

Ж И В О П И С

годишњак Високе школе Српске Православне Цркве
за уметности и конзервацију · година 5 · Београд 2011



ПРОТОЈЕРЕЈ РАДОМИР ПОПОВИЋ · RICHARD SCHNEIDER
ЈЕРЕЈ ЖЕЉКО Р. ЂУРИЋ · ЂАКОН ИВИЦА ЧАИРОВИЋ
ВИОЛЕТА ЦВЕТКОВСКА ОЦОКОЉИЋ · ДУЊА ТАДИЋ
ЕПИСКОП ЈОВАН (ПУРИЋ) · ЈЕЛИЦА ИЛИЋ · ГОРАН ЈАНИЋИЈЕВИЋ
СЛАВИША КОСТИЋ · ТОДОР МИТРОВИЋ · ДРАГАН М. МАРКОВИЋ
МАЈА ФРАНКОВИЋ · ИЛИЈА МАРЧЕТИЋ · СТЕФАН ВУЧИЋ

5

ЖИВОПИС

годишњак Високе школе
Српске Православне Цркве
за уметности и конзервацију

5

Живопис
Годишњак Академије – Високе школе Српске Православне Цркве за уметности
и конзервацију
Бр. 5

2011. година

Излази једанпут годишње на крају академске године (јун)

Издавач / Editor:

Академија – Висока школа Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Краља Петра 2, Београд, Србија / Academy of Serbian Orthodox Church for Fine Arts and Conservation, Kralja Petra 2, Belgrade, Serbia – електронска пошта: akademija@spc.rs; akademijaspc@gmail.com
Електронско издање: www.akademijaspc.edu.rs

За издавача / For Editor:

Протојереј-ставрофор др Радомир Поповић

Главни и одговорни уредник / Editor-in-chief:

Јереј мр Жељко Ђурић

Ликовни уредник / Art editor:

Мр Тодор Митровић

Уреднички одбор / Editorial Board:

Јереј др Џон Бер, декан Академије Светог Владимира, Њујорк (Fr John Behr, New York)
Јерођакон др Пантелејмон Манусакис, Факултет Часног Крста, Бостон (Panteleimon Manoussakis, Boston)
Протојереј др Николај Озољин, Институт Светог Сергија, Париз (Archipêtre Nicolas Ozoline, Paris)
Епископ браничевски Г. др Игнатије
Епископ диоклијски Г. др Јован
Протојереј-ставрофор др Радомир Поповић
др Ђорђе Јанковић
др Светлана Пејић
др Драган Марковић
др Предраг Ристић
мр Јован Пантић

Секретар издања / Secretary:

Ђакон мр Ивица Чаировић

Превод на руски језик / Translations (Russian):

Ања Волинец

Превод на енглески језик / Translations (English):

АЛФА агенција - Београд

Штампа / Print:

Артпринт, Нови Сад

Тираж / Print run:

500

Све студије и чланци у овом годишњаку имају рецензије

Благодаримо Министарству вера Владе Републике Србије што је помогло да овај број годишњака Академије – Високе школе Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију буде штампан

САДРЖАЈ

СТУДИЈЕ

<i>Протојереј-ставрофор др Радомир Поповић</i> СВЕТИ ГЕРМАН ПАТРИЈАРХ ЦАРИГРАДСКИ КАО БРАНИЛАЦ ИКОНА.....	9
<i>Richard Schneider</i> INNOVATION AS THEOLOGICAL CREATIVITY.....	30
<i>Јереј мр Жељко Ђурић, Ђакон мр Ивица Чаировић</i> САВРЕМЕНИ ЗАПАДНИ ПРИСТУП ИКОНОЛОГИЈИ – ЏОН ПАНТЕЛЕЈМОН МАНУСАКИС.....	49
<i>Јереј мр Жељко Р. Ђурић</i> ДОГМАТСКИ И ЕСХАТОЛОШКИ КАРАКТЕР ПРАЗНИЧНЕ ИКОНЕ.....	64
<i>Др Виолета Цветковска Оцокољић</i> ИЗОБРАЖАВАЊЕ И ЧИТАЊЕ ИКОНЕ СВЕТОГ ЂОРЂА.....	103
<i>Дуља Тадић</i> ЦИКЛУС ПОСЛЕДЊИХ ПСАЛАМА.....	118
<i>Епископ др Јован (Пурић)</i> ПРИПРЕМА ЗА БОЖИЋ У ХИМНОГРАФИЈИ.....	139
<i>Епископ др Јован (Пурић)</i> УВОД У ОСНОВЕ ХИМНОГРАФИЈЕ.....	146
<i>Јелица Илић, Горан Јанићијевић, Ђакон мр Ивица Чаировић</i> 1700 ГОДИНА ПОСЛЕ – КАСНОАНТИЧКА/РАНОХРИШЋАНСКА УМЕТНОСТ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ СТУДЕНАТА ВИСОКЕ ШКОЛЕ - АКАДЕМИЈЕ СПЦ ЗА УМЕТНОСТИ И КОНСЕРВАЦИЈУ, БЕОГРАД....	155
<i>Славиша Костић</i> БРАК И ПОЛНОСТ У СВЕТЛОСТИ ПРАВОСЛАВНЕ ТРАДИЦИЈЕ.....	172
<i>Ђакон мр Ивица Чаировић</i> СРПСКА РЕЛИГИОЗНА КЊИЖЕВНОСТ У XXI ВЕКУ.....	201

ЦРКВЕНЕ УМЕТНОСТИ

Горан Јанићијевић
РЕАЛИЗАМ И ИДЕАЛИЗАМ У КАСНОАНТИЧКОЈ –
РАНОХРИШЋАНСКОЈ УМЕТНОСТИ..... 221

мр Тодор Митровић
ПЕРСОНАЛ(ИЗОВА)НА ГЕОМЕТРИЈА ПРОСТОРА ИКОНЕ..... 248

Горан Јанићијевић
КИВОТ ВЕЧНОГ ЖИВОТА ЗА САВУ ШУМАНОВИЋА..... 280

КОНСЕРВАЦИЈА

др Драган М. Марковић
МЕХАНИЗМИ КОРОЗИОНИХ ПРОЦЕСА
МЕТАЛА И МЕТОДЕ ЊИХОВЕ ЗАШТИТЕ..... 289

Мр Маја Франковић
ДЕГРАДАЦИЈА МОЗАИКА – УТИЦАЈИ КАРАКТЕРИСТИКА
МАТЕРИЈАЛА, ТЕХНИКЕ ИЗРАДЕ, КОРИШЋЕЊА И УСЛОВА
ОКРУЖЕЊА НА ПРОПАДАЊЕ АНТИЧКИХ ПОДНИХ МОЗАИКА..... 302

ПРИКАЗИ

Горан Јанићијевић
ИЗМЕЂУ ДВА ЧИНА НИЈЕ ПРЕДВИЂЕНА ПАУЗА..... 321

Ђакон мр Ивица Чаировић
ПАТРИЈАРХ СРПСКИ ПАВЛЕ, ЦРКВА И УМЕТНОСТ..... 323

Протојереј-ставрофор проф. др Радомир Поповић
Епископ Јован (Пурић) ЉУДСКО ЛИЦЕ БОГА..... 325

мр Илија Марчетић
СЕДМИ ВАСЕЉЕНСКИ САБОР – ЊЕГОВ ОДЈЕК
У ЦРКВЕНОЈ УМЕТНОСТИ (ОДАБРАНА ДОКУМЕНТА)..... 329

Стефан Вујчић
Светлана Пејаћ, МАНАСТИР СВЕТИ НИКОЛА ДАБАРСКИ..... 339

Ђакон мр Ивица Чаировић
Архимандрит Зинон, БЕСЕДЕ ИКОНОПИСЦА..... 344

Ђакон мр Ивица Чаировић
John Panteleimon Manoussakis, GOD AFTER METAPHYSICS,
A THEOLOGICAL AESTHETIC..... 347

Славиша Костић
СВЕТОСТ: БОЖАНСКА И ЉУДСКА, Епископ Максим Васиљевић..... 350

ЛЕТОПИС

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ

СТУДИЈЕ

СВЕТИ ГЕРМАН ПАТРИЈАРХ ЦАРИГРАДСКИ КАО БРАНИЛАЦ ИКОНА

Протојереј-ставрофор др Радомир Поповић

Православни богословски факултет
Универзитета у Београду
Краља Петра 2, Београд
Ел. пошта: radomir.popovic@live.com
Оригинални научни рад
Примљен: 1. марта 2011. године
Прихваћен: 2. априла 2011. године

Апстракт: Период иконоборства донео је, поред искушења, и велики број православних богослова који су у ово кризно доба дали велики допринос очувању чистоте хришћанске вере - вере утемељене, између осталог, у древном црквеном предању. Један од таквих бораца и исповедника вере је, свакако, Св. Герман Цариградски патријарх, о коме ће у овој студији бити речи. У додатку су: Посланица цариградског патријарха Германа епископу Томи Клавдиопољском и Посланица патријарха Германа епископу Константину Наколијском.

Кључне речи: Герман Цариградски, иконоборство, икона

Епоха иконоборства дала је велики број православних богослова који су у ово кризно доба дали велики допринос очувању чистоте хришћанске вере - вере утемељене, између осталог, у древном црквеном предању. Један од таквих бораца и исповедника вере је, свакако, Св. Герман Цариградски патријарх (715-730; упокојио се око 741. године, сахрањен у манастиру Хора у Цариграду; део моштију данас налази се у Венецији), Исповедник православља. Св. Герман је свестран богослов - бавио се различитим областима богословља.¹ Овде чинимо кратак осврт на оне његове трудове који

¹ Дела Св. Германа у издању Ж. П. Миња, том 98 (J.P. Migne, PG 98). На првом месту је његово Тумачење Свете Литургије (PG 98, 383 и даље), О јересима и саборима, Казивање о цркви и разматрање Светих тајни, Историја црквена и мистично созерцање, Слово о Крсту и пречистим иконама и против јеретика, а речено би у Прву недељу Светог поста, то јест православља. Ту су и његове посланице које се изричито односе на свете иконе, додуше нису све сачуване:

се односе на поштовање светих икона. То су углавном његове сачуване посланице упућиване појединцима у жеку иконоборачке кризе. Богословље Св. Германа о иконама утолико је важније и значајније ако имамо у виду да је оно настало на самом почетку покрета иконоборства у источно-ромејском царству и да је он био један од ретких богослова који је имао храбрости и смелости, а и богословског знања да се супротстави, пре свега, цару Лаву Трећем Исавријанцу који оштро и бескомпромисно прогони и свете иконе и иконопоштоваоце.

Свети Герман је потицао из угледне породице.² Рођен је у доба владавине цара Ираклија (fuit sub imperio Heraclii natus),³ када је Црква водила борбу против монотелитске јереси, вероватно око 641. године. О његовом животу не знамо много. Његов отац Јустинијан био је високи државни службеник. Догодило се да је он приликом једне државне завере убијен, док је његов син Герман (-будући патријарх) из освете био ушкопљен (eunuchum fieri). Живећи скромно и повучено Герман је ускоро постао клирик храма Премудрости Божије (Света Софија) у Константинограду. Живећи у престоници источно-ромејског царства имао је прилике да стекне веома широко и разноврсно образовање, пре свега из правних наука што га је квалификовало да једно време и сам буде у државној служби. Такође је, као клирик у првопрестолном храму био запажен као одличан проповедник. Као одличног проповедника и беседника одају га беседе које је држао особито на Богородичне празнике. Познате су беседе у Прву недељу Великог поста о часном Крсту и иконама, беседа на Велику суботу, Беседе посвећене Пресветој Богородици о празнику Ваведање, Благовести и Успење.

Свети Герман је поживео дуг овоземаљски живот, сматра се око једну стотину година. Ово се јасно може наслутити из једног писма Германовог савременика и саборца у одбрани светих икона, Св. Григорија Другог папе римског упућеног цару иконоборцу Лаву Трећем Исавријанцу. Папа се смело и храбро обраћа цару јеретику и, између осталог га, оштро укорева што се огрешио о „искусног архијереја“, мисли на Св. Германа и наставља: „*Ja raz-*

Посланица епископу Јовану Синадском (Mansi XIII, 100-105), Посланица епископу Константину Наколијском (Mansi XIII, 105-108), Посланица Томи Клавдиопољском (Mansi XIII, 108-128; PG 98 1614-193). Нажалост није сачувана његова Посланица папи Григорију Другом коју овај помиње у својим посланицама упућеним патријарху.

² ВНГ N 697. Кратко житије Светога видети: Ј. Поповић, Житија Светих за мај, дванаести дан, стр. 325-330. Јединствена студија о двојници цариградских патријарха из осмог века који су бранили св. иконе, Герману и Тарасију: И. Андреев, Герман и Тараси патријархи Константинополске. Очерки их жизни и дејателност в свјази с ходом иконоборческих смут, Сергиев Посад, 1907; G. Ostrogorsky, Les debuts de la Querelle des Images, *Melanges Diehl* 1 (1930)235-255, српски превод у, Г. Острогорски, О веровањима и схватањима Византинца, прев. Н. Мандић, Београд 1970, 121-147.

³ PG 98, 19.

*умем господина Германа, нашег брата и саслужитеља. Био си дужан да се с њим посаветујеш као са учитељем и оцем, и као са човеком који је старији од тебе и има искуство у пословима, не само црквеним, него и грађанским. Тај мујс сада пуни деведесет пет (95) година и био је саветник свих у његово доба патријараха и царева. Није знао за одмор, јер је био користан за послове ове и друге врсте. Када си престао да га имаш за саветника, почео си да слушаш безбожног сина Апсимарова и њему сличне“.*⁴ Дакле, папа је добро обавештен и зна појединости из живота Св. Германа пре него што је овај и постао патријарх и бранилац светих икона. Био је некада саветника више патријараха и царева у Константинограду. Као високо учен и прилежан делатељ најпре је изабран за епископа, односно митрополита у Кизику око 705. или 706. године. Свакако је имао великог утицаја код претходних царева - цар Константин Четврти, патријарх Георгије Први (679-686), патријарх Павле Трећи (687-693), у догађајима који су везани за сазив и одржавање Шестог васељенског сабора (680-681) и Петошестог сабора (692), као и коначној победи над јеретицима монотелитима и моноенергитима. Св. Герман је изабран за цариградског патријарха 715. године. На то место је дошао из Кизика где је био митрополит.⁵ Као нови патријарх одржао је локални сабор у Константинограду 716. године на којем је било око једна стотина епископа. Сабор је поново осудио јеретике монотелите, јер је у међувремену учињен покушај њихове рехабилитације. На сабору су такође као јеретици, између осталих, осуђени као монотелити, посмртно бивши патријарси цариградски Павле Трећи (687-693) и Јован Шести (712-714) кога је он наследио на трону константиградских првопрестолника,⁶ иако у то доба није био обичај да се епископи премештају са једне епископије на другу.

Као цариградски патријарх сада делује отворено и непоколебиво у одбрани чистоте православне вере. Из године 717. сачувано је његово Писмо упућено Јерменима као монофизитима.⁷ Патријарх Герман у доста помирљивом тону одбацује доста површине оптужбе Јермена монофизита да су православци, наводно, несторијанци само зато што као хришћани исповедају две природе у Богочовечанској личности оваплоћеног Господа Христа. Патријарх очински Јермене позива у црквено јединство. При томе он има у виду богословље, односно христологију Св Кирила Александријског (+444) чије богословље је остало заувек критеријум и мерило ортодоксије када је реч о оваплоћењу и чије богословље је у основи ороса или исповедања и Трећег васељенског

⁴ Прва посланица папе Григорија Другог цару Лаву Трећем Исавријанцу о светим иконама, налази се у документима Седмог васељенског сабора (787), видети Mansi XII, 959-974, српски превод Р. Поповић у, *Живопис* 3 (2009)131-147, - издање Академије Српске православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд; 3. Ђуровић, Теорија иконе Светог Григорија Другог папе римског, *Живопис* 2 (2008), 29-45.

⁵ Theophan, *Cronographia*, 384-385.

⁶ Mansi XII, 193-194.

⁷ PG 98, 137-139. Српски превод у додатку (Appendix).

сабора (431) и Халкидона (451). Управо у духу Кириловог богословља као богословља Цркве, Св. Герман излаже учење о две природе у Господу Христу.

Добро утемељен у предањској вери и догми Св. Герман је могао сада активно и доследно да устане у одбрани светих икона и да ту апологију богословски до појединости образлаже. Тако у **Писму Јовану Синадском епископу** које је упутио поводом случаја Константина Наклијског који је запао у јерес, скреће овоме пажњу на главне разлоге иконопоштовања. Бог јесте невидљив, али је постао човек „сјединио се са нашим телом и крвљу, и у свему постао подобан нама, изузев греха“. „Ми на иконама представљамо лик Његовог Светога тела и целивамо Га и удостојавамо сваке почести и доличног поштовања“. Зато имамо иконе да „покажемо да се Он није уобразиљи (фантазији) и привидно сјединио са нашом природом“. Свете на иконама поштујемо, наставља даље патријарх, због њихових добрих хришћанских дела, „за поднета страдања, „спомињемо се њихове храбрости и верног служења њиховог Богу“. „Оковани у тело и крв принуђени смо и посредством гледања ојачати то што служи задовољству душе“.⁸ Сама пак природа и карактер поштовања које указујемо Светима (Богородица, апостоли, проци, мученици, светитељи), је таква да „не дајемо повода да се разуме да су они заједничари Божанске природе и не приписујемо им част поклањања које приличи једино Божанској слави и сили ...“ (Исто).

У **Посланици епископу Константину Наколијском**, која је по обиму краћа, патријарх уствари упозорава и опомиње Константина да буде духовно послушан свом митрополиту Јовану Синадском, да му пренесе и преда Посланицу коју му преко њега шаље. Прекорева га због иконоборства којем је, нажалост, приступио ослањајући се некритички и погрешно се позивајући на нека места из Старог завета.⁹ Такође му скреће пажњу да док не преда поменути Посланицу митрополиту Јовану и не покаје се, „немаш право да савршаваш било које свештено служење“ (ὄκ ἐχεις ἐξουσίαν οἰαομένην ἐσφάλασθαι λειτουργίας ἱερατικῆς).

Опширнији списи Св. Германа о св. иконама су **Писмо епископу Томи Клавдиополском** и његова **Беседа или Слово о Крсту и иконама**.¹⁰ Последњи спис је, уствари, патријархова беседа изговорена у Прву недељу Великог поста, Недељу православља, која је касније слављена као успомена на победу иконопоштовања над иконоборством. Повод да патријарх из-

⁸ Патријарх Герман, Посланица Јовану Синадском епископу, Mansi XIII, 100-105; PG 98 156-161, српски превод Р. Поповић, *Васељенски сабори - одабрана документа*, Београд 2007, 315-318.

⁹ Mansi XIII, 105-8; PG 98, 164 – η μόνον τὴν Γραφικὴν προτείμεν διδασκαλίαν περὶ τοῦ μηδὲν τῶν ἐκ κτίσεως τῆς θείας αἰχίου τιμῆς.

¹⁰ Слово патријарха цариградског Германа о Крсту и светим и пречистим иконама и против јеретика, а речена би у Прву недељу Светога поста, то јест православља, прев. са словенског језика М. Панић, *Отчник* 1-3 (2008), 7-25; PG 98 221-244, српски превод у додатку.

говори ову беседу био је тај што су иконоборци одавали поштовање часном и животворном Крсту, а с друге стране одбацивали су свете иконе. Овакво поступање иконобораца за Св. Германа је било бесмислено. Због тога их у беседи оштро укореваш говорећи да греше и да нису доследни. Ако се клањамо, говорио им је он, бездушном дрвету Крста на којем је Господ Христос распет и који је Крст Христом освештан, зашто се ми не бисмо поклањали и Његовом, на икони изображеном лику? Занимљиво је да он наводи који све иконочни мотиве Господа Христа постоје: зачеће и рођење, крштење, чудеса, јудејско издајство, преображење на Тавору, Крст и страдање, погреб, славно васкрсење, јављања по васкрсењу, славно вазнесење, други долазак. Ова широка лепеза мотива на иконама везаних за Господа Христа само показује да је већ почетком осмог века постојао веома развијен култ и поштовање иконе у Цркви. Још у то време, почетком осмог века сви важнији догађаји из земаљског живота Господа Христа могли су се видети на иконама. Зато патријарх у својој беседи додаје да су иконе „као књиге које саме говоре, као непрестано и верно подсећање у сликама и као кратке приче, а посебно за оне који се нису научили писмености“. Он још истиче да је поштовање часног и животворног Крста равно поштовању светих икона јер, „Крст је у икони и икона у Крсту“, и зато обоје треба поштовати. Исто тако је занимљиво патријархово сведочанство из прве руке на које су све начине уништавали и хулили свете иконе. Каже да су иконе ломили и спаљивали, плували, газили ногама и уништавали. С друге стране, за оне који иконе поштују, оне су предмет поклањања и мољења пред њима.

За апологију светих икона значајна је патријархова **Посланица Томи Клавдиополском епископу** (- град Клавдиопол, - Мала Азија, северно од области Галатија).¹¹ По обиму опширнија посланица упућена епископу Томи који у почетку није показивао, макар отворено противљење иконама, али се нешто касније одметнуо и стао са противницима иконопоштовања. Тома је пре тога дуго времена боравио у Константинограду, и вероватно је за то време био у контакту са царем Лавом Трећим Исавријанцем, будућим иконоборцем. Св. Герман у Писму, понављајући већ познату аргументацију, прави јасну разлику између гнусног и хришћанству страног идолослужења и самог поштовања светих икона. Између осталог, он каже да се у цркви поштују иконе Светих мужева који су своју крв пролили за Господа Христа. Тако су они страдајући постали образац мужевности - храбрости, а њихове иконе само нас подстичу да у сличним ситуацијама подражавамо њихову чврсту и непоколебиву веру. Даље, Св. Герман веома разложно и једноставно заступа поштовање Христове иконе. Поштујући икону Господа нашег Христа потврђујемо истинитост богооваплоћења – насупротив јеретика *докета* који су говорили о, само привидном, дакле, нестварном Христовом

¹¹ Посланица цариградског патријарха Германа епископу Томи Клавдиополском, PG 98 164-193; Mansi XIII, 108-128. Српски превод у додатку.

оваплоћењу. Затим Свети патријарх истиче да наша вера бива од проповеди, дакле, слушања, али исто тако, наша вера бива и од гледања - мислећи при том на свете иконе, које посматрајући и гледајући освећујемо своје телесне и духовне очи и гледање. У својој аргументацији он иде даље и каже да се на иконама изображавају „историјске повести из Светог писма“ и за то наводи пример Светог Григорија Нисијског који у jednoј својој беседи каже да повест о патријарху Аврааму и његовом приношењу сина Исаака на жртву постоји као „живописна слика“, дакле изображена на икони. За иконичне, пак, представе херувима на Ковчегу завета у Старом завету Св. Герман каже да су „херувими по својој природи несазнатљиви, зато што су они дух и огањ и туђи сваком телесном обличју.“ Међутим, то не значи да их не треба и симболично представљати. Даље, он говори о практичном значају и функцији иконе као такве. „У време молитве“, каже он даље „испуњава се то што нам је речено: и кроз видљиво, и кроз невидљиво да се прославља свесвето име Христово“. Он наводи примере византијских царева који су „подигли испред царског двора заиста знамење своје љубави према Богу, то јест икону на којој је изображење Апостола и пророка, и исписали њихове изреке о Господу, - и на тај начин су проповедали своје убеђење - спаситељни Крст. Затим, патријарх говори о чудотворним иконама и о примерима за које он лично зна. Помиње, у том контексту, икону Свете Богородице у граду Созопољу Писидијском „која је из својих дланова изливала млазеве мира“ (τοῦ μύρου). Али, исто тако каже да све иконе нису чудотворне, „већ само неке“. Патријарх и овога пута доноси повест о месту Кесарија Филипова и кући крвоточиве жене, испред које је статуа жене „која се на коленима клања с раширеним рукама како би измолила милост“. Сви ови историјски, конкретни и практични примери говоре у прилог поштовања светих икона. Патријарху нису непознати ни Сарацени, односно Арабљани као мухамеданци јеретици који такође одбацују свете иконе. За њих каже да су, иако одбацују свете иконе, идолопоклоници, јер се „на њихову срамоту и посрамљење“ поклањају бездушном камену.

Св. Герман је истински исповедник православља јер је постао једна од првих жртава прогона и светих икона и иконопоштвалаца. Његове даље активности у контексту почетка иконоборачког покрета, покрета који је пре свега дело званичне државне политике, показују га као непоколебивог чувара предањске вере у свим њеним аспектима. Цар Лав Трећи се пажљиво и темељно припремао за обрачун са светим иконама и иконопоштоваоцима. Најпре је, како се у науци сматра, око 726. године учинио почетни корак - наредио је уклањање статуа са јавних места у граду које су хришћани поштовали. Тако је статуа Господа Христа, односно Христова икона из Халкопратије на улазу у царски двор, насилно уклоњена. Сматра се да је за тај поступак цар имао благослов патријарха Германа. О овом догађају у Константинограду зна и папа Григорије Други који то помиње у својој **Првој посланици цару Лаву Трећем Исавријанцу**. Управо је овај догађај, како каже папа, до-

принео да су западни владари променули свој однос према Лаву Трећем.¹² Пала подсећа цара да је послао спатарокандидата Јувина да поруши статуу Господа Христа, да су се томе успротивиле жене, које су најпре порушиле лестве којима се овај пењао, затим су га бичвале до смрти, а цар је из освете послао војнике који су убили већи број жена. Ову вест на Запад су донели, у Константинограду том приликом присутни, трговци из Рима, Галије, из земље Вандали и Мавретаније, Готи.¹³ Када је цар две године касније учинио други корак - да уклони потпуно свете иконе, наишао је на патријархово одлучно противљење. Патријарх је, иако стар, одговорио цару да се хришћани „не поклањају материји, већ оном што материја изображава“. Цар је, међутим, нашао подршку у патријарховом келејнику Анастасију, који је имао велику жељу да постане патријарх. То се, нажалост, и догодило убрзо када је 22. јануара 730. године патријарх Герман насилно збачен са патријаршког трона. Доведен је незаконито за патријарха Анастасије коме је патријарх Герман прорекао да ће и сам бити понижен и збачен од истих оних који га сада узводе на место патријарха. Ово се заиста и обистинило.

Закључак

Св. Герман Цариградски патријарх је један од првих бранитеља светих икона почетком осмог века. На основу његових сачуваних дела и сведочанстава његових савременика могуће је реконструисати његову богословску мисао о иконама. Разматрана су најважнија његова дела која се односе на иконе: Писмо Томи Клавдиопољском, Писмо Јовану Синадском, Писмо Константиноу Накилојском као и његова Беседа о крсту и светим иконама. Његови савременици који бране иконе: папа Григорије Други и Преподобни Јован из Дамаска, живе ван граница Источно-ромејског царства и нису били директно угрожени од царске-империјалне власти која прогони иконе и иконопоштоваоце, за разлику од Св. Германа који је у престоном граду и који је био спреман да се свесно жртвује за истиниту веру. Због свега што је учинио, посебно у одбрани икона, Св. Герман је уврштен у исповеднике православља. Већина његових дела је у последње време преведена на српски језик.

¹² Прва посланица папе Григорија Другог цару Лаву Трећем Исавријанцу, Mansi XII, 959-974; српски превод - Р. Поповић, *Живопис* 3(2009), 131-147. А. В. Карташов, *Васељенски сабори*, прев. са руског Лалић, Београд 2009, 500-508.

¹³ Исто. Г. Острогорски, Исто, стр. 132. G. Dagron, *Empereur et Pretre*, Paris 1996, српски превод, Жилбер Дагрон, *Цар и свештеник* - студија о византијском „цезаропапизму“, прев. са француског В. Тријић, Београд 2001, 189 и напомена бр. 7.

Извори:

Mansi J. D. (ed), *Sacrorum conciliorum nova et amplissima colectionis*, XII, XIII, Venetiis 1772.

Migne J.-P. (ed), *Patrologiae Cursus Completus Omnium SS. Patrum*, Patrologiae Graeca Tomus 98, Brepols - Turnhout

Православнаја енциклопедија, XI, под редакцији Патријарха Московскога и свеја Руси Алексеја II, Москва 2006, 254-260.

Литература:

И. Андреев, *Герман и Тарасии патриархи Константинопољские*, Сергиев Посад 1907.

В. В. Болотов, *Предавања из историје древне цркве*. Историја цркве у периоду васељенских сабора. Историја богословске мисли, прев. са руског Ђ. Лазаревић, Краљево 2006.

J. Gouillard, *Aux origins de l'iconoclasme: le temoignage de Gregorie II?*, College de France, Centre de recherché d'histoire et civilization de Buzance, Travaux et memoires 3 (1968), 243-307.

G. Dagron, *Empereur et pretre*, Paris 1996. - српски превод Ж. Дагрон, Цар и свештеник, прев. са француског В. Трикић, Београд 2001.

J. Dagouzes, *Deux traits inedit du Patriarche Germain*, REB 45(1987), 5-13.

З. Ђуровић, "Теорија иконе светог Григорија Другог папе римског", *Живопис* 2 (2008), 29-45.

А. В. Карташов, *Васељенски сабори*, прев. са руског Н. Лалић, Београд 2009.

Свети Герман Цариградски - Николај Андидски, *Тумачење Свете Литургије. Историја Цркве и мистичко созерцање. Протеорија о симболима и тајнама које бивају у Литургији*, прев. Епископ Атанасије (Јевтић), Београд 2008.

A. A. Kazhdan, *A History of Byzantine Literature (650-850)*, Athens 1999, 55-70.

Λόγος περὶ τῶν πανσεπτῶν καὶ ἀγίων εἰκόνων, D. Stein, *Der Beginn des byzantinischen Bilderstreites*, Munchen 1980, 269-282.

Г. Острогорски, *О веровањима и схватањима Византинаца*, Београд 1970.

C. S. Parson, *The Historia ecclesiastica of German of Constantinople*, *Εκκλησία καὶ θεολογία* 3(1982), 5-66.

Р. Поповић, *Васељенски сабори - одабрана документа*, Београд 2006.

Р. Поповић, "Две посланице папе Григорија Другог цару Лаву Трећем Исавријанцу", *Живопис* 3(2009), 131-147.

Ј. Поповић, *Житија светих за мај, дванаести дан*, Београд 1975, 325-330, као и ВНГН 697.

Пурић Епископ Јован, *Људско лице Бога*, Београд 2010.

Appendix

Посланица цариградског патријарха Германа епископу Томи Клавдиопољском

Mansi 13, 108-128

PG 98, 164-193

У једној од својих изрека премудри Соломон је рекао: „Ако брат брата помаже, као тврди и висок град укрепљује се и као утемељено царство“ (Приче 18, 19). Али ја, не рачунајући себе у људе који могу указивати помоћ, већ више у број оних који потребују помоћ, имао сам намеру да напишем ову Посланицу теби богољубазни, не будући у стању да поднесем терет мисли. Познато је да си ти тако нешто учинио, а ако су гласине на рачун тога лажне, нека, говорећи речима Св. Григорија Богослова, буде развејано ветром, а ако је истинито ја се губим у недоумицама.

Ниси ли и ти, подобно многим незналицама, испитујеш сладост љубави само устима (речима), а не удубљујеш се у дубину мисли, то јест, можда сматраш да ми не негујемо према теби искрену љубав? Или то није то? Не показујеш ли ти презир према нашем неумећу, нашој лењости и нераду у томе што је Богу угодно? Јер са наше стране није било велике брига и ревности по вољи Божјој, како то захтева у Светом Писму изражена света заповест. Или ова и друга претпоставка нису тачне, већ је треба претпоставити да је теби више открићено - не усуђујем се рећи: код тебе је много самољубља и гордости, зато што *љубав*, како говори божански Апостол, *не мисли на зло* (1. Кор 13;5), - и да си ти достигао такву пуноћу знања, да га је неопходно и корисно открити нама. Да искажемо ове недоумице имали смо утемељену потребу, зато што ваша богољубивост у време дугог пребивања са нама предлагала нам је своје судове и питања, али никада ни једном речју није изустила о светим иконама било мужева, или самога Господа и Спаситеља нашега Исуса Христа, а такође ни Његове Матере по телу, Свете и иструлежне Богородице. Док си живео са нама ниси показивао жељу да пажљивије упознаш ствар, то јест ниси се питао, каквог се мишљења ми држимо по том питању и сматрајући да треба одбацили и уништити иконе, ниси нам се обратио с питањем; да ли се ми држимо таквог мишљења? Већ си више волео да чуваш савршено ћутање о тој ствари. Дошавши у свој град, одлучио си, како смо ми сазнали, да истребиш иконе, као да је то било опште мишљење и није подлегало никаквој сумњи и разматрању. Још једном питам: да ли је то у реду? Будући да наша душа неће да верује свему што се говори без испитивања, јер се то често пута чини да се саплете ближњи, али свеједно, ми смо сматрали за потребно да са братском пажњом и опрезно откријемо наше мисли,

одлучили смо се да темељно размотримо ту ствар, сећајући се пре свега тога да смо дужни чувати се новотарија, посебно у таквим случајевима када се онима који верују у Христа може дати повод за смутњу и саблазан, и при том је дуго време укрепило тај обичај у Црквама.

Ако Писмо заповеда да пијемо вино посаветовавши се (Приче 31:4), то смо са већом разборитошћу дужни да се односимо у ономе што захтева већа потреба, да би не потпадајући под страшну осуду, коју је Бог наменио човеку који саблазни једног од малих. С друге стране наш дуг – да оповргавамо речи и дела неверних која су усмерена да науде Цркви Христовој, а што је у њој достојно и божанско, то показати да је непоколебиво. Треба пре свега знати, не само данас већ и раније су нам стављали на увид не само Јудеји већ и присталице идолопоклонства, имајући за циљ само једно да осрамоте све што је у нашој вери непорочно и божанствено, а посве не старајући се да истребе веру у рукотворине, јер је у њих сва брига и сво поштовање усмерени на то да ништа не поштују што је изнад видљивог и чулног, него божанску природу свакако унизити или ограничењем свевидећег промисла било каквим пространством или представљањем Бога у телесним сликама. Неки од наших претходника чија дела нам нису при руци, без икаквог понижења за себе назвали су их новим псима, који узалудно лају, и отерали су их од стада Христовог.

Али реч истине их обуздава на темељу њихових сопствених нечасних дела. Многобошцима оно пориче срам у гнусност паганских мистерија и митова, а Јудеје посрамљује тиме што, не само да су њихови оци прибегавали идолима, већ и они сами поступају противно божанском закону, чијим чињењем се хвале. Тако на пример закон утврђује да се ликовне жртве приносе на одређеном месту, а не забрањују да се то чини на сваком месту у васељени с њиховом обичном непокорношћу Светоме Духу и последовању привржености отачкој старини, и на тај начин они приносе жртву идолима, а не Богу. Јер истинско служење и поклоњење истинитом Богу се састоји у тачном чувању светог исповедања и свих предањских тајни и закона. Сарацини (Арабљани), такође, чини се, с обзиром на обреде, довољно је за њихову срамоту и посрамљење указати на њихово савршавања до данас поклоњење бездушном камену који се налази у пустињи и на друге увесељавајуће обреде и предања њихових отаца које они чине о било којем значајнијем њиховом празнику. Оно што посебно одликује хришћане који се налазе по целој васељени и који носе исти јарам, то јест под јармом Еванђеља, служи, како каже пророк, њихова вера у једнога Бога Оца и Сина и Светога Духа, Тројицу несаздану, вечну, неизменљиву, невидиву, једносуштну и једнопрестолну. Притом такође се исповеда очовечење Сина Божијег и све сагласно с свештеним симолом који поштују једномислено сви народи Христови пред тајанственим и светим узношењем. Осим тога, знак разликовања хришћана служи духовно рођење, које се савршава посредством божанског Крштења у име ове три богочасне Ипостаси (Лица), а такође савршава се божанском силом претварање и Причешће животворним тајнама бескрвне жртве. Кроз

то просијава светлост истине и прогони се тама нечистоте која у себи носи признак своје заблуде, то јест нечасно многобоштво. Светлост истине и тама нечистоте тако супротстављени, да, говорећи по Апостолу, Бог (разделио их је тако), да је Он разделио у почетку између светлости и између таме. Нека заједно са нама најблаженији евангелист Јован каже: *Ово је победа која победи свет, вера наша* (Јн 3:4). Придружимо се и ми и рецимо: ево камен на којем је Христос саздао своју Цркву, коју не могу победити ни уништити врата ада, то јест напад противничких сила. Зато смо ми и наследили ново име које ће, како каже пророк Исаија, бити благословено. Он говори: *благосиљајући Бога Истинитога* (Иса 65:16). Ми објављујемо непостижимост и недоступност неисказане природе Његове, при томе проповедајући без имало сумње и саму невидљиву и неописиву и савршено Његову неизменљиву силу и Божанство, које, по речима најсветијег Павла, могуће је видети од створења света, кроз посматрање творевине (Рим 1:20). На тај начин ми се удостојавамо да служимо Богу живом и истинитом, обдарени и прослављени слободом, којом нас је Христос ослободио (Гал 4), и ослободили смо се сваке идолске заблуде и нечистоте, чији најбољи израз служи - рећи камену: Ти си ме родио и дрвету: Ти си ме створило, како о томе говори пророк, а такође и по речима Исаије, не обраћати свој поглед на небо и не размишљати, - ко је све то створио, ко је тако премудро створио свет и само име дао му потом, и што је у њега сконцентрисао много славе и много сила. Његове руке су саздале све војске небеске, како о томе говори други пророк. Созерцавајући хармонично у свој творевини, по аналогiji, разумном силом душе, могуће је сазнати Његову творачку Реч, а преко ње поклонити се Оцу Његовом, истинитом Богу, како веома јасно о томе учи и блажени Атанасије у својој речи против идола: *"И тако пошто нема ништа заједничко између светлости и таме и никакве сагласности између Христа и Велијара* (2 Кор 6:14-15), тако нема ничега заједничког између хришћана који поштују јединог Бога поклањаога у непостижимој слави и сили, са онима који сами себи чине богове и које пророк с правом назива жалосним - срце је њихово пепео (Иса 44:20), како говори Писмо. Неки од њих мисле да нови бог за њих настаје из ничега, тако што својим рукама праве идоле. И ако се догоди да тај њихов нови бог због неког узрока се уруши и истреби, они се тврдо држе те мисли, да они немају Бога ако за себе не начине другог на исти начин. О овоме нас јасно учи и Свето Писмо говорећи о сздању израиљског телца у пустињи, када, побунивши се против Арона, они су рекли: *Начинимо себи богове, који ће ићи пред нама* (Иса 32:1), показујући тиме да, по њиховом мишљењу, они немају Бога ни истинитог ни лажно именованог, ако он не учини по њиховој молби било да је какав идол, којем затим су они приписали свој излазак из Египта, показујући тиме оправдавање своје нечистоте и безумља. А други, који су дошли после њих, примили су гнусно многобожачко идолослужење и старали су се да га прикрију поштовањем њихових богова, са усрдношћу су се занимали припремањем својих идола, као на пример Зевса, којега су они назвали оцем и конзулом, то јест врховним међу боговима и људима, а исто тако и осталих, имена којих многима су добро позната.

Њихово поштовање и прослављање путем приношења жртава састоји се у томе што се савршава блудочинство и неузддржање, показују се све врсте непристојности, и мало је рећи, произносе се постидне и богохулне речи. Понекад су се они чак старали да убијају људе у част бога и приређивали су им тожерствено кицошење постидним делима, и то су чинили у част (-богова) којима се клањају, као да су то чинили сами богови који су се заједно са њима радовали томе. Међутим, код хришћана иконе Светих мужева, - чак до проливања крви, по речи Апостола, који сеprotиве греху, и чак истини речима, разумем пророке и Апостоле, или се истинито показаше слугама Божјим побожним животом и чињењем добрих дела, (иконе су) не нешто друго до образац - мужевности, изобраење достојнопоштованој и добродетељног живота и побуда ревновања у прослављању Бога, Којему су они угодили у садашњем животу. Реч која приповеда о делима Светих мужева, доноси корист слушаоцима, и често их позива на подражавање њихове ревности. Овај циљ се достиже и кроз посматрање икона, јер: „Што проповедана реч предаје преко слуха, то живопис показује ћутећи кроз подражавање“, говори Св. Василије Велики, сведочећи да на овај и онај начин многи се покрећу на подражавање. Може неко рећи да изобраење на икони приповедање о делима (светих) кратко у уопштено, али за те, који гледају на изобраење, оно служи за достојно подражавање изобраење саме идеје Светога, као и код идола лажноименованих богова које су стављали на показивање њихових мрскости. Ко је слушањем сазнао о делима која су чинили Свети, њега ће то созерцање побудити да се сећа онога што је чуо, а ко још не зна о њима, тога ће припремити за усрдно слушање о њима и побудити у њему силну љубав к њима и славословље Богу, тако што и једно и друго, по речи Еванђеља, они који слушају о добрим делима Светих, биће приведени ка прослављању Оца нашега Који је на небесима. Ако преко Мојсеја предато законодавство заповеда народу да поставе лиснате ресе (украсе) на крајеве одеће у спомен и за спомен што им је учињено и за чување (предатих им заповести), то тим више смо дужни кроз живописно изобраење Светих мужева подсећати се њихових живота и подражавати веру њихову, како учи Апостол (Јевр 13:3). Изображавати образ Господњи на иконама у Његовом телесном виду последице и за изобличавање празне јеретичке представе, као да Он уистину није био човек, а исто тако и за руковођење оних који не могу да се уздигну на висину духовног созерцања, већ имају потребу у некаквом плотском усвајању онога што чују, колико је то корисно и дозвољено. Тајна, откривена небеском добротом, сакривена од праискони и нараштаја у Богу Који је све створио, усваја се само посредством слушања, јер вера бива од слушања, како говори Апостол (Рим 10:17), али се она запечаћује и посредством гледања у душама гледалаца и са силом говори о томе да се Бог јавио телу. Тајна је ова примљена вером у свету и има се показати тајном најсветијом и најспаситељнијом од свих осталих. Написано (и предато) посредством евангелске проповеди о животу Господа на земљи међу људима у телу неизгладиво се урезало у народном спомињању. Слава и благод Његова јасно нам се проповеда и служи за поштовање, јер се поклоњење одаје, не смеси

дрвета и украса, већ невидивом Богу, Који пребива у недрима Оца. Он прима поклоњење у духу и истини, даровавши нам кроз Себе приступ Оцу с Којим заједно се Њему одаје поклоњење. И Јаков се некада, како се каже, поклонио врху жезла Јосифова, али он није жезлу одао поштовање, већ ономе ко га је држао. На тај начин расуђује народ Христов и о изображењу Свете и Преславне Матере Господње и поштује га. Такво предање су примили пређашњи престојатељи најсветијих Црква и нису наишли ни на какву препреку. А када су престала гоњења и вера се смело свуда оснажила, тако су до самог нашег поколења одржавани васељенски сабори који су донели каноне (правила) и у многим својим поглављима и учење које се тиче икона. Они нису могли оставити без објашњења и ћутањем прећи о томе, када по мишљењу неких од старине усвојени обичај (сликати иконе) повезује се са изображавањем идола и са обичајима, уприличеним против овог последњег у божанским писмима, и води ка отуђењу од Бога. Апостолима је рекао да ће бити са њима до краја века, најзад је обећао и онима који после њих се старају о Његовој Цркви, јер Он није имао намеру да пребива са Апостолима до скончања садашњег века. При томе, ако је Он рекао да ће бити са двојцом или тројицом сабраним у Његово име, неће ли Он оставити непричасним Својег божанског надахнућа и лишити Свога руковођења таква огромна сабрања која су се окупљала по ревности за веру у Њега. Видели смо да Његова Црква није достигла назначено јој савршенство (- у овом веку), пошто је Он њу поверио њима, како би је они представили Њему (њу, Цркву) која нема прљавштине и порока, или нешто од тога? И не само у малим и незнатним градовима утврдио се тај обичај, него може се рећи скоро у свим земљама и у најзнатијим и првим Црквама. А да је обичај да се на иконама изображавају историјске повести из Светог Писма (то је стари) древни обичај - доказ тога налази се у речима Св. Григорија Ниског, који је писао о Аврааму. У тој беседи он говори да повест о приношењу Исаака на жртву је била представљена на живописној слици (икони). Ако је тако било са старозаветним личностима и догађајима, тим више је долично изображавати чудеса Господњег домостроја и страдања Његова, а такође и мужаствене подвиге Светих мученика, који побуђују благу ревност код посматрача (гледалаца). То се очевидно потврђује подвигом мужаственог и дивног сведока истине Анастасија.

Али, може бити да ће неко опет рећи, да смо ми дужни да следујемо то што је речено у Светом Писму, наиме: *Не гради себи кумира, нити какве слике од онога што је на небу, или доле на земљи, или у води испод земље; Немој им се клањати, нити им служити* (2. Мој 20:4-5). И опет: *Не узимај узалуд имена Господа Бога свога* (2. Мој 20:7). И у Поновљеним законима: *Не поступај нечастиво и не чини себи вајани лик*. Све то има очигледно тај смисао да је божанска природа невидљива и недостижна и не мора бити поштована подобно оном што је видљиво и изразиво у досеткама и претпоставкама, којима се исказују само чулна разумевања. Јер, прво је речено: *Ви нисте видели подобје тога дана када је Господ вама говорио на Гори Хорив усред огња*“, рекавши ово Мојсије тада додаје: „*Не поступај нечастиво и чи-*

ните себи извајане ликове“. Овим им он напомиње о савршено направљеном телцу, а с тим заједно их укорева, да не последују египатском обичају који им је био познат - како не би упали у сличну безбожност и не би поштовали на божански начин то изображење. О томе говори и божански Апостол у својој проповеди пред сабраним Атињанима: *Кад смо, дакле, род Божији, не треба да мислимо даје Божанство подобно злату или сребру, или камену, резаном по вештини и замисли човечијој* (Дап 17:29). Тај смисао има и израз: *Не узимај узалуд имена Господа Бога твог*, то јест не призивај и не позивај Бога (за потврду својих речи), када заиста нема тога о чему ти говориш и чему се лажно приписује име и биће. Велики Апостол говори: *А ми имамо само једнога Бога Оца, од којег је све, и једнога Господа Исуса Христа, кроз којег је све*, и један је Дух Свети, у којем је све (1 Кор 8:6).

Спољашња измена израза не уводи физичку разлику (међу божанским Лицима), да не буде! Зато што су три Лица један Бог, како учи премудри Григорије. И тако народ Христов све до сада никоме није придавао име које превазилази свако име, или поштовање, или служење, осим Светој и Живоначној Тројици, да не буде! Божанско Писмо у потпуности озакоњује служење тим Лицима Свете Тројице, и учинило нас је непричасним у туђој заблуди, јер је образ идолослужења јасан. Ми имамо једно поклоњење јединоме Богу, једну веру у Њега и једно спаситељно Крштење. Тако се Њему приноси једно служење у том виду како су нам предали Свети Апостоли и чува се (до сада). Ова жртва хвале коју је божански Апостол заповедио да се приноси Богу и Оцу, то јест плод уста која исповедају Његово име, то божанско предање у животворним тајнама, објављено пророком Малахијом, који је од лица Божијег рекао: *Јер од истока сунчанога до запада прославиће се име моје међу народима, и на сваком ће се месту приносити кад имену моме и чист дар* (Малах 1:11). И тако храм Божји, то јест Црква Његова, нема никакво општење са идолима, да не буде! Црква по речи Апостола, назива се стуб и тврђава истине, а имена идола, вапије пророк Захарија, истребиће се са земље, зато што при ширењу Христове вере, свако место ће бити откривено дому Давидовом, то јест Цркви Христовој. Овоме нека буде придато и ово што је речено у Књизи Премудрости Соломонове, а такође и то што се налази код велегласног Исаије. У првој се говори: *Почетак заблуде је умишљање идола, изображавања њихово је трулежност живота. Нити су били од почетка, нити ће их бити до века: људском оholошћу ушла су у свет, и зато је кратак њихов век* (Прем. Соломонове 14:12-14), и тако даље. Код Исаије пророка је казано: *Посрамиће се они који граде и вајају богове* (Иса 44:10). А затим, сви ти богови, ма колико да их је, су сасушени и постали су глуви и све је то била само замисао уметника (мајстора). Они су само дрво, саздано за задовољење човекове невоље, и начињено у облику човека, да би се показала бесмисленост оних који им се клањају. Овде спада и пророкова (Исаија): *Видите, и не кажите, није ли лаж што ми је у десници* (Иса 44:20). Ево шта он додаје за уклањање вишеписаног безбожништва. И тако ми, верујући у Сина Божијег, Који јесте истина и десница

Оца, показујемо се непричасни од пророка исказаној осуди. Овоме да додам пророчку изреку: *Шта ће плева са пшеницом* (Јерем 23:28). Каква је сродност између непостојања лакомишљења оних који служе творевини уместо Творцу, научених духом безбожности и оних који су нахрањени речју истинитог богопознања, који се налази у свему народу Христовом? О првима је пророк Исаија рекао, да су они палили тамјан на врховима гора и приносили кад на хумовима испод храста, тополе (јаблан) и хлада (сени) дрвећа, зато што оно (дрвеће) даје добар хлад (сен), како говори савременик Исаије пророка (Осија 4:13). Христов народ поклања се Цару векова који је нетрулежан (непропадљив), јединому, премудром Богу у Његовом светом дому, савршавајући поклоњење у духу и истини и непрестано приносећи сваку хвалу и славословље животворној Тројици. Премудрошћу објављени брзи крај идола, то јест њихово уништење, и то да их неће бити заувек, догодило се не у неком другом времену, већ јављањем великога Бога и Спаситеља нашега Исуса Христа, чија је Црква Његова, напојена крвљу Његовом, увек благочестиво исповеда и прославља од краја до краја васељене и тако овај истинити и прави поклоник Тројице, народ Христов, не навлачи на себе ништа од онога што је написано у тим књигама за порицање идола, иако он има иконе Светих мужева за спомињање њихових добротинастава. Тако и блаженом Апостолу Павлу не приписује се у кривицу и осуду то што је проповедајући одбацивање телесног обрезања и укоревљујући оне који желе да се оправдају законом, сам је обрезао Тимотеја, показујући изглед, да се сачува закон и принос жртава у храму. На ствар не треба гледати једноставно, већ увек треба имати на уму циљ којим се воде они који то чине. Циљ, наиме, доноси или кривицу ономе који то чини или га, напротив, осуђује. А ако на то не бисмо обраћали довољно пажње, то може бити, заповест самог Бога, не би остала беспрекорна у очима многобожаца, зато што је извајано и сковано забрањено законом, а међутим, херувими славе, који осењују ковчег, како их назива Апостол, били су направљени на такав начин. Одавати част овим херувимима ми се учимо не само из Писма, већ и блажени Атанасије, објашњавајући псаламски израз: *Јавио се Онај који седи на херувимима* (Пс 79:2), исказује такво мишљење. При томе, ликови ових херувима по својој природи су несазнатљиви икоме од људи, зато што су они дух и огањ и туђи сваком телесном облику, и ако о њима пророк говори више у телесном смислу, то има симболичко и тајанствено значење, и то што је прилично рећи за њих, иначе је немогуће схватити виши смисао. Треба рећи и то да хришћани изражавајући портрете својих сродника по телу, или познаника и другова, никада их не поштују и не удостојавају их какве почести. Чак покоривајући се сили царских заповести (пред царским портретима), они не измишљају то, зашто се с правом оптужују они који *говорећи да су мудри полудеше. И заменише славу бесмртнога Бога подобјем смртнога човека* (Рим 1:22-23), како говори Апостол. Тако је јасно да изобличење које налазимо у Светом Писму не односи се на нас. А ако бисмо ми благочестиве мисли које смо дужни приносити само Божанству, приносили иконама, или било чему телесном, или ако бисмо укинули богоприлично чествовање и служење, или на други

начин унизили нашу веру, тада би добро било од нас узети то што удаљава и одвлачи нас од усрдног поштовања јединог истинитог Бога.

Сада видимо да се догађа супротно. Ко свесно гледајући на икону било ког Светога, по обичају говори: „Слава теби Боже“, и при томе произноси име тог Светог. На тај начин у време наше молитве испуњава се то што нам је речено: и кроз видљиво и кроз невидљиво да се прославља свесвето име Христово. Али, при томе ми не допуштамо да било ког од Светих називамо Богом, јер је један и по преимућству сушти Бог ово именовање приписао онима који Њему угађају, како је то написано у свештеној књиги Псалама (Пс 81:1, и 6). Даље, ми не чествујемо иконе истом чашћу богопознања и ради њих не презиремо сабрања која бивају у храмовима Божјим, а исто тако и славословља Бога дању и ноћу, или псаламски боље рећи, вечером и јутром и у подне, како говори Давид, а нарочито у време божанског тајнодејствија и Литургије. Пошто добро знамо да нема наде на добијање спасења више ниоткуда, сем од благочестиве вере и исповедања јединог истинитог Бога у Тројици поклањанога, од којих се прва налази у срцу, а друга се произноси устима: *Срцем се верује за правду, а устима се исповеда за спасење*: зато постојано узносимо својим устима славословље Њему, као нашем Творцу Богу и величанство Његово носимо у сасуду (срца). У примању свесветог тела Господњег и крви Његове, кроз које по Његовом предању, савршавамо спомињање Његове смрти и васкрсења, сав народ Христов стреми с неугасивом жељом и богодвижним усрђем још силније, од јелена на изворе вода. Нека никога не саблазни и то што пред иконама Светих ми чинимо освећење и благомирисно кађење. Чинећи то у част Светих у симболичком смислу, зато што они своје упокојење имају у Христу и част указивана њима, односи се на Њега. Премудри Василије (Велики) говори да част која се указује Светима - њима као служитељима, служи као доказ наше љубави ка заједничком Владики. Чулни огањ је символ невештаственог и божанског давања светлости, а мирисно кађење је символ најчистијег и свецелог надахнућа и преиспућења Духа Светога. Одлучили смо да то пишемо против видљивих и како би из извучених писаних противречности и молимо вас, да свакако истражујете то што не саблажњава и не смућује народ, зато што Господ заповеда да не презремо ниједног од малих. На исти начин нека се нико не саблажњава тиме што се исказује онима који поштују иконе. Сад многи градови и мноштво народа налази се у не малом страху од тога. Старајмо се са свакиим усрђем да себе не учинимо кривцима тога. Од свега нам је боље да се старамо, како противници вере, непријатељи Крста Христовог, не би извукли свуда повод ка гордости и да не би рекли да су хришћани до сада у заблуди, ако би они у томе видели идолослужење, и да не би брзо одбацили рукотворено. Каква се саблазан и увреда причињава вери Христовој, то ће свако отворено рећи. Они најзад по свом обичају кажу и то, да они који су пали једном у заблуду, за њих нема могућности да добију истинско разумевање, као да за њих више истина и не постоји. Чему ширење (-јереси) ако знамо да су и најпобожнији и христољубиви цареви наши подигли испред царског двора заиста знамење

своје љубави према Богу, то јест икону на којој су поставили изображење Апостола и Пророка и исписали њихове изреке о Господу, - и на тај начин су проповедали своје убеђење - спаситељни Крст? Главно је то што је Бог кроз различите иконе (изображења) савршавао чудеса, о којима многи жеђају да много говоре, на пример даривао је исцељење болнима, - што смо и сами доживели, - тако исто и избављење од саблазни - што се често догађало људима у сну. Најзначајније од свега је то што се никакав приговор нити сумња не јавља у односу на, у Созополу Писидијском налазећу икону Свенепорочне Богородице, која је из својих дланова изливала млазеве мира. О том чуду сведоче многи. Ако сада се не догађа ово чудесно дејство од ове иконе, то не значи да не треба веровати ономе што је раније било. Тако исто не мора се сматрати невероватним казивање у Делима апостолским о знамењима и различитим даровима Духа (Светог), иако се она данас сасвим не дешавају. Тад је човекољубиви Бог посредством таквог снисхођења чинио посве онемоћале снажним у вери у Њега, и кроз то је пројавио своју силу, како је то било са Апостолима. Некада је њихова сенка (хлад), а некада убрус узиман од њихове одеће доносио оздрављење. Њихове сенке, не од сваког од њих, већ само Петрова, давала је исцељење немоћнима, а такође и убрус не од сваке одеће, већ само од Павлове одеће, исцељивао је немоћне по њиховој вери у Бога којег су они проповедали, Који је пројављивао своју благодат такође и кроз мртве предмете, тачно како је Он благоволео, да би то исто било и са иконама, то јест, да би, не свака икона или живописно изображење било извор благодати за верујуће, већ само неке иконе Светих, или самога Господа. Тако не треба мислити да се исцељења савршавају сама по себи; не, она се савршавају само по благодати Бога нашега.

Тakoђе сматрам да не треба остављати без пажње и то што је изобразио у својој Цркви Јевсевије Памфил, на име што се у граду Панеада, који се у Еванђељу назива Кесарија Филипова, налази кућа крвоточиве жене која се исцелила додиром крајка Спаситељеве одеће. Испред врата те куће, говоре, стоји статуа, начињена од метала и има изображење Господње, а наспрам ње је изображена жена која се на коленима поклања с раширеним рукама како би измолила милост. Она је била крвоточива како би се спомињало о, над њом учињеном, чуду. Код ногу ове начињене статуе у име Господње израсла је некаква трава, чудна по изгледу, и непозната, која је служила као средство за исцељење сваке болести. То је Јевсевије, по његовим речима видео сопственим очима. Очевидно је Спаситељ своју благодат даривао по својој милосрђу, по јачини вере ове жене, дајући тиме на знање, како нам је више познато, да на оно што се догодило треба гледати, не просто, већ треба обратити пажњу на циљ с који се нешто савршава. Овај исти Јевсевије говори да је он видео сачуване живописане иконе Апостола Петра и Павла и самог Христа, украшене. Ово ми говоримо не стога да бисмо сами желели да поставимо металне статуе, већ само зато да би показали да Господ не одбацује оно што је било начињено по многобожачком обичају, већ што је Он благоволео и кроз ту статуу да пројави чудесно дејство благодати своје. Код нас

је тај обичај попримио толико велики значај, тако да, исмејавати га, није у реду. Нека се овим и заврши наша реч. А Бог истине који нас упућује на сваку истину и одгони од душа наших сваки повод ка несугласици и сваки разлог за смутњу, нека удостоји небеског Царства, нас који једнодушно и једномислено Га прослављамо.

Посланица патријарха Германа епископу Константину Наколијском

Mansi XIII, 105-108

Најбогољубазнији митрополит Јован Синадски написао нам је да ти, најбогољубазнији, ниси му предао нашу Посланицу. Због тога смо ми били не мало растужени на тебе. Ти си на друго место поставио, како се каже, страх Божји, и љубав, а такође и част, коју су удови Христови дужни на првом месту имати. Због тога ми овом Посланицом заповедамо твојој богољубазности да одмах лично предаш горепоменутому Посланицу нашу именованом богољубазном митрополиту, указавши му свако поштовање и да се ставиш њему на одговарајуће свештеничко располагање.

И пошто је ваша богољубазност добила наша упутства, обећај да ћеш их следовати и нека она буду примењена, не смућујући их својим разумом. Ти добро знаш и коначно ниси заборавио како ми мислимо, јер си ти молио нас да те разрешимо од твоје епископије, изјавио си спремност да се наоружаш против себе самог за тај случај, када си ти по твојим речима деловао неприсебно. Ниси ништа тврдио штетно на Господа и Свете Његове, ништа ниси говорио и чинио у односу на иконе њихове, изузев позивања на учење Светог Писма, по којем никаква ствар не може бити удостојена божанске части. Али, то учење и ми примамо и тврдо држимо и исповедамо га. То што смо ми написали поменутом богољубазном митрополиту, ми смо ти прочитали и признајући да ћемо на томе чврсто стојати, дали смо ти препис те Посланице. Не пожели да чиниш саблазан народу неискусном у лукавству, сећајући се страшног суда Господњег који прети и онима који само саблажњавају једнога од малих. Знај, такође, и то да до тада док не предаш нашу Посланицу својој богољубазности митрополиту, по власти Свете и Једносуштне Тројице, немаш право да савршаваш било које свештено служење. Ми смо дужни да се веома строго односимо према теби, да те не оставимо без уразумљивања и допустимо да останеш крив пре судом Божјим.

SAINT GERMANUS THE PATRIARCH OF CONSTANTINOPLE AS AN ICONODULE

Presbyter-stavroforos Dr Radomir Popović
Faculty of Orthodox Theology University of Belgrade

The epoch of the iconoclasts gave a large number of Orthodox theologians who, in this crisis period, made a great contribution to the preservation of the purity of the Christian faith – a faith based, *inter alia*, in the ancient church tradition. One of these soldiers and confessors of faith is of course St. Germanus Patriarch of Constantinople. On the basis of his preserved works and testimonies of his contemporaries, it is possible to reconstruct his theological thought about the icons. Considered are the most important of his works related to icons: Letter to Thomas of Claudiopolis, Letter to John Sinaites, Letter to Constantine of Nakoleia and his Sermon on the Cross and the Holy Icons. His contemporaries who defended icons: Pope Gregory II and Venerable John of Damascus, lived outside the Eastern Roman Empire and were not directly threatened by the imperial authority that persecuted icons and iconodulees, unlike St. Germanus who was in the capital city and who was willing to knowingly sacrifice for the true faith. Because of everything that he did, especially in the defense of icons, St. Germanus was added among the confessors of Orthodoxy.

СВЯТОЙ ГЕРМАН ПАТРИАРХ ЦАРЕГРАДСКИЙ КАК ЗАЩИТНИК ИКОН

Протоерей-ставрофор др Радомир Попович
Православный богословский факультет, Белград

Эпоха иконоборства дала большое число православных богословов, которые в этот кризисный период дали большой вклад сохранения чистоты христианской веры – веры, основанной, между остальным, в древнем церковном предании. Один из таких борцов и исповедников веры является конечно же, Св. Герман Цареградский патриарх. На основании его сохранных работ и свидетельств его современников возможно реконструировать его богословную мысль о иконах. Изучены его самые важные работы, которые относятся на иконы: Письмо Томи Клавдипольском, Письмо Йовану Синадскому, Письмо Константину Накилойскому, как и его Беседа о кресте и иконах. Его современники, которые защищают иконы: папа Григорий Второй и Преподобный Йован из Дамаска, живут вне границ Восточно-ромейского царства и не были непосредственно угрожены от царско-имперальной власти, которая преследовала иконы и иконоуважителей, в отличии от Св. Германа, который в столице и который был готов сознательно жертвовать ради истинной веры. Из-за всего, что он сделал, особенно в защите икон, Св. Герман вознесен в исповедники православия.

INNOVATION AS THEOLOGICAL CREATIVITY

Richard Schneider

University of York, Canada
St. Vladimir's Academy, New York, USA
262 Vanier College, 4700 Keele St.
Toronto ON Canada M3J 1P3
Ел. пошта: rschneid@yorku.ca

Оригинални научни рад

Примљен: 1. новембар 2010. године
Прихваћен: 16. новембра 2010. године

Abstract: The study begins with the three questions about “innovation,” “invention,” and “creativity” and explaining the meaning and truth-value of icons? After that we consider the wrong concepts of icons, because of an accurate understanding of icons. Seeing as theoria (θεωρεῖν) is acceptable concept for the theology of icons, but seeing and theoria [no seeing without interpretation; truth of interp. = faith]. We have to examine fundamental aspects of the icon as language, so after that we gave the examples for the every aspect. After all, the study gives us possible answers for the opening questions: recession + figure + rhetoric = Innovation as theological creativity (this is not an issue of style; style = culture).

Key words: Innovation, recession, figure, rhetoric, Icon

The study about innovation in iconography we began with the three questions that may be considered in the text:

- Are “innovation,” “invention,” and “creativity” acceptable terms to use when explaining the meaning and truth-value of icons?
- In regard to icons, how are these terms to be understood? What is “innovation” in an icon?
- Can we recognize “good” or “bad” innovation?

A wrong concept of icons – In the context of innovation in iconography we have to start with explanation of the terms icon and iconography. Icons and iconography are NOT:

- A product of a mystical or hesychast spiritual experience, designed to induce such an experience in the beholder (as opposed to “mere art”)
- An ontological absolute, whose meaning is intrinsic because of what they are (i.e. “icons” and not “mere art”); their message is not “objective”
- Solely dictated – if they are “true” – by Wisdom imparted by the Spirit
- Products of a rigidly controlled system of rules, and especially not reduced to mere slavish copies of “ideal” exemplars of “true” icons

The Prototype, in accordance with Neoplatonic ideas, is thought of as producing its image *of necessity*, as a shadow is cast by a material object, as the Father produces the Son and the whole hierarchy of the invisible and the visible world ... This process of *emanation* imparts to the image something of the sanctity of the archetype: the image ... is ... *identical* with [its prototype] according to meaning...

... Ideas of paramount importance for the whole subsequent history of Byzantine art emerge from this reasoning on the doctrine of images. First, the picture if created in the “*right manner*,” is a *magical* counterpart of the prototype, and has a *magical identity* with it ...¹

An ACCURATE understanding of icons:

- Icons are Texts / Signs / Signifiers
- Like all texts, they are composed through use of a language
- The “rules” of iconography are the expectations of the language: vocabulary, grammar, syntax, arrangement
- They have intention, created by Rhetoric (including style)
- Their purpose is didactic; each icon is a new exegesis of the Tradition (like a sermon). This means any “true” Orthodox icon must be both original (“insightful”) and culturally aware, and also must show its links with Tradition
- To succeed in that purpose, each icon must evoke (*Eph* 1:4 a responsive eye / mind /heart in the viewer, i.e. must elicit a hermeneutic response caused by its hermeneutic design.

¹ Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration* (1948), p. 6 [“The Theory of the Icon”].

Icons (like Faith) require understanding:

Seeing as *theoria* (θεωρέειν)²

- You lead him into the church and show him its decoration. You open his eyes to the figures in the icons. The unbeliever looks for himself and says: Who is this that is crucified? Who is this that arises from the dead and tramples on the head of this ancient? Do you not then *instruct* him with the help of the icons And in this way you bring the man to a knowledge of God.
- You lead him then to the sacred bath of baptism. *He sees* only water in the font; but you, a believer, *see* water, fire, and the Spirit.... When led to the mystagogy of the body and blood of the redeemer, *he sees* only bread and wine, whereas you *see* the body and blood that flowed from his spotless side. And when he has become worthy, he too will share therein and gradually rise to the level of your faith and your knowledge. Do you see how you have in this way led him *from visible to invisible* things? Well, then, please *understand* the icons as well. (PG 95: 325C-328A)

Seeing and *theoria* [no seeing without interpretation; truth of interp. = faith]

- **John 12:45** And whoever sees Me is seeing Him who sent Me
- Καί ὁ θεωρῶν ἔμε θερείτον πέμψαντά με (*theoron* = the one beholding)
- i.e., spiritual perception is of the One sent by God; θεωρέειν = using sight with spiritual depth
- (θεωρέω = to look at, observe, but either with physical eyes or through perception by mind or spirit, cf. John 14:17, 7:14-19; a θεωρός is an “official witness” or state ambassador sent to report the official word of an oracle, [sugg. root θεός], cf. John 19:35 “and he that saw it bears witness” – to the truth). Cf. Acts 17:16 = Paul can “see” idols for what they are.
- So note that *theoréo* = physical sight coupled with a hermeneutic mind which can truthfully understand the signs [*semeia*] John 2:23, 6:2; [a clever rhetorical play on this concept is in Acts 4:13-19, middle of the story of the first apostolic healing miracle 3:1-4:22: the Jewish Council has seen (*theorein* v.13) and admits the truth of the miracle (v.16), but refuses the truthful conclusion (v.19)]

² John of Jerusalem, Discourse against the [iconoclast] Emperor “Caballinus” [= Constantine V] (after 766: see PG 95:333A)

- When you rightly see this way, you have perceived the truth; cf. John 4:19, 6:40 (in which such seeing – *theorein* – gives eternal life because “to see is to believe [*pisteuein*]”)

Fundamental aspects of the icon as language:

- (1) Underlying order
(*ordo*, τάξις [*taxis*]),
- (2) *Figura*
[*schema*, *morphé*],
- (3) Hieratic vs. narrative,



Theophany end 14th C. Jerusalem, Greek Patriarchate

19-7/8 x 14-5/8”

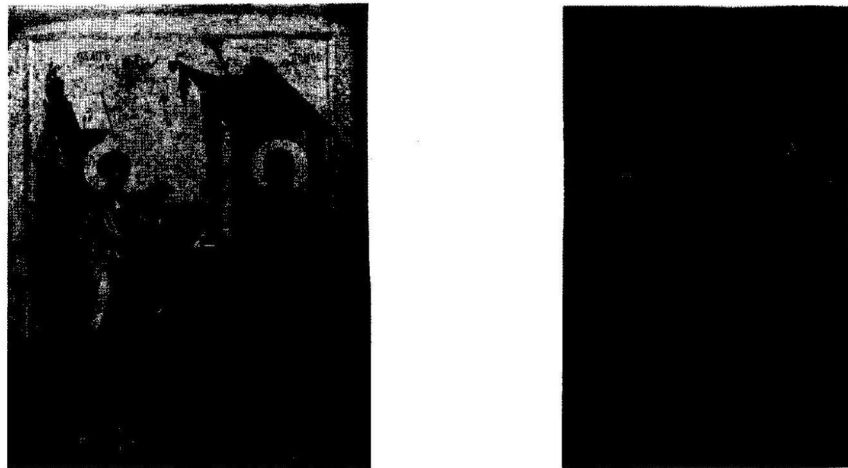
Further elements of the language:

- (4) text-gloss,
- (5) Attribute; gesture,
- (6) Zone,
- (7) recension.

Pantokrator Psychosostria (early 14th), 93 x 68 cm
 Ohrid, Icon gallery, Tempera on wood, silver/gilt revetment
 from Ohrid, Church of Virgin Peribleptos
Nicholas vita icon (early 13th) Mt. Sinai, St. Catherine, Tempera on wood, 82.2 x 57 cm



TEXT / GLOSS
Theotokos Psychosostria (early 14th) Ohrid, Icon gallery, Tempera on wood, silver/gilt revetment
 from Ohrid, Church of Virgin Peribleptos 93 x 68 cm

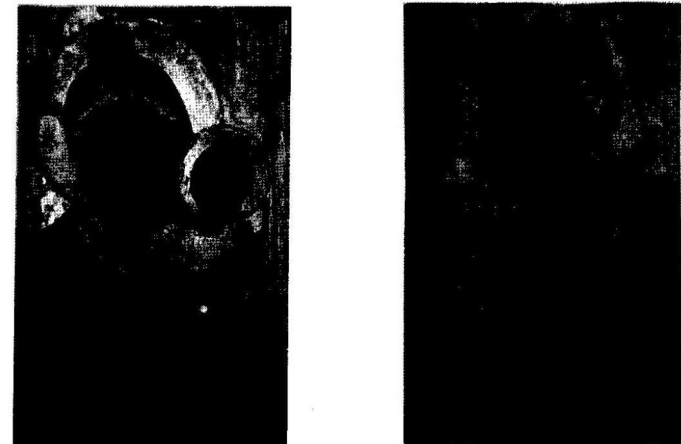


RECENSION CREATES INNOVATION: tradition + interpretation
Thetokos Psychosostria (early 14th) Ohrid, Icon gallery, Tempera on wood, silver/gilt revetment. from Ohrid, Church of Virgin Peribleptos 93 x 68 cm
MOTHER OF GOD of VLADIMIR in Russia by 1131 (ex-Tretyakov Gallery, Moscow)



RECENSION CREATES INNOVATION: interpretation by Rhetoric
 Theotokos, 14th c. (+repaint), Cyprus, Agios Chrysostomos Monastery, 103 x 63 cm

MOTHER OF GOD of VLADIMIR in Russia by 1131 (ex-Tretyakov Gallery, Moscow)



Theology creates innovation: *theoria*

- “quadripartite” icon with Abgar and mandylion (mid-10th C.)
- [two wing pieces framed together; originally a triptych]
- Mt. Sinai, monastery of St. Catherine
- Tempera 34.5 x 25.2 cm



St. Luke painting the Virgin, 17th C Pskov school,
(Pskov Museum of History and Architecture)

- From Opochka, Church of St. Luke, 87 x 64 cm
- **Seeing as *theoria***
- Gloss on a gloss
- Clear illustration of iconological hermeneutic
- Who is seated in honour?
- **Rhetoric:**
- (1) ethos and pathos
- Complete meaning = theology + response
- (2) dynamic narrative
- (3) figure [*figura*; *schema*]; type
 - Recension, not “archetype”
- (4) aenigma: sign theory; interpretation



-- Christ is the only “archetype”; human as Image of God

How do ethos and pathos together in a main figure create *aenigma* = theologia?

Ascension (c. 1300)

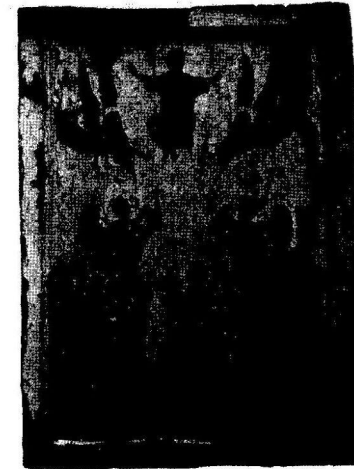
Ohrid, St. Clement, icon gallery
tempera on wood

Prov.: church of the Virgin Peribleptos
(1295) [now St. Clement]

39.5 x 29 cm

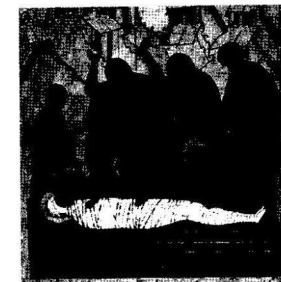
PATHOS

- Is a rhetorical device, not a sensation
- Is exegetical, hence used for “sign”
- textual-explanatory context (especially liturgical)
- often depends on aenigmatic innovation

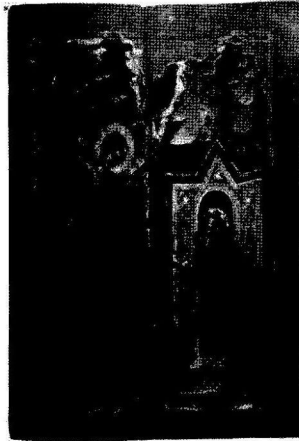


Threnos (Lamentation) 15th C.

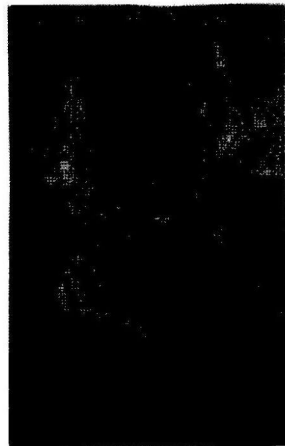
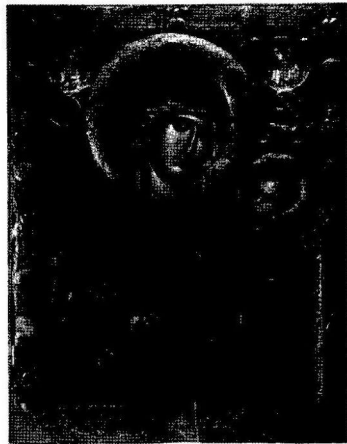
In those icons we see recessional innovation inspired by pathos.



Ethos + pathos: The Miracle at Chonai
 (left) Mt. Sinai, St. Catherine's c. 1300
 (right) Patmos, St. John, c. 1500



In those further icons there are: Recession + rhetoric = meaningful innovation!



Is iconography fixed and immovable?

- From what you have seen, is the only way to achieve “correct” iconography a recession of traditional?
- “In the choice of icons....we have been guided less by their artistic quality than by the orthodoxy of their iconography. In other words, the

icons reproduced here show no trace of any dogmatic deformation, no borrowing from western art, and they transmit *the unaltered teaching of the Orthodox Church, in no way infringing the Canon of iconography.*³

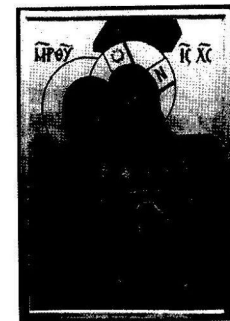
Recession + figure + rhetoric = Innovation as theological creativity (this is not an issue of style; style = culture).

MOTHER of GOD of the SIGN, enamel, Russia, 19th C.

MOTHER of GOD of the SIGN (from Blachernae figura)
 13th c, chapel of St Symeon Stylites Mt Sinai

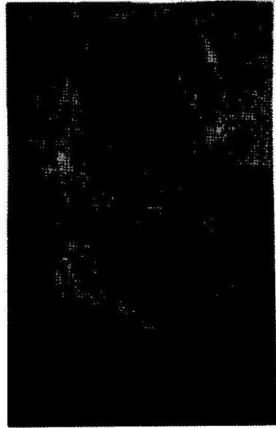


PATHOS AS A GLOSS OF PATHOS
 Man of Sorrows (end 12th C.)
 Do Not Lament Me (modern)



³ Ouspensky, in L. Ouspensky and V. Lossky, *The Meaning of Icons*, p. 145

But this develops through RECENSION



- Successful – i.e., Orthodox --innovation depends on theology
- And on Tradition of the language,
- but NOT on copy of “prototypes”.
- Innovation DOES respond to culture
- But NOT to ideology.
- Iconographic rhetoric is ALWAYS liturgical.

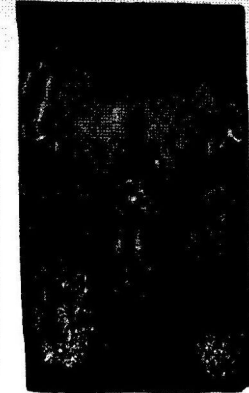
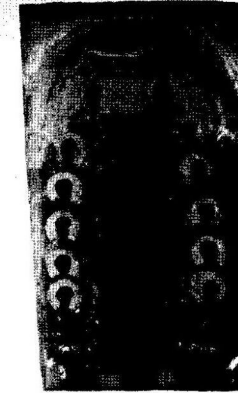
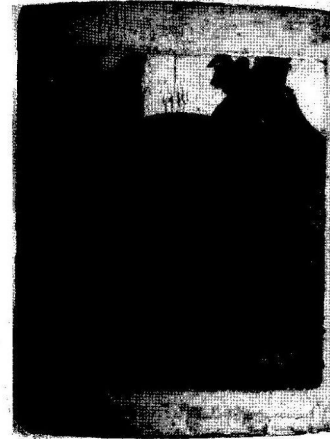
When does innovation become mere ideology?

- When it loses touch with recension = “Tradition” in theological interpretation
- (But this does not mean mere copying, which is “tradition” – an ideology!)
- When it loses touch with liturgical / Scriptural rhetoric
- When it is a polemic for a fashionable idea
- When originality becomes an end in itself, and not a means to achieve a theological insight

THEOLOGY + RECENSION = INNOVATION
(left) **Anastasis**, Russian, 15th C.

(RIGHT) **Pentecost and Anastasis** (12th-late12th)

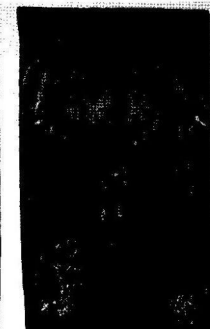
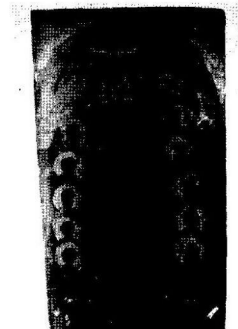
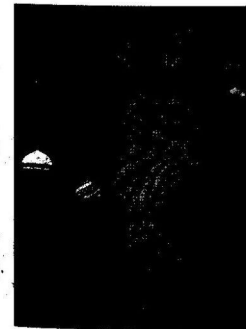
St. Petersburg, The Hermitage; Mt. Athos (Great Lavra?)
Tempera on wood 32 x 18cm [Originally joined on one piece of a Templon beam]



THEOLOGY + RECENSION + IDEA = INNOVATION?
(left) Western style Resurrection

(RIGHT) **Pentecost and Anastasis** (12th-late12th)

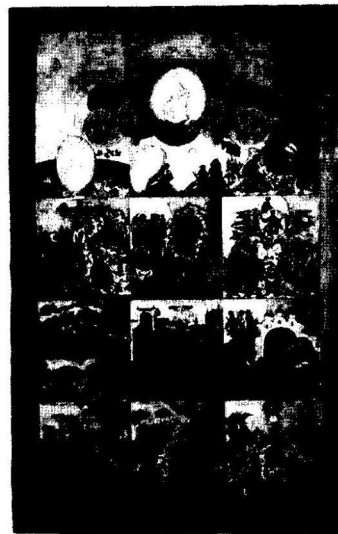
St. Petersburg, The Hermitage; Mt. Athos (Great Lavra?)
Tempera on wood 32 x 18cm [Originally joined on one piece of a Templon beam]



(left) **Pantokrator Psychosostria** (early 14th)
 Ohrid, Icon gallery, Tempera on wood, silver/gilt revetment
 from Ohrid, Church of Virgin Peribleptos, 93 x 68 cm
 (right) icon by Peter Pearson, Pantocrator



Iconography is ALWAYS iconological theology
New Testament Trinity Russian 17th C.
The Nicene Creed, Moscow Armory School 1668-9
 130 x 77 cm, Moscow Russian Museum; from Ch. Of St. Gregory, Polianka



Iconography is ALWAYS iconological theology

(left) Crucified Seraph, Moscow School, c. 1600
 (right) New Testament Trinity, Novgorod school, 14th C.



Iconography as mere idea: New Testament Trinity
 (left) Serbian 16th C.; (right) Balkans (?), c. 1800

Iconography as mere idea: New Testament Trinity

(left) Serbian 16th C.;
 (right) Balkans (?), c. 1800



- Innovation as theological creativity
- (not an issue of style; style = culture)
- BUT culture can be – must be? -- iconological

Christ – the Same yesterday, today, and tomorrow – is ALWAYS mediated to us by culture, in our icons

- But NEVER as ideology

Nicholas vita icon [center] (early 13th C.) Mt. Sinai, St. Catherine, Tempera on wood;
St. Nicholas, enamel, Russia, 19th C.



(left) Stalin visits Mother Matrona

(right) Stalin as pseudo-bishop



(left) Stalin visits Mother Matrona



(right) Australian anti-abortion icon



Robert Lentz:

(left) Madonna of the Streets;



(right) Oscar Romero



Diocese of Kolomyyya – soccer icon



INNOVATION AS A THEOLOGICAL CREATIVITY

Richard Schneider

York University, Canada

St. Vladimir's Academy, New York, USA

The study of innovation in iconography begins with three questions about the creativity and innovation in contemporary iconography and explanations of the meaning of true value of the icons. After delineating the erroneous concept and understanding of icons, we have explained what the icon is and how the language of iconology had developed. If the icon is accepted as *theoria* (*θεωρέϊν*), such a concept is acceptable from the standpoint of the theology of the icon. The vision and *theoria* are important for the explanation of the icon [but not vision without interpretation, because the faith is expressed through the interpretation of the Truth]. The paper stresses the basic aspects of the icon as the language of faith, and then gives examples of how the narratives in the icon can be used as an expression of faith. This study provides possible answers to open questions about innovation in the iconography as a type of theological creativity and again – through examples – shows what icons are and what they are not.

ИНОВАЦИЈА КАО БОГОСЛОВСКА КРЕАТИВНОСТ

Ричард Шнајдер

Универзитет Јорк, Канада

Академија Светог Владимира, Њу Јорк, САД

Студија о иновацији у иконографији почиње са три питања о креативности и иновацијама у савременој иконографији и објашњењима значења истинитих вредности икона. После истицања погрешног концепта и схватања икона, објаснили смо шта јесте икона и како се развијао језик иконологије. Ако се икона прихвати као *theoria* (*θεωρέϊν*), такав концепт је прихватљив са становишта богословља иконе. Виђење и *theoria* су значајни за објашњење иконе [али не виђење без тумачења, јер се вера изражава кроз тумачење Истине]. У тексту се истичу основни аспекти иконе као језика вере, а после тога дати су примери како се нарација у икони може користити као изражавање вере. Ова студија пружа могуће одговоре на отворена питања о иновацијама у иконографији као богословској креативности и опет – кроз примере – показује шта је икона, а шта не.

ИННОВАЦИЯ КАК БОГОСЛОВНАЯ КРЕАТИВНОСТЬ

Ричард Шнайдер
 Университет Йорк, Канада
 Академия Святого Владимира, Нью-Йорк, США

Студия о инновациях в иконографии начинается тремя вопросами о креативности и инновациях в современной иконографии и объяснениями значений истинных ценностей икон. После акцентирования ошибочной концепции и понимания икон, мы объяснили, что есть икона и как развивался язык иконологии. Если икона считается, как *theoria* (θεωρεῖν), такая концепция принимаема с точки зрения богословия иконы. Видение и *theoria* значительны для объяснения икон [но не видение без объяснения, так как вера выражается через объяснение Истины]. В тексте выделяются основные аспекты иконы, как языка веры, а после того даны примеры, как нарация в иконе может служить выражением веры. Эта студия дает возможные ответы на открытые вопросы о инновациях в иконографии, как богословной креативности и опять таки – через примеры – показывает, что такое икона, а что нет.

САВРЕМЕНИ ЗАПАДНИ ПРИСТУП ИКОНОЛОГИЈИ – ЦОН ПАНТЕЛЕЈМОН МАНУСАКИС

Ђакон мр Ивица Чаировић
 Јереј мр Желько Ђурић

Желько Ђурић
 Нушићева 10/4, Смедерево
 Ивица Чаировић
 Мајке Јевросиме 19, Београд
 Ел. пошта: zeljkojuric@medianis.net;
 chivica@gmail.com
 Оригинални научни рад
 Примљен: 3. априла 2011. године
 Прихваћен: 2. маја 2011. године

Апстракт: Савремено богословље истицањем иконологије, следујући Светом Писму и Светим Оцима, може да помогне да се модерни човек врати извору и обнови у себи икону Божју. У савременом добу теологија треба да буде ближа људима, како би омогућила свима да на предањски начин виде себе (учећи иконологију), друштво у коме живе (кроз учење о Цркви - еклесиологија) и време у коме живе (учећи есхатологију). У овом контексту, студија би требало да буде фокусирана на однос континенталне философије и теологије, али са акцентом на иконологију, естетику, еклесиологију и есхатологију – не у општем смислу, већ у оквиру богословско-филосовског система Цона Пантелејмона Манусакиса.

Кључне речи: икона, иконологија, естетика, еклесиологија, есхатологија, Света Тројица, Цон Пантелејмон Манусакис, Ричард Кирни.

Увод – Можда је за теологију један од најтежих и уједно – данас – најхитнијих изазова промишљање односа вере и објаве у историји. И то управо због тога што су се Божја објава и истине вере столећима узимале попут непробојног и непроменљивог гранитног блока који је уметнут у време људског космичког трајања. Данашњем човску је потребно осветљавање неких заједничких тема философије и теологије, али тако да ни једна сфера не буде оскрнављена.

Савремено богословље под јаким утицајем неопатристичке синтезе XX века ипак треба да одговори на веома тешка питања модерног човека. Првенствено, то је егзистенцијално питање – *ко сам ја?* Баш оно питање које је Исус поставио ученицима – *шта кажу за мене ко сам ја* (Мт. 16, 13). Иконично представљање човека у свету потребно је како би се модеран човек уверио у истинитост речи из почетне књиге Старог Завета о стварању човека по лику и облику (1. Мој. 1, 26). Ако нема иконичности, неће бити ни слободе човека да усрдно каже: *Да!* на Божји позив. Управо такво схватање хришћанске антропологије и иконологије има Џон Пантелејмон Манусакис.¹

Упоредо са богословским стасавањем, проф. Манусакис је студирао философију. Уједно је био упознат са светим Оцима Цркве и са античким и модерним философима. Опредељујући се за свој домен истраживања одлучио се да прати савремену континенталну философију, а затим да модерну – али и античку – философску мисао упоређује са светоотачким предањем.

Континентална философија² јесте правац у философији XIX и XX века, који настаје у Западној Европи. У другој половини XX века философи овог покрета одвајају се од аналитичке философије, а у себе укључују немачке идеалисте, феноменологе и егзистенцијалисте.³ За наше истраживање значајно је поменути три основна задатка континенталне философије: одбацивање сцијентизма, односно покрета који истиче да је само кроз природне науке могуће схватити појаве у природи; узимање искуства као нешто променљиво, пошто је искуство детерминисано многим факторима – време, простор, језик, култура и историја – те се може рећи да континентална философија тежи историцизму (за разлику од аналитичке, континентална философија учи да философски докази не могу бити одвојени од историјског контекста);⁴ континентална философија учи да човек може да измени услове могућег искуства, тако да је нужно да се направи јединство теорије и праксе

¹ Наше истраживање биће базирано на студији *Prosopon and Icon*, John Panteleimon Manoussakis, у *After God, Richard Kearney and the Religious Turn in Continental Philosophy*, Fordham University Press, New York 2006, 279-297. Студија представља ширу и допуњену верзију есеја који је проф. Манусакис изложио на симпозиону о Ричарду Кирнију *God Who May Be*. Есеј је оригинално назван *From Exodus to Eschaton: On the God Who May Be*, објављен у *Modern Theology* 18, no. 1, January 2002, 95-107.

² Појам *континентална философија* почиње да се чешће користи међу философима енглеског говорног подручја после 1970. године. Они овај појам користе како би речју описали философске покрете у Француској и Немачкој, као што су феноменологија, егзистенцијализам, структурализам, итд. Током XX века философи англофонске традиције нису били у блиском контакту са осталим – европским – философима.

³ Опширније види у Glendinning, Simon, *The idea of continental philosophy: a philosophical chronicle*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

⁴ Опширније у Critchley, Simon, *Continental Philosophy: A Very Short Introduction*, Oxford; New York: Oxford University Press, 2001.

(као и богословље), а онда би континентални философи живо учествовали у личносним, моралним и друштвеним проблемима; на крају, истичемо да континентална философија поново треба да одреди методологију и природу философије.

У савременом добу теологија треба да буде ближа људима, како би омогућила свима да на другачији – неконвенционални за модерност, а рекло би се изворно и предањски – начин виде себе (*иконологија, естетика*), друштво у коме живе (*еклисиологија*) и време у коме живе (*есхатологија*). Зашто су употребљени иконологија, еклисиологија и есхатологија у нашем раду? У контексту пређашег одељка наше интересовање би требало да буде примењена философија и теологија. Зато ћемо говорити о иконологији, естетици, еклисиологији и есхатологији, али не у општем смислу, већ у оквиру богословско-филосовског система Џона Пантелејмона Манусакиса.⁵

1. *Иконологија* – Говорећи о слободи у Богу у одељку *Личност и икона* проф. Манусакис полази од Аристотелове философије затим упоређује његово учење са учењима каснијих философа о слободи, да би свој – историјски – преглед закључио учењима Достојевског и Сартра о слободи.⁶ У посебном делу студије проф. Манусакис расправља са Ричардом Кирнијем⁷

⁵ Џон Пантелејмон Манусакис је рођен у Атени, а образовао се у САД (докторирао у Бостону). Рукоположен је за ђакона у Грчкој Православној Цркви. Током школовања бавио се философијом религије, феноменологијом, античком грчком философијом и патрологијом. Објавио је књиге *God After Metaphysics: A Theological Aesthetic* (Indiana University Press, 2007) и *Theos Philosophoumenos* (Ellinika Grammata, 2004 [на грчком]). Уредио је неколико зборника: *Traversing the Imaginary* (Northwestern University Press, 2007 co-edited with Peter Gratton), *Heidegger and the Greeks* (Indiana University Press, 2006 co-edited with Drew Hyland), *After God* (Fordham University Press, 2006), *Phenomenology and Eschatology: Not Yet in the Now* (Ashgate, 2009). Написао је студије „Thebes Revisited: Theodicy and the Temporality of Ethics“ in *Research in Phenomenology* 39:2 (2009), 292-306; „The Revelation of the Phenomena and the Phenomenon of Revelation: An Apology for Dionysius' Phenomenological Appropriation“ у *the American Catholic Philosophical Quarterly*, 82:4 (2008), 705-719; „The Anarchic Principle of Christian Eschatology in the Eucharistic Tradition of the Eastern Church,“ у *Harvard Theological Review* 100:1 (2007), 29-46; „At the Recurring End of the Unending: Bonhoeffer's Eschatology of the Penultimate“ у *Cruciform Philosophy: Dietrich Bonhoeffer and Philosophy*, уредили Jens Zimmermann и Brian Gregor, Bloomington: Indiana University Press, 2009; „The Promise of the New and the Tyranny of the Same“ у *Eschatology and Phenomenology*, уредили Neal DeRoo и J. P. Manoussakis, London: Ashgate, 2009.

⁶ John Panteleimon Manoussakis, *Prosopon and Icon*, у *After God, Richard Kearney and the Religious Turn in Continental Philosophy*, Fordham University Press, New York 2006, 279.

⁷ Ричард Кирни (Richard Kearney) предаје философију у Бостону, а као гостујући професор предаје у Даблину, Паризу (Сорбони) и Ници. Написао је двадесет књига о европској философској мисли, а у 14 књига је био ко-аутор. Као истакнути ирски интелектуалац учествовао је у мировном процесу где је применио свој философски систем. Најбитнија дела су му *трилогија* - 'Philosophy at the Limit', а три тома су *On Stories* (Routledge, 2002), *The God*

о Богу као о Ономе што “није”.⁸ Катафатичким приступом Богу и богослов и континентални философ дају исти одговор. Обојица се слажу да би Бог требало да буде у стању – због своје слободе – да буде трансцендентан у односу на нужност постојања. Проф. Кирни истиче икону *Преображења Господњег* као најбољи доказ за своју тврдњу о личносном Богу – на лицу свих изображених се јасно читује догађај Преображења. Проф. Манусакис тада поставља питање, да ли случајна чињеница да лице (*prosopon*) показује светотројичну теофанију? Сетимо се како изгледа икона Преображења: иконописан је Господ Исус Христос у светлим хаљинама како стоји на гори, окружен светлошћу, са саговорницима Илијом и Мојсијем – који такође сјаје преображењском светлошћу, док тројица апостола, Петар, Јаков и Јован, уплашени леже на земљи, поклопили су очи рукама – не смеју да гледају, или им смета надсунчана светлост – у покрету су, падају ничице, руке им лелујају, покушавају да побегну, у паници су. Није случајно да је проф. Кирни нагласио баш ову икону. Философ – заступник континенталне философије – показује да природна наука не може да објасни таворску светлост и њену појаву у природи; а искуство апостола који су живели са Христом и нису га препознали схвата као нешто променљиво, њихово искуство је ограничено те може да потврди само тај догађај (тежи историцизму). Личност Господа Исуса Христа је та која уједно објашњава таворску надсунчану светлост и питање – зашто Његови апостоли падају ничице ка земљи уплашени и у паници пред Преображеним. Ако препознамо и исповедимо Исуса као јединог Христа и Спаситеља, онда је наше искуство позитивно, а наша личност заис-

Who May Be (Indiana UP, 2001) and *Strangers, Gods, and Monsters* (Routledge, 2003). Треба поменути и његова дела *Debates in Continental Philosophy* (Fordham, 2004), *The Owl of Minerva* (Ashgate, 2005), *Navigations* (Syracuse University Press, 2007) and *Anatheism* (Columbia, 2009). У њима истиче своје учење да континентална философија мора допрети до човека, а затим и бити примењива у његовом животу у савременом свету. Водећи је човек за пројекте Boston College који се баве односом човека и друштва, домаћина и странца, насиља и помирења. У 2010/2011. години Ричард Кирни је – како би у потпуности применио антрополошке смернице свог учења у оквиру система континенталне философије – посетио четири града у којима је становништво подељено по националном или верском основу (*divided communities*): Јерусалим, Косовску Митровицу, Дери у Ирској и Бангалор у Индији. Његов циљ је да вође завађених етничких и верских група доведе за исти сто; заједно са студентима, уметницима, избеглим из тих градова, како би сви изнели своја искуства и дошли до заједничких закључака. Ти сусрети су снимљени и доступни на Интернету, а са друге стране постоје и Интернет странице и блогови који се баве тим друштвено-философским проблемима.

⁸ Појмове „апофатика и катафатика” први је објаснио Дионисије Ареопагит, који је говорио да постоје два начина *богопознања* – катафатички и апофатички. Први начин је приписивање Богу неких афирмативних карактеристика, називајући Га именима која нам се чине као Богу подобна, попут: „Свемогући”, „Свеприсутни”, „Благо” итд. Други начин је разумевање имена Божијих као негације и затим њихово одбацивање са циљем да се добије потпунији одговор. Према Дионисијеовом учењу, овај апофатички метод, много више од катафатичког, као интелектуална аскеза слична егзистенцијалној аскези, може открити Истину – односно одговор на питање - Ко је Бог?

та иконична. Тиме се потврђује – *печат дара Духа Светога*. Светотројичност прожима личност онога који исповеда Свету Тројицу. Проф. Манусакис, затим, објашњава своје учење о Светој Тројици – личност је у Богу начело Божјег саморађања у *биће* – односно, Бог је могао да роди само услед личносног односа.⁹ Затим, он закључује да су свети Оци значајно унапредили богословље када су поистоветили појмове *hypostasis* и *prosopon*. Врло битно за отварање континенталне философске мисли према богословљу јесте и то што проф. Кирни често користи појам *личност* – али не индивидуе, већ личности која се оваплоћује у телу и трансцендентира у времену. Дакле, његово схватање личности јесте у контексту кападокијског схватања личности.

За иконолошко становиште учења проф. Манусакиса врло је значајна чињеница да он разликује појмове *persona* и *prosopon*, јер сама етимологија – а потанко је објашњава – појма *prosopon* илуструје и возглављује све енергије бића, као бића – за друге и бића – са другим.

2. *Естетика* – Естетика се, као грана философије, бави посебним обликом људског стваралаштва - уметношћу. Сама реч естетика потиче од грчке речи *αισθητική*, што значи онај који примећује, осетљив. Проф. Манусакис почиње своје учење о овом феномену преведећи *prosopon* као личност, али и као лице.¹⁰ Овај појам у синтакси увек иде уз помоћни глагол *бити*, а никако уз *имати*. У овом контексту се тумачи да је *неко* личност, а не да *неко има* личност. Ако се тумачи уз помоћни глагол *имати* личност може да се подведе под појам маска, а на тај начин и квалитативно умањи. Проф. Манусакис иде још даље – *pros* – значи напред, испред; *opos* – генитив именице која значи лице, - посебно – око (ето и појашњења појма оптика). Бити *prosopon* значи бити испред лица; или стајати некоме испред лица (општито, бити присутан пред неким оприсутњеним, бити у нечијем видокругу).¹¹ Ово морфолошко тумачење је врло значајно због комуникације иконе са верником, пошто икону сматрамо *надестетским* и онтолошким делом. Естетика испитује лепо и вредно у уметности, суштину уметничког стварања и доживљаја уметничког дела. Богословље лепоте – један од најсјајнијих бисера светоотачког и мистичког предања Хришћанства – како естетику у богословској науци дефинише Џон Мекгакин, није одбачено у савременој богословској науци. Можда је чак и данас позваније него икада да врати Западу изгубљену религиозност.

⁹ John Panteleimon Manoussakis, *Prosopon and Icon*, 282.

¹⁰ Василије Велики у *Писму* 214 описује разлику између *prosopon* (лице) и *prosopion* (маска). PG 32, 788 В.

¹¹ Проф. Манусакис истиче чињеницу да се појам *prosopon* појављује врло ретко у класичној јелинској књижевности – у јединици. Хомер – и у *Илијади* и у *Одисеји* – користи овај појам у множини. То није случајно јер *prosopon* не може да постоји сама, већ тражи, захтева однос са личношћу – испред себе. Бити *pros-opon* увек захтева неког испред себе. John Panteleimon Manoussakis, *Prosopon and Icon*, 284.

Дон Мекгакин истиче да је можда Божји промисао чињеница што је православна дијаспора тако распоређена по целом свету – што може да буде поновна евангелизација Запада.¹² Сведочење Лепоте и Истине у савременом свету, посебно на Западу јесте улога православних и у друштву и у науци (за наше истраживање у континенталној философији и савременом богословљу). Самим тим, свим људима и свим културама биће показана аутентичност и интегритет Јеванђеља које на тај начин почиње поново да се проповеда – иконама – у савременом “тамном и поружнелом” свету.

2.1. Проф. Манусакис истиче везу иконе и онога који је гледа – гледалац и верник, јер само онај који се моли Господу и светитељу изображеном на икони постаје *pros-opon*. Ово даље имплицира да онај који је *pros-opon* egzистира, постоји као *ek-sistence*, односно на начин да изађе из себе и да уђе у заједницу са оним који је испред њега, али и да тај други слободно прихвати такав однос. Овај други зове првог у непознато – у Обећану земљу Другога.¹³ Проф. Манусакис каже да је искорак у ову Земљу (односно, стање) тај изалазак из себе, односно из онога што је човеку познато и уобичајено. То стање имплементира оно што сам био, *али више нисам* – и оно што ћу бити, *али још нисам*. Тако је *pros-opon* динамична, пуна могућности да буде остварена као личност. На тај начин, проф. Манусакис закључује да бити *личност* јесте процес сталне и безрезервне представке себе Другога.

Објашњавајући даље своје учење, проф. Манусакис наводи појам *atomon* као антином појму *prosopon*, пошто су ово два дијаметрално различита појма, који изражавају egzистенцијалне могућности које су постављене пред људским бићима. Објашњавајући Кјекегорово тумачење индивидуализма као *atomon*, као нечег демонског, проф. Манусакис истиче да је то демонско уствари отпор према односу и заједници. Као што смо већ рекли, екстатички покрет карактерише *pros-opon*, а *atomon* као јединку одликује затвор у коме се сама налази – самица, са огледалима у којима је само њен одраз. Демонско није део заједнице. Са етичке стране гледано, наглашава проф. Манусакис, *prosopon* се само у заједници одупире манипулацији, јер личност јесте само у заједници и за Другог.¹⁴ Како би објаснио речено, наводи примере лихвара и блудника који у свему виде само ствар, а никако однос, јер су самољубиви; а са друге стране, наводи речи апостола Павла из Посланице Галатима: А живим – не више ја, него живи у мени Христос; а што сада живим у телу, живим вером Сина Божјег, који ме заволи и предаде Себе за мене. (Гал. 2, 20) Индивидуа саздана од онога што се више не може делити – *atomon* – јесте техничка ствар и може само да припада *небићу*, односно месту где нема лица

– личности, јер је личност само у односу са Другим; где нема заједнице – тамо где не може да се неко види лицем у лице; где нема *pros-opon*. То место је место где влада egzистенцијална смрт – како Ричард Кирни каже – место где је биће осуђено само на себе; то је идолатрија себе самог.¹⁵

Да ли естетика подразумева и тумачење уметничког дела? Крајем XX века развиле су две одвојене традиције интерперетације уметничких дела. Једна је аналитичка традиција, која произлази из аналитичке философске традиције – која истиче важност разумевања намера аутора приликом конструисања једног уметничког дела, а друга припада традицији континенталне философије. Немачка теорија рецепције сматра да је интерперетација уметничког дела предодређена начином на који читаоци, односно рецептори, одговарају на дело, умањујући тиме значај намера аутора. Француски структуралисти и постструктуралисти истичу важност начина на који читаоци декодирају или деконструирају уметничка дела (али и друге врсте уметничких дела) у ком процесу се разоткрива обиље могућих значења што дозвољава њихова структура као и интеракција са текстовима који су настали касније.¹⁶ Другим речима, структуралисти и постструктуралисти, међу којима се истичу Дериде и Барт предлажу интерактивно гледање и поређење ранијих са новим и обратно, како би се разоткрила или деконструисала стварна структура дела или, евентуално, његово многоструко значење. Питање тумачења је у уској вези са онтолошким у уметничком делу. Онтологија и естетика иконе најбоље може да се опише појмом *богопознања*.

2.2. Проф. Манусакис почиње учење о *богопознању* у контексту иконологије тумачењем Николе Кузанског (1401-1464),¹⁷ који каже да је богопознање видети Бога и бити виђен од Бога. Исто начело запажа се у иконографији, а проф. Манусакис истиче да је ово начело философија из доба Ренесансе позајмила из иконографије, пошто је то у ствари *обрнута перспектива*.¹⁸ Није случајно што у средиште свог учењу о богопознању Никола Кузански ставља икону. Проф. Манусакис чак каже да он не говори о икони већ говори самој икони, обраћа јој се у личном односу. За Николу Кузанског можемо рећи да је његово богословствовање о богопознању исто што и богословствовање о икони.

¹⁵ Речено је узроковано Сартровим виђењем Ада.

¹⁶ Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chavrakorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974, 24-46.

¹⁷ Никола Кузански пише дело *De Visione Dei* 1453. године, исте године када на Истоку пада одбрана Цариграда, и у том спису промишља о иконама. Тридесетак година раније Мазачо слика познату слику *Madonna con Bambino e Saint' Anna* користећи Ђогове иновације у сликарству – светлост и сенка дају лажну представу дубине на дводимензионалном платну. На слици је створена перспектива, али слика остаје у духу иконографије византијске традиције са натурализмом и животношћу Ренесансе.

¹⁸ John Panteleimon Manoussakis, *Prosopon and Icon*, 290-291.

¹² Види J.A. McGuckin, *The Notion of The Beautiful in Ancient Greek Thought and its Christian Patristic Transfiguration*, http://www.spc.rs/eng/notion_beautiful_ancient_greek_thought_and_its_christian_patristic_transfiguration_ja_mcguckin/5.1.2011.

¹³ John Panteleimon Manoussakis, *Prosopon and Icon*, 283.

¹⁴ John Panteleimon Manoussakis, *Prosopon and Icon*, 286.

За богопознање је значајно обраћање, односно лични однос, јер проф. Манусакис наводи 1. Мој. 16, 13, место када Аврамова Агара призива име Господа који говори с њом: Ти си Бог који види, јер говораше: зар још гледам иза онога који ме виде? Ето, обостране релације; ето, *богопознања*. Бог се њој обраћа “лицем к лицу” а ова синтагма има исти етимолошки корен као *prosonon*. Бог са којим она прича јесте личност, зато Бог дозвољава однос “лицем к лицу” и зато се друго лице Свете Тројице оваплоћује. Проф. Манусакис овде зове у помоћ Урс Ханса фон Балтазара који објашњава да је однос једино могућ услед оваплоћења јер се сам Бог родио и дошао међу људе.¹⁹ Ми можемо видети Бога само “у и кроз Христа”. Оно што је исто за Николу Кузанског и Урса Ханса фон Балтазара, како наглашава проф. Манусакис, јесте учење да је лице Божје – Христос, тако да човек уласком у однос “лицем к лицу” са Христом почиње да рефлектује и сам Лице Христово својим лицем. Ми смо иконе истог тог Лица. Ми смо истините иконе Његовог лица.

3. Икона и перихореза,²⁰ синергија и Царство – Икона у себи сабира преокрет од тачке гледања до онога што бива виђено – оно што је изражено у обрнутој перспективи. Икона све сублимирано у себи пројектује ка посматрачу – али и иза и ван њега. Нема хоризонта иза светитеља на икони, јер је хоризонт на другој страни, на страни посматрача. Пошто је перспектива обрнута, тј. заменила је место, икона не захтева посматрача већ жели да она гледа. Икона, на овај начин, није пуки објекат посматрања, већ гради однос са оним ко је гледа. Проф. Манусакис истиче да појам *икона* има синоним у филозофској терминологији – *prosonon*. Оба појма захтевају однос, релацију, везу.²¹

3.1. Проф. Манусакис наводи патријарха Никифора Цариградског који приликом одбране икона у доба иконоборства користи аристотеловску терминологију како би одбранио појам *икона* као појам који захтева однос. Икона је увек слика некога и а тај неко мора да има са неким однос, како је говорио и Аристотел у спису *Категорије*. У икони се врхуни и испуњава тријадолошка и христолошка догма, као што је и кардинал Шенборн нагласио – *икона оприсутњује суштинске хришћанске догме*. Ако неко узме да наведено није тачно, како би онда могао да објасни парадокс да је икона видљив лик невидљивог Бога. Одговор на ово питање је већ помињан – и на-

¹⁹ Hans Urs von Balthasar, *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics*, vol. 1, Seeing the Form, ed. J. Fessio and J. Riches, trans. By E. Levia-Merikakis (San Francisco: Ignatius Press, 1998), 301-302.

²⁰ Појам *перихореза* први користи Григорије Ниски у Писму 101, PG 37, 181c; а у контексту односа Личности у Светој Тројици појама се налази у Псевдо Кирилу, *De Trinitate*, PG 77, 1144B.

²¹ John Panteleimon Manoussakis, *Prosonon and Icon*, 290-293.

метну се – а може да буде релевантан само ако икона има односни карактер. Халкидонски орос објашњава однос природа у Христу, тако да тим успешним одговором из ороса о заједници у Личности, икона може да почне да се слика. Икона нам показује однос двеју природа у личности Господа Исуса Христа. Из овог следи питање – која одлика божанске природе дозвољава заједницу са људском природом, на које проф. Манусакис одговара – то је однос три Личности у Светој Тројици. Следујући Максиму Исповеднику проф. Манусакис истиче да оно што одваја Оца од Сина, то и повезује Сина са људском природом,²² то је *синовство*. Ако се Син рађа од Оца, Он је такође и сасуштаствена икона Очево личности.²³ Управо *синовство* описује однос, а тај однос је оно што Њега спаја – у Исусовој личности – са људском природом. Следујући реченом, икона показује и однос Личности у Светој Тројици на специфичан начин, јер тражи међусобан однос који постоји у Светој Тројици. Син је *Личност* и *икона* Очева а ова два наглашена појма су синонимна. Перихореза се, у овом контексту, односи на кружни покрет у коме су Отац, Син и Свети Дух у односу реципроцитета. Проф. Манусакис објашњавајући ово истиче учење светог Јована Дамаскина који, када говори о *светотројичној перихорези*, метафорично описује кружну игру. Даље, проф. Манусакис наглашава учење светог Амфилохија Иконијског који учи да Бога видимо не по ономе *по чему је*, већ по томе *какав је*, а Он је Света Тројица. На крају, икона указује на историјски моменат Оваплоћења, који се десио у прошлости са есхатолошким обећањем Онога који ће доћи (који долази). Икона нам показује Господа Исуса Христа онаквог какав је био, али и какав ће бити (опис Вазнесења, Дела 1, 11).

3.2. Дакле, на следећем ступњу – тријадологија укључује и људску природу, јер се оваплоћује друго Лице Свете Тројице, односно улази у историју. Оваплоћење је догађај у коме је Трансцендентни прекинуо историју, а у том тренутку историчност га није победила. Проф. Манусакис користећи Левинасово учење о *surplusu* објашњава есхатолошки парадокс – увек је овде, а треба да дође – као “трансцендентно у лицу Другог”, у овом случају то је лице Оваплоћеног Сина – Христа. Поменути *surplus* се јавља у моменту Преображења. Овде долазимо до кључне речи Киријеве философије – то је *синергија*. Проф. Манусакис ову реч попуњава литургијским речима – *Твоје од твојих*, Бог (се) даје и увек чека да му се дамо. Закључујемо из реченог да Бог не може да буде Богочовек ако није у односу са људском природом. Тако се синергија показује у овоме: не само да човека Бог обојује, већ и човек Њега признаје за Истинитог и Јединог Бога. То је *дупла синергија*.

3.3. Испуњење Промисла биће у доласку Царства Божјег, а за све људе су најбитније јеванђељске речи и вечно подсећање: како се Царство задобија? Царство увек долази “кроз слабе, кроз њихов плач, кроз кротке,...” Ако жели-

²² Максим Исповедник, *Epistula XV*, PG 91, 556 A-C.

²³ John Panteleimon Manoussakis, *Prosonon and Icon*, 292.

мо да препознамо Бога – Свету Тројицу, морамо да учествујемо у синергији и да не угрозио икону у нама самима. Да Бога погледамо “лицем у лице” требало би да на земљи препознамо Његову икону у сиромасима, болнима, одбаченима, онима који плачу, и који су слаби у историји, јер је њихово Царство Небеско.²⁴ У таквима је сам Господ и препознајући њих потврђујемо да је Бог Творац свих и да је у свима икона Бога Живог. Позвани смо – пошто смо призвани из небића у биће – да обухватимо и енергију и синергију, јер ако ово схватимо и применимо преобразимо свет без већих деформација јер „Бог је створио свет због човека, а људи треба да га преображеног врате Творцу” – литургијске речи *Твоје од Твојих и Светиње Светима* тако ће бити испуњене и Литургија ће вечно трајати у нама. На тај начин, вратићемо Богу дар љубави – нашом љубављу. Човек постаје претходник доласка Царства Небеског и Његовог Другог Доласка. У Царству Небеском неће бити као и у Едену, јер есхатон не може да понови оно што је *arche* пошто постоји онтолошка и реална синергија Бога и човека најбоље описана у догађају Благовести – када је Бог понудио могући план спасења, а људска природа је кроз Пресвету Богородицу одговорила: Да! (Лк. 1, 38).²⁵ Такође, треба нагласити да се Еденски испунио у Гетсиманском врту, где је Христос – иако Христос моли и говори: Оче мој, ако је могуће нека ме мимоиђе чаша ова – изрекао: Да! (...али опет не како ја хоћу, него како ти! Мт 26, 39)

Закључак – У савременом свету богословље треба да извире из Цркве, а не са универзитетских катедри и клупа, треба да буде ближа људима, како би омогућило да сви људи схвате предањски смисао Цркве. Унутрашња мисија треба да крене са амвона и да уместо фразе, препричавања и демагогије, упути сваком човеку јасну поруку и одговор на питање: ко је Христос и ко сам ја у односу на њега? Преиспитивање свих почиње од самог приступа вери и нашим животима. Сваки човек мора да у Цркви нађе начина да види себе, друштво у коме живе и време у коме живе. Примењена философија и теологија треба да се удруженим снагама боре против секуларизма и материјализма. Зато је неопходно да се говори о иконологији, еклисиологији и есхатологији. Ту потребу је, у оквиру сопственог богословско-филозовског система, осетио и истакао Џон Пантелејмон Манусакис; односно надозвао се на предањски и светоотачки приступ човеку користећи савремена достигнућа континенталне философије (понајвише Ричарда Кирнија). На овај начин покренута је стваралачка енергија која ће помоћи свим верницима да осете призив Духа Светог у Цркви и да своје таланте не закопавају, већ да их умноже и објаве Истину пред савременим светом који се сталним кретањем ка утилитарношћу претвара у небиће. Та енергија је потребна и свим службама у Цркви, па и појцима и иконописцима, како би своју веру описали и изразили на најприлежнији начин савременом човеку – на тај начин испуњавајући јеванђељске поруке.

²⁴ John Panteleimon Manoussakis, *Prosopon and Icon*, 294-295.

²⁵ Исто, 296-297.

Извори:

Василије Велики *Писмо* 214, PG 32, 788 В.

Максим Исповедник, *Epistula XV*, PG 91, 556 А-С.

Псевдо Кирилу, *De Trinitate*, PG 77, 1144В.

Литература:

Balthasar, Hans Urs von, *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics*, vol. 1, Seeing the Form, ed. J. Fessio and J. Riches, trans. By E. Levia-Merikakis (San Francisco: Ignatius Press, 1998).

Critchley, Simon, *Continental Philosophy: A Very Short Introduction*, Oxford; New York: Oxford University Press, 2001.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chavrakorty Spivak. Glendinning, Simon, *The idea of continental philosophy: a philosophical chronicle*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

John Panteleimon Manoussakis, *Prosopon and Icon, y After God, Richard Kearney and the Religious Turn in Continental Philosophy*, Fordham University Press, New York 2006.

John Panteleimon Manoussakis, *From Exodus to Eschaton: On the God Who May Be*, објављен у *Modern Theology* 18, no. 1, January 2002.

John Panteleimon Manoussakis, *God After Metaphysics: A Theological Aesthetic* (Indiana University Press, 2007)

John Panteleimon Manoussakis, *Theos Philosophoumenos* (Ellinika Grammata, 2004 [на грчком]).

J.A. McGuckin, *The Notion of The Beautiful in Ancient Greek Thought and its Christian Patristic Transfiguration*, http://www.spc.rs/eng/notion_beautiful_ancient_greek_thought_and_its_christian_patristic_transfiguration_ja_mcguckin/5.1.2011.

MODERN WESTERN APPROACHES TO ICONOLOGY – JOHN PANTELEIMON MANOUSSAKIS

Hieararch Željko Đurić, M.Th.

Deacon Ivica Čairović, M.Th.

Academy of the Serbian Orthodox Church for the Fine Arts and Conservation,
Belgrade

Modern theology, under heavily influence of the neopatristic synthesis of the twentieth century, must respond to very difficult questions of contemporary man. In modern times, theology needs to be closer to people, so as to allow everyone to see themselves in view of the Testament, as well as the society in which they live and the time in which they live. Therefore, we shall discuss iconology, aesthetics, ecclesiology and eschatology, but not in a general sense, rather in the theological system of John Panteleimon Manoussakis. For the iconological standpoint of professor Manoussakis, it is very important that he differentiates between the notions of *persona* and *prosopon*, because the very etymology – which he explains in detail – of the word *prosopon* illustrates and elevates all energies of a being, as a being for other and a being – with others. Prof. Manoussakis begins its study of aesthetics by translating the *prosopon* as “person”, but as “face” as well. In a sentence, this notion always matches with the auxiliary verb “to be”, never with “have”. In this context it is interpreted that someone *is* a person, not that someone *has* a peson. To be a *prosopon* means to be in front of a person; or to stand before someone’ face (communicate, be present before a presence, to be in one’s field of vision). This morphological interpretation is very important for the communication of icon with a believer, although we consider the icon a above-aesthetic and ontological work. Professor Manoussakis emphasizes the connection between the icon and the one who is watching it – the viewer and the believer, because only one who prays to the Lord or a saint depicted on the icon does became a *prosopon*. The study of God prof. Manusakis forms in the context of iconology by interpreting Nicholas of Cusa (1401-1464), who says that to know God is to see and be seen by God. The same principle can be seen in the iconography, and professor Manoussakis points out that this principle Renaissance philosophy borrowed from iconography, as it is in fact the reverse perspective. To the knowledge of God significant is communication, bilateral relation. An icon in itself adds a shift from the point of view to that which is being seen – that which is expressed in the opposite perspective. Triadology includes human nature, because the second Person of the Trinity is embodied, comes into being. Fulfillment of Providence will be in arrival of the Kingdom of God, and for all people the most important evangelical words and eternal remembrance is: how

to obtain the Kingdom? The Kingdom always comes “through the weak, through their tears, through the meek...” If we want to recognize God – the Holy Trinity, to participate in synergy and not to compromise the icon in ourselves, and look God “face to face”, on earth we should recognize His icon in the poor, the hurt, the ostracized, those who weep, and who are weak in history, for theirs is the Kingdom of Heaven. In such is the Lord and by recognizing them we affirm that God is the Creator of all and that in all of us lies the icon of the Living God.

СОВРЕМЕННЫЕ ЗАПАДНЫЕ ПОДХОДЫ ИКОНОЛОГИИ – ДЖОН ПАНТЕЛЕЙМОН МАНУСАКИС

Ерей мр Желько Джурич

Дьякон мр Ивица Чаирович

Академия Сербской Православной Церкви искусства и сохранения,
Белград

Современное богословие под сильным влиянием неопатристического синтеза XX века нужно, чтобы ответило на очень тяжелые вопросы современного человека. В современную эпоху теология должна быть ближе к людям, чтобы обеспечила всем преданным способом - видеть себя, окружение в котором живет и время в котором живет. Поэтому будем говорить об иконологии, эстетике, экзистологии и эсхатологии, но не в общем смысле, а в области богословско-философской системы Джона Пантелеймона Манусакиса. Исходя из иконологической точки зрения учения проф. Манусакиса очень значительный фактором является, то, что он различает понятия *persona* и *prosopon*, поскольку сама этимология – а подробно объясняет - понятие *prosopon* иллюстрирует и возглавляет все энергии существ, как существа – для других и существа – с другими. Проф. Манусакис начинает свое учение об эстетике превода *prosopon* как личность, но и как лицо.

Это понятие в синтаксисе всегда идет вместе со вспомогательным глаголом быть, но никак не с иметь. В этом контексте объясняется, что кто-то личность, а не что кто-то имеет личность. Быть *prosopon* означает быть перед лицом; или стоять кому-то перед лицом (общаться, быть присутствующим перед кем-то присутствующим, быть в чем-то кругозоре). Это морфологическое объяснение есть очень значимым из-за коммуникации иконы с верующим, хотя икону считаем надэстетической и онтологической частью. Проф. Манусакис подчеркивает связь иконы и того, который ее смотрит – смотрящий и верующий, поскольку только тот, который молится Господу и святому, изображенному на иконе станет *pros-opon*. Учение о богопознании проф. Манусакис объясняет в контексте иконологии объяснением Николе Кузанского (1401-1464), который говорит, что богопознание видеть Бога и быть видимым Богом.

Такое же правило наблюдается в иконографии, а проф. Манусакис указывает на то, что это правило философия из эпохи Ренессанса позаимствовала из иконографии, потому что то в сущности обернутая перспектива. Для богопознания значительным есть обращение, двустороннии отношения.

Икона в себе собирает переворот от точки зрения к тому, что бывает видимым – то что бывает выраженным в обернутой перспективе. Триадология включает и человеческую природу, поскольку воплощает второе Лицо Святой Троицы, входит в историю. Исполнение Промысла будет в приходе Царства Божьего, а для всех людей самые важные евангельские слова и вечное напоминание: как Царство заполучается? Царство всегда приходит „ через слабые, через их плач, через кроткие,...“ Если желаем узнать Бога – Святую Троицу, участвуем в синергии и, и чтобы не сделать ущерба иконе в нас самих, и что бы Бога посмотреть „лицом к лицу“ нужно было бы, чтобы на земле узнать Его икону в бедных, больных, отверженных, тех кто плачет, и которые слабые в истории, поскольку их Царство Небесное. В таких находится сам Господь и узнавая их подтверждаем, что Бог Творец всех, и что во всех икона Бога Живого.

ДОГМАТСКИ И ЕСХАТОЛОШКИ КАРАКТЕР ПРАЗНИЧНЕ ИКОНЕ

Јереј мр Жељко Р. Ђурић

Нушићева 10/4, Смедерево
Ел. пошта: zeljkodjuric@medianis.net
Прегледни рад
Примљен: 3. априла 2011. године
Прихваћен: 2. маја 2011. године

Апстракт: Престона, празнична икона има богато историјско трајање, она своје место налази како на даскама и зидовима православних Храмова, тако исто и на каменим мозаицима, стаклу и другим предметима. Но посебно њено место припада празнику Цркве, када, у сагласју са богослужбеним текстом прагматизује догађај и феномен самог празника. У том смислу њена улога није само у приказу визуелне поруке која прати писани текст, већ и у томе да самом својом појавом сведочи о чудесном присуству Бога у историји. Отуда, за православне народе није ништа необично када једна икона „проплаче“ или исцели неког верника, поврати му вид или подигне из болесничке постеље. Свакако празнична икона јесте и једна визуелна теологија, како би се читав човек нахранио оним садржајима за које Црква сведочи да су светлост свету.

Кључне речи: икона, христологија, сотириологија, есхатологија, празник

Икона као визуелни трактат о вери Цркве

У периоду византије, и пре тога, имаћемо хришћанство као једну нову веру, која ће својом сложеном тематиком одредити и усмерити ликовну уметност у духу основних начела јеванђелске поруке. Није нова вест да у свакој уметности имамо стварање функција моралног и религиозног живота. Не може се игнорисати да је историјски, и то најчешће велика уметност, израсла на тлу веома развијеног религиозног живота и чак директно као његов израз. То важи за сваки јако развијени духовни живот када је једном пробуђен.

Но религиозни живот је више од сваког другог упућен на израз кроз уметност, баш зато што његов садржај превазилази оно што се директно може саопштити¹. У том смислу је и византијска уметност у благој предности у односу на њену догму, иако из ње проистиче. Живопис има ту способност да чулима приближи оно што је надчулно, што је посебно важно данас када имамо доминантни утицај слике на скоро све сегменте савременог друштва. У том смислу, икона може својим композицијским својствима да постане снажан елемент у проповедању православне вере. „Вековима је Црква била творац и носилац културе. У нашој средњовековној Србији, генеалогско стабло Немањића, иначе куриозитет у историји живописа, бива углед обичном народу. Утиче на стварање народног јединства и учи народ о хришћанској држави и њеним вредностима. У времену када се комуникација са народом остваривала путем усмене речи и путем слике, Црква је представљала медиј налик данашњој телевизији². У средњовековним Црквама, злато које се често користило у живопису, није имало само декоративни смисао, већ је појачавало утисак вернику о небеској лепоти, прозор ка вишој реалности. Позадина византијске иконе која је важна исто толико колико и предњи план, најчешће је прекривана златом, а ако није било злата, онда је позадина прекривана жутом бојом, понекад је могла бити црвена или плава. Осим златне позадине, често су златом извлачене фигуре и набори одежде, а понекад мрежицом златних линија беху покриване целокупне одежде (асист). Символизам злата на византијским иконама открива да је Бог Хришћанска светлост, да Он живи у неприступној светлости. Оно представља невидљиво Божанско присуство у читавом свету. Светлуцање злата ствара утисак бескрајне и ирационалне просторне дубине позадине, и истовремено, заслепљује, указујући на Божије присуство. Златна позадина прави чврсту баријеру кроз које не може да продре људско око. Сами зраци, који падају на одежде и предмете, имају преображавајућу улогу: да одведу земаљско у вечно и ванвременско. „Под утицајем визуелног представљања, верници су имали осећај да су директни учесници у светом догађају који обасјава златно небо вишег света³. Будући да је богословље превладало у свим сегментима живота, вера је била општи удео свих и васцели живот је био њоме осмишљаван и усмераван. Уметност је изражавала веру, односно Откривење које Црква носи и које је формирало одговарајући поглед на свет, рађајући и црквену културу⁴. Сама визуелна уметност бива инспирација отачких писаних докумената о космологији, тријадологији и осталим сегментима богословља, али и обратно, учења о свету као икони Логоса, бризи Божијој о човеку, описане су ликовним средствима. Библијске слике, посебно у књизи Постања, препуне су једног света облика и боја, једног света каквог је Бог сагледавао у свом ства-

¹ Погл. Hartman, N. *Estetika*, Београд 2004, 62.

² Оцокољић, В. Цветковска-Цветковски, Т. *Сопоћани: културолошка и иконографска порука 13. века*, Годишњак Факултета за културу и медије, Год. II, Београд 2010, 554.

³ Исто, 567.

⁴ Успенски, Л. *Теологија иконе*, Манастир Хиландар 2000, 342.

ралачком акту. Просто се намеће једна визуелна вест о стању ствари, о стању чина-Божјијег стваралаштва. Нису довољне речи. Црква рачуна и на неписано предање, као и на иконе, разуме се. Феномен иконе лежи у показивању бескрајне лепоте *другог бића*, човека и његових неслућених способности и могућности, које на крају крајева дарује Бог. Затим, овај феномен показује савршеног човека, онаквог каквог га Бог жели, дакле есхатолошког човека. Свака уметност не имитирајући и не репродукујући пуку реалност, жели да створи један нови свет, у тој тачки, уметник је најближи божанском архетипу. Када се ово има у виду, на уметност се не може гледати као на скуп појединих уметничких дела са заједничким минимумом препознатљивости, већ као на видљиво испољавање колективног духа (воље) у индивидуалним поетским интерпретацијама. Са друге стране, иконографија увек указује на уметност као на колективни чин; што је веома важна премиса препознатљивости класичних уметности. Херметичност, која је делом постала својство модерне уметности, потпуно је непозната класичном. Како се код нама савременог конзумента уметности подразумева и утиче на схватање уметничке воље, пренаглашеност индивидуалног постало је својствена његовој рецепцији. Због тога, уметност треба да понуди визију целовитог бића, света какав треба да буде у својој савршености и да се приближава онтолошком Тајанству⁵. Дуговековним промишљањем Црква је развила своју визуелну свест у правцу описивања догматских садржаја ликовним путем до те мере да је могуће Њен символ вере дословно иконографски транскрибовати, а иконе литургијских празника нам исповедају символ вере у епифанијским сликама, што ћемо касније показати. Прeko видљивог, невидљиво долази к нама и обухвата нас у своје присуство. Литургија је сценски приказ Светога писма, она има свој оквир: *архитектонску структуру Храма, облике, боје, поезију и појање; све ове хармоније у својој укупности обраћају се целом човеку. Литургијско узношење захтева озбиљност, меру и уметнички укус*, вели Евдокимов⁶.

Развој празничне иконе као врсте комуникације у историји Цркве

До V века нисмо имали развијену *црквену годину*, већ су се празници Господњи славили са подједнаком свечаношћу као и празници мученика. Епифаније Кипарски (+403) набраја четири најважнија празника: Рођење Христово, Богојављење, Распеће са Васкрсењем, и Вазнесење. Док Прокло Цариградски додаје на ова четири *Силазак Светог Духа*. Златоусти има седам

⁵ Упор. Евдокимов, П. *Уметност иконе (теологија лепоте)*, Врњачка Бања 2009, 19 „Што беше од почетка, што смо чули, што смо видели очима својим, што сагледашмо и руке наше опипаше, о Логосу живота: И живот се јави и видели смо“ (1. Јов 1, 1-2). Овај текст представља најбоље сведочанство визуелног карактера Речи. Упоредо са интелектуалним налази се визуелно, упоредо са речју стоји слика“. Исто, 27.

⁶ Исто, 28-29.

празника. Највећи празници, Господњи и Богородичини, установљени су од VIII века. Број ових празника ишао је ка томе да се утврди ка броју 12. Криптофератски типик из 1300. године набраја четрнаест Господњих празника: Благовести, Рођење Христово, Обрезање, Сreteње, Крштење, Васкрсење Лазарево, Цвети, Преображење, Тајна вечера, Распеће, Васкрсење, Нова недеља, Вазнесење и Педесетница. Примећујемо да је поменуто Обрезање и Сreteње одвојено, што је касније спојено у један празник. У број дванаест, нису уношени Богородични празници, нити Благовести (зачеће Христово), касније су ушли и Благовести и Сreteње. Док је у бројање ових празника раније убрајан и Ускрс, касније је извучен из броја 12. и не убраја се у њих, пошто је празник над празницима, да би се касније поново бројао са 12. празника⁷. Данас је уобличен следећи редослед празника у православним Црквама: 1. Благовести, 2. Христово рођење, 3. Сreteње, 4. Крштење, 5. Преображење, 6. Васкрсење Лазара, 7. Цвети / Христов Улазак у Јерусалим, 8. Распеће, 9. Васкрсење Христово / Силазак у ад, 10. Вазнесење, 11. Силазак Св. Духа на апостоле, 12. Успење Богородице.

У наставку дајемо један преглед и тумачење празничних икона. Празници су обавезно, поред богослужбеног дела, тачније литургијског славља, имали и икону која је на један визуелни начин доприносила целокупном свечаном доживљају. Управо из сфере иконе ћемо тумачити саму њену поруку али се дотичемо и суштине те поруке, која упућује и на остале сложене аспекте самог феномена празника. Показаћемо да су догматски и етички садржаји православне Цркве били потпуно унети у визуелну структуру њене фреске или иконе. Свој богати празнични садржај, најчешће еванђелска порука, сада поред писане и усмене форме, своје достојно место заузима и иконографија. То ни у ком случају не значи да је тиме испуњена само једна дидактичка потреба. Ту се и разилази поглед Истока са Западом, за Исток је икона нешто више од поуке за неписмене, она је садржај вере или догматска порука, сам живот и општење. Ради се о схватању иконе која није само потсетник на одређене историјске и библијске догађаје, већ је она и присуство, веза преко које човек ступа у општење са другим-Христом, Мајком Божјом, или неким од светитеља. Због тога је у једном поприлично дугом периоду Црква итекако придавала пажњу баш том њеном догматском и етичком феномену који се изражавао у иконографији. Нема ни једног важнијег догађаја било из Старог или Новог завета који није уредно приказан на иконама, и верник који је ступао у црквени простор, рачунао је на иконе које су га доводиле у непосредну везу и однос са живом Црквом-војујућом и оном која је своје есхатолошко испуњење већ пронашла.

У нашој анализи се нећемо држати једног устаљеног реда, нити ћемо анализирати иконе свих дванаест празника, радије ћемо у нашем приступу тра-

⁷ Мирковић, Л. *Хеортологија, историјски развитак и богослужење празника православне Цркве*, Београд 1961, 9-10. У анализи Празничних икона користимо најчешће ставове Успенског Л. и Лоског, В. *Смисао иконе*, (прев. В. Цветковић и Ј. Оцокољић) Јасен Београд 2008, 145-213.

жити одређене догматске, односно сотириолошко-есхатолошке поруке саме празничне иконе. Са друге стране, не занемарујемо и чињеницу да су иконе и једна врста проповеди кроз њихову богату визуелну поруку, разуме се моралне садржине.

Символизам у икони Рођења Христовог

Централна тема у сукобу Цркве са иконоборством, и апологија у корист иконопоштовања, лежи у факту оваплоћења. Сетимо се Дамаскинових апологија у корист икона које своје, по њему, природно порекло вуку из чињенице оваплоћења, ради оваплоћења и сликамо

видљиви лик невидљивог Бога. Тема оваплоћења је у тесној вези за темом искупљења. Наиме до оваплоћења долази ради искупљења човечанства од првородног греха. Икона која *par exelance* говори о искупљењу и оваплоћењу јесте икона Рођења Христовог. „Слику Рођења Христовог, тајновиту, видео је у сну Навукодоносор, чије је пророчанско објашњење дао пророк Данило. Камен што се без ичије помоћи свалио са планине и уништио кип идола јесте образ Рођења Христовог“⁸. Традиционална икона Богородице на истоку у ствари је икона оваплоћења: Богородица са Христом. Немогуће је да икона оваплоћења буде без Богородице. Оваплоћењем, Бог још једном изазива људску слободу као што ју је изазвао и у акту стварања⁹. Ова празнична икона, има богат садржај, наравно заснован на јеванђељском опису, али и своју богату историју. На икони, католичанственост свега створеног, словословно саучествује у тајни спасења: материјални свет, животиње, људи



Сл. 1 Икона Рођења, рад студента Академије СПЦ Ане Спасић

⁸ Дан. 2: 44, Круг, Г. Икона, Врњачка Бања 2003, 56.

⁹ Florovsky, G. *The Ever-Virgin Mother of God, Creation and Redemption*, Collected works vol. III, Belmont, Massachusetts 1976, 171-188. Текст је оригинално издат у *The Mother of God*, а издао је E. L. Mascall (London: Dacre Press, 1949), 51-63.

свих категорија, бестелесне природе анђела, сви облици бића, подражавају у првом реду откривење Божије. Због тога Црква на јутрењу радосно благовести: „Христос се рађа, славите! Христос с небеса, сретајте га; Христос на земљи, вознесите се! Певај Господу сва земљи!“¹⁰. Дете, Син нам се даде, Којега је власт на рамену Његовом – јер се узноси заједно са Крстом – и назива се име његово: Анђеоло великог – то јест – Очевог – Савета. Нека Јован узвикне: Припремите пут Господњи. И ја ћу узвикнути значење овога дана: Бестелесни се оваплоћава, Реч (Логос) добија дебљину (тела), Невидљиви бива виђен,

Недодирљиви постаје опипљив,

Ванвремено добија почетак,

Син Божији – Син човечији постаје,

Исус Христос – јуче и данас и у векове исти¹¹.

Иконографија Рођења је почела са развојем једноставно, обухватајући само Богородицу, Богомладенца и јасле са животињама. Касније су унети многи детаљи и спојене различите теме, тако да после IX века, на Истоку стижемо до једне релативне утемељености иконе са резимеом једног мноштва представа. Постоје два основна начина осликавања Богородице, са различитим теолошким претпоставкама. Према првом, Пресвета седи испред јасли, управљеног мирног погледа са надом према Христу. На овај начин се указује на теолошки смисао безболног Рођења Христа, и у продужетку на Њено вечно девичанство. Указује се на Божанство младенца, и надприродни карактер Рођења, а у циљу избегавања несторијанске јереси. Према другом сликарском решењу, Богородица је опружена на постели и показује велики умор. Теолошки мотив показује опипљив карактер оваплоћења, насупротив сваком облику докетизма. Интересовање се концентрише ка Христовој човечности, као и природном процесу начина Рођења. Оба сликарска типа се у почетку смењују у различитим варијантама на Истоку и Западу. Први је доминантнији на Западу а други на Истоку (углавном после 6. века), такође исти стил срећемо у Сирији и Кападокији¹². „Интересантан симболички елемент представља и сцена Пресвете опружене и испред пећине и врха горе, која симболизује вечно девичанство, пошто се она карактеристично назива *Гора неразделива*. Са друге стране *слатка меланхолија*, по изразу Фотија Кондоглау у погледу Пресвете, према Brehier-у, указује на предвиђање трагичног догађаја распећа“¹³. *Господ који је ради нас постао дете*, обично се слика повијен и унутар јасала. На тај начин објављује се вернику парадоксални

¹⁰ *Канон на јутрењу Божића*. Ова песма која је ушла у богослужбену употребу, припада св. Григорију Богослову, упор. Λόγος ΔΝ' εἰς τὰ Χριστοῦ γεννᾶ

¹¹ Богослов, Г. *Беседа на богојављење*, Требиње-Врњачка Бања 2001, 47.

¹² Склирис, Д. *Икона Рођења*, Саборност 1-4/ VII, Пожаревац 2001, 90-91.

¹³ Исто, 92.

скандал, да се Превечни Бог појављује као *младо дете*. Назначава се апсолутна слобода Божија, и указује на Господње унижење и вољно одрицање и ненаметање Његовог Божанства¹⁴. У старијим представама, постоје елементи који указују на конкретно место Рођења: у *Витлејему*, где се налазе пећина и жртвеник. У том случају, Божански младенац се не налази у јаслама него на жртвенику. Ова чињеница указује на једно конкретно место, али сигурно има евхаристијски и литургијски значај. Осим тога, симболише да је већ од Рођења, *Његова Жртва искупила човечанство*. „Присуство двеју животиња на икони Рођења, вола и магарца, води нас до апокрифног псевдо-Матејевог еванђеља, као испуњење пророштва пророка Исаије. *Познаде во Творца и магарца јасле свога Господара а Израиљ ме не познаде и народ мој не прими ме*. Св. Григорије Ниски пореди вола са Јудејима, који су везани Законом, а магарца са многобошцима који носе тежак терет идолослужења. На другом месту две животиње прасликују два разбојника који су распети са Христом¹⁵. Положај и став Јосифа варира од развоја иконе. Интересантно је да на старијим иконама, у одређеним приликама гледа према Богородици и Богомладенцу, док је у другим наглашено окренут у супротном правцу. Овај положај који указује на не-очинство Јосифа, има занимљиве подударности са прехришћанским претставама, на којима постоји потреба показивања божанског порекла хероја и не-очинство мужа. На пример у представи рођења Александра Македонског, Филип има слични положај, где једна змија наглашено показује на очинство бога Зевса. На познијој икони Рођења, положај Јосифов је дефинитивно одређен ван композиције Богородице, Богомладенца и јасала. Често је присутан један старац као грбави пастир који симболизује ђавола који искушава Јосифа, стављајући му сумње у могућност једног девичанског рођења. Тако Јосиф постаје архетипски символ борбе између логике и искуства, насупротив позиву на веру у нешто што *побеђује границе природе*¹⁶.

У апокрифном псевдо-Матејевом еванђељу, описују се две бабице које се од византијског периода називају Меа и Саломија. Сагласно са предањем, Меа је постала сведок Богородичиног девичанства после порођаја, док Саломија као други неверни Тома, тражи да додирне да би веровала. Том приликом јој се суши и исцељује рука при додиру повоја малога Исуса. У теми *две бабице и купка Божанског младенца*, уочавају се две теолошке концепције. Прва теолошка поставка је да кеноза Оваплоћења, означава чињеницу Христовог преузимања свих карактеристика људских новорођенчади, као и потребу *купке*. Друга поставка је сматрала да је Рођење Христово требало да буде исто толико чисто као и његово зачеће, и да не може имати потребу *купке*, Онај који је дошао да очисти свет од првородног греха. Већ је св. Јероним сведочио о овој сцени говорећи да је Богородица била *и мајка и бабица*. Вредно је забележити чињеницу да, док се Византија није скандализовала од сцене *куп-*

¹⁴ Исто, 92-93.

¹⁵ Исто, 93.

¹⁶ Исто, 94.

ке, на Западу је од XV века схватање надприродног карактера Рођења одвело у ишчезнуће ове сцене. То је била последица једног развоја аналогног са темом Рођења, која се заменила са Богородицом колено-приклоном. Постоји и један други разлог (не теолошки) ишчезнућа ове сцене који је естетски. Запад је после ренесансе развио један репрезентативни сликарски стил коме је сметало *дупло Христово присуство* на икони Рођења (и у јаслама и у купки), пошто су на Западу икону схватили као један одређени тренутак прошлости, што је било у супротности са византијском иконографијом. У Византији су историјске сцене из Христовог живота увек осмишљаване из перспективе Његовог есхатолошког царства. Јер намера византијског иконописца није била у тачном физичком презентовању прошлости, већ иконизовање и опстанак историје у есхатону. Постоји гипкост у погледу на време које (код византинаца) дозвољава *дупло присуство* Божанског младенца. Са друге стране, представа је постигла и други теолошки смисао, као прототип крштења, где је базен иконизовао крштењску купку, или евхаристијски путир. Овај символизам са комбинацијом сцена јасала као олтара, даје икони Рођења један посебан, тајанствени и евхаристијски смисао.

Коментатори литургије из XII века постојано користе појам *τύπος*. У том кључу је олтарска апсида изображавала витлејемску пећину и истовремено гроб Христов¹⁷. Чим се је спојила са темом поклоњења мудраца, *Витлејемска звезда* се у почетку није појављивала на икони Рођења. Касније је, временом схватана као символ нове звезде-Христа. У томе је помагало старозаветно пророштво: *Изићи ће звезда од Јакова* као праслика Њега. Јустин, Евсевије, Роман Мелод и песник Акатиста, користе звезду као христолошки символ. Са друге стране у многим случајевима звезда се слика на начин сличан иницијалима Господњим. На икони Рођења, као што запажа Калогирос, *И звезда осећа долазак и силазак Бога Логоса са неба и Његово Рођење у пећини*. У појединим случајевима звезда се налази у хемисвери која симболизује небески свет, док се понекад поставља и унутар јасала да би се објавило унижење Бога Логоса. У овом случају зраци надиласе природне законе, пробијајући сваку препреку да би стигли до Христове главе. На многим иконама имамо три зрака који указују на Св. Тројицу, и Њену заједничку енергију која се пројављује у оваплоћењу. На крају, спајањем празника Христовог Рођења са Поклоњењем мудраца, и иконографска синтеза обе представе, учврстили су присуство звезде на икони, паралелно са христолошким символизмом.

Анђели се уводе релативно касно у икону Рођења¹⁸. У почетку постоји један звездоносач Анђео који можда преставља антропоморфизацију звезде. Такође, уводе се анђели који објављују пастирима а затим и мудрацима

¹⁷ Погл. Бычков, В. В. *Феномен иконы, История. Богословие, Эстетика, Искусство*, Москва 2009, 51.

¹⁸ Склирис, Д. *нав. дело*, 96.

вести о Христу. У тропару празника јасно се назначује победа Христа као нове звезде над идолопоклонством, јер је Рођење Христово засијало свету светлост разума, па су у њему сви служитељи звезда, па и сами мудраци који су дошли са Истока, који су веровали звездама, од звезде су научени да се клањају Христу, сунцу правде, нашли су истинито знање и познали Га као Исток са висине¹⁹.

Икона Рођења обухвата и сцену *Јављање пастирима*. Пастира је обично три, два која стоје и трећи седи свирајући фрулу. По изразу Л. Успенског, фрулаш придодаје људску музичку уметност и стваралаштво хору Анђела. На раним византијским иконама је уочљива прехришћанска-хеленска љупкост у обради теме. У символизму иконе мудрацима се придодају пастири. Пастири су први Јудеји који се клањају Божанском Младенцу, док су мудраци први многобошци. Пастири су прости, неписмени људи којима вест о спасењу долази унутра и непосредно на њиховим свакодневним пословима. Насупрот, мудраци који траже Бога унутар знања и науке, не могу да Му се приближе директно него тек после дугог путовања. *Поклоњење мудраца* је тема из времена катакомби. Њен развој зависи од различитих схватања, у зависности од тога да ли је поклоњење било близу одређеног датума Христовог Рођења, или како се представља две године касније. Такође, зависи и од положаја празника у црквеном календару и заједничког празновања, са или без Божића. Тако се обликују три основна типа теме. У првом су присутни само мудраци, Богородица и Христос који већ има довољан број година. У другом, Богородица седи док се у претстави појављују и пастири. Трећи тип, који се назива *Источни*, обухвата синтезу Рођења са опруженом Богородицом, поклоњењем мудраца и купком Божанског Младенца. На Истоку где се Христово Рођење и поклоњење мудраца заједно празнује, задржаће се последњи тип, који сажима обе теме. На Западу Поклоњење је често презентовано раздвојено, док је обрада конкретних симбола за сваког мудраца (посебно), водила у један велики индивидуализам. Општа симболика по питању сцене са мудрацима је спајање са три старосна животна доба. Символизам са три светска континента, више је развијан на Западу, где се мудрац који симболише Африку од 16в. слика као црнац (У једном јединственом случају престављен је као мудрац који симболизује Америку са карактеристичним индијанцем из Бразила). Рана хришћанска уметност мудраце осликава као свештенике Митре у персијској одећи и карактеристичном фригијском скуфијом, повезујући их са дугом мистичком традицијом далеког Истока. Од X в. на Западу се фригијска скуфија често смењује са царском круном, символизам који показује да се васељенски цареви клањају Цару Царева. Дарови мудраца имају такође символички значај. Злато означава Царско достојанство Христа, тамјан Његово Божанство а смирна да ће умрети за спасење човечанства²⁰.

¹⁹ Тропар празника Божића.

²⁰ Склирис, Д. *нав. дело*, 97-100.

Христолошке иконе порука и смисао

Да би хришћани могли да пруже суштински допринос јединству човечанства, дужни су да јасно и гласно говоре о једном догађају, за који верују да је дао нову дубину и нов садржај односима између Бога и људи, и дужни су да говоре како тај догађај представља језгро јединства васељене, одлучујући фактор за поновно успостављање божанске заједнице љубави. Сажето речено ради се о томе да *Логос постаде тело*²¹. Другим речима, христологија као основно полазиште за тумачење спасења, постаје центар празничког богослужбеног круга Источне Цркве, чиме је омогућено стварање, тумачење и богато лирско и сликарско изражавање. Темом христологије, баве се директно или индиректно све иконе, тако да са сигурношћу можемо тврдити да је *христологија* темељ иконе. У празничном циклусу, доминирају теме везане за Христово икономијско дело у историји. Не држећи се неког утврђеног реда, у наставку ћемо указати на смисао христологије на празничним иконама: *Благовести*, *Васкрсења* и *Вазнесења*.

Благовести. Икона стоји у тесној вези са иконом *Рођења*, у смислу да обе објављују вест о *оватплоћењу Бога*. На већини икона Благовести, имамо приказивање анђела, који у брзом покрету силази са неба. Ноге су му раздвојене, као у трку, у левој руци држи палицу, символ гласника, а десну руку пружа према Дјеви, доносећи јој *благу вест*. Реч је о томе да се, према еванђелском тексту Богородица иконопише у седећем положају, чиме показује своју узвишену улогу у односу на анђела. У руци држи пређу, а понекад свитак. Имамо три варијанте ове иконе. Прва је појава и поздрав анђела и страх и узнемирење Богородице, који прати овај догађај. Она се окреће, и на појаву анђела испушта пређу. Друга композиција говори о узбуђености и збуњености, као и опрезности Богородице. Због пада праматере, Дјева је опрезна, и не прихвата одмах вест са небеса, већ реагује законима логике. „Како ће то бити кад ја не знам за мужа“²²? Икона то показује покретом њене руке отвореног длана, испред њених груди, односно, неприхватањем и збуњеношћу. Трећа врста иконе говори о најузвишенијем тренутку догађаја *пристанку*. Богородица овде приклања главу, са притиснутим десним дланом на груди. То је поступак прихватања воље Божије о судбини света, која је сада у Њеним рукама. Икона Благовести је једна од најстаријих празничних икона. Постоји у римској катакомби Присциле. Иконопис Благовести је претрпео мање промене, пример је анђеол који се у то време није сликао са крилима. Христолошка подлога ове композиције лежи у чињеници Маријиног добровољног прихватања понуде анђела да она исправи грешку своје прамајке Еве. У беседи на овај празник, Никола Кавасила потсећа и указује на овај факт. „Оватплоћење није било само дело Оца и његове силе и Духа његова, него и ствар воље Пресвете Дјева. Без њеног пристанка, без садејства њене вере, замисао о искупљењу човечанства се не би остварила,

²¹ Анастасије, Архиеп. *Глобализам и православље*, Београд 2002, 28.

исто као и без учешћа сама три божанска лица. Тек што се уверила у божанске намере, и дала свој пристанак, Он је узима за своју мајку и од ње позајмљује тело које она добровољно пристаје да Му да. Исто толико колико је хтео да постане човек, толико је хтео да Га и његова мајка роди у потпуној решености и слободи²³. У лицу пресвете Дјеве читаво човечанство је дало своју сагласност да Бог постане човек и да обитава међу људима, по отачком изразу: „Једна воља божија је саздала човека, међутим, она не може да га спасе без садејства људске воље“. Сва трагедија слободe, разрешена је Маријиним речима: *Ево слушкиње Господње*²⁴. Суштина мариолошког догмата лежи у догађају рађања Бога. Зато што је свемогућ, Бог може да се роди као Бог и може да умре у Христу као Бог. Свако објашњење ове тајне је искривљује, и овде је, више него било где другде, умесно апофатичко ћутање. Само је Песма над Песмама опева: *Јер љубав је јака као смрт, она је јача и од смрти, и Бог то види, а после Бога-они који су за Њега Своји*²⁵. С обзиром на то да је Пресвета Тројица на Благовести осенила Мајку Божију, то је догађај далеко значајнији од посете Авраму тројице ангела код Мавријског дуба. Нашла се она која је достојна да понесе огањ Божанства, а да не буде њиме сажежена. Купина неопалима, јесте Њен лик на коју у Благовести пада свесажижући огањ Божији, док она остаје неопалима. Према црквеном предању, Мајка Божија је читала књигу пророка Исаије, и мисао јој се зауставила баша на тим речима, *да ће девојка зачети*. На појединим иконама Благовести, слика се књига Старог завета управо на том месту²⁶. Као што се јеванђеље назива *блага вест*, тако и овај празник. *О Благовестима се у њу усели сва пуноћа Божанства телесно благовољењем Оца и садејством Светога Духа*²⁷. Благовести своје место налазе на дверима иконостаса, и онога тренутка кад се она отворе, у ствари нам се отвара пут у Царство небеско, које почиње чином Литургије. То се види и из тропара празника, где се каже да; *Данас, то јест сад када литургишемо, почиње наше спасење и откривење вечне тајне. Јер, Син Божији Син Дјевин постаје, док Гаврил благодат објављује*²⁸. Смиао празника Благовести лежи у чињеници да је Бог постао човек, да би се човек подигао до свог узвишеног достојанства. У томе лежи целокупан смисао Еванђеља: *очовечење Бога и обожење човека*. Зато се на вечерњи празника пева: *Вечна тајна открива се данас: Бог постаје човек, да човека учини Богом*²⁹. Приликом ове велике тајне, садејствују сва три лица Свете Тројице. Отац благовољењем, Син рођењем, но најава ове тајне бива посредством Светога Духа, о чему сведочи еванђелист Лука: *Дух Свети сићи ће на тебе и сила свевишњег осениће те* (Лк. 1, 35). Све тајне се и остварују по-

²² Лк. 1, 34.

²³ Цит. према: Евдокимов, П. *Жена и спасење света (о благодатним даровима мушкарца и жене у хришћанству)*, Цетиње 2001, 214.

²⁴ Погл. Лоски, В. *Оглед о мистичком богословљу Источне Цркве*, Манастир Хиландар 2003, 108.

²⁵ Евдокимов, П. *нав. дело*, 215.

средством и дејством Светога Духа. Оваплоћење је, рекло би се прва од тих тајни, јер Бог тим начином улази у историју људског рода. Отац шаље Духа Марији, у Њој се девствено зачеће врши Духом Светим, и Син се оваплоћује у девичанској утроби.

Васкрсење. Да би смрт заиста била уништена у корену требало је да сам Бог уђе у тело. Пошто и пропадљивост и трулежност нису ван тела, требало је да се унутар њега уместо трулежи јави живот. Живот би настао споља да је смрт била ван тела, међутим, смрт је била сплетена са телом. Да је Спаситељ био ван тела и тада би смрт била побеђена, али би трулеж и даље боравила у телу. Због тога је Спаситељ обукао тело да би га учинио бесмртним, и да га здружи са животом. На овај начин тело не би више било смртно, у и смрти, већ васкрснувши, да се нађе у бесмртности, обучено у бесмртност. Да оно што је васкрснуто буде истовремено и бесмртно. Пошто је тело обукло трулеж, не би васкрсло ако се не би обукло у живот. Смрт се мимо тела не може јавити. Спаситељ се стога облачи у тело да пронађе смрт у телу и истреби је.³⁰ Спаситељ је пронашао смрт у телу и отуда је извукао-ишчупао, пошто смрт и није, сходно хришћанској традицији, нешто урођено човеку. Из овог разлога хришћани се не боје смрти пошто је Господ обложио крхко тело силом своје Божанске природе. Христос је обучен у тело а поседује у себи и по себи живот, или тачније, сам је, као један од Св. Тројице творац и давалац живота.

Прилазећи теми васкрсења Христовог, приказаћемо неколико догађаја који историјски и богослужбено претходе том најсвечанијем празнику. Анализираћемо укратко иконе *Лазаревог васкрсења*, *Цвети* и *Распећа*. Тема васкрса увек почиње Васкрсавањем Лазара, васкрсавање Лазара је увод у, како Христово васкрсење из мртвих, тако и у опште васкрсење људског рода, како и тропар овог празника казује. Иконе са тематиком васкрсавања Лазара, имамо још од II века. Већина их је из катакомби, и са саркофага. Тема је једноставна, Христос позива Лазара и овај излази из гроба. Од IV века композиција постаје сложенија са бројним детаљима. За разлику од других икона, васкрсавање Лазара има директан смисао. Икона преноси спољашњу, материјалну страну чуда, сагласно еванђељу, чинећи га доступним људском поимању. Икона показује сваки сегмент подизања Лазара, а велико богатство детаља указује на значај који му Црква придаје, као последњем чуду Спаситељевом, пре добровољног страдања. Сходно Еванђељу, чудо је изведено на очиглед мноштва људи, јер многи су Јудејци након овог догађаја поверовали у Христа. Пећине у стени, попут пећине у којој је био Лазар и зид

²⁶ Круг, Г. *нав. дело*, 52-53.

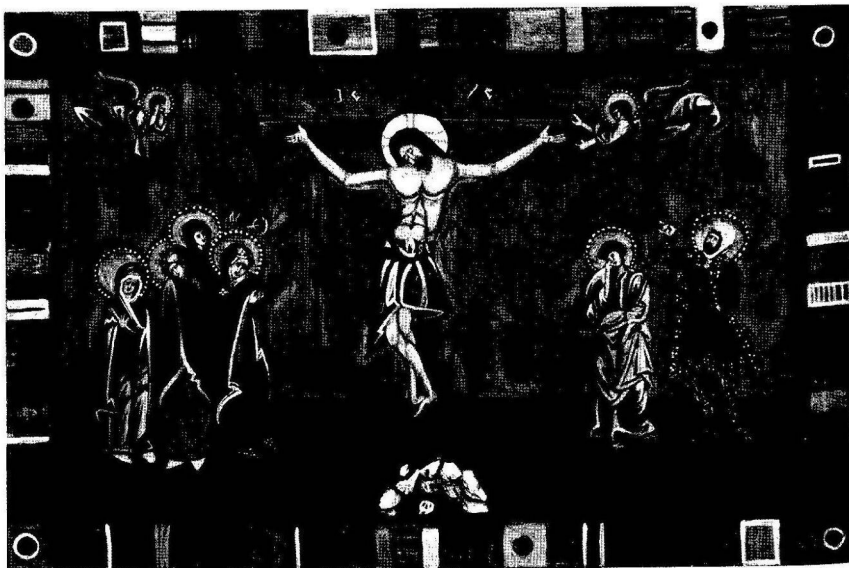
²⁷ *Самогласне стихире на вечерњу празника*.

²⁸ *Тропар Благовести*, (7 април).

²⁹ *Стихира на хвалитије, празничне*.

³⁰ Атанасије Велики, *О оваплоћењу Логоса*, 44, Kannengiesser, 428 (Kannengiesser, С. Athanase D'Alexandrie: Sur l'incarnation du Verbe. Introduction, texte critique, traduction, notes et index, (Sources Chrétiennes, 199), Paris 1973, 113-187.

града Витаније, показују да се чудо дешава на гробљу, ван градских зидина. У првом плану, испред групе апостола је Спаситељ са сестрама мртвог Лазара, Мартом и Маријом, код његових ногу. Покорављујући се Његовом наређењу, човек котрља камен у страну затвореног гроба, што указује на то да Лазар није могао сам да одвали камен и изађе. На заповедне речи *Лазаре изађи ван*, појављује се сам Лазар умотан у погребне пелене, *да чудом потврди чудо*. Један од присутних људи држи крајеве погребних повоја, сходно Христовим речима *Раздрешите га и пустите да иде*. Еванђеље бележи да је Лазар након четири дана проведених у гробу, почео да заудара, што је присутне приморало да покрију своје носеве и уста одећом, што се може лепо видети на овој икони. Ово је још један детаљ који хоће да укаже на верност догађају и на његов реализам. Догматска страна овог празника и иконе указују на богочовечански карактер догађаја. Питање где сте положили тело, као и сузе у очима Спаситељевим, указује на његову човечанску природу, а подизање мртваца, као и предвиђање своје сопствене смрти, јесте потврда Христовог божанског порекла. Пошто је први знак општег васкрсавања свих људи Лазар, ово чудо није изведено само за ученике, него за све људе, као сведочанство и знак будуће судбине човечанства, и доказ општег васкрсавања свих. Након догађаја подизања Лазара из мртвих, следећа икона која прати ритмику великопосног богослужења јесте празник Цвети. Иконе *Цвети* наглашавају свечаност уласка Христовог у Јерусалим, свечаност појачава чињеница радости скорог васкрсења. Светле боје су присутне на хаљинама баченим на пут испред Господа. Апостоли и народ који изражава добродошлицу, обједињени



Сл. 2 Распеће, рад студента Академије СПЦ Иване Миловановић

у две групе са Господом у средини, уравнотежују композицију иконе. Непосредно након подизања Лазара из мртвих, Господ је кренуо у Јерусалим. Мноштво народа му је изашло у сусрет простирући палмине гранчице, символ радости и славања. Јудеји су их користили за изражавање добродошлице значајним људима. Тако се и овог пута народ окупио да дочека победника смрти Господа који је усео на магаре. Спаситељ је окренут ка Јерусалиму док десном руком благосиља. Деца имају велику улогу, најчешће се приказују на дрвету како кидају гране и распростиру их пред Христа, радујући се заједно са одраслима. Улазак у Јерусалим је испуњење пророштва које говори о доласку Цару, код пророка Захарије: „Радује се много кћери Сионска, подвинуј ћери Јерусалимска, ево цар твој иде к теби, праведан је и спасасва, кротак и јаше на магарцу, и на магарету, младету магаричину“³¹. Јудеји су очекивали земаљског цара који ће их ослободити римског јарма, и неколико дана касније, видећи да Господ нуди царство које није од овога света, одричу га се, и узвикују Пилату; *Распи га распи*. На Литургији се чита Јеванђеље по Јовану где се симболично припрема за страдање, Марија му помазује ноге за погреб. Деца су на иконама приказана како поред гранчица распростиру хаљине. Распростирање хаљина у Старом Завету је обележје које припада миропомазаном цару. Пошто је Христос миропомазани цар, којег царство није од овога века, то пред његове ноге хаљине бацају деца, а не одрасли.

Христово дело у историји је било да изврши Очево вољу, Због тога је он био послушан своме Оцу до крсне смрти. Ради се о кенози, Бог се понижава да би се човек уздигао, стари Адамов грех је поништен смрћу Христовом, а Евина непослушност, исправљена је Маријином смерношћу. Христос је кроз добровољну смрт уништио смрт која је владала над људима. Крст који је био символ страдања, сада је символ победе. И да бисмо дошли до врхунца хришћанске радосне вести-васкрсења Христовог, потребно је да испратимо његову крсну смрт, што икона распећа показује. Можемо рећи да је Византија створила тип распећа који је класичан у смислу пропорција. У потрази за уздржаном композицијом изостављени су, мало по мало личности под крстом. Остали су Богородица са св. Јованом. Христос се слика наг, прекривен само белом тканином, нагнут телом на десно и приклоњене главе, знак да је тело мртво. Његово лице је окренуто према Богородици и изражава строги израз узвишености у патњи, израз који више упућује на сан, јер тело Богочовека остаје неокрњено у смрти. Победу над смрћу симболише отвор пећине испод Крста у стени Голготе, стени која пуца у трнутку Христове смрти, што омогућује да видимо лобању испод ње. То је Адамова лобања који је по предању сахрањен на Голготи. Предање је прихватило овај податак из апокрифа, с обзиром на смисао поруке. Архитектура иза крста представља зидове Јерусалима. Покрети присутних особа су суздржани и изражавају тугу. Богородица је у грчу, али са изразом неустрашиве вере. Свети Јован је у стању повишене туге, своју леву руку држи према крсту, док му је десна

³¹ Зах. 9, 9.

на лицу којом жели да затвори очи и да не глада Христова страдања. Кад се слика, света жена има израз грча на лицу и подупире главу левом руком, брадати центурион Лонгин, омотане главе марамом (без ореола) гледа распетог Христа, потврђујући његово Божанство. Лепо Распеће имамо у манастиру Студеници, распети Христос, изнад крста има натпис *Цар славе*, што указује на одређену веру византинца, наиме Христос иако распет и очигледно онај који је окусио смрт, на композицији Распећа, не показује трагедију једног страдања. Такве трагове емоција па и бола, срећемо у Западном сликарству, чиме се вероватно хоћа да нагласи да је Христос заиста трпео муке. На нашој икони, Христос који жмури и очигледно је мртав, у исто време је и Цар славе, дакле победитељ смрти, јер његов идентитет није у томе да виси мртав на крсту, него да је васкрсао из мртвих, на крају, да је распети Бог. Он је изузетно благог израза лица, готово да нема бола и трагова мучења на њему. Испод његових раширених руку насликана су мала попрсја двеју жена које прате Анђели. Док једна приноси путир да прихвати крв из Његових ребара, друга одлази од Христа, тачније као да је један од Анђела благо гура. Прва жена иконизује Цркву, а друга Синагогу. Прва наглашава да је наступила благодат и истина у Крви и Телу Христовом, које нам он дарује, а друга да је време Старог Завета и закона престало, и обеснажено наступајућом благодаћу.

Празник васкрсења Христовог, као што смо рекли, не улази у циклус дванаест великих празника, јер је то празник над празницима, рекло би се празник који долази из будућности, јер он надмашује све празнике, као сунце звезде. Пасха или васкрс је главни хришћански празник, и најстарији је од свих хришћанских празника, основа и врхунац хришћанске црквене године, веза са празницима Старог завета и центар покретних празника. Ускрс је највећи празник због тога што слави васкрсење Христово, које је основ хришћанске вере, јер св. Павле каже. *Ако Христос није васкрсао, онда је празна наша проповед, и наша вера* (1 Кор. 15, 14). На Христовом васкрсу оснива се и наша нада и очекивање сопственог ускрса. „Обред Цркве почиње у својој пуноћи Васкрсењем Господњим. Васкрсењем се заокружује и премошћује створено и нестворено, које је имало свој почетак у оваплоћењу. Поклоњење васкрслем Христу од стране његових ученика и обред који се Њему приноси као *Господу*, који седи с десне стране Оца, својим Вознесењем, чине осовину хришћанског богослужења. Обеди ученика са васкрслим Господом дају смисао Тајној Вечери, и постају прва форма свете Евхаристије. Све се ово збива зато што је Васкрсење есхатолошки догађај, а не само историјски. Оно означава последњи чин Бога у историји, победу над последњим непријатељем, смрћу, и *свануће последњег дана*. Овај последњи дан, који је постао стварност за последњег Адама, Његовим другим доласком, постаће стварност за целокупну творевину³². Ускрс се зове Пасха према старозаветном празнику од јеврејске речи *pesach* и значи прелазак, јер Господ је прешао мимо кућа јеврејских, и тако их избавио од ропства египатског. Хришћанска пасха такође значи прелазак са Христом из смрти у живот, од земље на небо.

Хришћански иконопис познаје више начина изображавања Васкса. У раном периоду коришћена је праслика из Старог завета, која показује *излазак пророка Јоне из Китове утробе*, али имамо и историјске приказе, засноване на Еванђељима, када се анђеоло јавља мироносицама на гробу, а најранији су из *Дура Еуропа*. У нашој средњовековној Србији имамо изузетно лепу композицију јављања Анђела мироносицама о васкрсењу Христовом, у манастиру Милешеви, познатију као: *Милешевски Бели Анђеоло*. Иначе су, заједно са Белим Анђелом, у поткуполном простору Цркве, све фигуре обрађене са посебном тежњом ка постизацији лика. „Она је постигнута избором светитељских типова физички лепог лика, углавном троугластих глава, благог и питомог израза, пажљиво зачешљане косе, испод које се виде мало опуштене и у врху зашиљене уши. Лица су им насликана пастуозно нанесено бојом у дебелим наслагама, с намером да се добије постепено претапање једне боје у другу³³. Икона Белог анђела тајнствено нас повезује са иконом Рођења у Пасхалном икосу: „Мироносице жене, претекавши јутро још пре сунца као по дану, Сунце које у гроб зађе тражаху и једна другој говораху: О друге, хајдете да мирисима помажемо живоносно Тело погребено, Плот онога што васкрсну палог Адама, које у гробу лежи! Похитајмо као мудраци и поклонимо се и као дарове миро принесимо не у пелене но у плаштаницу повијеноме, и плачимо и завалимо: О Владико, устани, палима васксење подајући!³⁴

Историјски, следеће изображење које се односи на Христово васкрсење је Силазак у ад. Најраније потиче из 6. века и налази се на једном стубу циборијума Цркве *Светог Марка* у Венецији, но можда се најпотреснија и најлепша икона Васксења Христовог налази у Цариграду у манастиру Хора. Према предању, сам чин васкрсавања никада није изображаван, не иконопише се *како* је Христос васкрсао. Христос се диже из гроба вољом Очевом, и у православљу се јављају иконе које допуњују једна другу, и које остављају довољно података и аргумената, да је Христос ваистину васкрсао из мртвих. Сагласно нашој вери, Христос је васкрсао кад је гроб био запечаћен. Васкрсење Христово се десило богодолично на начин недоступан људској логици и поимању. Елементи који су употребљени у представи *Силазак у ад*, су преузети из апокрифних еванђеља. Свакако ми видимо да се тема Силаска Христовог у ад наводи спорадично у Новом и Старом завету. У делима Апостолским (2, 31-32) затим, посланицама Апостола Петра и Павла. (Еф. 4, 9-19. 1Петр. 3, 18-19), док се у Старом завету говори *о онима који седе у области и сенци смрти, које ће ослободити Христос, када буде скршио врата бакарна и гвоздене преворнице* (Ис. 9, 1 и Ис. 45, 1). Икона Силаска у ад приказује духовну и ванчулну стварност Васкрсења.

³² Зизијулас, Ј. *Символизам и реализам у православном богослужењу*, Саборност бр. 1-4, год. VII, Пожаревац 2001, 21-22.

³³ Ђурић, В. *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 36.

³⁴ *Пасхални икос*.

Понекад је на икони пакао приказан као зјапећи црни понор. У средишту иконе, стоји Спаситељ, који побеђује силе пакла, он није његов заробљеник, већ ослободитељ заточених. Носи блиставу и сјајну одежду, и окружен је светлом славом, то је спектар светла који обавија Христа, симболишући да је његово тело након васкрсења преображено, али и тело свих људи које указује на славу будућег века. Руке и ноге су му означене оживљенима које је историја оставила на њему. Иконопише се са исијавајућим зрацима, симболима славе. Његове хаљине нису више оне у којима је ходао по земљи, оне се сликају златножутим тоновима које просијавају кроз танане златне зраке. Тама пакла испуњава се светлошћу од ових зракова, што је нагвештај исијавајуће светлости васкрсења. Под Његовим ногама видимо два укрштена дела погажених врата пакла, које је разорио. На многим иконама се види побеђени деница, а на каснијим имамо мноштво детаља, ланци којима анђели везују деницу, кључеви, ексер и слично. Христос у својој левој руци држи свитак символ проповеди о васкрсењу у паклу, саобразно речима Апостола Петра, да је Христос проповедао у паклу праведним душама своје еванђеље. Уместо свитка, понекад се слика Крст – символ победе живота над смрћу. Христос у десници диже Адама из гроба, док Ева прати Адама са подугнутим рукама у молитви. Символика је у томе да Христос ослобађа душе свих оних који су вером ишчекивали Спаситеља. Лево и десно се иконопишу светитељи Старога завета са пророцима на челу. Лево су цареви Давид и Соломон а иза је Јован Претеча, десно је Мојсије са таблицама закона. Икона повезује два догађаја, један историјски, а други есхатолошки – васкрсење Христово у времену, и наше васкрсење, опште васкрсење свих на крају времена. Христово васкрсење није индивидуална победа већ у најдубљем смислу антрополошка истина о човеку, сходно речима апостола Павла да је *Христово васкрсење једина нада човечанства, с обзиром да уколико Христос није васкрсао утолико је узалудна вера*, и уопште узалудно је свако хришћанство³⁵. У многим представама Силаска у ад, заједно са праведницима Старога завета, изображавају се и Апостоли Новога завета, како излазе из гробова, премда су историјски они још увек били живи, што указује на есхатолошки и екуменски карактер Христовог васкрсења. Етос и вера Цркве, саглашавају се са ставом да се након Христовог васкрсења, све потоње ствари у историји доживљавају као предокуси и залоге будућег живота у Христу. На појединим Западним иконама Васкрсења, војници су попадали од страха по земљи, Христос је импозантна фигура надчовека, налик на чудотворца, који је бесмртност извојевао сам, својим силама и за себе, нема људи које он спасава заједно са собом, и рекло би се неодвојиво од свог васкрса. Насупрот томе видимо надчовека који је импресионирао војнике. Један од мноштва примера је дело *Васкрсење Пјера Дела Франческа* из XV века. На његовој слици видимо мирног Христа који, скоро да позира уметнику, док се око њега налазе успавани стражари гроба. С обзиром да је слика квадратног формата, Арнхајмова тумачења по-

³⁵ Упор. Manoussakis P. *The Promise of the New and the Tyranny of the Same*, Зборник: Phenomenology and eschatology: not yet in the now, Ashgate Publishing Company Suite 420, USA 2009, 70.



Сл. 3 Силасак у Ад, Курбиново детаљ



Сл. 4 Пјеро Дела Франческа, Васкрсење, XV век

водом не могу нам дати занимљиве податке. „Устали Христос је прикован за равнотежни центар слике, који погодује стабилности а не акцији. Заједно са фронталном симетријом његовог става, централни положај га претвара у кип, устоличен споменик, удаљен од свакодневних промена“³⁶, ми бисмо додали, и од бриге за остали свет, што је једна од битних супротности са византијском визијом васкрса.

Вазнесење. У даљој анализи празничних икона у оквиру теме христологије, бирамо празник вазнесења Христовог, који свакако спада у христолошке празнике, а и логични је наставак теме васкрсења. Сходно Светоме писму, вазнесење се дешава на Маслинској гори, због тога се и иконопише *на врху горе*. Да би се препознало место – Маслинска гора, иконопишу се стабла маслина. Спаситељ је изображен у слави Вазнесења, а понекад седи на богато украшеном престолу. Символика је јасна; икона показује други долазак, и Христа као судију на престолу, што има евидентне евхаристијске импликације. Окружен је елипсастом или округлом мандорлом, која се састоји из неколико концентричних кругова, и која симболише небеса. Символ указује да Спаситељ пребива изван земаљских оквира постојања, а својим вазнесењем пројављује природу беспочетног, на тај начин овај детаљ добија посебан смисао који превазилази наративне оквире историјског догађаја. Мандорлу придржавају Анђели чији број може бити различит. Присуство Богородице у композицији вазнесења је посведочено светим предањем, иако не и Св. писмом. На иконама вазнесења, Богородица заузима посебно место, смешта се тачно испод вазнетог Господа, представља осу целокупне композиције. Њена строга непомићност супростављена је ускомешаним Апостолима, који се налазе око ње. Њен значај је наглашаван тако што се осликава на узвишеном месту, које још више изражава њен цен-

³⁶ Арнхајм, Р. *Моћ центра, студија о композицији у визуелним уметностима*, Београд 1998, 121

трални положај. На неким иконама, Богородица је подигнутих руку, у дрвеном молитвеном положају, што указује на њену улогу и улогу Цркве коју она персоналификује саобразно са Богом, повезујући се са Њим кроз посредничку молитву за свет. На другим иконама, она држи руке отворених дланова испред својих груди. Њено строго тиховање изражава постојаност откривене истине, чији је чувар Црква. Скупина на икони, представља дар Спаситеља, добијеног Његовом крвљу. Дакле, видимо Цркву, коју Он оставља за собом на земљи, која ће, кроз обећани силазак Светог Духа, на предстојећој Педесетници, примити сву пуноћу свог постојања. Веза Вазнесења и Педесетнице, открива се у Христовим речима: *Јер ако је не одем Утешитељ неће доћи к вама....* (Јн. 16, 7). Ова веза између обоженог људског тела Спаситељевог и долазеће Педесетнице, као даривање Св. Духа човечанству, наглашена је у целокупном богослужењу празника. Вазнети Спаситељ физички напушта свет, што ни у ком случају не значи да не брине о њему и даље. Само што овога пута при обећању Духа Светога, има на уму Цркву као своје тело, које се открива у њеним службама. На икони видимо Христа који благосиља своју Цркву, он је у том покретку до свршетка века, тј. у сталном благослову, тако да се Црква, након Његовог Вазнесења јавља као она која постаје Његово тело, увек кад се окупља да врши св. Евхаристију. Спаситељ у левој руци држи Јеванђеље или свитак символ учитељства. Смер покрета целе групе у дну иконе, покрети Анђела и Апостола, усредсређеност њихова и положаји тела, све је усмерено на горе према Христу, глави Цркве. Есхатолошки знак на овој икони је присуство Ап. Павла, који се слика на челу групе са леве стране, а који није могао да буде присутан са осталим Апостолима, у том тренутку. Такође, есхатолошке знаке видимо на двојници Анђела који стоје иза Богородице и показују на Спаситеља, говорећи Апостолима да ће вазнети Христос поново доћи у слави. Икона је дакле пророчка, јер објављује коначни смисао човечанства. Због тога се на иконама Последњег суда, Христос слика као у на икони вазнесења. Смисао је јасан, Христос вазнесења јесте исти онај који ће судити свету, а тај суд већ сада партиципирамо у литургијској заједници. Икона је тако конципирана да изражава две реалности, земаљску и небеску. Јаз је превазиђен благословом Христовим, чињеницом да је Он извршио домострој спасења, тако да је ова група људи на икони, (представници Цркве), неразделиво повезана са главом Цркве.

Есхатолошки карактер празника Педесетнице (Пневматологија)

Празник Педесетнице, потиче из Старога завета, то је био празник сећања на предавање Закона на синајској гори, али и и као сећање на нову жетву, тј. захвалност за првине земаљских плодова. Слављен је на педесети дан након јеврејске Пасхе. За хришћане је Педесетница-педесети дан након васкрсења Христовог, *излив Светога Духа на Апостоле*, и успостављање новог савеза између Бога и људи. Дан силаска Светога Духа јесте пројава

коначног деловања трећег лица Свете Тројице као силе освећења, односно коначно испуњење обећања. Дух Свети производи од Оца и дарује се свету преко Сина, сада на педесети дан, открива свету могућност богопознања тајне Свете Тројице, која је једносушна и неразделива, а ипак различита-лична. То је откривење једног Бога у три личности-ипостаси. Разлика овог празника од празника Крштења је у следећем; У икони Крштења Христовог имамо богојављење у спољашњем облику, док овде на Педесетници, Бог се открива у свој пуноћи, обожавајући читаво човечије биће. У спољашњем манифестовању слављења овог празника, украшавају се Цркве и куће зеленим гранама, биљем и цвећем, што је наслеђе старозаветне теологије. Символика је у сталном и свежем даху Духа Светог, односно, обнове и новог живота.

На икони Педесетнице се између осталих Апостола сликају Петар и Павле, а знамо да Павле тамо није био историјски присутан. И овде налазимо потврду да се на византијској икони време модификује, мења. То време је литургијско време у коме су прошлост, садашњост и будућност сједињени, догађаји се прожимају, не водећи рачуна о фактима и чињеницама реалног закона времена. И ми у икони као и у св. Литургији, немамо осећај дробљења времена и чињенице раздвојености, у икони све је сједињено есхатолошки. На икони Педесетнице изражавају се само 12. људи са верховним Апостолима Петром и Павлом, нема Мати Божије иако је она ту историјски била присутна. Но Апостоли су овде приказани као началници Цркве, која се рађа али и која има есхатолошку пуноћу. Есхатолошки, слика Педесетнице је слика победе. Не слика се дакле један историјски догађај, већ се у свест хришћана доводи чињеница сталног присуства Духа Светог у Цркви. Тако време губи своју природну нефлексибилност, постаје еластично и повињава се духовном закону благодати. Последица овога је да икона хоће да прикаже и простор и време неодвојиво уједињене у Царству Божијем.

Тријадологија

Када у теологији говоримо о стварању света и човека наглашавамо да је то дело једне стваралачке силе која није безлична. Ради се о личном Богу заједнице. Бог је личност због тога што обитава у неразоријовој заједници љубави, због чега је и вечан. Јер, само неко може бити личност 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 приликом крштавања Христа од стране Јована. За св. Василија појам *заједнице* јесте кључ у његовом говору о Личном Богу. Јединство Божије се огледа у кинологији-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, можемо рећи воли га пошто љуби 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, штгавише, Отац ништа и не чини без свога Сина. Ово не значи да је Бог сиромашнији, пошто наводно не може одрећи љубав другоме, већ напротив, тиме се Бог потврђује као апсолутни Бог. Само име његово је Љубав и то не као додаток Његовоме бићу, него само његово биће³⁷. Када говоримо о иконама у оквиру тријадологије, увек имамо на уму икономски карактер, јер је Света Тројица *ad intra* непричасна људском поимању, па је разумљиво да и ликовни израз у том случају није могућ³⁸.

Богојављење. Темом икономије Свете Тројице бави се празнична икона Крштења Христовог. Све до IV века празници Рођења и Крштења Христовог су се празновали истог дана. Крштење којим је крштавао Јован, било је крштење покајања, а вода којом је крштавао, водом очишћења и избављења. Крстивши се водом, Спаситељ се није освештао, већ је Он освештао воду, а са њом и цео свет. То је празник поновног стварања света, сагласан са Христовим оваплоћењем. Крштење Господње открива да на тај дан (празник Богојављења), човек прима пуну догматску истину о Богу који је Света Тројица. Тајна тројичности у Богу, која је изван сваког поимања, овде се показује не само духовно, већ и нашим чулима. Свети Јован чује Очев глас, и види Духа Светога где силази у виду голуба на Христа. И Отац и Дух сведоче о појави Сина Божијега међу људима, а то је онај који се крштава на реци Јордану. О томе јасно сведочи тропар празника: „У Јордану док си се крштавао Господе, тројично се јавило поклоњење, јер глас је родитеља сведочио о Теби, називајући Те љубљеним Сином. А Дух Свети је у виду голуба потврђивао истинитост речи“³⁹.

На реци Јордану објавиле су се све три Личности Св. Тројице, ипак, начин јављања је недовољан да би се на основу тога начинила једна икона Св. Тројице. Голубица не може представљати икону ипостаси Св. Духа, будући да је ипостас трећег лица Св. Тројице неописива. Свети Оци Цркве објашњавају појаву Светог Духа у облику голуба на икони Крштења аналогично са потопом. Као што је тада свет прочишћен од греха водама потопа, и голуби-

³⁷ Ђурић, Ж. *Сотириолошке претпоставке учења о стварању света и рађању Сина*, Београд-Смедерво 2003, 70-82.

³⁸ Zaphiris, G. *Reciprocal Trinitarian Revelation and Man's Knowledge of God according to St. Athanasius*, у: Τόμος 'Εόρτιος Χιλιοστής 'Εξακοσιοστής 'Επετείου Μεγάλου 'Αθανασίου (373-1973) Θεσσαλονίκη, 1974, 377.

³⁹ Упор. *Тропар празника*.

ца донела маслинову гранчицу, чиме је наговестила крај потопа и повратку мира на земљу, тако сада Свети Дух силази у облику голуба да би огласио опроштај грехова. Тамо грана маслине, овде Божја милост, каже Дамаскин. „За св. Кипријана Картагинског, голуб је проста и радосна животиња. *Жуч га не чини горким, не уједа љутито, нити раздире канџама. Голуб воли људске насеобине. Он уме да припада једном дому. Када се голубови паре, заједнички подижу младе а када лете, лете у јату. Живот проводе у заједници. Слозу мира показују пољупцем у уста. У свему извршавају закон једномислености. Ту једномисленост треба видети у Цркви и ту љубав имати.* Љубав према браћи мора се угледати на голубове, закључује Кипријан мислећи на јединство хришћана у миру Свете Тројице⁴⁰. Богато тројично богословље имамо код Св. Григорија Богослова у беседи на овај празник: „Бог је свагда био и биће, боље рећи: свагда ЈЕСТЕ. Јер (речи): био и биће – делови су нашег времена и трошне природе, а Он је свагда сушти (ὁ ὄν), и тако сам Себе назива јављајући се Мојсију на гори (Синају). Јер Он, обухвативши у Себи има свецело биће, нити започето, нити престајуће, као неки океан суштине, бескрајан и безграничан, који превазилази сваки појам и времена и природе, једино умом бледо означавањем, и то овлаш и ограничено, не по ономе што Он јесте, него по ономе око Њега, сабирајући (наш ум) једну од друге замисао у неку представу (слику) истине, која пре но што буде схваћена већ бежи“⁴¹. Да би осветио воде и погребео људска сагрешења, Онај који на себе преузима грехе света, крштава се у водама Јордана. У симболици иконе, Спаситељ стоји, са водом у позадини, која нас потсећа на пећину. То значи да је цело Његово тело уроњено у воду, као да је и погребено истовремено (јер крштење значи и умирање са Господом). „Литургија неосвећене воде, које су слика смрти – потопа, назива се *течним гробом*. Икона заиста приказује Христа како улази у воду као у течни гроб. Вода и и корито реке изгледају као мрачна пећина (иконографска представа пакла) у којој се налази цело тело Господа. Такође, у наговештавајућем символизму иконе Рођења Христовог, икона Богојављења изобразује предслизак у ад“⁴². Увек се слика како прилази Јовану Крститељу, приклањајући своју главу. Десницом благосиља воде Јордана, које га покривају, и својим урањањем у воде, Он их освећује, чиме освећује читаву твар, јер је у православној теологији творевина неизоставно у спрези са човеком, и она ишчекује избављење у спасење. Христос се слика наг, одевен у Адамову голотињу, и као такав, враћа човечанству рајску одећу славе.

На јутрењу се у канону празника пева: *И скиде одећу Онај који небеса облачи облацима*. То указује на потпуну кенозу Спаситеља, јер скидајући одећу са свога тела, Он облачи старога Адама, и цело човечанство у одећу старе славе и чистоте. Додуше, потпуно наги Христос се слика само до XI века,

⁴⁰ Кипријан Картагински, *О јединству Цркве*, 9.

⁴¹ Богослов, Г. *Беседа на богојављење*, Требиње-Врњачка Бања 2001, 50.

⁴² Евдокимов, П. *нав. дело*, 202.

касније му се додаје једна прегача преко бедара, како можемо видети нпр. на Панселиновој икони из Протата на Светој гори из 1290 године. Леп пример нагог Христа се налази у манастиру Ивируну на Светој гори, који потиче из XI века, где благосиља у класичном ставу, који потсећа на Поликлитове кипове⁴³. Икона Крштења има велике аналогije са Старим заветом, често Икона Крштења има велике аналогije са Старим заветом. Често се сликају две мале фигуре крај ногу Христових међу рибама у води Јордана. Једна од њих је наг човек, који је окренут леђима Господу, а друга фигура је полунаге жене, која је у бегу, и на риби. Ови детаљи илуструју текст Старог завета који улази у службу празника, и претстављају праслике крштења. „Море виде и побеже, Јордан се врати натраг“⁴⁴. Мушка фигура је алегорија Јордана; „Повратила се река Јордан плаштом Јелисејевим, који му је оставио узнесену Илија, који је разделио воде, као праобраз крштења, јер се Христос јавио у Јордану да освети воде“⁴⁵. Женска фигура је алегорија мора, и односи се на праслику крштења – прелазак Јевреја преко црвеног мора. Св. Јован десницом крштава положеном на главу, понекад у левој руци држи свитак, символ његовог исповедања. Анђели су такође присутни у овом светом чину. У богослужбеном тексту празника, се говори о њиховом присуству, наводи се да су *хорови анђела испуњени дивљењем, страхом и радошћу*. У каснијој иконографији они држе у рукама одећу, извршавајући улогу помоћника при крштењу, спремни да покрију тело Господње након крштења. Њихова улога није потпуно прецизирана, руке су им прекривене сопственом одећом, што је знак поштовања оној улози којој служе. Њихов број је различит, може бити два, три и више анђела на икони. Празник Богојављења је празник просвећења, празник светлости. У стара времена, на тај дан су се крштавали оглашени, јер је Дух Свети осећивао воде, као што је то чинио при стварању света. Св. Василије је писао да је Свети Дух, приликом стварања света, загревао воде и давао им способност да се у њима рађа живот. Голуб који је донео маслинову гранчицу у Старом завету, донео је и измирење Божије, сада при новом савезу Бога и човска у Христу, сам Дух Свети у виду голуба силази на човечанство и доноси глас спасења од потопа греховнога, и искупљења од истог.

Гостољубље Аврамово. У нашој Цркви празник Свете Тројице не постоји у писаном облику, већ се слави на први дан Педесетнице у недељу, и зове се *Тројице*. Богослужење тога дана износи догматско учење о Св. Тројици, чија се икона износи на целивање. Икона силаска Светог Духа на Апостоле се износи следећег дана у понедељак и посвећена је Светом Духу, јер се тај дан зове *Духовски понедељак*. Излагање светотројичне догме је основна тема празника Педесетнице. Наша икона Свете Тројице је приказ старозаветног догађаја јављања три човека праоцу Авраму код Мавријског дуба. Та три

⁴³ Погл. Кόρδης, Γ. (2007): 'Ο χαρακτήρας καὶ ο λόγος τῶν ἀφαιρητικῶν τύπων τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, 'Αθήνα, 52.

⁴⁴ Пс. 114, 3.

⁴⁵ *Тропар препразништва*.

путника се сликају као тројица Анђела. Икона са сценом јављање Авраму тројице Анђела, постоји још у раном периоду. Иконопише се као историјски догађај са Анђелима који седе за столом под храстом испред куће Аврама и Саре који их служе. У позадини је често сликан слуга који убија теле. Од XI века на минијатурама а од краја XII века и у монументалном сликарству, појављује се Гостољубље Аврамово с натписом: *Света Тројица*, изнад тројице Анђела (Кападокија, Патмос...), што до тад није био случај. По закључцима Н. Озољина, реч је о Оригеновом утицају, пошто је Ориген тврдио да се сама Тројица јавила Авраму и открила му истинско богословље. Насупрот томе, Озољин прати мисао Прокопија из Газе који подвлачи једно христолошко-типолошко тумачење. Чињеница је, да сходно богатој иконографији XII века, имамо једно тумачење по коме је средњи Анђео схватан као персонификација Христа. Христос је постао описив и стога се средњи Анђео изједначава са Другим лицем Свете Тројице. То се види из Христове одеће, свитка који држи средњи Анђео, а често и крстастог нимба са натписом *Ис Хс*, који се јасно разликује од остале две безимене фигуре, што указује на њихову личну неописивост. Код Рубљовљеве иконе симболика је још прецизнија. Он појачава евхаристијску типологију сликањем једне велике чаше, затим уз помоћ обрнуте перспективе, Рубљов средњег Анђела поставља растом више од преостале двојице, и облачи га као Христа. Као да алудира на неописивост ипостаси које представљају бочни Анђели, користећи мекше боје за њихову одећу. Ипак довољно јасно наглашава тринитарни карактер композиције, будући да тројицу Анђела ставља у круг, чиме указује на тројично јединство и једнакост⁴⁶. Рекли смо да је композиција веома стара, она се посебно среће након другог Васељенског сабора, када је коначно утврђен догмат о Светој Тројици. Имамо познат мозаик у Св. Витале у Равени VI век, св. Марије у Риму V век. Гостољубље Аврамово се од најстаријих времена доводи у везу са евхаристијском жртвом, у Сан Витале, поред сцене са анђелском трпезом, имамо и приношење Исака на жртву, што је евхаристијски символ. Постоје тумачења ове композицију тако да је само средњи Анђео, Оваплоћено Слово, док су друга два у ствари само гласници, с обзиром на неописивост осталих лица Свете Тројице, али има и другачијих схватања. Са друге стране погрешно је сликати крстове у ореолима свој тројици Анђела, што је био у појединим ситуацијама случај. Но код Андреја Рубљова, богословска идеја је изражена свестрано и дубоко. Код њега леви Анђео симболизује Бога Оца, средњи Сина, а десни Духа Светога. Идеја јединства у Св. Тројици је изражена једнообразношћу ликова, истим узрастом, одсуством доминантног положаја било којег Анђела, истоветношћу ореола, плавом бојом. Ипостасне разлике огледају се бојом одежде и различитошћу гестова. Потпуној неописивости Прве Ипостаси одговарају неодређене боје одежде. Рекли смо да је средњи Анђео обучен као Христос; пурпурни хитон и плави огртач. Десни

⁴⁶ Види. Озољин, Н. *Гостољубље Аврамово као празнична икона Свете Тројице*, Иконографске студије-зборник, изд. Академија СПЦ, бр. 1, Београд 2007, 37-47.

Ађео је обучен у плави хитон и зелени огртач што упућује на дејство Св. Духа *просветитеља Цркве*. Монархија Оца је изражена тако што су главе десног и средњег Анђела наклонене ка левом Анђелу-корену и узроку Сина и Духа-Богу Оцу. Овај покрет и наклон улево прате чак и неживе ствари, дрво и стена⁴⁷.

Есхатолошки карактер празника Педесетнице (Пневматологија)

Празник Педесетнице, потиче из Старога завета, то је био празник сећања на предавање Закона на синајској гори, али и и као сећање на нову жетву, тј. захвалност за првине земаљских плодова. Слављен је на педесети дан након јеврејске Пасхе. За хришћане је Педесетница-педесети дан након васкрсења Христовог, *излив Светога Духа на Апостоле*, и успостављање новог савеза између Бога и људи. Дан силаска Светога Духа јесте пројава коначног деловања трећег лица Свете Тројице као силе освећења, односно коначно испуњење обећања. Дух Свети проиходи од Оца и дарује се свету преко Сина, сада на педесети дан, открива свету могућност богопознања тајне Свете Тројице, која је једносушна и неразделјива, а ипак различиталичносна. То је откривење једног Бога у три личности-ипостаси. Разлика овог празника од празника Крштења је у следећем; У икони Крштења Христовог имамо богојављење у спољашњем облику, док овде на Педесетници, Бог се открива у свој пуноћи, обожујући читаво човечје биће. У спољашњем манифестовању слављења овог празника, украшавају се Цркве и куће зеленим гранама, биљем и цвећем, што је наслеђе старозаветне теологије. Символика је у сталном и свежем даху Духа Светог, односно, обнове и новог живота.

Са вазнесењем, деловање Христово у телу се завршава, и почиње деловање Светога Духа, кога Христос обећава да пошље, јер ако Он не оде, Дух неће доћи. То је наставак икономије спасења. Педесетница је крштење Цркве ватром. Као испуњење откривења Свете Тројице, оно представља завршни тренутак стварања Цркве. Икона Силаска Светога Духа открива промисао деловања Свете Тројице на свету Цркву. Богослужење тога дана, супроставља пометњу језика у Вавилону, хармонијом и заједништвом овога догађаја. Дванаест Апостола, који заједно образују један коначни облик у полукругу, предиван су израз црквеног јединства, не рушећи различност чланова. Све је овде поодређено тачном и узвишеном ритму, који је наглашен представом Апостола у обрнутој перспективи, пошто се њихове фигуре повећавају како се око удаљава у позадини. Њихово груписање је довршено празнином – непопуњеним местом које припада невидљивој глави Цркве

Исусу Христу. Поједини еванђелисти држе књиге у својим рукама, док остали држе свитке, знак примљеног дара учитељства. Изван полукружног поља, које се налази изван ивице даске и симболизује небеса, спуштају се на њих дванаест зрака или ватрених језика, као знак примања Светога Духа. Ово показује да је Свети Дух сишао у облику језика, спуштених на главе Апостола, као знак просветљења. Дарови Духа су различити, и стога је апостолски ред различит, тј. ни један Апостол не личи на другог, нити физички нити по покрету. Сходно овоме, Дух силази приликом крштења на сваког новог члана Цркве јединствено и непоновљиво, не реметећи ни на који начин интегритет и другост сваког новог члана Цркве Христове.

Икона Педесетнице представља горњицу у којој је сишао Свети Дух. Тај еванђелски догађај приказује се са извесним изостављањима, јер је у горњици историјски било сто двадесет људи, међу њима и Пресв. Богородица, која се не слика у овој композицији, на икони су приказани само дванаест људи, са верховним Апостолима Петром и Павлом на челу, мада Павле историјски није био тамо. Тако сазнајемо да Педесетница није тек један историјски догађај, већ пре свега есхатолошки и аксиолошки. И овде налазимо потврду да се на византијској икони време модификује, мења. То време је литургијско време у коме су прошлост, садашњост и будућност сједињени, догађаји се прожимају, не водећи рачуна о фактима и чињеницама реалног закона времена. И ми у икони као и у св. Литургији, немамо осећај дробљења времена и чињенице раздвојености, у икони све је сједињено есхатолошки. Одсуство Богородице је разумљиво ако се апостоли овде приказују као *началници Цркве*, која се рађа али и која има есхатолошку пуноћу. Есхатолошки, слика Педесетнице је слика победе. Не слика се дакле један историјски догађај, већ се у свест хришћана доводи чињеница сталног присуства Духа Светог у Цркви. Тако време губи своју природну нефлексибилност, постаје еластично и повињава се духовном закону благодати. Последица овога је да икона хоће да прикаже и простор и време несодвојиво уједињене у Царству Божијем. Икона пре следи литургијско време у коме није важан проток времена већ *догађај у времену*. У древним списима многољудност, помињана у Делима Апостолским у вези изливања Св. Духа на свако тело, представљена је у дну композиције. Веома брзо је замењена једним симболичним приказом Краља, персонификацијом човека или људи, са инскрипцијом: *Космос*. Човек седи у тамном простору јер је цео свет, раније лежао у безверју, човек је погнут као Адам у греху, стар је, пошто га грех чини да је пропадљив и смртан, његова црвена боја хаљина као и краљевска круна, симболи су греха и сујете. Човек држи бело платно и на њему дванаест свитака, што симболизује чистоту вере новог еона и период хришћанске Цркве, установљене на апостолском принципу. Тако је ово бело платно један зрачак наде свима онима који живе у греху и незнању.

⁴⁷ Упор. Воронов, Л. *Преподобни Андреј Рубљов, велики уметник древне Русије*, у зборнику радова посвећеним А. Рубљову (прев. М. М. Станковић), Београд 2004, 22-26

Антропологија: икона, мошти, етос светитеља

Празнике који се баве човеком, или антрополошке празнике у ужем смислу, у нашем поглављу, бирамо у контексту Христовог преузимања људске судбине, тачније Његовог добровољног снисхођења ради спасења људског рода, или, како каже Ј. Дамаскин, да је Богочовек Логос прихватио једном за свагда да узме удела у нашем телу, и узме све на Себе и оно што може срушити гордост и надмено мњење ђавоље⁴⁸. Ове иконе које ћемо у наставку приказати су у тесној вези са претходно анализираним, будући да је спасоносно дело Другог лица Свете Тројице у теологији Цркве јединствено и неподељено. То су иконе Сретења и Преображења, чини се да оне више указују на антрополошке моменте у тумачењу спасења, па смо их тако и одредили. Поменућемо поред икона и Свете мошти које на један себи својствен начин сведоче о присуству Божијем у њима. Ово присуство је, потсећамо могуће и на појединим чудотворним иконама. Такође, потсетићемо да једини смисао икона лежи у етосу светитеља који је етос мученички, а самим тим, по својој суштини христолошки и дубоко антрополошки.

Сретење. Празник Сретења Господњег најбоље пратимо из јевађелског описа: „И кад дође време да иду на молитву по закону Мојсијеву, донеше га у Јерусалим да га метну пред Господа, као што је записано у закону Господњему да се свако дете мушко, које најпре отвори материцу посвети Господу - обреже“⁴⁹. Дајући Мојсију заповести у погледу пасхе, Бог је наложио да се свако прворођено дете у народу посвети Богу, као успомену на избављење из Египта. То дете се приноси пред олтар и откупљује, захваљујући томе да је прворођено. Принос изражава чин благодарјења, чиме се Богу захваљује за поштеду јеврејске деце у ноћи страдања египатске деце. Због тога Црва и пева: „Прворођени од Оца превечно јави се од Пречисте Дјеве као прворођени Син и пружи руке Адаму“⁵⁰. Порука празника је у следећем: Спасење Божије се излило на све људе, а Симеон је ово спасење назвао светлост која просвећује незнабошце, који су били држани тамом, а сада виде светлост и богопознање. А слава Израиља лежи у томе, да је он сада спознао не само Оца, него и Његовог јединородног Сина, и још Божанскога и Светога Духа. Пророчке Симеонове речи: *Сад отпушташ у миру слугу свога Владико, јер видеше очи моје спасење Твоје*, односе се на то да је старац сада отпуштен у миру, не имајући као раније подозрење према пресељењу-смрти. Јер, сада је међу нама победитељ смрти, и он дарује дубоки мир и спокојство онима који одлазе⁵¹. Симеон који ове пророчке речи изговара, окреће се Мајци Дететовој и каже: *И теби ће мач пробости срце*, што значи

да ће Богородица много бола претрпети због страдања Њеног Сина⁵². Прва представа Сретења је пронађена као мозаик у Санта Марија Мађоре у V веку. Иконописање овог догађаја је успостављено у X в. и остаје непромењено. Понакад видимо Христа како га води Мајка, или ређе, како га предаје св. Симеону, али најчешће како га Симеон носи на својим рукама. Христос се слика у краткој кошуљи која не покрива његове ноге. Седи на Симеоновим рукама, понекад благосиља. Сретење се дешава у Храму, пред олтаром, понекад на олтару видимо крст, књигу или свитак. На левој страни олтара је Мајка Божија, а на десној св. Симеон. Испружене Богородичине руке су прекривене мафоријом, она је управо предала свога Сина да се обреже. Иконографску представу прате богате црквене песме и стихире, од којих издвајамо: „Прими Симеоне Онога кога у мраку Мојсеј законоположитељ виде на Синају, а који Младенац поста, закону се повинујући. Он је онај који кроз закон говораше, Њему се поклонимо!“⁵³. Св. Јосиф прати Мајку Божију, приносећи увијене дарове сиромашних родитеља, *две грлице и голуба*. Обе птице су символ незнабожачке и израиљске богомоље, као и два завета, којима је Христос господар. Света Ана, кћи Фануилова, стоји у позадини иза св. Симеона. Њена покривена глава се слика у профилу, а поглед јој сеже у висину, исказујући пророчко стање. За св. Ану, пророчицу, Дамаскин тврди да је имала осамдесет и четири године и да је живела честито и целомудрено, никако се не удаљавајући од храма, нити изостављајући пост, нити молитвени разговор са Богом. Она је по обичају дошла у храм, и видећи Бога као дете, и задививши се тој великој тајни, слављаше у тај час Бога, и говораше *да ће већ бити избављење свима који Га чекају и остају верни томе очекивању*⁵⁴. Постоје тенденције да се у Симеону види храмовни свештеник, неки аутори мисле да је он један од законодаваца, син Хилела и Гамалилов отац, који је учио ап. Павла. Друго предање тврди да је св. Симеон преводио Св. писмо Старог завета (један од седамдесеторице преводиоца Старог завета на грчки септуагинта), и да је живео 350 г. да би дочекао Месију. У сваком случају, Симеон спада у ред великих старозаветних пророка, који се као и Мојсеј на синајској гори, сусрео са Богом лицем у лице. Мојсеј је видео Бога у облаку и морао је своје лице покривати због силине Божије светлости, док је Симеон Бога држао у наручју.

Преображење. Икона по нашем мишљењу указује на велику част и достојанство човеково, показано и остварено у Христовом Преображењу. Наиме, Христос је чудо свог преображења учинио пред својим ученицима, да би показао са једне стране своје божанско порекло и славу, али са друге, и славу човека. Наиме његово тело је и тело читавог човечанства, па је на овај начин празник показао да је судбина човечанства у радосном преображају.

⁴⁸ Дамаскин, Ј. *Беседа на Сретење Господње*, Требиње-Врњци 2002, 199.

⁴⁹ Лк. 22 23.

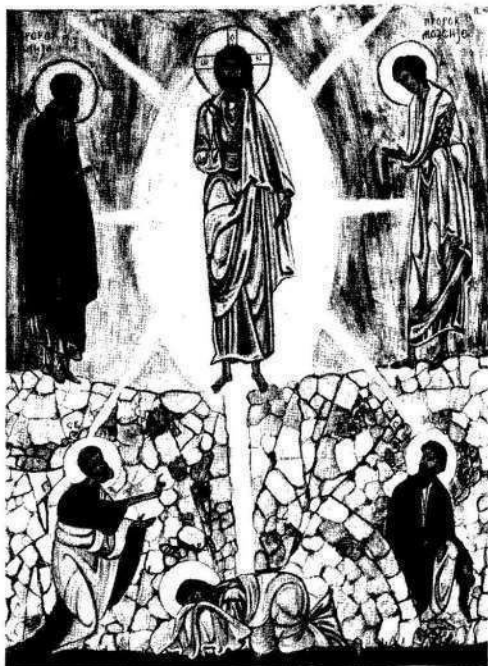
⁵⁰ *Канон треће песме на јутрењу празника.*

⁵¹ Види. Дамаскин, Ј. *нав. дело*, 204.

⁵² Исто, 205-208.

⁵³ *Стихира на вечерњи, гл. I.*

⁵⁴ Дамаскин, Ј. *нав. дело*, 209-210.



Сл. 5 Преображење, рад студента Академије СПЦ Иване Миловановић

Другим речима, човек није трагично биће које умире и нестаје, већ учествујући у Христовом преображењу, читава природа са човеком се мења, а то опет значи да је људско тело, и уопште живот, на Тавору мало отшкринут и назначен као један други живот, живот пун светлости божанске славе и бесмртности. Тројица ученика су била обасјана светлошћу, која је долазила са Христовог лица, које засја као сунце, по опису Ап. Матеја. Тема Преображења је посебно надахњивала св. Григорија Паламу, који је утврдио да Божанска светлост преображеног Господа на Тавору, одговара енергијама Божијим, у којим ми хришћани можемо реално да учествујемо. Бранећи ово учење, Палама је у суштини одбранио православни став који је у Цркви био присутан од са-

мих почетака хришћанства. Светлост којом су Апостоли били обасјани, није била чулна, то је Божанска светлост која исијава из триипостасне природе Божанства, као личне енергије нествореног Бога. Христос се ученицима приказао у својој слави. Можемо рећи есхатолошки, онако какав уистину јесте, али опет у оној мери у којој су ученици могли да схвате, како и тропар празника каже. Његово лице је засјало као сунце, не као да је Он био сјајнији од сунца, него онолико колико су могли видети гледаоци, јер ако би Он показао сав сјај славе, како они не би били спаљени, пита се Дамаскин, који нам је посебно надахнуте речи о празнику Преображења оставио у својим беседама: „Тавор се радује и поиграва, гора божанска и света и висока, која се достојно весели, не мање славом и сјајем него ли узвишењем у ваздуху, јер се благодаћу такмичи са небом. Јер, Онога, кога Анђели не могу гледати неуклоним оком, Њега на Тавору прваци Апостола виде где зрачи славом Царства Свога. На овој гори се потврђује васкрсење мртвих, и Христос се показује као господар мртвих и живих. Јер је из мртвих Мојсија привео, а живог сведока довео Илију, који је некада као огњени колесничар био узнет

колима са земље на ваздушни пут“⁵⁵. Гора висока, у предању Цркве о овом празнику, означава врлину, од којих је највиша љубав, којом се одређује савршенство. Зато треба, саветује Дамаскин, *оставити оно што је од праха праху, и превазишавши тело унижења, уздићи се на највиши и божански видиковац љубави, и тако сагледати невидљиво*. Пошто се, по опису Еванђеља чуо глас из облака који је потврдио Христа за Сина Божијега, то се сматра да је и овај празник као и Богојављење, откривење Свете Тројице. И овога пута, Отац потврђује свога Сина, и уверава нас да је овај човек кога ученици виде, Син љубећег Оца, превечни, Јединородни, венвременно и вечно прозавши из Родитеља. Из Очевог је узрока, па је зато једносуштан Оцу. Њега по заповести Очевој, треба послушати, јер ко њега прима, прима Оца који га је послао⁵⁶. Празник Преображења је веома стар, пошто Никифор Калист тврди да је света Јелена изградила Цркву на Тавору 326. сматра се да празник потиче већ из IV в. Преображени Христос стоји на врху планине, разговара са Мојсијем и Илијом, одећа Му је снежнобела. Обично се геометријска фигура уписује у круг мандорле и симболизује сјајни облак који открива натприродне Божанске енергије. Три зрака усмерена на Апостоле указују на то да је дејство Преображења дело Свете Тројице. Мојсије и Илија су били Боговидци, један на Синају а други на планини Кармилу. И ова икона има есхатолошко значење, за човека Господ се приказује у слави у којој ће поново доћи, јер је Преображење по св. Василију икона Његовог другог доласка. За човечанство то значи ослобађање од окова смрти и преображавање људске природе из смртног у бесмртно стање.

За Исток је, помињали смо, важно то да једна икона није просто васпитај у вери, или естетски доживљај, већ нешто што има везе са присуством. Бог посећује народ свој, и један од начина јесте у чудотворним иконама. Ако бисмо трагали за разлогом освећења икона од стране Цркве, могли бисмо јасно да кажемо, да је чин освећења у ствари призивање Бога да буде ту са нама преко Његовог, да тако кажемо представника, који је сада на икони. Свештенослужитељ врши обред освећења да би установио литургијску и теофанијску функцију једне иконе. „Слика чију је догматску исправност, усаглашеност са традицијом и задовољавајући ниво уметничког израза свештеник потврдио у обреду, као одговор на епиклезу, призивање, постаје чудотворна Икона. Чудотворна тачно значи: *испуњена присуством*, она је несумњиво сведочанство присуства и канал освећујуће благодати. Икона сведочи о присуству Светитеља, она изражава његову службу посредовања и заједничарења. Наравно, Икона нема сопствену реалност; она није ништа друго до комад дрвета; то је управо стога што она сву своју теофанијску вредност црпи из учествовања у „другом“ путем сличности, она ништа не може да садржи у себи самој, већ постаје схема блистања. Одсуство запреми-

⁵⁵ Св. Дамаскин, *Ј. нав. дело*, 116.

⁵⁶ *Исто*, 137-138.

не искључује сваку материјализацију, Икона преноси енергетско присуство које није ни локализовано ни затворено, већ сија око њене тачке згушњавања. Оно што јасно разликује слику религиозног садржаја од Иконе и прави између њих оштру линију разграничења, јесте литургијска теологија присуства потврђена освећењем. Својом литургијском функцијом Икона преназивала естетски троугао и његову иманентност; она не осваја осећањем, већ мистичким значењем, она изазива *mysterium tremendum* пред четвртом димензијом троугла: парусијом Оностраног чије *присуство* Икона потврђује. Уметник се повлачи иза Предања које говори, Иконе готово никада нису потписане; уметничко дело уступа место теофанији; овде нема места за гледаоца који очекује спектакл; човек, погођен силовитим открочењем пада ничице и погружује се у молитви⁵⁷.

Поред чудотворних Икона у православној Цркви, паралелно са њиховим поштовањем, поштујемо и Мошти, или *Моћи Светитеља*. Ради се о телесним остацима светитеља, који су осењени божанским нествореним енергијама, или силама, које почивају на њима. Јер, сама Црква почива на етосу мученика и светитеља. У сваком антимијну се налази делић моштију светих. Тако да Свете Мошти заједно са црквеним Сасудима, Иконама и другим богослужбеним предметима претстављају чин поштовања и побожног целивања. Није редак случај да мошти светих, као и поједине иконе, чудотворе. „Тајна светих моштију је у срцу новозаветне светајне: оваплоћења Бога. Јер васцела тајна човечијег тела објашњена је оваплоћењем, отеловљењем Бога: Богочовеком Господом Исусом Христом. Отуда блавест, свблагвест о телу: *Тело је за Господа и Господ за тело*. А кроз тело човеково и сва твар, сва материја добила је свој божански смисао, богочовечански свесмисао. Јер човеком, освећеним у Цркви светим тајнама и светим врлинама, освећује се, охристовљује се и твар, и материја. А уз то иде и ова радост: мироточивост многих светих моштију. То мило чудо дато је светим моштинама да покаже да су хришћани заиста „Христов мирис Богу (2. Кор. 2,15), миришу на Бога, на небо“⁵⁸. То је знак Божијег присуства у историји. Бог је изабрао овај начин, поред, наравно св. Литургије (као неодвојиве од чудодјелства), да теши свој народ и укрепљује га у вери. „То је знак да је благодат Светога Духа сишла у тело и у њему пројављује своју освештавајућу силу, услед чега, голе кости и мошти светих – изливају исцељење и лече сваку болест. Да бисмо појмили тајну светих моштију, као уосталом и тајну иконе, односно богословља, ми своју спознају морамо преместити из сфере свести и разума у сферу искуства и личног сусрета. Свете мошти, дакле треба поимати као однос, и у контексту заједнице. Оне нису резултат успеха искључиво подвига онога који се удостојио да му тело буде благодаћено и нетљено. Не него су оне, пре свега, резултат црквеног догађаја у коме се спознаја Христа и ближњег подудара с

⁵⁷ Евдокимов, П. *нав. дело*, 127-129.

⁵⁸ Поповић, Ј. *Догматика Православне Цркве*, том 3, Београд 1978, 682-683.

љубављу према Христу и ближњем. Исто тако, и поштовање светих моштију конкретног светитеља, с наше стране, није ствар наше приватне побожности у виду приступања и поклоњења, (можемо додати, да сличан принцип важи и за иконопоштоватеље), већ је то, пре свега, црквени доживљај нашег личног обраћања личности светитељу у Христу са љубављу и молитвом да нам и он, са своје стране, узврати личним односом. Верни сведок, или посредник вере, приступа моштима онако како приступа и светим иконама: с богодоличним поштовањем; он им, дакле не прилази као реликвијама, које саме по себи и својом силом, а не Божијом, постају „чудотворне“. Пошто је наш однос према иконама богодоличан, жив и непосредан однос са личношћу Христа, Богородице или Светих чији се ликови живопису, онда и наш однос мора бити лични однос са светитељем⁵⁹. Безброј је примера у историји, који сведоче о дејству светих икона и светих моштију на човека. „Откривења о светим моштима и њиховом побожном поштовању посведочена је и непрекидно се посведочава Светим Предањем од апостолскога доба до данашњег дана. Безбројне су свете мошти светих Угодника Божјих широм православног света. Чудеса њихова су неизбројна. Побожно поштовање њихово од стране православних хришћана је посвеместно. И то несумњиво зато што свете мошти чудотворством својим побуђују њих на побожно поштовање њихово.

Од самог почетка, још у апостолском добу, хришћани су побожно чували чесне мошти Светог Претече и светих Апостола, те су оне могле доћи до нас; а за време гоњења они су склањали и скривали по домовима својим свештене остатке тела светих Мученика. И од тада па све до данашњег дана свете мошти светих Угодника Божјих чудесима својим разливају бесмртну радост богочовечанске вере наше по срцима православних хришћана. Сведочанства о томе безбројна су⁶⁰. Принцип тумачења ових појава, мора бити идентичан еванђелским тумачењима Христових чуда, као и чудима која описују житија светих. Наиме, сва чуда која се дешавају, почев од Еванђеља, морају се приписати Христу, јер Христос, чинећи одређено чудо, има на уму увек виши циљ од самог факта и могућности одређеног чудодјелства. То је пре свега брига о човеку и његовом спасењу. Уколико Бог делује у свету, као што делује, тада је чудо, било преко светих икона, или светих моштију, или на неки други начин, и те како могуће. Примера је, како смо и поменули безброј. Она (чуда) су ту на испиту наше вере. Ово није академско питање, ради се о испиту и провери, при том Господ увек оставља довољно простора човеку за његов лични суд и процену, а наравно и за слободу. Дејство Божије не поробљава личност, што практично значи да Бог може толико јасно и недвосмислено да се јави човеку, да га исцели, а да човек то дејство не препозна, штавише, да га припише слепој судбини или нечем трећем. Нисмо ли помало сви сведоци овога,

⁵⁹ Перовић, Д. *Свете мошти и етос светих – есхатологија тела*, Богословље (Св. 1), Београд 2002, 112-114.

⁶⁰ Архим. Поповић, Ј. *нав. дело*, 678-679.

и нисмо ли и ми помало неверне Томе, посебно данас, у веку технократије и свих аличних феномена. Наравно, нисмо ли и ми данас на испиту сопствене вере? Но да со не би обљугавила, хришћани свој спокој налазе код светитеља и на њиховом примерима се најбоље уче побожности и трпљењу. А да би благодат светитељства просијала у човеку, потребан је напор и жеља, жеђ за истинитом светошћу, правдом и љубављу. „Светост Светитеља, светост и њихове душе и њиховог тела је од њиховог благодатно-врлинског живљења у богочовечанском телу Цркве Христове. Таква светост обухвата целокупну личност човеку: сву душу и тело, све што улази у тајанствено устројство човекова бића. Светост Светитеља се не задржава само у души њиховој, већ се неминовно распростире и на тело њихово, те је у Светитеља свето и душа и тело. И ми, побожно поштујући Светитеље, поштујемо целокупну личност њихову, не раздељујући при томе свету душу од светог тела. Отуда је побожно поштовање светитељских моштију природан саставни део побожног поштовања и молитвеног призивања Светитеља. Све то сачињава један недељиви подвиг, као што душа и тело сачињавају једну недељиву личност светитељску. Очигледно, Светитељ за живота на земљи непрекидно и једнодушном благодатно-врлинском сарадњом душе и тела свог, постиже светост личности своје, испуњује и душу и тело благодаћу Светога Духа, и тако их претвара у сасуде светих тајни и светих врлина. Стога је сасвим природно указивати побожно поштовање и једном и другом светом сасуду Божје благодати“⁶¹. Хришћански пут протиче у светости, угледању на свете и њихову светост однеговану учешћем у животу Христовом. „Зато светост није етички, већ онтолошки појам: Свети нису етички беспрекорни, него су носиоци благодати Духа Светог, нису хероји него смирени служитељи Божији. Они су чланову Тела Христовог, или Његове иконе у историји. У данашњем свету, идеал и срећа појединца није у томе да буде свет, да тежи ка светости. Светост је заборављена категорија чак и у Цркви. Наши људи су некада живели са светитељима и на њих су се угледали, и од њих се учили животу и благочешћу“⁶². Чак и када слави свог патрона светитеља, наш човек то чини на погрешан начин. Ретки су они који поседују иконе својих слава, а још ређи који познају житије свога заштитника. С правом је, међутим, констатовано да уколико заборавимо на светитеље и светост, прети нам озбиљан раскид са Царством Божијим и његовом светошћу и светлошћу. Секуларизовано друштво жури да и Цркви подари некакав *грађански статус*, и у томе неретко и успева. За прве хришћане, светост је била позив, професија, основно занимање.

Ступити у везу са Богом, данас звучи чудно и немогуће, али за хришћане ово беше циљ. Рани хришћани су желели да ступе у везу са нествореним Богом, који се открио у своме Сину. Нису жалили своје животе, јер су знали

⁶¹ Исто, 676.

⁶² Зизијулас, Ј. *Обожјење светих као икона Царства Божијег*, Видослов, Епархија захумско-херцеговачка, Манастир Тврдош 2000, бр. 20, 17.

и веровали да су само пролазници у овоме свету а да је њихов Бог устао из мртвих. Због тога су читавим својим бићем тежили да што пре дође, и да се што пре сусретну са њим. Данашњем просечном хришћанину се светост чини недосежном. Будући да је грешан, он диже руке за светачким идеалима, пошто светитеље посматра као оне који су своје животе довели до стања безгрешности. Ово је моралистички приступ схватању светости и није изворно хришћански. Светост за хришћанску веру није антропоцентрична, него теоцентрична, и не зависи од моралних достигнућа човека, колико год да су она значајна, него од дара благодати Божије и од степена личног нашег односа са личним Богом. Због овога разлога се и Богородица назива Пресвета, не толико због својих врлина него зато што се више од било кога другог сјединила лично са Богом, дајући тело и крв Сину Божијем⁶³. Можемо рећи да је поједини светитељ заиста и дошао до тога да не чини грех, али се по правилу заборавља да је то чинио због тога што је великом љубављу заволео Онога који га је довео у биће, и да му је било жао да растужује родитеља. Основни грех данашњице, није дакле у томе што престапа Божје заповести, него због тога што је затупело, закржљало њено чуло вере. Сам се Христос жалио на чињеницу да ће можда нестати вере на земљи, када Он поново дође. Вера управо и јесте осећање припадности једној заједници којој је господар нестворени Бог. Светост је и у старозаветном предању поистовећивана са Богом а не са човеком, и стога је она нешто што се може задобити једино као дар, а никако да је човек сам по себи може поседовати. Према томе, светост је особити однос љубави са Христом, а не досезање извесних врлина кроз аскетско вежбање и сл. Разбојник са крста је најочигледнији пример, као и прича о Митару и Фарисеју. Посреди је свеукупна измена духа, менталитета. Поредак светог крштења јасно указује на светост као нешто што се противи тами, злу. Мученик који је страдао за Христа пролази кроз смрт, исто тако као што новокрштени умире и погребава се са Христом, да би са њиме и васкрсао из мртвих. Управо је идеја водила за мучеништво налажена у крштењу. Један свети страда, али зна да устаје у слави господара свога. Монашење говори о новом крштењу: умирању и васкрсавању. Стога је монашки, али и живот сваког, ко хоће да достигне Царство небеско, живот који теба да сахрани старог и да обуче новог човека, по лику-икони онога који га је створио. А то је живот страдања и сталног умирања, али и живот радости и спокоја. Хришћански мученик се стога слика светлошћу која је светлост вечног живота. Он, иако је умро за овај свет, на икони је свеж и жив, радостан и упокојен у рају са Христом. Управо осветљен небеском светлошћу, светлошћу која није историјска. Свети не истичу своју индивидуалност, напротив, скривају је – да би се пројавила благодат Божја. Етос светих је заправо етос Христов. Мудрост и врлина светих приказани су у њиховим житијима.

⁶³ Исто, 20.

Наш савремени дух, индивидуализован и рационализован, не прихвата лако чудеса описана у њима. У стварности пак, чудеса само преносе поруку о правој слободи за којом савремени човек чезне. И као што византијски иконопис не изображава, већ једноставно изражава своје теме, тако и синаксари (житија) не историзују догађаје из живота светих, него их изражавају и тумаче. Они не циљају да опишу историјска збивања, него да се приближе истини која се иза њих крије. И као што у живопису не изображавамо историјски лик, тако и синаксари говоре о новом човеку у Христу. Дакле, и иконе и житија светих имају за циљ да дају извештај о новом човеку или појам о новој твари⁶⁴. Када православни хришћани Цркву називају светом, не подразумевају један сакрални објекат него људе који су позвани да се обоже учешћем у светости Божјој која нам се дарује у Христу, који ради нас освећује себе у Цркви својој. Сви чланови Цркве учествују у овом освећењу и могу да се називају свети. Свети су не по себи, него због Христа. Свети су због светиње хлеба и крви која им се дарује на живот вечни. Евхаристија је заједница светих. Веза која постоји између иконографије и житија светих је очигледна. Икона ликовним језиком, и стилем кога називамо византијским, описује оно што се дешавало са одређеним светитељем у историји, наравно, не робујући историји. У том смислу, нису ли Христос и Његова Мати први светитељи у Цркви, које православно предање из године у годину, из века у век, преноси живописом, побожним целивом, заједно са светима, који су схватили поруку Божију, и који су се мало одаљили од свеопштег светског метежа.

Закључак

У осврту на празничне иконе, и њиховој анализи, увиђамо једну одређену структуру *карактера показивања*. Наиме, Црква у феномену празника, показује своје искуство, свој богати садржај. Овај њен садржај намењен је сваком хришћанском нараштају, на крају, свим људима, према Христовим речима: *Идите и научите све народе...*. Тај садржај је слојевит. У првом реду, ради се о култу, литургијској радњи коју прати писана и усмена реч, на крају икона као визуелна порука. Саме празничне сцене које се поред ликовног приказа на даскама реплицирају и на зидовима, носе у свом садржају богату поруку, на крају и свој историјски развој. У нашој намери занемарили смо одређена понављања и нешто измењеним редоследом, прилагођеним нашој теми, указали на најважније аспекте хришћанске поруке о спасењу човека и света, које Црква приказује на зидовима Храма, даскама, камењу и сл. На крају оно што смо закључили, јесте чињеница да је *вест о Христу* основни предмет празничне иконе, у свим њеним сложеним аспектима, било да је реч о мариологији, или антропологији, неизоставно је важно рећи да је Христова личност иза свега и да чини основ за једно тумачење, како понављамо у

⁶⁴ Исто, 116-119.

визуелном делу празничног богослужења, тако и у осталим аспектима самог празника. Но ово је тако због саме потребе човечанства за искупљењем, па је једна схема: оваплоћење, страдање и смрт за људски род, у контексту ослобађања од смрти и пропадљивости истог, кроз Христово васкрсење и васкрсење човека у једној есхатолошкој перспективи, порука коју смо хтели да нагласимо овим радом.

Извори:

Свето Писмо

Атанасије Велики, *О оваплоћењу Логоса*, 44, Kannengiesser, 428 (Kannengiesser, C. *Athanase D'Alexandrie: Sur l'incarnation du Verbe*. Introduction, texte critique, traduction, notes et index, (Sources Chrétiennes, 199), Paris 1973

Богослов, Г. *Беседе*, Требиње-Врњачка Бања 2001.

Дамаскин, Ј. *Беседе*, Требиње-Врњачка Бања 2002.

Литература:

Анастасије, Архиеп. *Глобализам и православље*, Београд 2002.

Арнхајм, Р. *Моћ центра, студија о композицији у визуелним уметностима*, Београд 1998.

Бычков, В. В. *Феномен иконе, История. Богословие, Эстетика, Искусство*, Москва 2009.

Воронов, Л. *Преподобни Андрей Рубљов, велики уметник древне Русије*, у Зборнику радова посвећеним А. Рубљову (прев. М. М. Станковић), Београд, 2004

Евдокимов, П. *Жена и спасење света (о благодатним даровима мушкарца и жене у хришћанству)*, Цетиње, 2001.

Ђурић, В. *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974.

Ђурић, Ж. *Сотириолошке претпоставке учења о стварању света и рађању Сина*, Београд-Смедерево, 2003.

Евдокимов, П. *Уметност иконе (теологија лепоте)*, Академија СПЦ за уметности и конзервацију и Мегатренд Универзитет, Врњачка Бања - Београд 2009.

- Зизјулас, Ј. *Обожјење светих као икона Царства Божијег*, Видослов, Епархија захумско-херцеговачка, Манастир Тврдош, бр. 20, 2000.
- Зизјулас, Ј. *Символизам и реализам у православном богослужењу*, Саборност бр. 1-4, год. VII, Пожаревац 2001.
- Круг, Г. *Икона*, Врњачка Бања 2003.
- Лоски, В. *Оглед о мистичком богословљу Источне Цркве*, манастир Хиландар 2003.
- Manoussakis P. *The Promise of the New and the Tyranny of the Same*, Phenomenology and eschatology: not yet in the now, Ashgate Publishing Company Suite 420, USA, 2009.
- Мирковић, Л. *Хеортологија, историјски развитак и богослужење празника православне Цркве*, Београд, 1961.
- Успенски Л. и В. Лоски, *Смисао иконе*, (прев. В. Цветковић и Ј. Оцокољић), Јасен Београд 2008.
- Озољин, Н. *Гостољубље Аврамово као празнична икона Свете Тројице*, Иконографске студије 1, Академија СПЦ, бр. 1, Београд, 2007.
- Оцокољић, В. Цветковска-Цветковски, Т. *Сопоћани: културолошка и иконографска порука 13. века*, Годишњак Факултета за културу и медије, Год. II, 2010.
- Перовић, Д. *Свете мошти и етос светих – есхатологија тела*, Богословље (Св. 1), Београд, 2002.
- Поповић, Ј. *Догматика Православне Цркве* том 3, Београд, 1978.
- Склирис, Д. *Икона Рођења*, Саборност 1-4/ VII, Пожаревац 2001.
- Успенски, Л. *Теологија иконе*, манастир Хиландар 2000.
- Hartman, N. *Estetika*, Београд, 2004.

DOGMATIC AND ESCHATOLOGICAL CHARACTER OF THE FESTIVE ICON

Hierarch Željko R. Đurić, M.D.

Academy of the Serbian Orthodox Church for the Fine Arts and Conservation,
Belgrade

In review of festive icons, and their analysis, we see a certain structure in the type of display of character. Specifically, in the phenomenon of the holiday, the Church expresses its experience, its rich content. This content of hers is intended to every Christian generation, in the end, to all men, according to Christ's words: "Go and teach all nations..." . This content is layered. First of all, it is a cult, a liturgical act followed by written and spoken word, and finally the icon as a visual message. The festive scenes themselves, which, in addition to their visual display on the board, are replicated on the walls too, carry in their content a rich message in the end, together with the display of their own historical development. In our intent, we have disregarded certain repetitions and in somewhat altered order, adjusted to our theme, we have pointed out the most important aspects of the Christian message of salvation of man and the world, which the Church displays on the walls of the Temple, on boards, stones and the like. At the end, what we have found, is the fact that the news of Christ is the main object of festive icons, in all its complex aspects, be it on Mariology, or anthropology, inevitably, it is important to say that the figure of Christ is behind everything and that it creates a base for one interpretation, which repeat in the visual part of a festival of worship, as well as in other aspects of the holiday. But this is so because of the mankind's need for redemption, and one scheme: the incarnation, suffering and death for the human race, in the context of the liberation from death and perishability of the human kind, through the resurrection of Christ and the resurrection of a man in an eschatological perspective, is the message we wanted to emphasize in this paper.

ДОГМАТИЧЕСКИЙ И ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ПРАЗДНИЧНОЙ ИКОНЫ

Ерей мр Желько Р. Джурич

Академия Сербской Православной Церкви искусства и сохранения,
Белград

В обзоре на праздничные иконы и их анализы, увидим одну определенную структуру характера показывания. А именно, Церковь в феномене праздника, показывает свое искусство, свое богатое содержание. Это ее содержание назначено каждому христианскому поколению, в конце концов, всем людям, согласно словам Христа: Идите и научите все народы... То содержание есть слоистым. В первую очередь, речь идет о культе, литургическом действии, которое сопровождает письменная и усная речь, в конце концов икона как визуальное сообщение.

Сами праздничные сцены, которые кроме художественного изображения на досках реплицируют и на стенах, носят в своем содержании богатое сообщение, в конце и свое историческое развитие. В нашем намерении игнорировали мы определенные повторения и мало измененной последовательностью, приспособленной нашей теме, указали на самые важные аспекты сообщения христианства о спасении человека и мира, которое Церковь показывает на стенах Храма, досках, камне и покоем. В конце то, о чем мы сделали вывод, это факт, что новость о Христе основной предмет праздничной иконы, со всеми ее сложными аспектами, неважно или речь идет о мариологии, или антропологии, неизбежно важно сказать, что личность Христа из-за всего и составляет основу для одного объяснения, как повторяем в визуальном деле праздничного богослужения, так и в остальных аспектах самого праздника. Но это так из-за самой необходимости человечества в искуплении, и следует одна схема: воплощение, страдание и смерть для человеческого рода, в контексте освобождения от смерти и пропадания того же, через воскресение Христа и воскресение человека в одной эсхатолошской перспективе, сообщении, которое мы хотели отметить этой работой.

ИЗОБРАЖАВАЊЕ И ЧИТАЊЕ ИКОНЕ СВЕТОГ ЂОРЂА

Др Виолета Цветковска Оцокољић

Факултет за культуру и медије,
Мегатренд универзитет
Гоце Делчева 8
11 070 Нови Београд

Ел. пошта: vcvetkovska-ocokoljic@megatrend.edu.rs
Научна критика

Примљен: 3. маја 2011. године
Прихваћен: 10. маја 2011. године

Апстракт: Тема овог чланка је истраживање иконописања светог Ђорђа, које се заснива на предању и писаним траговима, односно житију, мучеништву и чудима светог Ђорђа. Истраживање је засновано на анализи основних композиционих елемената иконе и преношењу њене суштинске поруке. У складу са наведеним тумачењем дата је упоредна анализа са савременим изображавањем светог Ђорђа. Питање на који овај рад покушава да да одговор јесте: да ли постоји могућност за изображавање светитеља на нов начин, у складу са временом и развијањем нових видова комуникације. Такође, у раду је анализирано измештање композиционих елемената иконе на нов начин али задржавајући основне, елементе у вези са животом светог Ђорђа, у служби продубљивања суштинске хришћанске поруке и приближавања савременом вернику.

Кључне речи: икона светог Ђорђа, композициона анализа иконе и слике.

Увод

Општи тип житијске иконе, па тако и житијска икона светог Ђорђа, представља дубоко промишљену и на визуелни начин представљену поруку исповедања хришћанске вере и страдања зарад спасења. Писани трагови који говоре о животу и мучеништву светог Ђорђа донекле се разликују, али подједнако садрже основу поруку да је он јавно исповедао хришћанство, да је због тога био кажњен од стране пагана и да је његово страдање знатно

допринело ширењу хришћанства (преобраћању), а њега увело у Царство Небеско. Ипак, његово натприродно трпљење мучења од стране римских војсковођа или императора¹ и вера у Христа, временом су се развили у невероватне приче,² чија је суштинска порука била помало замагљена митолошким и натприродним чудима.

Свети Ђорђе се родио у Кападокији. Отац му је пострадао као хришћанин, а мајка се преселила у Палестину, где је Ђорђе одрастао и већ у двадесетој години доспео до чина трибуна у Диоклецијановој служби. Диоклецијан, који је био незнабожац и идолопоклоник, обожавао је Аполона. Међутим, према хришћанском предању, у Аполоновом кипу није обитавало божанство, већ демон који је давао одговоре на постављена питања. Он је нагнао цара да започне прогон над хришћанима, које су војници најстрашније мучили и убијали. Када је започео овај страхан и суров прогон, Ђорђе је иступио пред царем и сенатом и храбро признао да је и сам хришћанин, са речима да жели да постане војник Господа Исуса Христа Краља небеса. Тако, према предању, започиње његово страдање и мучеништво за хришћанску веру. Посечен је 303. године.³

Мучеништво светог Ђорђа

Мучеништво светог Ђорђа је, према писаним изворима, било веома тешко и сурово, а као такво се изображава и на житијским иконама светитеља.

¹ Иако се убичајено сматра да је Диоклецијан наредио мучење и погубљење светог Ђорђа, на основу писаних извора на коптском језику из периода око 5. века, Баџ наводи да је у питању римски заповедник по имену Дадријанус (Dadianus) или Дакијанус. Детаљније тумачење у: Budge, Wallis E. *The Martyr and Miracles of Saint George of Cappadocia*, London, D. Nutt, 1888. Такође, то би могао бити Дакијанус (Dacianus), персијски краљ. Више о томе: Browne, G.M., „The Old Nubian Martyrdom of St. George“, *Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium* 575, Louvain, Universitatis Catholicae Americae-Universitatis Catholicae Lovaniensis, 1998.

² Прича о његовом животу постаје потпуно невероватна већ пре краја 5. века. Године 495. папа Геласије (Gelasius) доноси одлуку да, иако је Ђорђе признат као истинити мученик, његова страдања не треба читати, јер су она дело јеретика. Баџ (*нав. дело*) наводи даље да су светом Ђорђу популарне верзије мучеништва међу хришћанима приписивале мучења која он никада не би могао да поднесе и обдарила га моћима које он никада не би могао да поседује. У прилог овој тврдњи је и изображавање светитеља у зависности од поруке, или према речима Успенског: „За Цркву је било важније за кога су пострадали од тога како су страдали“ великомученици: Успенски, Леонид и Владимир Лоски, *Смисао икона*, Београд, Јасен, 2008, 125.

³ Поповић, Јустин, „Страдање Светог Славног Великомученика Георгија победоносца“, *Житија светих за април*, Ваљево, Манастир Ђелије, 1998., 266-276.

URL: <http://www.svetosavlje.org/biblioteka/AvaJustin/ZitijaSvetih/ZitijaSvetih0423.htm> (приступ 10.01.2011)

Као и свака житијска икона, и икона светог Ђорђа у средини, као суштину приказа, садржи портрет светитеља победоносног и окруженог славом Небеског Царства. Око средишње фигуре приказано је његово страдање кроз сцене из живота. Свети Ђорђе понекад, у средини, седи на трону или је приказан стојећи у победоносном ставу. Посебни прикази светог Ђорђа издвојили су се из житијске иконе као целина. Они приказују светог Ђорђа на коњу како убија аждају,⁴ а понекад се у његовој близини налази принцеза Јелисавета (или Јелисавета) коју је спасио од страшне смрти.⁵ Сцене његовог мучеништва се углавном понављају са мањим одступањима.

Када је свети Ђорђе иступио и јавно рекао да је хришћанин, гневни цар је наредио да га копљима отерају из дворане у тамницу. Међутим, када су копља дотакла његово тело, гвожђе се савило као олово и није га повредило.⁶ У опису коптског житија (5. век) редослед мучења се делимично разликује и описи су много суровији. Тако је свети Ђорђе од почетка врло сурово мучен. Утроба му је исцурела на земљу, а војници су га и даље тукли кожним бичевима док му се месо није распарало у комаде; потом су по њему посули со и увијали његово тело док му крв није потекла као вода.⁷ Постављање ногу светог Ђорђа у класе, мучење полагањем тешког камена на његове груди, разпињање на точку за мучење на коме су били ексери и разне оштрице, нису поколебали светитеља. Господ је увек био у његовом срцу и избављао га је из мука, јер је свети Ђорђе веровао у њега. Његово трпљење и веровање у Христа довело је до тога да су се многи у његовом присуству преобратили у хришћанство. Један од интересантних података је управо тренутак када светог Ђорђа муче на точку. Анђео у облику велике светлости, којег Господ шаље, силази са неба и, у тренутку када постаје видљив, полаже руку на мучениково раме. Свети Ђорђе силази са точка, одвезан и излечен, и у том тренутку анђео поново постаје невидљив.⁸ Као сведоци овог чуда претори Анатолије и Протеон преображавају се у хришћанство, а цар наређује да се они посекну мачем. Ипак, као и многи други, царица Александра потајно прихвата хришћанство. У коптском житију ова сцена описана је на другачији начин. Када је мучење светитеља на точку завршено и његово тело раскомадано, седамдесет заповедника је отишло да обедује и тада се зачуо страхан

⁴ На појединим иконама, нарочито у периоду 15. века, свети Ђорђе је изображен како убија змију. Видети иконе: *Чудо Георгија о змији* (15. век), Государственная Третковская галерија, Москва, и *Чудо Георгија о змији* (15. век), Государственный Русский музей, Новгород, у: Яковлева, Н.А., *Русская икона*, Москва, Белый город, 2001, 28-29. О вези (аждаје, змије) са старијим митовима и народним приповеткама и песмама видети у: Fontenrose, Joseph E., *Python: A Study of Delphic myth and its Origins*, Los Angeles, University of California Press, 1980, 515-520.

⁵ Успенски, Лоски, *нав. дело*, 136.

⁶ Поповић, *нав. дело*, 268.

⁷ Budge, *нав. дело*, 206-207.

⁸ У житију које наводи Поповић, анђео је видљив али нико није смео да приђе Ђорђу „док се Анђео виђаше“, *нав. дело*, 269.

земљотрес. Арханђел Михајло је затрубео, а иза њега је дошао Христос носен херувимима и стао на крај јаме. Господ је рекао Михајлу: „Сиђи у јаму, и сакупи заједно све кости мог сина Ђорђа (...) потом је Господ дунуо у његово лице и испунио га поново животом“.⁹

Оживљавање светог Ђорђа или спасење од телесних мука се наставља. Светитељ бива закопан у ров напуњен негашеним кречом и остављен у њему три дана. Међутим, пронађен је неповређен, светлог лица и са рукама подигнутим ка небу како благодари Господу. Ни усијане гвоздене чизме, ни кување у врелој води, ни постављање на усијани гвоздени кревет, ни довођење паганског врача, нити остале страхоте, које коптски рукопис веома детаљно описује, нису могли повредити светитеља нити га поколебати у његовој вери у Христа. Током свог мучеништва свети Ђорђе изводи разна чуда и васкрсава умрлог подједнако као што исцељује болесне, а пре извршења смртне казне у тамницу му такође долазе они који су тајно поверовали у Христа.

Низ чуда и исцељења која је извео Ђорђе додатно су разгневила Диоклецијана који наређује да се припреми суђење код Аполоновог храма, како би му се јавно судило. Ноћ пре суђења, светог Ђорђа у сну прихвата Христос својом руком, целива га и ставља му венац на главу. Он је ујутру замолио тамничара да пусти код њега слугу који је записивао све што му се дешавало, његова дела и речи, и заповедио му да после његовог одласка из овоземаљског живота његово тело и завештање однесе родном дому у Палестину. „Сутрадан при изгревању сунца цар седе на судишту и пред њега изведоше светог мученика“.¹⁰ У храму, свети Ђорђе истерује демона из Аполоновог кипа, а потом разбијени падају и остали идоли. Тада долази и царица Александра која јавно исповеда своју веру у Христа. Диоклецијан наређује да се и Ђорђе и царица Александра погубе мачем, али царица умире пре погубљења. Помоливши се Богу, свети Ђорђе „радосно преклони под мач своју главу и би посечен двадесет и трећег априла 303. године, добро завршивши исповедање, окончавши течење и сачувавши чврсту веру. Зато и доби венац правде“.¹¹

Насупрот оваквом победоносном крају дочеканом са радошћу у срцу истинитог верника, јавља се коптско житије са другачијим редоследом али истим исходом. Дадијанус је заповедио да му донесу велику тестеру и потом је изрезао Ђорђа на два дела тако да је испустио душу. Затим је заповедио да се донесе велики катао и бацио оба дела тела светитеља у њега, заједно са гвожђем и смолом и животињском машћу и битуменом, затим је све грејао док се није истопило и постало потпуно течено а пламен достигао велику врелину. Слуга је затим однео угљенисане комадиће из котла Дадијанусу и рекао му: „Овај (несрећни човек) је дошао до краја и сагорео је“. Дадијанус

⁹ Budge, *нав. дело*, 208.

¹⁰ Поповић, *нав. дело*, 274.

¹¹ Исто, 275.

му је заповедио да у земљу закопа казан и комадиће светитеља који су били у њему, да не би хришћани нашли његове остатке и саградили над њима мартирејум. Када је слуга завршио закопавање праведника и отишао, десило се велико подрхтавање у ваздуху и земља се протресла до темеља (...), сишао је Христос (...), рекао анђелу Залатиелу да га извади из земље, а Ђорђу: Ђорђе, мој изабрани, устани“.¹²

Унутар житијских икона светог Ђорђа, као што је речено, изображен је у средини његов победоносни лик. Свака сцена представљена унутар иконе приказује део из живота или мучеништва. Ипак, његова вера у Христа и његова победа је основна порука иконе. Свети Ђорђе је уобичајено представљен са дијадемом на глави, са крстом у десној руци и са црвеним огртачем, традиционалнима за мученике, и одевен или у патрицијске хаљине или, као војсковођа, са заштитним оклопом и мачем у левој руци.¹³ Уобичајено се његов физички изглед, односно опрема коју носи, поистовећује са речима светог Павла у посланици Ефесцима када говори о *ратовању не против крви и меса, већ против господара таме овога света* (Еф. 6,12) и „опасавши бедра своја истином и обукавши се у оклоп правде. И обуваши ноге у приправност за јеванђеље мира“ (Еф. 6,14-15) и *штит вере и кацигу спасења* и „мач Духа који је ријеч Господња“ (Еф. 17-18). Свети Ђорђе представљен је у слави после смрти као мученик за Христа, јер је његова земаљска служба била само пут до духовног циља.¹⁴

Два приступа житијској икони светог Ђорђа

Византијски тип житијске иконе појављује се почетком 11. века,¹⁵ а житијске иконе већег формата намењене јавном показивању и прослављању светитеља на дан његовог празника јављају се у 13. веку.

Житијска икона на слици 1 потиче из 16. века и састоји се из централног дела у коме се налази лик светог Ђорђа у стојећем победоносном ставу (држи у рукама копље и мач), окружен са шеснаест сцена из његовог живота, првенствено у вези са циклусом страдања.¹⁶ Међутим, у складу и по редос-

¹² Budge, *нав. дело*, 216-217.

¹³ Успенски, Лоски, *нав. дело*, 124-125.

¹⁴ Исто.

¹⁵ Најранији познати тип житијске (хагиографске) иконе је највероватније икона светог Николе из 11. века на Синају. О развоју житијске иконе више у: Ševčenko Patterson, Nancy, “The Vita Icon and the Painter as Hagiographer”, *Dumbarton Oaks Papers* 53, Washington D.C., Harvard University Press, 1999, 150-166.

¹⁶ Број сцена на овом типу иконе варира од дванаест до двадесет. Сцене окружују све четири стране средишњег приказа светитеља и углавном се првенствено везују за страдање, а ређе за чуда која је извео постхумно. Ševčenko, *нав. дело*, 150-151.

леду у писаним изворима на икони се поред сцена мучеништва, јављају и сцене најпре јавног признавања хришћанства и преобраћања Александре, а чак и постхумно дело преобраћања пагана. Ова последња сцена је посебно важна, јер је описан догађај у коме је изражена снага и чудотворност иконе светитеља. Сарацен који је свештеника који се молио пред иконом за време богослужења назвао безумником који се моли дасци, и који је покушао да стрелом прободу икону, био је рањен сопственом стрелом која није повредила икону.¹⁷ У одговору свештеника који се молио читамо следеће: „Ја се нисам клањао дасци већ Богу моме, Саздатељу свих, а молио сам светог великомученика Георгија, изображеног на дасци, да буде мој посредник пред Богом (...). Свети Георгије није Бог већ слуга Бога и Господа нашег Исуса Христа“.¹⁸ У овој сцени је кроз преобраћање Сарацена и приказом свештеника који на (у) грудима носи икону светог Ђорђа (сл. 1а) на изузетно леп начин описано иконопоштовање и његова суштина. На сличан начин испричана је суштина иконе (сл. 2а) о којој ће у даљем тексту бити више речи, а која представља савремени израз хришћанске вере.

Када се чита житије светог Ђорђа, може се приметити како његово телесно мучење, које је заиста изразито сурово, надвладава вера у Христа и како расте светитељева духовна снага. Господ је присутан, он му помаже и исцељује његово тело или чак не дозвољава да оно буде повређено. Међутим, чак и док Ђорђе подноси своје муке храбро и стрљиво, Господ обнавља његово тело и јача његов дух. У складу са овим тумачењем анализирана је слика Југослава Оцокољића (сл. 2), савременог иконописца, која садржи елементе житијске иконе светог Ђорђа али са основном хришћанском поруком која је усмерена на живот и дело светитеља и на његов развојни пут. За разлику од житијских икона светитеља, које често наглашавају његов мученички аспект, овај елемент је у раду Оцокољића постављен у други план. На слици је телесни аспект светог Ђорђа приказан на други начин иако садржи и поруку мучеништва. Може се рећи да је ова слика првенствено усмерена на победу хришћанства кроз преобраћај верника и снагу његове вере. У складу са савременим читањем слике с лева на десно,¹⁹ са наше леве стране приказан је Ђорђе као човек и ратник. Његова постепена трансформација у лик Христа, односно у живот по подобију Христовом, приказана је блажим,

¹⁷ Поповић, Јустин, „Чудеса Светог Великомученика Георгија“, *Житија светих за април*, Ваљево, Манастир Ђелије, 1998., 276-286.

URL: <http://www.svetosavlje.org/biblioteka/AvaJustin/ZitijaSvetih/ZitijaSvetih0423.htm> (приступ 10.01.2011)

¹⁸ Поповић, *нав. дело*, 277.

¹⁹ Композицијски и психолошки посматрано, лева страна располаже посебном тежином и преузима функцију јаког центра са којим гледалац тежи да се поистовести: Арнајм, Рудолф, *Моћ центра: студија о композицији у визуелној уметности*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1998, 63.

ваздушастим, „димом писаним“²⁰ потезима, симболизујући његов пут и начин његовог духовног преобраћања. На крају, преобраћај је постигнут, а као видљиво сведочанство тог преобраћења остала је икона светог Ђорђа, Победоносца. Дуга, која прати Ђорђев преобраћај из римског ратника у великомученика и светог хришћанског ратника, симболизује Божанску поруку и присуство Светог Духа. Материјални свет, у коме се дешава мучење светог Ђорђа описано кроз осам сцена преузетих из житија, прекрива аждаја као зло савременог света. Међутим, удвајање аждаје, као што се дешава и удвајање лика светог Ђорђа, на слици носи симболику са једне стране телесног и трулежног, а са друге стране – духовног и безвременог. Удвајање аждаје се налази у доњој половини слике и у складу са визуелним приказима симболизује оно што је претходило промени и преобраћају, дакле оно што се већ десило. Доња половина слике приказује материјални, трулежни свет, док горња половина симболизује духовни свет. Горњи део представља преобраћај који је уследио, а уједно носи поруку могућности преобраћаја савременог човека ако истраје у молитви и вери.



Сл. 1. Свети Ђорђе са житијем (16. век)²¹



Сл. 2. Преобраћење светог Ђорђа (21. век), Југослав Оцокољић²²

²⁰ *Димом писано* је стари руски израз (временом најчешће везиван за иконопис Андреја Рубљова) чије се поистовећење може пронаћи у каснијем периоду, са појавом ренесансе у западном сликарству, као *сфумато* (Леонардо да Винчи). *Димом писано* је начин сликања у коме се благим контрастним тоновима постиже утисак прозачности сликаних фигура.

²¹ *Георгий с житијем*, 129x100 cm, 16. век, Централни музеј древноруског искуства им. Андреја Рублева, Москва, Русија.

²² Слика је урађена у техници уља, на платну, димензија 70x80 cm.



Сл. 1а. Преобраћање Сарацена у хришћанство (деталј)



Сл. 2а. Преображење светог Ђорђа (деталј)

Успостављање паралеле између две сцене (сл. 1а и 2а) учињено је из разлога што обе представљају преображење и дају путоказе кроз икону светитеља као визуелног, материјалног посредника између човека и Господа. Са једне стране налази се Сарацен који је гордо покушао да прободне стрелом икону светитеља и кога је болест нагнала да поверује у чудотворност и снагу њему (до тада) непознатог Бога и да прихвати и потом проповеда хришћанство. Са друге стране приказан је преображај светог Ђорђа, његов пут у прихватању Христа и сведочанство његовог мучеништва и духовне победе у виду иконе.

На сцени из житија (сл. 1а) свештеник је изображен са иконом светитеља, док на слици (сл. 2а) у крајњем преображају светог Ђорђа такође остаје његова икона. Порука је иста: кроз Христа који је у души верника, а угледањем на великомученике и њихово страдање, могуће је превазићи препреке овога света и ући у Царство Небеско.

Свети Ђорђе убија аждају: упоредна анализа

Икона *Свети Ђорђе убија аждају* настала је на основу писаних извора о посмртним чудима светитеља,²³ а преузета је из сцена житијске иконе. Према предању, свети Ђорђе је убио аждају која је обожавана као паганско божанство и којој су приношене људске жртве, и тако спасио ћерку месног краља познату под именом Јелисавета. „Док је она чекала своју страшну смрт, свети Ђорђе напада аждају, замахом копља пробада са великом снагом њена уста и обара је на земљу, док је, истовремено, његов коњ гази копитима“.²⁴ Овај чин изображен на икони, нарочито распрострањен у православном, а посебно новгородском иконопису временом је изображаван са све више детаља: принцеза Јелисавета, њени родитељи и мештани, градске зидине, а на појединим иконама приказан је и завршни чин у коме Ђорђе мачем убија аждају.²⁵ Бац, међутим, наводи да коптско житије јасно указује да је Дедијанус представљен у лику аждаје коју Ђорђе убија, а да је принцеза коју он спасава заправо Александра, Дедијанусова жена коју је он преобратио у хришћанство.²⁶

Новгородска икона (15. век) одабрана је за ово истраживање управо стога што је ослобођена сувишних детаља и описа и сведена на суштинску поруку (сл. 3). На њој је приказан свети Ђорђе у тренутку када пробада змију, односно паганско божанство или зло паганског света. На икони је дакле приказан „само суштински тренутак, односно победа, или пун смисао чуда“.²⁷ Он побеђује уз помоћ Христа симболизованог руком која благосиља из небеског исечка у горњем десном углу иконе. Одевен је у ратничку одежду са штитом, док у руци држи копље којим побеђује зло. Крст на копљу такође говори о томе да он није победио својом људском, телесном снагом већ уз помоћ крста, односно Христа. Бели коњ, симбол чистоте и хришћанства, и

²³ У појединим изворима наводи се да је Ђорђе убио аждају пре него што је јавно признао да је хришћанин и пре мучеништва и погубљења. Више о томе у: Earls, Irene, *Renaissance Art: A Topical Dictionary*, Westport, Greenwood Press, 1987; Jameson, Anna, *Sacred and Legendary Art 2*, Boston, Houghton, Mifflin & Co., 1895.

²⁴ Успенски, Лоски, *нав. дело*, 136.

²⁵ Исто. – Свети Ђорђе може бити приказиван и са палмином граном у једној руци, док у другој држи копље са крстом на врху, на коме се може вијорити црвена застава. Понекад се копље приказује сломљено, јер се према предању копље поломило када је напао аждају и потом ју је убио својим мачем.

²⁶ Бац даље прави паралелу приказа аждаје са египатском страшном змијом Апеп као и са египатским деканима који управљају поднебесјем, на основу коптског текста где је Дедијанус на бројним местима називан аждајом: Budge, *нав. дело*, 205-294.

²⁷ Успенски, Лоски, *нав. дело*, 136.

јахач²⁸ усмерени су једно ка другом, заједно побеђујући. Успенски наводи да је светлост којом исцјава светитељ симболично представљена белом бојом коња, која у складу са тумачењем светог Дионисија Ареопагита „означава највећу могућност прилажења Божанској светлости“.²⁹

На слици која је инспирисана житијем и мучеништвом светог Ђорђа такође су садржани основни елементи (сл. 4). Сликара прати сведеност елемената истичући основну симболику и поруку, а користи стилове иконописног димензионалног изражавања и натуралистичког приказивања садржаја. Овај интересантан елемент је нарочито осмишљен како би се визуелно одвојила два света (материјални и духовни) и на тај начин се појачала суштинска порука. У складу са савременим, уобичајеним начином приказивања света, дакле тродимензионалним, аждаја је урађена натуралистички, а њена величина указује на зло и грехе савременог друштва. Тако Оцокољић, спајајући „античку просторност с једне стране и непросторни карактер уметности Истока са друге стране“,³⁰ наставља мистично начело хришћанства које се пробудило у изражавањима унутар фресака и икона у Србији у 14. веку, а за циљ је имало, као и данас, на нов начин увођење небеског Христа у душу телесног човека.

Свети Ђорђе је приказан као победоносац управо у чину своје победе, дакле у тренутку убијања аждаје мачем. Јахач и коњ окренути су од аждаје, а мач којим је Ђорђе убија налази се у његовој подигнутој, десној руци. Он не гледа у аждају, већ се препушта вођству Христа који управља њиме и даје му натприродну снагу. Подигнута рука, у којој се налази мач, симбол је његове победе. Изнад, по вертикали, на врху иконе, у исечку небеса, приказан је Христос како благосиља обема рукама.³¹ Свети Ђорђе је приказан плошно, димензионално, у складу са византијским изражавањем светитеља. Преплитање садашњег времена и прошлости у потпуности је оправдано с обзиром на то да су светитељи житељи вишег света те тиме не подлежу хро-

²⁸ Мотив Светог јахача је веома стар и јавља се на појединим амајлијама где Свети јахач пробада копљем жену са голим грудима која симболизује зло и врло је присутан у касноантичким магијским изворима, а преживео је и унутар грчког фолклора. На поменути амајлијама гностичког порекла Свети јахач је, уобичајено, Соломон који побеђује демоне, а повремено и Христос. Соломон као Свети јахач појављује се на бројним магијским гемама од хематита у периоду 2 и 3. века (мада Спир тврди да је пре у питању 5. век). Најчешћи текст који прати цртеж је: *Печат Бога*. Соломонов печат или Соломон јавља се и касније, на магијским папирусима и бронзаним амајлијама 6. и 7. века. Више о томе видети у: Vikan, Gary, "Art, Medicine and Magic in Early Byzantium", *Dumbarton Oaks Papers* 38, Washington D.C., Harvard University Press, 1984; Spear, Jeffrey, "Medieval Byzantine Magical Amulets and Their Tradition", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 56, Warburg, 2008, 28-29. URL: <http://www.jstor.org/stable/751363>

²⁹ Успенски, Лоски, *нав. дело*, 136.

³⁰ Стојаковић, Анка, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад, Матица Српска, 1970, 33.

³¹ Према Јунгу, овакав начин композиције указује на метафорички смер психе према горе. Више у: Jung, Carl G., *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига Alfa, 1996, 210.



Сл. 3. Свети Ђорђе убија аждају (15. век)³²



Сл. 4. Свети Ђорђе убија аждају (20. век), Југослав Оцокољић³³

нолошком, људском трајању времена. Свети Ђорђе је приказан као ратник, док упадљива белина коња симболизује чистоту душе и победу хришћанства. Увећаност аждаје наглашава увећање грехова савременог човека али је у складу са тродимензионалним, илузионистичким приказом стварности и она само уобразиља као и њена величина, што говори о томе да ју је могуће савладати кроз веру. Хришћанство, дакле, односи победу, а човек *ратник* уз помоћ Господа савладава зло овог света.

Закључак

На икони сваки детаљ, појединачна целина као и целокупна сцена имају свој есхатолошки смисао. Композиција, боја, перспектива, геометријске фигуре и линија потпуно су подређени преношењу есхатолошке поруке, односно приказивању вишег, божанског света материјалним, видљивим и препознатљивим средствима комуникације.

³² *Чудо Георгија о змије* (15. век), Государственная Третковская галерија, Москва.

³³ Слика је урађена у техници јајчане темпере, на дасци, формат 60x80 cm.

Потреба за иконама и сликама које носе хришћанску поруку није замрла ни после две хиљаде година.³⁴ Од прве иконе коју је, по предању, Христос оставио на Авгаровом убрису, преко иконоборства и Победе Православља, и кроз све наредне векове, видљив приказ Бога и светитеља који су пострадали за хришћанство или својом вером у Господа постали део вишег света подједнако и данас носи исту поруку. Порука је заједничарење са Богом, буђење љубави и саосећања према људима и обавеза да се уз помоћ Божју ради на искорењивању зала и грехова земаљског света.

У овом раду паралелно су истраживани сачувани, опредмећени докази узвишене Божанске поруке, запечаћени у материјалним писаним изворима и уткани у сликане изворе. Суштина поруке сачуваних извора, од житија написаних у 5. веку, преко новгородске иконе живописане у 16. веку, до савременог иконостасног изражавања остаје иста и сврстава у други план време њеног настанка. Христос је својим животом на земљи и добровољним страдањем примио грехе човечанства, свети Ђорђе је пострадао за хришћанску веру, а савремени иконопис и сликарство подједнако указују на потребу за вером и Христом. Кроз све векове провлачи се порука која се састоји у неопходности личног жртвовања. Дакле, одрицање од земаљског света и његових илузија зарад јединог истинитог и вечног света.

Оцокољић је описао настанак иконе светог Ђорђа и дао пут којим савремени човек треба да иде не губећи сазнање о жртвама које су подношене током векова, о злу које је присутно али и о могућности победе ако се у срце допусти улазак Христа. Икона и данас представља духовна врата, могућност уласка у виши свет ако човек прими у своје срце Христа, како је још Теодосије записао речи светог Саве о унутрашњем виђењу: „Гледајући Христа у души насликана“.³⁵

³⁴ Црква потврђује да се човек не клања материји него да се кроз материју човек клања Створитељу. Јефтић наводи да су још Никејски Оци тврдили да сама света слика као таква представља потврду исповедања и потврду вере у Оваплоћење, чиме су показали да се у православљу истина вере и уметност не раздвајају нити супротстављају већ узајамно посведочују и потврђују. Јефтић, Атанасије, „1200 година Седмог васељенског сабора“, *Градац* 16, 1988, 11.

³⁵ Богдановић, Димитрије, *Старе српске биографије*, Београд, Просвета, 1963, 80.

Извори:

Поповић, Јустин, „Страдање Светог Славног Великогученика Георгија победоносца“, *Житија светих за април*, Ваљево, Манастир Ђелије, 1998.

Литература:

Арнхајм, Рудолф, *Моћ центра: студија о композицији у визуелној уметности*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1998.

Богдановић, Димитрије, *Старе српске биографије*, Београд, Просвета, 1963.

Budge, Wallis E. *The Martyr and Miracles of Saint George of Cappadocia*, London, D. Nutt, 1888. Browne, G.M., „The Old Nubian Martyrdom of St. George“, *Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium* 575, Louvain, Universitatis Catholicae Americae-Universitatis Catholicae Lovaniensis, 1998.

Яковлева, Н.А., *Руская икона*, Москва, Белый город, 2001.

Јевтић, Атанасије, „1200 година Седмог васељенског сабора“, *Градац* 16, 1988.

Jung, Carl G., *Човек и његови симболи*, Београд, Народна knjiga Alfa, 1996.

Успенски, Леонид и Лоски, Владимир, *Смисао икона*, Београд, Јасен, 2008.

Earls, Irene, *Renaissance Art: A Topical Dictionary*, Westport, Greenwood Press, 1987; Jameson, Anna, *Sacred and Legendary Art 2*, Boston, Houghton, Mifflin & Co., 1895.

Fontenrose, Josephh E., *Python: A Study of Delphic myth and its Origins*, Los Angeles, University of California Press, 1980.

Spear, Jeffrey, „Medieval Byzantine Magical Amulets and Their Tradition“, *Journal of the Warburg ND Courtauld Institutes* 56, Warburg, 2008, 28-29. URL: <http://www.jstor.org/stable/751363>

Стојаковић, Анка, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад, Матица Српска, 1970.

Ševčenko Patterson, Nancy, „The Vita Icon and the Painter as Hagiographer“, *Dumbarton Oaks Papers* 53, Washington D.C., Harvard University Press, 1999.

Vikan, Gary, „Art, Medicine and Magic in Early Byzantium“, *Dumbarton Oaks Papers* 38, Washington D.C., Harvard University Press, 1984.

PRESENTATION AND READING ICONS OF SAINT GEORGE

PhD, Violeta Cvetkovska Ocokoljić

Faculty for Culture and Media, Megatrend University, Belgrade

The subject of this paper is research of iconography of Saint George on the basis of written records, i.e., hagiographies, martyrdom and miracles of St. George. The study is based on an analysis of the basic compositional elements of the icons and transfer of its essential message. Under this interpretation was carried out comparative analysis of the icon of St. George from the 15th century and contemporary representation of the St. George (21st century). The question on which this paper attempts to answer is whether it was possible to show the saint in a new way in line with modern times and by developing new forms of communication. Also, the paper analyzes the relocation of the compositional elements of the icon in a new way but retaining the basic, essential elements related to the life of St. George, in the service of deepening the essential Christian message and approach the modern believer.

ИЗОБРАЖЕНИЕ И ЧТЕНИЕ ИКОН СВЯТОГО ГЕОРГИЯ

Др Виолета Цветковска Оцоколич,

Факултет културе и журналистики, Мегатренд универзитет

Темой этой статьи является исследование в области деятельности иконографии Святого Георгия на основании написанных источников, то есть жития, описания мученичества и чуда Святого Георгия. Статья написана на основании анализа основных композиционных элементов икон и перенесения их существенного сообщения. Под интерпретацией иконы имелся в виду компаративный анализ иконы Святого Георгия из 15. века и современное представление Святого Георгия (21. век). Вопрос, на который мы постарались ответить в этой статье следующий – возможно ли было, показать святого новым способом, который идет шаг за шагом с современным временем, тогда как развиваются новые облики коммуникации. Так же, статья анализирует перенаправление композитных элементов иконы на новый способ, а за одно и сохраняя основу, существенные элементы, которые относятся к жизни Святого Георгия, а все это ради углубления основного христианского сообщения и подходу к современному верующему.

ЦИКЛУС ПОСЛЕДЊИХ ПСАЛАМА

Дуња Тадић

Висока школа – Академија Српске
Православне Цркве за уметности и конзервацију,
Београд
Краља Петра 2, Београд
Ел. пошта: dunja.tadic@gmail.com
Прегледни рад
Примљен: 28. октобар 2010. године
Прихваћен: 17. јануара 2011. године

Апстракт: Полазећи од сазнања да је књига псалама пророка Давида векови-ма представљала неисцрпан извор који напаја људе као и да је у палеолошкој уметности, која је сложене мисли богословске учености претварала у слике, постао тема живописа, овде је разматран циклус изображене су илустрација последња три псалма: 148. Нека цео свет хвали Господа, 149. Нека Сион хвали Господа и 149. Све што дише нека хвали Господа, изображен, стих по стих, у припрати Лесново средином XIV века. Размотрен је лик ствараоца псалама, али и значај псалтира у српском народу, што оправдава закључак да су псаламска теологија и антропологија уткане у српску духовност, књижевност и ликовну уметност.

Кључне речи: Пророк Давид, Последњи псалми, Лесново, Живопис, Хиландарски типик, псалтир код Срба

Реч о Псалтиру

*Када се закле Давид Господу, обећа се Богу Јаковљевом.
Када се Давид зацари, заиска да потражи место Господу.
И седе писати Псалтир.¹*

Све што би се казало о Давиду, овом пастиру, цару, покајнику, пророку и светитељу – замуцкивање је. Његови псалми су жива реч Светога Духа

¹ Како Давид написа Псалтир (прва верзија), у: *Апокрифи старозаветни*, приредио Т. Јовановић, Београд 2005, 415.

који се спознаје чистим срцем и Божијом благодаћу, а не текстом који о овом светом спису говори. Шта све човек не може научити из псалама! Они су струјање тишине у душу, склониште од демона, уточиште под окриљем ангела, оружје против ноћног страха, лек душевних рана. Псалтир је глас Цркве, он из каменог срца извлачи сузе. Давидови псалми обухватају и опевавају читав циклус домостроја спасења, сведоче Стари и пројављују Нови Завет-Савез са Богом. Они излажу Петокњижје о стварању света и о патријарсима, о изласку Израилља из Египта (Пс 18,23,77,...); књига Изласка говори о наслеђу земље обећане (Пс 104–106); и даље редом, све до Књиге Јездрине која говори о ослобађању Израилља из вавилонско-персијског ропства (Пс 121–126,...). Али оно највеће о чему сведоче псалми је кеноза Сина Божијег, долазак Спаситеља. Они прослављају и пројављују да ће Он, Логос Божији, доћи на земљу као човек (Пс 44,49,109, ...) и да ће телом пострадали, васкрснути, вазнети се и призвати Себи у Цркву све народе (Пс 2,21,23,46,65,...). О свему томе се говори у сагласности Духа Светога. Кроз ове свете списе Давид пророкује истину о Новом Завету – о новом Савезу са Богом, и све то на јединствен начин, кроз личносно ипостасно искуство. Кроз сопствене сузе, Давид износи истину о себи и истину о Богу нашем Исусу Христу. *Проговори сам са собом, те ће и Бог твој са тобом проговорити.*²

Атанасије Велики преноси мудрост свога старца који говори да књига Псалама има благодат и особито своје обележје што, уз општи однос са осталим књигама, има још и ту посебну дивоту да у себи носи описане, утемељене још и свакаке „покрете“ људске душе, страсти, грехе и њихова окајавања. Онај ко хоће, може овде наћи разлог патње своје душе и овде своју невољу лечити.³

Псалтир је сведочанство човековог пада, бура душевних уздисаја, море радосних суза, истина о човекољубљу Господњем. *Жалост и невоља гради трпљење, а трпљење опробаност и искуство, а искуство опет изграђује наду у Бога, а нада неће постидети* (Рим. 5,3–5). Свако ко искрено приступи читању псалама, изговара их као сопствене речи и поистовећује се са Давидовим расположењима. Псалми тада постају огледала у којима видимо себе, јер сви смо створени по Лику и Подобију Божијем, по љубави и слободи, а ко боље позна љубав и слободу од Давида у својим псалми-ма, пророкујући о Дјеву која је из слободе родила Онога Који се из љубави распео? Атанасијев Старац додаје да у овој књизи Псалама постоје псалми као у казивању, приповедању, други су речени у поуци, трећи у пророштву, четврти у молитви, они последњи као круна, као Завет остављен Божијем народу, о исповедању, слављењу и благодарењу Богу.⁴

² Св. Јован Златоусти, *Изабране беседе на Псалме*, Манастир Хиландар, Београд 2004, 124.

³ А. Јевтић, *Реч о псалтиру и овом преводу*, у: *Псалтир са девет библијских песама*, Свети Архиепископски Синод СПЦ, Београд 2000, 230.

⁴ Исто, 235.

Владика Атанасије Јевтић у свом поговору превода Псалтира дивно говори да је у Псалмима живо-дживљен, молитвено-славословно, плачно-певљиво, распето-васкрсно изнет и опечаћен живи однос живог лица људског, појединачног и свенародног, са живим Богом и истинитим, у Тројици прослављеним и откривеним.⁵ Он мисао о овоме продубљује помињући све псалмопевце који истински доживљавају и проживљавају сва Адамовска стања – људска стања пале природе човечије, али и она по Благодати бесмртна стања, богољудска стања Помазаника Божијег – човеколиког Бога нас Боголиких људи.⁶ Тако су псалми препуни Адамовске туге, плача и бола, али су испуњени и спасоносним покајањем којим човек осваја небеса, преображава и укида кроз Христа границе природе. Зато је у Давидовим псалмима садржана сва тајна људског живота и сва тајна домостроја спасења.

Потресно је сведочанство псалама о личном сусрету, живом и драматичном односу Бога и човека у живој историји, у Старозаветном Израилу и у Новом Израилу – Цркви Христовој. Овај однос синергије и љубави Бога и човека посведочен је у живој историји безброј пута – кроз Гедонеа, Варакуа, Самсона, Јефтаја, Давида, Самуила, кроз апостоле Господње, Свете Оце и све друге покајнике који сузама покајницама и радосницама квасе пештере, келије и постеље своје, који вером победише царства, чинише правду, добише обећања, затворише уста лавовима, угасише силу огњену, утекоше од оштрица мача, од немоћних постадоше јаки, беху силни у рату, поразише војске туђинске, жене примише своје мртве васкрсењем (Јевр. 11,33–35). То је величанствена тајна Христова којом Он сједињује оног „првог“ човска са оним „последњим“, укидајући сав временски природни међупростор. Жив је Господ кроз све векове.

Филозоф покајања

Давид, млади пастир, најмлађи син Јесејев, за разлику од своје стасите браће, налазио је мир и радост у пољанама, спокојној тишини далеко од људи, бринући о земљи и стаду. *И тако, млад он беше у детињим годинама, а сед – стар разумом.*⁷ Кад се Бог јавио Самуилу објавивши да ће из Јесејеве куће изаћи цар да замени Саулову самовласт, Самуило се зачуди Божијим избором Давида. Човек унижава а Бог увенчава, *јер не гледам на што човијек гледа: човијек гледа што је на очима, а Господ гледа на срце* (1 Сам 16,17). Бог љуби не самилост тела, него благородност душе. Нити је старост увек добродетел, нити је младост увек порок. Данило је у дванаестој години припитомљавао лавове, не променивши им природу, већ је својом вером укротио свирепост.

⁵ Исто, 236.

⁶ Исто, 232.

⁷ Св. Јован Златоусти, *нав. дело*, 89.

Боји се народ добра. Плаши се када под светлима која пали Господ угледа душу своју огољену, а нечисту. Тако и браћа Давидова, када га угледаше међу израиљском и филистејском војском, завишћу и мржњом – ватром неугасивом, из својих срца проговорише: *Знам ја обијест твоју и злоћу срца твојега, дошао си да видиш бој* (1 Сам 17,28). Давид изађе пред Голијата Филистејца не узевши од цара оружје да не би оружје војевало победу, већ се обуче у веру и изиђе као пастир, не као војник. Из праћке испусти камен и, не уздајући се у природну снагу, победи силом вере, отрча к њему, истрже му мач из корица и одрубил главу. *У замци овој коју скрише ухвати се нога њихова* (Пс 9,6). Безсилно је оружје, али Силан је Онај који беше са Давидом, *јер кад је он море исушио, камен поразио, стихије променио, како да не може једног јединог човека поразити.*⁸

Помилуј ме, Боже, по великој милости својој, и по обиљу милосрђа свога, очисти безакоња моја (Пс 50,3). Одкуда ове речи? Велике грехе након велике славе учини Давид. Туђу је жену обещастиво, Витсавеју, жену Уријину, док се он за њега борио у рату. Када му Витсавеја рече да плод греха носи у утроби својој, он позва Урију да дође кући како би прикрио свој стид и како би изгледало да је Витсавеја од свог мужа зачала. Али воља Божија беше другачија и након што Урија одби, цар нареди да се он постави тамо где је најтежи бој, како би био убијен. Цар се војника уплашио, јер је у највећим оковима онај чија је душа укаљана гресима. Уплашио се поруге онај који је овенчан круном. *Давид је повређен, а ти не биваш повређен? Он је побеђен, а ја да се на тебе поуздам?*⁹

У виду лекара и савести, Давиду долази пророк Натан, како гласи назив 50. покајничког псалма. *Пророк пророка тражи да га изобличи.*¹⁰ Пророк Натан као да и сам најављује Господње човекољубље. У виду приче о богаташу који је имао читава стада и сиромаху који је имао само једну овчицу, пророк указује Давиду на његова горка сагрешења. И наставља Натан причу о путнику богаташа, који узне сиромаху ону једну овчицу која је на крилу његовом почивала и са стола његовог јела. Овај премудри пророк путником назива похоту прелјубе, указујући на првобитно Давидово поштење. Давид се разгневи мислећи да Натан говори о неком другом и рече: *Тако живи био Господ, заслужио је смрт онај који је то учинио. И овцу нека плати у четворо* (2 Сам 12,5–6). Давид је сходно закону пресудио, изрекао је пресуду превидевши праштање Господње које превазилази закон. Пророк скиде маску са себе и рече да је он тај који је то учинио, а цар одговори да је сагрешио пред Господом. Пророк није осудио Давида, нити га је јако укорио, већ је попут лекара душе кратким укором одсекао болесно осећање. *И Господ скида са тебе твој грех, рече Натан тада највише пројављујући човекољубље Господње. Опомени ме, да се судимо, казуј, да се оправдаш* (Ис 43,26). Сагрешио си делима?

⁸ Исто, 93.

⁹ Исто, 93.

Покај се речима! Бог је онај који оправдава. Ко ће судити? (Рим 8,33–34). Давид је најпре све учинио како би прикрио свој грех, а када је по Божијој вољи, кроз Натана, и опроштај за грех примио, не само да грех није прикрио него је и сва поколења о њему известио. Зато га Св. Јован Златоусти и назива филозофом покајања,¹¹ оним који је показао сву моћ његову.

Изрече срце моје реч добру (Пс 44,2). Видесмо пророка како пада и како устаје, похвала увенчаног и објављеног, како грех нападачки нагло наилази и како се покајањем сузбија. Лечење рана нада је спасења. Кроз Псалме, Давид казује како човекољубље Господње сија и мртвог оживљава.

Помилуј ме, Боже, по великој милости својој, и по обиљу милосрђа свога, очисти безакоња моја (Пс 50,3). Велике ране захтевају њима сразмерне лекове, због чега се и Давид моли да се сва милост на њега излије и да га сви извори добротe покропе, како би се од грехова очистио. *Помилуј ме Господе, сине Давидов, кћер моју много мучи ђаво* (Мт 15,22). Где је милост, тамо не заседа суд. Давид учини убиство и прелубу, а дао је сузе и исповест говорећи: *Јер безакоње моје ја знам и грех је мој стално преда мном* (Пс 50,5). Али није Давид ни даље грех свој заборавио, јер ако се увек будемо сећали учињеног греха, сећањемо се и величине доброга дара који смо примили.

Јављаш ми непознатости и тајне премудрости своје (Пс 50,8). Овим пророчким стихом Давид говори да му је Бог и Сина свога открио и о Њему га обавестио, те пројави Давид у својим псалмима истину о стварању цркве, о спасењу незнабожаца, прогањању од Јудеја, бирању апостола. Толико је, дакле, Бог волео Давида да му је открио и велику тајну свога Сина. Ево како говори пророк о Спаситељевом силаску: *Сићи ће као роса на руну и као капље које капљу на земљу* (Пс 71,6). Дакле, неће сићи потресајући васиону нити пуштајући громове и муње, јер ни горе не би поднеле такав Његов долазак. *Он Који погледа на земљу, и чини да се тресе, који се дотиче гора, и оне се диме* (Пс 103,32). Зато је, обукавши наше тело, дошао тихо и нечујно, јер роса на руно нечујно пада.

Кроз псалме је Давид говорио и о издајству (Пс 40,10), и о зависти јудејској и суду њиховом (Пс 2,1–2), и о Крсту (Пс 21,17–18) и о поругама јудејског народа (Пс 21,9), о гробу Његовом (Пс 87,7), о Васкрсењу (Пс 15,10) и Вознесењу (Пс 46,6), о Његовом седењу десно уз Оца (Пс 109,1), о дару Крштења као тајни поновног рођења (Пс 50,9). Превазилази Давид жртве по закону и призива Нови Живот да што скорије отпочне, да би донео жртву правде, духа и срца скушеног (Пс. 50,19). И још тражи Давид од Господа не само опроштај грехова, већ и радост неизрециву у којој ће до века бити са Господом. *Дај ми да слушам радост и весеље, да се обрадују кости потрвене* (Пс 50,10). Јер Давид вапије за Господом сагледавши сва дела Божија која из љубави извиру, сву природу која сведочи Реч Његову: *Небеса*

казују славу Божију (Пс 18,1); *Господња је земља и пуноћа је њена* (Пс 23,1); *Ово је море велико и пространо* (Пс 103,25); *Твој је дан и Твоја је ноћ, Ти си уредио светлост и сунце* (Пс 73,16); *Горе високе дао си јеленима* (Пс 103,18). И Давид остаје у славопоју, остављајући нам завет и обраћајући се свему од Бога створеном, у последња три псалма, завршавајући стихом пуним радости: *Све што дише нека хвали Господа* (Пс 150,6).

Највећа потврда да је Давид и по учињеном греху говорио Духом, да је од греха био разрешен и да је оно што је молио и добио, лежи управо у речима самога Господа. Наиме, позва Господ све фарисеје, након што је и Бог потврдио да је Он Син Његов љубљени, и упита их: *Шта мислите за Христа, чији је син? Рекоше му: Давидов. Рече им: Како, дакле, Давид њега у Духу назива Господом говорећи: Рече Господ Господу моме: Седи мени са десне стране, док положим непријатеље твоје за подножје ногама твојим? Када, дакле Давид назива Њега Господом, како му је син?* (Мт 22,41–45). Ето колика је сила покајања и каквим је миљеником Господњим учила Давида. *Жив је Господ и жива ће бити душа моја* (Пс 18,46).

Све што дише нека хвали Господа

Круна псалама јесу управо три последња псалма – зато можемо говорити о њиховом јединству и заједничкој поруци као о циклусу. У њима се огледа побеђени демон и радост неописива. Они показују да је Давид спознао Господа, силом покајања добио опроштај и пророковао сву истину Новог Века са Христом. Давид у овим псалмима све опомиње на славу и хвалу Господу, јер не вреди закон ради закона без вере и наде у Христа, које се кроз љубав према Њему показују као делотворне. У славопоју Богу је општење са Њим.

У византијској иконографији XIV века, у уметности Палеолога, појављује се монументално изобраавање последњих псалама. Њихову иконографију можда је најбоље испратити у припрати манастира Леснова, задужбини угледног властелина Јована Оливера, која је осликана 1349. године.¹²

У јужном делу припрате, на своду и површинама под њим, као и у другој зони живописа, почев од југоисточног пиластра, преко јужног зида до југозападног пиластра, где се обављао део заупокојене литургије, изобраажене су илустрације последња три псалма. У данашњој богослужбеној пракси се, у оквиру заупокојених служби, читају 50, покајнички, и 90. псалма, који својим садржајима умилостивљују Бога за покајника. И у другим храмовима, као у Рили или у Кучевишту, исти циклус такође се налази у припратама. Бројна сведочанства у средњовековном књижевном наслеђу показују да псал-

¹⁰ Исто, 96.

¹¹ Исто, 100.

¹² В. Ђурућ, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 64.

ми чине део заупокојене литургије. Доментијан казује да је Стефан Немања на самрти појао *богохвалну песму*, а издахнуо је са псалмом *Све што дише нека хвали Господа* на уснама.¹³ Архиепископ Данило II помиње да су псалми певани при преносу тела краљице Јелене.¹⁴ У живопису припрате манастира Св. Николе Дабарског из XVI века, у циклусу житијних фресака патрона, приказан је почетак обреда опела на *Успењу светог Николе*, са ђаконима који држе књиге отворене на текст псалма 119.¹⁵

Желећи да прикаже целу смотру знања, да сложене мисли богословске учености претвори у слике, живописац је у лесновској припрати, стих по стих, илустровао три последња псалма: 148. *Нека цео свет хвали Господа*, 149. *Нека Сион хвали Господа*, 150. *Све што дише нека хвали Господа*.¹⁶ У врху свода су први стихови 148. псалма: *Хвалите Господа на небесима, Хвалите га сви анђели његови*. Давид се обраћа онима који су са Господом на висинама, анђелима и силама његовим, који гледају у Лице Његово. Овим стиховима Давид као да посматра непрестану славу која се одвија на небесима. Унутар двобојног медаљона приказан је Христос који седи на херувиму благосиљајући и држећи затворени свитак. У крацима крста Христовог нимба унета су, вероватно при ретуширању, апокалиптична слова (sic!). Овим је обједињена пророчка мисао домостроја спасења у Давидовим псалмима, са закључним Другим доласком Спаситељевим. Особена врста осмостраног Христовог ореола, каква је овде насликана, примењивана је као један од начина приказивања божанског зрачења и Христове небеске славе као и нетварне светлости Његовог Царства, а имајући у виду смисао читаве представе, у лесновској целини он можда представља Христов космолошки карактер.¹⁷ Херувим, као Христов трон, био би још један израз величања Христа: *И приклони небеса и сиђе, и примрак је под ногама Његовим. И уседи на Херувиме и полете, полете на крилу ветрова* (Пс 17,10–11). Ово би могао бити један од показатеља свести средњовековног живописца о свеобухватности последња три псалма. Иза Христа, на белој позадини унутрашњег медаљона, избијају светлосни зраци. У спољашњем кругу радијално су постављене фронталне бисте 33 анђела разнобојних нимбова, који у рукама држе скиптре и сфере са Христовим монограмима. Пошто је група анђела јединствена, није се помишљало на одвајање анђеоских хорова (девет, по Дионисију Ареопагиту), као што је случај у многим композицијама Христа у слави.¹⁸

¹³ Доментијан, *Живот Светог Саве и Живот Светог Симеона*, приредила Радмила Маринковић, превод Лазара Мирковића, Београд 1988, 296.

¹⁴ Данило Други, *Животи краљева и архиепископа српских, Службе*, приредили Г. Мак Данијел и Д. Перовић, данашња језичка варијанта Л. Мирковић, Д. Богдановић и Д. Петровић, Београд 1988, 103.

¹⁵ С. Пејић, *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд 2009, 256.

¹⁶ С. Габелић, *Манастир Лесново, историја и сликарство*, Београд 1998, 183.

¹⁷ Исто.

¹⁸ С. Ђурић, *Христ Космократор у Леснову*, Зограф 13 (Београд 1982), 69.

У потрбушју је приказан космос – најпре Сунце и Месец: *Хвалите Га Сунце и Месец* (Пс 148,3), дакле, усмерите сву светлост своју у славу свога Творца, а затим небески свод: *Водо над небесима* (Пс 148,4) као пандан Сунцу, у виду сивог круга воде изнад „небеса“, састављеног од седам концентричних кружних појасева: *Хвалите Га небеса над небесима и вода која је изнад небеса* (Пс 50,3–4). Овај живописани круг како бојом тако и бројем кругова одговара средњовековном поимању простора изнад неба, за који се мислило да је од воде.¹⁹ У догматском смислу, небеса над небесима имају ванпросторну и ванвременску димензију и односе се на сав нама несазнајни простор чији је Творац и Отац Бог, *Јер Он рече и постадоше* (Пс 148,5) – Онај Који је створио суштину.

Као пандан Месецу насликане су две планине, лед и магла – симболи Земље, што потврђује и натпис над ледом.²⁰ *Огањ, град, снег, слана, ветар бурни, који творише реч Његову, горе и сви хумови* (Пс 148,8–9). Да је Земља у рановизантијској иконографији приказивана као апстрактан симболом планине, зна се још из Шестоднева Козме Индикоплова.²¹

На западном потрбушју свода у облику сивоплавичасте кугле уписан је млад месец, а међу његовим крацима се налази клечећа, крилата и нага фигура подигнуте главе и испружене леве руке, која се десном руком држи за ивицу кугле. Из лопте излазе четири зрака, док је непосредно поред наивно извучен цртеж српастог младог месеца. Ова чудна фигура у месечевој лопти можда персонификује светлост која се одваја од таме у циклусу Гenezе. Библијски циклуси Постања у црквама средње Италије и Сицилије X–XII века садрже велики број сцена са персонификацијама светлости, врло сличним лесновском месецу. Изглед месечевих пега послужио је античким народима за легенде по којима је на месецу заробљен неки ковач, јунак или ловац, па је сходно томе месец приказиван као лопта у којој је човек у живом покрету, раширених руку и ногу. Један византијски астрономски рукопис с почетка XIV века, дело ученог солунског писца Димитрија Триклинија, садржи и цртеж површине пуног месеца, који прати текст да се на месецу види сенка у облику мушкарца.²² Месец као лопта, са уписаним попрсјем крилате фигуре са нимбом, сликан је у оквиру Страшног суда у Богородици Љевишкој у Призрену.

Сунце је у виду огњене кугле у коју су уписана два црвена зракаста медаљона са крунисаном главом младића у средишту, што је у рукама носи крилата нага мушка фигура која јаше на двоној немани. У дечанској сцени Васкрсења приказани су Сунце и Месец као лопте у којима су попрсја ликови са крунама. Такође, у сценама Распећа, Сунце и Месец се сликају као лопте

¹⁹ Габелић, *нав. дело*, 184.

²⁰ С. Ђурић, *нав. дело*, 68.

²¹ Исто.

²² Исто, 70.

са попрсјима или главама са тек назначеним људским ликом. На лесновској персонификацији је сам диск који представља Сунце, са главом у центру, иконографски уобичајен, али мотив у целини садржи још и крилато биће које носи сунчев диск. Лесновска представа Сунца приказана је у виду удвојеног божанства: самог Сунца и његовог носиоца, по чему у великој мери одговара народном поимању овог небеског тела. Младић с крилима, који јаше двоногу животињу са змијском главом, асоцира на митско божанство чији је задатак био да брине о сунцу и да га носи по небу, како је говорило средњовековно народно веровање. Мисли се да је „Божији послужитељ“ из народних песама, преобликовано античко божанство сунца, преузело улогу Дајбога – словенског врховног бога мртвих и бога сунца. У крилатом младићу може се наслутити и замена за анђеле који, према неким позносредњовековним рукописима, имају исто задужење – да носе сунце на његовом путу по небу.²³ Смисао ових представа, у псаламском контексту, јесте управо сва твар која слави свога Творца.

На остатку позадине приказани су знаци зодијака и планета, које библијски текст понаособ не помиње, већ уопштеним речима *Хвалите Га све звезде и светлост* (Пс 148,3). На источној половини свода, поред сунца и неба, налазе се зодијачки знаци за летњу половину године, са знаком за децембар и четири планете. Зодијачки знаци су: Ован – март (двоножно попресе овна држи астролошки знак), Бик – април (двоножни приказ с астролошким знаком) и Рак – јуни (са оба крака држи астролошки знак), а ниже: Јупитер (обнажена крилата женска полуфигура унутар неправилног капљичастог оквира, са знаком у рукама); Близанци – мај (два нага младића спојених ногу, држе се за руке); Лав – јул (лав у попресе, с астролошким знаком у шапама) и Јарац – Козорог, зодијачки знак децембра (крилати наги младић који јаше двоногу и двоглаву звер, левом руком држи узде, а у испруженој десној има астролошки знак). У доњем појасу су три планете, свака је крилата и са својим астролошким симболом у руци. Уоквирене су рамовима неправилног облика да би се дочарала њихова кретња, због средњовековног уверења да небеска тела плове по небу. Марс је у виду девојке наге до појаса и окренуте леђима; Меркур је проћелав, обнажен мушкарац; Венера је нага девојка, окренута леђима, која седи на бордури мандорле. На западном потрбушју свода је сачуван само део сликане декорације. Поред персонификације месеца, ту су и четири кружно испреплетане рибе, које означавају месец фебруар, затим Вага – септембар, у виду две главе младића спојене једним вратом над којима је астролошки знак. Испод је натпис СКОРШО(С), али је сам знак за октобар страдао и можда му припада глава младића с круном, која се тек разазнаје.

У особености циклуса последњих псалама из Леснова убрајају се прикази зодијачких знакова и планета, због чега он добија изразито астролошки карактер. Овако симболима и персонификацијама исказано лесновско *Хва-*

лите Господа у целини је компоновано по угледу на античке предлошке. Утицај касноантичких космолошких слика већ је истражен и препознат у основној поставци и радијалној шеми по којој анђели, затим небеска тела, елементи, зодијачки знаци и планете окружују Господа-Владара космоса.²⁴ Зодијак је био свакако најраспрострањенији астролошки и астрономски симбол антике. Од знака који су у почетку разумевали само посвећени, он је у периоду касне антике прешао пут до најраширенијег лаичког симбола свемира. У овом периоду није постојало божанство чији лик није приказиван обухваћен прстеном зодијака, наговештавајући његово космичко значење. Мада је сачуван велики број античких представа зодијака на рељефима, у керамици и скулптури, тек средњовековне минијатуре омогућују да донекле реконструирамо некадашње велико богатство иконографије зодијака у овом домену античке уметности.

Иконографију блиску лесновском *Хвалите Господа* имају илустрације појединих минијатура. Тако су илустрација почетних стихова 148. Псалма у Српском минхенском псалтиру, као и илустрације из јеванђелистара из Св. Ђорђа Грчког у Венецији, по појединим елементима блиске, али знатно скромније од композиције истог псалма у монументалној уметности.²⁵ Некада античко божанство, сада преображава лесновски Христос Космократор који господари над читавим свемиром. И структурални распоред зодијака вероватно је настао угледањем на хеленистичко наслеђе, које такође отпочиње знаком овна и тиме одржава мартовску традицију рачунања године.

Лесновски зодијак најстарији је сачуван у монументалном сликарству византијског културног круга. На одлуку да се уврсти у декорацију ове цркве могла је утицати и загробна симболика зодијака.²⁶ Није искључено да је средњовековни зодијак из антике наследио и његову загробну симболику, што се опет доводи у везу са улогом појединих псалама у заупокојеној литургији. Лесновска слика одражава тежњу да се све што је до тада било познато средњовековном човеку преобрази у славу и хвалу Господу, након чега чак и нехришћанска схватања антике добијају нови смисао охристовљења.

Пети стих 148. псалма: *Нека Хвале Име Господње, јер Он рече, и постадоше*, илустрован је у засебном пољу, на крајњем источном делу јужног свода. Представа сведочи, по псаламским речима, Бога као Творца и саздатеља свега. На фресци је представљено 12 старозаветних личности, представника израелских племена, који подигнутих глава и руку прилазе царској фигури која је новијим натписом, чини се омашком, означена као Мојсије, а требало би препознати цара Давида.²⁷ Он седи на стеновитом узвишењу носећи круну и плашт чија је унутрашњост украшена црним двоглавим орловима у

²⁴ Исто.

²⁵ С. Ђурић, *нав. дело*, 66–67.

²⁶ Исто.

²⁷ Исто, 189.

²³ Габелић, *нав. дело*, 188.

кругу. Показујући десном руком навише, као да преноси Господу хвалу коју упућују представници Израилјеви.

Илустрације 7, 9, 10. стиха настављају се у највишем полукружном пољу јужног зида. У врху, у великом зракастом сегменту неба, насликан је допојасни Христос који благосиља раширених руку. Ниже је илустрован 7. стих *Хвалите Господа на земљи, змајеви и сви бездани*, у оквиру кога су насликани Земља, Бездан и „Змиеве“.²⁸ Земља је приказана као девојка у зеленој хаљини на лејају, са обручем у рукама. Обруч свакако представља океан, велику реку, за коју се у средњем веку мислило да опасује земљу. Бездан је приказан као језеро, јер се веровало да је бездан вода под земљом. „Змиеве“ – змајеви, или „велике рибе“, како се преводи у појединим псалтирима, насликане су као три усправљене змијолике немани, са телима везаним у чвор и разјапљених чељусти. На десној страни композиције, у стеновитом пејзажу, са дрвећем у предњем плану, стоје представници најразличитијих животињских врста према 9. и 10. стиху истог псалма: *Горе и сви хумови, дрвеће родно и сви кедри, звери и сва стока, гмизавци и птице крилате*. Осим различитих врста птица, ту су слон, лав, камила, коњ, медвед, вук, још неке четвороножне животиње и једна корњача. Изгледа да су првобитно биле насликане и неке фантастичне звери, али су ти делови оштећени. У позадини су приказани кедрови.

Није мало случајева да су фреске или њихови елементи настали према апокрифним инспирацијама, с обзиром на то да знатан део преводне књижевности с којом су Срби у средњем веку могли доћи у везу, било да су је читали или слушали, припада управо њима. Јасно је да су се временом створиле варијанте и редакције већине апокрифа. Поједине су настајале још у раним временима, у јеврејској, грчкој и латинској средини, па су преко превода стигле и Словенима. Такво стање се огледа и у српским преписима. Добар пример су две верзије апокрифа *Како Давид написа Псалтир*. Изворни назив прве верзије, *Слово како Давид написа псалтир*, налази се у рукопису из 1485–1495. из збирке Никољца, као и у тзв. Туманском зборнику из XVI века, данас у загребачком Архиву.²⁹ Познат је још један апокриф, изворног назива *Слово о цару Давиду*, који је припадао зборнику из треће четвртине XV века (изгорео 1941. у Народној библиотеци у Београду).³⁰ У обе апокрифне верзије помиње се да је Давиду сметало кретање жаба док је писао псалтир, те је послао слуге да им забране, након чега се на Давидовим псалмима појави велика жаба и *искаља му писање*³¹ говорећи: *Не дам ја теби Бога да славиш као што ни ти мени не даш*,³² односно: *Зашто не даш роду нашему*

да Бога славимо,³³ што је подстакло Давида да заповеди: *Сваки створ да хвали Господа*.³⁴

Ако се вратимо лесновској представи, видећемо да се Давид хијерархијски „спушта“ са неба на земљу и обухвата цео циклус икономије – од наднебесја, преко анђела на небу, птица које лете небом, свега што земљом хода, гмизаваца под земљом, до бездани – од несазнајног наднебесја до несазнајног бездана.

У једној од нижих зона, уз прозор су насликане групе царева и великаша, односно момака, девојака, стараца и деце, према стиху 11. и 12. 148. псалма: *Цареви земаљски и сви народи, кнезови и све судије земаљске, момци и девојке, старци са децом*. Давид оставља завет свим народима и владарима одговорним за народе пред Богом, царевима земаљским да славе Цара Небеског, судијама земаљским да суде по правди Божијој, момцима и девојкама да буду најживотнији носиоци живог Господа, старцима да проносе мудрост Божију, деци да сведоче истину о Царству Његовом. На овој представи цареви су на челу групе. У трећој фигури са десне стране препознат је цар Душан.³⁵ У години настанка фреске Византијом су заједнички управљали василевси Јован V Палеолог и Јован VI Кантакузин, али се њихови ликови овде не препознају,³⁶ али први од царева наликује Андронику III Палеологу (1328–1341), а други Андронику II Палеологу (1281–1328).³⁷ Са нимбом, скипром и круном, први међу великашима насликан је деспот Јован Оливер, ктигатор Леснова. Из групе момака и девојака издваја се, ставом и одећом, једна девојка која би можда могла бити одређена историјска личност. Илустрације 148. псалма изложене су, у целини гледано, тако да је свод примио оне представе које се односе на небеску сферу, а на нижим површинама је земаљски појас са флором, фауном и људима. Овако осмишљен распоред огледа се у оствареној тежњи да сви учесници, људи и животиње, својим ставовима подигнутих глава и покретима руку изражавају хвалу и стреме нагоре, ка Господу насликаном у темену свода изнад њих.

Читање илустрације 149. псалма започиње на северној страни југоисточног пиластра сценом *Певајте Господу песму нову, хвала је Његова у цркви преподобних*. Давид пророкује: Радуј се нови Јерусалиме доласку Господа, искупитеља свега, обуци се човече стари у ново рухо и срце чисто предај на нову жртву. На овој сцени, под сегментом неба, креће се група монаха и црквених појаца, предвођена архијерејем који обема рукама држи Јеванђеље и можда представља актуелног скопског митрополита Јована.³⁸

²⁸ Исто, 185.

²⁹ *Како Давид написа Псалтир (прва верзија)*, 43.

³⁰ Исто, 42.

³¹ Исто, 417–418.

³² Исто, 416.

³³ *Како Давид написа Псалтир (прва верзија)*, загребачки рукопис, 416, нап. 7.

³⁴ Исто, 416.

³⁵ Габелић, *нав. дело*, 185.

³⁶ Исто.

³⁷ Исто, 186.

³⁸ Исто.

Поред њега су свећоносац – лампадариос и канонархос – дечак чији је задатак да чита текст пре његовог певања. Лампадариос је у светлој одори, канонархос је обучен у тамну одежду, а на отвореној књизи у његовим рукама исписан је текст канона којим на јутрењу отпочиње певање последњег псалма.

Наредна сцена, на западној страни истог пиластра, представља илустрацију трећег стиха: *Нека хвале име Његово у хору, уз бубањ и псалтир нека му псалмопоју*. У предњем плану, деветоро младића ухватило се у коло испреплетаних руку. У позадини је цар Давид који свира на псалтериону, а Мирјам, Аронова сестра, удара у бубањ. Псаламске речи се певају мелодијом и песмом не ради милозвучја и угодности слуху, јер силаина ових речи не тражи слаткоречивост и лаковерност, већ да мелодија састављена од речи буде символ наше духовне хармоније, да као и музичке струне у хармонији сам човек буде живи псалтир.

Следи четврти стих: *Јер Господ благоволе у народу Своме, и узнеће кротке у спасење*, или, како се у појединим псалтирима преводи: *Јер је мио Господу народ Његов*. У средини сцене, на узвишењу, стоји Господ ширећи руке и благосиљајући апостоле који му прилазе с обе стране. Групу са Христове десне стране предводи апостол Петар, са затвореним свитком у руци, а предводник гупе са супротне стране је апостол Павле, који држи јеванђеље. У продужетку, на илустрацији 5. стиха: *Похвалиће се преподобни у слави*, препознају се славни византијски монаси: Антоније Велики, Јефтимije, можда Сава Освећени и Јефрем Сиријски.³⁹ Сви су у великосхимничким одорама, осим Светог Антонија. На јужном зиду је приказ 6. стиха: *Узношења Божја су у устима њиховим и мачеви двосекли су у рукама њиховим*. Постројена је велика група војника са исуканим мачевима, коју обасјавају зраци са неба. Велика композиција над двојним отвором јужног зида илуструје 8. стих 149. псалма: *Да свежу цареве њихове у ланце*. Приказани су војници у међусобној борби или како везују руке царевима који леже на земљи. На сцени је много палих тела и одсечених глава. Овим стихом Давид износи крајњи исход мукотрпне борбе са искушењима. Мачем који ће донети Господ, преподобни ће метафорички „посећи“ цареве онога који је кушао и самог Господа.

Циклус Последњих псалама наставља се у истој зони са четири илустрације 150. псалма. Од композиција су, нажалост, остали само фрагменти. На првој су делови мање групе мученика подигнутих руку и глава, сходно 1. и 2. стиху тог псалма: *Хвалите Бога у светима Његовим, хвалите Га у тврђи силе Његове. Хвалите Га за многе моћи Његове, хвалите Га по мноштву величанста Његовог*. Друга сцена, на западном зиду, потпуно је страдала. На следећој, са северне стране југозападног пиластра, остали су само доњи делови три фигуре младића који играју коло. Последња сцена циклуса је на источној страни, са остацима групе девојака и музичара. Последње две фреске несумњиво представљају илустрације од 3. до 5. стиха:

³⁹ Исто.

Хвалите Га уз глас трубни – свом снагом својом; Хвалите Га уз псалтир и гусле – у тиховању и пред сведоцима; Хвалите га уз бубањ и у хору – на св глас и у заједници, саборно; Хвалите га уз жице и органе – огњеним срцима у складу са славом Његовом; Хвалите Га уз јасне кимвале, хвалите Га уз кимвале с поклицима – покликујући од радости, од љубави према величанству Његовом!

Смисао свега наведеног садржан је у последњем стиху 150. псалма, који у једној реченици обухвата цео циклус Последњих псалама и који треба да нас подсети на оно што смо заборавили: *Све што дише нека хвали Господа!*

Нарација палеолошке уметности учинила је да сваки стих, свака реч последња три псалма буду живописани на зидовима лесновске припрате. Овај јединствени пример омогућио је средњовековном човеку, па и нама данас, читање и схватање псаламских поука са зидова лесновске припрате. Сву теолошку псаламску мисао и њен значај средњовековни зографи су пренели у фреску као неисцрпно, драгоцено и живо сведочанство.

Да Псалтир никад не престаје

Од свих књига, писаних и штампаних, Псалтир је код Срба свакако био најчешће употребљавана, најчитанија и најпеванија књига још од времена Светог Саве, од кога нам је и остала поука да *Псалтир никада не престаје, нити се икада окончава*.⁴⁰ И заиста – карејска испосница Светог Саве, посвећена Св. Сави Освећеном, даноноћно одјекује псалмопојем.

Значај Псалтира у нашем монаштво, очигледно наслеђен из светоотачког живог предања, огледа се још у Хиландарском типичу Светог Саве, који ставља на знање важност проживљавања Псалтира сваког монаха у својој келији, поред његовог читања и певања у саборном богослужбеном поретку: *А који иду у келије, треба да подобно сврше сву службу после уобичајених молитава и коленопоклоњења, по више реченом закону, тј. шест Псалама и трећи час и шести, када удара било по обичају три пута*.⁴¹ Свети Сава се у овом типичу често служи богонадахнутим речима цара Давида при појашњавању завета које даје монасима, као у поруци: *За еклисијарха треба да постављате брата, изабравши га по речи Давида: Благо човеку који се боји Господа, коме су веома омиљене заповести Његове*.⁴²

⁴⁰ У Карејском типичу Свети Сава прописује да се у дневном богослужењу, према одређеном распореду, читају по три катизме, а да се „што остане од псалтира, изговори било дању било ноћу, само да се испева Псалтир за дан и ноћ“, в: Свети Сава, *Сабрани списи*, приредио Димитрије Богдановић, Београд 1986, 38–39.

⁴¹ А. Ангелопулос, *Монашка заједница Свете Горе*, Хиландарски типик, Манастир Хиландар 1997, 80.

⁴² Исто, 91 Псалтир за дан и ноћ“, в: Свети Сава, *Сабрани списи*, приредио Димитрије Богдановић, Београд 1986, 38–39.

Када је основана прва српска штампарија Црнојевића на Цетињу 1494,⁴³ одмах идуће године изашао је први Псалтир. Назив *Псалтир са последовањем скраћеница* је пуног назива *Псалтир са последованијем Сабранија всељетнаго*,⁴⁴ што подразумева књигу псалама са додатком годишњег синаксара и часловца. Од 1495. до 1638, колико је трајало самостално српско штампарство, појавило се десетак штампаних псалтира.⁴⁵ Крајем XVII века Србима долазе штампани псалтири из Русије, а после Велике сеобе из штампарија у Венецији и Бечу.⁴⁶ Осим тога, у српском народу се наставља традиционално преписивање псалтира. Разлоге учесталог штампања и преписивања псалтира треба тражити најпре у насушној потреби живе Српске Цркве и њеног верујућег народа за псалтиром, том чудесном религиозно-поетском књигом која већ вековима код православних на Истоку има велики духовни и културни значај, како у црквено-богослужбеном, тако и у личном, народном животу. За монахе нема важнијег посла и делања од појања и стихословљења службе Божије, од богослужбеног литургијског живота као трајног надахнућа. Без старозаветног псалтира и новозаветног Јеванђеља нема богослужења у Православној цркви. У књизи псалама, унетој и уклопљеној у новозаветну хришћанску атмосферу односа Бога и човека, оног односа чија је мера у историји и свету пројављена у Богочовеку Христу и доживљена у Цркви као богочовечанској заједници, изражена је сва драматика људског историјског постојања и битисања.

Улогу псалтира у монашком животу и у српском народу уопште образлажу предговори и поговори наших првих штампаних псалтира. Основна мисао која провејава кроз пред-поговоре јесте следећа: у Божанском домостроју Бога, Који је Света Тројица – Бог Отац, Бог Син и Бог Свети Дух, човеку је дато централно место у свету и историји. У припремању доласка Логоса Христа у свет, промисао Божија чини да се у историји рода људскога јављају изузетни, Богу блиски људи, саговорници Божији, као што су Аврам, Јаков, Мојсије и други, који због чистог ума и савршене вере бивају просвећени светлосћу Духа Божијег; те тако разговарају с Богом без посредништва писма и књиге. За остале, пак, људе, Бог је преко својих пророка и апостола подарио писану реч и књиге, међу којима се посебно издваја Псалтир пророка и цара Давида – књига изразито Богоразговорна. Тако је преко Св. Писма и Псалтира омогућено саговорништво, заједничарење и општење с Богом. Заједничарење с Богом нарочито бива кроз славословљење Бога, које опет најлакше бива читањем и певањем богонадахнутих псалама – Божанско-човечанске поезије, којом се на литургијски начин васпоставља рајско стање човека. Овај непосредни однос човека и Бога уводи човека у истински живот,

⁴³ А. Јевтић, *Милешевски штампани Псалтир и значај Псалтира у животу српског народа*, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 207.

⁴⁴ Исто.

⁴⁵ Исто, 208.

⁴⁶ Исто, 205–207.

у богоразговор коначно остварен кроз Оваплоћење Исуса Христа и Његово Очовечење у Цркви.⁴⁷ Дакле, Псалтир је разговор с Богом, дија-лог (вечерњи Псалам 103,34 – „разговор мој“). Из ових садржаја пред-поговора псалтира сасвим јасно проишљају основни значај и улога Светих књига, а нарочито Псалтира и Светог Писма, дакле, општење људи с Богом, са основним циљем окупљања у Царству Божијем око Логоса Његовог.

Целокупно светоотачко предање сведочи вишеструки значај псалама за људски живот, чак је и молитва Арсенија Трећег Црнојевића приликом личних и свенародних невоља у Великој сеоби 1690. изречена на псаламски начин.⁴⁸ Из тих сведочења запажа се какве је личности и карактере изграђивао псалтир, његова теологија и антропологија. Псаламску религиозност, која је сва динамичка, подвижничка, борбена, јасно видимо у животу православних монаха и подвижника, чија срца непрестано поју псалме. *Боље и да се сунце угаси него да речи Давидове буду предане заборава*.⁴⁹

Извори:

Апокрифи старозаветни, приредио Т. Јовановић, Београд 2005.

Данило Други, *Животи краљева и архиепископа српских, Службе*, приредио Г. Мак Данијел и Д. Перовић, данашња језичка варијанта Ј. Мирковић, Д. Богдановић и Д. Петровић, Београд 1988, 103.

Доментијан, *Живот Светог Саве и Живот Светог Симеона*, приредила Радмила Маринковић, превод Лазара Мирковића, Београд 1988, 296.

Св. Јован Златоусти, *Беседа о покајању*, РГ 49, 286.

Св. Јован Златоусти, *Изабране беседе на Псалме*, Манастир Хиландар, Београд 2004, 124.

Свети Сава, *Сабрани стиси*, приредио Димитрије Богдановић, Београд 1986, 38–39.

Литература:

А. Ангелопулос, *Монашка заједница Свете Горе*, Хиландарски типик, Манастир Хиландар 1997, 80.

С. Габелић, *Манастир Лесново, историја и сликарство*, Београд 1998, 183.

⁴⁷ Исто, 209–213.

⁴⁸ Исто, 216.

⁴⁹ Св. Јован Златоусти, *Беседа о покајању*, РГ 49, 286.

- В. Турућ, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 64.
- С. Турић, *Христ Космократор у Леснову*, Зограф 13 (Београд 1982), 69.
- А. Јевтић, *Милешевски штампани Псалтир и значај Псалтира у животу српског народа*, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 207.
- А. Јевтић, *Реч о псалтиру и овом преводу*, у: *Псалтир са девет библијских песама*, Свети Архијерејски Синод СПЦ, Београд 2000, 230.
- С. Пејић, *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд 2009, 256.

THE CYCLE OF THE LAST PSALMS

Dunja Tadić

Academy of the Serbian Orthodox Church for the Fine Arts and Conservation,
Belgrade

David's psalms include and chant the entire cycle of Christ Economy of Salvation, testify the Old and announce the New Testaments – the covenant with God. They expound the Pentateuch on the creation of the world and on the patriarchs, the Israelites exodus out of Egypt, the Book of Exodus speaks of the heritage of the promised land, and further on until the Book of Esdras book which talks about the liberation of Israelites from the Babylonian and Persian captivity. But the matter of greatest importance that the psalms evidence is the kenosis of the Son of God, the coming of the Savior. They celebrate and manifest that He, the Word of God, shall come to earth as a man (Ps. 44, 49, 109, ...) and that in body He will suffer, resurrect, ascend and bring with Himself all peoples into the Church (Ps. 2, 21, 23, 46, 65, ...). The crown to the Psalms is indeed the three last psalms – therefore we may refer to their unity and common message, as a certain cycle. They show that David had known the Lord, by the power of repentance received forgiveness and professed the whole truth of the New Century with Christ. In these Psalms, David exhorts all to the glory and praise to the Lord, because the law means nothing for itself, without faith and hope in Christ, which through love for Him become effective. In Byzantine iconography of the fourteenth century, in the art of the Paleologos, appears the monumental depiction of the last psalms. Their iconography can probably be best seen in the narthex of Lesnovo, the endowment of a prominent nobleman Jovan Oliver, which had been painted in 1349. Wanting to display the entire review of knowledge, to turn the complex thoughts of theological scholarship into a gallery, the painter of the Lesnovo Monastery narthex, verse by verse, illustrates the last three Psalms: 148 Praise the Name of the Lord, 149 Sing to the LORD a New Song, 150 Let Everything Praise the Lord.

In the southern part of the narthex, on the vault and areas underneath it, as well is the second zone of the fresco paintings, from the south-eastern pilasters, over the south wall to the southwest pilaster, where the service was held for the dead was held, is where the illustrations of these psalms were made. The cycle features include the displays of zodiac signs and planets, from where the cycle receives its strong astrological character. The influence of late antique cosmological views has already been researched and recognized in the basic setup and the radial pattern in which the angels, then the heavenly bodies, elements, zodiac signs and planets surround the Lord – Ruler of the universe. Lesnovo zodiac is the oldest one preserved in monumental painting of the Byzantine cultural circle. The decision that this topic be included in the decoration of the church of Lesnovo could also be affected in sepulchre symbolism of the zodiac, which is again associated with the

role of individual psalms in the liturgy for the dead. The Lesnovo image reflects the aspiration that all that had hitherto been known to man be transformed into a medieval glory and praise to the Lord, after which the non-Christian conceptions of antiquity are given a new sense of union with Christ. This unique example has enabled the medieval man, and us today, to read and understand a lesson from the psalm messages from the Lesnovo narthex. Of all the written and printed books, the Psalter has been, among the Serbs, most used, most read and most sung books since the time of St. Sava, who left us with the saying: the Psalter never stops, nor ends.

ЦИКЛ ПОСЛЕДНИХ ПСАЛМ

Дуња Тадић

Академија Српској Православној Цркви искуства и сохрaнення,
Белград

Псалмы Давида охватывают и отпевают целый цикл домостроя спасения, свидетельствуют Старый и проявляют Новый Завет-Союз с богом. Они выражают Пятикнижие о создании мира и о патриархах, о выходе Израиля из Египта, книга Выхода говорит о наследии обещанной земли, и далее подряд, все до книги Ездриной, которая говорит о освобождении Израиля от вавилонско-персидского рабства. Но то самое большое, о чем свидетельствуют псалмы есть кенотизм Сына Божьего, появление Спасителя. Они прославляют и выражают, что Он, Логос Божий, появится на земле, как человек (Пс 44,49,109,...) и, что телом пострадает, воскреснет, вознесется и приведет Себе в Церковь все народы (Пс 2,21,23,46,65,...). Вершиной псалма является именно три последних псалма – поэтому можем говорить о их единстве и совместном донесении как о цикле. Они показывают, что Давид познал Господа, силой покаяния получил прощение и пророчествовал всю истину Нового Века с Христом. В этих псалмах Давид всех призывает на славу и хвалу Господу, поскольку не стоит закон ради закона без веры и надежды Христа, которые через любовь к Нему показываются как действующие. В византийской иконографии XIV века, в искусстве Палеолога, появляются монументальное изображение последних псалмов. Их иконографию может лучше всего понять в притворе (нартекс) Лесного, задужбины почетного властелина Йована Оливера, которая изображена 1349. Желая показать весь обзор знания, что сложные мысли богословского учения преобразить в картины, живописец в лесновском притворе, стих по стих, иллюстрировал три последних псалма: 148. Пусть целый мир хвалит Господа, 149. Пусть Сион хвалит Господа, 150. Все, что дышит, пусть хвалит Господа. В южной части притвора, на своде и поверхностях под ним, как и в другой зоне живописи, начиная от юго-восточной пилястры, через южную стену до юго-западной пилястры, где происходила часть заупокоенной литургии, изображены иллюстрации перечисленных псалм. В особенностях цикла включаются обзоры зодиакальных знаков и планет, из-за чего он получает значительно астрологический характер. Влияние поздно антических космологических картин уже исследовано и узнаваемо в основном положении и радиальной схеме по которой ангелы, потом небесные тела, элементы, зодиакальные знаки и планеты, окружают Господа – Правителя космоса. Лесновский зодиак является самым старым сохранным в монументальном искусстве византийского культурного круга. На решение, чтобы эту тему ввести в декорацию лесновской церкви могла повлиять и загробная символика зодиака, что опять таки

связывается с ролью единичных псалм в заупокоенной литургии. Лесновская картина отражает стремление, чтобы все, что до того было известно средневековому человеку преобразилось в славу и хвалу Господу, после чего нехристианское понятие антики получают новый смысл охристовления. Этот единствнный пример дал возможность средневековому человеку, а и нам сегодня, чтение и понимание псалмских поучений со стен лесновского притвора. От всех писанных и печатанных книг, псалтырь у Сербов был больше всего употребляемым, наиболее читаемым и наиболее опетой книгой еще со времен Святого Савы, от которого у нас и осталось изречение: Псалтырь никогда не перестает и никогда не заканчивается.

ПРИПРЕМА ЗА БОЖИЋ У ХИМНОГРАФИЈИ

Епископ др Јован (Пурић)

Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за
уметности и конзервацију, Београд

Манастир Острог

Ел. пошта: ep.jovan@gmail.com

Прегледни рад

Примљен: 1. фебруара 2011. године

Прихваћен: 2. марта 2011. године

Апстракт: У химнографији периода ишчекивања Божића химнологија није парцијална, јер се теме обрађују као повезане: догматска и етичка учења нису постављења одвојено, него су уједињена. Ово је у сагласности са православном богословском традицијом у којој етика није самостална него извири из догматике. Треба напоменути да химнографија овог периода поштује и историјску димензију оваплоћења; односно кроз богослужење верник се постепено (хронолошки) уводи у централни догађај - празник Рождества. А све то да би се показао значај спасењског рођења Бога на земљи. Осим овог временског постоји и један надвременски карактер овог богослужења. И у овом, као и у осталим циклусима (нпр. пасхалном), спојени су прошлост, садашњост и будућност; зато кажемо да богослужење има ванвременски карактер. То нам поручује и химнографија овог периода, периода кад се изражава у презенту: - Христос се роди, славите! (Катавасија Божића, Минеј)...

Кључне речи: Божић, Минеј, Оваплоћење, Богородице

Први наговештај Божића почиње на вечерњу и јутрењу 15. новембра, а други 21. новембра (Ваведење). Од Ваведења па све до Божића химне о оваплоћењу Господа бивају из дана у дан конкретније. То почиње најпре помињањем старозаветних пророка, а затим и предака Господњих. Нарочито се помињу Јоаким и Ана јер су били орган преко којих је Бог остварио свој пречени план Оваплоћења, тако да постојање ових празника непосредно пре Божића није случајно.

Приказано на табели то изгледа овако:

15. новембар, почетак Божићнег поста.
16. новембар, празник апостола Матеја. Овај апостол почиње јеванђење генеалогичом и телесним рођењем Логоса.
17. новембар, спомен св. Григорија Чудотворца који се назива други Мојсије (св. Василије Велики у делу о Светом Духу, погл. 19).
19. новембар, пророк Авдија, весник Оваплоћења.
20. новембар, у претпразништву Ваведена прави се поређење са увођењем Дјеве у храм и уласком Бога у свет.
21. новембар, Ваведене. У богослужењу овог празника Ваведене Пресвете Богородице и Рођење Христово се директно повезују. Увођење Богородице у храм се третира као предуслов Оваплоћења, тј. као почетак догађаја који ће достићи свој врхунац у оваплоћењу.

Децембар - Почетком децембра славимо три пророка који наговештавају Рођење Христово.

1. децембар, пророк Наум
2. децембар, пророк Авакум
3. децембар, пророк Софоније
8. децембар, претпразништво зачећа св. Ане
9. децембар, зачеће св. Ане
11. децембар, Недеља св. праотаца
16. децембар, пророк Агеј
17. децембар, пророк Данило
18. децембар, недеља пред Рождество
20. децембар, претпразништво Рождества.

Од овог датума почиње непосреднији наговештај Божића. Али треба напоменути да и пре овог датума почиње *химнографска теологија Оваплоћења*.

Оваплоћење и космос

Књига Постања нас обавештава да је једна од последица првородног греха непријатељство природе и човека. Овај однос природе и човека остаће

исти све до Оваплоћења. Зато химнографи кад говоре о овоме наглашавају обнову, васпостављање поремећеног стања (Видети претпразнични кондак на јутрењу 20. новембра, Минеј). За земљу се каже да "игра" (плеше) ишчекујући Рођење Христово (4. тропар 9. песме претпразничног канона, јутрење 23. децембра, Минеј).

У ове космолошке димензије ишчекивања Рождества спадају и маги (тројица мудраца), јер су вођени знаком из космоса (звездом). У тој општој радости су уједињени небо и земља, небо преко анђела, а земља преко пастира. Дакле, целокупна творевина, сав космос.

Богородица

(у химнографији ишчекивања Божића)

Пресвета Богородица се назива светлошћу затамњене Васељене, односно она је родила "безвремену светлост" (Богородичан 9. песме канона св. Григорија, јутрење 23. новембра, Минеј). Преко њеног "надумног рађања" Логос постаје присутан у творевини а прамајка Ева се ослобађа проклетства (Богородичан 6. песме мученика Варлаама, јутрење 19. новембра, Минеј). Она је посредник бесмртног живота јер је као "прекрасна прекрасног родила" (4. тропар 7. песме претпразничног канона, јутрење 20. новембра, Минеј).

Пре него што више обратимо пажњу на Касијино учење о Богородици, наведимо неколико мисли из отачке литературе, које су, уосталом, ушле у богослужбену употребу.

Израз "Богородица" изражава истину да је човечанска природа сједињена са Богом Логосом и да се у Њему налази "*свеуноћа Божанства телесно*".

Износећи православно учење о Богородици, Прокло вели да Дјева рађајући оваплоћеног Логоса није постала богиња, пошто по тајни оваплоћења чини - *не почетак, него источник* (PG 65, 700B). По Проклу, Дјева Марија није Бог, него је храм Бога (PG 65, 700D).

Прокло јасно учи да Дјева рађа Богочовека Исуса Христа, и ово рођење није почетак постојања Божијег, није промена природа, није умањење силе, није дељење беспочетног рођења, него стварно сједињење двеју природа (PG 65, 70B), а беспочетну Ипостас Логос прима од Бога Оца, и бива упозната од стране људи након оваплоћења Бога Логоса (PG 65, 872A).

Ово именовање се јавља као последица о ипостасном јединству природа у Христу и о општењу својства, *communicatio idiomatum*. Када се говори да је Дјева Марија родила Христа, онда се има у виду да Она није родила Божанство, не Божанствену природу саму по себи, зато што је Божанствена природа вечна и не би могла да претрпи никакво рођење у времену. Она је

родила Бога Слова по човештву. То значи да именујемо Божију Матер Богородицом, будући да се као субјекат рођења јавно управо Син Божији. Он је био субјекат бесеменог зачећа и девственог рођења, зато што у Христу, због јединства Лица, јединства Ипостаси, нема никог другог ко би се од Ње могао родити. Рађа се не "шта" него "Ко", не природа, већ Ипостас. Преподобни Анастасије Синаит у свом "Водичу" пише да је рођење у посебном смислу речи додавање ипостаси, док је јединствена Ипостас, Коју је родила Дјева Марија, била Ипостас Бога Слова, Кога је родила по човештву, то јест Који је примио у јединство Свога Лица савршену човечију природу.

Касија у својој химнографији придаје велики значај Богородици и назива је одуховљеним градом и умним дверима.

Касија говори и о личности Богородице и њеном положају у Цркви и историји спасења. Ово чини, углавном, на основу библијских текстова. Нпр. каже да у Богородици "обитава сва пуноћа божанства телесно, што је цитат преузет из ап. Павла.

Богородица је друга Ева која није постала "оруђе греха" као што се десило са првом. Зато је Богородица рађајући Логоса принела највећу химну Богу у име целог човечанства.

У чину Оваплоћења Логоса садејствује Св. Дух, служи Архангел и вером и послушношћу учествује Пресвета Богородица.

Што се тиче догађаја Благовести, Касија објашњава да је њено (тј. Дјеве Марије) питање анђелу произашло из њене осећајне женске природе, али напомиње да је то питање било благословено а не ствар сумње.

Треба рећи да и јединство двеју природа у Христу, по Касији, дугујемо Богородици јер Му је она дала људску природу.

У химнама о Богородици Касија се држи утврђених богодоличних израза православне догматике. Тако је рађање Логоса од Дјеве натприродно и чудесно, дакле несхватљиво, па према томе изразиво само кроз веру и поезију.

Кад је у питању Успење Пресвете Касија каже да је оно за нас важно јер је после тога Богородица постала "предстојатељ" (посредник) наших молитава пред Богом. А то се види у употреби израза "кроз" и "преко" (посредством) Пресвете Богородице, што често користимо у молитвама.

Закључак - У химнографији периода ишчекивања Божића химнологија није парцијална. Односно, теме се обрађују као повезане: догматска и етичка учења нису постављена одвојено него су уједињена. Ово је у сагласности са православном богословском традицијом у којој етика није самостална него извире из догматике. Отуда у богослужбеним текстовима нема само догматских, или само етичких учења, јер и једно и друго извире из вере Цркве. Ово важи за целокупну православну химнографију.

Треба напоменути да химнографија овог периода поштује и историјску димензију оваплоћења; односно кроз богослужење верник се постепено (хронолошки) уводи у централни догађај - празник Рождества. А све то да би се показао значај спасењског рођења Бога на земљи.

Осим овог временског постоји и један надвременски карактер овог богослужења. Он се ослања на историјске догађаје, али са циљем да их верник у себи доживи и као своје сопствене. Тако првородни грех није нешто што се догодило само Адаму, него се догађа и нама. Тако и Оваплоћење, није нешто што се само догодило у историји, него га и ми поново доживљавамо и на њега потврдно одговарамо празновањем Божића. И у овом, као и у осталим циклусима (нпр. пасхалном), спојени су прошлост, садашњост и будућност; зато кажемо да богослужење има ванвременски карактер. То нам поручује и химнографија овог периода, периода кад се изражава у презенту: - Христос се роди, славите! (Катавасија Божића, Минеј)... (Данас се рађа (крштава)...)

Но ову тему оставимо за следеће излагање: *Христолошке теме у химнографском кључу.*

Извори:

1. Свето Писмо
2. Минеј

PREPARING FOR CHRISTMAS IN HYMNOGRAPHY

Bishop Dr Jovan (Purić)

Academy of the Serbian Orthodox Church for the Fine Arts and
Conservation, Belgrade

In the hymnography of the period of anticipation of Christmas, the hymnology is not partial. That is, the threads are treated as linked: dogmatic and ethical teaching appointments are not separate but united. This is in agreement with the Orthodox theological tradition in which ethics is not independent but arises from the dogma. Hence, the liturgical texts are not purely dogmatic, or purely ethical, because both spring from the faith of the Church. This applies to the entire Orthodox hymnography.

It should be noted that the hymnography of this period respects the historical dimension of the Incarnation i.e. through worship the believer is gradually (chronologically) introduced to the main event – the festivity of the Nativity. All this to show the importance of the salvific birth of God on earth.

Apart from this temporal, there is a supratemporal character of this worship. It relies on historical events, but with an aim to have the believer self-experience them as his own. So, the original sin is not something that just happened to Adam, but happens to us too. Same applies to the Incarnation, it is not just something that happened in history, but we again experience it and reply to it affirmatively by celebrating Christmas. And this, as other cycles (e.g. the cycle of Passover), connects the past, present and future, because we say that worship has a timeless character. It is what the hymnography of this period tells us, it is a period expressed in the present tense: - Christ is born, glorify Him! (Katavasy of Christmas, Minei)... (Today ... is born /baptized...) To this topic we leave for the subsequent presentation: Christological themes in the hymnographic key.

ПОДГОТОВКА К РОЖДЕСТВУ В ГИМНОГРАФИИ

Епископ др Јован (Пурић)

Академија Српске Православне Цркве уметности и очувања,
Београд

В гимнографии периода ожидания Рождества гимнология не частична. Относительно, темы обрабатываются как связанные: догматические и этические учения не поставлены раздельно, а совместно. Это в согласности с православной богословной традицией в которой этика не самостоятельная, а происходит из догматики.

Оттуда в богослуженных текстах нет только догматических, или только этических учений, так как и одно и второе происходит из веры Церкви. Это действует для всеобщей православной гимнографии.

Нужно отметить, что гимнография этого периода уважает и исторические размеры воплощения; то есть через богослужение верующий постепенно (хронологически) вводится в центральное событие- праздник Рождества. А все то для того, чтобы показать значение спасенного рождения Бога на земле.

Кроме этого временного существует и один надвременный характер этого богослужения. Он опирается на исторические события, но с целью, чтобы их верующий в себе представил и как свои собственные. Так первородный грех, это не то что случилось только Адаму, а то, что случается и нам. Так и Воплощение, это не то, что случилось только в истории, а то, что и мы его иногда осуществляем и на него позитивно отвечаем празднованием Рождества. И в этом, как и в остальных циклах (например пасхальном), соединены прошлое, настоящее и будущее; поэтому говорим, что богослужение имеет вневременный характер. Это нам говорит и гимнография этого периода, периода, когда выражается в настоящем времени: - Христос рождается, славите его! (Катавасия Рождества, Миней)... (Сегодня рождается (крестится)...)

Но эту тему оставим для следующего изложения: Христологические темы в гимнографском ключе.

УВОД У ОСНОВЕ ХИМНОГРАФИЈЕ

Прве песничке омилије отаца Цркве

Епископ др Јован (Пурић)

Висока школа – Академија Српске Православне
Цркве за уметности и конзервацију, Београд
Манастир Острог
Ел. пошта: ep.jovan@gmail.com
Прегледни рад
Примљен: 1. фебруара 2011. године
Прихваћен: 2. марта 2011. године

Апстракт: Рад представља уводну студију у основе химнографије, што је врло значајно за живописце јер они сликају свете који имају своје службе, тропаре, кондаке, итд. У раду су истакнути први писац поетских омилија: Мелитон Сардски, и свети Игњатије Богоносац који уводи антифонско појање у Цркву. Даље, описани су тропари, канони и кондаци (празнични, догматски и пригодни). Истакнута је личност и дело светог Романа. На крају рада дат је и основни химнографски речник ради бољег сналажења у богослужбеним књигама.

Кључне речи: химографија, свети Роман, тропар, канон, акатист и кондак

Већина старих химни до нас су дошле као анонимне. Тек у V веку почињу да се помињу имена химнографа. Јевсевије Кесаријски наводећи разне списе мученика Јустина (+165), помиње да је он писао и химне (Црквена историја IV, 18, 5). Свети Василије Велики наводи да је мученик Атиноген (страдао у време Диоклецијана) написао једну тријадолошку химну, али ни она није сачувана.

Почињемо од раних отаца Цркве јер они пишу на основу старогрчког ритмичког песништва. Њихове химне су врло значајне јер чине прелаз од паганског према хришћанском песништву. Односно, почиње да се користи живи језик (говорни), сликовито приказивање, узвишени етички принципи ...

У овакве случајеве убрајамо посланицу Диогнету као и посланицу Коринћанима Климента Римског.

Али, најзначајнији химнограф из раног периода је Мелитон Сардски и његове омилије на Пасху. Без обзира што је реч о прозним текстовима његове Омилије показују развијен песнички стил. Неки истраживачи сматрају да је он претеча кондака.

У раној Цркви химнографија је била слабо развијена јер је то био период гоњења хришћанства.

Да су први хришћани користили антифоно појање сазнајемо из посланице цару Трајану од Плинија Млађег. У овој посланици која се смешта у 112. годину Плиније као гувернер Витиније наводи да су се хришћани окупљали и антифоно појали химне Христу (PLINII SECUNDI, EPIST. X 96).

Сагласно другом, потоњем сведочанству историчара Сократа, увођење антифонског појања у Цркву дугује се светом Игњатију Богоносцу. Сократ каже да је Игњатије имао виђење анђела који антифоно певају похвале Светој Тројици (Сократ Схоластик, Црквена историја PG 67, 688C).

Друга сведочанства из IV и V века, као што су Теодора Мопсуетског (+428), и Теодорита Кирског (+466), приписују антифона појања антиохијским монасима Флавијану и Диодору (половина IV в.). Оно што је битно јесте да је антифоно појање у то време већ распрострањено. Примера ради, Етерија каже да се у Јерусалиму већ појало антифоно (IV век).

Тропар и канони

Реч тропар је највероватније деминутив од речи ТРОПОС (=начин), и значио је "ритам и мелодија заједно". У старијим временима тропар је означавао кратке молитве писане у одређеном језичком ритму. Кад је касније тропар добио правилну, уређену строфу, он се певао на крају неког псалма. Временом је тропар доживео свој успон и сва потоња византијска химнографија је, у ствари, развој тропара.

Што се тиче канона из најранијег периода, о њима не знамо много. Канон се појављује знатно касније, у IX и X веку.

Изгледа да су тропар и кондак у почетку били једно те исто. Вероватно да су канони као антифони пратили библијске стихове. Већина истраживача тврди да канон у почетку није имао своје самостално постојање, него је био помоћног карактера, тј. убациван је између библијских песама.

Могло би се претпоставити да су антифони названи канонима на основу канона библијских песама које су на крају ограничене на девет песама Старог и Новог Завета: Изл. 15, 1-19; Пон. Зак. 32, 1-43; I Цар. 2, 1-10; Ав.

3, 2-19; Ис. 26, 9-19; Јон. 2, 3-10; Дан. 3, 26-45, 52-56 и 57-88; Лк. 1, 46-55 и 68-79.

Прве химне у стиховима

Појање које смо до сада навели било је на основу прозног текста који је претваран у химне. Међутим, прве химне у стиховима имамо, а најранији сачувани стихови везани су за кондаке. Да је ту реч о црквеним песмама, а не личној религиозној поезији види се по њиховом карактеру. Наиме, нигде се у овим песмама не помиње лични религиозни доживљај, него се увек говори о исповедању вере као делу заједнице.

Химнографска делатност јеретика

Не можемо добити потпуну представу о тадашњем стању ако не погледамо химнографију у јеретика.

Године 381. у Лаодикији је сазван помесни сабор који се бавио практичним проблемима цркве, а један од њих је био и начин појања црквених песама. У ту сврху су донета два канона који не само што забрањују да се у храмовима певају нове химне; него прецизирају да само канонски постављени појци могу узлазити на амвон и певати утврђене и канонски православне химне. Тиме је спречен самовољни и неправославни избор текстова за појање.

Историчар Сократ нас обавештава да су Аријеви следбеници ишли по Цариграду и антифоно певали своје песме. Сократ наводи да је то било у време св. Јована Златоустог и да је овај заузео оштар став према њима (Сократ Схоластик, Црквена историја, РГ 67, 688С).

Историчар Созомен наводи да је св. Јефрем Сирин писао химне да би потиснуо јеретичке песме гностика Армонија (Созомен, Црквена историја, издање J. Bidez - G. C. Hansen, Berlin 1960. стр. 129).

Из горњих навода видимо да је Црква на јеретичке химне реаговала тако што је стварала своје; дакле, видимо један од начина стварања црквене химнографије.

Кондак

Тешко је одредити када се појавио кондак. Обично се узима да су прва два кондака а) кондак Адаму и б) кондак изгубљеном рају. Оба имају метрич-

ку форму, први у 24 строфе са азбучним акростихом и носи наслов: "Ове прве недеље поста певамо кондак Адаму и Еви, Каину и Авељу". Објавио га је немачки истраживач МААС са кодекса који се налази на Патмосу под бројем 213. Овај кодекс се завршава припевом: "О, како је велику част имао Адам." Акростих другог даје реченицу - наслов: "Првоствореном Адаму", и свака строфа се завршава припевом: "Милостиви, помилуј палог", а пева се сиропусне недеље.

Међутим, појава кондака се веже за Романа мелода, али данас, ипак, преовладава мишљење да је кондак настао пре Романових дела. Многи заступају мишљење да је кондак само наставак и развој византијског тропара.

Други, опет, мисле да су претече кондака Мелитон Сардски и Методије Олимписки (његово дело "Партеникон"). Али после проучавања и превођења на грчки језик дела св. Јефрема Сирина дошло се до закључка да је св. Роман само синтетизирао доприносе ових тројице св. отаца. У сваком случају, чак и ако није било тако, сигурно је да су горе поменути оци утицали на формирање Романовог кондака.

Оно што је битно за кондак јесте да се он временом формирао у три категорије:

1. КОНДАК ПРАЗНИЧНИ

У ову групу спадају агиолошки кондаци (посвећени светитељима или празницима) а приписују се св. Роману.

2. КОНДАК ДОГМАТСКИ

И ови кондаци се приписују св. Роману, а односе се, углавном, на личности из Ст. Завета које се сматрају за праобраз Христа. И поред тога треба нагласити да је у овим кондацима централна личност Господ Исус Христос.

3. КОНДАК ПРИГОДНИ¹

Овде се убрајају кондаци који су писани за одређену групу људи (нпр. Романов кондак за монахе), или поводом неког историјског догађаја (нпр. Романов кондак поводом освећења храма св. Софије).

¹ Категорички треба одбацити теорије западних истраживача да је кондак нека врста религијске драме која се изводила у храму. Ово, пре свега, није ни историјски тачно. У време цветања кондака (VI век) није постојао никакав вид религиозног позоришта у Византији. То што Роман у кондаку користи елементе драме не значи да у њему има сценографских (позоришних) елемената.

Овде треба додати да постоје многи кондаци који су "мешовитог" карактера, тј. имају и догматски и празнични (похвални) садржај, као што је то нпр. кондак св. Димитрију.

Кондак као омилија има један конкретан циљ: верско васпитање црквене заједнице. Зато се он заснива на излагању, тј. ослања се на приповедачки стил да би у души слушаоца изазвао дубока осећања, али с тим да елиминира сентиментализам.

Догматски погледи св. Романа

Догматско учење св. Романа није уопштено него је у вези са његовом епохом. У то време актуелна је била христологија и у вези с тим борба са монофизитима. Међутим, одбрана православља код св. Романа није ограничена само на христолошке спорове. У његовим делима провејава и борба против манихејаца и осталих јереси. Свети Роман је један од ретких св. отаца који се борио и против Аполинаријеве јереси и баш у том сегменту показује да је био добар познавалац претходних св. отаца. Тако је, на пример, у борби против ове јереси издашно користио и дела св. Василија Великог (посл. св. Василија Оптину (бр. 260), PG 32, 953C - 957B).

Св. Роман је врло прецизно користио терминологију која се односи на ипостаси св. Тројице (види Кондак на умножавање хлебова).

Кад је у питању борба против манихејства, она је највише заступљена у Кондаку св. Димитрију.

Оно што је врло интересантно код овог св. Оца јесте да се он у својој поезији борио и против Оригена и његовог учења о реинкарнацији. Ово учење се код св. Романа назива "грчким" и манихејским, тј. многобожачким и идолопоклоничким (види Кондак 71, икос 21).

Свети Роман и акатист

Акатист је врста кондака и стога се убраја у кондаке, дакле можемо рећи и да је то врста кондака и сам кондак.

Акатист се начелно дели на два дела: а) приповедачки (икос 1-12) и б) богословски (икос 13-24). Први део се ослања на приповедање јеванђелиста Луке и почиње од Благовести Богородици а завршава описом Рођења Христовог. Овде има и један изузетак, а то је икос 11 где се помиње бекство свете породице у Египат, док је све остало једна целина, односно историја Оваплоћења како је описана код св. Луке.

У другом делу се наглашава нова твар и новина уопште која је настала Рођењем Христовим, тј. доласком Бога на свет и Његова обнова света. У овом делу имамо неизменично приповедање о Христу и Богородици, односно, христологија и теотокологија.

Постоји мали проблем са "поздравима Богородици" ("Радуј се"). Неки истраживачи мисле да је овај поздрав пореклом из античке Грчке. Међутим, он је засигурно узет из јеванђеља по Луки.

Акатист је чисто литургијска творевина јер он није настао поводом неког догађаја него изражава вечну истину Цркве.

Творац акатиста је највероватније св. Роман, мада се помињу још и патријарх Сергије и патријарх Герман.

Епilog

Кондак је у историји преживљавао 3 фазе:

1. период цветања 6-7 век.
2. период опадања 7-11 век.
3. период преживљавања 12-14 век.

Први период је углавном познат.

Други период (опадање) је вероватно настао тако што је канон потиснуо кондак. Канон је био много успешнија поетска (химнографска) творевина па је зато однео победу над кондаком који је настао из прозног текста.

Трећи период је пуко преживљавање кондака, без обзира што канон има боље песничке квалитете кондак је преживео, јер је као једноставнији био више присутан и омиљен у широким народним круговима.

АКАТИСТ – химна од 24 строфе у част пресвете Богородице или неког светитеља или важног догађаја. Аутор је често анониман.

Акатист је синтетичког карактера (химне и кондаци) и поседује приповедачке, богословске и славословне елементе. Сама реч значи „стајање” односно то је песма приликом чијег извођења треба стајати усправно.

АЛИЛУЈАРИЈ – реч „алилуја” на јеврејском значи „хвалите Бога” и често се помиње у псалмима. У остале језике је пренета дословно, тј. није преводено њено значење. Користи се као богослужбени додаток (или завршетак) песама и тријумфалног је карактера.

Алилујарион је троструко певање речи „алилуја” на богослужењу.

АНТИФОН – песме које вуку порекло из прехришћанског периода, из јеврејског богослужења. Антифони се произносе наизменичним певањем између два хора (или две певнице), као и између чтеца и хора (певнице).

КАТИЗМА – а) мноштво стихова или делова псалтира за време чијег читања или певања се може седети. б) такође, песма која се пева после катизме. (у типикону јерусалимске Цркве из 1122 године катизмом се зове и „није отпуштајући...” и песма која потом следи).

ПОЛИЈЕЛЕЈ – назив за поједине псалме и стихове у вези са њима, а у којима се често или стално помиње реч „милост”. Отуда и назив полијелеј. (По св. Јовану Златоустом, полијелеј нас опомиње да је Господ увек милостив, тј. непрестано прашта и никад не престаје да буде добротвор).

ПРОКИМЕН – нејасног је порекла. Састоји се из стиха једног псалма или неке библијске песме. Може се певати а може и читати.

СВЈЕТИЛЕН – песме сличне егзапостилару. Има их осам (за сваки глас по једна). Главна тема им је призивање Господа као даваоца светлости (и умне и чулне) и просветљења.

СТИХИРА – Богослужбена песма, углавном на вечерњем, која може бити на бази псалама, а може бити и самостална, тзв. Отпусне стихире.

Извори:

1. Свето Писмо
2. Минеј

INTRODUCTION TO THE BASICS OF HYMNOGRAPHY

The first poetic hymns of the Church Fathers

Bishop Dr Jovan (Purić)

Academy of the Serbian Orthodox Church for the Fine Arts and Conservation,
Belgrade

Most of the old hymns came to us as anonymous. Only in the fifth century, the names of the hymnographers begin to be mentioned. The Christian historians mention the first hymnographers: martyr Justin, martyr Athenogenes, Meliton of Sardis, and Ignatius of Antioch introduced antiphon chanting into the Church.

The word *troparion* is probably the diminutive of the word *tropos* (= method), and meant “rhythm and melody together”. In earlier times, it denoted a short prayer written in a certain language rhythm. When the troparion later received a proper, arranged verse, it was sung at the end of a psalm. Over time, the troparion reached its peak and all subsequent Byzantine hymnography is, in fact, the development of the troparion. As for the canons of the earliest period, of them do not know much. The canon appears much later, in the ninth and tenth century. It seems that the troparion and the kontakion were initially the same.

It is difficult to determine when the kontakion first appeared. It is generally assumed that the first two kontakia were a) kontakion to Adam and b) kontakion to lost paradise. However, the appearance of kontakion is linked to Romanus Melodus, but today, however, the prevailing view is that it emerged before the works of Romanus. Many argue that the kontakion is only the continuation and development of the Byzantine troparion.

The akathist is a type of kontakion and therefore it is understood to be a kontakion, and we can say that this is actually a kontakion. The akathist is generally divided into two parts: a) narrative (eikos 1-12) and b) theological (eikos 13-24).

The complete picture of what was then we are able to perceive if we look at the hymnography of the heretics. In 381, Laodicea saw a regional congress at which arbitrary and heterodox selection of texts for chanting was prevented. The historian Socrates testifies to us that the followers of Arius in Constantinople sang their songs in antiphon voices. The church responded to these heretic hymns by creating its own is, therefore, we can say this is one way of creation of church hymnography. A significant hymnographer is St. Romanus who was a dogmatist and fought against all heresies in his poetry.

ВВЕДЕНИЕ В ОСНОВЫ ГИМНОГРАФИИ

Первые песенные омилии отцов Церкви

Епископ др Йован (Пурич)

Академия Сербской Православной Церкви искусства и сохранения, Белград

Большинство старых гимнов до нас дошли, как анонимные. Только в V веке начинают упоминаться имена гимнографов. Первые христианские историографы наводят и первые гимнографы: мучителя Юстина, мучителя Атиногена, Мелитона Сардского; а Игнатие Богоносец вводит антифонное пение в Церкви.

Тропарь скорее всего является уменьшительным от слова ТРОПОС (= способ) и значил „ ритм и мелодия вместе“. В старые времена тропарь означал короткие молитвы, писанные в определенном языковом ритме. Когда позже тропарь получил правильную, регулирующую строфу, он пелся в конце некоторого псалма. Со временем тропарь дождал свое поднятие и все поздние византийские гимнографии являются в сущности развитием тропаря. Что касается канона из самого раннего периода о них многого не знаем. Канон появляется значительно позже, в IX и X веке. Так выглядит, что тропарь и кондак в начале были одно и то же.

Тяжело определить когда появился кондак. Обычно считается, что первые два кондака а) кондак Адаму и б) кондак потерявшему раю. Но, появление кондака связывается с Романом Мелодом, но сегодня, все-таки, преобладает мышление, что кондак возник до Романовых работ. Многие защищают мышление, что кондак только продолжение и развитие византийского тропаря.

Акатист есть видом кондака и из-за этого входит в кондаки, то есть можем сказать и что то есть типом кондака и сам кондак. Акатист начально делился на две части: а) повествовательный (икос 1-12) и б) богословный (икос 13-24).

Полное представление о тогдашнем состоянии получаем и если посмотрим гимнографию у еретиков. Года 381 в Лаодикии созван поместный собор на котором остановлен самовольный и неправославный выбор текстов для пения. Историк Сократ нам свидетельствует, что Ариевы последователи по Цареграду антифонно пели свои песни. Церковь на еретические гимны реагировала так, что создавала свои; то есть, видим, один из способов создания церковной гимнографии. Значительным гимнографом является св. Роман, который был хорошим догматиком и боролся в своей поэзии против всех еретиков.

1700 ГОДИНА ПОСЛЕ – КАСНОАНТИЧКА/ РАНОХРИШЋАНСКА УМЕТНОСТ У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ СТУДЕНАТА ВИСОКЕ ШКОЛЕ - АКАДЕМИЈЕ СПЦ ЗА УМЕТНОСТИ И КОНСЕРВАЦИЈУ, БЕОГРАД

Јелица Илић, Народни музеј Зајечар
Горан Јанићијевић, Висока школа - Академија
СПЦ за уметности и конзервацију, Београд
Ђакон мр Ивица Чаировић, Висока школа - Академија
СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

Ел. пошта: jelica.ilic@muzejzajecar.org,
dgjanicijevic@gmail.com,
chivica@gmail.com

Научни осврт

Примљен: 29. априла 2011. године

Прихваћен: 15. маја 2011. године

Апстракт: Период прва три столећа Христове ере протекао је у великим прогонима хришћана. После кратког описа гоњења од цара Нерона до Галерија, у овом представљању великог јубилеја 1700 година од Галеријевог едикта о толеранцији, ђакон Ивица Чаировић је начинио историјски приказ прилика у време Диоклецијана и Галерија, са посебним освртом на сведочење Лактанција, забележено у спису О смрти прогонитеља. Први превод на српски језик поменутог списка представљен је на научном скупу „Хришћанско наслеђе Феликс Ромулијане – у сусрет 1700. годишњици Миланског едикта“ – Felix Romuliana-Гамзиград, 30. април 2011. чији приказ доноси историчар Јелица Илић. Прослава јубилеја у Епархији тимочкој започела је изложбом под називом: 1700 ГОДИНА ПОСЛЕ – Касноантичка/ранохришћанска уметност у интерпретацији студената Академије СПЦ за уметности и конзервацију у Београду; Народни музеј у Зајечару, 29. април 2011. године, коју је у овој студији представио Горан Јанићијевић.

Кључне речи: гоњење хришћана, Галерије, едикт о толеранцији, Феликс Ромулијана, научни скуп, изложба

Прогони хришћана

1. Увод – *О гоњењима хришћана*. Историја хришћанске Цркве потврђује десет гоњења хришћана пре Галеријевог едикта о верској трпељивости из 311. године. Ако се под гоњењима подразумевају репресивне мере које власт предузима против начела хришћанства и оних који их се држе, те их примењује у целој империји, а нису последица случајних испада народног нерасположења и самовоље властодржаца, тада ћемо набројати неколико десетина гоњења. Опредељујемо се, међутим, за десет најпознатијих.

Римљани су ране хришћане називали безбожницима због њиховог одбијања да поштују римске богове и да се клањају идолима. Приведеним хришћанима који би одбили да се поклоне римским боговима било је пређено смрћу. Први велики прогон хришћана је започео под царем Нероном (54–68), када су хришћани разапињани на крст, бацани у Тибар и, у колосеуму, бацани дивљим зверима. Међу овим први мученицима налазили су се и апостоли Петар и Павле. После кратког периода затишја почели су нови прогони за време цара Домицијана (81–96). У време Трајана (98–117) пострадали су и епископи Симон Јерусалимски и Игњатије Антиохијски. За време владавине Антонина Пија (138–161) је Фелицита Римска, заједно са својих седам синова осуђена на смрт. Нова већа гоњења покренуо је Марко Аврелије (161–180), под утицајем стоика, који су свој философски ситем усмерили против хришћанских начела живота. Најпознатија жртва тог гоњења је био Јустин Философ и Мученик, који је са групом хришћана погубљен у Риму око 165. године. Цар Септимије Север (193–211) такође је био велики прогонитељ хришћана, у чијим прогонима је пострадао Иринеј, епископ Лионски. Александар Север (222–235) је први римски цар који је показао благонаклоност према хришћанима, али су нове свирепе прогоне хришћана покренули његови наследници на трону: Максимин Трачанин (235–238), Деције Трајан (249–251), Валеријан (253–260) и Аврелијан (270–275).

Највеће прогоне хришћани су доживели за време Диоклецијана (284–311) и његових сарадника и савладара, Максимијана (286–305) и Галерија (305–311). Неки од многобројних жртава овог гоњења су: епископ Климент Анкирски, лекари Козма и Дамјан из Киликије, Анастасија Сремска, Пелагија Тарска, Доротеја Кесаријска, Теодосија Тирска... По свом обиму и суровости ово је било најжешће гоњење које је римска држава преко свих

¹ Дело *De mortibus persecutorum* (*О смрти прогонитеља*) настало је око 323. године. Лактанције је желео да покаже савременицима и потомству велика дела Божија у судбини хришћанства: „Нека знају сви, како је показао Господ своју величину у истребљењу и уништењу непријатеља свога имена“. Водећа мисао његовог дела била је да је гоњење хришћана увек било праћено страшним казнама које би задесиле гонитеље. Иако поменути циљ лишава аутора објективности, ипак, имајући у виду да Лактанције не измишља чињенице, већ их само на својеврстан начин комбинује, да је живео у источном делу империје у Никомидији, да је добро познавао „престоничке“ догађаје (Никомидија је била средиште тадашње политике), његово дело треба сматрати

својих институција покренула против хришћана да би искоренила и уништила ову веру. Ипак, увидевши бесмисленост и узалудност прогона хришћана, цар Галерије је са самртничке постеље издао едикт о прекиду гоњења, под условом да хришћани буду лојални држави и да се моле свом Богу за цара.

Гоњења је, заправо, било за време тројице императора: Максимиана (235–238), Деција (251) и Диоклецијана. Изложимо околности овог последњег гоњења. Најважнији извори за историју хришћанства под Диоклецијаном и Константином су Лактанције¹ и Евсевије.²

2. *Галерије и историјски догађаји пред доношење едикта о толеранцији вера из 311. године* – Иако хришћанима крајем III века још није било дозвољена да исповедају своју веру, ипак се ширење Христовог Еванђеља одвијало веома брзо; у Диоклецијаново време видимо хришћане чак и на двору. Сликарство у катакомбама показује да је хришћанство већ у то време достигло висок ниво стваралаштва и полако почело да поставља темеље хришћанској култури.

2.1. Галерије је био илирског порекла и потицао је из околине Сердије. Рођен је око 250. године, започео је војну каријеру под Аврелијаном, а служио је и под Пробом. Истакао се као способан војник и добијао је највише почести. Диоклецијан је, успоставивши систем тетрархије, за свог савладара на Истоку, са титулом кесар 1. марта 293. године изабрао Галерија. Он је тада напустио своју прву жену и оженио се Валеријом, Диоклецијановом кћерком.

најважнијим извором за црквену, а делимично и за политичку историју Диоклецијановог времена. Лактанције, *О смрти прогонитеља*, превод др Милена Милин, Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд 2011.

² Евсевије Кесаријски, *Историја Цркве*, књига 8, превод Слободан Продић, Задар 2004. Евсевије Памфил (Кесаријски) рођен је око 265. године, где је стекао одлично образовање, хришћанско и јелинско. Евсевије Кесаријски је био први хришћански историчар, апологета, филолог; сабрао је сва документа и податке који се тичу догађаја и хришћанских установа, писаца и мученика ране Цркве. У делу *Црквена историја* сакупио је, не само најважнији историјски материјал о првобитном хришћанству, него је преписао и одломке текстова, коментара и аката од велике вредности за реконструкцију постапостолске традиције. Евсевије Кесаријски је формулисао своју личну концепцију о историји света и Цркве, афирмишући у процесу историје педагогику Божију која увек потврђује победничку Цркву. У тај процес победничке Цркве уписује се и победа цара Константина, коме је сачинио биографију у спису *Живот Константина*. Царска личност и институције нису ништа друго до земаљски одсјај божанске суверености. Сарадник Памфилов (библиотекар у Кесарији), ученик Оригенов, он подржава у почетку Арија, али после Никеје постаје следбеник православних. У *Јеванђелској припреми* открива патримонијум нехришћанских религија. Дело *Црквена историја* је написана 315. г. и даје најранија писана сведочанства о Константиновом обраћењу у хришћанство. *Живот Константина* Евсевије је завршио уочи своје смрти 340. г. Његова *Црквена историја* обухвата прва три века хришћанства, од оснивања Цркве до 324. године. Свакако не треба очекивати да је ово једна комплетна историја настанка и ширења Хришћанске Цркве у свету. Њен значај је пре свега у изузетном богатству факата и докумената из прве руке, које је Евсевије сакупио и сложио у једну збирку, а који представља јединствена сведочанства о животу и раду најраније Цркве. Епископ Атанасије, Патрологија, друга свеска, Београд 1984, 5–15.

Галерије је 294. ратовао у Египту, а наредне године се код Ктесифона борио против Сасанида. У периоду 297–298. године победио је персијског краља Нарзеса, због чега је подигао своју тријумфалну капију у Солуну. После Диоклецијановог повлачења 305. године, Галерије је дошао на његово место са титулом августа. За свог кесара изабрао је Максимиана Дају. У међувремену, Констанције Хлор је постао август на Западу, али се Галерије, ослањајући се на Севера II, надао да ће после смрти Констанција Хлора завладати самостално читавом Империјом. Жена и кћи императора изражавале су симпатије према хришћанству, међу дворским чиновницима и послугом било је доста хришћана. Свуда су се градиле цркве, чак се и у Никомидији, наспрам дворца, уздизао хришћански храм. Међутим, паганство је припремало последњи ударац хришћанству. Неоплатоничари су кренули у офанзиву, позивајући се на целокупно наслеђе античких философа и писаца. Они су свели филозофско учење на теософију и мистицизам и, усвојивши метод хришћанског учења о вери, покушавали су да разоткрију везу хришћанства са најстаријим митским схватањима. Кесару Галерију и самом Диоклецијану био је близак овај нови филозофски правац. У империји, коју је Диоклецијан желео да реорганизује, свим сталежима биле су додељене одговарајуће државне службе, а од грађана се очекивао напор и обављање свих постављених друштвених задатака. Држави су били потребни јаки и млади људи. Са друге стране, хришћани су бирали усамљенички контемплативан живот и полагали завет безбрачности. Избегавали су државну службу, јер им савест није дозвољавала да бране империју и да буду војници. Због тога је Диоклецијан још пре 303. предузимао мере против хришћана, а његов први едикт није био изазван никаквим туђим утицајима. Извори не дају одређена обавештења о томе када је заправо почело Диоклецијаново нерасположење према хришћанима, ни чиме је оно било изазвано. Лактанције указује на време пред зиму 302/03. године, а Евсевије – на 301/02. годину.

2.2. *Однос Галерија и Диоклецијана* – Тумачећи садржај едикта о прогону хришћана, како су га ови извори представили, Успенски каже: прво, да су према едикту спаљиване хришћанске књиге и рушене цркве; друго, да су хришћани били лишавани грађанских права и части; треће, да су робови, који су остајали у хришћанству, губили сваку наду да ће бити ослобођени.³ Када је едикт био јавно прочитан, један хришћанин га је узео и поцепао и бацио, уз вређање императора. Одмах је био ухапшен, мучен и, на крају, осуђен на ломачу. У вези с овим догађајем стоји и прича о пожару који је избио у дворцу.

Према Лактанцијевим речима, Галерије је, у жељи да што више разјари Диоклецијана против хришћана, наредио да се дворца запали, а затим је окривио хришћане за подметање пожара; тада су почела мучења и уследиле смртне казне над дворским службеницима.⁴ Говорећи о пожару, Евсевије не

³ Успенски, Фјодор, *Историја Византијског царства 1*, превод: Радослав Божић, Зоран Булагић, Марија Марковић, Антонина Пантелић, Зертс Book World, Београд 2000, 69.

⁴ Лактанције, *нав. дело*, 23-25.

помиње сумње против Галерија, нити оптужује хришћане.⁵ Најзад, император Константин, који је у то време био у Никомидији, оставио је такође сведочанство о том догађају, али се оно не слаже са претходнима. У обраћању оцима Првог васељенског сабора (325) Константин је пожар у дворцу приписао удару грома. Заједничко у свим извештајима јесте навођење чињенице да је убрзо након објављивања едикта у царском дворцу избио пожар који је за последицу имао други, још оштрији едикт против хришћанства. Диоклецијан је у души остао убеђен да су кривци за пожар хришћани који су служили у његовом дворцу, услед чега се и појавио други едикт који је налагао да се епископи свих цркава окују и баце у тамницу; дворске слуге у Никомидији биле су, осим тога, подвргнуте суровим казнама и смртним пресудама.

Судити о суровости другог едикта и о његовој примени у провинцијама није лако, зато што се ни у делу Евсевија, нити у извештају Лактанција, не излаже у потпуности садржај едикта; и један и други оцртавају само слику како су хришћани присиљавани да приносе жртве и како су осуђивани на смрт због одбијања да то учине, али нема основа да просудимо да ли та слика приказује само оно што се могло видети у Никомидији, или и оно што се догађало у провинцијама.⁶ У Евсевијевој историји палестинских мученика налазимо опис три мучења из 303. године.⁷ Али једно од њих није било у вези са едиктом, јер је Прокопије заправо био оптужен за велеиздају због тога што је политичке догађаје коментарисао Хомеровим стихом: „Није добро многовлашће, нека буде један господар, један цар“. На Западу Констанције Хлор, благонаклон према хришћанству, није могао да истрајава на строгој примени едиката.⁸ Осим тога, наступила је јубиларна година за империју; поводом обележавања двадесетогодишњице владавине, 17. новембра 303. године власт је амнестирала затворене и оптужене. Иако Евсевије овај декрет представља као свеопшту амнестију преступника свих врста, у то морамо посумњати зато што се и после објављивања амнестије бележе поједини случајеви мучења хришћана. С правим стањем ствари слаже се оно тумачење по коме су амнистирани само политички преступници, и то они хришћански епископи и старешине цркава који су били утамничени не само због вере већ и због сумње да су политички непоуздани, односно – амнестија је поништила други едикт. Што се тиче хришћанских сужњева, у њој је речено: оне који принесу жртву пуштати на слободу, а упорне мучити. Заправо, било би чудно да је Диоклецијан, који је гоњење хришћана започео у фебруару, у новембру исте године гоњење обуставио, а затим опет издао едикт о гоњењу.

⁵ Евсевије Кесаријски, *нав. дело*, 55.

⁶ Лактанције, *нав. дело*, 17-19.

⁷ Eusebius, bishop of Caesarea, *History of the martyrs in Palestine*, 1.20. Eusebius, bishop of Caesarea, *History of the martyrs in Palestine*, http://www.ccel.org/ccel/pearse/morefathers/files/eusebius_martyrs.htm посећено 1. април 2011.

⁸ Р. Поповић, Г. Јанићијевић, И. Чаировић, *Константин Велики, историја и култура*, Висока школа – Академија СПЦ за уметности и конзервацију, Београд 2010, 31.

Последњи, четврти, Диоклецијанов едикт издат је у пролеће 304. године. Према њему, сви хришћани су били присиљавани да принесу свечане жртве у част идола. У другој години гоњења хришћана у Палестини је пострадао десет мученика. Не треба сметати с ума да Диоклецијан, упустивши се у борбу против хришћанства, није излазио изван граници законитости: замислио је да ће хришћане успети да победи тако што ће их лишити грађанских права и застрашити мучењима. Хришћанска крв није се проливала због претходних прогласа, већ због месних прилика. Тамо где је озлојеђеност против хришћана била дубља и јача, било је смртних казни и сурових гоњења. У Риму су се, на пример, у циркусу једном разлегли повици: „Време је да се хришћани униште! Августе, казни их!“ То се подударило са објављивањем четвртог Диоклецијановог едикта. Тамо, пак, где је била могућа попустљивост или где су на власти била лица благонаклона према хришћанству, као Констанције Хлор у Галији, било је мање смртних казни.

После Диоклецијановог и Максимијановог одрицања од власти, када је први август постао Констанције Хлор, Диоклецијанови едикти, иако нису изгубили своју правну снагу, слабије или се уопште нису примењивали.⁹ На Западу је гоњење скоро сасвим обустављено, а на Истоку не срећемо више смртне казне и мученичке смрти. Важан доказ за то да је Констанције Хлор и на Истоку ослабио примену Диоклецијанових прогласа о гоњењу налазимо у следећој околности: кесар Максимијан, сазнавши за његову смрт, 20. новембра 306. године, прославља свој рођендан извршењем смртне пресуде која је потицала још из времена Диоклецијана, а по којој је мученик Агапије био осуђен да буде бачен зверима у арену. Изгледа да су прве три године гоњења хришћана протицале на такав начин. Побуне које су у империји букнуле 307. године и које су на Истоку уздигле Галерија, морале су се одразити на све државне послове, али и на положај хришћана. Ауторитет царске власти у провинцијама опада, префекти појединих провинција, не бојећи се одговорности, из личних побуда и склоности односили су се према хришћанима час суровије, час милостивије. Хронографи Лактанције и Евсевије приказују – по броју мученика на Истоку – време Галерија и Максимијана као период најкрвавијих гоњења. Ипак, изгледа да случајеви окрутности према хришћанима нису били изазвани толико политиком и законима, колико безвлашћем, моралним расулом и неодговорношћу носилаца власти.

У чињеници да једном приликом на двору приношење жртве није успело, па је пагански жрец за то окривио хришћане оптужујући их да су својим крстовима прогнали демоне, Лактанције види узрок Диоклецијановог гнева према хришћанима.¹⁰ Исто тако је невероватан и други узрок који се наводи: *Галеријев утицај*. Кесар Галерије није могао да има утицаја на Диоклецијана у доношењу едикта против хришћана.

⁹ Исто, 33.

¹⁰ Лактанције, *нав. дело*, 58.

Галерије је покушао да поврати своје позиције инвазијом Италије 307. године, када је напао Максенција, али тиме ништа није постигао. Онда је уздигао статус свог пријатеља Ликинија и дао му титулу августа. Коначно, одуставши од великих планова, повукао се у свој град Феликс Ромулијана, данашњи Гамзиград код Зајечара, саграђен у част његове мајке Ромуле.

2.3. *Последње године Галеријевог живота и едикт о толеранцији* – Галерије је важио, нарочито код Лактанција, за једног од највећих прогонитеља хришћана.¹¹ Он је прогањао хришћане још док је Диоклецијан владао, а касније је, као август, само наставио са том политиком. Последње едикте о прогону хришћана, почевши од 303. године, издао је управо Галерије. Непосредно пред смрт Галерије је ипак издао један *едикт о толеранцији* према хришћанима, вероватно под утицајем тешке болести. Тако је хришћанство постало дозвољена религија.

Седма година гоњења се окончавала и Галерије је запазио да су напори власти били узалудни, да рат у империји, заподенут едиктима о гоњењима, слаби империју, али не и хришћане. Било да је схватио своју немоћ против хришћана, било да је имао у виду неке друге циљеве, Галерије је 310. године припремио едикт о верској трпеливости који је објављен 30. априла 311. године у Никомидији. На основу овог едикта укидају се репресивне мере против хришћана, омогућено им је да живе по својој вери и да граде цркве под условом да не нарушавају државни поредак:

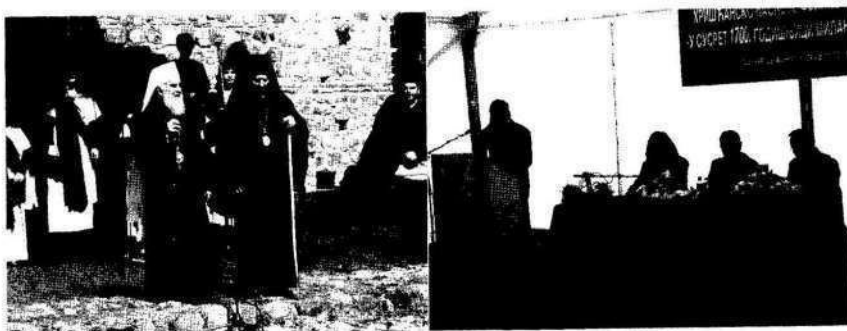
„XXXIV Између осталог што смо увек наређивали за добро и корист државе, ми смо пре овога хтели да у свему поправимо јавно понашање Римљана у складу са старим законима и да се постарамо да се и хришћани, који су напустили веру својих предака, врате правим назорима. Наиме, те хришћане је из неког разлога била обузела таква жеља и савладала таква лудост да не само што нису следили обичаје старих, које су можда установили баш њихови преци, већ су по свом суду и онако како им се допадало поставили законе које ће поштовати и којима ће окупљати разне народе из различитих крајева. Најзад, кад је објављена наша наредба да се сви врате старим обичајима, многи су изложени мучењима, многи су и прогнани. 4. И будући да су многи од њих истрајали у свом науму, и да смо видели да се они не држе ни обреда нити култа наших богова нити поштују хришћанског Бога, а имајући у виду наше преблаго милосрђе и сталну навику да опраштамо свим људима, закључили смо да наш опрштај треба без одлагања дати и њима, да поново могу да буду хришћани и да граде зграде где се окупљају, али тако да не чине ништа против утврђеног реда. У другом писму ћемо судијама назначити на шта треба да обрате пажњу. Дакле,

¹¹ Исто, 69.

према овом нашем помиловању, хришћани треба да моле свог Бога за наш спас, за спас државе и за свој и да би држава одасвуд истрајала читава, а они могли безбедно живети у својим стаништима.

XXXV 1. Овај едикт објављен је у Никомидији 30. априла године у којој је Галерије био конзул осми, а Максимин други пут.¹² Тад су, најдражи мој Донате, отворене тамнице и ти си са осталим исповедницима вере пуштен на слободу из затвора који ти је шест година био дом. 3. Али, Галерије овим чином није добио од Бога опроштај за злочин. После неколико дана, препоручивши своју жену и сина Лицинију и поверивши их његовом старању, док су му се сви телесни удови распадали, умро је од страшне заразне болести. 4. То је објављено у Никомидији истог месеца, док су припремана виценалија за први март идуће године.¹³

Непосредно после тога на Истоку је примљена вест о Галеријевој смрти. Едикт из 311. године, међутим, није заживео. Галеријев наследник Максимин Даја га је одмах опозвао и поновно отпочео прогоне, који ће бити обустављени тек Миланским едиктом 313. године. Од тада империја је имала само два императора: на Истоку Лицинија, а на Западу Константина. Даља питања о хришћанству стоје у вези са именом западног императора. Већ осам година су били на снази закони о гоњењу хришћанства, али у разним деловима империје они нису деловали истом снагом и оштрином. Али чак и тамо где су страсти месног становништва и зловоља носилаца власти (на Истоку и у Риму) уједињавале своје напоре у борби против хришћанства, резултати никако нису одговарали очекивањима. Чак и ако не сматрамо посебно поу-



¹² То је било 311. године.

¹³ Лактанције, *нав. дело*, 75-77.

зданима податке који се колебају између једне половине и једне двадесетине хришћана међу целокупним становништвом Империје, сама животна снага новог начела, раширеност хришћана по великим градовима, њихова снажна заједница која је живела у строгој послушности према својим епископима, постављала је пред императоре 4. века – како каже Фјодор Успенски – нове проблеме: више се није радило о томе да ли хришћанство треба или не треба да постоји, већ о томе да ли оно треба да ужива само трпеливост или, пак, првенство...¹⁴

Научни скуп Хришћанско наслеђе Феликс Ромулијане – у сусрет 1700. годишњици Миланског едикта, Гамзиград, 30. април 2011.

3.1. Полазећи од чињенице да је римски император Галерије (Gaius Valerius Maximianus Galerius), градитељ царске палате Феликс Ромулијане, 30. априла 311. обнародовао први Едикт о толеранцији вера, град Зајечар и Тимочка епархија организовали су научни скуп *Хришћанско наслеђе Феликс Ромулијане, у сусрет 1700 – годишњици Миланског едикта*. Скуп је, као што се већ из наслова може видети, припремљен са намером да буде увод у обележавање 1700. годишњице доношења Миланског едикта 313. године, као што је и сам Галеријев едикт био својеврсна претеча Едикту цара Константина.

Учешће на скупу су, са десет реферата, узели високи представници Српске Православне цркве, професори Филозофског факултета Београдског Универзитета и Високе школе – Академије Српске Православне цркве за уметност и конзервацију, као и стручњаци Завода за заштиту споменика културе из Ниша и домаћини из Народног музеја Зајечар. Највише излагања (5) односило се директно на Галеријев едикт, при чему су се као основним извором аутори служили Лактанцијевим делом „О смрти прогонитеља“ („De mortibus persecutorum“), што је и разумљиво уколико узмемо у обзир чињеницу да је оно, уз Јевсевијев (Еусебијев) превод са латинског на грчки, једини писани извор о поменутом едикту.

Научни скуп је почео излагањем умировљеног епископа захумско-херцеговачког др Атанасија Јевтића на тему *Галеријев едикт о толеранцији, његов контекст и домет*. Осим анализе Лактанцијевог дела, излагач је покушао публици да приближи време с краја III и почетка IV века и на врло занимљив начин направио паралелу са данашњим односом снага у свету.

Протојереј-ставрофор др Радомир Поповић, декан Високе школе Академије Српске Православне цркве за уметност и конзервацију, прика-

¹⁴ Успенски, Фјодор, *нав. дело*, 71.

зао је Лактанцијево дело „О смрти прогонитеља“, чиме је, као уредник овог издања, управо на скупу званично промовисао први савремени превод др Милене Милин, који је објавила ова Висока школа.

Др Амфилохије Радовић, митрополит Црногорско-приморски, радом *Katixeze – instructiones – поуке светог Никите Ремезијанског* скренуо је пажњу на широј јавности недовољно познатог светитеља из данашње области Беле Паланке. Ослањајући се на биографске елементе једног од најзначајнијих црквених отаца, причу је проширио и на град Ремезијану као и на покрштавање племена Беси. Између осталог изнео је и тврдњу да катихезе припадају њему, те понудио њихову анализу по поукама следећи једну по једну.

Протојереј мр Велибор Џомић, члан Правног савјета Митрополије црногорско-приморске, већ је називом теме *Верска толеранција: од Миланског едикта до Европске конвенције о људским правима* наговестио да ће се осврнути на правни аспект Миланског едикта, али је у своме излагању велику пажњу посветио и Галеријевом едикту, наглашавајући да је управо овим правним актом хришћанство уведено у државно-правне оквире Римског царства. Што се тиче Константиновог едикта, посебно је истакао одредбу да се хришћанима врати одузета имовина.

Уследило је излагање доцента др Жарка Петковића са Филозофског факултета Београдског универзитета, на тему *Auctoritas maiorum и Галеријев едикт*. Реферат се бавио тумачењем мотива цара Галерија да предузме, заједно са Диоклецијаном, прогон хришћана, као и разложима због којих је Галерије допустио хришћанима да упражњавају своју веру. Како су присутни могли да чују, своје побуде да предузме прогон Галерије је објашњавао жељом да се хришћани врате традиционалним обичајима, док су мотиви доношења декрета из 311. године крајње лични, а не политички. Петковић износи тумачење да је цар, савладан болешћу и препуштен великим боловима, од хришћана тражио да се моле њиховом богу за њега, што је био израз очаја пораженог човека који у самртном часу одустаје од својих владарских представа, али ипак остаје привржен традиционалним паганским, синкретистичким представама о боговима.

Присутни су могли да чују и потпуно другачије, помало смело и вођено лично интуицијом, тумачење Боре Димитријевића, директора Народног музеја Зајечар, у оквиру теме *Лактанције као извор за историју тетрархије*. Доводећи у сумњу поузданост и веродостојност Лактанцијевог тврђења, те истичући његову пристрасност и нетрпељивост према Галерију, покушао је да прикаже на потпуно нови начин личност императора. Изнео је и тезу да је Галерије, као мудар владар, увидео да је оно против чега се борио читавог живота у ствари будућност, да ће хришћанство на крају победити и да је управо зато позвао на толеранцију вера.

Други блок скупа започео је излагањем др Мише Раковића из Завода за заштиту споменика културе из Ниша. Темом *О црквеним приликама и*

простирању архитектонских облика старохришћанске Ромулијане и Наисуса покренуто је питање ко је био Гауденције коме је подигнут надгробни споменик, сагледан у оквирима оновремених црквених прилика Ромулијане и Наисуса.

Мр Маја Живић, археолог Народног музеја Зајечар, темом *Romulianum, смрт касноантичког, рођење и смрт једног ромејског града* скренула је пажњу на континуитет насеља у Ромулијани, које од последње четвртине IV века мења карактер и постаје занатски и трговински центар, средином V века бива уништено од стране Хуна, да би се у другој половини V века на истом месту формирало насеље руралног карактера. Незаустављив процес рурализације градова, започет још у V веку, Јустинијанова обнова је само одложила, доводећи истовремено до распадања урбаног ткива у мање привредне целине.

Горан Јанићијевић са Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију из Београда је излагањем *Касноантичка-ранохришћанска уметност 1700 година после; анализа стила на основу репрезентативног узорка Felix Romuliana* покренуто питања касноантичке контемплативно-религијске уметности, за чије су разумевање од великог значаја питања веровања, а нарочито схватања смрти и вечног живота, при чему је за њено сагледавање користио репрезентативни узорак – царску палату *Felix Romuliana* као заокружену уметничку целину.

Научни део скупа на Феликс Ромулијани завршен је излагањем Елене Васић-Петровић из Завода за заштиту споменика културе из Ниша, на тему *Ранохришћанско наслеђе у оквирима савременог Ниша*. Савремени град Ниш на својој територији има веома богато културно наслеђе, које сведочи о континуитету живљења и градитељске делатности од праисторије до савременог доба. На жалост, бројни неповољни утицаји и немар учинили су да се већина непокретних културних добара доведе у веома незавидно стање. Посебну пажњу у последњих неколико година, пре свега захваљујући предстојећем јубилеју 1700 година од доношења Миланског едикта, привлаче ранохришћански објекти и локалитети, па је циљ овог рада био да се кроз кратак преглед истраживачких радова и конзерваторско-рестаураторских подухвата да осврт на тренутно стање и укаже на проблеме који се тичу очувања овог важног сегмента наслеђа.

Скупом је председавао професор др Михаило Милинковић са Филозофског факултета Београдског Универзитета, који је у завршној речи резимирао и прокоментарисао сва излагања, након што их је поделио у две групе: једну, историјску, у оквиру које је изнето шест реферата базираних на писаним изворима и другу од четири реферата који су засновани на сазнањима из археологије, историје уметности и архитектуре. По његовим речима скуп је био користан и велика је штета што није било више времена да се припреми међународни, мултидисциплинарни скуп, јер показало се да је тема комплексна, те самим тим захтева ангажовање стручњака најразличитијих

профила. Председавајући је, такође, искористио прилику да позове на подршку истраживањима у области старохришћанске археологије код нас, подсећајући на некадашње угледне истраживаче, као што су покојна др Иванка Николајевић и покојни професор др Ђорђе Стричевић.

У другом делу програма организован је разговор на тему *Корени европског хришћанства – од римске толеранције до европског разумевања*. Након уводног излагања теолога митрополије београдско-карловачке Вукашина Милићевића, разговор су координирали професор др Михаило Милинковић и Вукашин Милићевић. Овом приликом било је речи о толеранцији, односно нетолеранцији у Римском царству некад и у Европи данас, као и о томе ко је био на „мети нетолеранције“ некад и сада. Читавим низом дилема и паралела на релацији рано хришћанство – савремено европско друштво, публика је подстакнута на размишљање и активно учешће у разговору.

Изложба 1700 ГОДИНА ПОСЛЕ – Касноантичка/ранохришћанска уметност у интерпретацији студената Академије СПЦ за уметности и конзервацију у Београду, Народни музеј у Зајечару, 29. април 2011.

4.1. У навечерје обележавања 1700. годишњице од првог *едикта о толеранцији вера* (Август Гај Галерије Валерије Максимијан, 30. април 311) одржана је прва у низу манифестација – изложба под називом *1700 ГОДИНА ПОСЛЕ – Касноантичка/ранохришћанска уметност у интерпретацији студената Академије СПЦ за уметности и конзервацију у Београду*. У Галерији Народног музеја Зајечар представљени су: фреске, мозаици, енкаустике и објекти, који се по више основа налазе у вези са раздобљем које евоцира поменути јубилеј. Хетерогени експонати јесу на основу израза и ликовних својстава повезани у јединствену целину која на аутентичан начин приближава касноантички/ранохришћански стил и иконографију данашњој публици. Иконографске целине чине карактеристичне теме за синкретичке и хришћанске синопсисе претежно у оквиру феномена смрти и вечног живота. Тема *хеленског лова* представљена је ликом венатора према узору из Феликс Ромулијане (мозаик, Владимир Ђурић), двама представама планинских нимфи према фрескама ипогенума испод улице Дина Кампањија у Риму (фреско, Миодраг Милутиновић). Овакве сцене су доминирале у катаком-



бама испод улице Саларија Антика у време када је Свети Петар крштавао у Риму, тако да Вилперт види у њима представу крштења, односно антитезу паганске бруталности и хришћанског схватања да се творевина возглављује у личности човека. Иконографски циклус је допуњен представом *вепра* (*aper*, лат.) која стиче нову популарност у време тетрархије (мозаик, Милена Недељковић и Ивана Јовичић). Поставку даље



чини тема Диониса (мозаик, Милан Пантелић) као паганска префигурација васкрсавања, његових светковина (диптих, Јелена Миловановић), као и антитеза *Јарац греха* (мозаик, Бранка Златаревић) – *Јагње које узима на себе грехе света* (мозаик, Тања Минић). Представе Раја, односно Вечног живота оличене су *Пауновима* (мозаици, Тања Стојановић, Марјан Весић, Дуња Лазић), као и представама које повезују теме вечности и Евхаристије попут *Птица на појилу* (мозаик, Дарко Трукуља), *Голубова* (мозаици, Маја Јерковић, Бојана Радосављевић и Јелена Стојковић) и *Птица са кантаросом и евхаристијском лозом* (мозаик, Владимир Петровић и Марија Станојевић). Хришћанска тематика у експлицитној иконографији изражена је представама апостолског пара – светих Петра и Павла, који фланкирају Христорам, као у аркосолијуму Апостола рибара у катакомби Домициле (фреско, Бојан Јуришић) или Христа у трону, као на представи из катакомби Светих Петра и Марцелина у Риму (фреско, Дражен Врачар). Христовим мозаичним ликом према живопису аркосолијума Доброг пастира из Маузолеја Гале Плацидије (мозаик, Владимир Скерлић) повезан је циклус радова насталих на основу равенских цркава. Од симбола еванђелиста (мозаици, Никола Авакумовић, Маша Ничић, Маја Опачић, Милица Константиновић), преко представа Раја, до самог лика Светог цара Јустинијана према представи у Сан Витале (мозаик, Мирко Ђелић).

Хришћанство на нашим просторима у првим столећима представљено је копијом осликаног зида гробнице са Христовим монограмом и конзолом из Виминацијума (копија мр Мирослав Станојловић и Немања Комненовић), као и потретом *младе жене са балсамаријем* из истог корпуса (фреско, Владимир Скерлић). Ликови мученика у слободној интерпретацији представљају део овог циклуса, тако да је у поставци било могуће видети свете мученике: београдске Ермила и Стратоника, 4. век (фреско, Урош Благојевић), светог Ерасма Охридског (фреско, Владимир Скерлић), светог Иринеја Сирмијског (икона, Владимир Скерлић), свете Анастасије Сирмијске (фреско, Урош

Благојевић), као и знаменитог црквеног песника из 4. столећа, светог Никиту Ремесијанског (фреско, Дуња Тадић). У духу ранохришћанске уметности приказани су свети Кипријан Картагински, мученик и учитељ Цркве (акрил на платну, Никола Ковачевић), као и лик непознатог апостола (акрил на платну, Катарина Ристичевић). Обележавање дана страдања мученика, као традиција Цркве изражена кроз богослужбени поредак представљено је Менологом (месецословом за јуни), на четири платна (акрил на платну, Дуња Тадић), чиме је отпочео циклус монументалних представа. Централно платно јесте Христова икона у духу ранохришћанске уметности са калиграфским интерполацијама текста *анафоре* из Литургије апостолских установа (акрил на платну, Урош Благојевић), као и две фигуре: свети Константин Велики у трону са благословом Божјим (акрил на платну, Стефан Вујчић) и светог Павла, апостола народа, љубави и утемељивача првих локалних и помесних Цркава (акрил на платну, Бојан Јуришић).

Премда не припадају хришћанској уметности, касноантички портрети из Фајума (Египат) указују на портретске основе иконе; трочетвртински приказана фигура као и бочни покрет ока усмерен ка посматрачу постулирају у овом раздобљу концепт слике пред којом се моли. Интерпретације мушких и женских ликова из Фајума чине посебан, мањи циклус (енкаустика, Сузана Парента, Бранкица Кандић, Јелена Обрадовић; темпера и уље, Никола Новаковић и Немања Комненовић).

Ране представе библијских мотива представљене су репликом фреске пророка Валаама из кубикулума телуса ипогенума испод улице Дина Кампањија (фреско, Игор Стојановић).

Поставка се формално састоји од копија и реплика античких мозаика – 18, рађених под менторством мр Мирјане Милић, доцента и фреско интерпретација – 24.

Са благословом надлежног Архиепископа Његовог Преосвештенства Епископа тимочког Г. Јустина, изложбу је отворио Његово Преосвештенство Епископ рашко-призренски Г. Теодосије, у присуству умировљеног Епископа захумско-херцеговачког Г. Атанасија, јавних и културних радника из Зајечара и целог округа, професора и студената Високе школе – Академије СПЦ. Беседу о овом периоду историје Цркве и црквене уметности произнео је протојереј-ставрофор др Радомир Поповић, директор Високе школе – Академије. Молитвеној атмосфери допринело је појање хора Саборне Цркве у Зајечару.

Извори:

Eusebius, bishop of Caesarea, *History of the martyrs in Palestine*, 1.20.

Eusebius, bishop of Caesarea, *History of the martyrs in Palestine*, http://www.ccel.org/ccel/pearse/morefathers/files/eusebius_martyrs.htm

Јевсевије Кесаријски, *Историја Цркве*, превод Слободан Продић Задар 2004.

Лактанције, *О смрти прогонитеља*, превод др Милена Милин, Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд 2011.

Литература:

Епископ Атанасије, Патрологија, друга свеска, Београд 1984

Р. Поповић, Г. Јанићијевић, И. Чаировић, *Константин Велики, историја и култура*, Висока школа – Академија СПЦ за уметности и конзервацију, Београд 2010.

Успенски, Фјодор, *Историја Византијског царства I*, превод: Радослав Божић, Зоран Буљагић, Марија Марковић, Антонина Пантелић, Zepet Book World, Београд 2000.

**1700 YEARS LATER - LATE ROMAN / EARLY CHRISTIAN
ART IN THE INTERPRETATION OF THE STUDENTS OF
THE ACADEMY OF ART AND CONSERVATION OF THE
SERBIAN ORTHODOX CHURCH**

Jelica Ilić, National Museum Zajecar

Goran Janićijević

Deacon Ivica Cairovic, M.Th.

Academy of the Serbian Orthodox Church for the Fine Arts and Conservation,
Belgrade

In the eve of marking the 1700th anniversary of the first Edict of Toleration of Religion (Gaius Galerius Valerius Maximianus Augustus, April 30, 311), the first in a series of events was held – an exhibition entitled *1700 YEARS LATER* – the Late Roman/early Christian art in the interpretation of students of the Academy for Art and Conservation of the SOC in Belgrade. The Gallery of the National Museum in Zaječar displays: frescoes, mosaics, encaustics and structures, which on several levels relate to the period that the jubilee evokes. Based on their mode of expression and art-related properties, these heterogeneous exhibits are linked into a whole that in an authentic way approximates the late Antique/early Christian iconography and style to today's audience. Iconographic units create typical topics for syncretic and Christian synopses prevailing within the phenomenon of death and eternal life.

This study has brought closer that time and events related to the edict of Galerius from three perspectives: historical, artistic, and from the standpoint of art history.

**1700 ЛЕТ СПУСТЯ – ПОЗДНЕАНТИЧЕСКОЕ/РАННЕХ-
РИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО В ИНТЕРПРЕТАЦИИ
СТУДЕНТОВ АКАДЕМИИ СПЦ ИСКУССТВА И КОН-
СЕРВАЦИИ**

Елица Илич, Народный музей Заечар

Горан Яничевич

Дьякон мр Ивица Чаирович

Академия Сербской Православной Церкви искусства и сохранения, Бел-
град

В навечерье отмечаия 1700 лет од первого эдикта о толеранции вер (Август Гай Галерии Валерии Максимиян, 30. апреля 311) проведена первая из ряда манифестаций – выставка под названием „1700 ЛЕТ СПУСТЯ - Позднеантическое/раннехристианское искусство в интерпретации студентов Академии СПЦ искусства и консервации. В Галерии Народного музея Заечар представлены: фрески, мозаики, энкаустики и объекты, которые по нескольким основаниям относятся к периоду, который эвоцирует напоминаем юбилей. Гетерогенные экспонаты на основании выражения и художественных свойств связаны в единственную целость, которая достоверным способом приближает позднеантический/раннехристианский стиль и иконографию к сегодняшней публике. Иконографические целостности представляют характеризующие темы для синкретических и христианских синопсисов, в основном в рамках феномена смерти и вечной жизни.

Эта статья приблизила то время и события в связи с Галериевым эдиктом с тремя аспектами: исторического, художественного и с точки зрения истории художественного искусства.

БРАК И ПОЛНОСТ У СВЕТОСТИ ПРАВОСЛАВНЕ ТРАДИЦИЈЕ

Литургичко-богословска анализа

Славиша Костић

Православни богословски факултет Универзитета
у Београду

Зрмањска 10, Београд

Ел. пошта: slavisath@gmail.com

Оригинални научни рад

Примљен: 19. априла 2011. године

Прихваћен: 5. маја 2011. године

Апстракт: Православна Црква је одувек на брак и полност гледала позитивно. Сматрала је да сам брак представља велику тајну љубави која представља најинтимнију врсту односа. При томе је самоме браку дала интерперсонално значење; то је јединство које се остварује у различитости: бити мушкарац и бити жена означава начин постојања при чему је једно упућено на друго. Преко љубави превазилазимо грешно стање одвојености и самољубиве изолације. Све ово нас је навело да ову студију поделимо у неколико поглавља која ће осветлити брак и полност са више аспеката: историја обреда (уз коришћење манускрипта), богословска порука обреда венчања, библијско и отачко учење о браку и полности.

Кључне речи: брак, полност, обред, крнисање

Увод - Брачна заједница представља важан фактор стабилности једнога друштва. Увек је друштво полагало наде у брачну заједницу јер се сматрало да је брак најбитнија ћелија једног друштва. Он не служи само као основа државе, цркве и друштва, већ и као регулатор морала, права и уопште свих конститутивних елемената једног друштва. Самим тиме се на брак увек гледало као на друштвену институцију која ужива углед у народу.

За православне брак има светотајинску перспективу. Двоје се заветују пред Богом да ће радити на усавршавању заједничке љубави, која треба да их упутује на пут љубави ка Богу и према другим људима. Посебно модер-

ни брак који се отуђио од патријархалне породице пружа веће предности од некадашњих, јер је далеко приватнији и динамичнији од некадашњег. Сада са више енергије и ентузијазма млади брачни пар може радити на заједничком испуњењу и персоналном развоју брака, и дати свој лични печат пре доласка деце, а након њиховог удомљавања супружници се могу изнова вратити један другоме.

Полност је вековима била табу тема. Међутим по православном обреду она је подразумевала прописану активност коју испуњава брачни пар и која је последица љубави. Према хришћанским начелима била је саставни део брачне радости и битни сегмент интерперсоналног искуства брачног пара.

Нажалост, сведоци смо неумољивог и драстичног рушења институције брака, а заједно са овом појавом и рушења друштва. Ту се поставља питање: како то решити? Свакако да нећемо постићи резултат ако се придржавамо неких старих калупа везаних за минута времена, већ морамо тражити одговор сагласно времену у коме живимо. Не можемо образац тражити у калупима везаним за прошла времена, јер су превазиђени, али одговоре првенствено треба тражити у православном тумачењу брака, који би био уско везан са савременим друштвеним теоријама о браку.

Циљ овог рада и јесте покушај да се да одговор на то шта брак јесте и шта сама полност јесте по својој природи, и то преко историје обреда, али и пажљиве анализе светоотачке мисли, при чему сам настојао да избегнем устаљене клишеје који нам долазе из доступних радова о браку савремених богослова, али и да покушам да објасним како су одређена промишљања о овој тематици настала и због чега су се укоренила у православној свести.

I Историја обреда брака

1) Ранохришћански извештаји

Скоро сваког озбиљнијег литургичара који се бавио питањем развоја православног обреда брака интересује питање: како је у почетку изгледао обред брака? У периоду позне антике и у раном хришћанству, постојао је уобичајени калуп свадбарских свечаности¹. У оквиру тих свечаности би се одвијао обред брака, што је била пракса сваке религије која је постојала унутар Римске империје.

При своме развоју хришћански обред склапања брака је преузео неке елементе везане за јудаизам и за римску праксу склапања брака. У јудаизму наи-

¹ Посл. Диогнету 5,6 "Хришћани се не разликују од других људи и жена у земљи или језика или обичаја... Они се жене као и сви остали".

лазимо на благосиљање чаше са вином и изговарање седам благослова као и праксе ношења венаца око главе (Ис 61, 10). Када говоримо о јеврејској пракси венчања сведочанство које имамо датира из 2. века пре Христа и описано је у 7. и 8. глави књиге о Товији². Римски многобожачки обред склапања брака се попут јеврејског састојао од заручења и склапања брака. Након заједничких обећања при заручењу (од 3. века) младожења би уручивао прстен својој невести, као залог будуће брачне заједнице. При самом склапању брака млада би носила вео (*flammeum*³), затим би следило потписивање споразума и спајање руку (*dextrarium iunctio*⁴), а потом би наступио принос жртве породичним боговима⁵.

Први помен о склапању брака у Новом завету се налази у параболи везаној за девице (Мт. 25, 1-13), где се говори о свадбарским свечаностима које наступају увече у жениковој кући. Други помен о браку налазимо у Јн 2, 1-11 где се описује свадба у Кани Галилејској. Овде при опису чуда у Кани Галилејској наилазимо на помен о чуду као о знаку доласка Христовог царства али и о наступању нове религије која ће заменити стару. При извештају о чуду да се закључити да је оно настало у моменту када је по тадашњем јудејском обичају (описаном у Талмуду) женик требало да чита седам благослова, који су се сматрали неопходним за улазак у брак. Стога сам Христов благослов представља знак замене за седам благослова. Са друге стране, Христос својим присуством на свадбарској свечаности даје самој тајни брака велику важност. Наредни помен о браку налазимо у одељку ап. Павла Еф. 5, 22-33, где се говори о великој тајни брака и што се доводи у везу са односом између Христа и Цркве. Апостол Павле вероватно као полазишну тачку узима старозаветну симболику о односу између Јахвеа и Израиља, где је Израил предочен као Јахвина "жена" (Ос. 1,2). Новина при разумевању брака представља то што апостол Павле учи вернике да воле своје жене, што се разликује од Старог завета где се акценат више ставља на продужетак врсте. Љубавна веза мора сада да буде испуњена у браку – мужевима се налаже да воле своје жене, на супрот старозаветном поимању брака где жене морају испунити своју полну улогу.

О самом обреду брака код раних хришћана не постоје подаци, премда неки литургичари изводе закључак да се обред спроводио према усвојеној верзији јеврејске праксе, тамо где су Јевреји имали утицаја на развој нове

² Kenneth W. Stevenson, *To Join Together The Rite of Marriage*, Pueblo Publishing Company, New York, 1987, 12-14

³ Обичај који се усталио у Западној Цркви, док у Православној цркви се усталио чин крунисања младеца.

⁴ Први помен о инкорпорирању ове римске праксе у хришћанском обреду венчања налазимо у 93 писму св. Григорија Богослова, *Lettres*, trans. P.Gallay (Paris, 1967), 84.

⁵ A.G. Martimort, *The Sacraments*, vol.III, Liturgical Press, Collegeville, Minnesota, 1988, 186-187.

религије⁶. Оно што се ипак да закључити на основу постојећих сведочанстава је да се сам обред брака од давнина састојао од обреда заручења и обреда склапања брака⁷.

Први помен о браку код Отаца јесте онај који ћемо наћи код св. Игнатија Богоносца. У Посл. Поликарпу 5, 6 пише: "Они који се жене и који се удају, треба са сагласношћу епископа да ступају у сједињење, да им брак буде по Господу". Главни циљ ове препоруке је да хришћани избегну склапање брака са нехришћанима. Дозвола епископа се тражила за бракове клирика и сиротиње која је била у надлежности епископа, као и у вези бракова који нису имали законску валидност као што је то био случај при склапања брака племкиње са робом или са ослобођеним робом. Сама по себи ова препорука није укључивала некакав литургијски обред⁸.

Тертулијан нам у својим делима даје доста тога везаног за обред брака. У свом делу *De Pudicitia* користи Павлово учење о браку⁹, док у делу *De Oratone* 22.9-10 говори о томе да девице требају бити заручене и удате пољупцем и давањем десне руке – што је опет аналогија са римским обичајем. Са друге стране он напада коришћење круна од венаца у свом спису *De Corona* 13.14-14.2, што за њега представља пагански обичај, премда насупрот њему два века касније св. Јован Златоусти тај обичај оправдава и даје му посебну теолошку симболику¹⁰. Међутим нас највише занима цитат који ћемо наћи у делу *Ad Uxorem*: "Како можемо бити кадри описати радост брака који се у цркви склапа, који принос оснажује, када се благословом добија печат, при чему су анђели присутни када отац даје своју сагласност?"¹¹ Премда је једна група литургичара покушала оспорити први помен о литургијском венчању, као нпр. Ридер и Крузел, слажемо се у потпуности са Стивенсоном да овај пасус у потпуности одражава литургијског венчања посебно помен речи *confirmat oblatio*¹². Но ово је усамљени случај, први прави и документовани приказ литургијског венчања ћемо наћи тек неколико векова касније.

Ствари другачије стоје са 4. веком. У том периоду налазимо сведочанства о склапању брака у списима светих Отаца. Св. Василије Велики осуђује склапање бракова у приватној кућној атмосфери указујући да то умањује благослов, док склапање брака у цркви чини присутним Христа на свадби¹³.

⁶ *Исму*, 18.

⁷ A. Schwerdtfeger, *Ethnological Sources of the Christian Marriage Ceremony* (Stockholm, 1982), 94-123.

⁸ A.G. Martimort, *The Sacraments*, vol.III, 188.

⁹ Kenneth W. Stevenson, *Nuptial Blessing*, Oxford University Press, 1983, 16.

¹⁰ *Homiliae in I Tim.*, 9,2 (PG 62:546).

¹¹ Stevenson, нав.дело, 17.

¹² *Исму*, 18.

¹³ *Ep.ad Amphilochem* 188; 199.

Вероватно овде св. Василије има на уму скарадни облик свадбарских свечаности, на шта још упозорава св. Јован Златоусти, који у својим списима изражава бојазан да свештеник не узме учешће на уобичајеном свадбеном весељу који следи после склапања брака¹⁴. Код св. Григорија Богослова сам обред бива у дому: поју се псалми (вероватно Пс. 128) и епископ или свештеник благосиља, крунише и положи руку на главе младенаца¹⁵.

Св. Јован Златоусти нам даје доста тога везаног за обред венчања. Прво указује да је сагласност та која чини ступање у брак, а не заједнички живот, затим прави аналогију брака у Кани Галилијској са свакидашњим венчањем: Христос је преко свештеника присутан, потом брани праксу крунисања указујући да круне представљају симболе победе над страшћу и пар може са том победом приступити кревету. Затим Златоусти говори о залогу пре брака, што вероватно представља прстен, затим указује на важност свештеничког благослова при самом чину склапања брака¹⁶.

2) Пресек развоја обреда брака

У вези самог развоја и вршења обреда брака, сведочанства која поседујемо се везују за 4. век па надаље¹⁷. Наша богословска јавност своје знање о самој

¹⁴ *In illud: Propter fornications uxorem* (PG 51:211); *Homilia in Genesim* 48 (PG 54:443)

¹⁵ *Ep. 231*.

¹⁶ Kenneth W. Stevenson, *Nuptial Blessing*, 23-24.

¹⁷ Најбоља студија до сада која се бави развојем обреда брака је К. Ritzer, *Formen, Riten und religiöses Brauchtum der Eheschliessung in der christlichen Kirchen des ersten Jahrtausends* (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 38) (Munster: Aschendorff, 1962, 1982) француски превод: *Le Mariage dans les eglises chretiennes du 1er au XIe siecle* (Paris: Cerf, 1970), затим К. Stevenson, *Nuptial Blessing* (Alcuin Club Collections, 64) Oxford University Press, 1983, К. Stevenson, *To Join Together: The Rite of Marriage* (NY: Pueblo, 1987). Критичка издања која излажу манускриптску традицију обреда брака су: J. Goar, *Euchologion* (Venice, 1730), 310-326, П. Тремлеа, ΜΙΚΡΟΝ ΕΥΧΟΛΟΓΙΟΝ (Αθηνα, 1950), 7-96, која представља најбоље до сада критичко издање и Дмитриевски, А.А. *Описание литургических рукописей*, т.2 Киев, 1901.- пружа доста неуређених текстова. Код Грка запажен је рад Т. Stylianopoulos, "Toward a Theology of Marriage in the Orthodox Church," *Greek Orthodox Theological Review* 22 (1977), 249-283; код Руса: Fr Michael Zheltov, *Byzantine ecclesiastical marriage: a history of the rite, Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, vol III Abstract of communications*, Ashgate, London 2006, 238-242, А. Pentkovsky, "Le ceremonial du mariage dans l'euchologe Byzantine du XIe-XIIe siecle," *Le Mariage*, BELS 77 (Rome 1994), затим треба напоменути кључни рад који се бави развојем обреда брака G. Balanza, "Il rito de Matrimonio nel Euchologio Barberini 336", *Ephemerides Liturgicae* 93, 316-351, али и остале не мање значајне радове западних литургичара: G. I. Passarelli, "La cerimonia dela Stefanoma (Incoronazione) nei riti matrimoniali bizantini second oil Codice Cryptense G.b VII (X sec), *EphLit* 93 (1979), Stefano Parenti, *The Christian Rite of Marriage in the East*, Handbook for Liturgical Studies: Sacraments and Sacramentals A Pueblo Book, 2000, 255-274.

тајни брака и развоју обреда црпи из класичне студије о. Јована Мајендорфа *Брак у светлости православне традиције*¹⁸. Међутим у тој студији о. Мајендорф није користио доступни опус критичких издања манускрипата, нити друге угледне студије које би описале развој самог обреда¹⁹. Ту најлазимо на следеће поставке: није постојао засебни обред склапања брака до 9. века, већ се састојао од посебног благослова на Светој Литургији, и да је постојећи обред настао од времена Лава VI пошто он није могао да прими причешће услед одступања од моралних норми, због чега се чин крунисања извршио без причешћа а да је алузија на Литургију возглас *Благословено Царство...*

Прво документовано литургијско венчање за које знамо је оно о коме имамо помен код Теофилакта Симоката у његовој *Историји*²⁰. Ту је описано венчање цара Маврикија из 582. Церемонија се одиграла у царској палати²¹. Током службе патријарх је спојио руке младожење и младе, крунисао их је и причестио. Након службе славље се наставило у палати, да би им Νυμφάγορος понудио чашу вина, и банкет започиње. Цео обред је имао следећу шему:

- спајање руку и крунисање (чинови преузети из антике)
- Св. Причешће
- Свдбарска свечаност која започиње са пехаром вина које се даје нововенчанима.

Обред венчања се усталио у 6. веку пошто св. Роман Мелод цитира две молитве које се користе у садашњем чину крунисања (2. и 4. молитва)²². Такође треба приметити да се чаша са вином користи на свадбеном банкету и није замена за причешће. Већ 610. цар Ираклије и Ирина су крунисани од патријарха Сергија у дворској цркви Св. Стефана при Дафни. Еклога из 741. саветује да се грађански брак треба озваничити у цркви "уз благослов"²³. Новела Лава

¹⁸ John Meyendorff, *Marriage an Orthodox Perspective*, SVS Press 2000, 20-44; српски превод Јован Мајендорф, *Брак у светлости православне традиције, Теолошки погледи* 3 (1974).

¹⁹ О. Желтов у својој студији указује да се Мајендорф при писању своје студије руководио иживањима А. Zavjalov *Pravoslavnaaya Bogoslovskaya Enciklopedija in Moscow* (Vol. 2 (1901). Col. 1028-1032). Приметно је то да о. Јован Мајендорф у свом делу није користио студију К. Ritzer, *Formen, Riten und religiöses Brauchtum der Eheschliessung* потом није користио ни критичко издање манускрипата П. Тремлеа, ΜΙΚΡΟΝ ΕΥΧΟΛΟΓΙΟΝ (Αθηνα, 1950). Своје ставове је касније редиговао, у нашој јавности мање познатом, чланку *Christian Marriage in Byzantium: The Canonical and Liturgical Tradition, Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 44, (1990), . 99-107. Писцу овог рада је син о. Јована, проф. Пол Мајендорф указао на недостатке наведеног дела.

²⁰ Theophylactus Simocatta, *Historiae*, I, 10, 2-4, ed. C. de Boor (Lipsia, 1887). Ми се служимо по наводима овог дела код Fr Michael Zheltov, *Byzantine ecclesiastical marriage*, 238-240.

²¹ Паренти тврди да се обред венчања одиграо у царској палати од тада названој Августалион. Stefano Parenti, *нав. дело*, 256.

²² Fr Michael Zheltov, *Byzantine ecclesiastical marriage*, 239

²³ Исто., 257.

VI (886-912) захтева да се венчање мора вршити уз црквени благослов²⁴.

3) Поредак венчања изложен у кодексу *Барберини* 336

Евхологион кога налазимо у кодексу *Барберини* 336 припада другој половини осмог века²⁵. Писали су га грчки монаси у Италији²⁶. Поредак је следећи:

А. Заручење (ἐπι μνηστείας)

- 1) Молитве свештеника
- 2) Молитва главоприклоњења

Б) Чин венчања (εἰς γάμος)

Јектенија коју произноси ђакон

- 1) Молитва свештеника, крунисање и здруживање руку
- 2) Молитва главоприклоњења
- 3) Молитва за заједничку чашу

Причешће

Отпуст

В) Алтернативна молитва (εὐχη ἀλλή εἰς γάμος)²⁷

Сам обред заручења се састоји од две молитве које представљају полазишну основу за садашњи обред заручења. Прва молитва указује на заручење Исака и Ребеке и моли за Божији благослов да оснажи брак, за коју св. Теодор Студит сматра да има централну важност за овај обред²⁸, затим ђакон врши прозбу за главоприклоњење после чега следи молитва која има аналогију са Еф 5, 22-33, након чега се даје прстен од сребра или злата, да би потом уследило венчање. Служба почиње кратком јектенијом ђакона, у коју су инкорпорирани три прозбе за брак – у којој се моли за њихов заједнички живот и иска

²⁴ О самој новели видети изврстан чланак P.I.L'Hullier, Novella 89 of Leo the Wise on Marriage: An Insight into Its Theological and Practical Impact, *Greek Orthodox Theological Review* 33 (1987) 153-162

²⁵ Пентковски указује да су молитве које налазимо у евхологиону а које се изговарају при венчању већ поменуте код Романа Мелода у кондаку који обрађује свадбу у Кани Галилејској Pentkovsky, "Le ceremonial du mariage dans l'euchologe Byzantine du XIe-XIIe siecle," *La Mariage*, BELS 77 (Rome, 1994), 268.

²⁶ G. Baldanza, 'Il rito de Matrimonio nel Euchologio Barberini 336', *Ephemerides Liturgicae* 93, 329.

²⁷ О поретку венчања види *Исто*, 316-351

²⁸ Stefano Parenti, *нав. дело*, 259

се Христово присуство. У склопу тих молитви следи *крунисање, везивање руку и благосиљање заједничке чаше*.

Оно што представља недоумицу је само значење придева "заједничка" (κοινον) који указује на чашу као и позиција молитве којом се она благосиља – пре причешћа је нејасна – а посебан је проблем да ли она представља евхаристијски путир. Потом не знамо да ли се "животодавно причешће" давало на крају евхаристијског славља или за време Литургије Пређеосвећених дарова. Сведочанство познијих манускрипата евхологиона из десетог века, *Петроградски* гр. 226 (Јужна Италија) и *Синајски* гр. 957 (Палестина) нам указују да је посреди нешто сасвим друго. У овим манускриптима ова молитва се чита после отпуста, на крају обреда венчања, што је уопште случај са новим молитвама и обредима²⁹. Очигледно да је редактор обреда венчања којег је инкорпорирао у манускрипту *Барберини* желео да ову молитву уврсти у сам обред тако да ју је неспретно у редослед обреда ставио пре причешћа. Ово као последицу има то да ова два манускрипта из 10. века приказују старији обред од онога којег налазимо у *Барберинију*. Заједничка чаша је, стога, проста заједничка чаша вина која се благосиља као и приликом сваког другог молитвословља³⁰. Према мишљењу Стивенсона, заједничка чаша рефлектује јеврејски утицај, док је тотални пад евхаристијског венчања познијег датума³¹, али је заједничка чаша исто тако била у употреби и код осталих народа на свадбеним банкетима оног доба³².

4) Данашњи поредак венчања

Поредак венчања који се данас врши се састоји од два обреда: заручења и крунисања. Јеврејска и хришћанска литургичка традиција су под обредом венчања укључивали два обреда која су се вршила у присуству сведока: 1) веридба која је формални залог будућег брака, вршила се тако што су размењивани прстенови и потписиван легални споразум између пара и њихових породица, 2) церемонија брака која се одржава касније³³. У православљу се сматра да је главни чинилац обреда епископ-презвитер који представља целу Цркву, насупрот римокатоличког схватања да су младенци ти који су у првом плану – али је од важности и сагласност самих младенаца

²⁹ Види табелу код Пентковског, *нав. дело*, 285, као и коришћење заједничке чаше у поретку венчања цара Маврикија.

³⁰ Пентковски, *нав. дело*, 264.

³¹ По манускриптским традицијама потпуно одсуство евхаристијског венчања се везује за петнаести век види Дмитриевски, А.А. *Описание литургических рукописей*, т.2, 2:633-634.

³² К. Stevenson, *нав. дело*, 99

³³ T. Stylianopoulos, "Toward a Theology of Marriage in the Orthodox Church, 250.

да би остварили светотајински брак. Та сагласност је од посебне важности за православно богословље, јер у православљу нема места за третирање брака као уговора две стране. Сагласност супружника даје браку заветни карактер – стога када православни богослови говоре о браку користе термин “завет љубави”³⁴

Обред заручења

Обред заручења (‘Ακολουθία ἐπι Μνηστροίς ἡτοι τοῦ ‘Αρραβωνος³⁵) представља литургички чин који се врши одвојено од чина крунисања. Манускриптска традиција нам указује да су чин заручења и чин крунисања били веома кратки обреди који су се састојали од неколико молитви³⁶. Настанак дуже форме обреда датира из 10. века, према дужи облик обреда долази тек после 12. века³⁷.

У савременом Требнику пише да обред заручења започиње испред часних двери после Литургије, да би затим младенце свештеник одвео у предворје цркве³⁸. Младенци упале свеће а потом следе прозбе ђакона, док свештеник чита две византијске молитве заручења, исте оне које налазимо у *Барберинијевом евхологиону*³⁹. Ова друга прави аналогију између обреда заручења са тајном Христа и Цркве Еф. 5, 22-33⁴⁰ баш као и у случају обреда крунисања. Затим следи давање прстења. Свештеник узима прстење начинивши знак крста над главом младожење и младе и призива Св. Тројицу, да би после тога кум разменио прстење на шакама младе и младожење. Потом следи дуга молитва која представља здруживање александријским молитвама које се јављају у 15. веку⁴¹. Обред се завршава прозбеном јектенијом и отпустом.

³⁴ О заветној димензији брака види Stanley Harakas *Covenant Marriage: Reflections from an Eastern Orthodox Perspective* у зборнику радова *Covenant marriage in comparative perspective*, Wm. B. Eerdmans Publ. Com, 92-124.

³⁵ Обред заручења има и друге називе види П. Трептеле, ΜΙΚΡΟΝ ΕΥΧΟΛΟΓΙΟΝ, 28

³⁶ Исто, 9-27.

³⁷ Т. Stylianopoulos, “Toward a Theology of Marriage”, 251. Отприлике данашњи обред је добио свој облик у 16. веку, види Stefano Parenti, *нав. дело*, 269.

³⁸ *Требник*, Крагујевац 1998, 43. Код Трембеласа налазимо да се обред заручења могао обавити и у дому, ΜΙΚΡΟΝ ΕΥΧΟΛΟΓΙΟΝ, 19.

³⁹ *Требник*, *нав. дело*, 46

⁴⁰ Паралелну слику цркве као невесте Христове налазимо на другом месту код ап. Павла 2. Кор. 11,2.

⁴¹ Stefano Parenti, *нав. дело*, 269 види 68 фусноту.

Обред крунисања

Обред крунисања (‘Ακολουθία τοῦ Στεφανωματος)⁴² представља обред који је у великој мери свој облик добио у 9. веку. По кодексу *Барберини* као и осталим кодексима, најстарији обред се само састојао од неколико прозби за мир, треће молитве (‘Ο Θεός ο αγίος, ο πλασας εκ χοος την ανθρωπον) крунисањем, наредном кратком молитвом (Κυριε ο Θεος υμων, ο εν τη σωτηριωδει σου οικονομια) као и молитве за заједничку чашу⁴³. Према многи литургичари сматрају да је сама Литургија утицала на развој обреда венчања, Трембелас указује да је то у ствари била Литургија Пређеосвећених дарова (нпр. јектеније после библијских пасуса, после којих би уследиле прозбе које би водиле ка Господњој молитви после чега би пар добио причешће⁴⁴).

Заручени пар и свештеник, заједно са кумовима улазе у цркву или ако су у цркви само се на обред обручења надовезује обред крунисања. Обред започиње певањем пс. 127⁴⁵. После возгласа “Благословено царство”, следи јектенија, којом се молимо за младенце који ступају у брачну заједницу, затим служитељ чита три молитве. У првој се иска дуговечност, миран живот, мудрост, узајамна љубав у миру, дуговечно потомство, милост на децу и неоскврњена постеља. У другој се умољава Христос да благослови брачни пар као што је благословио онај у Кани Галилејској, затим се наводе узорни парови у Библији, док се у трећој умољава Бог да супружници буду једнодушни и да их венча у једну плот. Затим следи крунисање, при чему се призива Св. Тројица, што има паралелу са давањем прстења на обручењу, потом следи певање пс. 8 (*Господе, Боже наш, славом и чашићу венчај их*). Следи читање зачала из Еф. 5, 20-33, и јеванђеља по Јовану 2, 1-11. После тога следи део који је према Трембеласовом мишљењу преузет из Литургије Пређеосвећених дарова, а састоји се од јектеније, серија прозби, Молитве Господње (у многим кодексима након ње следи возглас *Та προφιασμενα αγια τοις αγιως*)⁴⁶. Пре благосиљања заједничке чаше чита се древна молитва којом се моли да Бог благослови духовним благословом заједничку чашу. Затим следи испијање из заједничке чаше. По традицији Цркве, заједничка чаша и причешће су били два елемента при вршењу обреда брака. У неким манускриптима пише да се причешће додели ако су двоје младенца

⁴² Тако пише у најстаријом кодексима Т. Stylianopoulos, *нав. дело*, 257, 23 фуснота

⁴³ П. Трептеле, *нав. дело*, 10

⁴⁴ Т. Stylianopoulos, *нав. дело*, 257, П. Трептеле, *нав. дело*, 15-16.

⁴⁵ У једном грчком кодексу налазимо да свештеник пита младенце о узајамној сагласности, што је традиција која је сачувана у словенској пракси, П. Трептеле, *нав. дело*, 22. Стилијанопулос указује да се ова традиција и даље налази у евхологиону Грчке Цркве али да се не практикује јер се сматра да је пар унапред дошао са заједничком сагласношћу ступања у брак. По њему словенска литургијска пракса је сачувала рану праксу заједничке сагласности на почетку обреда крунисања - Т. Stylianopoulos, *нав. дело*, 251, фуснота 8.

⁴⁶ П. Трептеле, *нав. дело*, 15-16.

достојни, што је и препорука коју саветује св. Симеон Солунски⁴⁷, а под достојношћу се свакако подразумевало да младенци улазе у први брак, затим негде налазимо да се даје хлеб помешан са медом и орасима (лешником) уместо причешћа⁴⁸. Символика заједничке чаше указује на заједнички живот пара који су обједињени у једну плот. Затим следи опход око стола, што представља брачну срећу, при чему се певају стихови *Исаије ликуј, Свети мученици, који сте се добро борили ... и Слава теби Христе апостола похвало*. На крају обреда следе два гласна благослова над младом и младожењом, скидање круна, тројични благослов и отпуст. Приликом молитава се помињу три старозаветна патријарха и њихове жене, затим се жели да младожења и млада доживе слични животни благослов, срећу, плод и праведност. Молитва скидања венаца призива Христов благослов новом браку, попут онога који је дао у Кани Галилејској, заштиту пару, моли се за њихов материјални просперитет као и да приме венце у небеском царству. Последња молитва иска пару просперитет у заједничком животу, напредак у животу и вери, ваљану децу као и просперитет у земљи. На крају следи отпуст.

Сада ћемо изложити пресек историјског развоја структуре садашњег обреда венчања. Ради тога ћемо навести у ком веку је настала поједина молитва или чин и који критички рукопис на њено датирање.

Обред обручења

Кратко питање о слободној вољи ступања у брак	Sinaiticus 973 (1153)
Ход са свећама ка броду цркве	Patmos 105 (13. век)
Почетни возглас	14. век
Јектенија са посебним прозбама	Sinaiticus 957 (9-10. век)
Молитва: Боже вечни	Barberini 336 (8. век)
Молитва: Господе, Боже наш	Barberini 336 (8. век)
Давање прстења са молитвом обручења	Sinaiticus 958 (10. век)

Молитва: Господе, Боже наш, ти си био сапутник слуги патријарха Авраама –и усрдне јектеније за обручење Sinaiticus 973 (1153.)

⁴⁷ PG 155:512D-513A

⁴⁸ Евхологион из 1536. са Велике Лавре у Св. Гори, П. Треплетла, *нав. дело*, 25-26.

Обред венчања (следи након обручења)

Пс 127	Grottaferatta G b VII (10. век)
(питања и сагласност о ступању у брак – словенска форма)	17. век
Уводни возглас	14. век
Јектенија са посебним прозбама	Barberini 336 (8. век)
1 молитва: Пречисти Боже и творче свега створеног	Barberini 336 (8. век)
2 молитва: Благословен си Господе, Боже наш	Patmos 715 (15. век)
3 молитва: Боже свети	Grottaferrata G b VII (10. век)
Крунисање и молитва крунисања	Patmos 105 (13. век, можда касније)
Прокимен и Апост. Еф. 5, 20-33	Св.Василије Велики ?
Алилуја и Јн 2.1-11	Св.Григорије Богослов
Кратка јектенија (без посебних прозби)	Grottaferrata G b VII (10. век)
3. молитва: благосиљање заједничке чаше	Barberini 336 (8. век)
Тропар	Св.Гора 1468.-Patmos 104 (13. век)
Трократни опход	Св.Гора 1475.
Скидање круна и молитва	15. век/ 16. век: можда и раније
Кратки благослов	Св.Гора (13. век)
Коначни благослов	Sinaiticus 962 (11. век/12. век)

Извешћемо закључке у неколико теза који се тичу самог развоја обреда венчања:

- 1) Брак је друштвени феномен и легална институција, а за хришћане представља Св.Тајну.

- 2) Црквени обред венчања је настајао током неколико векова; брак је благословно Христос на Кани Галилејској, а при настанку обреда Црква је искористила постојеће елементе из јудејске и римске праксе склапања брака. При томе је обреду венчања дала и литургијски карактер, што је и нормално с обзиром на црквено учење да сва твар бива освећена на Литургији.
- 3) Одлука цара Лава VI у 10. веку нема ништа са формирањем самог обреда, јер је то био доста дуг процес, а манускрипти нам указују да је већа структура обреда написана много пре Лава VI!
- 4) Литургијско венчање је по манускриптској традицији нестало у 15. веку.
- 5) На формирање садашњег обреда венчања по манускриптској традицији је утицала Литургија Пређеосвећених дарова и обред се углавном у склопу ове литургије и вршио.
- 6) Заједничка чаша нема ничег заједничког са евхаристијском чашом и причешћем. Присуство заједничке чаше налазимо у свим манускриптимма и она се пре инкорпорирања у обред употребљавала на свадбеним банкетима као симбол заједничког живота.
- 7) С обзиром да нам сведочанства које поседујемо указују да се обред венчања обављао у склопу али и ван Литургије, литургијско венчање сходно савету св. Симеона Солунског треба вршити над достојним особама а ту се мисли на будуће клирике Цркве и на особе које су истински верници⁴⁹.

II Ка здравој теологији хришћанског брака

1) Теолошка порука обреда венчања

Вероватно су за појашњавање светотајинске димензије од кључне важности стихови из Пост. 2, 18, 20-24 а који се помињу у другој и трећој молитви обреда крунисања:

И рече Господ Бог није добро да човек буде сам: да му начиним друга према њему...

⁴⁹ Када се говори о обреду брака код клирика, Паренти наводи праксу по којој би будући клирик носио *φατωλιον* или *φελωνιον* појца или стихар док би лаик носио мач Stefano Parenti, *нав. дело*, 264

И Адам надене име сваком живинчету и свакој птици небеској и свакој звери пољској; али се не нађе Адаму друг према њему. И Господ пусти тврд сан на Адама, те заспа; па му узме једно ребро и место попуни месом; И Господ Бог створи жену од ребра, коју узме Адаму, и доведе је Адаму. А Адам рече: сада ето кост од мојих кости, и тело од мојега тела. Нека јој буде име човечица, јер је узета од човека. Зато ће оставити човек оца свога и матер своју, и прилепиће се к жени својој, и биће двоје једно тело.

Оно што је очигледно из овог одељка јесте то да мушкарац и жена заједно чине једну плот. Рано рабинско учење које датира још из 2. века пре Христа указује у овом одељку да је Бог упутио Адама ка особи која ће му употпунити живот. У Пост. 2,18 - Бог је тај који уочава да је Адам сам и да му треба *друг*⁵⁰. Међутим, постоји проблем у вези превођења речи "nehed" јер се на грчки, словенски, руски ова реч преводи као *помоћник*, тј. да је функција жене да помаже човека у раду, што даје погрешну слику о назначењу жене⁵¹. Прави превод би био допуна, тј. особа која човеку даје метафизичко, вишелично сједињење у једном бићу⁵². Адам се приликом привођења сваке животињске врсте осетио усамљено и после тога му Бог ствара жену у којој налази радост приликом чега изговара речи: *Сада ето кост од мојих кости и тело од мога тела*. По рабинском тумачењу Бог у том чину дела као девер, тако што Адаму приводи жену⁵³. Св. Теодор Студит је тумачио да је први брачни благослов дат управо у рају и да је сам Бог благословно ступање прародитеља у светотајински брак⁵⁴. Опште гледано православно богословље је сматрало да је Света тајна брака настала управо у рају док је римокатоличко богословље усмерено ка томе да је свету тајну брака успоставио Христос у Кани Галилијској⁵⁵. Треба напоменути и да се још у јудаизму сматрало да брак представља свети однос према Богу и да то није само пуки легални уговор који нема духовну подлогу. Брак је служио као метафора савршеног односа: Бога и Израиља, Израиља и Торе. У Мишни се сматрало да ако су муж и жена достојни сам Бог ће се настанити међу њима.⁵⁶

⁵⁰ Реч *друг* налазимо у преводу Ђуре Даничића, док у енглеском и осталим језицима налазимо *helper* - *помоћник*.

⁵¹ Гледано из те перспективе, жена има мању вредност пред Богом. Обоје имају исту вредност пред Богом што и јесте библијска перспектива стварања на шта указује Peter C. Bouteneff, *Beginings*, Baker Academic, Grand Rapids, Michigan, 2008, 5. Исто то указује и аутор житија св. Теодоре Солунске - Alexandar Kazhdan, *Byzantine Hagiography and Sex in the Fifth to Twelfth Centuries*, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 44, (1990), 133.

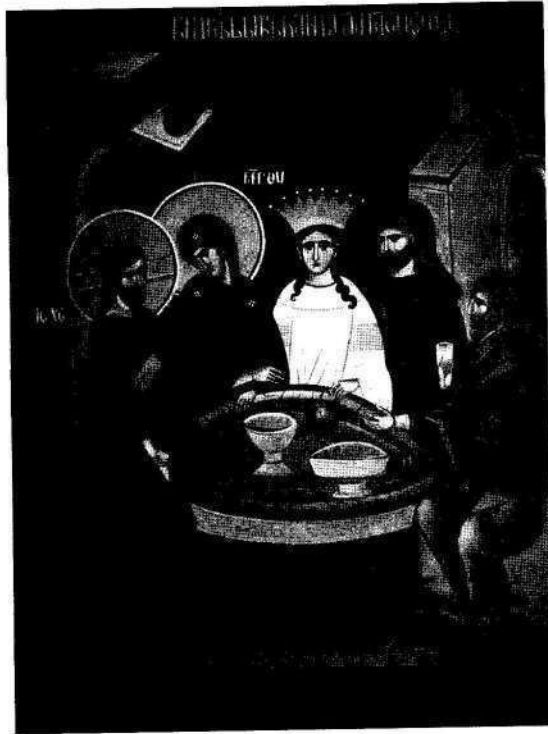
⁵² Сергије Тројицки, *Хришћанска философија брака*, Београд, 1934, 36.

⁵³ John Behr, *Marriage and Asceticism*, *Sabornost* 29:2 (2007), 28-29. Такав став заступа и писац житија св. Андреја Јуродивог; будући да је Бог створио жену у циљу увећања света, сваки човек који жели да има жену је може имати са Божјом дозволом. Alexandar Kazhdan, *Byzantine Hagiography and Sex in the Fifth to Twelfth Centuries*, 133.

⁵⁴ T. Stylianopoulos, *нав. дело*, 269. Исто то тврде св. Јован Златоусти и св. Епифаније Кипарски.

⁵⁵ Сергије Тројицки, *нав. дело*, 51

⁵⁶ T. Stylianopoulos, *нав. дело*, 269, 54 фуснота.



Сл. 1 Брак у Кани Галилејској - живопис Сара Илић

Сам обред венчања говори о хармонији тела и душе, уздиже брачну радост, али и чистоту брачне заједнице. У првој молитви која следи након читања јеванђеља, моли се да постеља супружника остане неоскврњена, као и да њихов заједнички живот остане неокаљан. Сам обред је усмерен ка уздизању саме љубави и полности унутар брака, што значи да он нема никакву негативну конотацију према сексуалности унутар брака, већ сматра да то представља нешто што употпуњује брачну срећу а то је повезано са 1. Сол 4,4 - где се указује да су полни односи зарад брачне љубави и да могу допринети ка остваривању светости брачне заједнице. Ради тога се у другој молитви обреда крунисања помињу свети парови из Старог завета: Авраам и Сара, Исак и Ревека, Мојсије и Сефора, Јосиф и Асинета, али и Новог завета: Захарије и Јелисавета који су живели чедним животом преко чега Црква указује да су ове особе биле истовремено Божји људи и брачни људи - управо да би осудила манихејске ставове о браку.

Давање прстенова на обреду обручења симболише брак пред Христом, прстен симболизује вечност и верност. Прстенови представљају брачна обећања да љубе једно другог као супружници и да остану верни и одани.

Сам чин крунисања има велику симболику у самом обреду. По св. Симеону Солунском крунисање означава симбол девствене чистоте, док је код Злагоуостог симбол победе над страшћу. Савремена тумачења указују да чин крунисања означава крунисање краља и краљице новог домаћинства. Вероватно је да симболизам круна указује на част и на свечани улазак пара у брак. Због тога у Цркви се породица назива *малом црквом*. Такође можемо рећи да круне представљају круне Царства Небеског јер ће једино у Царству Божијем брак бити испуњен, што се спомиње у молитви скидања круна. Једино истинска љубав међу супружницима даје предукус тог Царства.

Међутим брак укључује и жртву. Заједничка чаша указује на аскетску борбу ради превазилажења свих животних препрека које ће наступити у браку, што указује да младенци морају бити спремни да прихвате животну борбу и да се упусте у коштац са тешкоћама, проблемима и да буду сведоци присуства Божјег у свету. Они треба да припадају Христу и заједници светих, зато се и мученици и призивају у опходу око стола, да би се указало да ће брак бити чврст само онда када није заснован на тренутној и брзоплетној страсти, него на спремности да се живот положи за другог.

Преко овог чина се жели још указати на надлични карактер брака. Супружници требају превазићи индивидуалистички менталитет савременог друштва. Брак се треба саобразити Св. Тројници, тј. брачни другови се морају угледати на савршенство и компактност односа трију божанских личности. Поред тога треба нагласити да се у браку поред двеју личности, налази и трећа-лице самога Бога и он представља обједињујућу силу унутар брака.

Црква је величала увек брачну заједницу и давала јој приоритет, а признавала је пуни ауторитет првом браку⁵⁷. На други и трећи брак је гледала као на снисхођење слабости, и ту се придржавала савета ап. Павла у 1. Кор. 7, 8-11: боље је женити се, него успаљивати се. Св. Василије Велики је у свом 4. канону прописао одлучење од причешћа за другобрачне од једне или две године, за трећебрачне од три до пет година. Св. Никита Цариградски поред одлучења од причешћа, забрањује и крунисање другобрачних и трећебрачних⁵⁸. Св. Теодор Студит још забрањује свештеницима да присуствују свадбеним банкетима другобрачних⁵⁹. Брижљиво сагледавање самог обреда венчања другобрачних указује на његов покајни карактер, преко чега Црква показује снисхођење према особама који су поново ступили у брак. Због тога Црква сматра да други брак представља препреку за улазак у клир.

⁵⁷ О целој проблематици нераскидивости брака и развода види чланак Peter L'Huilier, *The Indissolubility of Marriage In Orthodox Law and Practice*, SVSQ 32 (1988), 199-221

⁵⁸ John Meyendorff, *Marriage: An Orthodox Perspective*, SVS Press 2000, 44.

⁵⁹ T. Stylianopoulos, *нав. дело*, 280

Отачко учење о браку и полности

Када озбиљно уђемо у проблематику онога што су Оци причали и говорили о браку, наћи ћемо неке ставове који се међусобно разликују, па се тако у неким случајевима улази у колизију са богословском поруком самог обреда венчања. Но приликом освртања на саму мисао св. Отаца о овој проблематици морамо указати на неколико кључних светоотачких ставова о браку и полности:

- 1) Друштвени контекст позног античког друштва – 19. века се разликовао од данашњег; наиме на брак у тадашњем - патријархалном (задружанском) уређењу - гледало се као на потребу која би омогућавала опстанак оба супружника, са њиховим јасно дефинисаним улогама, тако да би им рађање деце омогућило додатну снагу у пословима и сигурност у старости као и наставак породичне лозе и друштва у целости. Данас, када се већина људи рано одваја од својих породица и живе независно од других, брак представља подручје за самоиспуњење и добробитије, тако да се данашњи брак може окарактерисати као партнерски брак⁶⁰. Затим се померила старосна граница ступања у брак; некад је то била 18 – 20 година, а данас су то позне 20-те па све до 40 година.
- 2) У патријархалној породици склапање брака је подразумевао приватни споразум између две стране; оца девојке и старешине друге породице⁶¹. То је образац који се променио пре 150 година и сада долази до склапања брака из љубави. Савремени културни и цивилизацијски образац је такав да се на брак без љубави гледа попреко, док је брак из љубави пожељан и позитиван⁶². Данас је од кључне важности пастирског делања Цркве објаснити шта је то права љубав, а шта искривљена представа о љубави, као и направити разлику између заљубљености и љубави. Ово је од посебне важности јер клиничко запажање упућује да су две трећине психопатолошких поремећаја код младих или млађих одраслих, директна или индиректна последица неког љубавног стреса или љубавне трауме⁶³. У том новом приступу Црква се може послужити поруком обреда венчања као и ризницом светоотачке мисли.
- 3) У неким делима посебно агиографским, ћемо наћи средњовековну представу љубави, по којој је љубав манифестација спиритуалног дела личности,

док је сексуалност производ анималног дела личности, тако да се способност за чисту, асексуалну љубав узима као једна од врхунских врлина и као домет духовног развоја личности⁶⁴. Примери овога приступа су изражени у мисли бл. Августина о духовном браку (*De bono conj.* 9.9), услед чега је та мисао често пута служила као маска за неморал, због чега је духовни брак забранила Црква⁶⁵. У агиографској књижевности је нашла одјека у ревидираној касној словенској верзији житија св. Алексија Човека Божјег (14-15. век)⁶⁶.

- 4) Када би оци давали високе моралне постулате везане за брак и полност имали би на уму одржавање морала у друштву као и унапређење јеванђелских идеала. Па опет иако су преко ригоризма идеали уздизани дешавао би се очајни пад у супротност великог дела друштва⁶⁷.
- 5) Оци су имали пред собом дела античких философа који су говорили о сексуалности; тако рецимо пажљивим ишчитавањем можемо закључити да је поставка о регулацији полних односа уочи молитве код ап. Павла као и у канонском предању дошла преко зачала о полној хигијени лекара Галена⁶⁸, Климент Александријски се користио Мусонијем, Филоном, питагорејцима, позним стоицима⁶⁹, бл. Августин се позивао на Сорана у својој расправи са Јулијаном Екланским⁷⁰, али се користио и Епикуром... Тако да се да закључити да су се оци користили тадашњом доступном литературом о сексуалности коју су диктирала учења тадашњих философских школа, докле данас сличан приступ углавном не налазимо у студијама православних писаца које обрађују ову проблематику, што је посебно важно када се има на уму да су савремена истраживања о породици и сексуалности доста унапредовала од 19. века па наовамо.⁷¹

⁶⁴ Исто., 244.

⁶⁵ Сергије Тројицки, Хришћанска филозофија брака, .24, 9 фуснога.

⁶⁶ Ив Левин, *Сексуалност и друштво код православних Словена од X до XVIII века*, Karpos, 2006, .95-96.

⁶⁷ Види код Hans –Georg Bek, *Vizantijski erotikon*, Karpos, Loznica, 2009, .37-68.

⁶⁸ Види код Mišel Fuko, *Istorija seksualnost-Staranje o sebi*, .119-138.

⁶⁹ Kathy L. Gaca, *The Making of Fornication*, University of California Press, California, 2003, .247-272.

⁷⁰ Исто., 161

⁷¹ Као пример може послужити књига свештеника Илије Шугајева, *Једном за цео живот*, Београд, 2007. Иако једном приликом цитира знаменитог философа Ериха Фрома на стр. 181, види се изостанак познавања савремених токова савремених научних сагледавања брака и полности. Приметно је његово запажање да ступити у брак из љубави није могуће, да љубав није могућа пре брака .24. О љубави као битној компоненти ступања у брак и важног чиниоца доброг функционисања брака као и како је правилно треба дефинисати видети поглавље *Strukture ljubavi* код Dr Zoran Milivojević, *Formule ljubavi*, 82-108. Потом исти аутор износи став по коме

⁶⁰ John Behr, *нав. дело*, 24

⁶¹ Mišel Fuko, *Istorija seksualnost-Staranje o sebi*, Prosveta Beograd, 1988, 84. Често пута би у житијама светих легитимност браку дао пристанак родитеља Alexandar Kazhdan, *нав. дело*, 132.

⁶² Dr Zoran Milivojević, *Formule ljubavi*, Psihopolis Institut, Novi Sad, drugo izmenjeno izdanje, 2007, .175-178.

⁶³ Исто., .19-20

Св. ап. Павле се први у Новом завету бавио питањима полности и брака и творац је првог патристичког приступа браку и полности. Превасходно је био носилац библијског поимања сексуалности да би касније дао свој лични допринос у креирању хришћанског приступа тајни полности. Према Библији недозвољене сексуалне активности су: 1) сексуална апостасија, а то је када припадник народа Божијег прекрши прву заповест Господњу и има удела у многобожачким бестијалним култовима (Изл. 20:4-6, 34:10-16; Пон. Зак. 8, 19-20; 17, 2-7;) или ако се ожени супругу друге вере (Изл. 34, 15-16; Пон. зак. 7, 1-7; Мих. 1,5-7). 2) сексуалне активности које су гнусне пред Богом попут бестијалних полних обичаја околних народа Египћана и Самарићана; као што су инцест, али и остале скарадне сексуалне активности (Лев. 18,30), и противприродне сексуалне чинове (Лев. 18, 20-23, 20, 13; 20, 15-16; 20, 17; 20, 18; 20,23), као и оне сексуалне активности које се карактеришу као задирање у туђ посед (Лев. 20, 21; Пон.зак. 5, 20).

Код ап. Павла се овај библијски приступ манифестује у његовим посланицама; у 1. Кор. 10, 8 и 1. Сол. 4, 5, где алудира на избегавање полне апостасије и бестијалног страсног порива, док у Рим 1, 27 алудира на противприродне коитусе. Затим код ап. Павла центар нашег духовног живота је усмерен ка срцу, који представља духовну арену превасходно у антитези између духа и плоти, што је његов оригинални допринос. Под изразом плот подразумева страсни порив који је у нама, у коме тело лежи, који је повезан са смрти и који нас нагони ка греху, што у ствари представља природне пориве људског тела. Дух означава слободу живљења у Христу, нашу духовну страну која стреми ка добру и ка јеванђелским идеалима (Рим 8, 11)⁷². За нас је свакако од посебне важности његова полна етика изражена у 1 Кор 6-7. Шта су то пориви плоти који нас уклањају од будућих добара; то су блудничење, хомосексуалност, прељуба, идолопоклонство (1 Кор 6, 9) Онда потом даље у овој истој глави (13-20) говори о штетности блуда и о важности поштовања тела. По њему директно одавање блуду, без обзира о каквом облику блуда се радило означава директно предавање сатани (1 Кор 7,5) и то је по њему нешто што је по свој прилици безусловно забрањено и представља отпадију од Бога⁷³. Због тога имамо његов савет: Бежите од блуда; јер блудник греши своме телу (1 Кор 6, 18) Према апостола Павлу императив се даје полним односима унутар брака, који су према њему једино свети и часни (1 Сол 4,4). Ожењени парови не смеју избегавати коитус због страха да би се нешто горе могло десити: блуд, који ће засигурно необуздана апстиненција проузроковати (1 Кор 7,2). Опасност од *porneia*, потенцијалног развратног понашања које може наступити услед сексуалне фрустрације, била је на

за заљубљивање и брачну срећу није битан физички изглед стр. 12. Опште позната ствар је да поред осећања, физички изглед формира битан сегмент привлачности партнеру, јер физичка запуштеност једног брачног партнера може у брачном животу довести до одбојности другог животног партнера, што је један од узрока развода. Физички изглед образује први корак у зближавању двоје људи, а после тога иду осећања након чега следи скуп образаца понашања који формира озбиљну љубав. Једна од познатијих књига која се измјешу осталог бави овом

уму овог апостола⁷⁴. Једина изнимка је заједнички договор за молитву, али то по Павлу представља допуштење, не заповест (1 Кор 7,5-6). Овде се да закључити да је ап. Павле био упознат са теоријом о полној хигијени која је владала код лекара I и II века. Чувена је изјава Келса лекара из тог времена: "Не треба ни превише жудети за сношајем, ни превише од њега зазирати", при чему се мислило на режиме који зависе од датих околности и захтевају примену многих мера предострожности како би се открили услови који ће најмање реметити полни чин⁷⁵. Апостол Павле је тај режим везао за преданост молитви, зато што је подразумевао да молитва укључује целог човека, а под молитвом је вероватно подразумевао евхаристијску молитву. Од брачног пара је тражио обострану љубав и себедарје, што искључује свако себично живљење брака (7,3-4). Савет: Добро је човеку не дотаћи жену (7, 1) угућује неожењенима, што у сваком случају поручује да је добро да такви остану (ср. 7,32) али у исто време пориче да би нешто такво могло да се односи на ожењене, које узвраћа од уздржљивости. Са оваквим изнетим ставовима ап. Павле је оформио једну здраву полну новозаветну етику.

Овај приступ ап. Павла налазимо у светоотачкој традицији; св.Климент Римски о браку овако каже: Двоје ће бити једно онда када међусобно говоримо истину и када у два тела искрено буде једна душа" (2 Кор, 12, 3) На Првом васељенском сабору када се повела расправа по питању ожењеног свештенства епископ Пафнутије, истакнути подвижник, стао је у одбрану ожењеног свештенства речима: Општење човека са женом може бити целомудрено општење.⁷⁶ Св. Василије Велики исказује снисходљивост; Једина разлика између две врсте хришћанског живота састоји се у томе што су се монаси одрекли женидбе, а ожењеноме и удатој довољно је што им се опрашта несудржљивост и удоваљавање похоти са својом супругом⁷⁷. Св. Григорије Богослов: "Женидба је законито спајање људских тела", и "Бог је стварајући човека као мушкарца и жену, усадио у њихове груди међусобну љубав и допустио им је узајамно грлити се, но ипак не свим начинима и не за све особе, него је тим жељама одредио начин установивши женидбу"⁷⁸ Св. Јован

тематиком је Winnicott, D.: *The Family and the Individual development*, Tavistock Publ. London, 1965. У вези важности наше физичке спреме ради старања о нашем духовном и телесном стању Климент Александријски у *Ped.* 3. 49.1 каже следеће: "Физички тренинг ствара чежњу и ревност не само за добро телесно стање већ даје и потпору око одважности душе".

⁷² Peter Brown, *The Body and Society*, Columbia University Press, 1988, . 48-49. Ова студија представља најопсежније дело о третирању полности и целомудрености у св.отаца.

⁷³ Kathy L. Gaca, *The Making of Fornication*, .159.

⁷⁴ Peter Brown, *The Body and Society*, .55

⁷⁵ Mišel Fuko, *Istorija seksualnost-Staranje o sebi* .140.

⁷⁶ Pavel Evdokimov, *Pravoslavlje*, Службени гласник, 2009, .309

⁷⁷ S.Kos, *Ћудoredno i pravno vrednovanje ženidbe u spisima svetih kapadocijskih naučitelja i svetog Eripanija*, *Obnovljeni život* (59) 1 (2004), . 20

⁷⁸ Исти., .24

Златоусти следи Павлов концепт полне етике, будући да је своју богословску мисао између осталог формирао на опусу апостолових посланица, је уз бл. Августина једини од отаца који је написао расправу о браку у патристичкој ери. Он даје једну мисао која дефинише брачну и полну љубав, коју као такву потврђује данашња психијатрија: “Љубав се рађа из целомудрености, док изопаченост долази услед недостатка љубави. Најмоћнији лек је љубав-*amor magnus*- која човека чини целомудреним”⁷⁹. Затим “Женидба чини да законита жена станује са мужем и да служење телесним здруживањем и појудом буде добро и законито”⁸⁰. Какав квалитет брачних односа треба да буде Златоусти дефинише овако:

Два супружника теже да искорене сваки узрок жалости, да начине хармонију у породици и да је увећају... Две сједињене душе немају разлога да се плаше за присутне околности или будуће догађаје. Онде где је хармонија, мир и заједничка љубав, муж и жена већ поседују свако добро. Никаква заокупљеност их не може наљутити и они могу спокојно живети иза непоколебљиве тврђаве која их чува - а то је хармонија са Богом.⁸¹

И на крају кључна мисао св. Јована Златоустог: “ Не постоји између људи тако блиска врста односа као што је љубав између мушкарца и жене, ако су они правилно сједињени. Ова љубав (*eros*) је дубоко усађена у наше најинтимније биће. Обитавајући у нама, кадра је међусобно привући тела мушкарца и жена, пошто је у почетку жена проистекла од мушкарца да би од мушкарца и жене настали остали људи”⁸²

Св. Епифаније Кипарски вели да је плотску појуду усадио Бог ради часне и нужне употребе, то јесте за часно стварање и рађање потомства и служи за украс Творца свих људи. Но ипак уживање појуде у женидби не сме бити тако непрекидно, да би спречавало супруге да се посвете молитви (алудирање на 1 Кор 7,5-6)⁸³.

Климент Александријски је творац другог правца у патристичкој мисли третирања брака и полност; тај правац би могли окарактерисати за ригористички. Био је хришћански учитељ и предавао је у Александријској катихетској школи. Рођен је око 150 а умро је 215. За нас су најважнији његови

⁷⁹ Цитирано код Pavel Evdokimov, *Pravoslavje*, . 312.

⁸⁰ Stanislav Kos, *Ženidba kao put spasenja u spisima svetog Ivana Zlatoustog, Obnovljeni život* (58) 1 (203) .52.

⁸¹ О постању, 38, 7 PG 53, 359, овде смо се користили преводом на енглески језик *Drinking From the Hidden Fountain: A Patristic Breviary*. Cistercian Studies Series: no. 148. Kalmazoo: Cistercian Publications, . 194,195.

⁸² *On Marriage and Family Life* (Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1986), 43-44

⁸³ S.Kos, *Ćudoredno i pravno vrednovanje ženidbe*, .37

ставови у браку које је изнео у 10 глави друге књиге *Педагог*⁸⁴. Очигледно је из његовог погледа на полност и брак да је био под утицајем позне стоичке школе, платонове метафизике и питагорејаца⁸⁵. Његова поента брака је веома проста: “Сврха је ожењенима рађање деце, а циљ племенита и бројна деца (*Ped* 2. 83.1) ” и “Брак је чежња за рађање деце (*Ped* 2. 95,3)” Зашто је то битно? Следујући стоичку максиму да се мушкарци и жене требају женити и поседују децу да би прославили и очували цивилну структуру политистичког друштвеног поретка, Климент то примењује на хришћанство: “Мо-рамо се женити због отаџбине, наслеђа деце и да би испунили нашу дужност према космосу колико смо у могућности (*Strom.* 2.140.1)”⁸⁶. Опште гледано у појединим античким философским школама постојала је одбојност према полним односима; Епикур је рецимо изјавио: Чулно сједињење, никоме није донело користи, али онога ко воли може увредити⁸⁷, док сам Климент усваја питагорејско схватање да особе које упражњавају непродуктивне полне односе се не понашају као истинска људска бића већ су налик животињама. Те особе су налик хијенама (*Ped* 2. 87.2, али и већу и свињама (*Ped* 2. 98.3). По Клименту је још противприродно полно општење брачних супружника ако оно нема за циљ рађање деце: “Брачно се састајати али не са жељом рађања деце значи бити дрзак према природи (*Ped* 2.95.3)” Климент је још следовао библијски поглед на сексуалност у погледу забрањених сексуалних активности, али је примарно спроводио наведене античке философске школе у одређивању полне љубави међу супружницима. Као такав је утицао не само на одређене св. оце и аскете, већ и на прокреационистички став према браку Римокатоличке цркве⁸⁸.

Овакав став је био доста привлачан аскетима. Сиријски писци Афрахат и Св. Јефрем Сирин су сматрали сексуалну апстиненцију за норму чак и у случају брачних парова ⁸⁹ Код св. Григорија Ниског наилазимо на следећи став: човек је створен налик анђелу и Бог би директно умножавао свеце које је имао намере да сједини са собом, а после пада добили смо овај начин за размножавање који је својствен бесловесним животињама⁹⁰. Такође указује да није било брака пре пада⁹¹. Међутим скоро се понудила нова перспектива

⁸⁴ Овде смо се користили преводом Маријана Мандаца *Odgojitelj*, Split, 2006. Текст смо прилагодили српском језику.

⁸⁵ Peter Brown, *The Body and Society* .132-133 и Kathy L. Gaca, *The Making of Fornication* .251

⁸⁶ Kathy L. Gaca, *The Making of Fornication* .250

⁸⁷ Цитирано код Сергије Тројицки, *Хришћанска филозофија брака* .24

⁸⁸ Што је такође и став Kathy L. Gaca, *The Making of Fornication* 248 а и данас је на снази у посланици *Humanae vitae* 2, 8-17. Премда данас неки римокатолички етичари с правом одбацују такав приступ као нпр. Michele Agamini *Uvod u bioetiku*, Zagreb, 2009, .224 и 227

⁸⁹ John Meyendorff, *Christian Marriage in Byzantium: The Canonical and Liturgical Tradition, Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 44, (1990), .99

⁹⁰ *De officio hominis*, 7, PG 44, 188-89

⁹¹ *De officio hominis*, 17, PG 44.

схватања мисли св. Григорија Ниског о браку. Тим тумачењем се жели указати да је у спису О девичанству (7.3.3-7) Григорије користио за брак термин-јавна служба (*leitourgia*) при чему је циљ напредовање друштва и да је реторичком иронијом у 7 и 9 глави овога списа о проблемима брака, намеравао указати на храброст која је потребна супружницима да се изборе са свим недаћама брачног живота⁹². Са друге стране често пута се пренебрегавају позитивна гледишта св. Григорија о природи рађања и улози полности у домостроју спасења⁹³. По св. Симеону Солунском брак није најважнији циљ. Најважнији циљ јеванђеља је девственост и нераспадљивост. Он још негативно тумачи помињање старозаветних парова у обреду брака као негативни знак да брак не припада периоду благодати већ да је благословен од Христа једино због снисхођења људској слабости⁹⁴, да не би без благослова људи долазили на свет и да не би без њега добијали благослов⁹⁵. Св. Јован Дамаскин вели: Бог је створио мушко и женско зато што је предвидео пад⁹⁶. Опет у истом поглављу наведеног дела Дамаскин каже за брак да је добар.

Многи теолози бл. Августина прибрављају овој групи и сматрају управо њега не само за следбеником већ и за главним заговорником теорије по којој је брак искључиво ради рађања деце⁹⁷, што донекле има неку основу. Међутим у спису који је написао противу манихејаца 401. године *De bono coniugale* (О добру брака), наилазимо да посебно у 3 и 18 глави говори да је циљ брака свето пријатељство или што бисмо данашњим језиком окарактерисали за партнерски брак и да таква стабилна породица може допринети стабилности друштва, што је мишљење са којим би се сложиле модерне друштвене науке. Потом брани брак старозаветних патријараха у 22 глави истоименог списа. Такође у свом спису *De civitate Dei* (О држави Божијој) 14, 23.1 осуђује оне особе које су говориле да би се на другачији начин полно састајали и рађали се. У 14, 24.1 појашњава да би наше полне органе подстицала воља а не пожуда. Негативан концепт који се приписује Августину се везује за погрешно разумевање његове мисли о полности која се опет везује

⁹² Став Марка Харта у његовом чланку *Reconciliation of Body and Soul: Gregory of Nyssa's Deeper Theology of Marriage* *Theological Studies* 51 (1990) 450-478; његов приступ су следили Џон Бер *The Rational Animal: A Rereading of Gregory of Nyssa's De hominis officio*, *Journal of Early Christian Studies* 7:2 (1999) 219-247 и Валери Карас *A Re-evaluation of Marriage, Celibacy and Irony in Gregory of Nyssa's On Virginity*, *Journal of Early Christian Studies* 13 (2006) 111-121. Са друге ане класичан приступ третирања Григоријевог става према браку и целомудрености налазимо код Peter Brown, *The Body and Society*. 291-304.

⁹³ Велика катихеза 28, 1: Сама природа која је углављена божанском вољом и законом не може оптужити за злом; као и 28, 3: Полним удовима се чува бесмртност људског рода.

⁹⁴ T. Stylianopoulos, "Toward a Theology of Marriage." 270, 56 фуснота

⁹⁵ Сергије Тројицки, Хришћанска филозофија брака, .55.

⁹⁶ *De fide orthodoxa*, IV, 24 PG 94, 1208.

⁹⁷ Пример томе је John Chryssavgis, Review of book: *The Sacrament of love*, *The Greek Orthodox Theological Review* (1989) 34/2, 183-184.

за *Confessiones* (Исповести) 2,2.2; 4,2.2 и 6,15.25 али се пренебрегава да ту Августин описује свој живот пре свог обраћења у православље, када је живео у незаконитом односу са женама, док је још био припадник манихејске секте, који је по својој природи био грешан. Међутим када говори о браку у свом спису *De bono coniugali* 3,3 износи следећу мисао: *Quod mihi non videtur propter solam filiorum procreationem, sed propter ipsam etiam naturalem in diverso societatem*⁹⁸. Опет у истом спису налазимо високу похвалу девичанству што је разумљиво с обзиром да је спис упутио монахињама⁹⁹.

Закључак

Православна Црква је одувек на брак и полност гледала позитивно. Сматрала је да сам брак представља велику тајну љубави која представља најинтимнију врсту односа. При томе је саме браку дала интерперсонално значење; то је јединство које се остварује у различитости: бити мушкарац и бити жена означава начин постојања при чему је једно упућено на друго. Преко љубави превазилазимо грешно стање одвојености и самољубиве изолације. Православно учење крајњи смисао брака види у остваривању јединства супружника који чине домаћу цркву, која може допринети и целом друштву али и подстицајно деловати на остваривање веће љубави према другим људима. Частан брак штити срце од нечистог струјања привремених страсти и приводи јединствено биће супружника ка Царству Божијем.

Полност је у корену релационости између партнера: преко те енергије се ја отвара другом "ти" и схвата да се може остварити само у међуљудским односима што поприма конкретан облик у потпуној комуникацији која укључује и телесност. Полност има по себи друштвени карактер јер има одлучујућу улогу у формирању односа на којима се гради заједнички живот. Полност је уобичајена личности, истински и прави начин бивствовања у свету. Када је у сврси љубави превазилази анимални порив, постаје хумана и упућује две особе ка трансцедентној димензији. Црква је одувек била свесна потенцијалног домата полности и истовремено је прилично осетљива према могућности њеног извртања. Целокупни покрет који је настао од деветнаестог века и добио пуноћу деловањем Вилхелма Рајха и сексуалне револуције из 1968. поништава право виђење полности јер полност своди на конзументско упражњавање, тј на задовољавање личног ега чиме лоше делује на емоционални развој зато што се поништава искуство релационе стварности. Као пропратни аспект смањује контролу над инстинктом за агресивност при чему

⁹⁸ Чини ми се да је брак једно добро не само због рађања деце, него и због тога што склапа једну природну заједницу између различитих полова. *De bono coniugali* PL 40: 373-396.

⁹⁹ О настанку ове књиге види увод Augustine: *De bono coniugali, De sancta virginitate*, Oxford Early Christian texts, 2001, . ix-xxxiii.

се може јавити склоност ка насиљу, а такође може водити ка фрустрацији. Ово за последицу има одвајање секса од љубави што представља велики проблем чега је и модерна психотерапија свесна¹⁰⁰. Због тога друштво па и готово свака религија у историји су регулисали нормама дозвољени облик полног понашања управо због здравог функционисања друштва.

У исто време претерани ригоризам је нешто што се јавља унутар не само Цркве већ и у самом друштву. Ригоризам првих векова је био везан за дуалистичко мишљење популарно у Средоземљу и античкој философији при чему се супротставља дух и материја, што води ка потцењивању тела, а полност је била прва на удару. Затим ту долази до изражаја уздицања идеала целомудрености над браком и формирање аскетске елите која је формирала идеал светости ондашњег доба¹⁰¹. Цркви је тада стављен задатак да балансира између идеала целомудрености и брачног живота, тако да је чак морала експлицитно осудити неке екстремне аскетске трендове: Гангријски сабор (340) је анатемисао сваку особу која осуђује брак (1,9,10 и 14 канон)¹⁰². Међутим гледајући са перспективе обреда нуди нам се једна радосна визија уздицања саме тајне љубави. Западни литургичар Кенет Стивенсон је за сам православни обред брака рекао следеће: Најзначајније од свега је подстицајан позитиван поглед на брак и радост делова плоти које благосиља Господ; све ово византијски обред подстиче¹⁰³.

У промењеним друштвеним вредностима када се форсира питање полности Црква може искористити потенцијале коју јој сам обред пружа као и позитиван патристички поглед на полност. Сама Црква је одувек истицала позитивне вредности полности и њеног значења за човеков живот и друштво у целини. Од посебне важности је сада њено етичко учење када услед конзументске сексуалности, појединци постају обезличени и када готово све веће разорне болести долазе као последице злоупотребе сексуалности. Црква може преко свог проповедања идеала чедности и светости љубави изнаћи решење за овај низ проблема.

¹⁰⁰ Види код Dr Zoran Milivojević, *Formule ljubavi* . 164-175.

¹⁰¹ О овоме види у чланку Хенри Чедвик Пахомије и идеал светости, *Византијски светитељ*, ПБФ, Београд, 2008, 20-42.

¹⁰² John Meyendorff, *Christian Marriage in Byzantium: The Canonical and Liturgical Tradition*, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 44, (1990), 99-100.

¹⁰³ Kenneth W. Stevenson, *Nuptial Blessing* .102

Извори:

Августин, блажени - *De bono coniugale* PL 40: 373-396

Augustin, Aurelije - O državi Božjoj = De Civitate Dei / Aurelije Augustin. Sv. 2: Knjiga XI - XVIII / s latinskog izvornika preveo Tomislav Ladan ; uvode napisali Agostino Trape ; Domenico Gentili ; uvode preveo Zdenko Tomislav Tenšek. - 1995. (Kršćanski klasici = Collectio patrum et scriptorum christianorum: biblioteka centra za koncilna istraživanja, dokumentaciju i informacije

Augustin, Aurelije, sv - Ispovijesti- treće izdanje- sa latinskoga preveo Stjepan Hosu, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1983

Aleksandrijski, Klement – Odgojitelj; preveo, napisao uvod i bilješke Marijan Mandac.-Split , 2006.-(Biblioteka Službe Božije; 58)

Chrysostom, John St. - *On Marriage and Family Life* (Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1986)

Дмитриевский, А.А. - *Описание литургических рукописей*, т.2 Киев, 1901.

Ниски, Григорије, св- *De opificio hominis* PG 44

Nise, Grgur, sv- *Spis o djevičanstvu*, prijevod, uvod i bilješke dr Marijan Mandac, Symposium, Split, 1982

Свето Писмо Старога и Новога Завјета, Свети архијерејски синод, Београд, 2004

Тремелла, П.- ΜΙΚΡΟΝ ΕΥΧΟΛΟΓΙΟΝ (Αθηαί, 1950)

Литература:

Behr, John- *Marriage and Asceticism*, *Sabornost* 29:2 (2007)

Bek, Hans –Georg, *Vizantijski erotikon*, Karpos, Loznica, 2009.

Baldanza, G. - Il rito de Matrimonio nel Euchologio Barberini 336, *Ephemerides Liturgicae* 93 (1979)

Brown, Peter- *The Body and Society*, Columbia University Press, 1988.

Gaca, Kathy - *The Making of Fornication*, University of California Press, California, 2003.

Zheltoy, Michael - Byzantine ecclesiastical marriage: a history of the rite, *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, vol III Abstract of communications*, Ashgate , London 2006

Evdokimov, Paul- *The Sacrament of Love*, St. Vladimir's Seminary Press, New York, 2001.

- Evdokimov, Pavel - *Pravoslavlje*, Службени гласник, 2009
- Fuko, Mišel - *Istorija seksualnost-Staranje o sebi*, Prosveta, Beograd, 1988.
- Harakas, Stanley- *Covenant Marriage: Reflections from an Eastern Orthodox, Covenant marriage in comparative perspective*, Wm. B.Eerdmans Publ.Com, Cambridge 2005.
- Kos, Stanislav - *Ženidba kao put spasenja u spisima svetog Ivana Zlatoustog, Obnovljeni život* (58) 1 (2003)
- Kos, Stanislav - *Ćudoredno i pravno vrednovanje ženidbe u spisima svetih kapadocijskih naučitelja i svetog Epifanija, Obnovljeni život* (59) 1 (2004)
- Левин, Ив- *Сексуалност и друштво код православних Словена од X до XVIII века*, Каргос, 2006.
- Martimort, G.A- *The Sacraments*, vol.III, Liturgical Press, Collegeville, Minnesota, 1988
- Meyendorff, John- *Marriage: An Orthodox Perspective*, SVS Press 2000.
- Meyendorff, John - *Christian Marriage in Byzantium: The Canonical and Liturgical Tradition, Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 44, (1990)
- Milivojević, Zoran- *Formule ljubavi*, Psihopolis Institut, Novi Sad, drugo izmenjeno izdanje, 2007.
- Kazhdan, Alexander- *Byzantine Hagiography and Sex in the Fifth to Twelfth Centuries, Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 44, (1990)
- Passarelli, I.G -*La cerimonia dela Stefanoma (Incoronazione) nei riti matrimoniali bizantini second oil Codice Cryptense G.b VII (X sec), Ephemerides Liturgicae* 93 (1979)
- Parenti, Stefano - *The Christian Rite of Marriage in the East*, Handbook for Liturgical Studies: Sacraments and Sacramentals A Pueblo Book, 2000
- Pentkovsky, A. -*Le ceremonial du mariage dans l'euchologe Byzantine du XIe-XIIe siecle, Le Marriage*, BELS 77 (Rome 1994)
- Stevenson, Kenneth - *To Join Together. The Rite of Marriage*, Pueblo Publishing Company, New York, 1987.
- Stevenson, Kenneth - *Nuptial Blessing*, Oxford University Press, 1983.
- Stylianopoulos, Theodore - *Toward a Theology of Marriage in the Orthodox Church, Greek Orthodox Theological Review* 22 (1977)
- Требник, Крагујевац 1998.
- Тројицки, Сергије - *Хришћанска философија брака*, Београд, 1934.

MARRIAGE AND SEXUALITY IN THE LIGHT OF ORTHODOX TRADITION LITURGICAL-THEOLOGICAL ANALYSIS

Slaviša Kostić

Orthodox Faculty of Theology, University of Belgrade

The marital union is an important factor of stability of a society. Society has always lain hope in marriage because it was believed that marriage forms an essential cell of a society. For us Orthodox marriage has a sacramental perspective. Two persons pledge before God to work on improving mutual love, that should direct them to loving God and other people. Especially now that modern marriage has estrange stolen from the patriarchal family, it offers greater advantages than the former king since it is far more private and more dynamic than what it used to. Now with more energy and enthusiasm, a young couple can work on common fulfillment an personal development of their marriage, and give their personal touch to it before the arrival of children, and after the children have left parental home, they are able to pay return to themselves again.

The aim of this paper is an attempt to answer what marriage is and what sexuality is by its nature, through the history of rituals and a careful analysis of the Patristic thought, at which is tried to avoid the usual clichés that come to us from the available works on marriage of contemporary theologians and try to explain how certain thoughts about this subject arose and why they are rooted in the Orthodox consciousness.

БРАК И СЕКСУАЛНОСТ В СВЕТОСТИ ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ ЛИТУРГИЧЕСКО-БОГОСЛОВНЫЙ АНАЛИЗ

Славиша Костич

Православный богословный факультет Университет в Белграде

Брачный союз представляет важный фактор стабильности одного общества. Всегда общество вкладывало надежду в брачный союз, тк считалось что брак создает значительный элемент одного общества. Для нас православных, брак имеет святотаинственную перспективу. Двое дают клятву перед Богом что будут трудиться на усовершенствовании совместной любви, которая должна их направить к любви к Богу и к другим людям. Особенно сегодня современный брак, который отделился од патриархальной семьи дает больше преимуществ по отношению на бывшие, тк является намного личным и динамичнее од того который был раньше. Сейчас с большей энергией и энтузиазмом молодые брачные пары могут трудиться на совместном исполнении и персональном развитии брака, и дать свою личную печать до появления детей, а после того как дети станут самостоятельными, могут опять возвратиться к себе.

Целью этой статьи и есть попытка дать ответ на то, чем является брак и чем является сексуальность по своей природе, и то через историю обряда, но и внимательным анализом святоотеческих мыслей, при чем я старался обойти обычные клише, которые нам приходят из доступных работ о браке современных богословов, но и попробовать объяснить как определенные мышления об этой тематике возникли и из-за чего укоренилась в православном сознании.

СРПСКА РЕЛИГИОЗНА КЊИЖЕВНОСТ У ХХІ ВЕКУ

Бакон мр Ивица Чаировић

Висока школа – Академија Српске Православне
Цркве за уметности и конзервацију, Београд
Мајке Јевросиме 19/1, Београд
Ел. пошта: chivica@gmail.com

Прегледни рад

Примљен: 16. фебруара 2011. године

Прихваћен: 12. маја 2011. године

Апстракт: Током векова разни утицаји, како са Запада, тако и са Истока, осећали су се у књижевности Срба; међутим, у религиозној књижевности од средњег века до данас се мало тога променило због духовне линије коју прате Срби. Иако речена различитим стилом српска религиозна књижевност има за циљ само једно – упућивање верника на Царство Небеско, тако да треба нагласити да овај есхатолошки моменат указује на велики утицај светоотачке литературе на српске писце свих епоха. Овај чланак је покушај да се систематизује религиозна поезија и проза у ХХІ веку – кроз апострофирање дела о. Жељка Ђурића, Силване Хаџи Ђокић, Радмиле Мишев, о. Симона Туркића и о. Милорада Голијана.

Кључне речи: религиозна књижевност, писменост, поезија, проза

1.1. Увод: *Књижевност као уметност* - Књижевност је уметност речи, уметник-писац читаоцу преноси идеје и осећања радњом (фабулом) или стихом. Оно дело које успе да пробуди реакције код читаоца, називамо уметничким делом, а оно које задовољи тек делимично понеки критеријум називамо комерцијалом или шундом (у нашем случају апокрифним или лажним религиозним делом). „Читајући добре писце, дешавају се мед нама чуда. Често на почетку неке реченице, кад видимо како се помаља једна мисао, ми застанемо задивљени и уплашени. И са неверицом се питамо: „Је ли могућно? Хоће ли се то што наслућујемо заиста десити? Је ли ово заиста она иста мисао коју смо и ми, не једном, наслутили при додиру наше свести са светом око нас, скривани део наше унутрашње стварности? Зар има још неко да је ово овако видео и осетио?“ А кад, прочитавши до краја, видимо

да је заиста тако, ми остајемо над том реченицом замишљени, захвални и срећни, јер нам је пао у део највећи дар који читање може да нам пружи: осетили смо да нисмо сами никад, ни у најтежим ни у најлепшим тренуцима, ни у својим најгорчим недоумицама, ни у најсмелијим закључцима, него да смо повезани са другим људима многоструким и тајним везама које и не слутимо, а које нам „наш“ писац открива. То је спасоносно“ (Иво Андрић). Користећи мисли јединог српског нобеловца почињемо студију о српској религиозној књижевности XXI века.

1.2. *Религиозна књижевност као црквена уметност* - Осим лирике и епике, у књижевне родове спадају и драма и дискурзивни књижевни облици, а то су: есеј, путопис, дневник, мемоари, аутобиографија, биографија и уметничка репортажа. Књижевне врсте су: роман, новела, кратка прича, цртица, комедија, трагедија, еп, мит... Књижевни жанрови су: аутобиографија, биографија, бајка, дечија књижевност, дневник, љубавни, криминалистички, мистерија, сага, породична сага, историјски, сатира, трилер, вестерн, спекулативна фикција и то: фантастика, хорор, научна фантастика.¹ Да ли је Србин у XX и XXI веку заборавио на религиозну књижевност? И јесте, и није. У секуларном свету, који је био херметички затворен у свет комунистичких идеја, није било места за књижевност која је у српском народу порађала све наведене књижевне родове – религиозну књижевност. Међутим, било је свештеника у XX веку који су имали на уму да су Оци Цркве поезијом и прозом додиривали срца читалаца и хришћанске идеје преносили свету, тако да можемо истаћи да је *религиозна књижевност – црквена уметност*. У XXI веку постоји религиозна књижевност – и поезија и проза, па ће овај рад говорити о таквим уметничким делима.

2.1. *Појава писмености код Срба* у вези је са њиховим крштењем и преласком у Хришћанство. Прву словенску азбуку створио је хришћански мисионар Свети Кирило. Прва словенска писменост почиње систематском акцијом покрштавања моравских и панонских Словена, која је вршена под вођством Светих Кирила и Методија. Да се могло ширити и учвршћивати Хришћанство на словенском језику, било је нужно припремити потребну хришћанску литературу на том језику – Свето Писмо и богослужбене књиге. Један од првих услова да се то испуни био је стварање посебног оригиналног словенског писма, словенске азбуке. То је урадио Свети Кирило. Он је у другој половини IX века саставио прву словенску азбуку – глагољицу, од 38 знакова (слова).² Ћирилица је створена после глагољице. Доказ српске писмености су *епитафи*: Темнички натпис, Хумска плоча, Плоча судије Градише, Натпис на плочи у Полицама код Требиња. Најстарији споменик јесте писмо босанског бана Кулина Дубровчанина из 1189. године. Најстарија и најлепша српска књига Средњег века јесте Мирослављево јеванђеље, писана словима уставне

ћирилице. *Епитафи* су урезивани на стећцима, каменим споменицима, а представљали су кратак и песнички обликован текст посвећен покојнику.

2.2. *Књижевна делатност средњовековној Србији* почела је преводилачким радом. Најпре су превођене богослужбене књиге, житија светих³ и аскетска литература, а затим књижевна и историјска дела. С временом се појављују и оригинална књижевна дела, као што су житија српских владара и епископа.

Сачувани споменици из најранијег раздобља српске писмености откривају правац српске културне оријентације у раном средњем веку. Пошто су се Срби, у том периоду, извесно време колебали између Истока и Запада, *Дукљанска хроника* и *Мирослављево јеванђеље*, два најзначајнија књижевна споменика преднемањинке епохе, мало се разликују од сличних радова на Западу. Византијска културна оријентација била је пресудна у свим областима српског духовног живота, па и у књижевности.

³ *Агиографије* – примајући Хришћанство Словени су примили и знатан део оне културе која је стварана у хришћанском свету. Хришћанска средњовековна књижевност обухватала је разне књижевне родове. Међу њима су нарочито врсту сачињавале агиографије, познате и под именом житија светих. Из византијске књижевности, која је била богата агиографијама, превођена су житија у Србији. То су: *Живот св. Ђорђа*, *Чудо св. Ђорђа*, *Живот св. Павла Кесаријског*, *Живот св. Алексија* и др. Но, поред преведених житија јављају се и домаћа, која описују животе словенских светитеља, пустињака, мученика и подвижника. Остала житија Кирила и Методија (*Панонске легенде*), - и касније - Јована Рилског, Петра Коришког, Ђорђа Кратовца... Најважније и карактеристичне особине агиографија су у томе што оне одражавају дух средњовековне хришћанске Цркве, тадашњу духовност и уопште схватања средњовековног човека, а у неким од њих има и врло лепог приповедања, језиком који се приближава народном, нарочито у *србљацима* (житија Срба светитеља). *Апокрифи* – („отречене“ књиге (старозаветне и новозаветне) које нису ушле у канон Светог Писма и које су писали непознати аутори. У њима се – на себи својствен начин – тумачи Христово учење, а истичу се детаљи из Христовог, Богородичиног и живота светих апостола, који нису записани у Светом Писму. У апокрифима су обрађивани различити библијски мотиви. Колико су апокрифи били распрострањени и омиљени у нашем народу види се и по томе што и у српским народним умотворинама налазимо мотиве познатих прича из апокрифа. За српску књижевност, апокрифи имају значаја због лепог приповедања и због народног језика, којима је писан приличан број апокрифних дела. Старословенска књижевност започела је преводима – и тај вид активности остаће најважнији и касније, у свим књижевностима црквенословенског круга. Највећи део наше старе библиотеке чинила су дела преведена с грчког језика. Српска средњовековна преводилачка књижевност показује такво богатство и разноликост да се у односу на њу оригинално стварање једва примећује. Опширније види Богдановић, Д, *Историја старе српске књижевности*, СКЗ Београд 1980; Новаковић Ст, *Први основи словен. књижев. међу балкан. Словенима. Легенда о Владимиру и Косари*, Београд 1893; Богдановић Д, *Стара српска библиотека*, Летопис Матице Српске 408 (1971), 405-432 и 588-620; Богдановић Д, *Нове тежње у српској књижевности XIV века*, Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1975, 85-97; Кашанин М, *Српска књижевност у средњем веку*, Београд 1975; Трифуновић Ђ, *Примери из старе српске књижевности*, Београд 1975; Трифуновић Ђ, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1990; Радојичић С, *Текстови и фреске*, Нови Сад 1965; Бубало Ђ, *Писана реч у српском средњем веку. Значај и употреба писаних докумената у средњовековном српском друштву*, Београд 2009.

¹ Општа подела је укратко написана према Živković, dr Dragiša, *Teorija književnosti sa teorijom pismenosti*, ZZUNS, Beograd, ZZU, Novi Sad, 1991.

² Деретић, Јован, *Историја српске књижевности*, Sezam Book, Зрењанин 2007, 23-35.

3.1. Током векова разни утицаји, како са Запада, тако и са Истока, осећали су се у књижевности Срба; међутим, у религиозној књижевности од средњег века до данас се мало тога променило због духовне линије коју прате Срби. Иако речена различитим стилем целокупна српска религиозна књижевност има за циљ само једно – упућивање верника на Царство Небеско, тако да треба нагласити да овај есхатолошки моменат указује на велики утицај светоотачке литературе на српске писце свих епоха.

У овом раду определићемо се само на ставраоце религиозне књижевности почетком XXI века, како свештенике, тако и лаике. Првенствено треба истаћи да је XXI век отпочео великим технолошким прогресом у сфери ИТ комуникација у којој кључне две ствари: *информација* и *идеја*, тако да аутори религиозних списа имају на уму да информацију и идеју треба да пренесу читаоцу и сваком човеку који ће после прочитаних религиозних списа разумети њихове информације и идеје о задобијању Царства Небеског.

3.2. *Религиозна поезија у XXI веку* - Лирска песма у античко доба значила је песму која се певала уз пратњу *лире*, по чему је и добила назив *лирика*. У току свога историјског развоја лирика се издвојила у посебан књижевни род током XVII и XVIII века, да би у XIX веку, у доба романтизма и симболизма, као и у XX веку, у разним модерним књижевним правцима, добила значење књижевног рода који представља основу свеколике поезије. Свој најчистији вид религиозна лирика добија у лирској песми о. Жељка Ђурића, испеваној у стиховима, али и у ритмичкој прози и слободном стиху. Његову лирску песму карактерише јак интензитет осећања и дубина доживљавања, који целу песму боје одређеном и јединственом мисаоно-емоционалном тоналношћу, не допуштајући да је ремете друга осећања.

“И што погледам све је пјесма и чега год се такнем све је бол,, (И. Андрић) Да ли у овом контексту треба тражити религиозну поезију, односно лирику? Да, наравно, али не поезију пуну пијетизма, већ лирику која кроз експресију јаким осећања тумачи и сведочи највише моралне вредности хришћана и истиче две највеће Божје заповести (Мт 22, 37-39; Мк 12, 30-31). Управо такву поезију савременом Србину нуди свештеник Жељко Ђурић. Како монах Давид (Перовић) рече: “Он је наш сачовек и састрадалник, лирософ и приносилац. Заједно са сличнима себи и он реже и теше, глача и политира делове стално распарчаног Божијег света, еда би се изнова мозаичио; својим рукама и он се дотиче парчади наших раскиданих душа, еда би их свештено исцељивао. У свему томе он и успева: као песник разбуктан, као пастир захтеван и као делатник упоран и дарезљив. То би биле и основне одлике његове даровите песничке ипостаси.” Његове збирке поезије *Таласи*, *Свет који нестаје* и *свет који настаје*, *Слети во и друге песме*, синтетички богословско знање, искрено вероисповедање и лирски сензибилитет који осликава човека на прелазу из XX у XXI век. Оно што је врло занимљиво је јављање новог облика поезије баш међу верницима – *фото поезија*. Свештеник Жељко Ђурић својим фотографијама показује свету шта има и чега се све одриче зарад самољубља

и привидне власти над природом. Монах Давид (Перовић) добро запажа да се несвакидашњост књиге поезије *Свет који нестаје свет који настаје* (као и претходне књиге поезије *Таласи*) свештеника Жељка Ђурића, богослова, песника и мајстора уметничке фотографије, огледа баш у њеном бинарном и паралелном слоју тема и тематских циклуса. Тај њен слој јесу фотографије, помоћу којих се ове песме много више тумаче, неголи илуструју. На тај начин је постигнуто да књига, препуна логографија и пиктографија, постане време-простор једне сонорографије неустрашивог и искреног песничког бића и исповедног тона песника Жељка Ђурића. У тим својим приликама, као и током својих разноврсних неприлика и искушења он ствара поље песничко-фотографске енергије високе фреквенције и крупнога зрнелва. Плодови тога улагања су видљиви, и сада се они пред нама ето умножавају. Сlike говоре више од речи, али не и у случају фото-поезије о. Жељка, чије фотографије не надилазе речи, већ их одевају у ново рухо – *ново вино у нове мехове!* Оне без гласа говоре и без мелодије поју песме које овај лирничар проживљава и преживљава, јер у његовим песмама нема дефетизма, већ из сваког стих искри нада у Царство, сја надсуштственост Светлост као на икони... Поезија и фотографија показују да наде има и да постоје они који верују и чекају Спасење. Есхатолошки моменат у религиозној фото-лирици изнедрио је реалан став према савременом тренутку у коме песник ствара и живи. Монах Давид истиче: “Ако једне иконе без историјских трагова у њеним темама нема! - без њих она никада не може бити насликана у историји; ако химне без радостотворне туге у њој нема! - без ње она никада не би могла бити испевана када јој је време; ако молитве без помена свих наших грехова у њој нема! - ми јој другачијој никада не бисмо могли прибећи у временима мољења и невоља, онда и истинске поезије без помена свих наших грехова, рана и љубвених стања као њених садржаја нема! - другачија, она овде никада не би могла ни настати ни опстати.” Стварајући нови вид поезије, у времену прогреса Интернета, о. Жељко Ђурић постаје зачетник новог погледа на свет, богословље, књижевност, поезију и фотографију, а синтетички наведене области он ствара нову методологију религиозног размишљања и писања. Његово стваралаштво показује да богослови осећају тренутак у коме живе. Како Радован Влаховић наглашава: “Ово је нешто ново, и ја бих то назвао техником искиданих стихова и уздржане емоције, заустављене емоције, прекинуте емотивне мелодије стиха. Дакле, за разлику од других песника, Жељко Ђурић хотимично контролише своје певање, намећући му, у сваком новом стиху рационалну аутоцензуру, уносећи у пему језик свакодневице, режући на тај начин мелодију претходног стиха. Жељко Ђурић је песник који води рачуна о свом поетском изразу, смислу и језику. За њега реч није само израз, већ и емоција, која у себи носи наталожена сва архетипска сећања на живот и људе од праоца и прамајке, до данашњих дана. Жељко је склон кованицама, старим речима, а такође и архаизмима, што га је, претпостављамо, навело да сам смисли и уради ортографију за своју књигу. Поред тога што је књига крцата метафорама, симболиком, алегоријама и другим стилским украсима, Жељко нам нуди своју оригиналну поезију Дескриптивност,

барокност и визуелност постиже својим словима и још више узвисије своје писање. Тако да чини да читава књига „Свет који нестаје и свет који настаје“, бива комплетно уметничко дело. У материјалном смислу сећа нас на *књижу скулптуру*, која нам кроз маниризам сличица и слика, налик калиграфско-језичким фрескама, нуди себе увек и изнова. Он прави своју калиграфију чиме нам нуди, у једној књизи три израза: песнички, калиграфски и уметничко-фотографски. Жељко Ђурић нам до краја нуди - домишљену књигу. Економичност језика, одсуство риме и распоред строфа веома су карактеристични и чине основну окосницу овог песништва. По томе нас подсећа на песнике модерне; Настасијевића, Винавера, и Растка Петровића. Жељко Ђурић тежи језгровитом – философском изразу по угледу на песнике неосимболизма: Бранка Миљковића, Васка Попе и Мије Павловића, а у религиозном – философском смислу, асоцира на: Григорија Богослова, Јована Дамаскина, Деспота Стефана Лазаревића и друге. Свет Жељков трепери сагласјем и као нешто јединствено нуди се читаоцу.” Мислећи и на типографију о. Жељко Ђурић ствара *ново* – он прави нове компјутерске фонтове за своје књиге *Свет који нестаје...* и *Слепи во...* Радован Влаховић лепо запажа да књига поезије о. Жељка Ђурића кореспондира са писмом на ком је писана, и са њим заједно комуницира са његовим уметничким фотографијама, које су, опет, компатибилне са песмама и певањем, благоглагољивог богоискатеља, раба Божијег, јереја Жељка Ђурића. Средства којима аутор своју мисао предочава читаоцима најчешће су метафора, симбол и све оне стилске фигуре (персонификација, метонимија, синестезија, алегија, итд.) којима се помера основно значење речи и придаје им се пренесено и измењено значење. Њима се разлажу уобичајене везе између језика и мисли и открива се један нов вид ствари. Метафора то нарочито чини спајајући у једној новој вези два појма и узимајући један од њих као сложену, више сугестивну, а мање описну ознаку појма који хоће да изрази. Симбол у поезији о. Жељка Ђурића је још комплекснији; означавајући један *конкретан* предмет он упућује на нешто *неодређено опште, апстрактно*, што нас подстиче да наслутимо обиље значења које он у себи крије. На тај начин машта ствара безграничне могућности за обиље слика и с њима повезаних асоцијација мисли и смочија, а песнички лирски језик стално обнавља језички фонд значења речи и спречава језик да остане у стању укочености и стагнације. Емоција и машта стално нагоне језик да “пупи и процветава,, као дрво у пролеће, стално га обнављају и богате.

Лирских тема и мотива у фото-поезији о. Жељка Ђурића има бесконачно много. Описана осећања иду од осећања дивљења и одушевљења, па све до осећања огорчења, гнева и протеста. Софистицирани описи индигнације у поезији о. Жељка Ђурића подсећају на спове. У његовој лирици изражене су болна сета, меланхолија, чежња, неодређени немир, сањарење и медитација, али и теме које су изражавале ситуације инспирисане осећањем револта, побуне и *аврамовске борбе*.

У религиозној поезији треба истаћи и збирку песама Светлане Хаџи Ђокић – *Молитва Пресветој Богородици*, чији су стихови молитвеног тона и лирског темперамента. Ауторка песама у уводном слову описује како су песме настајале (у време НАТО бомбардовања 1999) и како се она осећала у тим тренуцима (надвијена над децом која спавају под сиренама за ваздушну опасност и у великом болу због погибије брата на ратишту). Збирка поезије почиње песмом *Молитва Пресветој Богородици*, а затим следе молитве свим иконама Пресвете Богородице. Одлука да се моли пред иконама Пресвете Богородице показује да је Силвана Хаџи Ђокић надишла тренутно стање у коме се налазила и да је у онтолошком сусрету са Богомајком схватила да је Она Мајка свију нас – и земљаске и небеско Цркве, те да је молитвом подсећа на све оне који су покојни и који су живи пред Васкрслим и Живим Господом Исусом Христом. Ова збирка поезије је и збирка икона Богомајке, тако да је неизоставно штиво за иконописце који би на основу стихова Силване Хаџи Ђокић могли да се упознају са иконама и са њеним доживљајима пред истим. Од много икона Пресвете Богородице песникиња је одабрала Њене образе које није познавала у свим њиховим иконографским детаљима, зато су иконе Богоматере одредиле саму ауторку да им се поетички обрати. Према њеним речима, на путу незнаног послушања доживела је и исцељење и чудесно умиљење. *Спасоносност вере у Богородицу али и у њена изображења (тј. иконе) потврђена је њеним болним искуством. Богомајка је као најбољи духовник извидала зјапећу рану ауторкине душе.*

У тону *Зидања Љубостије*, Светог Владике Николаја – *Завет Богу и Богородици* и Пред Господа и Богородицу, Силвана Хаџи Ђокић утапа елегична осећања у молитвену строгост и ствара проживљене стихове. Према ауторкиним речима, ова књига јесте епитаф, меморија и слава свој погинулој браћи, на свим стратиштима, у свим бојевима, у свим одбранама и ратовима. *Она је похвала и жалопојка написана на грудима замишљеног споменика. Она је живот који није хтео да је напусти, јер није умела ни боље, ни другачије.... Ова исповест показује да у српском роду, у свакој генерацији, постоји неколико праведних Лотова који чувају Србију и српски род од свих овоземаљским искушења.*

Стихована ритмичка форма ове збирке преображава језичку материју и ствара језик који својим ритмом, звучањем и хармонијом добија и самосталну вредност, поред значењске вредности коју језик уопште има. Та ритмичка форма стихованог језика има великог значаја за лирску емоцију, јер код читалаца ствара предиспозицију за пуно емоционално-мисаоно доживљавање песме, а код песника значи кондензовање инспирације и адекватно обликовање лирског садржаја. Песникова емоција би се расплнула у изразима свакодневног говора да га потреба за ритмом не нагони на згуснут, многосмислен и хармоничан израз. Звучна организација песничког језика у лирској поезији такође има посебан естетски значај.

Пошто се у лирској песми непосредно исказује чисто осећање, за њу је карактеристично то да у њој нема причања, нема фабуне, нема развијања

догађаја, нити детаљних потпуних описа. У овом случају лирика Силване Хаџи Ђокић добија на наративности молитвеним тоном, а скраћену фабулу носи мисао. Зато је њена лирска песма кратка, сва усредсређена на оне моменте који појачавају основно осећање. У њој постоји *главни мотив*, који се на разне начине варира и проширује увођењем нових, сличних или контрастних мотива, али ови уопште не покрећу тему напред у смислу узрочно-последичног развијања догађаја. У најбољем случају у молитвеној лирској песми може бити наговештен неки догађај само у два-три хронолошки поређана момента тога догађаја, али без узрочно-последичног везивања њиховог. Зато се за лирску песму и каже да је састављена од низа статичких мотива, који сви у разним варијантама говоре о истој теми појачавајући њен утисак. Груписање тих мотива око главног мотива који истиче Силвана Хаџи Ђокић врши се *асоцијативно*, тј. ту се *везивање* представа врши према основном расположењу песниковом.

У погледу композиционе структуре у већини лирских песама Силване Хаџи Ђокић може се запазити *типична схема* те структуре: *први мотив* у песми уједно је и главни мотив преко кога се исказује тема песме; у *другом мотиву* се та тема развија увођењем нових детаља било по сличности било по контрасту, и напоследку *трећим мотивом* даје се као нека врста емоционалног закључка (*поенте*), који на инвентиван начин открива смисао и изражава основни став Силване Хаџи Ђокић према теми. Сваки од ова три мотива може се и даље развијати додавањем нових појединости, тако да се песма асоцијативном везом представа сликовно проширује и емоционално појачава. То поезију Силване Хаџи Ђокић чини довршено-недовршеном, али увек асоцијативном за даљи рад.

3.3. *Религиозна књижевност у XXI веку* – И поред многих покушаја писања религиозне књижевности, мало је оних који су успели да темом и постављеним начелима задовоље прво, критеријуме теорије књижевности, а затим и заинтересују читаоце. На првом месту треба истаћи проту Милорада Голијана (који ствара у XX веку), а затим и проту Симона Туркића. Обојица имају на уму три књижевна начела: 1) *начело јединства*, 2) *начело прогресије* и 3) *начело равномерности*. Пратећи два романа *Побуна* (као круну књижевног стваралаштва проту Милорада Голијана) и *Невидљиво путовање 1 и 2*, закључујемо да се аутори у оба романа држе *начела јединства*, у свима деловима говоре о теми, тј. одговарају на материју и одређују тежиште теме – а главна тема Цркве је Царство Небеско. *Начело прогресије* је постигнуто у *оба романа*, јер мисао стално напредује и нас све више приближава дефинитивном и потпуном одговору на тему. Пошто *начело равномерности* захтева да свакој мисли у делу буде посвећено онолико места колико захтева њена важност, размотрили смо све теме о којима се говори у поменутих делима и дошли до закључка да свака мисао није истог значаја: нека је шира и обухвата још низ изведених мисли — њој је дато и више простора и развија се у неколико параграфа; друга је ужа и обухвата у ствари само двестри истородне мисли — њој је посвећен један или два параграф. У ствари,

тежишној теми — тј. *главној мисли* у оба романа посвећено је читаво дело – *Пут ка Царству*. Све остале мисли су *изведене мисли*, и оне су развијене у одговарајућем обиму према своме значају.

Да би се једна тема правилно и логично развијала, није довољно само изложити је логичким редом, него је треба исказати и правилним језиком и јасним и живим реченицама. Уз то, поред јасности реченице треба постићи и лепоту израза, тј. послужити се оним реченицама за исказивање својих мисли које ће језгровито и снажно или сликовито и емоционално означити поједине појмове у њима. Другим речима, аутори поменутих романа постижу и правилност језика и лепоту израза. Правилност језика састоји се у томе да се роман пише књижевним језиком, а то ће рећи језиком којим се развија српска култура и којим се пишу научна и уметничка књижевна дела. Оба романа о којима говоримо књижевног су језика. За тај језик утврђене су извесне језичке правилности којих се придржавају оба аутора. Лепота израза коју унапређују проту Милорада Голијан и Симон Туркић представља виши ступањ у развијању писмености. Они теже и постижу самосталан и убедљив језички израз, који се управо и назива стилем. Њихов стил води све јачем развијању духовних способности читаоца и све богатијем језичком исказивању духовних садржаја, што ће рећи — нашем свестраном духовном развијању и формирању духовног индивидуалног лика.

Основни захтев који се поставља за правилност реченице јесте да она буде јасна. Већ у уводу романа истакнута је јасна мисао и јасна реченица, које су први услов за добру писменост, и зато су јасности мисли писци поклонили пуну пажњу и много труда. Своју реченицу обојица аутора чине и живом, тј. с времена на време мењају тон којим излажу мисли.

Роман *Невидљиво путовање 1 и 2* из самог наслова јасно указује да је тематски подељен у два дела. Протонамјесник Симон Ј. Туркић читаоцу на првим странама дела наговештава да је пред њим оригиналан богословско-философски роман, који истражује хришћанску етику и педагогију, а затим задире и у многе догмате Православне Цркве, уз рефлексije о отуђености, супарништву, отпадништву и љубави.

Роман је универзалан и свевремен јер говори о оним моралним дилемама у вези са вером, светом, човеком које су интригирале човечанство од палог Адама до данас.

У роману је описана духовна драма двојице главних јунака Шпире и Јовице. Први је јунак првог дела, а други главни јунак другог дела, али њих двојица и приче о њима нису самосталне, већ су кохерентне и врло експресивно се преплићу, указујући на таленат писца да пажњу читаоца одржи до самог краја *путовања*. Мисли и дилеме двојице главних јунака аутор лепо уобличава користећи двојицу резонера – у првом делу то је Уча, сеоски учитељ; а у другом Свештеник. Отац Симон узима ову двојицу како би још једном истакао да је у традиционалним српским срединама народ

увек слушао свештенике и учитеље. Неминовност борбе између добра и зла у овом животу описана је врло софистицирано уз наглашени духовни моменат, проживљен од стране аутора. Искусственост духовних недоумица и трагања за Богом наглашена је у грађењу свих ликова у овом роману.

Највећа слобода која је дата човеку јесте слобода од Бога. Једна од најбољих сцена у целокупној светској књижевности јесте она из романа великог Достојевског *Браћа Карамазови* када се Велики Инквизитор обраћа Христу. О чему они разговарају?! Управо о тој од Бога нам датој слободи. Велики Инквизитор доводи у питање људску духовну снагу у тој од Бога добијеној великој слободи. Кроз ову секвенцу у којој се на специфичан начин критикује папизам, Достојевски стаје у одбрану православног поимања људске боголикости и из ње проистекле људске слободе. Такву слободу ће о. Симон Туркић бранити до краја свог романа, показујући, с једне стране, сву њену тежину и муку која се граничи са границама људске издржљивости, али, с друге стране, у пуном светлу сву њену величину и кроз Лик Христов радост Откривања тајне света и тајне човека. О. Симон Туркић неколико пута експлицитно наводи Ивана Карамазова и његово искуствено проналажења Христа кроз искрено покајање и смирење. Борба са *јогуном* - ђаволом описивана током целог романа на начин светогорских монаха који се свакодневно боре са искушењима. Победа над светом и јогуном описана је у последњем поглављу, та победа је живот у Христу, Света Литургија, прекус Царства Небеског. На тај начин, о. Симон методологијом врсног катихете и педагога доводи читаоца до сврхе живота сваког човека - то су крштење и учествовање у Светој Литургији.

Роман *Невидљиво путовање 1 и 2* показује утврђеност у вери и богословску ученост о. Симона Ј. Туркића, који је имао талента да догмате поједностави како би сваком читаоцу били приљезни, а да говори о великим егзистенцијалним истинама користећи педагогију и катихезе Православне Цркве. Аутор је успео да све читаоце поведе на *невидљиво путовање* у Царство Небеско, чувајући и ону стотину ову...

И ако говори о једном историјском тренутку кроз који пролази српски род и једном фантастичном путовању у срце Православља – Константинопољ / Цариград; и ако говори о судбинама људи који тај историјски тренутак проживљавају, чији су животи повезани невидљивом мрежом Божјег промисла, роман се својом причом креће једном неземљском стазом човековог хода кроз време. То су судбине земаљских људи са свим манама и врлинама које човек може имати, посебно израженим и појачаним у оквирима догађања једног окрутног сукоба међу људима, једног рата који нити има какав смисао нити пак одређен циљ којим би се могао макар донекле оправдати. Писац и прича (јунаци романа) уздижу се изнад твари – уздижући стално очи и руке к небу тражећи отуда помоћ за спасење онога што је истински битно, онога што се не сме изгубити – и иду ка спасењу душе.

Прота Милорад Голијан у роману *Побуна* укоревља савремено друштво и у причи о професору Милошу, студенту Марку и Веселину Илићу, затим о Старцу и Ваку Самоуку свесно критикује урбани начин живота и враћа читаоца у руралне пределе Србије у којима се још увек поштује обичајно и породично право, у којима патријархална средина зна када је који црквени празник и који је етички кодекс сваког човека. У неколико алегоричних прича о животу и раду професора Милоша прота Милорад Голијан раскрива савремене друштвене узусе и потврђује јеванђељске кодексе понашања причама о Старцу и Ваку Самоуку. Пратећи основну идеју романа, аутор као да у ритму литургијских песама, усредсређује читаоца на *канон евхаристије*, односно на живот у Христу чији је најузвишенији моменат Причешће. Користећи се Берђајевим и Достојевским аутор показује и кризу савременог друштва коју потврђује посрнулим личностима из градског миљеа савремене Србије (жена и син професора Милоша). Апологетски тон се осећа у сваком јунаку, у сваком опису; тон који прота Милорад Голијан претаче из својих беседа на папир многим може зазвучати идеолошки, али тај тон је тон Еванђеља Христовог – који су неки препознали као Глас Божји, а неки као лаж... Аутор овог романа показује да је савремено друштво са истим проблемима као и друштво од пре 2000 година, а затим и да је жеља сваког хришћанина да то друштво узведе ка Царству. Пошто је Христос – према сопственим речима – дошао да помогне болеснима, прота Милорад Голијан раскрива болеснике у савременом друштву и води своје јунаке према уском путу које води ка Царству...

Руска религиозна философија XIX и XX века за проту Милорада Голијана је била и остала фасцинантна област истраживања самих корена људског бића, коју руски религиозни мислиоци приказују на један особен и оригиналан начин. Руска религиозна философија сложена је дисциплина која обухвата не само хришћанску и посебно православну хришћанску теологију и философију, већ подразумева и ваљано познавање уметности, нарочито црквене уметности; историје, особито политичке историје; свакако и књижевности и психологије. Прота Милорад Голијан користећи цитате из дела руских религиозних мислилаца показује савременом човеку да је много тога урађено на пољу хришћанске антропологије у XX веку.

Савременици романа прота Милорада Голијана, који су се удаљили од хришћанства, сматрају да је хришћанска Црква дужна да се састоји од савршених људи, од светих, и осуђују Цркву јер је у њој толико грешних људи, несавршених, толико лоших хришћана. Видите како и обичан аргумент против хришћанства јесте свеаргумент. Али у томе и јесте непознавање природе Цркве, заборављање њене суштине. Пре свега, Црква и постоји ради грешника, ради несавршених, ради смртних. Црква је одувек силазила у грешни свет и дејствовала у сред стихије света, дејствовала међу потруженима у греху. Црква - божанска по своме пореклу и вечна по својој природи - делује на земљи и у времену, она није остала у висинама васељене далеко од грешног света што се грчи у мукама; она је, пре свега,

дужна да помогне таквом свету, да спаси његов вечни живот - узносећи га до неба. Суштина хришћанства, како прота Милорад Голијан наводи, јесте у сједињењу вечног и пролазног, неба и земље, божанског и људског, а не у одвојености од пролазног, од земље, од људског. Временом, људско је било дужно не да пориче и одбацује него да се просветли и преобрази, како истиче прота Милорад кроз говор Ђака Самоука. Сукоб хришћанства и науке прота Милорад Голијан апострофира кроз личности Ђака Самоука и професора Милоша, али на апологетски начин. То није – ипак – прави одговор хришћана на идеје научника, тако да је прота остао у оквирима апологетског тона – који се чуо у Српској Православној Цркви – у другој половини XX века.

На крају, анализираћемо дело Радмиле Мишев *Трагање за духовним видом*, збирку приповедака које описују исте јунаке – Ирину, Алексеја, учитеља Благоја, и њихов улазак и живот у Цркви. Књига је настала током последње године XX века. Ауторка је на позив уредника једног недељника почела да пише текстове о вери. После неуспелог покушаја писања прве – почетне – приповетке, промислом Божјим настала је прва прича, а затим је серију текстова о вери благословио Митрополит Амфилохије и дао назив збирке *Трагање за духовним видом*.

Радмила Мишев је приликом писања ове књиге знала да је полазна тачка за мерење сваке културе, па и педагогије као њеног дела, поимање односа Бога, човека и света. Ауторка је превазишла етос данашње техничко-маркетиншке културе и топлим тоном и лепим и јасним стилем ушла у оновремено и свет који је врло једноставан – али када се човек на призив Божји одазове и уђе у Цркву. Радмила Мишев је знала да савремени човек није више личност, члан заједнице створен и призван на вечни живот, да је он монада колектива, чија је непоновљива особеност замагљена и замењена маском. Шта могу бити смисао, циљ и метод образовања младих генерација овако усмерене и уобличене цивилизације? Она има за циљ да од младог човека створи радног, послушног и аутоматизованог члана колектива. Савремено образовање је уско специјализовано да би будући радник био што боље припремљен за одређено занимање, чиме се искључује његово опште образовање из области историје људских цивилизација, религија, философије, науке, култура, уметности и осталог. Тиме се васпитава само део човекове целокупности. Осећајући бол савременог човека, Радмила Мишев пише катихизис кроз приче и прати нит љубави и искрености током целе фабуле. Њени јунаци сами себе уче, а затим нама показују да наућено треба да се проживи како би постало Живо у Богу Живом. Искреност и јасноћа постулати су дела Радмиле Мишев, која је топлином и вером успела да превазиђе устројена новинарска начела и да у новинске ступце унесе илузију поетике и радости живота. Новинарску методологију и стил заменила је топлим и исповедним тоном који води читаоца на најтајанственија места у Цркви и опет га враћа у реалан свет. Сведеност приче на новинарски стубац не ремети ток фабуле, а помаже у добијању својеврсне динамике. Њене приче су као школски часови, свака говори о једној тематској јединици. Роман *Трагање за духовним*,

видом написан је да буде школа у малом за све оне који хоће да се накнадно школују, за све оне који су пропустили да научне основне истине православне вере. Ово потврђују и речи двојице рецензента: Епископа будимљанско-никшићког Г. Јоаникија и г. Драгана Лакићевића, који „свако на свој начин, истичу ауторкину веру, топлину и искреност.

Закључак: Овај рад представља краћи приказ религиозне књижевности у Србији почетком XXI века, са освртом на претходна времена. Пошто је аутор имао у виду само доступне радове, анализирана је и поезија и проза која има за тему истине вере и одговоре на искушења савременог секуларног друштва. Треба напоменути да у овој студији нису узети у обзир *историјски романи* који су имали додирних тачака са религијским темама. Историјски романи са религијском потком нису узети у обзир, јер ће бити анализирани у будућем раду. Двојакост историјских романа са религијским мотивима одређује систематичнију студију јер се савремени српски аутори двојачко односе према историји и вери: с једне стране, ту је Љиљана Хабјановић-Ђуровић, а са друге Зорица Кубуровић, Светлана Велмар Јанковић и Светлана Хаџи Ђокић.

Извори:

- Голијан, Милорад, *Побуна*, Сремска Митровица 2005.
 Ђокић – Хаџи Сливана, *Молитва Пресветој Богородици*, Београд 2000.
 Ђурић Жељко, *Таласи*, Смедерево, 2005.
 Ђурић Жељко, *Свет који нестаје и свет који настаје*, Београд 2008.
 Ђурић Жељко, *Слети во и друге песме*, Београд 2010.
 Мишев, Радмила, *Трагање за духовним видом*, Београд 2010.
 Туркић, Симеон, *Невидљиво путовање 1 и 2*, Београд 2010.

Литература:

- Богдановић, Д, *Историја старе српске књижевности*, СКЗ Београд 1980.
 Богдановић Д, *Стара српска библиотека*, Летопис Матице Српске 408 (1971), 405-432 и 588-620.
 Богдановић Д, *Нове тежње у српској књижевности XIV века*, Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1975, 85-97.
 Бубало Ђ, *Писана реч у српском средњем веку. Значај и употреба писаних докумената у средњовековном српском друштву*, Београд 2009.

- Деретић, Ј. , *Историја српске књижевности*, Sezam Book, Зрењанин 2007.
- Živković, dr Dragiša, *Teorija književnosti sa teorijom pismenosti*, ZZUNS, Beograd, ZZU, Novi Sad, 1991.
- Кашанин М, *Српска књижевност у средњем веку*, Београд 1975.
- Новаковић Ст, *Први основи словен. књижев. међу балкан. Словенима. Легенда о Владимиру и Косари*, Београд 1893.
- Радојчић С, *Текстови и фреске*, Нови Сад 1965.
- Трифуновић Ђ, *Примери из старе српске књижевности*, Београд 1975.
- Трифуновић Ђ, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1990.

SERBIAN RELIGIOUS LITERATURE IN THE XXI CENTURY

Deacon Ivica Čairović, MTh.

Academy of the Serbian Orthodox Church for the Fine Arts and Conservation,
Belgrade

Over the centuries, various influences, both from the West and the East, had been felt in the literature of the Serbs; however, in the religious literature, from the Middle Ages to today, little has changed because of the spiritual line followed by the Serbs. Although exposed in different style, Serbian religious literature is aimed at only one thing – directing the believers to the Kingdom of Heaven, so it should be noted that this eschatological moment pointing to the influence of Patristic literature on Serbian writers of all epochs. This article is an attempt to systematize the religious poetry and prose in the XXI century – by emphasizing works by: f. Željko Đurić, Silvane Hadži Đokić, f. Simon Turkić and f. Milorad Golijan.

СЕРБСКАЯ РЕЛИГИОЗНАЯ ЛИТЕРАТУРА В XXI ВЕКЕ

Дьякон мр Ивица Чаирович

Академия Сербской Православной Церкви искусства и сохранения,
Белград

В течении многих веков разные влияния, как с запада, так и с востока, чувствовались в литературе Сербов; но, в религиозной литературе с среднего века до сегодняшнего дня мало что изменилось из-за духовной линии, которой придерживаются сербы. Несмотря на то, что сказана разным стилем сербская религиозная литература имеет цель только одно – усмерение верующих на Царство Небесное, так что надо подчеркнуть, что этот эсхатологический момент указывает на большое влияние святоотеческой литературы на сербских писателей всех эпох. Эта статья является попыткой классифицирования религиозной поэзии и прозы в XXI веке – через подчеркивание дел о. Желька Дьюрича, Сиулване Хаджи Джокич, о. Симона Туркича и о. Милорада Голяна.

ЦРКВЕНЕ УМЕТНОСТИ

РЕАЛИЗАМ И ИДЕАЛИЗАМ У КАСНОАНТИЧКОЈ – РАНОХРИШЋАНСКОЈ УМЕТНОСТИ

Горан Јанићијевић

Висока школа – Академија Српске Православне
Цркве за уметности и конзервацију,
Београд

Ел. пошта: dgjanicjjevic@gmail.com

Оригинални научни рад

Примљен: 11. марта 2011. године

Прихваћен: 5. маја 2011. године

Апстракт: Постављено питање: да ли је идеализам или реализам у основи поетике касноантичке-ранохришћанске уметности разматра се преко значења појмова у класичној филологији, на основу супротстављања феномена идеје о појединачним Платона и Аристотеловог учења код појединачним, унутрашњим логосима ствари. Паралелно са тим упоређује се хеленски идеализам са римским реализмом камене пластике. Дефинисање појмова животне и уметничке истине има за циљ да покаже разлику и још више нагласи чињеницу да животна истина није поетски супстрат нити једне уметности. Унутрашње питање уметничког дела стога јесте идеја. Истоветна идеја повезује мноштво појавности што се на основу обнове платонизма у касноантичкој епохи рефлектује и у њеној уметности. Принцип $\mu\acute{\iota}\alpha\ \delta\iota\alpha\ \rho\alpha\lambda\lambda\acute{o}\nu$ прожима све видове касноантичке-ранохришћанске уметности попут: аксијалних и подужних релефа, архитектуре на основу композиције маса, сликарства катакомби издељеним мрежом двоструких бордура и орнаментике настале на основу понављања мустре. Оптички схваћена форма у касноантичком раздобљу, симетричним и континуираним понављањем уз апел на духовно искуство показује идеју сваког материјалног индивидуума који према хришћанском схватању јесте твар и феномен простора у интерколумнијама који показује идеју вечности.

Кључне речи: реално, идеално, једно, много, катакомбе, камена пластика, идеализам, поетика, касноантичка-ранохришћанска уметност

Супротстављање реалног идеалном јесте могуће на основу крајњих позиција појмова, чиме се циља на, што је могуће, прецизније сагледавање сумарне поетике црквене уметности. Одговор на питања: да ли њен прави садржај чини реално или идеално? са друге стране, није могућ без дубљег поринућа у смисао самих појмова ван контекста стваралаштва односно уметности у најширем смислу. Реално и (или) идеално се тако као поетски супстрат, показују пресудним исходним, али и подстицајним чиниоцима.

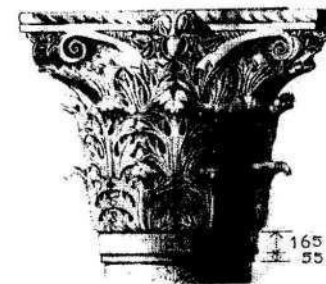
Очекиване сазнајне вредности могу бити значајне за тумачење не само створеног, већ и уметности у настајању. Због тога је значајно узимање у обзир и значење појмова у савременом свету као и рецепцију црквено-уметничке класике код конзумента данашњице.

Питање реалитета потребно је у том смислу, осветљавати на више нивоа и кроз различите феномене. Реално се препознаје у опажању, питању животне и суштинске реалности. Тога ради, у ову расправу уводи се са апсолутним значењем које има у философији и култури да би се испитале његове вредности као поетског сижеа уметничког дела. Појам идеје (ή ιδέα) са друге стране, открива више сопствених позиција у уметничком понашању (стварању) и делу. С тога се, као значајно гносеолошко наслеђе консултују философске и теолошке конструкције о идеји и реалитету, како би се испитао у крајњем смислу који се показује на нивоу уметности. Тога ради, више се тежи истраживању естетике и поетике (дела) него историографској и иконографској анализи.

Уметност, на свој начин, несумњиво пројављује и тумачи идеју и реалитет. Њена методологија у великој мери је заснована на спонтаним открићима. Смисао уметности није да прати теоријске концепте, већ да сопственим путем долази до суштствених садржаја. То се односи и на религијске уметности старог и средњег века, које су према аутентичном методу блиске контекмплативном стваралаштву свих раздобља. Шире посматрано, свака уметност показује религијску димензију, али ниједна није директна последица теологије. Премда се преплиће са теогонијом старих Грка, античко-глиптичка класика идеализма не исходи из ње непосредно, већ би се пре могло казати да је заједнички учинак омогућио доследну митологију и теологију. У веома сличним околностима развија се и ранохришћанска уметност, у супротности са јудео-источњачким схватањем о немогућности (несазнатљивости) виђења бога али и хеленском традицијом прикривањем идентитета у профилактичке сврхе. Могућност да се (Б)бог доживи као личност, са друге стране, хеленски је допринос и омогућава његово уметничко појављивање на основу виђења будућег стања ствари тј. ране грчке есхатологије. Опит упоређивања ранохришћанске уметности са античком класиком, постаје тако пресудан и за утврђивање реалног и (или) идеалног постулирања уметности Цркве. Као што је могуће поредити Платонов трансцендентни, идеалистички концепт са Аристотеловим схватањем отеловљених идеја у појединачном, тако је поредив и идеализам камене пластике старих Грка са римским реализмом (нарочито портретима) који се развијао од раздобља средњег царства. Потоњи стил - касноантичка уметност у чијем се окриљу појавила и ранохришћанска настао ја на снажној унутрашњој супротности као одговор на веристички представљено осећање безнађа и изгубљености старог света у коме су већ биле исцрпљене све традиционалне могућности одговарања на егзистенцијално питање.

Реално у чулима и уметности

Питање реалног у визуелном сазнању сложено је и условљено природом опажања, која опет зависи од чувстава. Тактилна чувственост је темељ сваког опажања тако што се на основу додира констатује постојање твари, најпре као низ густо збијених, непробојних тачака. То је једина реалност која се може установити на овом опажајном нивоу. Сложенији облик којим се нпр. може констатовати дводимензионалност равни и закривљеност према дубини претпоставља оптички начин чулног сазнања. Материјални индивидуум се тако појављује окружен простором са којим гради изванредан однос. Разликовање двојакних површина, равних и закривљених – тако се показује као важно у развоју уметности, јер као и код разликовања контуре (обриса) и боје у овоме је тражено суштинско раздвајање равни и простора.¹ Оком се, дакле, може констатовати кубично мерљива форма која се односи према простору. За оптичко виђење реалног потребна је, међутим, удаљеност од форме у чему се бинокларни начин гледања показује као ограничавајући: немогуће је форму опајати са свих страна истовремено а још мање у њеној временској изменљивости. Визуелно сазнање такве врсте, ипак је могуће на основу духовног искуства које ће се показати као пресудна вредност на нивоу опажања и даље, уметничког делања. Опажена реалност није у потпуности иманентна форми већ јесте у зависности од субјекта који опажа. Уметничка и опајана реалност у многоме, претпоставља привид. Веома улечатљива анализа привида реалног у уметности, може се начинити упоређивањем класичног коринтског капитела са мотивом листа акантуса са сродним у касноантичкој уметности (сл. 1). Други пример, (оптички схваћен) приказује лиснате низове који се на угловима преламају што је непознато класичном типу. Посматрајући *tait a tait* на основу половине листова акантуса посматрач кроз (привид) на основу духовног искуства реконструира целину. „На примени половине листова акантуса (које свест на основу искуства подстиче да се допуне до целих), у односу на бескрајни извештај, источно-римска уметност, хотимично је изградила читав декоративни систем.“² На основу емпирије, привид се појављује као неопходна допуна чувственом опажању. Привид се, изван субјекта опажања, не може доводити у везу са објектом посматрања, а појављује се као неопходан додатак како би се откривао реалитет опаженог. Тако се привид појављује као одређени залог реалитета у опажању и уметничком. „Почев од романтике уз подршку Хегелове естетике, говори се о „привиду“ као начину бивствовања лепог. Тиме се мисли :



Сл. 1

¹ A. Riegl, *Spatromische Kunstindustrie*, Wien 1927, 61.

то што је приказано не постоји стварно, нема реалности, али онеможе ко га опажа, јавља се тако као да реално постоји. То се види по конкретном шаренилу по богатству детаља, чак по утапању оног што је опажено у оно што је перципирано. Јер онај ко естетски опажа не двоји чулно виђење од духовно опаженог, већ ствари види уједно, те дакле верује да опажа и оно што се не може опажати.⁴³

Немогућност објективне реалности у опажању међутим, не укида њен потенцијал у уметности. Субјективан учинак у опажајним и креативним процесима омогућава *појавност твари* чиме се скреће пажња на њен реалитет. Чин појављивања омогућава нам реалност у којој се синтетизују идеја и форма (душа и тело) и која ван те синтезе нема значаја (постојања) у појединачним елементима. Непостојање – изван реалног – споја у времену омогућава да се превазиђе њихов антагонизам. У тако схваћеном реализму негира се Платонов *дуалистички концепт*, а приближава се Аристотеловом *формализму*: он налази да је идеја са појединачном ствари спојена тако да се од ње не може одвојити, и само у појединачном постоји опште, и не постоји опште које би било изван и поред појединачног. „Платонове трансцендентне идеје постају у Аристотела иманентни формални принципи. Душа је прва ентелехија физичког, органског тела (*De an.* Пр. 412 65). Као ентелехија душа је у исти мах облик тела, и то не спољашњи, стереометријски, него унутрашњи функционални облик тела, (*principium formans*). Тек душа у вези са телом прави од тела оно што је тело у ствари. Тело се односи према души као твар (ύλη) према облику (εἶδος). Твар пружа само могућност живота, као мрамор могућност статуе; тек обликом могућна статуа постаје права, стварна статуа. Тако и душом органска твар постаје постаје живо тело.“⁴⁴

Аристотелов формализам би се, на опажајном нивоу, могао схватити као објективни реализам који би се у уметничком могао појављивати једино као репродукција – „цитирање опаженог.“ Како уметничко претпоставља нови начин постојања – нову реалност, таква појава би се због укидања слободе морала схватити као неуметничка. У том смислу, објективна реалност се не може схватити обавезујућим у уметничкој стварности. Ни један вид подржавања није у стању да омогући појављивање објективне реалности у уметничком делу. Неочекивани однос унутрашњих логоса (идеја) и твари (форме) јесте мистерија у којој је садржан подстицај уметности – уопште. Нова реалност односно, нови вид постојања кроз слободну уметничку вољу (хтење, тежњу) циљ је уметности свих раздобља. „Зато је слобода уметника другачија од слободе активног човека. Уметника не наводи никакво трагање, не оптерећује никаква одговорност. Но зато му је отворено безгранично царство могућег које није везано за услове реалног. Уметничка слобода није само другачија, већ и далеко већа од моралне. Она тачно одговара дереализацији

⁴³ Исто, 77.

⁴⁴ N.Hartman, *Estetika*, Beograd, 1979, 43.

⁴⁵ М.Н.Ђурић, *Историја хеленске етике*, Београд, 1976, 381.

као моделу бића уметничког деловања и она је чисто, слободно постојање оног што ни на који начин није захтевано.“⁴⁵

Уметност, са друге стране, настаје у оквирима историјске стварности где је укореењен сваки вид њеног реалистичног полазишта. Материјални индивидуум у чувственој појавности јесте прави уметнички подстицај. Опажена твар у уметничком не представља ограничење, већ скривалицу несазнајног, суштаственог, општег, које појавност тек наговештава. Појављивање твари у областима опажајног и уметничког јесте подстицај али не и циљ креативног делања. Претпоставка уметничког исхода јесте нова реалност – постојање у измењеним околностима. „Та издвојеност и заштићеност понавља се у свим уметностима које приказују нешто из стварности узето и према њој слободно замишљено. То је најбоље познато у сликарству, где већ и уоквиравање делује изолујући. Ни једном посматрачу неће пасти на ум да слику пејзажа сматра реалним пејзажем а портрет особом.“⁴⁶

Реалитет уметничког дела не зависи у већој мери ни од опажања нити од објективне реалности. Чувствена ограничења заправо онемогућавају објективно опажање, тако да је потребно ослањање на духовно искуство. Субјективно тако постаје пресудни чинилац појављивања материјалног индивидуума, како у опажају, тако и у уметничком делу. Мада је *животна реалност* контекст појављивања твари и није могуће у потпуности одбацити је у уметничком, њена датост није циљ креативног делања. „Но на нивоу појаве уметник је неограничени господар. Ту он не налази на тврди отпор реалног, ту су му отворене могућности оног што реално није могуће.“⁴⁷

Реализам позне антике и ранохришћанска уметност

Када је у питању римска скулптура догодио се изванредан стилски и поетски преокрет у преконстантиновском раздобљу, почев од времена средњег царства, а нарочито после смрти Марка Аурелија. На царским портретима уместо херојског, мораног идеала који се још може констатовати на портретима од Августа до Хадријана, веристички се обликују психолошка стања и индивидуалне црте личности (сл. 2-4). У таквом приказивању било је места и за извесне слабости (меланхоличност, забринутост) уколико је потцењивано да се на племенит начин приказује император. „У овој уметности зјапи поларитет човечанства, који јој (уметности, *прир. аут.*) прво даје огромни, скоро неантички напон, да би после довео до краја антике. У позадини политичких заплета, у којима је скоро сваки цар био убица, да би и сам био убијен, уметност показује један до тада непознат тип човека, који оличава ништавило

⁴⁵ N.Hartman, *нав. дело*, 46.

⁴⁶ Исто, 44.

⁴⁷ Исто, 49.



Сл. 2-4

живота у односу према смрти, човека који је нагрижен од те ништавности.⁸ Животна реалност, очигледно, добија значајну улогу у овом раздобљу. Она се међутим појављује као подстицајно-развојни чинилац, али не и централно естетско-поетско питање епохе. Реалитет егзистенцијалне кризе истовремено најављује крај претходне епохе кроз испрљивање њених културних могућности и истовремено ново раздобље – касноантичку (ранохришћанску) уметност. Шта је подстицајно у позном римском реализму у односу на ранохришћанску уметност? Сама тенденција да се гласно (видљиво) постави питање (смрти) уметнички је чин. Она се отвара кроз уметничка дела, на лицима приказаних смртника као егзистенцијални страх. Представља ли то појаву објективног, животног реализма у уметности? Будући да се не може узети као иманентан човековој личности у њеној укупности, страх чини само део њене природе, не открива њену суштину, већ у мањој мери указује на њену животну реалност. Овде је већ реч о идеји, која се појављује делом у личности а делом у спољашњем. Идеја страха и смрти у позноримској уметности пред којом је постала немоћна пантеистичка митологија, сада се као идеја вечног живота појављује у синкретичкој уметности касне антике у чијем се кругу развија и ранохришћанска. Проблем смрти свакако је централно религијско и уметничко питање на основу чега Јакоб Буркхарт констатује да „...један много шири курс поставља питање да ли је, можда, пред призором смрти започела свеколика религија уопште?“⁹ Објективна реалност живота јесте заснована на могућности опажања процеса рађања (настајања), трајања и престанка живота (нестајања). Његова објективна идеалност, са друге стране, кроз логичну претпоставку да се човек рађа за живот, а не за смрт, искључује чувствено и консултује контемплативно. Религијска уметност се с тога, бави идејом смрти и вечног живота, а не констатацијом реалности дешавања у животу. Таква врста унутрашње супротности, која се

може видети у познијим облицима једне уметности, наговештава расплет кроз рађање нове. Једино се на тој основи, портрети очајника у римској скулптури могу довести у везу са ранохришћанском уметношћу. У њеним портретским видовима, суштински реализам није од овог света, већ представља оваплоћени идеализам. Животни реализам, са друге стране, показује животну истину у историјским околностима која не испуњава у знатној мери питање објективне (надисторијске), нити уметничке истине. С тога уметност тежи да постави извесна ограничења реализму, свводећи га на област форме. „Зашто је потребно ограничење реализма ако он представља тачно схваћену тенденцију ка животној истини?“¹⁰ Из Хартмановог питања наслућује се да он циља на уметничку истину, тј. да се уметност заправо и не бави животном истином. Чак и када се експлицитно појављује у уметничком делу, питање реализма као животне истине, разрешава се уметничким средствима. „Треће, ми, историјски потичемо од једне уметности која је у великој мери била идеалистичка и која је стилизовала животну истину.“¹¹ Њено појављивање или цитирање тако, не чини прави супстрат уметничког дела, у коме је нови вид истине којом увек и опет тежимо неком вишем смислу од онога који је живот потврђивао. Осим у области чувственог, релативизација реалитета се показала и у односу на питање истине. На основу таквог запажања је могуће тумачење ранохришћанске уметности. Својом способности ограничавања животног реализма, чињеница Васкрсења јесте пресудни смисао хришћанске вере и уметности. „Способност да се то велико и идеално учини видљивим у ситном и свакодневном управо представља главну функцију уметности : омогућење појављивања.“¹² Релативизација феномена реалног преноси се, сада, на поље природног и натприродног доводећи разматрање до питања: може ли реализам уопште, постулирати свеукупну уметност?

На крају одељка можемо констатовати да се реализам римског портрета не само не може доводити у везу са хришћанским, већ ни са реализмом у једном објективнијем виду. Прикази агоније и страха на лицима унижених људи, не поклапају се са дефиницијом појма *личност* осим на нивоу индивидуалистичког које јесте тековина модерног друштва и није у вези са хришћанском онтологијом и антропологијом.

Феномен фајумских портрета

Насликиани за мумије из Фајума, ови портрети се често доводе у везу са наводним хришћанским реализмом управо на нивоу личности и њеног појављивања у уметничком делу. Веристичка интерпретација индивидуалних особености насликаних дадиканата, постала је пресудни показатељ да се у

⁸ F.Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad 1973, 9.

⁹ J.Burkhardt, *Povest grčke kulture II*, Novi Sad-Sremski Karlovci 1992, 6.

¹⁰ N.Hartman, *nav. дело*, 348.

¹¹ Исто, 350.

¹² Исто, 352.

основи циља на реалитет личности која се опет доводи у везу са хришћанским схватањем ипостазирања. „Веомо често се, међутим, примећује одређено преувеличавање њихове повезаности са византијским иконописом. До погрешног разумевања овог односа долази због тога што се врши сједињење, односно изједначавање јелинистичких и византијских живописаца и укида разлике између особености ова два ликовна предања.“¹³ Различитости се могу запазити управо на нивоу схватања и представљања личности. Као централно питање личности, на фајумским портретима наглашена је њена природа. Религијски контекст фајумског сликарства, по свему је заснован на античком политеизму и његовој вези са источним култовима. Веристички карактер указује на функцију посмртне маске.¹⁴ Уметничко схватање јесте у великој мери удаљено од хришћанског виђења личности која свој реалитет остварује у заједници личности – Цркви. Сједињеност у Христу ипостазира хришћанску личност(и) на један неиндивидуалан начин у коме природа губи свој значај. Такво схватање се веома рано испољава у касноантичкој – ранохришћанској уметности. Идеја да је свака личност христолика у историји и вечности препознаје се од најранијих артефаката катакомбног сликарства. Наглашени индивидуализам фајумских портрета са друге стране, где тренутно и историјско постулирају реалитет (насликане) личности указује на античко-синкретички концепт вечног живота у коме апотеоза има значајну улогу. Индивидуално јесте, за савременог човека, извештан гарант личног (психо)аналитички обликована свест тешко повезује феномен појединачног са суштинско – општим. „Наше зрење је болесно осетљиво према индивидуалном; још је осетљивије према њему осећање живота и наше схватање живота. Индивидуализам – он је и номинализам – јесте болест нашег времена. Али се древни човек морао *напрезати* да би уочио индивидуално – одвојено и морао бити грешан да би се осећао таквим. Раздељеност је видео као акт намерног отцепања и она му се приказивала као кривица „неправда (*ἀδικία*) – како се изражавао Анаксимандар.“¹⁵

На основу данашњег схватања феномена личног које се темељи на крајњим, индивидуалним, вредностима, тешко је докучити како је схватана личности у свом визуелном појављивању на фајумским портретима. Индивидуално се, на основу предходног, не може схватити као чинилац повезивања фајумског и византијског сликарства.

Верујемо да је питање стила (унутрашњег и спољашњег аспекта) пресудан елемент за повезивање две уметности. Фајумско сликарство у формалном смислу, као и ранохришћанске фреске и камена пластика припадају позноантичкој уметности. У потпуности засновани на оптичком схватању

¹³ Ј. Кордис, *Фајумски портрети и византијске иконе*, Каленић, Крагујевац 2009, 9.

¹⁴ *По својим особеностима фајумско сликарство припада касноантичкој уметности, тако да се пре могу повезивати са римским веризмом него хеленским натурализмом*. Види Ј. Кордис, *нав. дело*, 90.

¹⁵ П. Флоренски, *Смисао идеализма*, Београд 2000, 102.

форме, теже радикалном издвајању материјалног индивидуума у ниво горње равни тако да се основна (раван) доживљава као исечак (бесконечног) простора. Принцип је постигнут сенчењем контуре чиме је омогућена еманација унутрашњег осветљења које се појављује као компаратив такође осветљеној основној равни у простирању. Уметнички циљ је постигнут веома успешном синтезом тактилног и оптичког схватања форме. Прво се препознаје у полусенкама којима је остварен утисак пластичности, а друго у контуралним линијама као и колористичком контрасту типичним за позноантичку уметност.¹⁶ Беличаста, златна или плава боја основне равни наговештавају будуће стање просторности. Утисак који се стиче на основу продубљивања канала рубних линија у позноантичкој каменој пластици одговара оном који оставља фајумско сликарство. Према природа није фокус ове уметности, делимично се појављује као својство личности. Природно стање је, међутим, изведено из историјског контекста. Ефекат који се добија снажним фронталним светлосним блеском на лицу и основној равни указује на неко натприродно осветљење које појавност у тој мери рефлектује да се сама доживљава као светлосни извор. Спољашњи светлосни извор произвео би другачији ефекат, сличан тактилно схваћеној и приказаној форми где се дидактички откривају облици. Фајумско сликарство на овај начин, уводи појам онтолошке (иманентне) светлости у уметности касне антике. Да је тако схваћено питање светлости постало правило, доказаћемо сасвим супротним примером Диоскорида (према није у вези са духовним у уметности), који, као позноантички артефакт, веома убедљиво и уочљиво (кроз стил) доприноси бољем сагледавању и разумевању духа епохе. Хетерогени извори, којим се умножавају аспекти и тачке глудања, схваћени су као позитиван истраживачки метод. Диоскоридов кодекс где „ствари добијају свој сопствени живот на горњој површини, на обојеном одсјају“¹⁷ у веома сличној колористичкој интерпретацији показује биљни и животињски свет према њиховим врстама.

Основ повезивања фајумских портрета са видовима позноантичке уметности, препознатљив је и у истоветном положају главе и тела односно фигуре приказане личности. Покрет представља веома успешан спој кретања и мировања, као тренутак застајања приликом кретања. Појава има узрок у константиновској уметности, где се традиционални прикази поворке у линеарном поретку комбинују са аксијалним композицијама. Такав концепт, сада укључује посматрача у приказани догађај, наговештавајући нови вид – слику пред којом се моли. Унутрашња тачка посматрања на фајумским портретима, али и у синкретичкој уметности у ширем смислу постала је животно питање црквене уметности. Развој обрасца приказивања личности у времену које представља пут ка вечном, настављен је тако што се уводи бочни покрет ока,

¹⁶ Линија се појављује као компаримент површини тако да су оба феномена равномерно заступљена а волуминозност је постигнута како обликовањем помоћу полусенки (тонски) тако и колористички – линијским одвајањем од основне равни. У том смислу не стоји тврдња да „линија није толико пресудна...“ Ј. Кордис, *нав. дело*, 22.

¹⁷ А. Riegl, *нав. дело*, 260.

што сугерише окретање фигуре (у односу на правац кретања). На портретима хеленске класике на очној јабучици нису маркирани рожњача и зеница, тако да се стиче утисак да је приказани лик заглаван у даљину која је пред њим, што их чини независним од субјекта који опажа (сл. 5). На портретима тетрараха плићим урезима се маркирају рожњача и зеница чиме је обликован један аксијално конципиран лик укоченог погледа. Бочни покрет ока (поглед) у односу на фигуру уочава се на Константиновим клесаним ликовима, чији је најизразитији пример колосални кип из Максенцијеве базилике (сл. 6). Потенцијалне кретање фигуре и ока, на тај начин, чине антитезу активног мировања коју пројављују насликане личности фајумске некрополе. Тако је и у односу на ово питање, над реализмом историјског превагнуо идеализам вечног живота.



Сл. 6



Сл. 5

Природа и реално(ст)

Кроз својство твари да буде опажена, природа може бити виђена и следствено томе – транспонована у уметничку стварност. У односу на личност представља нешто спољашње а њен примарни и секундарни (уметнички) реалитет, зависни су од чина опажања. Омогућавајући појављивање природе (у опажују и уметничком делу) субјективно постаје пресудни чинилац природне реалности. Релативитет природне реалности може се констатовати већ на нивоу опажања а нарочито је испољен у процесу њеног појављивања у уметничком. „Уметник види у природи оно што његова уметност захтева да он у њој види, оно што уметност осталих стваралаца, коју он одлично познаје, његова култура али његова необразованост – која је и сама везана за културу – у њу пројектирају.“¹⁸ На тај начин, чинилац очекиваног „омета“ објективно опажање и његову независност од емпиријског. Духовно искуство, веома рано постаје пресудно за синтезу опаженог у појављивању природе као материјалног индивидуума. Степен његове партиципације у

¹⁸ R. Pasron, *Pojetika*, Beograd, 1980, 36.

опажајним процесима, променљив је и зависан од времена и места (опажања и појављивања у уметничком). Природа се у уметности појављује као први спољашњи подстицај, а не као крајњи уметнички циљ. Перцептивна ограничења, међутим неће обесхрабрити ни једног уметника који тежи да порине у објект, да се с њим сједини у чину рецепције. Својством да буде опажена твар је постала трајна преокупација уметности, а смисао није тражен у спољашњем изгледу него у унутрашњој истини, тако да, „символично уживљавање не представља само пројичирање наших осећања у ствари, него и интуитивно откривање оног што оне јесу.“¹⁹ Релативизација природног реалитета, чак отвара питање њеног сталног постојања на начин на који се појављује у опажују и уметности. Читав низ питања о њеном месту и смислу у чувственим и тварним сликама остаје отворен и без коначних одговора. Радикално постављено питање: „да ли је све што видимо комбинација нашег ума или своју основу има у природи ствари“²⁰ у великој мери се тиче уметности. На основу тога могуће је следеће питање: да ли је природа само спољашњи подстицај уметности која јој даље омогућава неку неприродну или натприродну реалност? Реалитет опажања природе, међутим, не преноси се на питање уметничке стварности, због тога што се уметност не зауставља на нивоу чувственог, већ га схвата као први степен и откривању унутрашње суштине твари. С тога, Теново схватање опажене твари као „истините халуцинације“²¹ не доводи у питање постојање природног у уметничком, колико тезу да је уметност окупирана његовим опаженим видом. Шта онда, представља стварни садржај (поетику) уметничког дела?

Питање идеје у филозофији и уметности

Веома рано у свом развоју човек је уочио да је природа склона променама, а да њен смисао остаје непромењен. У развоју културе, тежило се с тога, откривању њеног смисла и унутрашњих идеја. Тиме су се углавном бавили магијски и религијски системи као и филозофија и уметност. Утврђивање смисаоности појаве јесте опажање њене идеје, што се догађа на нивоу духовног искуства. „Још једанпут шта значи: *видети идеју*? – Платон каже: видети да (*ἐν τα πολλά εἶνε καὶ τὸ ἐν πολλά*) – да много јесте једно, а једно много или још видети спајање (*τοῦ ἀπειροῦ καὶ πέρατος*) тј. неограничености суштества и оцртаности конкретно датог.“²² Видети идеју, с тога, претпоставља виши ниво опажања (од чувственог) где се феномен посматра кроз бројне измене у појавности, у којима је наговештен крајњи смисао.

¹⁹ Исто, 38.

²⁰ П. Флоренски, *Смисао идеализма*, Београд 2000, 54-55.

²¹ R. Pasron, *нав. дело*, 38.

²² П. Флоренски, *нав. дело*, 90-91.

²³ N. Hartman, *нав. дело*, 29.

Философска односно метафоричка спознаја идеје у уметности није до краја могућа управо у односу на чувствени подстицај који се у њој неизбежно садржи. Како су ограничења која поставља животна реалност за уметност неприхватљива тако јесте и апсолутно суштинско понижање у идеју недостижан циљ за њу. Средње поље, између ових крајности, јесте оно на коме ниче и развија се уметничко. Виђење идеје у уметности, сенка је апсолутног, свевиђења али и његова икона. На основу, делом уметничког искуства, могуће је појмити речи из Постања: „И видје Бог да је добро...“ (1. Мој. 1,25). Такав вид свевиђења немогућ је у уметности али не и непознат њој. Тако, методи философије и уметности према овом питању показују разлике које не исходе из различитих „природа“ већ различитих циљева. „ту се пре морамо држати сазнања да је свест о методу увек секундарна у односу на метод који живо делује и који је једино управљен на свој предмет.“²³ Док је философија у стању да види идеју изван појединачног, уметност би на том путу остварила самопоништење. Оваплоћење идеје, односно могућност њеног појављивања у тварном, потстицајни су али и циљни сегменти уметничког дела. „Оно што је ту једино одрживо могло би бити то да уметничка пројекција израста најпре тамо где велике идеје покрећу људе и страст идеје нагони на израз – рекло би се на објективизацију.“²⁴ Чињеница појављивања идеје у уметничком на основу чувственог опажања у појединачном премиса је креативног али и тачка у којој се остварује идеалистички концепт који тежи обухватнијем представљању форме. Животна реалност се у овом процесу показује као ограничавајућа околност. Из тог разлога уметност мора најпре поставити ограничења реалном. „Па ипак, опит синтетичког зрења понављао се и понавља се сваки пут када духовни поглед задобије силу да се издигне изнад „плотског“ чулног света.“²⁵

Идеалистички постулат уметности није могуће објаснити и при том заобићи Платонизам. Философска и уметничка природа његове личности омогућиле су синтезу на основу које се веома прецизно открива смисао уметности. Једно у многоме или кроз њега, опредељују циљ, метод и укупни смисао уметничког деловања тако што се кроз (πολλῶν) изнова открива иста идеја. Појављивању појединачног међутим, увек се очекује нова идеја што представља извесну природну противуречност уметничког виђења идеје. Понављање мотива са функцијом мустре у касноантичкој уметности један је од начина повезивања мноштва са једним. На основу овог метода настала је укупна орнаментика коју је потом баштинила и византијска уметност. Како је (πολλῶν) везано за појавности, његово дидактичко понављање кроз низове *много – истога* савим јасно га доводи у везу да *једним*. Символи се такође користе као пречице у сажимању мноштва (у ред) и једног. Символично представљање врсте, рано се појављује у уметности и јасан је

²⁴ Исто, 31.

²⁵ Исто.

²⁶ Исто, 101-102.

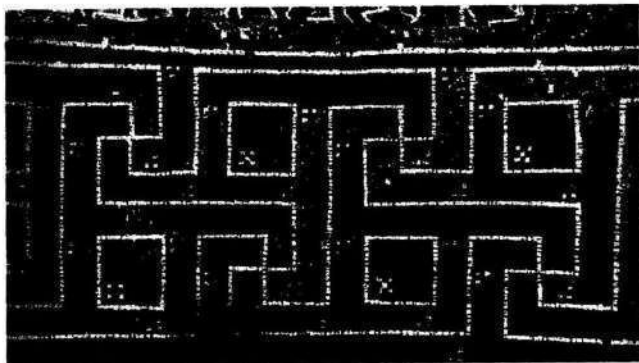
показатељ да се у (τῶν πολλῶν) увек тежи виђењу универзалног. „Ако живот чак споља схватан и кистом или длетом утиснут јесте „(μία δια πολλῶν)“ или неко *universale*, онда тим пре морају бити надјединични живи организми, те изнутра формалне структуре живота.“²⁶ Философско откриће (ἐν καὶ πολλῶν), наслућивало се у свим магијским и религијским системима али од почетка и у уметности. Уметник, интуитивно, у свему појединачном препознаје универзално а то се у великим делима увек догађа на један неочекивани и непоновљиви начин. Ако смо предходно учили да је реалност подстицај уметности, као њен циљ се сада препознаје – идеја. Премда тежи универзалном, не може се замислити без појединачног и то на основу опажене твари. То је битно разликује од философије и теологије тако да се показује као неследствена било каквом спекулативном методу. Уколико се мисли да уметност прати теоријске процесе, тада се креативна слобода доводи у питање. Без ње свако стварање јесте *не-уметнички* чин.

Идеалистички концепт једнога у (кроз) у многоме, веома се јасно испољава у поетици касноантичке уметности. Обнова платонизма у овом раздобљу само делимично представља узрок томе. Криза друштва у коме се све гласније постављало питање смрти, довела је човечанство до почетне тачке у којој се егзистенцијалне недоумице показују подстицајне у развоју религије и уметности. „Отуд је схватљиво да свака религија – а ова увек тражи другу, вишу реалност – по својој суштини поступише вечност, овог или оног реда.“²⁷

Концепт универзалног у мноштву појединачног определило је уметност касне антике смислом који је уочљив у ранохришћанској али и у уметности Цркве свих епоха. Континуирано понављање истих мотива у нивоу горње равни, издвајањем помоћу бушотина и канала из основне равни, (бескрајног простора) очигледан је модел архетипа универзалног у појединачном. „Психологија тврди да ми заправо свет *видимо* као раван, а рељеф он задобија од сталне поправке коју у чулни материјал уноси несвесно расуђивање.“²⁸ На нивоу философско – религијско – уметничке свести касноантичке епохе, простор већ показује више метафизички него животно – опажајни смисао. Простор је заправо први носилац идеје вечности. У овом раздобљу, показује се фрагментално али континуирано у основној равни, у интерколумнијама на зидовима храмова, у међупросторима мотива у низу клесаних на консолама и архиволтама, као и на величестим позадинама ранохришћанских фресака. Ритмично смењивање (линеарно компоновано) мотива у нивоу горње и простора основне равни као модел приказивања једног (универзалног) у многоме уочљив је и на калиграфским радовима, посебно на орнаменталним низовима попут просторних меандара, двоструких секира, итд. Тако је уметност нашла сопствени пут до *идеје* у којој је потврђен њен смисао (сл. 7).

²⁷ Исто, 97.

²⁸ Исто, 91.



Сл. 7

Иманентна истина хеленске пантеистичке скулптуре

Хеленски идеализам античке класике у великој мери повезује идеју са појавом. Способност Грка да иконски представе идеју пресудан је у овој али и касноантичкој епохи. „Присећајући се да је антички идеализам историјски израстао управо на Сократовом открићу *човека* за филозофију и на истраживању људске природе, присећајући се на даље особне антропоцентричности хеленског светоназора у дугом периоду развоја античке филозофије, и, на крају, задржавајући пажњу на исконској сензибилности Хелена према лепоти људског тела – узимајући у обзир све то, свакако се досећамо да је лик управо (јер својим ликом човек бива човеком) „оријентисан“ идеализам и да је, према томе, *идеја* са *ликом* повезана далеко тешње неголи напосто се *једним* од разјашњавајућих примера како се то могло схватити из предходног излагања. Да, идеја јесте *лице лица* или лик.“²⁹ Претежност идеје над појавом у хеленској култури може се доказати примером развоја иконографије Хермеса – од старца до прелепог младића у Праксителовој интерпретацији (сл. 8).³⁰ Хеленски идеализам је у садејству са пантеизмом створио једну теоцентричну уметност мада са снажним антропоморфним ефектом. Данас је тешко разумети хеленски теоцентризам јер се појам везује за монотеистички религијски систем. Будући да се хеленски богови рађају у времену а њихова бесмртност јесте у зависности од амброзије и принетих жртава као и то да је коначно формирана теогонија и митологија пуна божанства у људском лику, пантеизам старих Грка заиста показује антропоцентричност. Достигнућа у уметности јесу у многоме допринела таквој слици, а још више реинтерпретацији у Ренесанси. Идеалистички концепт од рана, кроз *daimonism* и веровање у

²⁹ Исто, 112.

³⁰ Д. Срејовић, А. Цермановић, *Речник Грчке и Римске митологије*, Београд, 1979, 475.

постојање логоса сваке твари и појаве, управо доказује теоцентричност уметности Хелена. Свепржимање природе и мита унутрашњим логосима, указује на појаву *universalia* али и апсолутног – непроменљивог у свему што се мења. „Ако се у темељу свега постојећег налази несвесна интелигенција или апсолутни ум, ако су творевине природе једностране манифестације тог ума, а духовни живот самосвест истог ума која се ступњевито разликује, онда и уметности не могу бити ништа друго до ступњеви те самосвести; додуше не највиши ступњеви, јер оне су везане за чулно, али свакако ступњеви који су неопходни за ограничено људско биће и који се не могу заменити поимањем.“³¹



Сл. 8

Питање истине

Хеленски допринос питању истине, немерљив је а платонизам неизбежни консултант у његовом разматрању. Његова сложеност у уметничком заснива се на потешкоћама око разлучивања животне и суштинске истине. Будући непроменљива, а представља и циљ уметничког, суштинска истина не само да припада свету идеја већ их и возглављује. Сократово уверење „да се, по нама, оно што је постојано и чисто и истинито и што смо назвали без примеса налази у ономе што је увек истоветно исто, тако и у највећој мери чисто, или пак у ономе што му је сродно“³² оправдава такво мишљење. Питање идеје и суштинске истине у визуелним уметностима, међутим, није могуће откривати без животне истине односно истине на нивоу опажаја. Не показује ли се тако способност уметника да у животној препозна суштинску истину односно у тварном – идеју? На компатибилности двеју истина почива трећа – иманентна уметничком делу. Постизање унутрашњег јединства премиса је уметности, која дијалог са конзументом остварује управо на нивоу истине. Он је, наиме на нивоу унутрашњег јединства у стању да препозна истиниту уметност. „Тек тако се сједињује животна истина са суштинском истином у иманентној истини унутрашњег формалног јединства.“³³ Према према мери уметности философски метод није у зависности од животне истине за досезање апсолутног – суштинске истине или *идеје добра* (*видети*

³¹ N. Hartman, *нав. дело*, 29.

³² Platon, *Meneksen / Fileb*, Beograd, 119.

³³ N. Hartman, *нав. дело*, 367.

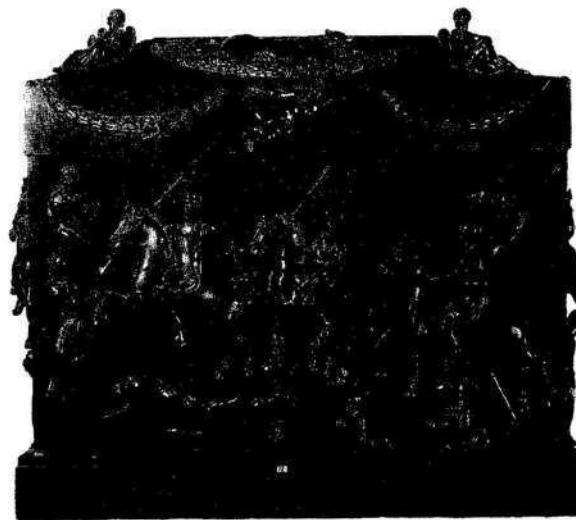
идеју је на том основу је кључ разумевања библијског исказа : „И видје Бог да је све добро.“ 1. Мојс. 1, 25) потребна је синтеза као замена за свевиђење. Закључујући дијалог са Протархом Сократ на овај начин објашњава синтезу : „Према томе ако нам није пошло за руком да *добро* уловимо у једној јединственој идеји, узели смо ово троје: лепоту, сразмеру и истину, уз објашњење да нам то даје за право да их све заједно сматрамо узорком онога што сачињава спој, а да је управо због тога што је то добро, и сам спој такав какав је.“³⁴ Иманентне истине пантеистичке глиптике, као у свим великим уметностима, на један потресан начин откривају суштинску истину и идеју. Ми смо, данас, склони да зарад откривене телесне лепоте у њој, дамо предност животној истини (опет делом захваљујући реинтерпретацији у ренесанси). На основу изворног смисла уметности античког пантеизма тежиће се, у даљем разматрању, утврђивању идеалистичког постулирања и касноантичке – ранохришћанске уметности.

Поетски идеализам касноантичке – ранохришћанске уметности

Идеализам хеленског пантеизма и вајарства извршио је снажан утицај на римску скулптуру која је у њему пронашла своје полазиште. Од средњег царства, како је претходно уочено, развијала се, испољавајући реалистичке тежње што је у односу на наслеђе довело уметност у стање унутрашње противречности. То се по правилу показује као подстицајно за рађање нове уметности, што касноантичка према свим параметрима јесте. На основу препознавања узрока, развоја и трајања, формалних и стилских особености и тиме што је исцрпљивањем сопствених могућности подстицала рађање нове уметности, она се показује као заокружена уметничка епоха. Од антике, одваја је и низ не-античких појава које имају своје порекло на истоку и које су путем миграције становништва, извршиле велики утицај на културу космополитске државе. Религиозност је постала приватна ствар што се односило чак и на владарску кућу, и имало одјека у империјалном уметничком програму. Већ у Хадријаново доба римски пантеон допуњују божанства попут Митре и Изиде. Од старих римских богова највећу истрајност показује Јупитер, који упркос промени изворног смисла која се може уочити у тетрархијском раздобљу опстаје као државно божанство. Слично је и са древним култом Весте чије су ватре гореле у Риму до Теодосијевог раздобља. Синкретизам је подразумевао измену концепта традиционалног у споју са новим као и теокрасију.³⁵ Сваки вид сажимања био је могућ а поново уједињено царство са Константином постајало је више некаква источњачка империја него авгутовска држава.

³⁴ Platon, *нав. дело*, 129“

³⁵ J. Burkhart, *Doba Konstantina Velikog*, Novi Sad - Sremski Karlovci, 2006, 150.



Сл. 9

Класичне теме у уметности добијају нови контекст, што је најлакше уочити на касноантичким – ранохришћанским саркофазима. Појам смрти се апстрахује а живот (вечни) схвата као победа над њом. За погреб Свете Јелене, императорове мајке, одабран је саркофаг који је првобитно био намењен неком генералу из Хадријановог доба (сл. 9).³⁶ Представа битке сада се схвата као тријумф живота над смрћу. У константиновском раздобљу секундарна употреба старијих споменика била је не само легитимна већ и пожељна пракса. Са наменом мењао се иконографски смисао. Тако су се, уз оне који су рађени за славолук, на Константиновом споменику нашли и рељефи Трајана, Хадријана и Марка Аурелија.³⁷

Константинови рељефи су нарочито индикативни за нашу тему. Циклус се састоји од приказа борби које се завршавају тријумфом на Милвикијском мосту, обраћање Цара сенату и грађанима, подела новца итд. За разлику од Хадријанових тонда из горње зоне где се форма у полутоновима заобљава према замишљеној горњој равни што представља ранији стил, Константинови рељефи доследно показују истовремену тежњу ка линеарно-перспективној и аксијалној композицији. Када се узме у обзир континуирано приказивање форме у нивоу горње равни, симетрија, компоновање у простору где се

³⁶ A. Riegl, *нав. дело*, 207.

³⁷ Г. Јанићијевић, *Константинова Ars Christiana и њен одјек у уметности Цркве*, Београд 2010, 75.

рађањем према висини сугерише дубина што антиципира инверзну перспективу, уочава се сасвим нови стил у односу на античку класику.

Константин је приказан како седи између Хадријана и Марка Аурелија који као *daimoni* треба да обезбеде континуитет добре владавине. Три царске фигуре су постављене фронтално док се сенатори и грађани okreћу ка њима (центру). Аксијална композиција такође указује на источњачко порекло, а будући да је у њеном центру Константин, јасно се показује да тема више није историјски догађај, већ – представа личности у надисторијском контексту (сл. 10-11). Приказана архитектура форума (на начин кулиса) сугерише дубину односно, растојање (простор) између *основне* и приказа у нивоу *горње* равни. Издвајање фигура постигнуто је продубљивањем канала у контурним линијама. Тако се стил од претходног рељефа, где је постојање форме независно од посматрача, развија у правцу клесане слике пред којом се моли. Феномен простора и рефлексије позноантичког човека на ту тему, препознатљиви су како на фигуралним рељефима тако и на орнаменталним решењима капители и архитрава где се развијају мотиви *бескрајних извештаја*. Напрекидним смењивањем мотива (материјалног индивидуума) са фрагментима простора, сугерише се трајање кроз непрекидну смену елемената. Перманентна смена плиме и осеке, дана и ноћи, годишњој доба³⁸ иконографски је модел указивања на бескрајно – вечно што се односи како на трајање тако и на



Сл. 10



Сл. 11

³⁸ F. Gerke, *нав. дело*, 12.

простирање. У архитектури се идеја вечног остварује увођењем композиције маса.³⁹ Маса се појављују и на спољашњости грађевина на основу чега се може констатовати како непрекидна смена елемената тако и повезивање спољашњег и унутрашњег. Хришћанска црква, развијана од форме градске суднице, применом композиције масе добија бочне бродове, попречни трансепт, атријум са фонтаном и на првом месту – источну апсиду. Мноштво градитељских елемената у непрекидној смени маса понаша се као бескрајни извештај.

Аксијалност, симетрија и свеопшта повезаност, својства су и ранохришћанских фресака у катакомбама. Алгоритмске фигуре и библијски мотиви, издвајају се црвенкасто мрким тоновима из беличасте основне равни. Изоловање мотива и неопходно прекидање основе извођено је системом двоструких бордура којима је, као мрежом, обухваћен укупни простор. Насликане фигуре, попут клесаних, у потпуности су одвојене од основе тако да нити бацају сенку нити било којим делом израђају, или се утапају у њу. На основу феномена подигнутог стопала на катакомбним фрескама, одсуство сенке указује и на то да се дубина тражи у све већој удаљености горње од основне равни. Међупростор који, као да је испуњен ваздухом тежи сугестији треће димензије на један метафорички начин. Насупрот двоструким рамовима фресака архитектонског стила, двоструке бордуре линеарног стила (који се везује за ранохришћанске фреске) омогућавају континуитет и повезаност приказа. У односу на простор издвојене су потискујући основну раван и понашају се као материјални индивидуум са троструком просторном функцијом: 1. скрећу пажњу са ње као тешко решивог питања; 2. указују на дубину у свом залеђу; 3. утичу на негацију унутрашњег ограђеног простора (сл. 12). У односу на питање откривене дубине и континуирано орнаментално приказивање основне равни у међупросторима веома слично фрескама конципирани су и позноантички мозаици са беличастом основом. Оквирују се често и двоструким орнаментима између којих се опет појављује белина основне равни. Сами орнаменти се, понашају као сликани бескрајни извештаји мустре попут плетера цик-цак трака и пространих меандара.

Идеја вечности у касноантичкој-ранохришћанској уметности

Умножавање мотива као уметнички метод откривања *једног у многама* указује на контемплативну природу касноантичке – ранохришћанске уметности. На основу спајања неограничености суштства и оцртаности конкретности датог⁴⁰ у небројеним појавностима мотива, и асистенцију духовног искуства могуће је препознати идеју. Способност спајања својствена је филозофу,

³⁹ А. Riegl, *нав. дело*, 69-75.

⁴⁰ П. Флоренски, *нав. дело*, 91.



Сл. 12

видели смо и уметнику, али и свакој контемплативној личности која тежи виђењу идеје. То се, са друге стране, увек догађа са мером у којој је могуће видети суштество. Коначно, свеобухватност идеја трансцедентна је и припада вишим сферама. Да је Платон уочио да је суштинска истина – спољашња и са мером се даје човеку из виших сфера, доказује Сократов исказ: „То је дар богова људима, бар како се мени чини, који је са неког божанског места био бачен уз помоћ неког Прометеја заједно са сјајном ватром, а ти древни људи, који су били бољи од нас и боравили ближе боговима, нама су предањем сачували ту божанску објаву да се све оно за шта се стално говори да постоји састоји од једног и многог и да је у њему самом сједињена граница.“⁴¹ На питање (*ἐν καὶ πολλὰ*) у касноантичкој – ранохришћанској уметности, поред бескрајног извештаја, одговарало се језиком симболичних представа које су повезивале све врсте и родова. Симболично исказивање је на један пролошки начин указивало на ноумене ствари. За суштинско разумевање неопходно је више, духовно искуство. Уколико се Сол (Хелиос) узима у касноантичкој уметности за символ дана а Селена – ноћи, њихово заједничко приказивање као антитезе носи смисао непрекидног трајања у духу касноантичке есхатологије. У символу се дакле, на један сложенији али непосреднији начин открива идеја. Производ је мета свести која има способност да обједињује и иконизује опште у појавностима – истину. „Заједно са већином својих савременика Плутарх у небеским телима види богове : то су нетрулежни логоси, истец и видови божанстава, подобја богова. На небесима, у надлунарној области, у звездама према његовом учењу нетрулежна

⁴¹ Платон, *нав. дело*, 41-42.

оваплоћена врста, видова, изгледа, идеје, логоси, истоци, семена, подобја или отисци који су расејани у суштествима подвргнутим промени, у земљи, у мору, у биљкама и животињама – разлежу се, уништавају се, сахрањују се да би изнова васкрсли у живот, родили се новим рођењима.“⁴² Веома популарни у касноантичкој уметности антропоморфни прикази *генија*, упркос значењу које се делимично односи на ипостас, у основи, представљају *идеално начело*. „Њихова способност“ да иконизују суштствене ствари, темељна је за питање представљања родова и врста. Генији годишњих доба, творе антитезу Сол/Луна типа са идејом вечности. Веома су заступљени на касноантичким саркофазима, тако да се може закључити да сепулкрални карактер таквог (језика) уметничког дела постулира идеју вечности у њему. Антитеза парова има за циљ да нагласи (појача) основни садржај. Тој врсти припадају крилате викторије, али и низ источњачких божанстава у пару или њихових упарених пратилаца. На основу тога се може закључити да касноантичка есхатологија има утемељење у источним култовима, најпре у хришћанству. Смена елемената јесте тековина и персијског дуализма, односно парсизма, тако да парови Атиса, божанских близанаца Диоскура, као и Дадифора на Митриним каменним иконама – идеално су начело сажимања (времена). У интерпретацији Павла Флоренског, генији нису ништа друго до начелства родова. „Род као реалност, као виша реалност која чува своје чланове, мисли се као идеална личност дате родовске крви, датог родовског семена – као *Genius*.“⁴³

Стилизација ликова на ранохришћанским фрескама такође тежи родовској сличности тако да се сугерише духовни род који представља ипостазирање идеје. То се значењски поклапа са схватањем да личност остварује свој идентитет у Цркви као заједници (личности). Насликане личности тако показују особености свог духовног рода у преображеној твари. Наведени модели попут ритмичког понављања, симболичног сажимања, окретања посматрачу са бочним покретом ока омогућавају виђење идеје као преображене твари којој је отворен пут ка вечности. Литургијско присуствавање будућег и могућност њеног уметничког представљања откривају есхатолошку димензију. Цркве у којој се Истина појављује као неизмењена и вечна.

Закључак - Поетски супстрат касноантичке – ранохришћанске уметности испитивали смо у овом раду на основу опажајних процеса и схватања форме односно њеног појављивања у уметничкој стварности. На основу мноштва посебности касне антике, идеалистички концепт се показао као пресудно унутрашње питање. Истовремено суштинска истина показује превагу над животном која представља подстицајни чинилац. Када је о времену и простору реч, у опажању и уметничком појављивању спољашњост се најпре испољава као димензионална. Дубина, као трећа димензија, констатује се

⁴² П. Флоренски, *нав. дело*, 129.

⁴³ *Исто*, 131.

и интерпретира уз помоћ духовног искуства а кроз појам времена као трајање у промени у опажају – кроз низ појавности, открива се четврта перспективна димензија. Синтеза чувственог и духовног јесте основ откривања идеје у уметничком. „Схватити појаву као целину могуће је не издвајајући из ње ни један момент и на њега усредсредити сву пажњу, него обухватајући скупа све стадијуме развоја.“⁴⁴ Издизање изнад плотског, било је неопходно у развоју касноантичке културе која је тежила духовном тумачењу егзистенцијалних питања. Тако је створен предуслов да хришћански свет кроз откривене видове уметности, изрази своје истине. Промисаони ток историје, уочен је кроз могућност настајања и развоја уметности Цркве на основу аналогности са укупним „духом“ касноантичке епохе. У Платоновом (έν και πολλά) на неочекиван начин открива се истина Цркве а идеалистички основ касне антике постао је оквир уметничког појављивања откривењског богословља. Кроз форму је омогућено појављивање идеје што је у основи откривање смисла тако што „тако што у исто време док постоји природни прелаз од вишег ка нижем, прелаз од нижег ка вишем могућ је само на чудесан начин.“⁴⁵

Извор:

Platon, *Meneksen / Fileb*, Реč и misao, Beograd 1981, 119.

Литература:

Burkhardt, J. *Povest grčke kulture II*, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića i Omladinski savjet Crne Gore, Podgorica Novi Sad/Sremski Karlovci 1992.

Burkhardt, J. *Doba Konstantina Velikog*, Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića, Novi Sad/Sremski Karlovci, 2006.

Gerke, F. *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Bratstvo i jedinstvo, Novi Sad 1973.

Ђурић, М.Н. *Историја хеленске етике*, БИГЗ, Београд, 1976.

Јанићијевић, Г. *Константинова Ars Christiana и њен одјек у уметности Цркве*, у Поповић, Р, *Константин Велики, историја и култура*, Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд 2010.

Кордис, Ј. *Фајумски портрети и византијске иконе*, Каленић, Крагујевац 2009.

Pasron, R. *Pojetika*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1980.

Riegl, A. *Spatromische kunstindustrie*, Wien 1927.

Срејовић, Д. А. Цермановић, *Речник Грчке и Римске митологије*, СКЗ, Београд, 1979.

Флоренски, П. *Смисао идеализма*, Плато, Београд 2000.

Hartman, N. *Estetika*, BIGZ, Beograd, 1979.

⁴⁴ Исто, 95.

⁴⁵ Исто, 93

REALISM AND IDEALISM IN LATE ANTIQUE – EARLY CHRISTIAN ART

Goran Janićijević

Academy of the Serbian Orthodox Church for the Fine Arts and Conservation,
Belgrade

To have the phenomena of the real and of the ideal recognized as an internal issue of late Antiquity, it is necessary to consider their basic meaning as the primary pursuit of the art itself. In this regard, it is important to note that none of the great arts disregarded the reality of the animate, but also aspired to the new reality. The artistic truth, therefore, does not match the truth of life. This is particularly noticeable in the Hellenistic idealism that comes from ancient Greek mythology. The reality of life which is shown as hopelessness in the portraits of the middle period of the Roman Empire, is the encouragement for the emergence of a new, Late Roman - Early Christian art, which resolves the existential question.

Objective reality, due to the limits of binocular viewing, is impossible to the senses. Due to this, art tends to set the limits to the reality of life in the creative aspect. The new reality, *id est*, a new form of existence through the free will (desire, inclination) of art, is the goal of art of all periods. "Neither one observer will thought of to picture a landscape to be a realistic landscape and to thought of a portrait as a person." (M. Hartman, *Aesthetics*, Belgrade, 1970.44.)

The realism of Roman portraits modeled plasticly during the Middle Empire is limited to the area of form, while the essence is marked by its idea. Very similar thing is with portraits from Fayyum which are shaped veristically and express the function of a death mask.

These two groups of artifacts can not be attributed to the Christian view of personality, or its representation in the early Christian art. The connection can be seen on the basis of incentives as well as similarities in the understanding of the relation between the figure and the space where the shading of the contours the material individuum is elevated in the upper plane in relation to the principal plane (the space), and between them appears a the third dimension, the one of depth. Combination of linear-perspective with axial compositions resulted in a pronounced lateral movement of the eye compared to the three-quarter view of the head. Phenomenon recognized as a pause in the movement and a look toward the viewer is visible on Fayvan portraits and early Christian representations. That shows a certain dependence of the display on the subject who perceives.

The nature appears in art as a true external stimulus, but not the ultimate goal. A radically asked question: "Is everything we see the combination of our mind or it has its basis in nature" (P. Florenski, *Sense of Idealism*, Belgrade, 2000, pp 54 to 55.) relates to art in a major way. The man very early noticed that nature is

subject to change due to the effect of time on its appearance, which still does not cancel or change its meaning – its idea. The vision of the idea of things in art is the shadow of the absolute – the providence, its icon and its purpose. Incarnation of ideas, or the possibility of its occurrence in the material, are incentive but also target segments of a piece of art. On the basis of Platonism, one can understand idea in the art. Plato's concept of *one in many* is literally presented as a content of late antique art. Rhythmic alternation of motifs in the upper level and the main one in the interstices as a model of representation of the (universal) through a multitude, is discernible in late Antique capitals, architraves, spatial twists and turns, double axes, which are presented in the form of "endless report."

The ability of the artist to recognize a fundamental truth (idea) in the idea of life, is compatible with the assumption of recognition of a third – artistic truth. The possibility of such a synthesis is given to a philosopher, artist and every contemplative person who is able to *see the idea*. The symbol appears in art as a model of showing the idea of things. The product is the target of the consciousness that is capable of integrating in multitude and recognize in the universal – the truth. Very popular in late Antique art, the anthropomorphic displays of the genius generally depict – the perfect principle. Their ability to iconize (symbolize) quintessential content, is fundamental for the representation of genera and species. Stylization of the characters (based on similarity to Christ) of early Christian depictions also tends to gender connectedness which emphasizes spiritual kinship, which represents hypostasation of the idea. On the other hand, the liturgical presentation of the future and the possibility of realisation of artistic representation reveal the eschatological dimension of the Church in which the Truth appears as unchanged and eternal.

РЕАЛИЗМ И ИДЕАЛИЗМ В ПОЗДНЕАНТИЧЕСКОМ – РАННЕХРИСТИАНСКОМ ИСКУССТВЕ

Горан Яничиевич

Академия Сербской Православной Церкви искусства и сохранения, Белград

Чтобы феномены реального и идеального были осознаны, как внутренний вопрос позднеантического нужно рассмотреть их основное значение как первичное стремление самого искусства. В том смысле важно заметить, что ни одно великое искусство не пренебрегало на реальность жизненного, а стремилось к новой реальности. Художественная истина и так, не совпадала с жизненной истиной. Это особенно заметно в эллиническом идеализме, который происходит из старогреческой мифологии. Жизненная реальность, которая показывается, как безнадежность на портретах периода среднего римского царства, является стимулом образования нового, позднеантического – раннехристианского искусства, которое решает экзистенциальный вопрос.

Объективная реальность вследствие ограниченности бинокулярного осматривания невозможна в чувствах. Из-за того искусство стремится поставить ограничения жизненной реальности в креативном. Новая реальность, то есть, новый вид существования через свободную художественную волю (желание, стремление) цель искусства всех периодов. „Ни одному рассматривающему ни придет в мысли, чтобы картину пейзажа считать реальным пейзажем, а портрет личностью.“ (N.Hartman, *Estetika*, Beograd, 1970.44.)

Реализм римских портретов пластически моделированных в периоде среднего царства ограничен на область формы, тогда как сущность составляет их идея. Очень похожая вещь с портретами из фаюма, которые верно обликуются и показывают функцию посмертной маски. Эти две группы артефактов не могут привести к связи с христианским осознанием личности и ее представлением в раннехристианском искусстве. Связь может замечаться на основании стимула как и сходства в понимании отношений фигуры и пространства, где затемнением контур материальный индивидум выделяется в верхнюю по отношению на основную плоскость (пространство) между, которыми появляется глубина как третий размер. Комбинирование вдоль - перспективного с осевыми композициями стало результатом выраженным боковым движением глаза по отношению на трехчетвертное изображение головы. Феномен признается как остановка в движении и взгляд в сторону наблюдателя заметный и на фаюмских портретах и на раннехристианских изображениях. В этом показывается некоторая зависимость показанного от субъекта, который замечает.

Природа в искусстве появляется, как настоящий внешний стимул, но не и как крайняя цель. Радикально поставленный вопрос: « все ли, что

видим комбинация нашего ума или имеет свою основу в природе вещей» (П.Флоренски, *Смисао идеализма*, Београд, 2000,54-55.), в большой степени касается искусства. Человек очень рано замечал, что природа склонна к изменениям вследствие действия времени на ее появление, чем все-таки не устраняется и не меняется смысл – ее идея. Видение идеи вещей в искусстве, это тень абсолютного – всевидения, ее икона, а также и ее цель. Воплощение идеи, то есть возможность ее появления в настоящем, стимулированные, а также и целевые сегменты художественного произведения. На основании платонизма возможно понять идею в художественном. Концепция Платона *одного во многом* дословно показывается, как содержание позднеантического искусства. Ритмическое изменение мотива в уровне верхней и основной в межпространстве как модель показывания одного (универсального) через множество видимых на позднеантических капителях, архитравама, просторными меандрами, двойными секирами, которые презентированные в форме „ бесконечного доклада.“

Способность художника в жизненной узнать – засушную истину (идею), совместно предположение узнавания третьей – художественной истины. Возможность такого синтеза дана философу, художнику, но и каждой созерцательной личности, которая способна *увидеть идею*. Символ в художественном появляется как модель показывания идеи вещей. Продукция есть цель сознания, которое имеет способность соединить и во множестве осознать универсально – истину. Очень популярные в позднеантическом искусстве антропоморфные дела гениев в основе представляют – идеальный принцип. Их способность иконизировать (символизировать) существенные содержания, основательное для представления родов и типов. Стилизация ликов (на основании христологии) раннехристианских дел также стремится к родовой связи, так что выделяется духовное сродство, которое представляет ипостазирование идей. С другой стороны, литургическое присутствие будущего и способность его художественного представления открывают эсхатологический размер церкви, в которой Истина появляется, как неизменная и вечная..

ПЕРСОНАЛ(ИЗОВА)НА ГЕОМЕТРИЈА ПРОСТОРА ИКОНЕ

мр Тодор Митровић

Висока школа – Академија Српске
Православне Цркве за уметности и
конзервацију, Београд
Ел. пошта: anaitodor@gmail.com
Оригинални научни рад
Примљен: 19. априла 2011. године
Прихваћен: 5. маја 2011. године

Апстракт: Истраживање настоји да покаже како је за упознавање специфичне улоге коју је (средњовековно) црквено сликарство доделило математичким садржајима неопходно направити својеврсни отклон спрам, савременом посматрачу уобичајених, аналитичких процедура. Геометријске анализе при посматрању пикторалних решења за представљање простора на икони, као и нумеричка израчунавања при изучавању средњовековних пропорцијских система, могу да дају необичну слику о овој уметности. Уколико се, међутим, узме у обзир непремостива разлика која дели средњовековни од савременог односа према математици, добијају се неке сасвим употребљиве интерпретативне позиције. Управо овакав приступ, донекле парадоксално, резултате математичких мерења (и анализа) упућује у правцу сложених богословских увида који говоре о персоналном и о апофатичком аспекту језика црквене слике. Локализовањем древне (античке) математичке мистике у педагошке оквире своје уметности, средњовековни сликар је обезбедио везу са моћним културним наслеђем, али и креативни простор за специфично уметничко-сазнајно преобликовање сопственог (нео) платоничарског наслеђа.

Кључне речи: икона, фреска, простор, перспектива, пропорције, средњи век, мерење, педагогија, интуиција, апофатика, позадина

Реч перспектива представља онај контролни термин, настао у оквиру ренесансне уметничке револуције (на тлу западне Европе), чија примена у теорији црквеног сликарства (средњовековног Истока) даје најочљивије утиске о ставовима који су обојили поглед на свет византијских уметника. Њихов специфични однос према простору, који се, као и код западних

мајстора, најјасније огледао у начину сликања архитектуре, назван је *обрнутом* или *инверзном перспективом*. Касније, да би се избегао негативни начин одређивања тог потпуно аутохтоног сликарског концепта, изнађена је неутралнија одредница *нелинеарна* или, пак, потпуно неутрални термин какав је *растућа* перспектива.¹ Овај концепт је, меינוвно, у великој мери утицао на (1) практично све што се односи на појам *простора* у живопису, али индиректно и на (2) сликање људског *лика*.²

Док је специфичности сликарског односа према времену, у византијском као и у сваком другом сликарству, могуће објашњавати превасходно иконографским садржајима, дотле је за однос према простору изнађен већи број формалних интерпретативних решења.³ Ипак, ова решења се не могу посма-

¹ Иако у најсвјештој књизи посвећеној овој проблематици ауторка тврди како теми перспективе на икони није остављено довољно простора у литератури (Clementa Antonova, *Space, Time and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God*, ASHGATE, Burlington 2010, 28), наш утисак је у неколико другачији. Готово да нема теоретичара који се бавио формалним аспектима (византијског) средњовековног сликарства а да му управо *обрнута перспектива* или пак *златна позадина/фон* на икони нису омиљене теме за расправу. Антонова расправу о обрнутој перспективи сагледава кроз три (по њеном мишљењу) кључна руска аутора: Флоренског, Жсина и (Бориса) Успенског (*исто*, 31).

² Занимљива је композициона организација (језика) иконс на два типа „писма“ – лично и долично – какву је предложио отац Павле Флоренски. Под првим се подразумевају само видљиви делови тела (лице, руке, стопала...), док све остало на икони, у оваквој подели, улази у категорију „доличног“ („долика“). У таквој подели Флоренски препознаје „најстарија, старогрчка и светоотачка схватања живота као нечега што се састоји из човека и природе: несводиви један на други, они су и неодољиви један од другог: то је – првобитна рајска хармонија унутарњег и спољног.“ Павле Флоренски, *Иконостаѕ*, Јасен, Никшић 1990, 111. Аутор поделу (узгредно) изводи из представе о својеврсној мануфактурној подели рада у иконописачкој радионици, до које је могао да дође само на основу контакта са староверцима (Борис А. Успенски, *О семиотици иконе*, у: *Поетика композиције, семиотика иконе*, Нолит, Београд 1979, 249-250; види и доле, напомену 45). Овакву врсту организације посла, међутим, није могуће потврдити у средњовековној уметности. Иако је, на већим пројектима, некаква подела рада и тада морала да постоји, она у сваком случају није обележна и мануфактурном поделом одговорности (пошто схвата да је управо то сугерисао, Флоренски лаконски покушава да хармонизује поделу поредећи је са „многогласјем хорског начела“: *Иконостаѕ*, 110-111), већ је очигледно имала неку врсту хијерархијске структуре, у каквој је постојао доминантни аутор који је у највештој мери био одговоран за реализацију. У супротном, макар неки од старих приручника би морао да нас извести о овако важном аспекту „колективног ауторства“. Ти текстови се, заправо, обрађују увек јединственом читаоцу (ученику) – будућем живописцу (а улоге „личника“ и „доличника“, које Флоренски помиње, тамо уопште нису забележене – „хорско начело“ је тада ипак било *једногласно*, или је, ако останемо у оквирима нововсковне метафорике, у најмању руку имало строгог диригента који је одговоран пред публиком).

³ Није чудно што Флоренски, у духу (природно)научних трендова свога времена, говори наредо о *обратном времену* и о *обратној перспективи* у иконопису, обједињујући их у један целински сликарско-богословски светоназор (Clementa Antonova, *Space, Time and Presence in the Icon*, 15-23). Сам концепт обратне перспективе говори о својеврсном обједињавању временских и просторних планова слике, у коме је ликове и предмете могуће *истовремено* сагледавати са више различитих *места* (*исто*, 103-105; види и доле, напомена 21). Сличан формални покушај су, са (донекле) другачијом мотивацијом, у XX веку направили кубисти, те није искључен њихов конкретан утицај на Флоренског при формулисању његових непревазиђених тумачења средњовековног сликарства (*исто*, 108-116). Са друге стране, есхатолошки акценти на које у

трати независно од иконографско-симболичких садржаја, пошто сликарство које их је изнедрило никада није желело да се ослони на један неутрални, аперсонални концепт простора, који би могао да понуди заокружен систем правилности, те обезбеди универзални метод за формалну егзекуцију.

Перспектива као недостатак удаљености: у кући...

Византијско сликарство, као што је опште познато, није потенцирало разлику између јавног и приватног простора. Тешко ју је заправо и укључити у јеванђељску, литургијску/саборну визију раја.⁴ Сходно томе, затворени (изоловани, приватни...) простор је сугерисан искључиво конвенционално, симболичким средствима, зарад потреба конкретне нарације. Архитектура је, дакле, увек виђена споља, а нарација се одвија у сасвим специфичној врсти отвореног простора. Такво представљање архитектуре превасходно је погодно за литургијску намену уметности, нарочито када се ради о зидном сликарству. Зидни ансамбли, али и већина икона, као слике које су намењене унутрашњој „употреби“,⁵ говоре искључиво о спољашњем простору, претварајући тиме храм у неку врсту отвореног микрокосмоса и јасно сугеришући да је богослужење које се у њему одвија догађај од (макро)космичког, универзалног, значаја и валидности. Мотивацију за намерно избегавање сликања затвореног простора можда је могуће потражити и у ограничењима поменуте сликарске праксе. Наиме, немогуће би било представити унутрашњост куће у инверзној перспективи.⁶ Ипак, у оваквој претпоставци, тешко је одредити

овим текстовима наилазимо („Икона је слика будућег века; она (...) дозвољава да прескочимо време и да видимо, макар и трепереће, слике будућег века, као кроз огледало у загонетки.“ *Иконостаз*, 92-93), представљају својеврсну најаву каснијих иновативних иконографских анализа, које ће се у великој мери заснивати на специфичном односу црквеног сликарства према времену. Наиме, одређене личности су без икаквих проблема представљане у догађајима у којима нису могле да буду историјски присутне, а једино објашњење је могуће пронаћи у постулирању специфичне *ехстатолошке* иконографске визууре (Стаматис Склирис, *У огледалу и загонетки*, Православни Богословски факултет Универзитета у Београду, Београд 2005, 167-170). Чини се да (историјско) подвргавање односа између *иконграфских* и *формалних решења на икони* различитим аналитичким поступцима, ипак указује на њихову органску повезаност и неразлучиво историјско садејство.

⁴ „Јер нема ништа тајно што неће бити јавно, ни сакривено што се неће дознати и на видјело изићи“ [Лк 8, 17; слично и: Мт 10, 26; Мк 4, 22; Лк 12, 2].

⁵ Постоје цркве које су осликане и споља, али такви пројекти представљају углавном куриозитете пост-византијског сликарства (лоциране у највећој густини у данашњој румунској покрајини Буковини).

⁶ Покушавајући да естетском аргументацијом одбрани византијска сликарска решења за представљање догађаја који се одвијају у „затвореном простору“ од некадашњих наивних напада западних историчара уметности, Анка Стојаковић износи како је сликар „декомпозицијом“ и „рекомпозицијом“ архитектонских облика у својеврсне „архитектонске симболе“ заправо желео да изазове само „утисак [о постојању] ентеријера“, а не и његову илузију (Анка Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Матица српска, Нови Сад 1970, 165).

да ли би *инверзна перспектива*, као потенцијални узрок дотичне сликарске нелагодности, заиста могла бити старија (у облику оформљеног сликарског „концепта“) од описаног богослужбено-симболичког пројекта брисања границе између унутрашњег и спољашњег црквеног простора. Чини се да није.⁷

Ликовне особености тог вишезначног унутрашње-спољашњег сликарског простора – које су најупадљивије одређене управо специфичним формалним третманом какав је црквено сликарство доделило архитектонским објектима – улазе у необичан естетски дијалог са описаним иконографским „отварањем“ зидова храма. Дотични формални третман, као једна од најзнаменитијих одредница византијске уметности, обележен је серијом термина везаних уз појам перспективе. Наша досадашња неодлучност при одабиру најпогоднијег међу понуђеним терминима последица је неодлучности у одабиру метода за интерпретирање теме на коју они указују. Чини се, наиме, ако пажљиво осматримо конкретна сликарска решења проблема перспективе, да није нимало једноставно свима њима пронаћи заједнички именитељ. Тачније – као да не постоји јасно дефинисани систем сликарских принципа помоћу кога би се добило оно што теорија уметности назива (најчешће) *ин-*

Иако је тешко порећи оваква објашњења, ипак се чини да је једноставније сложити се са, тамо изнесеним, симплификованим (негативно настројеним) коментаром (Ф. Хорба) по коме средњи век напросто није „познавао сликани ентеријер“ (*исто*, 162). Није га познавао сасвим намски, зато што у литургијској уметности није било ни потребно његово представљање. Затворени простор је, дакле, спрам потреба нарације и моде одређене епохе представљан конвенционално, симболима као што су: киворијум, прави подужни зид (опционо), намештај или драперија (вслум) развијена преко архитектонских форми (*исто*, 165-171) – али су и они, спрам литургијске улоге ове уметности, смештени у отворени простор који је, напоредо са присуством симбола ентеријера, дочараван уобичајеним архитектонским конструкцијама. Овим је могуће објаснити и чињеницу да се за древнијим сликарским методом, који је путем „архитектонског пресека“ могао куд и камо убедљивије повезати византијски сликарски стил са потребом за представљањем ентеријера, посезало готово искључиво у минијатуристичкој уметности илуминације рукописа (*исто*, 163-165). Очигледно је да представљање ентеријера у цркви – на мозаику, фресци или икони – није уопште било потребно.

⁷ Види концизно: Роберт Ф. Тафт, *Византијски обред: Кратка историја*, Теолошки погледи, год. XXX, бр. 1-4 (Београд 1998), 19-20. О еклисијалној страни дубоке везе између локалне (литургијске) и васељенске заједнице хришћана у раној цркви види: Јован Д. Зијулас, *Јединство Цркве у светој евхаристији и у епископу у прва три века*, Беседа, Нови Сад 1997, 146. Касније, код светог Максима Исповедника (који се у својим литургијским тумачењима ослања на Ареопагитску мистагогију), оваква социјална организација добија шире космичке димензије, те је „света Црква Божија знак и слика целокупног света који се састоји из суштине видљивих и невидљивих, јер се у њој огледа и јединство и разлика, као и у њему.“ Свети Максим Исповедник, *Мистагогија* (превод и напомене: епископ Артемије Радосављевић), у: *АРХИ КАИ ТЕЛОС; Аспекти философске и теолошке мисли Максима Исповедника*, Луча XXI-XXII (Никшић 2004-2005), 159; види и: Ендрију Лаут, *Св. Дионисије Ареопагит и Св. Максим Исповедник: питање утицаја*, у истом зборнику, 371. Треба подсетити да је практично сваки облик људског (религиозног) удруживања (до данас) склон напоредној метафорици центра-света и микро-космоса; Mircea Eliade, *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*, Harper & Brothers Publishers, New York, 1959, 12-17, 77-78. Као оформљени сликарски концепт, инверзну перспективу нема потребе тражити пре иконоборства, док њену ширу и систематичну имплементацију у црквеном сликарству препознајемо тек у сликарству епохе Палеолога, дакле, од XIV века (види доле, напомене 13 и 20).

верзном перспективом.⁸ Са друге стране, такође је тешко отети се утиску да некаква јасна и доста дуго коришћена правилност ипак постоји.⁹ О чему се, заправо, ради?

...и у Цркви

Један од најзанимљивијих, најубедљивијих и најчешћих покушаја за проналажење јасне структурне логике византијског сликарског метода за представљање просторних односа може се пронаћи у објашњењу по коме тачку недогледа посматрач не проналази са друге стране површине слике, на хоризонту бесконачног илузионистичког простора, већ, парадоксално, у себи – на ретини ока.¹⁰ Теоријске (теолошке) бенефиције оваквог елегантнотумачења су сасвим очигледне. Бескрајно отворени иконографски микрокосмос, враћајући се, као под дејством неке врсте гравитационе силе, назад ка (литургијском) посматрачу, доводи тродимензионалне и „двдимензионалне“ учеснике литургијског сабрања у неку врсту стабилне есхатолошке равнотеже. Представљени (есхатолошки) свет је потпуно отворен, али није расплутан и разједињен, већ се невидљивим творачким силама (енергијама) сабира на једном месту.¹¹ Затворена – златна или плава позадина даје раскошну мистичку завршницу оваквом богословском пројекту.

Ако се потенцијална тачка недогледа или линија хоризонта, какву сугерише поглед јединственог субјекта посматрања, заиста и потраже (геометријски) на иконама, оваква богословска слика се може додатно продубити. Врло брзо долазимо до једноставне информације да су бројне тачке

⁸ Инверзна перспектива, нимало случајно, уопште не представља тему старих приручника. Чак ни у позном Дионисијевом приручнику не постоје никаква упутства за представљање архитектуре. Види: Леонид Успенски, *Теологија иконе*, Манастир Хиландар, Света Гора Атонска 2000, 362, напомена 65.

⁹ Са тим би се свакако сложили сви аутори који су подробније анализирали тему: од Флоренског (Павле А. Флоренски, *Обратна перспектива*, у: *Икона – поглед у вечност; философија и технологија сликарства*, Теолошки погледи, Београд 1979, 36-39), који овај пионирски рад из 1919. надовезује на почетна истраживања Оскара Вулфа из 1907 (Clemena Antonova, *Space, Time and Presence in the Icon*, 30), до Антонове која (2010) обратну перспективу одређује као једну од „високо супстанцијалних“ константи у уметности средњовековног Истока (*исто*, 29).

¹⁰ Формулацију смо, зарад потреба дискусије која следи, донекле поетски заострили. Већина теоретичара који су се дотакли проблема *инверзне перспективе*, заправо сугеришу, на овај или онај начин, како је простор, тачније перспектива, византијске иконе окренута ка посматрачу. Павле Флоренски, *Иконоста*, 120; Леонид Успенски, *Теологија иконе*, 362-363; Б. А. Успенски, *О семиотици иконе*, 323-325; Стаматис Склирис, *У огледалу и загометки*, 268-269; Јоргос Кордис, *У ритму; Етос линије у византијском иконопису*, Калсних, Крагујевац 2009, 69-70.

¹¹ Тешко је избећи подсећање на прастаро игњатијевско одређење литургијског сабрања (види: Јован Д. Зизјулас, *Јединство Цркве у светој евхаристији и у епископу у прва три века*, 130-138). До сличних паралела, унеколико другачијим путевима долазе и: Стаматис Склирис, *У огледалу и загометки*, 273-274; Јоргос Кордис, *У ритму*, 70.

(инверзних) *недогледа* готово увек распоређене *на већем броју хоризонта*.¹² Та чињеница не противуречи горњем објашњењу, већ га напросто смешта у неке мање рационалне просторе. Тешко је замислити да би сликар који је, својим висококонцептуализованим решењем проблема перспективе, свесно планирао да погоди посматрача директно у око (или сликовитије – у срце) могао дозволити тако крупан степен расејавања. Инверзних хоризонта не само да има већи број, него је неке од њих практично немогуће одредити, пошто су византијски мајстори редовно уводили паралелне линије у перспективно приказивање (површина које су под углом у односу на раван слике),¹³ чиме је свако геометријско концептуализовање унапред осујећено. Уколико се, наравно, не би упустили у употребу геометрије Лобачевског или других, савременијих неевклидовских концепата, какве су можда древни аутори наслутили, овог пута, сасвим несвесно.¹⁴

Можда је ипак практичније заобићи даљу геометријску анализу и тумачити наш загонетни сликарски „метод“ у светлу једноставне чињенице која говори о сликарској дисеминацији концепта (линије) хоризонта. Богослов који је био присутан како у сликаревој, тако и у глави наручиоца, свакако је на икони желео да представи свет који није подложен неумољивим и, у крајњој линији, усмрћујућим законима природе. Основни одговор је лежао у фокусирању уметности на једине стабилне просторно-временске „позиције“

¹² Сама природа ових речи (*недоглед* и *хоризонт*) из нашег индоевропског језика се, као што видимо, противи стављању у множину. То говори и о доминантном светоназору који је утицао на језичке форме. Упркос свој математичкој аргументативној сили коју Флоренски користи не би ли доказао супротно (Павле А. Флоренски, *Обратна перспектива*, 70-78), један је хоризонт, и један недоглед – томе нас учи „мајка природа“ – а култура послушно уписује „факта“ у језик који (је) ствара. Ипак, и западно-европско сликарство је, још од постимпресиониста, почело да пропитује сопствени однос према ликовном језику обележеном природним нужностима и, као што смо помињали (у напомени 3), највероватније утицало на самог Флоренског у усмеравању његове расправе о обратној перспективи, која се од свог првог издања (на које се стицајем политичких околности чекало до 1967) до данас сматра најутицајнијим текстом у тој области (Clemena Antonova, *Space, Time and Presence in the Icon*, 31).

¹³ Говоримо о такозваној *косој пројекцији*, која се и не мора сматрати саставним елементом концепта инверзне перспективе. Инверзна перспектива се, заправо, може посматрати као један од пројекционих система који је, симултано са осталима (ортогонална, коса и линеарна пројекција), коришћен у византијском сликарству, те током XIII и XIV века преузео потпуни примат (овакво тумачење омогућава уочавање одређеног историјског развоја у оквиру метода за представљање простора на средњовековној слици). Ипак су и други системи, у мањој мери него раније, до „краја“ остали у употреби (Анка Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, 45-49), омогућавајући сликару да унапред деконструира сваки покушај позитивних и систематичног тумачења односа његове уметности према простору (и индиректно – времену).

¹⁴ Са чисто геометријске тачке гледања могуће је замислити да две линије (неке грађевине, на пример) које су паралелне на слици, у (представљеној) стварности стоје под таквим углом какав се, приликом перспективног преносења (линеарног или инверзног – свеједно) оптичке информације на дводимензионалну површ, губи – дајући две паралеле. Ипак, у описаном контексту заиста је тешко замислити византијског сликара како се бави таквом врстом геометријске педантерије.

које је хришћанство препознавало у пропадљивом свету, а то су биле личности Месије и његових љубљених ученика, препознатих (шире) у ликовима аутентичних светитеља Цркве. Сходно томе, и у догађајима везаним за ове личности.¹⁵ И природа је, очигледно, била позвана у овај интерперсонални и историзовани свет,¹⁶ али је морала своје сурове законе мање или више да измени – смекша. А у визуелној уметности, најупадљивији су управо оптички закони. Као алтернатива законима природе није понуђен нови сет правила, па макар она била смештена у трајнији свет (на пример: бројева, геометрије, идеја, категорија...). Древни аутор није желео да упадне у клопку и постави себе као самоувереног тумача небеских (метафизичких) стварности. Ни себе, ни посматрача, нити своје наследнике/ученике. Изокренуо је оптичке законе, о којима је кроз античко сликарство свакако био довољно информисан, ка посматрачу – али при томе није створио јасно правило по коме би се то после њега поново радило. Таквим поступком је окренуо фокус на своју основну персоналну поставку, не желећи ни на тренутак нечему да је подреди. Сва бића/догађања на слици су персонализована, између осталог, и тиме што им је додељена нека врста независне микро-перспективе,¹⁷ са сопственим независним скупом оптичких закона, у којој имају делимичну могућност да себе извлаче из скривености.¹⁸

Са формалне стране, сви добро знамо како то изгледа: грађевине, као својеврсна геометријска тела, показују посматрачу већи број страна него што их је могуће видети у свету у коме функционишу природни оптички

¹⁵ Набрајање литературе која богословљу Источне Цркве приступа у персоналистичком кључу претворило би се у посебну и опширну студију. Чини се да је посебан утицај, макар на овим просторима, остварила књига: John D. Zizioulas, *Being as Communion*, St Vladimir's Seminary Press, New York 1985; и превод чувене студије која је изворно објављена у оквиру тог издања: Јован Зизијулас, *Од маске до личности*, Дом, Ниш 1992.

¹⁶ О месту и значају природе/света у иконопису изврсно говори: Статис Склирис, *У огледалу и загометки*, 256.

¹⁷ Б. А. Успенски говори о „микропросторима“ унутар „општег простора доренесансног сликарског приказа“ (*О семиотици иконе*, 316-317, напомена 67). Као и до сада, заметке готово сваке од касније развијаних тема можемо пронаћи у чувеној расправи оца Павла Флоренског. Он говори о „разноцентричности [разноцентреност] у сликама“, те да се на различитим деловима иконе напоре до користе и линијска и обратна перспектива, са својим „особитим [особим]“ гледиштима, центрима и хоризонтима (Павле А. Флоренски, *Обратна перспектива*, 37; П. А. Флоренский, *Обратная перспектива*, у: *У водоразделов мысли*, Издательство „Правда“, Москва 1990, 46).

¹⁸ Многи теоретичари су приметили (богословску) потребу црквеног сликарства да све што је представљено, и ликове и остали живи и неживи свет, па чак и сам позадински простор, доведе у први план иконе. Далеко најразрађеније тумачење може се пронаћи у: Статис Склирис, *У огледалу и загометки*, 194-198, 265-265. Са друге стране, у Платиновой (па чак и Платоновой) мисли пронађене су врло јасне паралеле оваквој перспективној организацији, која своје конкретне заметке проналази у претхришћанском развоју римске уметности (Анка Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, 52-54, 78-79). Ипак, тек је хришћанска уметност до максимума искористила потенцијале ових естетско-филозофских замисли.

закони.¹⁹ Оне су, по правилу, организоване у групе које својим инвертираним и покретљивим перспективним микро-усмерењима више подсећају на активне посматраче у догађајима него на неутралне (позоришне) кулисе.²⁰ Сазнање, дакле, ни на једном нивоу није више посредовано природним законима, већ присуством других личности: актера представљене радње и посматрача (иконе), са једне, те самог сликара који, са друге стране, своју врло утицајну посредничку улогу свесно избегава да претвори у општеважеће и обавезујуће тумачење визуелне стварности.²¹ Свесна несистематичност но-

¹⁹ Павле А. Флоренски, *Обратна перспектива*, 35-39, 77-78. Сви каснији истраживачи су преузели ово пресудно запажање које Флоренски износи већ на првој страни свога текста.

²⁰ Тек у палеолошкој и, касније, у руској уметности, ова закривљеност и покретност простора (архитектуре и брда превасходно) добија на замаху. Видећи у поменутим микро-просторним целинама својеврсне наследнике реалних просторних ниша из раније уметности, Демус запажа како оне „не стварају просторни оквир слике, као што су то чиниле у Монреалеу; оне само обезбеђују просторне акценте и нагласке у простору слике који већ постоји, подвлачећи утисак просторне тензије и служећи за истицање [as resonances] појединачних фигура или група (...) У позно-византијској слици просторни акценти створени [виртуелним, Т. М.] нишама истичу се као центри компликоване мреже тензија.“ Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Boston, Massachusetts 1964, 80-81. Задржавајући теолошко-естетске спекулације у ликовном простору представе, долазимо до тумачења које се елегантно надовезује на Демусова размишљања. Наиме, (архитектонски) недогледи инверзне перспективе не морају се тражити испред слике, већ се на самој слици могу лоцирати у фигурама које практично увек стоје испред грађевина. Оваква врста анализе, какву врло детаљно и успешно спроводи Анка Стојаковић (*Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, 48, 59-79), сугерише потребу за „постизањем изванредно присне везе између архитектонског оквира и људске фигуре“ (*исто*, 48) која постаје „као главни носилац тумачења радње до те мере недвосмислено доминантна да су јој подређени сви остали елементи: сликана архитектура, остварени простор, па чак и овај пројекциони систем [инверзне перспективе, Т. М.] у који су уклопљени архитектонски облици“ (*исто*, 63). Такав приступ у потпуности објашњава нашу тезу из основног текста те, са друге стране, може да помогне и слабењу полемичке напетости до које ће нас (већ у нараедној напомени) довести доминантно прихваћене (Вулф/Флоренски) хипотезе.

²¹ Запажајући ову свесну несистематичност византијског сликара (Clemen Antonova, *Space, Time and Presence in the Icon*, 60) и покушавајући да, на нивоу теоријског тумачења старе уметности, избегне исту врсту клопке Антонова се, заправо, са њом среће на једном другачијем (условно речено – вишем) нивоу. Постулирајући некомпатибилност између два приступа тумачењу феномена *инверзне перспективе* (чије заметке паралелно проналази већ код Флоренског): (1) у оптичким теоријским оквирима (хоризонта и тачке недогледа) – па макар они били и изокренути ка посматрачу и (2) „*симуланог представљања различитих планова исте слике*, без обзира на то да ли одговарајући планови представљених објеката могу бити виђени са једне тачке гледања“ (*исто*, 105-106), она се вредносно опредељује за – потоње. Таквом тумачењу, кроз узбудљива поређења, проналази паралелу у богословској концепцији о ванвременој и свевидејој „божанској визури“ из које је заправо једино и могуће на описани, симултани, начин сагледавати бића у свету (*исто*, 103-105, 152). Иновативан паралелизам, који ауторка заснива на елегантној и убедљивој, али значајно уопштеној и метафоричној, мисли из једне младалачке студије Умберта Ека, по којој су средњовековни људи „гледали на свет Божијим очима“ (*исто*, 103; Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, Yale University Press, New Haven and London 1986, 118), утемељујући га касније, у највећој мери, на савременом литургијском богословљу и неким нововековним филозофским формулацијама (*исто*, 142-152), ипак захтева једну (апофатичку) резерву. На основу већ толико пута коришћених апофатичких богословских коректива, којих је византијски сликар, очигледно, био више него свестан, тешко је помислити да би допустио себи наивни покушај

вонастале оптике представља заправо још један ниво личног отпора суровој и врло систематичној логици природног закона. Последњи степен у пројекту његовог уметничко-богословског поништавања. У том смислу, необична сликарска „апаратура“ изграђена око концепта *обрнуте перспективе* има јаку симболичку валенцу.²² Приморани смо да говоримо о оној врсти симболизма која процес изношења сазнања о (будућој) стварности радо коригује специфичним облицима негативног (визуелног) изражавања. На помало неочекиваном месту, активирани је посебна врста сликарске *апофатичке теологије*.²³ Касније, на самом крају излагања, сусрешћемо је у још отворенијем облику.

Кроз спроведено разматрање постепено смо издиференцирали и (потенцијално) најпогоднији термин за изражавања односа византијског сликарства према перспективи. Реч *обрнута* можда понајбоље изражава негативни, апофатички елемент разматраног концепта. *Обрнута перспектива* се као појам, дакле, може одређивати само у односу на одредиви и јединствени, сликарски концепт, дефинисан својом строгом, планском везом са правилима

живљавања у начин на који сам Бог сагледава своје створење. Највише што би икона себи (и тада и данас) могла допустити јесте да представи начин на који ће људско око сагледавати свет преображен у Божијем присуству. А у Његовом присуству, ни простор ни време, као што и сама Антонова (на основу Флоренског) наговештава (*исто*, 103), неће бити нити разједињени нити разједињујући егзистенцијални фактори, те би у таквом тумачењу, виђење „додатних“ или „симултаних планова“ могло да буде омогућено и људима – у есхатону, у близини њиховог творца. Управо на овај начин се може схватити и Августинова идеја „интелектуалног виђења“ (коју ауторка контекстуализује за потребе своје аргументације), уз чију ће помоћ светитељи у Држави Божијој моћи да имају „лизузетну моћ виђења“ (*исто*, 141). Читаво увођење древне и савремене (логичке) расправе о „бесконачности“, или „безвремености“ Божијег постојања (*исто*, 118-152) показује се као креативна и инспиративна, али помало хипертрофирана теоријска пројекција, уколико се узме у обзир да постоји и једноставније објашњење. Радови оца Стаматиса Склириса, у којима се најексплицитније може препознати изнесени апофатичко-есхатолошки приступ икони (на пример: Стаматис Склирис, *У огледалу и загометки*, 198-212, и још убедљивије: 252-256), ауторки свакако нису познати (пошто каже како се није срела теоријским студијама на тему „додатних планова“ изван руских оквира, *исто*, 106). Симултани планови и усмереност простора иконе ка посматрачу су у његовим радовима врло убедљиво, ипак, помирени. Са друге стране, идеја о икони за коју се пре може рећи да гледа (у посматрача) него што је гледана, не мора се уопште заснивати на опозицијама између „ванвремености“ Божијег постојања и (времените) историје (види: John Panteleimon Manoussakis, *Prosopon and Icon: Two Premodern Ways of Thinking God*, у: *After God: Richard Kearney and the Religious Turn in Continental Philosophy*, Fordham University Press, New York 2006, 287-291, 296-297).

²² То је регистровао већ Флоренски у: *Обрнута перспектива*, 64.

²³ Овде најзад видимо како и сликар успешно даје свој допринос изражавању најрафиниранијих достигнућа апофатичке црквене (богословске) традиције. Негација се не претвара у богословски метод, већ представља, заправо, негацију могућности сачињавања метода, а сазнања се напоредо износе и у позитивним и у негативним (визуелним) формулацијама. За разлику од ранијих (неоплатоничарских) апофатичких традиција (негативне теологије), овде говоримо о сложенијем/напреднијем методолошком апофатизму, какав срећемо тек код Псеудо-Дионисија и његових каснијих тумача. Види: Христо Јанарас, *Хајдегер и Дионисије Ареопазит*, Братство Св. Симеона Мироточивог, Врњачка Бања, 73-78.

природе.²⁴ Ићи даље од тога, овде се чини сасвим непотребним.²⁵

Лице у недостатку удаљености

Однос величина између делова и целине људског тела или лица (укратко – пропорције) спада, у ужем смислу речи, у домен цртачких вештина. Сликарска пракса, међутим, показује да се у живопису процес пропорционисања у извесној мери преплиће са процесом осветљавања, нарочито када је лик у питању, те се чини да је врло корисно теоријски појаснити међусобни однос ових ликовних поступака.

Основна јединица пропорције у свим сликарским системима који се додичу људске фигуре је величина главе. Број „глава у телу“ је фраза са којом се практично сваки сликар морао срести некада у животу. Свако време, па и византијско, дало је своје, мање или више вербализовано, тумачење овог чувеног (естетског) односа величина. Због огромног историјског распона који је покривен оним што данас препознајемо као византијски стил у сликарству, систем пропорционисања у оквиру те уметности је подлегао мноштву про-

²⁴ Већина теоретичара које смо наводили би се највероватније, на овај или онај начин, сложила да је смислено, пре сваке расправе о „обратној перспективи“, поставити основно питање: „Да ли, уопште, говоримо о перспективи?“ (Clementa Antonova, *Space, Time and Presence in the Icon*, 31).

²⁵ Расправу о живописцу као теологу који свој однос према сликарском простору успева да формулише у високо-концептуализованим апофатичким визуелним исказима, сасвим је могуће (и корисно) довести у питање те кориговати другачијим приступима теми перспективе. Можда можемо, као што сугерише Демус у врло елегантном закључку своје утицајне студије, нарочито да говоримо о сликарској немоћи да, у одговору на историјски процес наметања проблема објашњавања пикторалног простора на равним површинама зидова позновизантијских храмова, постигне ону врсту целовите *просторне иконе* коју је било могуће изводити на сферичним сводовима средњовизантијских мозаичких декорација, из којих је позадински сликарски простор био готово потпуно избачен (Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, 84-85; о његовом концепту *просторне иконе* види: *исто*, 5-26). Ипак, отварање позадинског простора (на које је сликарство било приморано од тренутка када се наметнула потреба за декорисањем равних зидова), које се дешава од комнинског периода на овамо, свакако треба схватати у оквиру општите богословско-хуманистичких тенденција две специфичне епохе. То јесте њихова неминовна последица, али решења до којих су сликари долазили можда не треба тумачити као изнуђена, већ као органски стваралачки изданак промене светоназора. Можда ће управо расправа из наредног одељка помоћи расветљавању овог проблема. Видећемо да се унутрашња логика развоја сликарског односа према простору не одражава само на архитектонским „кулисама“, већ и на самим ликовима (лицима и главама тачније), који свакако нису имали шта да траже у пољу Демусовог тумачења. То указује на чињеницу да процес јесте био свеобухватан и да поседује некакву унутрашњу логику, те чак и ако пристанемо на идеју да је започео из сликарске немоћи (пред архитектонским ограничењем), не можемо тврдити како затим није отишао у правцу сасвим конзистентног, независног и аутентичног визуелно-богословског промишљања теме сликарског простора. Управо могућност једног таквог промишљања сугерисана је тумачењем које смо понудили у овом одељку, те не можемо тврдити да позновизантијски сликар није донео убедљиву надградњу резултата грандиозне средњовизантијске синтезе. Литургијска (сликарска, богословска, антрополошка...) визија је, чини се, нарочито постала сложенија – ни мање, ни више од тога.

мена. У том смислу га и можемо посматрати само као својеврсни историјски развој, а не као неку врсту конкретне математичке структуре. У оквирима тог развоја, *број глава у телу* је заправо одређивао општи утисак о људском портрету који су сликари поједине епохе, или чак поједине радионице, желели да оставе као доминантан – од непосредности до хијератичности, од присуства до дистанцираности, од интимизма до монументалности... Ова збирка утисака је заправо поливалентно дефинисана: на самом лику је могуће запазити, а затим најчешће и измерити, најмање три различите величине које директно утичу на утисак о односу величина главе и тела у византијском сликарству. Две ћемо условно означити као *цртачке*, а једну као *сликарску*. Управо ова последња директно везује тему пропорција уз нови предмет нашег интресеовања.

Прва величина је димензија главе у буквалном смислу речи – димензија контуре главе. Друга, која се уписује у прву, је димензија лица, тачније црта лица – од очију (обрва) до уста. Однос ове две цртачке величине далеко је од једнозначности и представља један од важних индекса стилских промена у византијском сликарству. Обе величине могу подједнако значајно да утичу на утисак о телесним пропорцијама. На пример, мала глава са великим лицем „уписаним“ у њу делује неупоредиво веће од исте такве, на којој је и лице пропорционално смањено. Може се показати и обратно. Однос ових величина не само да је битна „формула“ у црквеном сликарству, већ постоје правилности у његовим историјским променама, које га најдиректније везују за тему инверзне перспективе.²⁶ Трећа, *сликарска* величина, која се умеће између ове две и својим интерферирањем додатно компликује већ довољно компликовану ситуацију, јесте величина површине лица покривене светлосћу. Иако за лаика делује као потпуно споредна ствар, свако ко је имао прилику да уводи почетника у сликање иконе зна колико ова светлосна површ и остаци од проплазме који је окружују задају муке при разлучивању правих позиција цртежа на некој древној икони.²⁷ Њен положај – чији је утицај на опште пропорције

²⁶ До ових закључака је, као што ћемо видети, данас могуће доћи стилском анализом. Чињеница је, са друге стране, да су се различити системи пропорционисања (у приручницима) могли базирати на различитим типовима константе/модула (Милорад Медић, *Стари сликарски приручници II*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 2002, 91,119), а да су, већ од Плинија, сликари били свесни постојања ове разлике (*исто*, 79, напомена 9). На основу тога ипак не можемо са сигурношћу говорити и о свесној естетској употреби разлике између ових двају пропорцијских „константи“, те различите крајње утиске, који су били последица промене у њиховом односу, приписивати некој конкретной ауторској намери.

²⁷ Сликарски принцип које је савремена теорија препознала као једну од основних естетских константи на средњовековној икони заснива се на сликању у слојевима – од тамног ка светлом. Види, на пример (у хронолошком реду): Павле Флоренски, *Иконостас*, 112-123; Леонид Успенски и Владимир Лоски, *Смисао икона*, Јасен, Београд 2008, 52; Стаматис Склирис, *У огледалу и заговетки*, 25-44. Први, тамни, слој којим се покрива површина лица на икони, највероватније због богословске пажње која је на ову малу површ усмерена, добио је у иконописачком жаргону и свој технички термин – *проплазма* [прѡπλασμα, проплаσμός]. Терминологије и историјске податке о употреби овог појма види у: Милорад Медић, *Стари сликарски приручници III*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 2005, 125, 596-597, 682-683.

најупадљивији на површини између линије браде (код голобрадих ликова) која дефинише контуру главе и линије доње усне која дефинише висину лица, те на линијама које уоквирујући образе дефинишу ширину лица – смешта контурне линије, кроз директан контакт са обухватајућом тамном површином проплазме, у неку врсту формалне/оптичке неодређености. Сликањем, као што то обично бива, линије почетног цртежа задобијају нове вредности и нов значај, чије мерење и стављање у некакав смислен систем пропорција постаје све тежи задатак. Линије цртежа, иако физички (најчешће) остају на истом месту, кроз сликарски процес (подсликавања и осветљавања, у овом случају) приморане су да задобију нову, аутентичну, улогу у оквирима завршног утиска који портрет оставља. Ни сама величина осветљеног дела лица (а тиме и неосветљене „сенке“) није историјски неутрална, већ је везана за стилске карактеристике уметности епохе која се посматра.

Тек спрега ове три величине, којом су до краја објашњене форме, даје дефинитиван утисак о димензијама главе и може да их постави у однос са димензијама тела. Тиме се математички део приче о пропорцијама усложњава до неподношљивости, а његова практична и естетска смисленост неминовно доводи под велики знак питања. У сваком случају, тренутно нам је заиста тешко да замислимо некакву оперативну математику која би, на терену сликарске праксе, могла да се носи са оваквим израчунавањима.

Ипак, не треба олако избећи могућност да се стави на страну сликарски део приче са естетско-психолошким утиском који слике остављају, затим дефинишу тачке цртежа које нас интресују, те започне процес мерења и поређења резултата. Погледаћемо може ли нам и овакав сведени поступак бити од помоћи. Његове заметке срећемо у једном раном истраживању оца Стаматиса Склириси,²⁸ а детаљну разраду у каснијим анализама професора Владимира Макоа.²⁹ Оба аутора су, чини се независно, на сличном примеру стигли до једног врло занимљивог резултата, који би могао да нам помогне у проналажењу конкретније везе између два *цртачка* аспекта теме пропорција (на лику). На прелазу из комнинске ка палеолошкој епохи, у српском средњовековном сликарству (и шире) величина лица у односу на величину (контуре) главе се смањује.³⁰ Ако осмотримо са веће дистанце, ову промену можемо сместити у неку врсту врло грубо скицираног општег тока који се креће од позноримске стилизације у ранохришћанској уметности, у којој је

²⁸ Стаматис Склирис, *У огледалу и заговетки*, 198-207. Осим спроведених мерења, у том раду (*Ритмолошки проблеми византијског сликарства у студеничком живопису од 13. до 14. века*; код нас први пут објављено у часопису *Градац* 82-83-84, 1988, 196-209) на врло инспиративан начин су доведене у везу теме светлости (осветљавања) и (растуће) перспективе (*исто*, 206-211), мада је веза лоцирана у знатно шири контекст од онога који нас овде интресује.

²⁹ Поглавито у: Владимир Мако, *Лик и број*, Архитектонски факултет, Београд 1998 (цела књига је посвећена теми пропорционисања ликова у средњовековном сликарству).

³⁰ Отац Стаматис је мерио број „носева“ у висини чела, а професор Мако је мерио број носева у дужини (висини) целе главе.

лице у потпуности доминирало пропорцијама главе, до позновизантијских или руских глава са ситним, ненаметљивим лицима и, у односу на њих, огромним, неприродно великим челима (лобањама). Овај развој је имао своје осцилације, о којима управо и говоре конкретна истраживања професора Макоа, али је тешко оспорити јасну општу тенденцију. Још ју је теже конзистентно објаснити.

Применимо ли на живопис, нешто буквалније него многи пре нас, павловску метафору огледала, добијамо сликовити опис по коме би сликање лика наликовало одразу у конкавном огледалу на почетку, а завршило са нечим налик одразу у конвексном огледалу на крају. Од раних „испупчених“ ликових позноримског сликарства, са огромним очима, носевима и устима, који су свој јасни одблесак пронашли у грандиозној уметности постиконоборачке македонске синтезе, црте лица су се мало по мало смањивале, допуштајући осталим деловима главе да дођу до изражаја. На послетку, у познијој палеолошкој уметности, имамо лица која као да су се повукла ка „унутра“, устукнувши пред видљивом масом главе која их је потискивала. Не треба наглашавати да је резултат ових промена утисак да се на позновизантијском портрету види много више од главе него што је то могуће видети у стварности (или пак, у ранијој црквеној уметности). Овакав развој недвосмислено подсећа на групу сликарских решења која смо описали обрађујући феномен обрнуте перспективе.³¹ Наиме, постоји врло јасан паралелизам између процеса умањивања лица у односу на главу, са процесом умањивања човекове фигуре у односу на целу композицију. Егзампларни пример је управо онај који је отац Стаматис запазио на променама насталим у две генерације студеничког живописа. Паралелно са лицима развијала се и перспектива, тако да у палеолошком сликарству заиста већ можемо говорити о растућој (а не само инверзној) перспективи, која набујале архитектонске и пејзажне елементе све систематичније доводи у први план слике. Ако још увек не можемо говорити о унификованом систему растуће перспективе, онда је сигурно да је овај сликарски концепт временом разрађиван, тежећи ка све вишем нивоу богословске осмишљености. Историјска путања од мозаика из цркве светог Луке у Фокиди, на пример, којима у потпуности доминирају монументалне светитељске фигуре, до ситних фигура на распричаним архитектонским кулисама мозаика Богородичиног циклуса у цариградској Хори са друге стране, понавља већ помињани развој од конкавног до конвексног огледала. Толико упадљив паралелизам не може да буде случајна појава. Чини се да је сасвим јасно како развој стилизације византијског портрета у многоме дугује покушају примене принципа растуће перспективе на људски лик. Неки екстремнији примери из руског живописа говоре у ком смеру би се можда наставио овај све систематичнији развој, да није историјски прекинут.

³¹ Иако је везу овог процеса са темом инверзне перспективе најдетаљније, до сада, разрадио отац Стаматис у помнутом раду, ефекате инверзне перспективе на лицима светитеља приметио је већ Флоренски, 1919 (*Обратна перспектива*, 36-38).

Овде је најважнија чињеница да постоје конкретни историјски односи између два нивоа пропорција код сликања лика на икони, на које треба обраћати пажњу. Њихов однос, кроз распоређивање психолошких акцената, генерише стилска, историјска, па чак и богословска значења. Тога су, чини се, били свесни и стари мајстори, када су – у цркви Светих апостола у Пећкој патријаршији, на пример – за Христов лик у *Деисису* применили старији систем пропорција, са крупнијим цртама лица, од онога који је употребљен за ликове Богородице и светог Јована Претече.³² Праћењем овог динамичног развоја стиче се утисак као да се, кроз приближавање свих композиционих елемената ка првом плану, византијска слика временом све више развијала (или одмотавала) пред посматрачем, увлачећи га све дубље у сопствену „унутрашњост“.³³ Тај утисак је највероватније био први подстицај за настајање помињаних хипотеза о односу простора представљеног на икони и простора у коме се налази посматрач.

Ако већ нисмо детаљније анализирали занимљиви развој система пропорција у живопису, чини се да смо ипак показали како постоји јасна историјска међузависност између неких његових кључних елемената и специфичног третмана теме перспективе у овој уметности. Преостаје нам, најзад, да у односу на ту међузависност поставимо последњи, „светлосни“ елемент пропорцијске тријаде коју смо горе описали.

У македонском и комнинском времену, епохама у којима данашња дискусија о конзистентним црквеним сликарским системима тек задобија прави смисао, на лику (глави), којим је још увек физички доминирало лице са својим упадљивим и изражајним цртама (очи-нос-уста), није било вишка простора за комотно простирање светлости. Светлост је покривала већи део лица и главе, а (тамна и хладна) проплазма се повлачила сасвим према рубовима, практично се најчешће сједињујући са контурним цртежом. Не би се никако могло рећи да је том тамном подслику придаван некакав велики оптички значај. Временом, на прелазу ка уметности палеолошке епохе, како су се димензије лица смањивале на рачун димензија контуре, простор за манипулисање са светлошћу се повећавао. Тачније, светлост је остала управо тамо где је била – на самом лицу, али је са његовим смањивањем (или повећавањем главе, свеједно је) почела да се повећава површина непокри-

³² Владимир Мако, *Лик и број*, 20-22. Феномен коришћења старијих сликарских модуса за представљање хијерархијске организације међу фигурама није ретка појава, као на нивоу пропорција, тако и на нивоу других аспеката сликарске стилизације; види: Ерист Кицингер, *Византијска уметност у настајању; Главни токови стилског развоја у медитеранској уметности од III до VII века*, Двери, Београд 2009, 34, 100-108, 162-164.

³³ Ово врло поуздано запажа и објашњава Демус, тумачећи појаву као својеврсну последицу потребе да се од равнoг зида створи својеврсна просторна ниша, која је доминирала као основни (стварни) простор за постављање византијске слике (мозаика) у средњовизантијској синтези. Заправо, он инверзну перспективу и тумачи, пре свега, као својеврсно сећање на ранија сликарска достигнућа. Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, 79-85. Иако, као што смо већ рекли у напомени 25, не можемо прихватити ово објашњење као једино и искључиво, тешко је порицати његову формалну и структурну убедљивост.

вене проплазме. Тако је оно што теоретичари црквеног сликарства не воле да зову сенкама, постајало све веће и почело је да врши сасвим очигледан утицај на видно поље посматрача. Прављени су ту разнолики, поступни и мање поступни прелази од тамног ка светлом, убацивани хладно зелени или сивкасти међу-слојеви (такозване *гликазме*), али проплазма је мало по мало добила „право грађанства“ и постала фактор са којим надаље треба рачунати. Временом, како јој је површина повећавана, проплазма је постајала битна константа, по чијим се неосветљеним деловима сликари нису више, као некада радо, усуђивали да интервенишу. Овај тренд је започео у иконопису, али су га на крају прихватили и фреско мајстори. Фреске из бочне капеле цркве манастира Христа Хоре, из саме престонице царства, могу да сведоче о таквом тренду.³⁴ Логичан епилог развоја налазимо у поствизантијској уметности, на Криту и у Русији. Површина под проплазмом се толико повећала да тај први бојени слој лика више није смео да одржава некадашњу хладно зеленкасту обојеност, како на глави не би потпуно превагнули хладни тонови, а лик добио неприродно зелену боју. У итало-критској уметности проблем је разрешен утопљавањем проплазме до браонкастог, топлог тона, који је касније осветљаван ружичастим осветљењем. Руско сликарство је, поред утопљавања, проплазму додатно и осветлило, тако да је осим колористичког, спласнуо и тонски контраст између првог слоја боје и првог осветљења. Портрет је тако сачувао сопствени интегритет, а проплазма је постала његово врто битан саставни део. Задобивши, пре свега колористички, континуитет са осветљењима, она је постала део инкарната за који се тешко могло рећи да је у другом плану. Ни по боји, а као што смо видели, ни по површини. Тако је бојом (може се рећи и – светлошћу) разрешавана енигма коју је наметнуо процес спровођења растуће перспективе на лику у византијском живопису. Вероватно је немогуће одредити шта су у овој динамичној пропорцијској тријади узроци, а шта последице. Концептуалне узроке ових историјских промена у тумачењу светитељског лика смислено је потражити у променама богословских акцената које су везане за смене међу епохама.³⁵ Нама још једино преостаје да констатујемо како је изучавање визуелне стране ових промена задатак од врхунског значаја за свакога ко жели да се на озбиљнији начин посвети упознавању формалних аспеката црквеног сликарства.

О мерењу уз недостатак (удаљености)

Уз закључке које смо у претходном одељку подржавали својеврсним резултатима (физичких) мерења спроведених на византијској слици, неопходно

³⁴ Иако их не дели велики временски размак од Панселинових протатских фресака, на пример, на њима се већ наметнуо релативно конзервативан однос према (не)третману проплазме. За разлику од протатских фресака, на којима се велики мајстор радо поигравао са површином проплазме, цариградски портрети делују доста шематизованије и хладније.

³⁵ Управо овакво тумачење нуди Стаматис Склирис, *У огледалу и заговетки*, 164.

је изнети једну врло осетљиву дилему. Иако су резултати сасвим употребљиви при аргументовању, сам концепт мерења у сликарству немогуће је користити без одређене дозе критичке резерве. Наиме, било би корисно разјаснити наш однос спрам система пропорционисања који су постојали у византијском сликарству, јер није једноставно доказати да су системе пропорција записане у сликарским приручницима сликари у пракси заиста и користили. Управо сâмо сликарско искуство живописца, које данас више није нити теориј(ск)и недоступна нити визуелно замагљена област, намеће већи број разлога за овакву сумњу.

1) Једну од кључних и подразумевајућих потврда везе између текстова у приручницима и сликарске праксе малобројни аутори, који су се позабавили темом пропорција у византијском сликарству препознали су пре свега у „вертикалним маркерима“, којима је сликар обележавао места за постављање очију, носа и уста на лику. Пронађени на појединим фрескама захваљујући пажљивој визуелној анализи историчара уметности, ови маркери су наносени четком или су, да се не би изгубили у сликању, урезивани оштрим предметом у свежи фреско малтер. Једини проблем са њима је што су за тему мерења потпуно ирелевантни, пошто није уопште могуће показати да је сликар до ових тачака дошао мерењем. Шта више, кад израђује било коју врсту портрета, сваки сликар најчешће започиње посао одређивањем места на које ће бити постављене основне „црте лица“ – обрве, очи, нос, уста...

2) Опсежна мерења која је професор Мако спровео показују да у сваком појединачном зидном ансамблу, поред јасних правилности, постоје готово увек мање или веће осцилације у пропорцијама.³⁶ Управо овакав опис одговара сликарским резултатима сваког данашњег искуснијег живописца, који захваљујући сликарској рутини са лакоћом без мерења постиже потпуну уједначеност у пропорцијама, нарочито када су ликови у питању. Ова уједначеност је често толика да превазилази средњовековне мајсторе и иритира својом монотонијом. Грешке или свесна одступања се и данас дешавају с временом на време, управо онако како су мерења показала на историјском материјалу.

3) Тешко је замислити сликара како стоји пред зидом покривеним свежим малтером и на грубо постављеној сложеној композицији, која мора да буде завршена за неколико дана, некаквим дрвцетом (дршком четке) или шестаром одмерава делове нимбова, те затим уз помоћ исте алатке поставља главе, очи, носеве... Чини се да проблем лежи у томе што све претпостављене мерне методике треба да буду замисливе и сходно томе изводиве у стварној сликарској пракси. Када слика сложено фигуралну композицију, сликар је прво смешта на површину зида коју је унапред дефинисао (он сам, или архитекта). Од овог процеса зависе димензије фигура, које, наравно, нису унапред задате. Ако желимо да меримо, сваку фигуру би, због евентуалне (хијерархијске) разлике у положајима и димензијама, требало посебно измерити, пронаћи

³⁶ Владимир Мако, *Лик и број*, 91-92.

(аритметички или геометријски – подједнако је компликовано), на пример, деветину, па тек онда поставити главу по добијеном резултату. Када се поставе главе, онда би требало поновити сличан процес са много ситнијим деловима, да би се, понекад чак уз помоћ разломака, одредило где су очи нос и уста. Читава ова процедура је у пракси једноставно незамислива, чак и када би се радило о техничким цртежима људске фигуре. Сликари те ствари одувек раде према ономе што се данас најчешће означава као „осећај“. Мерење би било куд и камо замисливије када би се кренуло обрнутим путем, од најмање мерне јединице, на пример дужине носа, али је још невероватније замислити сценарио у коме сликар сопоћанског Успења започиње своју грандиозну композицију постављањем носева на огромној сивкасто-беличастој површини западног зида манастирске цркве.

Суштина проблема се заиста да оцртати у овом, донекле шаљивом, опису. Наиме, постављање цртежа и, сходно томе, пропорција, било које композиције најчешће се креће од целине ка детаљу. Обратни поступак гарантовао би појављивање дилетантских грешака. У таквом сублимном процесу компоновања мере могу да постоје искључиво у глави онога који компоњује. И то пре на интуитивном, него на рационалном нивоу. Управо та интуитивна раван може нам, уколико успемо да јој се приближимо теоријски, понудити објашњење проблема са којима смо се сусрели.

4) Литерарни извори на које се сви радо позивају када треба подржати неко од теоријских тумачења формалних особености византијског сликарства су, наравно, стари приручници. Међутим, њихово пажљиво (упоредно) ишчитавање може да се заврши и неочекиваним одговорима. Отворићемо два најминималнија приручника – Дионисијеву *Ерминију* и *Први јерусалимски рукопис*, на који се Дионисије ослањао – па им поставити серију унакрсних питања у вези пропорција.

У једној мистериозној поуци, заједничкој за оба текста, описан је процес рада на зиду,³⁷ а директно у руке сликара (ученика) који стоји пред зидом стављен је шестар – као алатка којом ће се послужити да би „означио размере и оцртао ореоле“. Присуство геометријског помагала је потпуно несумњиво. Међутим, даљи опис поступка као да га избцује из игре. Сликару се саветује да ради брзо, завршивши целокупну претходну (техничку и цртачку) процедуру за „мање од сат“. У супротном, даљи текст саветује: „Ако баш отегнеш, изглади железном лопатицом то место које не упија у себе боју и затим боју стави, тада она неће отпасти. На тај начин углади и место за лице, процртај

³⁷ Овај текст је сасвим специфичан у свом контексту пошто – за разлику од осталих поука које „аналитички“ рашчлањују сликарски (или технолошки) процес по фазама – описује везано више сукцесивних фаза у сликању. Управо његова литерарна хаотичност, која изузетно отежава тумачење, по нашем мишљењу, представља лепу илустрацију интуитивне и непредвидиве стране сликарског процеса. Текст је готово идентичан у оба приручника: 6. (55) *Како да црташ и радиш на зиду*, Милорад Медић, *Стари сликарски приручници II*, 153; 58. *Како да израдиш нарт за зидну слику*, Милорад Медић, *Стари сликарски приручници III*, 161.

га, такође, лопатицом или каменчићем, или кости, ако је имаш за то у виду ножа; после тога угреби и одежду. Подложи и лице, а ако окасниш и створи се кора, уради тако како смо рекли раније.“³⁸ Дакле, пошто је раније већ нанео основни цртеж, сликар (у овом случају) лопатицом поново глача малтер на површини предвиђеној за лице, чиме се цртеж – ако није изгубљен – неминовно значајно помера и деформише. Затим га понавља (гребе по малтеру), утискускујући га том истом лопатицом, или алатком од кости, или пак (!) каменчићем. Овакве „алатке“ се не могу причврстити на шестар! Чак их је и руком тешко контролисати (ко није видео овакву сцену уживо, заиста тешко може да замисли постављање лика – очију, носа, уста – мистријом).³⁹ Ако је, у неком тренутку, и употребио шестар за грубо меревање,⁴⁰ током рада су ове размере свакако значајно померане – очигледно – интуитивним путем. Не смемо заборавити да се бавимо сликарима који су невероватном брзином реализовали своја дела.⁴¹ Они су поседовали управо ону рутину која им је омогућавала да подигну каменчић са земље и њиме утисну „маркере“ на површини малтера на којој ће сликати лице. Дакле, чак и у времену када се сликарска вештина којом се бавимо губила, причу о мерењу морамо схватити сасвим условно.

Због чега је важно нагласити, иако смо већ више пута у овом приручнику понављали, да је умножавање броја (старих) приручника обележје епохе у којој једна велика сликарска традиција заправо опада? Управо због улажења у онај ниво њихове структуре који нам може омогућити разумевање конкретне намене система пропорционисања какав је тамо описан. Наиме, *Први јерусалимски рукопис* износи два система пропорције. Први, врло детаљан, као почетна поука, уклопљен је у структуру основне (књижевне) замисли текста, док је други, знатно краћи, очигледно накнадно уметнут из неког другог извора.⁴² Прва поука, осим пропорција, садржи и једну необичну завршну ноту у којој се аутор обраћа (потенцијалном) ученику изузетно личним тоном, какав ће се поновити једино још у последњој (закључној, уопштеној)

³⁸ Сви наводи су из *Првог јерусалимског рукописа*: Милорад Медић, *Стари сликарски приручници II*, 153.

³⁹ „Железна лопатица“, која је служила за глачање фреско малтера, највише личи на данашњу троугласту зидарску „мистрију“. Види: Милорад Медић, *Стари сликарски приручници III*, 670. И данас се за глачање фреско малтера користи иста врста алата.

⁴⁰ На основу досадашње анализе и личног сликарског искуства закључујемо да се процес мерења (уколико га је уопште било у свим конкретним случајевима) највероватније сводио на проверу (шестаром) пропорцијског односа између главе и тела на већ постављеном цртежу. За мерење пропорција на лицу требало би претпоставити и постојање неког мањег (прецизнијег) шестара, какво у приручницима није ни нагвештено.

⁴¹ Радомир Николић, *О радном дану средњовековног зографа*, Зограф 1 (Београд 1966), 30.

⁴² Друга, краћа поука (21. *Упутства о природним размерама*, Милорад Медић, *Стари сликарски приручници II*, 119) сматра се старијом (али је у оквиру целокупног аранжмана збирке помало рогобатно уклопљена). За прву поуку (1. *О Панселиновим размерама*, Исто, 91-97), која истовремено представља и увод у приручник, сматра се да води порекло из Панселиновог времена (Исто, 73-80).

поуци. Аутор на томе месту каже: „Тако се, дакле, размерава по Панселину. Ето, ја сам ти то објаснио укратко. А ти, Трудољубиви учениче, ако волиш учење, онда ћеш, по речима мудраца, бити образован и учен, и ако хоћеш да схватиш још боље, тада потражи и нађи учитеља који би те усмено подучио, а ако таквог не нађеш, онда уђи у цркве које је Панселин сликао и, имајући у рукама моју ерминију, уз труд ћеш разумети.“⁴³ Ко ме је намењен овај необични и помало меланхолични параграф? Уколико пристанемо на амбициозну хипотезу која текст прве поуке покушава да припише самом Панселину, или некоме из његовог времена,⁴⁴ онда овај завршни пасус свакако морамо тумачити као накнадни уметак. Осим тога што великог сликара помиње као фигуру из прошлости, цитат говори и о недостатку учитеља, какав је у уметнички пребогатој палеолошкој епохи потпуно незамислив. Са друге стране, такође је тешко замислити некаквог „ученика“ који са књигом (збирком), какву никако није могао сам себи приуштити, тумара по империји, од цркве до цркве, и покушава да пронађе Панселинове фреске, или пак (у бољем случају) учитеља који би му (и мимо њих) могао пренети живо сликарско искуство. Овакву слику је могуће замислити једино дубоко у времену турократије,⁴⁵ а мистериозни ученик би могао бити неко попут Дионисија из Фурне, који у свом приручнику уосталом и признаје да је управо на такав начин стекао своју сликарску вештину.⁴⁶

⁴³ Исто, 97.

⁴⁴ Исто, 79.

⁴⁵ Такав литерарни амбијент, у ствари, подсећа на чињеницу о нестајању старе сликарске традиције, али у савременом читаоцу истовремено може да евоцира и време њене потоње обнове. Зар нису живописци с почетка XX века, који су најзад себи могли да приуште *књигу*, заправо идеални актери наше стилизоване транскрипције меланхоличног цитата из ерминије? Фотије Контоглу је, са приручником у руци, лутао по Светој Гори, задивљено тумачећи и копирајући чудесне (пост)византијске фреске и иконе (Nikos Zias, *Photis Kontoglou; painter*, Commercial bank of Greece, Athens 1993, 17-22). Леонид Успенски и Григорије Круг, са друге стране, морали су да траже учитеље међу староверцима (стара руска хришћанска секта - *старообрядци*) који су једини сачували искуство сликања иконе јајчаном темпером (податак на који индиректно указује, али га експлицитно не наводи, најсвежија биографија Леонида Успенског до које смо могли да дођемо / Patrick Doolan, *Recovering the Icon: The Life and Work of Leonid Ouspensky*, St Vladimir's Seminary Press, New York 2008, 11-14), на основу блиске личне сарадње са двојицом чувених руских иконописаца, изнео је протојереј др Николај Озољин у оквиру разговора током првог научног скупа *Иконографске студије*, у организацији Академије СПЦ за уметности и конзервацију, у Београду 2007). Педагошка методологија, као и технологија додуше, значајно су се променили, те врло директно утицали на развој који је уследио.

⁴⁶ Милорад Медић, *Стари сликарски приручници III*, 101. Уколико је уметак, цитат је вероватно додат најраније од средине XVI века, у време када је заокружен садржај првог и другог дела ерминије, са основним сликарским упутствима (Милорад Медић, *Стари сликарски приручници II*, 80). Ако прихватимо да је, заједно са целом првом поуком настао раније, у византијском времену, цитирани текст се не би никако смео буквално тумачити. Највише што можемо јесте да га схватимо као својеврсну књижевну слику и у складу са тиме начинимо један сасвим лични покушај тумачења. Пошто је вероватно била намењена употреби у некој конкретној радионици, порука (метафора) би можда могла да буде протумачена и преведена на језик нашег времена на следећи начин: „Учениче, свесни смо да је време великог Панселина ипак иза нас. Научили смо те у нашој радионици свему што смо знали. Ако ти сматраш да можеш боље, кад почнеш

Без обзира на то да ли је предвиђен за употребу у присуству или пак одсуству учитеља, овде нам је важнији сам педагошки амбијент који овај кратки пасус представља. Састављач зборника, који се очигледно успешно унео у давање педагошке атмосфере својој збирци и преузео улогу учитеља-наратора, воли да користи лични тон, те често започиње поуке обраћајући се читаоцу формулом „учениче“. Оваква интонација се појачава управо у поменутих – првој и последњој (69.) поуци – којима се књижевна целина заокружује,⁴⁷ и које очигледно представљају директнији литерарни допринос главног аранжера збирке. Тамо се непосредно лично обраћање понавља више пута, а „ученик“ постаје, као што смо видели, „трудољубиви ученик“ или пак „знатнији ученик“, па чак и „љубљени“. Дионисијеве (ненаметљиве) литерарне интервенције на преузетом материјалу, међутим, показују свога аутора у другачијем педагошком светлу. Његов тон је званичнији (дугачки увод, са посветом, молитвом и теолошко-моралним поукама), те знатно уздржанији и не више тако присан. Уздржани тон је управо постигнут избацавањем формуле „учениче“ из готово свих поука. Тачније – ток расправе нам је наметнуо да будемо прецизни – лични тон и формулације које користе термин *ученик* преостали су само на три места: два пута на самом почетку, када читаоца уводи у смисао књиге и науке коју ће му она пренети,⁴⁸ и трећи пут, у једној јединој поуци у којој говори о пропорцијама.⁴⁹ Шта нам ово говори? Иако је направио једну врло дисциплиновану промену целог (књижевног) изражајног регистра, спустивши за један тон непосредну личну интонацију нарације, основни акценти су у потпуности сачувани. Нагласак на личном обраћању ученику у оба приручника стоји прецизно на два места: (1) тамо где ученика дефинише као ученика – у реторичком делу текста (у старијој збирци на крају, а код Дионисија на почетку) и (2) када се говори о пропорцијама. С обзиром на дисциплину са којом је Дионисије елиминисао лични тон из свих осталих поука, ово очигледно има неко значење. Намеће се закључак који би могао да буде релевантан за нашу расправу о пропорцијама.

Поменути текст о пропорцијама (као и сам увод) употребљаван је, заправо, *превасходно у педагошке сврхе*, на самим почецима учења, када је

самостално да радиш, упореди ово што си научио са (оригиналним) Панселиновим фрескама које јесу уметнички еталон, па покушај да тако нешто и сам урадиш. Нико те не спречава (мада немој превише да очекујеш, боља времена су у овој култури већ одавно прошла).“ Ипак, чини се куд и камо плаузибилнијом хипотеза о уметку.

⁴⁷ Рукопис се састоји од три различита дела уклопљена у једну целину. Прва два дела, којима се овде искључиво бавимо, сматрају се за „млађу“ књижевну целину и доносе сликарска упутства (види претходну напомену), док је трећи део препознат као старији и посвећен је иконографији. Када говоримо о „целини“, мислимо на „књижевни“ аранжман сликарских упутстава из прва два дела рукописа. Детаљно о историјату целе збирке види: Милорад Медић, *Стари сликарски приручници II*, 71-81.

⁴⁸ Дионисијева књижевна форма, мада је знатно свечанија и опширнија, свој реторички арсенал (за разлику од старијег приручника) у потпуности смшта на почастак. *Стари сликарски приручници III*, 95-101 (увод).

⁴⁹ Исто, 153 (51. Тумачење „природних“ размера).

„иницијацијски“, личнији тон и смислено употребљавати. Оба аранжера су о томе водили рачуна. Томе у прилог директно сведочи и невероватна сложеност свих понуђених описа пропорција, чије је спровођење могуће замислити само на папиру, на једном једином лику, у сталоженој аналитичкој (школској) атмосфери, далеко од скеле, влажног малтера и неке сложене фигуралне композиције.⁵⁰ Управо тамо где је могуће, речима упутства за пропорционисање из *Првог јерусалимског рукописа*, уз „ерминију“ и „труд“ – „разумети“. Реч *ерминија* би у нашем тумачењу указивала на – само упутство о размерама; *труд* би било – мукотрпно понављање процедуре размаравања у педагошком процесу; док би *разумевање* означавало – као последицу педагошког процеса – интериоризацију (усвајање) дотичних правила. Уобличићемо, најзад, резултате расправе и у нашим терминима.

Треба бити свестан, пре свега, да изнесени подаци, као ни тумачење у које покушавамо да их уклопимо, не могу обезбедити никакав непобитни доказни материјал, али да ипак сугеришу једино решење које може да усклади сва горе изнета схватања везана за древне текстове, древну сликарску праксу, данашњу теорију и, на крају, данашњу праксу живописања. Наиме, педагошком употребом „сакралне математике“ задовољена је природна (платонистичко-питагорејска) потреба средњовековног човека да сопственој визији раја обезбеди што чвршћу (математичку) структуру. Интензитет њеног утицаја на конкретну сликарску праксу треба врло озбиљно узимати у обзир.⁵¹ Смештањем бројки (размера) у саме педагошке корене

⁵⁰ Ради илустрације, изнећемо (краћу) поуку у целини: „51. Тумачење „природних“ размера (човецијег тела): Знај, учениче, да природни раст човеков износи девет јаја, или мера, од чела до стопала. Најпре начини прво јаје, које делиш на три дела: у први смести чело, у други нос, а у трећи браду. Косе цртај изван тог јајета, за једну дужину носа. Опет, од браде до носа одмери три једнака растојања и на два растојања (од носа) је подбрадак, а на једном уста. Врат је једна дужина носа. Затим од подбратка до средине тела одмери три размака, а до колена још два, одбивши за једну дужину носа. Даље, још два размака (одмери) од глежња и одатле дужину носа до стопала, а одатле до врхова прстију (ноктију). Опет од грла до рамена (одмери) један размак и исто толико до другог рамена. За облину сваког рамена одбиј дужину носа; до лакта, с унутрашње стране, одмери један размак, одатле до шаке још један део, а одатле до врха прстију још један. Колико је једно око, толико је и друго, кад се гледа спреда, а отприлике је толики размак између њих. Када се глава црта искоса, тада одстојање од ока до уха износи две дужине ока; када се црта право према гледаоцу, тада износи меру једног ока. Дужина биће једнака дужини једног носа. Ако се црта наг човек, онда његова средина у ширину износи четири носа, а у одежди једно и по јаје. Појас треба да је тамо где се завршава лакат.“ *Исто*, 153-155. Када се пажљиво чита текст, може се приметити како, у изношењу кристално „јасне“ математичке структуре, аутору на једном месту ипак успе да „задрхти“ глас. У структуру се тако, чак и званично, усељава елемент (естетске) несигурности: размак између очију је дефинисан, али је уз њега допуштена доза пропорцијске непоузданости употребом речи – *отприлике*.

⁵¹ Виктор В. Бичков, *Византијска естетика*, Београд, Просвета 1991, 313-315. Мајендорф говори о „посебној средњовековној византијској засењености симболиком бројева.“ Џон Мајендорф, *Византијско богословље – историјски токови и догматске теме*, Крагујевац 2008, 258. Далеко од тога да Византинци нису поседовали математичка знања – чињеница је да су и по овом питању били баштинници античких традиција. Ипак су, у оквиру своје сакралне могућности, математичким творевинама значајно изменили значење, покушавајући да заобиђу не-

своје науке, древни сликар је поуздано задовољио ту (вечиту) потребу, те је затим могао да се посвети оном „баналнијем“ делу сликарског посла, који је математику чувао више у сећању него у пракси. Мукотрпно понављање „прорачунатих“ пропорцијских модела, као и свако цртање, урезивало је конкретне пропорцијске навике у мање рационални, *интуитивни* ниво визуелне меморије, из кога их је *ученик*, када је једном постао мајстор, могао брзо и ефикасно износити на зидове. Шестар је, дакле, у нашем тумачењу коришћен за мерење углавном у „школској клупи“, а изношен је из ње на градилиште више као (филозофско-богословски) симбол математичке чврстине која је стајала у позадини савладане вештине. И наравно – онда када је требало исцртавати ореоле.⁵²

Границе недостатка удаљености

При посматрању иконе, као што смо видели, поглед није вођен ка наговештају бесконачног простора на некаквом, видљивом или невидљивом, хоризонту, створеном уз помоћ сликарске илузије. Напоредо са дивергенцијом перспективних токова, посматрачева пажња је, могло би се рећи врло грубо, заустављена на нечему за шта данас постоји термин само у дечијем стваралаштву и, сходно томе, педагогији која га прати – на *позadini*. За дете, као и за „примитивног“ човека, постоји само онај простор у коме се оно само креће. Све оно што им је неки ауторитет (најчешће родитељски) можда пре-нео о сопственом искуству неограничености простора, пошто није нашло

посредне питагорејско-неоплатоничарске импликације директним везивањем за библијску (апокалиптичну) мистику бројева. Владимир Мако, *Геометријски облици нимбова и мандарли у средњовековној уметности Византије, Србије, Русије и Бугарске*, Зограф 21 (Београд 1990), 42-43 и нап. 56, 51; Vladimir Mako, *The Art of harmony*, Orion Art, Beograd 2007, 13-20. У теорији која се бави формалном страном византијске уметности, управо математички садржаји често бивају промовисани у неку врсту кључа за приступ (најчешће) композицији иконе (види, на пример: Егон Сендлер, *Икона слика невидљивог; елементи богословља, естетике и технике иконописа*, Јасен, Београд 2009, 67-93). Са друге стране, као што смо видели, управо живопис може постати убедљива потврда знању да се средњовековни приступ математици у потпуности разликовао од данашњег (види и наредну напомену).

⁵² Анализа старих текстова која је спроведена можда се може учинити непотребном у раду који је превасходно посвећен формалним аспектима црквене слике. Ипак, чини се да уопште није једноставно упоредити однос који према математичким садржајима имају негдашња и савремена црквена уметност. Не смемо заборавити да савремени доживљај математике (геометрије) нема готово никакве везе са древним мистичким приступом оваквим интелектуалним дисциплинама. У дигитализованој перцепцији савременог човека, потенцирање математичких садржаја неминуовно оставља потпуно другачије последице него што је то било у средњем веку. Није тешко замислити како би додатни истраживачки „притисак“ у овом правцу могао у потпуности да затвори простор за хумане уметничке садржаје, на оним креативним нивоима на којима је средњовековна математика (за разлику од њене савремене хипертрофиране рођак) имала сасвим ограничен приступ. Резултати таквог притиска могу се већ донеке сагледати, како у савременом иконопису, тако и у најширој друштвеној перцепцији која га прати.

места у њиховом искуству, ипак не могу да третирају много другачије од сопствених доживљаја, маштарија или жеља. У том смислу, простор њиховог сликарства је завршен, заокружен,⁵³ што је често изражено управо – равном (покривеном, затвореном...) *позадином*. Овај „неакадемски“ термин се заправо може сасвим комотно применити на све облике сликарства, осим на нововековну уметност западне Европе, од ренесансе до импресионизма (у чијим оквирима и настаје „академска“ терминологија). Модерна уметност такође не би имала проблем са употребом оваког појма, па чак ни античко сликарство, које је, у највећој мери, познавало законе перспективе. Свако фигуративно сликарство у коме симболички садржаји концептуално доминирају над миметичком праксом, може без оптерећивања себи да дозволи феномен као што је „конкретна“⁵⁴ позадина (без недогледа и илузије простора). Њено потенцијално значење биће, наравно, у строгој зависности од симболичког система у коме настаје.

Шта означавају плаве, црвене, беле, зелене и, најчешће помињане, златне површине на позадини византијске слике? С обзиром на то да иконе увек, мање или више експлицитно, представљају слике из раја, равномерно нанесена позадина византијске иконе би заправо могла да представља једноставан симболички гест којим се човек ограђује од потребе за докучивањем природе места у коме још увек није присутан. Богословље цркве, као што смо већ могли видети, заправо није желело себи да дозволи импровизације на ту тему. Знало се да богослужење, са сликарством које је било његов саставни део, јесте икона царства Божијег или, у проширеном тумачењу, аспект небеске литургије. Знали су се и присутни и (физички) одсутни актери овога догађаја, али сам појам вере је подразумевао да су многе ствари остале још увек неоткривене. Оне су биле симболички сасвим једноставно представљене безобличном и неидентификованом *позадином*.

Зашто је злато доживљавано као најбољи материјал за ову симболичку операцију?⁵⁵ Питању су додељивани многи богословски и псеудо-богословски

⁵³ Простор наивне слике је, наравно, везан за посматрачев (реални) простор (Б. А. Успенски, *О семиотици иконе*, 325, напомена 84). Тај сложени и заокружени, унутрашње-спољашњи ликовни простор нисмо хтели да означимо као – ограничен. Веза између употребљених термина није искључиво поетичка, већ евоцира једну сложу средњовековну расправу. О томе да ли је Бог савршен или бесконачан дуго нису могли да се сложе средњовековни богослови. На крају се одустало од типично хеленске категорије *савршенства* [грчки – *τέλειος*; латински – *perfectio*], која ипак упућује на заокруженост, довршеност и – што је најнепријатније – на *ограниченост*. Владислав Татаркјевич, *Историја шест појмова*, Нолит, Београд 1980, 372-374. Видећемо касније у којој мери византијска сликарска „позадина“ представља паралелу детињем, заокруженом, али (ако ничим другим, онда родитељском бригом/заштитом) ограниченом, светоназору.

⁵⁴ Познији апстрактни уметници су своје сликарство означавали као „конкретно“. У том смислу, можда није неочекивано што естетичари позадину на икони често доживљавају као „апстрактну“.

⁵⁵ Када год би имао (економске могућности да дође до) злата, Византинац се не би двоумио да га стави на позадину. То доказују цариградски (и сви остали византијски) мозаици, али и фреске у Студеници, Сопотанима...

одговори.⁵⁶ Тако злато може бити симбол светлости, нестворених енергија, духовности као такве, благодати, трајности будућег стања, његове (духовне) раскоши, трансценденције... Ипак, чини се да његова визуелна природа сасвим одговара управо горе наведеном апофатичком тумачењу, којим би могла да буду заокружена и сва остала размишљања на тему позадине.⁵⁷

Злато има незгодну особину да нарушава визуелну целовитост сликане површине, те га зато ренесансно сликарство спонтано избацује из употребе (на Западу),⁵⁸ да би га тек у XX веку сецесија вратила. Управо овом особином, површина покривена златом је врло погодна да представи онај простор који једноставно није могуће докучити средствима визуелне репрезентације – простор недоступан (визуелном) сазнању. Друга, конкретнија визуелна карактеристика, којом је и претходна индукована, јесте особина метала да рефлектује светлост. То значи да површина злата мења своје особине у

⁵⁶ Базична особина која од праисторије па до данас, готово непромењено, фасцинира човека је физичка трајност његовог сјаја. Блестање злата је, макар у нашим физичким оквирима, заиста непропадљиво. Особина која његову трајност одликује изнад конкуренције (драгог камења) је чињеница да је оно прецизно дељиво и измерљиво, те свим тим особинама чини идеалан слемнат који је могуће преточити у беспрекорни, апстрактни и неуништивни сублимат моћи – новац. Нема никакве сумње да су ови симболички потенцијали морали да утичу и на све остале начине на које је злато коришћено у култури. И заиста, духовност и моћ, трансценденцију и економију, крст и мач, манастир и двор, ни у средњем веку као ни данас, није било могуће баш тако јасно разлучити. Потврда ових амбиваленција лежи у данашњој фасцинацији златом, која у потпуности засењује све остале елементе савременог „иконичног“ дискурса. Прво питање које сваки радозналац поставља иконописцу је готово увек везано за злато. Не треба ни у једном тренутку сумњати у апсолутну статистичку потврдивост правила да се, између две сличне иконе, купац увек опредељује за ону са златном позадином. По питању односа према сјају злата, људска природа се није много променила. Тешко је могуће замислити како све то није утицало и на популарност коју тема златне позадине има међу свим теоретичарима црквене уметности. Занимљиво је да теме перспективе, композиције (оптике, геометрије, бројева, пропорција) и позадине (сјај, злато, моћ) напоре до изазивају готово неподељено интроевање теорије о икони. У објашњењима која се нуде, дискурс моћи ипак није наглашен – његов рад је независан и од теоретичара и од самих сликара.

⁵⁷ Док је Флоренски једноставно поредио злато са „сунчевом светлошћу“, са „самом светлошћу“, те „самом духовном реалношћу у [својој нествореној] природи“ и тиме, у односу на боју, истицао његове трансцендентне квалитете (Павле Флоренски, *Иконостас*, 101-112), Успенски је отишао даље ка апофатичкој страни златног бљеска. Он је у стању да светлост злата повеже са (псеудо)дионисијевским изразима као што су „неприступна светлост“ или „примрак који је светлији од светлости“, зато што у естетској анализи понашања злата (на позадини) његову „светлоносност повезује са непрозирношћу (...) Светлост, дакле, и њено дејство су спознатљиви и достижни, и следствено – изобразиви. Неисказив и неприступан јесте њен извор, скривен у неспробојној светлости – примраку.“ Леонид Успенски, *Теологија иконе*, 363-365. Своје тумачење Успенски је базирао на теолошкој формализацији једне од теза из цитиране студије Аверинцева (из 1973), која даје врло широко и врло убедљиво тумачење сложене сликарске, али и књижевне метафорике везане за злато. Сергей Аверинцев, *Золото в системе символов ранневизантийской культуры*, у: *Поэтика ранневизантийской литературы*, Азбука-классика, Санкт-Петербург 2004, 414-416 (404-425).

⁵⁸ Павле Флоренски, *Иконостас*, 99. Врло занимљиво тумачење овог феномена из историје уметности нуди Сергей Аверинцев, *Золото в системе символов ранневизантийской культуры*, 405-410.

зависности од места са којег посматрач гледа икону. Злато заправо и нема сопствену, постојану, визуелну природу, већ је дугује готово искључиво контексту у који је постављено. То би даље говорило о концепту по коме се поуздана сазнања у црквеном искуству тичу искључиво персоналних односа, којима се иконопис, као и богословље, практично искључиво и бави. Сва остала знања су непоуздана и превише зависна од субјекта сазнавања. Сасвим налик златној позадини. Парадоксичним језиком речено, једино што је „објективно“ у овој уметности су лични односи и онај свет (ствари, куће, биљке и животиње) који је за њих везан. О осталом, чини се, није ни упутно, ни неопходно, тренутно бригавати. Међутим, по опробаном богословском рецепту, овакви негативни искази не би били превише сазнајно делотворни ако би били остављени без одговарајуће позитивне противтеже у сложеној „методологији“ апофатичког мишљења, коју је живопис на различитим нивоима разрадио.

Светлосна рефлексија која се догађа на златним површинама, наиме, може да произведе и један врло специфичан оптички ефекат, чију би сликарску, те симболичку, употребу било корисно додатно разјаснити. Читав механизам музејске и штампане (фотографске) презентације византијске уметности осмишљен је тако да се избегне ситуација у којој злато даје пун светлосни рефлекс. У богослужбеном животу, пак, посматрач и икона су доста често доведени управо у овакав визуелни однос. Када око ухвати блистање одблеска са златних површина, догађају се неке важне перцептивне промене. Пре свега, позадина престаје да буде површина од другоразредног значаја у односу на фигуру. И даље је то мистична површина о којој се мало тога може рећи, али сада „позадина“ добија сопствену, врло упадљиву, светлосну активност. Управо на тој активности је и базирана раскошна светлосна метафорика коју је теорија злату одвајкада приписивала. Међутим, често није узето у обзир да такав ниво светлосног бљештања сасвим директно утиче и на перцепцију фигура.⁵⁹ Јака рефлексија, наиме, не дозвољава суженој очној зеници да разабере детаље на фигурама које су уоквирене златом, тачније, његовим блистањем. Фигуре постају затамњене и делимично замагљене за збуњено око посматрача, који са не малим напором распознаје физиономије и остале иконографске елементе на бојом сликаном делу иконе. Иако их светлећа позадина још више (контурно) истиче, фигуре, поред значаја који им је тиме додељен, излазе из поља транспарентне сазнатљивости и, напо-

⁵⁹ Ово је детаљно објашњено и фотографски документовано, колико је нама познато први пут, у: Rico Franses, *When all that is Gold does not Glitter: On the strange history of looking at Byzantine art*, у: *Icon and Word, The Power of Images in Byzantium*, ASHGATE 2003, 13-24. Када расправља о злату, Аверинцев управо мисли на овај заслепљујући бљесак, повезујући га са светлосном заслепљеношћу (примраком) о којој сведоче бројни мистички текстови још од Старог Завета (Сергей Аверинцев, *Золото в системе символов ранневизантийской культуры*, 414; детаљније о светлосним аспектима мистичке традиције види: Ханс Блуменберг, *Светлост као метафора истине: У пред-пољу обликовања философских појмова*, Октоих, Подгорица 1999, 16-18). Ипак, тек је претходно наведено, новије истраживање омогућило да описану (мистичку) заслепљеност доведемо у везу са фигурама насликаним на икони.

редо са мистичном „позадином“, постају тек наговештај споствене визуелне пуноће. Оваквим визуелним поступцима се не укида горе наведени концепт, који личне односе поставља у средиште богословских интресовања. Тема се заправо само продубљује свешћу да људски лик, иако доступан опсервацији, није једна транспарентна чињеница у нашем сазнајном систему. Лик је радије представљен као централно мистичко полазиште, на коме стоје све даље опсервације о свету – небеском и земаљском. Његова отвореност/сазнатљивост, али и његова апсолутна слобода која (бесконечно) ограничава могућност његовог објективног (у овом случају визуелног) сазнавања, постају дуални кључ за откривање сазнајних односа у које живопис жели да постави *лик и свет*.⁶⁰

Наведене опсервације, по ко зна који пут, отварају тему симбола. Лик је, најзад, и описаном, завршном, „позадинском“ интервенцијом, као што смо видели, померен ка сфери наговештаја сопствене пуноће. Ка сфери свести о немогућностима (пуног, јасног, заокруженог...) представљања/оприсутњења, а тиме ка свету симбола.

Не сме се, додуше, занемарити чињеница да је икону у цркви често могуће видети и у неутралном светлу, налик ономе у музејским поставкама. Сликари су, очигледно, тога били потпуно свесни, пошто иначе не би ни

⁶⁰ Сазнајна, концептуална, или било која друга, необухватљивост сваке људске личности један је од залога њене боголикости и њене бесконачности (Христо Јанарас, *Хајдезер и Дионисије Ареопагит*, 94-107). У оквиру сликарске процедуре која жели да покаже како је *људски лик* сачињен по слици Божијој, те историјски позициониран, и црквено/мистички возглављен, пронађено је и специфично средство да *његова* слобода буде обележена својеврсном сазнајном паузом. Овај облик апофатичке дистанце динамичког је карактера и, у зависности од положаја посматрача, може наизменично да падне на било коју од представљених фигура, па чак и на предмете. Напоредо са светлосним бљеском, дакле, и специфични (њиме индуковани) сазнајни примрак се креће по површини иконе дајући својеврсни универзални/еклисијални тон необичном апофатичком визуелном исказу. Златне иглице на Христовој одежди су указивале на његово присуство и положај у композицији, али га, у овој специфичној светлосној игри позитива и негатива, заправо нису чиниле сазнајно привилегованијим од осталих фигура. У сазнајним терминима речено – колико год се трудили да упознамо неке конкретне личности, или свет који оне деле, увек постоје ситуације у којима ће процес сазнавања доћи у безизлаз. Овај сазнајни безизлаз указује на ону врсту слободе која је залог човечије *боголикости* и својеврсни гарант да се *подобље* може остварити. Слободе коју живопис препознаје као рајски амбијент (позадину) за човека и његов оживљени, интерперсонални свет (незаобилазне паралеле овако конципираним личним односима, у савременој мисли, види у: Емануел Левинас, *Тоталитет и бесконачно*, Јасен, Београд 2006, 61-73). Иако смо свесни да је наша расправа стигла до осетљиве тачке, на којој се процес пројектовања теоријских конструката у визуелни садржај иконе приближава границама простора спекулативне импровизације, ипак би било штета не изнети ове инспиративне паралелизме. Са друге стране, није уопште лако објаснити због чега су једино Византинци, у универзалној и вечитој, паганској и хришћанској, културној и економској... опсесији сјајем жутог племенитог метала, неуморно причвршћивали безбројне златне листиће управо на *позадину* својих сакралних слика. Већ су средњовековни Руси изокренули ову логику у природнијем смеру и огромне количине злата почели да стављају на спољашњост купола својих цркава. Са друге стране, за готичке катедрале се не може рећи да нису, на подједнако емфатичан начин, успевале да ставе акценат на мистику светлости. Можда се, при објашњавању овако необичног и нелогичног историјског феномена, доза спекулативне импровизације ипак покаже као употребљива.

израђивали бојом сликани део иконе са таквом пажњом и минуциозношћу, по којима су остали упамћени у историји уметности. Са друге стране, ако икону пажљивије посматрамо при одблеску светлости на златној позадини, ликови и фигуре на њој се претварају у тамне силуете које заиста више личе на некакве једноставне графичке симболе, него на јасне и развогетне слике које имају шта конкретно да кажу о ономе кога представљају.⁶¹ Колебање између две веома различите визууре кроз које се у нашем оку појављују ове позлаћене слике, сада већ сасвим јасно може да говори о специфичној врсти двоструке (укрштене) колебљивости која је уписана у саму природу црквеног сликарства. Поново се намеће теза да је икона она врста уметности која је свој метод визуелног представљања свесно зауставила негде на пола пута између (природне) слике и (договореног) симбола,⁶² користећи напоредо и негативне и позитивне богословске исказе за стицање овакве сазнајне позиције.

⁶¹ Посебно је занимљиво то што се у оваквој оптичкој ситуацији појачава и визуелна активност натписа (на позадини). Они управо тада постају незаобилазно сазнајно средство које говори о представљеним ликовима, уводећи их, попут графичких симбола, у своје процесе означавања. Стиче се утисак да једна врста (графичких) симбола напоредо сведочи о другој. Пошто и исписане речи (имена), услед јаког светлосног одблеска могу да изгубе своју јасну распознајљивост, разлоге за употребу необично великих слова на натписима неких византијских икона (на пример, икона светог Григорија Чудотворца из Ермитажа, XII век) можда би било могуће препознати и у описаним оптичко-значајским процедурама везаним за рефлективну златну позадину. О улози натписа на икони види, на пример (хронолошки): Павле Флоренски, *Иконостас*, 67-68; Б. А. Успенски, *О семиотици иконе*, 260-261; Henry Maguire, *The Icons of Their Bodies: Saints and their Images in Byzantium*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1996, 36-40, 144-145; Karen Boston, *The Power of Inscriptions and the Trouble with Texts*, у: *Icon and Word, The Power of Images in Byzantium*, ASHGATE 2003, 35-57.

⁶² Анализа визуелних особености необичне златне позадине, каква је на иконама најрадије коришћена, показала ју је као минуциозно промишљено естетско и концептуално решење, које тему „затворене позадине“, из света заокружене детиње (ликовне) невиности чува, али истовремено виртуозно „отвара“ ка једној крајње динамичној и сложеној симболичкој (ликовно-богословској) продукцији. Овде је тешко не присетити се чувеног и подједнако парадоксалног јеванђељског стиха о голубу и змији [Мт 10, 16]. Иконе се, тако, чак и уз помоћ позадине намећу као „најсуптилнија уметност, и теолошки најкомплексније слике зато што нису ту да би теологију напосто представиле, већ је – оживљавају.“ Rico Franses, *When all that is Gold does not Glitter*, 22.

Литература:

- Сергей Аверинцев, *Золото в системе символов ранневизантийской культуры*, у: *Поэтика ранневизантийской литературы*, Азбука-классика, Санкт-Петербург 2004, 404-425.
- Clemena Antonova, *Space, Time and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God*, ASHGATE, Burlington 2010.
- Виктор В. Бичков, *Византијска естетика*, Београд, Просвета 1991.
- Ханс Блуменберг, *Светлост као метафора истине; У пред-пољу обликовања философских појмова*, Октоих, Подгорица 1999.
- Karen Boston, *The Power of Inscriptions and the Trouble with Texts*, у: *Icon and Word, The Power of Images in Byzantium*, ASHGATE 2003, 35-57.
- Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration; Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Boston, Massachusetts 1964
- Patrick Doolan, *Recovering the Icon: The Life and Work of Leonid Ouspensky*, St Vladimir's Seminary Press, New York 2008.
- Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, Yale University Press, New Haven and London 1986.
- Nikos Zias, *Photis Kontoglou; painter*, Commercial bank of Greece, Athens 1993.
- John D. Zizioulas, *Being as Communion*, St Vladimir's Seminary Press, New York 1985.
- Јован Д. Зизјулас, *Јединство Цркве у светој евхаристији и у епископу у прва три века*, Беседа, Нови Сад 1997.
- Јован Зизјулас, *Од маске до личности*, Дом, Ниш 1992.
- Христо Јанарас, *Хајдегер и Дионисије Ареопагит*, Братство Св. Симеона Мироточивога, Врњачка Бања, 1997.
- Ернст Кицингер, *Византијска уметност у настајању; Главни токови стилског развоја у медитеранској уметности од III до VII века*, Двери, Београд 2009.
- Јоргос Кордис, *У ритму; Етос линије у византијском иконопису*, Каленић, Крагујевац 2009.
- Ендрју Лаут, *Св. Дионисије Ареопагит и Св. Максим Исповедник: питање утицаја*, у: *ΑΡΧΗ ΚΑΙ ΤΕΛΟΣ; Аспекти философске и теолошке мисли Максима Исповједника*, Луча XXI-XXII (Никшић 2004-2005), 366-371.
- Емануел Левинас, *Тоталитет и бесконачно*, Јасен, Београд 2006.
- Mircea Eliade, *Cosmos and History; The Myth of the Eternal Return*, Harper &

Brothers Publishers, New York, 1959.

Henry Maguire, *The Icons of Their Bodies; Saints and their Images in Byzantium*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1996.

Џон Мајендорф, *Византијско богословље – историјски токови и догматске теме*, Крагујевац 2008.

Владимир Мако, *Геометријски облици нимбова и мандорли у средњовековној уметности Византије, Србије, Русије и Бугарске*, Зограф 21 (Београд 1990), 41-59.

Владимир Мако, *Лук и број*, Архитектонски факултет, Београд 1998.

Vladimir Mako, *The Art of harmony*, Orion Art, Beograd 2007.

Свети Максим Исповедник, *Мистагогија* (превод и напомене: епископ Артемије Радосављевић), у: *ΑΡΧΗ ΚΑΙ ΤΕΛΟΣ; Аспекти философске и теолошке мисли Максима Исповједника*, Луча XXI-XXII (Никшић 2004-2005), 152-187.

John Panteleimon Manoussakis, *Prosopon and Icon: Two Premodern Ways of Thinking God*, у: *After God; Richard Kearney and the Religious Turn in Continental Philosophy*, Fordham University Press, New York 2006, 279-297.

Милорад Медич, *Стари сликарски приручници II*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 2002.

Милорад Медич, *Стари сликарски приручници III*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 2005.

Радомир Николић, *О радном дану средњовековног зографа*, Зограф 1 (Београд 1966), 30.

Егон Сендлер, *Икона слика невидљивог; елементи богословља, естетике и технике иконописа*, Јасен, Београд 2009.

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

Анка Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Матица српска, Нови Сад 1970.

Владислав Татаркјевич, *Историја шест појмова*, Нолит, Београд 1980.

Роберт Ф. Тафт, *Византијски обред; Кратка историја*, Теолошки погледи, год. XXX, бр. 1-4 (Београд 1998), 1-49.

Борис А. Успенски, *О семиотици иконе*, у: *Поетика композиције, семиотика иконе*, Нолит, Београд 1979, 277-371.

Леонид Успенски и Владимир Лоски, *Смисао икона*, Јасен, Београд 2008.

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

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

Павле А. Флоренски, *Обратна перспектива*, у: *Икона – поглед у вечност; философија и технологија сликарства*, Теолошки погледи, Београд 1979, 35-78.

Павел А. Флоренский, *Обратная перспектива*, у: *У водоразделов мысли*, Издательство "Правда", Москва 1990, 43-106.

Rico Franses, *When all that is Gold does not Glitter: On the strange history of looking at Byzantine art*, у: *Icon and Word, The Power of Images in Byzantium*, ASHGATE 2003, 13-24.

PERSONAL(ISED) GEOMETRY OF ICON'S SPACE

Todor Mitrović, Mth

Academy of the Serbian Orthodox Church for the Fine Arts and Conservation,
Belgrade

Observing the formal solutions to the problem of representation of space (perspective, plan, background ...) and the proportions of the human body in medieval icons (fresco, mosaic), the study seeks to demonstrate the specific role that art awarded to mathematical content that is necessary to create a kind of shift in comparison to modern, established, analytical procedures. Geometrical analyses when observing pictorial solutions for the presentation of space on the icon, as well as numerical calculations for the study of medieval proportion systems, can give an unusual insight into this art. If we, however, take into account the insurmountable difference that divides the medieval from the modern attitude to mathematics, we get some very useful interpretative positions. It is precisely this approach that, somewhat paradoxically, directs the results of mathematical measurements (and analyses) toward complex theological insights that speak of personal and, consequently, the apophatic aspect of the language of church images. Following the consistent development of theological theory, through its formal decisions, painting showed the ability to detect and express very subtle differences which had accompanied theology in the delicate transition from (neo)Platonic to the Christian cognitive apophatism. By subsequent localisation of ancient (the Antique) mathematical mysticism in pedagogical framework of his art, the medieval painter has provided a link with the powerful intellectual traditions, but also the creative space for a specific artistic and theological cognitive transformation of his own cultural heritage.

ПЕРСОНАЛ(ИЗОВА)ННАЯ ГЕОМЕТРИЯ ИКОННОГО ПРОСТРАНСТВА

Мг Тодор Митровић

Академия Сербской Православной Церкви искусства и сохранения, Белград

Через рассматривание формальных решений проблем представления пространства (перспективы, планов, заднего фона...) и пропорций человеческого тела на средневековой иконе (фреске, мозаике), исследование настаивает на том, чтобы показать, как для знакомства специфической роли, которую церковное художество распределило математическим содержанием необходимо сделать своеобразное отклонение противоположных современных, установленных, аналитических процедур. Геометрические анализы при рассматривании пикторальных решений для представления пространств на иконе, как и нумеровые расчеты при изучении средневековых пропорциональных систем могут дать необычную картину в этом художестве. Если же, все –таки, возьмется во внимание непреодолимое различие, которое разделяет средневековое от современного отношения к математике, получаются какие-то совсем употребляемые интерпретативные позиции. Именно такой подход, отчасти парадоксально, результаты математических измерений (и анализов) направляет в направлении сложных богословных осознаний, которые говорят о персональном, и следственно, о апофатическом аспекте языка церковной картины. Последовательно следя за развитием богословной теории, художество через свои формальные решения показало способность для детекции и выражения очень subtilных различий, которые сопровождали деликатный переход теологии с (нео) платонического на христианский сознательный апофатизм. Последней локализованной древней (античной) математической мистикой в педагогических рамках своего художества средневековый художник обеспечил связь с мощными интеллектуальными традициями, но и креативное пространство для специфического художественно-богословного сознательного преобразования собственного культурного наследия.

КИВОТ ВЕЧНОГ ЖИВОТА ЗА САВУ ШУМАНОВИЋА

*Поводом прилога проучавања сликарства Саве Шумановића
Весне Буројевић
Ново читање слике*

Горан Јанићијевић

Висока школа – Академија Српске
Православне Цркве за уметности и
конзервацију, Београд
Ел. пошта: dgjanicijevic@gmail.com
Научна критика

Примљен: 11. марта 2011. године
Прихваћен: 5. маја 2011. године

Апстракт: Веома инспиративним тумачењем триптиха Берачице Сава Шумановић, Весна Буројевић ствара основ за ново читање слике. Прецизна запажања и логична тумачења поетике дела показују га значајнијим него што је то до сада сматрано. Чињеница да је насликан непосредно пре ауторове мученичке смрти такође скреће пажњу на Шумановићев триптих. Овим радом се продубљује естетска анализа Берачица у чијој поетици препознаје контемплативни дух Саве Шумановића. Метафоричност дела показује то да је одсуство реализма не само циљано, већ и на идеалистички концепт који га приближава религијској на првом месту ранохришћанској уметности. Мотив коначне бербе са позноримских саркофага у околностима страдања хришћана евоциран је у делу Берачице седамнаест столећа касније.

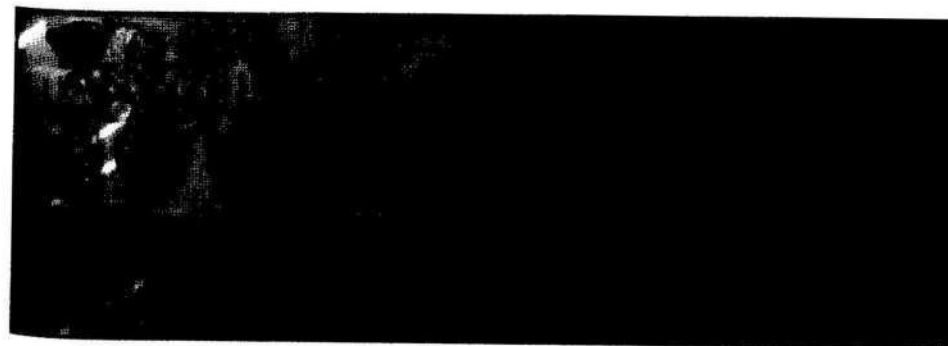
Кључне речи: Сава Шумановић, Берачице, хришћани, саркофаг - кивот

Сагледавање природе и смисла креативног опуса као и понирање у дубине личности аутора, подједнако је важно као и одређивање његове вредности и аутентичног доприноса цивилизацији и култури. Како смо склонили да, критеријумом репрезентативног узорка, процењујемо друге радове истог аутора због чега се догађа да се не обрати пажња на поједине радове. То се нарочито догађа са ствараоцима широког регистра и сложене, до краја недокучиве поетике какав је Сава Шумановић. Три последња његова рада, синтетизујући у један триптих препоручила је нашој пажњи Весна Буројевић из Галерије слика Сава Шумановић из Шида уз предлог, да још једном, кроз ново сочиво сагледамо тестаменталне садржаје славног сликара. Скретање

пажње на последњи Шумановићев рад, ауторка је подржала посебним приказом. Овај скромни прилог сведочи о основаности њеног приказа који је кључ за „ново читање слике“.

Триптих „Берачице“ је визуелно заснован на метафоричкој иконографији теме мистичне бербе. Дело еманира евхаристијском тематиком како Весна Буројевић наслућује, с тим да се корени њеног поимања могу потражити у дубљој прошлости Хришћанства, његовом раном, античком периоду. У том смислу, берба се схвата као коначна берба зрело грозђе – метафора испуњеног времена. Библијски симболи, у оквиру теме, аналогни су античком симболизму.

Прикази бербе у таквом значењу носе двоструки смисао. Поред поменутог, садржаног у теми историјске коначности, веома је важан смисао вечности, нагавештен идејом јелисејског винограда. Непрекидно обнављање лозе, смена годишњих доба и слично, метефоре су утемељене у раној античкој и хришћанској есхатологији. Сава Шумановић је очито био упућен у ове садржаје, веровао у њих и ако се узму у обзир околности и време настанка дела, дубоко их доживљавао и осећао. Због тога су у овом раду изостали примена сенке промене и сваки вид веризма. Извор светлости је унутарњи – онтолошки а облици симболички и без дескрипције. Склони смо да у „Берачицама“ видимо персонификоване геније, идеје вечности и новог живота. Корпе у њиховим снажним рукама немају тежину, нити се она одражава на ход њихових фигура које, више лебде него што корачају. На Шумановићевом триптиху приказан је исход бербе – зрело грозђе као на Констанцијином саркофагу. И она се у младости преселила у небески виноград. Да ли је сликар осећао или имао нагавештај скорашње мученичке кончине? Одговор на ово питање би, на нови начин могао осветлити не само поетику дела већ и неосветљене сегменте личности уметника који агонију смрти пресмишљава у тријумф вечног живота.



Сава Шумановић, Берачице

Могли бисмо се дакле сложити, да садржај композиције није жанр сцена из палете радова који су у Шумановићевом опусу препознати као поетски реализам. Веома убедљиве разлоге за то износи Весна Буројевић у свом приказу: „Жене су свакако учеснице у берби грожђа, али у стварној берби грожђа корпе носе искључиво мишкарци. Берба се одвија у септембру или чак октобру, када нико више не иде бос. Два бурета пуна грожђа су на земљи, а иначе су увек на запрежним колима јер не постоји начин да се пуна бурад подигну на кола и превезу до места где је квеча. Нарочито је упечатљива представа зрелог жита и грожђа истовремено, што се у природи не дешава, а непоштовање временских оквира тако је типично за *религијско сликарство*.“

Зрелост грожђа и жита на овом месту, исто има духовни смисао. Поред алузије на евхаристију, указује и на неки вид коначног стања у природи и животу. Број дванаест на исти начин, симултано евоцира ужи сабор апостола, као и античку али и јудејску традицију да се схвата као символ савршеног, испуњеног и коначног. Све би могло указивати на то да је креативна премиса Саве Шумановића била – веома широко и темељно образовање.

Централна сцена у односу на бочне, представља епилог композиције. Бурад у коју се сабира грожђе је мало измештена у десно (у односу на посматрача), откривајући тако празан простор који се доживљава као пут ка буколиким пространима. Све берачице као да теже томе пасажу, чак и две из дубљег регистра, које су само наговештене. Пасаж је фланкиран фигурама, бачвама и корпом распоређеним по вертикали а удвајањем елемената се недвосмислено указује на централни садржај. Као што су микенски лавови пропети ка аниконичном стубу на основу чега (позиције) закључујемо да је о неком божанству реч, тако се, (сличном методологијом) указује на мистично *нешто* у средини композиције Шумановићевог платна. О чему је реч? Према гестовима можемо закључити да, две средње женске фигуре показују живо интересовање за нешто, што се налази између њих. Како се на том пољу могу опазити једино облаци на плавом фону неба и житна поља, можемо закључити да је и овде реч о некој аниконичној појави.

У једној од егзотичних новела Маргарет Јурсенар је описала настајање пејсажа у кинеском миљеу. Сликара је, знајући да га чека смрт по окончању дела (да га не би поновио) веристички приказао реку и на њој чамац. Када је завршио, сео је у чамац и нестао у простору слике и тако се спасао. Сава Шумановић је у својој последњој слици тражио спасење али у духовном смислу. Насликани приказ сведочи да га је нашао. Атмосфера призора подсећа и на епизоду из житија Светог Николаја охридског и жичког. Светога су, због његових непоколебљивих тврдњи да Бог постоји, његови тамничари упорно зостављали не би ли променио исказ. После дужег мучења и поновљеног питања да ли још увек верује да Бог постоји Светитељ је одговорио да више не верује јер зна да Бог постоји. На сличан начин и „Берачице“ Саве Шумановића више нису вотивно него исповедно дело; дело тајновићења и богопознања.

Двадесето столеће се према страдањима Хришћана може поредити са прва три, а према броју страдалника чак прелазилази рани период историје Цркве. Култ мученка у савременом добу ипак није посебно негован као у раној Цркви. Већином су као и њихови предходници, страдали од безбожних власти, али и од других чак хришћанских народа. Можда је и у томе разлог што нису у ширем смислу препознати као мученици, већ као жртве ратова и револуција. Сава Шумановић је, у последњим данима земног живота, вероватно слутио да све што му се буде догађало биће због тога ко је и шта је. Иконографија његовог последњег рада указује на то, да је био решен да то поднесе мирно и као неминовност. Крајње његово смирење еминира композиција „Берачице“, што може бацити ново светло на његово дело, личност и феномен мученика новог доба.

Композиција је формално конципирана као фриз који се одвија у неколико регистара. С тога се природно може довести у везу са позноантичким саркофазима. Тако би његова крила могла одговарати чеоним а централно платно подсећало на бочну страну (лице). Тежње да се превазиђе ограниченост формата са друге стране, доводи рад у везу са сликарством катакомби где се на светлим позадинама смењују призори рајског благовања, берби и обновљења природе (твари). Како било, последњи Шумановићев рад представља мистерију у којој, за сада, само наслућујемо извесно тајновићење појмова смрти и вечног живота.

RELIQUARY OF ETERNAL LIFE FOR SAVA ŠUMANOVIĆ

On the occasion of the contribution by Vesna Burojević to the study of painting of Sava Šumanović's

Goran Janićijević

Academy of the Serbian Orthodox Church for the Fine Arts and Conservation,
Belgrade

The triptych "Harvesters" [Female Pickers] by Sava Šumanović is the last work of the illustrious painter which was not given much attention, until now. Vesna Burojević of Gallery Sava Šumanović from Šid draws attention to the painting, offering a key to its decipherment. To a large extent concordant with the author, we are inclined toward expanding the topic by comparing with the displays of mystical harvests in early Christian artifacts. Imbued with the Eucharistic symbolism, the scene is devoid of external, physical light, but rather the depicted characters emanate certain inner light.

The ripeness of grapes and wheat at the same time, as noted by Vesna Burojević, is not possible in nature and this phenomenon too can be understood as a metaphor. The number of harvesters in the front register (17) is analogous to the number of apostles. The central area is without figures, as a kind of passage that is also depicted through a mystical atmosphere.

The early Christian period was marked by the great suffering of the Christians and according to the painting, the twentieth century must be brought to connection with the first three. Among the many sufferers Sava Šumanović spent his last days in Šid painting. The last piece of work by Šumanović is a mystery in which, for now, we can only glean glimpses of some secret concepts of death and eternal life.

МОЩЕВИК ВЕЧНОЙ ЖИЗНИ ДЛЯ САВЫ ШУМАНОВИЧА

По поводу приложения проучения художества Савы Шумановича Весны Буроевич

Горан Яничевич

Академия Сербской Православной Церкви искусства и сохранения, Белград

Триптих „Зборщицы“ Савы Шумановича представляет работу известного художника на которую до сих пор не обращалось особенного внимания. Весна Буроевич из Галереи картин Савы Шумановича из Шида обращает внимание на картину, предлагая ключ для ее объяснения. В большей степени мы согласны с автором, склонны к расширению темы в направлении сравнения с показанной мистической уборкой на раннехристианских артефактах. Проницаемая эвхаристической символикой, сцена лишена внешнего, физического освещения, а показанные фигуры излучаются каким-то внутренним освещением.

Зрелость винограда и жита одновременно, как замечает Весна Буроевич в природе невозможны и поэтому и это явление может объясняться как метафора. Количество зборщиц в переднем регистре (17) похоже с количеством апостолов. Центральное пространство без фигур как какой-то пассаж также показан через мистическую атмосферу.

Раннехристианский период отметило и большое страдание христиан и поэтому XX столетие обязано привестись в связь с первыми тремя. Между многими пострадавшими художник Сава Шуманович свои последние дни в Шиге провел рисуя. Последняя работа Шумановича представляет мистику в которой, пока, что только предчувствуем какое-то таинвидение понятий смерти и вечной жизни.

КОНСЕРВАЦИЈА

МЕХАНИЗМИ КОРОЗИОНИХ ПРОЦЕСА МЕТАЛА И МЕТОДЕ ЊИХОВЕ ЗАШТИТЕ

др Драган М. Марковић

Факултет за примењену екологију,
Универзитет Сингидунум Београд
Ел. пошта: markovic@ipb.ac.rs

Прегледни рад

Примљен: 24. јануара 2011. године

Прихваћен: 19. марта 2011. године

Апстракт: Механизми корозије метала се у највећем броју случајева повезују са електрохемијским процесима који се одигравају на површини метала. У овом раду они су детаљно размартани и приказани. Описано је и одређивање корозионог потенцијала и корозионе струје. Проучаване су и методе заштите металних површина од корозије помоћу инхибитора реакције растварања метала, галванског система заштите метала од корозије и електрохемијског пасивирања металних површина.

Кључне речи: метали, корозија, хомогени, хетерогени, електрохемијски, инхибитори.

Увод

Корозијом метала се могу називати процеси у којима метали, предмети од метала и разне металне конструкције изложене деловањима атмосферских, хемијских, биохемијских и других чинилаца спонтано реагују и превлаче се слојем оксида или неким другим облицима термодинамички стабилнијих јединица метала.

У најширем смислу корозија представља оксидацију метала која се најчешће одиграва у присуству атмосферског кисеоника, воде или у атмосфери све присутнијих загађивача као што су: SO_2 , SO_3 , NO , NO_2 , O_3 , H_2S , CO , CO_2 итд. Настајање корозионих производа у највећем броју случајева испољавају карактеристике електрохемијских процеса. Из тих разлога се корозија углавном и проучава као електрохемијска појава на површини метала. Корозија неког материјала се може одиграти на различите начине, али и поред тога скоро сви типови корозије се могу приказати хетерогеним или хомогеним механизмом.

Корозија се најчешће простира по површини метала и она је углавном веома штетна. Међутим, површинска корозија не мора да је штетна уколико настали продукти штите метал од даљег дубинског разлагања као што је то случај са бавром, алуминијумом, оловом итд. Локално ростирање кпозизије обухвата и њено дубље продирање у метал. Интеркристална корозија се простира по дубини метала и теже се уочава зато што не мора да изазива промене на површини метала.

Методe заштите металних површина могу бити механичке, када се носе металне или неметалне превлаке, инхибиторске уколико се прекривају инхибиторима реакција растварања метала, галванске ако се „жртвује анода“, електрохемијско пасивирање уколико се метал анодно поларизује и хемијско пасивирање када деловањем подесних реагенаса површина метала постаје пасивна.

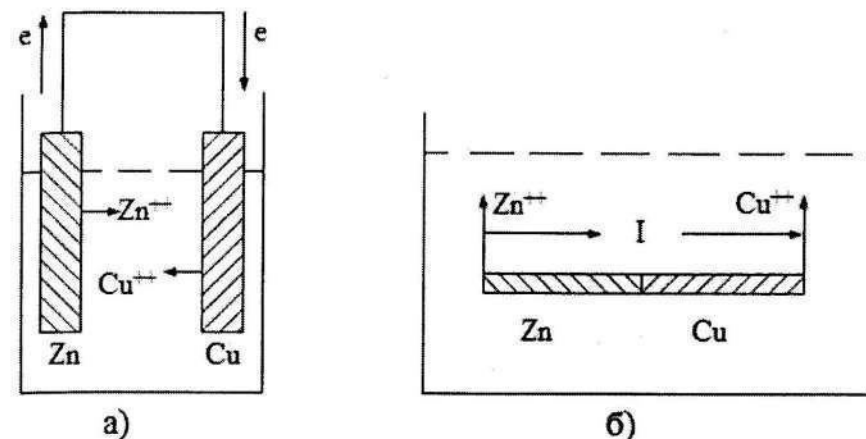
1. Хетерогени механизам корозије метала

Хетерогени комад метала (нпр. Zn) садржи много нечистоћа (нпр. Cu) што одговара великом броју међусобно спојених комадића Zn и Cu. На тај начин се гради огроман број галвански елементи. Металне електроде (електронски проводници) рездвојене слојем електролита образују електрохемијски систем који представља извор једносмерне електричне струје (енергије) и назива се галвански елемент у част Галванија (J. Galvani). Он је открио појаву да два метала у међусобном контакту преко електролита сачињавају извор струје. Волта (A. Volta) је направио први галвански елемент ређајући наизменично плочице Zn и Cu између којих је стављао тканину натопљену раствором киселине. Он је на тај начин добио Волтин стуб. Потенцијална разлика између електрода галванског елемента назива се електромоторна сила E_{EMS} и може се приказати следећом једначином:

$$E_{EMS} = \varphi_2 - \varphi_1 \quad 1.1.$$

где су φ_1 и φ_2 потенцијали двеју електрода.

Прву теорију електромоторне силе галванских елемената поставио је Де Ла Рив (Da La Riva). По тој теорији енергија галванских елемената је хемијског порекла и остварује се на основу енергија хемијских реакција које се одигравају на додиру фаза метал-електролит. Великим доприносом Нернста (W.Nernst) и Оствалда (W.Ostwald) још више је развијена хемијска теорија која се ослања на термодинамику чиме се могла квантитативно приказати међузависност и повезаност између хемијских и електрохемијских енергија система. Успостављање разлике потенцијала на граници (додиру) двеју фаза се дешава из више разлога, који су повезани и зависни од природе самих фаза. Углавном је за успостављање потенцијалске разлике на граници двеју фаза потребно разликовати три узрока. Најчешћи је нееквивалентна из-



мена различито наелектрисаних честица између две фазе. Други је везан за успостављање двоструког електричног слоја и пада потенцијала због селективне адсорпције анјона и катјона на додиру фаза. Трећи разлог је адсорпција поларних молекула на додиру фаза.

Размотримо понашање комадића Zn и Cu који су уроњени у раствор који садржи јоне Cu^{++} , приказани на слици 1.1..

Слика 1.1. Хетерогени механизми корозије : а) споља кратко спојени галвански елемент еквивалентан корозији; б) унутар кратко спојени галвански елемент код реалне корозије

Спајањем (повезивањем) Zn и Cu (слика 1.1. а) ван раствора са металним проводником који има неки отпор (отпорност) $R \neq 0$, кроз електролит ће потећи струја јона Zn^{++} и Cu^{++} :

метални Zn ће се растварати



јони Cu^{++} ће се издвајати на металном Cu



Реакције приказане једначинама 1.2. и 1.3. представљају оксидацију Zn то јест редукцију Cu. Потенцијали електрода од Zn и Cu су различитих вредности тако да се систем све време понаша као електрохемијски извор струје са електромоторном силом $E_{EMS} \neq 0$. Уколико се уклони спољашњи проводник кола, слика 1.1.а, потенцијали електрода ће се изједначити зато што су кратко спојене, тако да је $E_{EMS} = 0$. Кроз систем ће тећи само струја одређена природом електродне реакције.

Замислимо да се комадићи Zn и Cu међусобно споје и потопе у раствор Cu^{++} (слика 1.1. б). За овај систем кажемо да има унутрашњи кратки спој. Као што је већ поменуто, у реалним условима у хетерогеном материјалу (Zn са примесама Cu) налази се огроман број унутар кратко спојених галванских елемената. Да би дошло до корозије не морају Zn и Cu да буду потопљени у раствору који садржи јоне Cu^{++} . Довољно је да се у јонском проводнику, који може бити танак слој (филм) влаге, створе услови за другу реакцију која ће да „троши“ електроне настале растварањем метала тј. корозијом основног метала, једначина 1.2.,



У реалним условима увек је присутна влага и кисеоник, тако да друга реакција које ће да „троше“ електроне настале у корозијом основног метала може бити редукција кисеоника



или редукција воде и стварање водоника



Која ће се спонтана реакција одиграти зависиће од равнотежног потенцијала метала, pH вредности раствора, температуре, O_2 и количине H_2O , парцијалног притиска кисеоника итд.

У току процеса корозије на површини електроде се могу одиграти реакција оксидације метала и редукције неке компоненте раствора. Потенцијал при коме су брзине поменутих реакција исте назива се корозиони потенцијал. Уколико је корозиони потенцијал позитивнији од равнотежног потенцијала метала, на електроди ће се одиграти оксидација метала. Када је корозиони потенцијал негативнији од равнотежног потенцијала на електроди ће се одграти редукција према већ приказаним реакцијама.

2. Хомогени механизам корозије метала

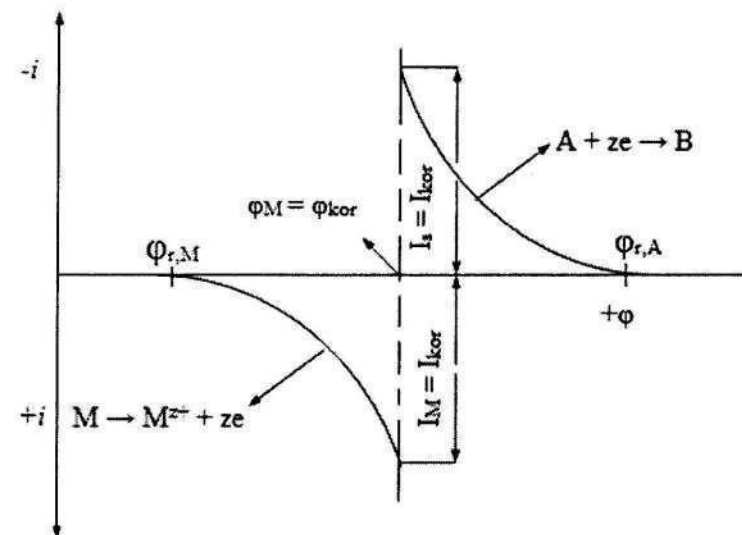
Познато је да поред хетерогених метала кородирају и ултрачисти хомогени метали, те се и механизам њихове корозије назива хомогени корозиони механизам. Овај механизам је базиран на чињеници да није неопходно да се на металу налазе (постоје) раздвојена места која „троше“ узимају електроне (анода) и који „дају“ електроне (катада извор електрона) да би дошло до корозије. Довољан услов је да дође до једновремене реакције растварања метала и редукције компоненте из раствора. То се дешава ако је потенцијал метала у раствору ϕ_M (потенцијал на додоиру фаза метал-електролит) позитивнији од његовог равнотежног потенцијала $\phi_{r,M}$ реакције



и негативнији од равнотежног потенцијала $\phi_{r,A}$ реакције компоненте присутне у раствору, која служи као акцептора електрона



На слици 2.1. приказан је хомогени механизам корозије.



Слика 2.1. Схематски приказ хомогеног механизма корозије

Хомогени механизам корозије не може да означи време за које ће корозија захватити и деловати на одређеној површи зато што се обе реакције одигравају кад се стекну услови једновременог растварања метала и редукције компоненте из раствора тј. околине. Стицање услова изнад целокупног дела површине се може одиграти (дешавати) у различитим интервалима времена.

3. Одређивање корозионог потенцијала и корозионе струје

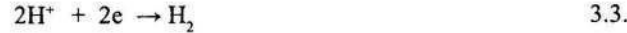
У слабо киселим воденим срединама реакција метала се може представити следећом једначином



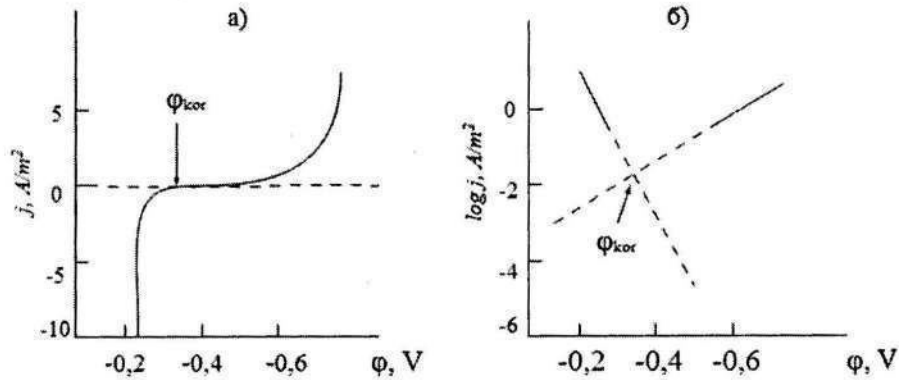
Праћење кинетике ове реакције је једноставно. Мери се запремина ослобођеног H_2 у функцији времена. За проучавање електродних полуреакција



и



неопходна је примена електрохемијских техника. Уколико се у раствору који се константно меша комад метала искористи да послужи као индикаторска електрода и мери зависност густине струје од потенцијала ϕ добија се дијаграм приказан на слици 2.1.



Слика 3.1. Зависност густине струје од потенцијала за гвожђе у киселом раствору, $pH=2$, $[Fe^{2+}]=1mM$, засићен са водоником H_2 (а); одговарајућа Tafel-ова зависност(б).

Катодна густина струје на негативном потенцијалу одговара редукцији H^+ јона. За потенцијале $\phi \ll \phi^H$ добија се израз за катодну густину струје,

$$\log j^H = \log j_0^H - \frac{\alpha^H F (\phi - \phi_r^H)}{2,303 RT} \quad 3.4.$$

где је F -Фарадејева константа, T -температура у Келвинима, R -универзална гасна константа, α^H коефицијент преноса и j_0^H густина струје. Оксидација метала на много позитивнијем потенцијалу $\phi \gg \phi^M$ може се приказати следећим изразом за густину анодне струје

$$\log [j^M] = \log [j_0^M] + \frac{\beta^M F (\phi - \phi_r^M)}{2,303 RT} \quad 3.5.$$

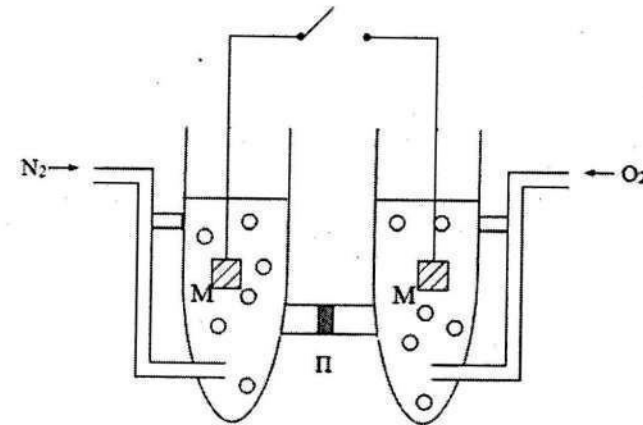
где је β^M анодни коефицијент преноса.

Потенцијал на ком су брзине оксидације метала и редукције неке компоненте раствора исте (у овом случају редукције H^+ јона) назива се корозиони потенцијал ϕ_{kor} . Корозионом потенцијалу одговара нула струје. Изједначавањем једначина 3.4. и 3.5. може се добити вредност корозионог потенцијала

$$\phi_{kor} = \frac{(\alpha^H \cdot \phi_r^H + \beta^M \phi_r^M) + (2,303 RT/F) + (\log [j_0^H] - \log [j_0^M])}{\alpha^H + \beta^M} \quad 3.6.$$

4. Диференцијална аерација

Диференцијална аерација је изузетно неугодан облик корозије. Претпоставимо да су два иста комадића метала (M) потопљена у идентичне растворе електролита који су одвојени пропустљивом мембраном Π , где се азот удувава и преводи преко једне електроде а кисеоник под истим условима преко друге електроде која бива пасивирана(слика 4.1.)



Слика 4.1. Шематски приказ ћелије за диференцијалну аерацију

Помоћу прекидача затварамо коло тако што кратко спајамо електроде добијајући електрохемијску ћелију на чијој се левој страни одиграва процес оксидације метала према реакцији



док се на десној страни редукује кисеоник по реакцији,



упркос пасивизацији електроне метала на десној страни ћелије која је проузрокована стварањем пасивног слоја оксида. Све реакције у ћелији се одигравају спонтано.

Метални делови носећих стубова речних мостова су добар пример ове врсте корозије. Они при својој површини могу бити изложени дејству воде која је засићена ваздухом и насупрот томе анаеробном муљу који се налази на дну. Уколико је површина метала која је изложена контакту воде засићеној ваздухом велика, тада се редукција кисеоника одвија брзо. Насупрот томе овако брза редукција кисеоника се мора уравнотежити и са брзом оксидацијом метала која се најчешће дешава на релативно малој површини. Из тих разлога се овај тип корозије карактерише брзим растварањем метала која се одиграва на релативно локализованом подручју.

5. Заштита металних површина помоћу инхибитора реакције растварања метала

Специфичан начин заштите металних површина и предмета од корозије темељи се на инхибирању (спречавању) реакција растварања метала. Наношењем танког слоја инхибитора на површину метала формира се танак филм који је најчешће мономолекулски. Инхибитори се физичкохемијски (адсорпцијом) или хемијски (најчешће координативним везама) везују за површину метала. Тако се онемогућава контакт метала са спољашњом корозионом средином на граници фаза метал спољња средина. Свака супстанца која има способност инхибирања реакција на локалним анодама или катодама у принципу се може користити као инхибитор корозије.

Квантитативна способност инхибитора или његова ефикасност W , изражава се у процентима и може се приказати следећом једначином,

$$W = \frac{(I_{kor})_0 - (I_{kor})_u}{(I_{kor})_0} \cdot 100\% \quad 5.1.$$

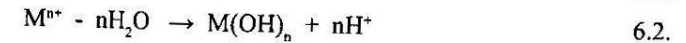
где је $(I_{kor})_0$ брзина корозије метала без инхибитора, а $(I_{kor})_u$ брзина

корозије метала у присуству инхибитора.

6. Галвански систем заштите метала од корозије

Галванска катодна заштита подразумева примену аноде чији је стандардни потенцијал $\varphi_{M^+/M}^0$ негативнији од стандардног потенцијала метала који се жели заштитити од корозије. Циљ овог начина катодне заштите је да се „жртвовањем аноде“ спречи корозија неког метала тј. металног предмета. То се остварује тако што се метални предмет који се жели заштитити од корозије директно спаја са електронегативнијим металом тако да се он понаша као анода и раствара се, док се основни метал понаша као катода и не подлеже корозији. У тако направљеном галванском елементу растварању подлеже само „жртвујућа анода“ која се повремено мора заменити новом.

Електрохемијски механизми реакције „жртвујуће аноде“ када долази до примарне реакције растварања (корозије) и секундарне реакције грађења корозионих продуката се могу приказати на следећи начин,



Уколико се жели заштитити нека гвоздена конструкција, гвоздени предмет коришћењем галванског система са Mg-анодом, тада се између њих успоставља потенцијалска разлика

$$\varphi_{Fe^{++}/Fe}^0 - \varphi_{Mg^{++}/Mg}^0 = (-0,44V) - (-1,98V) = 1,94V \quad 6.3.$$

где су $\varphi_{Fe^{++}/Fe}^0$ и $\varphi_{Mg^{++}/Mg}^0$ стандардни потенцијали гвожђа и магнезијума.

Ако се жели заштитити предмет од гвожђа а као анода се одабере цинк, формираће се галвански систем чија ће потенцијалска разлика између њих бити

$$\varphi_{Fe^{++}/Fe}^0 - \varphi_{Zn^{++}/Zn}^0 = (-0,44V) - (0,76V) = 0,32V \quad 6.4.$$

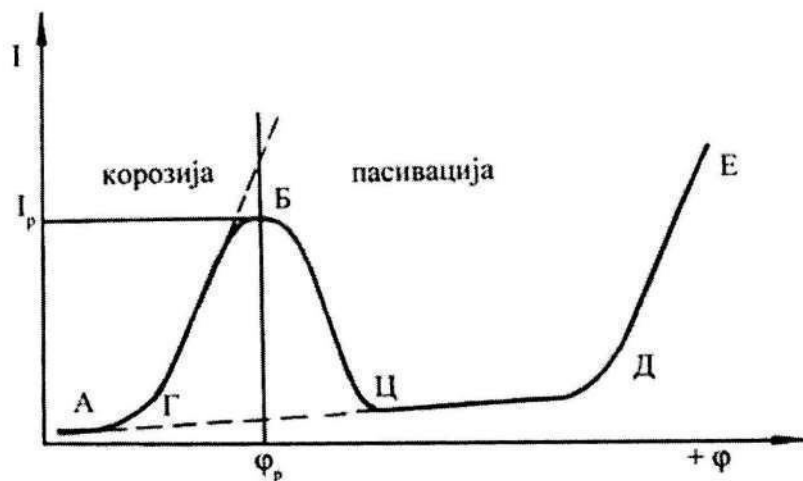
где је $\varphi_{Zn^{++}/Zn}^0$ стандардни потенцијал цинка. Упоредивши који је метал погоднији за „жртвујућу анару“, магнезијум или цинк, да би се заштитио неки предмет од гвожђа, јасно је да је сврсисходније изабрати магнезијум зато што располаже већом електрохемијском енергијом него цинк.

Уместо спајања електронегативнијег метала, метални предмет се може учинити катодом и помоћу одговарајућег спољашњег извора једносмерне струје. Овај систем заштите се користи у случајевима када корозиона средина има оптималну електропроводљивост.

7. Електрохемијско пасивирање метала

Пасивирати неку металну површину подразумева повећати њену отпорност према корозији. Метална површина која се штити се анодно поларизује у претходно одабраном електролиту. Анода поларизација се остварује повезивањем металне површине са позитивним полом спољашњег извора док се инертна електрода везује на негативни пол истог тог извора. Гвожђе, легуре гвожђа, олово итд. су веома погодни за анодну електрохемијску заштиту од корозије која подразумева формирање заштитног пасивизирајућег слоја на површини предмета који се поларизује.

Уколико се гвожђе анодно поларизује и у току тог процеса региструје струја поларизације са променом поларизационог потенцијала добија се функционална зависност приказана на слици 7.1.



Слика 7.1. Зависност струје поларизације од променом поларизационог потенцијала у току пасивирања гвожђа.

Са слике 7.1. се уочава да се гвожђе не раствара (А) све док се анодно не поларизује, успостављањем реверзибилног потенцијала растварања гвожђа. Почетак растварања гвожђа праћено је порастом густине струје (АБ) са повећањем поларизације, односно потенцијала. Након достигнутог максимума (Б) густина струје почиње да опада (БЦ) пролазећи кроз минимум (Ц), а затим поново расте да би на крају (ДЕ) дошло до разлагања електролита у који су уроне електроде. Опадање густине струје након потенцијала пасивирања ϕ_p (БЦ) указује на почетак смањења растварања гвожђа упркос расту поларизације. На минимуму густине струје (Ц) гвожђе се најмање

раствара и налази се у пасивираним стању. Опадање густине струје у делу криве БЦ се објашњава формирањем на површини гвожђа заштитног слоја који спречава његово даље растварање. Растварање пасивног слоја гвожђа се одиграва релативно споро што се јасно уочава по занемарљивом порастом густине струје у делу криве ЦД. На овај начин формирани пасивирани слој гвожђа је термодинамички стабилан, тако да он спречава растварање јона гвожђа у раствор електролита.

Закључак

Разоткривање сложених физичкохемијских механизма корозионих процеса, који се одигравају на површинама метала доприноси њиховом суштинском разумевању. На тим чињеницама се темеље активности чији је циљ да се смање њихове брзине или спрече и инхибирају неки процеси, или да се формирају термодинамички стабилнија једињења на самој површини метала. На тај начин се могу успоравати и ублажавати деградирајући ефекти корозионих процеса.

Литература

Д.М.Марковић, *Физичка хемија*, Академија српске православне цркве за уметност и конзервацију, Београд (2008)

Д.Минић, *Примењена електрохемија*, Факултет за физичку хемију, Београд (2010)

М.В.Шушић, *Основи електрохемије и електрохемијске анализе*, Научна књига, Београд (1980)

А.Л.Ротихјан, К.И.Тихонов, И.А.Шошина, *Теричаскја Електрохимуја*, Химија, Ленјинград (1981).

MECHANISMS OF CORROSION PROCESSES OF METALS AND METHODS OF THEIR PROTECTION

Dr Dragan M. Marković
Faculty of Applied Ecology,
University Singidunum Belgrade

Exposing the complex physicochemical mechanisms of corrosion processes occurring on metal surfaces contributes to their substantive understanding. On these facts activities are based which aim to influence the decrease of their speed or the prevention and inhibition of some processes like the formation of the thermodynamic stable compounds on the metal surface. In this way, adverse degrading effects of corrosion processes are decelerated and mitigated.

МЕХАНИЗМЫ КОРРОЗИОННЫХ ПРОЦЕССОВ МЕТАЛЛОВ В МЕТОДЕ ИХ ЗАЩИТЫ

др Драган М. Маркович
Факультет прикладной экологии,
Университет Сингидунум Белград

Открытие сложных физикохимических механизмов коррозионных процессов, которые происходят на поверхностях металла содействует их существенному пониманию. На тех факторов основываются активности, целью которых повлиять на уменьшение их скорости или предупреждению и торможению некоторых процессов как и формирование термодинамических стабильных соединений на самой поверхности металла. Тем способом замедляются и облегчаются вредные деградирующие эффекты коррозионных процессов.

ДЕГРАДАЦИЈА МОЗАИКА – УТИЦАЈИ КАРАКТЕРИСТИКА МАТЕРИЈАЛА, ТЕХНИКЕ ИЗРАДЕ, КОРИШЋЕЊА И УСЛОВА ОКРУЖЕЊА НА ПРОПАДАЊЕ АНТИЧКИХ ПОДНИХ МОЗАИКА

Мр Маја Франковић

Централни институт за конзервацију у Београду
Ел. пошта: mfrankovic@gmail.com
Оригиналан научни рад
Примљен: 18. марта 2011. године
Прихваћен: 5. маја 2011. године

Апстракт: Холистички приступ заштити културне баштине утицао је да мозаик почне да се сагледава у контексту архитектонске целине којој припада. Тежња да се мозаик сачува као део те целине, са свим слојевима подлоге и у оквиру функције коју је имао, захтева идентификацију различитих фактора који утичу на његово пропадање и примену мера превентивне конзервације да би се мозаик сачувао. Поред квалитета израде, који варира у зависности од епохе у којој је направљен и од вештине мајстора, на очување мозаика утичу сложени процеси промена насталих током периода док је мозаик био у употреби, начин на који је напуштен, услови боравка под земљом, као и бројни фактори из окружења који почињу да делују након његовог открића.

Кључне речи: антички подни мозаик, деградација, порозност, окружење, узроци пропадања

Антички подни мозаици су саставни део грађевина чије су подове украшавали. Такође, њихова структура је композитна – састоје се од више слојева подлоге различитог састава и теселатума сачињеног од више врста камена, теракоте и стаклене пасте који су повезани кречним малтером (Медић 1999, 56).

Брзина и ефекти пропадања оваквих сложених структура зависе од различитих чинилаца - делом од својстава самог материјала, делом од фактора средине који делују, самостално, или чешће, заједно у различитим комбинацијама. Самим тим, брзина и ефекти пропадања могу бити веома различити и директно узрочно-последично повезивање најчешће није могуће.

Веома је тешко категоризовати форме пропадања, односно промене и оштећења које се јављају на мозаицима. Због комплексне и слојевите структуре, код мозаика разликујемо оштећења структуре (оштећења која се јављају у слојевима или између њих) и оштећења површина (оштећења која се јављају на тесерама)¹. Ипак, овакву поделу је тешко објективно направити, јер се форме пропадања веома често преплићу, а једне узрокују појаву других (нпр. десагрегација малтера узрокује одвајање тесера и појаву лакуна, пукотине изазивају испадање тесера, и сл.). Пажљивим посматрањем, примећује се да оштећења најчешће настају на месту додира различитих материјала. Због тога је потребно посматрати целину као комплексан систем. Разлагањем система на градивне елементе, уочавањем форми пропадања на сваком појединачно, њиховим повезивањем у целину и стављањем у однос са утицајима окружења, утврђују се узорци пропадања и издвајају главни ризици за очување сложених структура.

За правилно разумевање процеса деградације мозаика потребно је, дакле, познавати основне карактеристике његових градивних елемената, њихове међусобне односе, као и утицај спољашњих фактора, односно разумети понашање окружења.

Карактеристике материјала

Градивни елементи мозаика, камен, теракота и малтери, су минералног састава. На њихово понашање највише утичу њихове физичке особине, пре свега порозност и отпорност на физичке силе.

Порозни материјали су они који у својој маси садрже празне просторе. Процент шупљих простора у укупној маси материјала означава степен његове порозности. То могу бити поре, пукотине или шупљине различитих облика (сферичне, цилиндричне, дугуљасте) и величина. Код камена, порозност зависи од врсте стене, односно начина њеног настанка, а код вештачких материјала, као што су малтери, од начина припреме. Према начину постанка, разликују се поре настале у процесу стварања стена и оне настале скупљањем материјала (нпр. сушењем малтера) (Bogtelli 1999, 3). Величина пора и њихова распоређеност у маси варира у зависности од врсте материјала.

Порозност материјала има велики утицај на његово понашање и пропадање у додиру са спољашњом средином. Поред степена порозности, понашање материјала зависи и од типа пора који преовлађује. Уколико су поре претежно отворене, односно у додиру са спољашњом средином, материјал ће

¹ Форме пропадања које се јављају на мозаицима, класификоване су и приказане у лексикону који је припремио Гети институт за конзервацију, САД: *Illustrated Glossary: Mosaics In Situ Project*, The Getty Conservation Institute and the Israel Antiquities Authority, 2003, http://www.getty.edu/conservation/publications/pdf_publications/bibs.html

бити изложен деловању воде која ће утицати на његово пропадање. Уколико су поре претежно затворене, кретање воде кроз материјал није могуће. Затворене поре имају утицај само на механичку отпорност материјала.

Главна карактеристика порозних материјала, која је директно везана за процес њиховог пропадања, је хидрофилност. На површини кристала, кисеоник или хидроксилне групе својом поларношћу привлаче молекуле воде. Упијање воде се врши кроз поре материјала, а циклус квашења и сушења се одвија тако што се прво пуне уже поре (капилари) а затим, уколико количина воде превазилази њихове капацитете, пуне се и веће поре. Вода прво испарава са већих површина, односно из већих пора, а затим и из капилара (Тоггаса 2005, 9-11). Процес сушења је знатно дужи и спорји од процеса квашења, јер до испаравања воде долази само на отвору пора, а капиларне силе у уским порима дуго задржавају накупљену влагу. Кретање воде кроз порозне материјале се може одвијати када је вода у течном, али и када је у гасовитом стању. Присуство растворљивих соли, које садрже хигроскопне јоне, убрзава ово кретање.

Према механичком понашању, порозни материјали су дефинисани као крти, односно као тврди, крути и ломљиви (Тоггаса 2005, 19). Деформације која настају услед деловања силе притиска или екстензије су нереверзибилне. Трајне деформације настају на слабијим местима, тамо где су кристали закривљени, где постоје пукотине у стакластим кристалима или где су се кристали раздвојили. Такође, оптерећење се не распростире равномерно кроз читаву површину материјала, већ постоје зоне које трпе већу силу од осталих. На тим местима се јављају микро-пукотине које утичу на слабљење материјала јер се понашају као поре и потпомажу пропадање узроковано дејством воде (Тоггаса 2005, 22-3). Уколико се дејство силе настави (неравномерно распоређено оптерећење), или се циклично понавља (термално ширење), пукотине се проширују, а може доћи и до ломљења материјала.

Оштећења могу настати и услед унутрашњих тензија које настају у самом материјалу под одређеним условима. Овде се пре свега мисли на силу која делује услед смрзавања воде или услед кристализације растворљивих соли у порима.

С обзиром да су порозни материјали углавном алкални, хемијске реакције које изазивају пропадање материјала настају деловањем киселих гасова, али се и ове реакције одвијају само уз присуство воде.

Утицај технике израде мозаика, његовог коришћења и начина на који је напуштен на очување мозаика

Композитна и слојевита структура мозаика је фактор нестабилности који је директно повезан са квалитетом његове израде и квалитетом употребљених

материјала. Природа материјала и односи у којима су они употребљени за израду подлоге (квалитет креча и агрегата и пропорције у којима су мешани) имају пресудну улогу за очување мозаика. Начин израде подлоге, постављање дренажног слоја, дебелина и квалитет слојева, као и њихово међусобна повезаност у компактну целину, утичу на понашање мозаика током времена (Courboulès 1998, 24). Статумен помаже дренажу тла. Крупан агрегат који се користи за израду рудуса, формира шупљине у малтеру које спречавају подизање капиларне влаге. Хидраулична својства нуклеуса чине овај слој водонепропусним. Висок садржај креча у супрануклеусу, појачава везивна својства малетра који повезује градивне елементе теселатума у компактну и чврсту целину.

Оштећења која могу настати као последица технике и квалитета израде мозаика могу бити различита. Уколико испод пода није постављен статумен који омогућава дренажу, остали слојеви су подвргнути ерозивном деловању воде. Пуцање и деформација мозаика се може догодити под дејством сила смицања или екстензије, уколико се мозаик ослања на хипокауст, или некакву другу структуру, или ако се земљиште слеже. Чврстину мозаика одређују и начин извођења теселатума и за то употребљени материјали. Величина и облик тесера, начин њиховог ређања (гушћи или ређи слог), степен утиснутости у малтер, све су то фактори који такође утичу на трајност пода.

Време током којег је мозаички под био у употреби, коришћење и његов положај у просторији одређују степен „похабаности“ мозаика. Мозаик који



Сл. 1 Античка поправка оштећеног дела мозаика

је украшавао неку веома прометну просторију, неизоставно носи трагове употребе. О томе могу да посведоче бројне поправке, вештије или мање вешто изведене употребом различитих материјала (тесере, мермерне плочице, комади црепа, малтер), које је под временом претрпео (Medić 1967, 95). То се углавном односи на попуњавање оштећења насталих падом тешких предмета и поправке оштећених делова на местима где је циркулација била честа (Сл. 1). Намештај



Сл. 2 Мозаик оштећен ватром

такође може да остави трагове на поду, као што су мрље настале корозијом гвожђа или бакра, деловањем топлоте и сл. (Chantreaux-Vicard 1990, 277). Ако је просторија током историје мењала намену, или била преправљана, мозаик ће претрпети и те промене. Ако мозаички материјал том приликом није разнет, мозаик или његов део се може уклопити у нови простор. Такође, мозаик може да се нађе испод нових структура.

Механичке силе које делују током рушења објекта или услед људске активности на локалитету пре његовог откривања такође стварају оштећења (Сл. 2). Захваљујући хоризонталном плану подлоге, подни мозаици су отпорни на притисак, док силе смицања и екстензије не подносе тако добро. Ове механичке силе изазивају деформације које воде ка ломљењу теселатума. Ако је мозаик био изложен деловању ватре, тврди материјали ће највероватније испуцати, док мекши имају боље шансе да не попуцају. Ако се грађевина урушила преко пода, најтврђе тесере могу да делују као мала длета и изазову пуцање оближњег материјала (Pulga 2006, 8).

Окружење и његов утицај на похрањене мозаике

За разлику од зидних структура, поднице грађевина генерално имају боље изгледе да буду сачуване. Било да је у питању насилно уништење или постепено пропадање, прво се урушавају кров и зидови грађевине који затрпавају поднице, тако да оне остају заштићене од разарајућег утицаја времена и људског деловања (Ling 1998, 8). Најбоље очуване поднице су оне које су изненада затрпане неким наглим догађајем (рушењем крова, ерупцијом вулкана или наносом муља услед поплаве).

Услови у којима се мозаик налази под земљом, утичу на промену материјала, како током времена похрањености, тако и након његовог откривања. Колико ће се материјал током боравка под земљом изменити у односу на првобитно стање, зависи од услова средине у којој је похрањен², степена њене стабилности током времена, као и отпорности самог материјала на дате услове. Под претпоставком да су услови средине под земљом прилично константни, материјал ће претрпети процес модификације до постизања “равнотеже” са новом средином. Када се равнотежа успостави, брзина промена ће опасти или евентуално престати, а ова стабилност ће се одржати све док је мозаик похрањен у земљи.

Порозни неоргански материјали релативно добро опстају у условима испод земље. Агенси присутни под земљом, делују једино у контакту са водом, која натапа предмет, раствара и таложи соли, формира инкрустације, у зависности од типа земљишта и њене киселости, утиче на корозију површине, омогућава развој биљака и подстиче присуство животиња (Сл. 3). Међутим, код порозних материјала, агенси углавном покрећу механизме који доводе до пропадања материјала у тренутку ископавања (Mora 1995, 92). Када су у питању структуре, као што је случај са мозаицима, до механичких оштећења под земљом може доћи услед тектонских поремећаја, слегања тла, клизишта, али и услед деловања људи (копање темеља за изградњу нових грађевина, обрађивање земље за пољопривреду и др.). Такође, уколико се мозаик налази ближе површини, раст виших биљака, кретање подземних животиња и климатске промене (замрзавање тла) такође могу да изазову механичка оштећења.



Сл. 3 Алтерација тесера стаклене пасте услед деловања воде под земљом

² Услови средине зависе од хемијског и микробиолошког састава земљишта, хидрологије терена и климатских услова који преовлађују.

Утицај средине на мозаик током ископавања

У тренутку откривања, материјал је изложен новим условима средине који су драстично другачији од оних у којима се до тада налазио. Нова средина се одликује осцилацијама релативне влажности и температуре, присуством ваздуха (који поред кисеоника, садржи угљен-диоксид, сумпор-диоксид и друге киселе гасове) и светлом које може да активира оксидационе процесе (de Guichen 1995, 22). У додиру са новом средином материјал поново прелази у нестабилно стање, јер тежи да успостави равнотежу са новим условима.

За неорганске порозне материјале, исушивање које почиње у тренутку откривања, представља највећу опасност, јер покреће миграцију растворљивих соли ка површини и њихову кристализацију³. Уколико се сушење одвија брзо, соли ће кристалисати испод површине и неизоставно проузроковати оштећења на предмету (појаву микропукотина и љуспање површине).

Код архитектонских остатака, исољавање се догађа управо на декорисаним површинама (зидним сликама, штуко малтерима и мозаицима), јер су оне у директном контакту са спољашњом средином и самим тим су најосетљивији и најрањивији део објекта (Mora 1995, 92). Иницијални шок који материјал претрпи у тренутку ископавања, може да се ублажи једино ако је прелазак из стабилне у нову средину спор и контролисан. Кристалисање соли испод површине предмета, може да се спречи успоравањем брзине испаравања воде (нпр. заклањањем површине од директног сунчевог зрачења). Уколико се на површини привремено остави слој земље, соли ће кристалисати на овом слоју, што ће знатно ублажити иницијално пропадање (Constanzi Cobau 1994, 132-33).

Утицај средине на мозаик након ископавања

Главна одлика спољашње средине је њена променљивост. Фактори средине који утичу на материјал су температура и релативна влажност ваздуха, присуство воде (атмосферске и подземне), ветар, загађивачи, биљни и животињски свет. Још један важан чинилац је људски фактор.

У тежњи да се прилагоди константним променама у новој средини, материјал ће реаговати. Пропадање под утицајем окружења је увек резултат цикличних промена и понављања догађаја. То је комплексан процес у коме

³ Садржај воде у ваздуху је, по правилу, нижи од садржаја воде у земљи, па вода која је натопила материјал почиње да се креће ка површини и испарава кроз његове поре. Вода садржи одређену количину растворљивих соли које у моменту испаравања воде кристалишу.

вода има значајну улогу (Pulga 2006, 24). Код композитних артефаката, какав је мозаик, свака компонента реагује на климатске промене у зависности од природе материјала. Услед различитог понашања материјала под утицајем окружења, структура тежи да се раздвоји на саставне делове (тесере теже да се раздвоје од малтера, агрегат од везива). Чак и ако су састављени од коцкица истог материјала, може доћи до појаве пукотина јер се материјал шири у супротним правцима (Thomson, 1986:66).

Вода

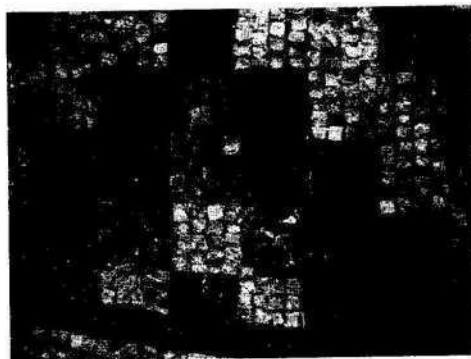
Вода може директно утицати на мозаик у физичком смислу, једино уколико је мозаик изложен падавинама (испадање тесера), или уколико се кишница не одводи правилно (ерозија). Међутим, градивни материјали мозаика су осетљиви на дејство воде и промене релативне влажности ваздуха на индиректан начин. Вода, сама по себи, не оштећује ове материјале али, у зависности од степена и типа порозности материјала, њено кретање у течном или гасовитом стању, покреће механизме који утичу на деградацију:

- омогућава хемијске реакције између алкалног калцијум-карбоната и киселих гасова из ваздуха;
- омогућава растварање и транспорт растворљивих соли кроз поре;
- узрокује физичке силе које изазивају унутрашње тензије и могу да оштете или чак униште структуру материјала (циклуси замрзавања и одлеђивања, кристализација растворљивих соли);
- омогућава развој вегетације.

Појава површинских микро-пукотина, побољшава апсорпцију воде и убрзава процес пропадања. Након довољног броја поновљених циклуса, долази до потпуног уништења материјала (Pulga 2006, 24).

Температура

Промене температуре утичу на ширење и скупљање неорганских материјала. Загревање материјала услед инфрацрвеног зрачења изазива унутрашње тензије, које, ако се процес циклично понавља, могу да изазову љуспање или пуцање материјала. Различита термална екстензија различитих врста камена и малтера може да изазове пуцање мекшег материјала. Такође, промена температуре утиче на промену релативне влажности ваздуха и изазива промене које настају услед кретања водене паре унутар материјала. На зрачење ултраљубичастог спектра, мозаички материјал није посебно осетљив.



Сл. 4 Оштећења тесера услед кристализације растворљивих соли у порама камена

процес се наставља а деградација материјала убрзава (Тоггаса 2005, 34). Што је ветар јачи, испаравање воде је брже и алвеоларна ерозија материјала је већа.

Загађивачи

Кишница је увек благо кисела јер ваздух садржи угљен-диоксид, који са водом гради угљену киселину. Она може утицати на пропадање кречних малетра, кречњака, доломита и мермера, јер се под дејством ове слабе киселине, калцијум и магнезијум карбонат претварају у бикарбонате и полако се растварају.

У загађеној атмосфери, ваздух са собом носи сумпор-диоксид, који са водом гради сумпорну киселину. Сумпорна киселина агресивно делује и на карбонате и на силикате. Калцијум-карбонат се претвара у калцијум-сулфат, односно гипс, који је растворљив у води (Тоггаса 2005, 39-41).

Вегетација

Микроорганизми се не развијају на рачун неорганског материјала али могу да расту на њему. За њихов развој потребни су влажна средина и наслага органског порекла (слој земље, прашине и др.). Метаболички продукти неких врста лишћајева садрже киселине и могу да изазову хемијске промене. Маховине задржавају влагу на површинама, а њихови коренчићи могу да створе микропукотине које повећавају апсорпцију воде. Више биљке својим кореном физички делују, стварајући пукотине, испупчења и губитак материјала.

Ветар

Поред тога што ветар који носи честице може деловати абразивно на површине, циркулација ваздуха утиче на испаравање воде. Испаравање на отвору пора, подстакнуто циркулацијом ваздуха, одвија се веома брзо па се кретање воде кроз поре материјала убрзава. Вода испарава и пре него што стигне на површину, што узрокује кристализацију растворљивих соли унутар материјала (Сл. 4). Микро-пукотине које настају на тај начин проширују поре,

Животињски свет

Пропадање мозаика деловањем животиња се своди на механичка оштећења која настају кад животиње на том месту направе станиште (мравињаци, кртичњаци, зечује рупе и др.), или када у потрази за храном, прелазе преко мозаика оштећујући га копитима. Уколико је мозаик неодржан, животињски измет може да створи наслагу на теселатуму, изазове хемијска оштећења или створи подлогу за развој биљака.

Људски фактор

Осим крађа и вандализма, људско деловање утиче на пропадање мозаика и на друге начине. Као што је раније речено, пропадање мозаика почиње у тренутку његовог открића. Уколико се одмах не предузму одговарајуће мере заштите, може доћи до значајног губитка информација. При томе, није само недостатак конзервације узрок пропадања мозаика. Неадекватни или нестручно изведени конзерваторски третмани, одсуство или неадекватна превентивна конзервација, неодржавање и погрешно коришћење мозаика могу имати погубан утицај на њихово очување (Nardi 1994, 216) (Сл. 5). Неразумевање или погрешно тумачење узрока пропадања, као и примена неодговарајућих материјала и третмана, не само да неће спречити, већ може убрзати пропадање (Сл. 6). Због тога је познавање карактеристика материјала, разумевање механизма пропадања и пажљиво планирање конзервације од пресудног значаја за очување мозаика по њиховом открићу.



Сл. 5 Губитак материјала услед одсуства мера превентивне конзервације мозаика



Сл. 6 Фрагмант мозаика опшивен цементним малтером који не спречава његово пропадање

Закључак

Мозаици на археолошким локалитетима изложени су факторима ризика који непосредно или посредно утичу на њихово пропадање а који не могу у потпуности да се уклоне (Piqué et al., 2003: 447). Конзервација културног наслеђа *in situ* представља стални напор да се идентификовани фактори ри-

зика контролишу како би се њихов утицај на пропадање материјала свео на најмању могућу меру. С обзиром да је механизам деградације мозаика сложен процес који зависи од различитих чинилаца, идентификација фактора ризика и оцењивање степена њиховог утицаја на пропадање материјала је од пресудне важности да би се избегле погрешне оперативне одлуке о начину и врсти конзерваторско-рестаураторског третмана или потребним мерама превентивне конзервације. Дијагностиковање проблема укључује детаљно снимање стања очуваности мозаика, анализу окружења и његовог утицаја на мозаички материјал. Неопходно је установити врсту и карактеристике градивних материјала, утврдити степен оштећености, узроке пропадања, као и проценити потенцијални ризик коме би мозаик био изложен уколико се не би предузеле мере заштите. Дијагностиковање стања мозаика је важан и неопходан корак у планирању конзервације.

Литература:

Borrelli, E., ARC Laboratory Handbook Volume 2, Porosity, ICCROM, Rome, 1999;

Chantriaux-Vicard, E., Les Mosaïques de pavement, у: *La conservation en Archéologie*, ed. Berducou, M.Cl., Masson, Paris, 1990, 171-304;

Constanzi Cobau, A., The Roman Forum. On-Site Conservation of Floor Surfaces During Excavation, у: *Mosaicos No 5, Conservación in situ, Palencia 1990*, Excm. Diputación Provincial, Departamento de Cultura, Palencia, 1994, 129-135;

Courboulès, M.L., Restauration de deux mosaïques de pavement dans la cadre de l'exposition „La glorie d'Alexandrie“, *Memoire de quatrieme année de la maitrise de sciences et techniques de conservation-restauration des biens culturels Université de Paris 1, Pantheon-Sorbonne, Session de septembre 1998*, Paris, необјављен мастер рад;

Guichen, de G., Object Interred, Object Disinterred, у: *Conservation on Archaeological Excavations*, ed. Stanley Price, N.P., ICCROM, Rome, 1995, 21-28;

Illustrated Glossary: Mosaics In Situ Project, The Getty Conservation Institute and the Israel Antiquities Authority, 2003, http://www.getty.edu/conservation/publications/pdf_publications/bibs.html;

Ling, R., Ancient Mosaics, British Museum Press, London, 1998;

Medić, M., Technique, Materials and Conservation of the Mosaic in the Narthex of the Large Basilica in Heraclea Lyncestis, у: *HERACLEA III, Mosaic Pavement in the Nartex of the Large Basilica*, ed. Vasilevski, Ž., Bitola, 1967, 87-109;

Медић, М., Стари сликарски приручници I, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 1999, 45-62;

Mora, P., Conservation of Excavated Intonaco, Stucco and Mosaics, у: *Conservation on Archaeological Excavations*, ed. Stanley Price, N.P., ICCROM, Rome, 1995, 91-100;

Nardi, R., Preventive Conservation of Mosaics at Archaeological Sites, у: *Conservation, Protection, Presentation. Conservação, Protecção, Apresentação. Fifth Conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics. Faro e Conimbriga 1993. Proceedings. Actas*, Conimbriga, 1994, 213-17;

Piqué, F., Neguer, J., Lucherini, B., *The Role of Maintenance in the Conservation of Mosaics in situ: Comparative Field-Testing Methodology*, у: *Proceedings of the VIIIth International Conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics, Mosaics: Conserve to Display?*, Arles, 2003, 445-453;

Pulga, S., Characteristics and Technologies of Archaeological Materials – Alterations and Decay Processes – Environmental Impact on Archaeological Heritage, *printed material for ICCROM Course on Archaeological Conservation in Southeast Europe: Documentation, Diagnosis and Planning, Sirmium, Serbia, 28 August – 23 September, 2006*;

Thomson, G., The Museum Environment, Butterworth-Heinemann, Oxford, 1986;

Torraca, G., Porous Building Materials: Material Science for Architectural Conservation, reprinted, ICCROM, Rome, 2005;

**DEGRADATION OF MOSAICS - EFFECTS OF
PROPERTIES OF THE MATERIAL, TECHNIQUES
OF MANUFACTURE, USE AND ENVIRONMENTAL
CONDITIONS IN THE COLLAPSE OF ANCIENT FLOOR
MOSAICS**

mp Maja Frankovic

A holistic approach to the protection of cultural heritage has influenced the mosaic to begin to be viewed in the context of the architectural whole to which it belongs. The strive to preserve the mosaic as part of that whole, with all layers of the substrate and within the function it was meant to have, requires identification of the factors that affect its decline and the application of preventive conservation measures to preserve the mosaic. In addition to quality, which varies depending on the era in which it had been made and the skill of its craftsmen, the preservation of mosaics is also affected by complex processes of change occurring in the period when the mosaic was in use, the way in which it was abandoned, the conditions of its stay in the underground, as well as numerous environmental factors that begin to act upon it after its discovery.

The behaviour of inorganic materials of which mosaics made (stone, terracotta and various mortars) are affected the most by their own physical properties, especially the porosity and resilience to physical force. The main characteristic of porous materials, which is directly linked to the process of their destruction, is their hydrophilic property. Movement of water through porous materials can take place when water is in liquid state, but also when it is gaseous. The presence of soluble salts, which contain hygroscopic ions, accelerates such movement.

Composite and the layered structure of a mosaic is a factor of instability that is directly linked to the quality of workmanship and the quality of materials of which it was made. The method of making the substrate, setting up the drainage layer, the thickness and the quality of layers, and their interconnection into a compact unit, affect the behaviour of the mosaic over time. Deformations of porous materials which arise due to the effect of forces of pressure or extension are irreversible. At the same time, taken into account must be not only the forces acting on the material from the outside, from the environment, but also the internal tensions that arise in the material itself under certain conditions.

In underground conditions, porous inorganic materials persist relatively well. However, in porous materials, agents generally trigger mechanisms that lead to degradation of the material at the time of excavation. At the time of discovery, the

material is exposed to new environmental conditions which are dramatically different from those in which it was up to that time. In touch with the environment, the material again becomes unstable, because it tends to strike a balance with the new conditions. For inorganic porous materials, drainage that starts at the time of discovery presents the greatest risk because it jumpstarts the migration of soluble salts to the surface and accelerates their crystallization.

The main feature of the open air environment is its changeability. Environmental factors that influence the material are the temperature and the relative humidity of air, the presence of water (atmospheric and ground water), the wind, pollutants, plant and animal life. Another important factor is the human factor. Decay under the influence of the environment is always the result of cyclical changes and repeating events. It is a complex process in which water plays an important role.

Conservation of cultural heritage *in situ* is a constant effort to control the identified risk factors so that their effects on material degradation has been reduced to a minimum. Since the mechanisms of degradation of mosaics is complex process that depends on various factors, identifying risk factors and assessing the degree of their influence on the material degradation is essential to avoid erroneous operational decisions on the manner and type of conservation and restoration treatment and the necessary measures of preventive conservation. Diagnosis of the state of the mosaic is therefore a very important and necessary step in the planning of conservation.

ДЕГРАДАЦИЈА МОЗАИКИ – ВЛИЈАНИЈА ХАРАКТЕРИСТИК МАТЕРИАЛА, ТЕХНИКИ ВЫПОЛНЕНИЯ, ИСПОЛЬЗОВАНИЯ И УСЛОВИЯ ОКРУЖЕНИЯ НА РАСПАД АНТИЧЕСКИХ НАПОЛЬНЫХ МОЗАИК

мр Мая Франковић

Целостный подход защиты культурного наследия повлияло на то, что мозаик начинают рассматриваться в контексте архитектурной целостности к которой относятся. Тенденция, что мозаика сохранится, как часть той целостности, со всеми слоями фундамента и в рамках функции которую имел, требует идентификацию разных факторов которые влияют на его пропадание и применение мер превентивной консервации, чтобы мозаик сохранился. Рядом с качеством выполнения, который колеблется в зависимости от эпохи в которой выполнен и от мастерства мастера, на сохранение мозаики влияют сложные процессы изменения возникших на протяжении периода пока мозаика была в употреблении, способ который заброшен, условия нахождения под землей, как и многочисленные факторы из окружения, которые начинают действовать после его открытия.

На поведение неорганических материалов од которых мозаики составлены (камень, терракота и штукатурка) больше всего влияют их физические качества, прежде всего пористость и сопротивление на физические силы. Главная характеристика пористых материалов, которая непосредственно связана с процессом их распада это гидрофильность. Прохождение воды через пористые материалы может происходить, когда вода в жидком, но и в газообразном состоянии. Присутствие растворимых солей, которое содержит гигроскопичные ионы ускоряет это движение.

Составная и слоистая структура мозаики является фактором нестабильности, который непосредственно связан с качеством его выполнения и качеством используемых материалов. Способ выполнения фундамента, установка дренажного слоя, толщина и качество слоев, как и их взаимосвязь в общей целостности, влияют на поведение мозаики на протяжении времени. Деформации, которые у пористых материалов возникают вследствие действия силы давления или экстензии невозвратимы. При том должны взятись во внимание не только силы, которые на материал действуют с вне, из окружения, но и внутренние напряженности, которые возникают в самом материале под определенными условиями.

В условиях под землей, пористые неорганические материалы относительно хорошо сохраняются. Между тем, у пористых материалов, агенты обычно приводят в движение механизмы, которые приводят к распаду материала в момент раскопки. В момент открытия, материал подвергнут новым условиям окружения, которые значительно другие от тех, в которых до того он находился. В соприкосновении с новой средой материал заново переходит в нестабильное состояние, так как стремится к восстановлению равновесия с новыми условиями. Для неорганических пористых материалов, осушение, которое начинается в момент открытия, представляет самую большую опасность, так как приводит в движение миграции растворимых солей поверхности и их кристаллизацию.

Главная характеристика внешней среды является ее изменчивость. Факторы среды, которые влияют на материал, это температура и относительная влажность воздуха, присутствие воды (атмосферной и подземной), ветер, загрязнители, растительный и животный мир. Еще один важный фактор это человеческий. Пропадание под влиянием среды всегда есть результатом циклических изменений и повторения события. Это комплексный процесс, в котором вода имеет значительную роль.

Консервация культурного наследия *in situ* представляет постоянное напряжение, чтобы идентифицированные факторы риска контролировались, чтоб их влияние на пропадание материала свелось к наименее возможной мере. С учетом, что механизм деградации мозаики сложный процесс, который зависит от разных факторов, идентификация факторов риска и оценка степени их влияния на пропадание материала является значительной важностью, чтобы избежать ошибочные оперативные решения о способе и типе консервационно-реставрационного процесса или необходимых мер превентивной консервации. Диагностика состояния мозаики из-за этого является важным и необходимым шагом в планировании консервации.

ПРИКАЗИ

Горан Јанићијевић

Висока школа - Академија СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

Између два чина није предвиђена пауза

Ретроспективна изложба мр Драгана Боснића, Стара Капетанија, Земун, 2011.

Свест о дару живота са смислом одређеног послања, у механизму данашњице сасвим је ретка појава. Такав животни концепт се нарочито тешко остварује када је о уметнику реч. Један од начина да се утврди домет синтезе иницијалног и развојног, интуитивног и наученог, провереног и сасвим непознатог, јесте да се крајњи исход изложи рецепцији савременика. У једном од чинова своје животне и стваралачке сказе Драган Боснић је показао, према истом критеријуму, неке познате, мање познате и сасвим непознате радове у форми стрипа, илустрације и карикатуре.

Респектабилни јубилеј (50 година живота и 30 година стваралаштва) схваћен је као осмишљен и утврђен почетак, на који аутор гледа као на „доњи део леденог брега. Као на темељ нечега што тек треба да се деси“ (из каталога). Додатно убрзање јесте последица субјективног осећаја кашњења, али и свести о биолошкој неумитности. Аутор као да гласно размишља на ову тему: „Кажу да су четрдесете године касна младост, а педесете рана старост...“ Да правила нема, уверила нас је озбиљност на раним и, истовремено, нека дечачка опсесија на познијим радовима који у галерији Старе Капетаније у Земуну сачињавају поставку од осамнаест табли које репрезентују циклусе радова из којих потичу.

Теме су разнородне – од библијских, преко родољубивих и поучних, до забавних и свакодневних. Од великог су значаја за аутора и настајање његовог дела. У том смислу, као и у односу на медиј, синопсис представља значајан сегмент целина. То, међутим, није естетска основа повезивања радова у јединствено дело. Визуелна култура и начин схватања форме доводе остварења у међусобну везу: појединачне приказе у заокружене целине (табле) и, коначно, осамнаест табли међусобно. Ове целине, премда репрезентују различита интересовања и животне етапе, показују својство *рода* (сродности) као и међусобне повезаности на нивоу ликовности. Појединачни прикази смислених и надахнутих композиција понашају се и као елементи ритмоване целине. Удаљавање, односно приближавање перцептивне тачке кроз смирене кадрове и динамичне зумове оставља нарочити утисак. Аритмија кадрова, са друге стране, указује на то да се ни једном креативном сегменту није приступало по навици или механички – тако је од прве до осамнаесте табле, на укупно стотину дванаест радова.

Према поставку формално можемо поделити на црно-беле и колор интерпретације, стил је изразито колористички и експресиван. Тонска решења кроз полусенке примењивана су локално, док се целина слике (кадра) понаша као склоп бојених површина оперважених контуром у снажном контрасту. Контурална линија на последњим радовима (*linea alba*) из искуства линогравуре такође постулира колористичка решења. Поетски концепт указује на свест о могућем умножавању радова традиционалним графичким техникама.

Када је о експлицитном колоризму реч, није могуће не уочити баланс интезитета и угашености боја. Мера је пронађена на горњој граници умереног ка интезивном, што оставља утисак пуноће форме и животности. Док су црно-беле илустрације рађене тушем, четком и пером, колорисане су извођене гваш техником.

На отварању ретроспективне изложбе аутор је најавио самиздат „Кратеж“, у коме ће се наћи неки нереализовани пројекти – кратки стрипови. Серија предвиђа двадесет и две свеске, а почиње од средине, од дванаесте свеске. Издавање ће се настављати једанаестом, потом тринаестом свеском и даље по принципу натраг-напред. Током трајања изложбе одржано је више скупова и разговора о стрипу и илустрацији. Ретроспектива не представља паузу у стваралаштву аутора, већ паралелу свакодневним, интезивним дешавањима у уметничком атељеу.



Ћакон мр Ивица Чаировић

Висока школа - Академија СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

Патријарх српски Павле, *Црква и уметност*,

Издавачки фонд Српске Православне Цркве Архиепископије београдско-карловачке, Београд 2010, стр. 183.

Издавачки фонд Српске Православне Цркве Архиепископије београдско-карловачке објавио је зборник одговора Патријарха Павла на питања о уметности, врло важну књигу за иконописце и уметнике у Србији. Књига је начињена од Патријархових одговора на питања из области уметности, која су му током седамдесетих и осамдесетих година XX века постављали свештеници, монаси и духовно пробужени верници Српске Цркве. Као што је познато, Његова Светост је првобитно своје одговоре објављивао у Гласнику Српске Православне Цркве. Потом су они сабрани и два пута објављени у тротомном зборнику под насловом *Да нам буду јаснија нека питања наше вере* (Београд 1998. и 2007. године). Из те ризнице богословља Патријарха Павла Издавачки фонд Архиепископије београдско-карловачке већ је објавио три засебна и краћа, тематски хомогенија зборника: *Пост и Свето Причешће у Православној Цркви* (Београд, 2008. и 2009. године), *Смрт и вечни живот* (Београд 2009) и *Православље у савременом свету* (Београд 2009). Желећи да издавач покаже слојевитост и ширину Патријархових интересовања и поља на којима је стварао, као четврти том у својеврсном низу објављена је књига *Црква и уметност*. У првом делу овог зборника са подједнаком пажњом обрађују се проблеми хришћанске црквене архитектуре.

Ова књига-зборник Патријарха српског Павла врло је значајна, јер показује ширину интересовања и образовања блаженопочившег Патријарха српског. Он није био само богослов, литург и духовник, већ је своје богословствовање могао и умео да изрази у контексту културе и уметности – живописања и богослужбене књижевности. Књига је подељена на два дела: први део се тиче уметности, а други део књижевности. У првом делу књиге Патријарх Павле говори о битним обележјима православног храма и истиче да је човек биће створено са осећањем за лепо (*И створи Бог дрвеће лепо за гледање* – 1. Мојс 2, 9). Стога је Православна Црква заинтересована да грађевина храма буде лепа. Јерarsi Цркве не сматрају да се храм стереотипно мора понављати, а на то јасно указује код нас постојање не једног, него више стилова хришћанског храма који су се јављали један за другим у црквеном грађевинарству. Патријарх сматра, дакле, да треба ићи напред у проналажењу нових уметничких облика. Али при томе треба имати у виду да Црква не прихвата „уметност ради уметности“, тј. одвајање естетске од осталих духовних потреба човековог бића. Црква правог човека види у хармоничном развијању његових способности и снага као целовите и јединствене личности која узра-

ста у истини, добру, љубави и лепоти. Стога од естетског изгледа зграде храма, споља и изнутра, Црква очекује дејствовање на душу верника тако да пуније учествује у црквеној молитви, лакше прими еванђелску поуку и уводи је у живот. Онако исто како схвата и мелодију црквених песама, не као нешто самостално, зависно од садржаја песме, него да верни, слушајући лепу мелодију, заједно с њом усваја мисао песме. Исто тако, посматрајући иконе и фреске у храму, да уметнички представљени догађаји и личности дејствују на верне у истом смислу, да подражавају тим добрим примерима. У старије време, када је већина верних била неписмена, живопис је представљањем појединих сцена из Светог писма и историје Цркве био катихеза и средство богословствовања. Патријарх, дакле, наглашава и дидактичка и онтолошка својства иконе и живописа у Цркви.

Иконе светих апостола, мученика, епископа, мирјана, са њиховим препознатљивим ознакама, треба да прикажу људе који су отворили врата свога срца Сину Божјем, као апостол Павле, те с Њим заједно могу рећи: „Не живим више ја, него живи у мени Христос“ (Гал 2, 90). Патријарх описује и проживљено. Особити значај византијске црквене иконографије Патријарх види у поређењу са западном, ренесансном уметношћу, чији дух влада на Западу и данас, продире и у Грчку и остале православне земље. У њој су и представе Светих, које су дали највећи уметници, у ствари уметнички несумњиво врло успели портрети људи овога света. Сувише тела, сувише земаљског, ликови пред којима се „не може молити Богу“ – Патријарх Павле наводи речи протојереја Сергија Булгакова.

Патријарх Павле даље говори и о сликању лика Христовог и Светих, па објашњава сликање фигуре са круном на глави у црвеној хаљини на иконама Силаска Светог Духа на апостоле; даље Патријарх тумачи како се слика Свети Христифор. Ове четири теме чине први део књиге.

Други део књиге је посвећен старој књижевности. У њему сазнајемо какви су акростихови у канонима београдског Србљака, ко је писац грчке Службе Јовану Владимиру, као и порекло и садржај рукописне Службе Јанићију Девичком. Минуциозна природа Патријархових истраживања посебно долази до изражаја у поглављима посвећеним разјашњавању криптографа и бројева испод зачала црквенословенских Јеванђеља као и теолошко-етимолошком истраживању порекла основних црквених појмова нашег језика. Текст о манастиру Девичу, последњи у овој књизи, заслужује посебну пажњу.

Одговори блаженопочившег Патријарха Павла представљају својеврстан образац односно начин богословствовања који треба следити и усвајати, уз живот у Христу по јеванђељским начелима. Овог пута додајемо да су његови текстови културолошке тематике аутентични образац хришћанске, богословске интерпретације уметничких феномена, један од темељних каменова у здању теологије српске културе, које, крајње је време, треба да почнемо озбиљно да градимо, како у предговору каже протојереј-ставрофор др Владимир Вукашиновић.

Протојереј-ставрофор проф. др Радомир Поповић
Православни богословски факултет Универзитета у Београду

Епископ Јован (Пурић) *Људско лице Бога*,
Службени гласник, Београд, 2010, 265 страна.

Рукопис студије *Људско лице Бога* Преосвећеног Владике Јована диоклијског састоји се од 265 страница. Грађа ове студије распоређена је по следећим деловима:

Најпре је ауторов пролог којим читаоцу представља свој рад и његов значај у области иконологије која у Православној Цркви данас није више нова наука и у зачетку. Посебност ове студије, каже аутор, биће у томе што ће попунити велику празнину у области богословља иконе, које се по учењу светих Отаца Цркве темељи на истини Христовог оваплоћења. Посебно ће бити размотрен литургијско-дидактички и васпитни значај иконе.

Увод указује на чињеницу да нас икона на свој начин приводи спасењу кроз гледање које освећује најпре наш вид телесни и духовни, а затим кроз Свете тајне и целог човека.

У првом делу „Извори теологије иконе и начин њеног поимања са православне тачке гледишта“, у сагледавању тога шта икона јесте, аутор полази од основних претпоставки тумачећи најпре сам смисао и значење грчког појма *eikon*, у смислу лик, слика, слика постојеће стварности, узор, указивање на прототип-првообраз који она открива. Никако га не треба поистовећивати са оригиналом, прволиком. Посебно се наш аутор задржава на библијско-откровењском изразу „по лику и подобију“ (по слици и прилици) /*кат 'икона*, *кат 'омиосис*), показујући да је оваплоћени Логос (Слово) у Новом завету Икона Бога невидљивог и „одсјај славе Његове“ (апостол Павле). После оваквих фундаменталних указивања, аутор нас даље уводи постепено, приметно, са лакоћом и једноставношћу доброг, не само познаваоца, већ и писца, у нове просторе сагледавања иконе. У ствари, одговара на вечито постављено питање и изазов не само историјских - бивших иконобораца, има их и данас, чак у извесним савременим хришћанским деноминацијама, да ли је икона уопште могућа као таква? Тим питањима се бави други део „Могућност иконичног изображавања Исуса Христа, Пресвете Богородице, анђела и светитеља“. Овај део је богословски дубоко осмишљен и обогаћен теолошким смислом који су му дали Оци VIII и IX века на које се аутор компетентно и изворно позива (св. Герман патријарх цариградски, преподобни Јован из Дамаска, преподобни Теодор из цариградског манастира Студион и други). Господ Христос није сликан пре оваплоћења. Икона Христова негира пре свега манихејце и докете, старе јеретике, чије идеје су нажалост васкрсле

код иконобораца, који су поистовећивали икону - свету слику са прволиком, првообразом који је неискazив речима, неописив али ненасликљив. Древно предање о нерукотвореном Образу (забележено код црквеног историчара епископа Јевсевија Кесаријског), или повест о икони Дјеве Марије-Богородице од евангелисте Луке воде нас у апостолско доба Цркве које зна за икону и живи с иконом. Иконе светих, који су свети по Једином Светом, Господу Христу; свети као „пријатељи Божји”, „као војска Христова”, уподобљени Ономе од Кога очекују спасење, такође су од старине у Цркви. На питање, то је занимљиво, да ли сликати васкрелог Господа (Ориген је одговорио - не), одговор је да, јер је васкрсли Христос био видљив, јављао се и чак јео мед у саћу и печену рибу (опет посрамљивање манихејаца и докета, и историјских и савремених!).

Трећи део „Тријадолошки аспекти дијалога иконобораца и иконопоштовалаца” краћи је догматски део који расветљава главне догматске тачке спорења са иконоборцима. Иконоборци су говорили да је немогуће насликати обе Христове природе - божанску и човечанску на што су православни рекли да ми у ствари сликамо Ипостас Христову, Личност, јер је заиста природа Божија неизобразива. Аутор још једном развјава заблуде противника икона који су поистовећивали слику са оним што она представља, обична фотографија се не може буквално поистоветити са оним кога или шта она представља. У овом поглављу такође имамо значајно ауторово светоотачко развишање на тему однос икона-оригинал, узор и питање именовања иконе, шта је то име, и носилац имена, затим исписи-вање имена на иконама.

Четврти део „Тајна чудотворне моћи *светих икона*” по обиму је краћи и бави се феноменом чудотворних икона којих је било кроз читаву историју Цркве, а има их и данас.

Пети део носи наслов „Теологија *светих икона* и иконопоштовања”. Богословље светих икона има христолошки карактер и неутуђиви је део вере и живота и спасавања по тој вери. Овде наш аутор има одличан и доследан увид у изворне светоотачке догматске текстове којима све време поткрепљује изнете ставове. Наводи у изворном облику чак и нека места која нису у честој употреби у сродној теолошкој литератури (св. Герман и Никифор - патријарси цариградски, папа Григорије Други, папа Адријан, св. Јован из Дамаска, св. Теодор Студит и други). Сви они од самог почетка строго разликују поштовање које указујемо само Богу - другачије је поштовање (не обожавање) светитеља од поштовања самих икона или изображених ликова. Аутор с правом резимира ово питање констатујући да иконе поштујемо по идентичности ипостаси, а не по идентичности саме природе.

Шести део „Антрополошки карактер *светих икона*” уводи нас уједан други аспект богословља иконе, њен антрополошки сегмент. Црква је у доба иконоборства противнике икона означила као христорборце, с правом, разуме се, јер чувајући икону, чувамо учење и веру у оваплоћење и наше целовито спасење. Икона нас, с друге стране, узводи, приводи преко видљивог ка

горњем, вишем умозренију невидљивог. У томе је, аутор истиче, анагошка улога иконе. Наш вид, наше телесно око, као уосталом и наше ухо, слух, и наша звучно изговорена и упућена реч, приводе нас комплементарно у заједницу са свима светима. Овим се, међутим, више и конкретније бави следећи седми део „*Свете иконе* као жива спона човека и Бога”, који има неколико мањих поднаслова који разматрају неколико важних аспеката иконе. Једно од питања јесте изражајност иконе, шта нам она говори, који је то језик иконе и како икону треба да „читамо”? У дугом предању Цркве искристалисао се јасан и недвосмислен канон (правило) или образац како се иконе сликају, односно како треба сликати одређене иконе појединих празника, светитеља, библијских догађаја. На то већ указују рани Оци бранитељи свештене уметности. Шта, заправо, слика иконописац? Одговор је: слика унутрашње стање и расположење светог, слика, колико је могуће, душу и хришћанским начином живота преображени лик светог.

Није наш аутор заобишао и важно питање, не само за нас данас и овде, личност иконописца, ко јесте иконописац, јер живимо у свету и антииконе и антииконписца. Све то, некако, по Јеванђељу расте заједно, а „жетеоци” ће на крају одвојити икону од онога што није икона и иконописца од онога који није иконописац. Увек је актуелна Ерминија Дионисија из Фурне чији грчки изворник постоји у српском преводу. Као закључак неизбежно се намеће: имамо онакве иконе и онакве иконописце каква нам је вера, јер су иконе израз наше вере.

Свет иконе је неодвојив од света свеукупне хришћанске културе и цивилизације, односно од онога што зовемо хришћанска уметност у ширем смислу речи. Тај аспект иконе више је доступан овом свету, свету чак и лаичке, несакралне културе, којом живи овај свет. Не треба бити велики познавалац да бисмо приметили или разликовали западну, римокатоличку уметност, донекле и протестантску, затим лаичку - световну, која је понекад у мањој или већој мери надахнута хришћанством и његовим поимањем духовне лепоте која спасава свет.

Драгоцену студију *Људско лице Бога* приведена је крају опширним Завршним разматрањима. У ствари, овај последњи део је „сума теологије”, збирно богословље иконе кондензовано срочено као резултат вишегодишњег истраживања епископа Јована. Овде он живо кореспондира са највећим именима на пољу истраживања богословља иконе (и старијим и најновијим - Павле Флоренски, епископ Данило Крастић, прота Георгије Флоровски, В. Болотов, Леонид Успенски, Георгије Острогорски, Д. Целенгиди, Хр. Гјанара, К. Скутерис). Ту су и аутори који су се бавили и темама које нису директно везане за икону, да не помињемо изворно консултовање светоотачких текстова које одаје врсног познаваоца свих појединости које су на било који начин везане за икону.

Академски срочена студија, или истраживање, завршава се краћим резимеом на енглеском.

На крају је преглед библиографије који је веома разуђен. Најпре, аутор доноси коришћена издања превода Светог писма, потом доноси скраћенице коришћене у раду - то су углавном у свету најпознатији часописи, зборници радова, класична издања дела светих Отаца или црквених сабора. Ту је и драгоцен речник термина иконологије. Извори и литература (по избору) у овој студији су свет за себе и представљају богату смотру свега што се у новије време у свету теологије иконе појавило о икони. Гломазни свет библиографије аутор је ради лакшег прегледа и овладавања поделио на дела штампана латиничним писмом и броји 132 јединице на западним језицима (енглески, немачки и француски), затим литературе на грчком језику која представља научне радове грчког говорног подручја и издања изворних текстова на том језику (укупно 133 библиографске јединице). На крају се библиографија завршава српским водичем кроз дела светих Отаца и представља праву смотру и српског богословља о икони и ауторе богословља иконе што је веома драгоцено и броји 125 јединица, и све скупа износи око четири стотине одабраних библиографских јединица на тему свете иконе.

Сумирајући овај кратак преглед и осврт на дело епископа Јована, *Људско лице Бога*, можемо рећи да је реч о драгоцену студији коју до сада нисмо имали на српском језику. Она се тематски, садржајно и по донесеним закључцима и резултатима издваја у свету савремене литературе и студија о иконама. Заслужује сву пажњу не само теолога, већ истраживача уопште (историчара Цркве, догматичара, катихета, педагога, литургичара, етичара, византолога).

мр Илија Марчетић

Православни богословски факултет Универзитета у Београду

Седми васељенски сабор – његов одјек у црквеној уметности (одабрана документа), уредио и сачинио протојереј-ставрофор др Радомир Поповић,

Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд 2010, стр. 215.

Теологија иконе је одувек привлачила пажњу теолога, иконографа, историчара, историчара уметности и археолога као и свих других истражитеља чија је делатност блиско везана са хришћанском иконографијом. Свакоме ко се бави теолошким доменима иконографије, а нарочито теолозима, студентима теологије, богословима и иконописцима неопходно је да поред дела опште историјске хришћанске литературе има и увид у изворне богословске писане садржаје и документа која адекватно и аутентично приказују време у којем се богословље иконе рађало. Ова изузетна студија протојереја ставрофора др Радомира Поповића на један систематичан и богословско-историјски експлицитан начин помаже читаоцу да унесе своју пажњу у дешавања у животу хришћанске Цркве током VIII и IX века када је Црква морала да адекватним теолошким језиком и аргументацијом одбрани своју тврдњу у оправданост иконографије у богослужбеном црквеном животу као и у приватном животу хришћанског верујућег народа Божијег. Књига садржи 215. страница пуних богословско-историјске књижевне грађе из VIII и IX века, ауторових коментара и теолошких запажања, а публикована је у издању Високе школе Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, у Београду 2011. године. Труд аутора је утолико више вредан поштовања јер се он осврће и коментарише најбитнија сачувана богословска дела која се тичу теологије иконе. Истичемо са посебним нагласком да је аутор сва споменута дела донео пред читаоца хронолошки што је свакако битна особина, јер на тај начин се пружа јаснији преглед развитка теологије иконе. У студији су подједнако заступљени богословски доприноси и грчке отачке као и латинске отачке мисли, дакле, богословска мисао иконе и са хришћанског Истока и са хришћанског Запада. Ова чињеница нам поред свеопштег увида у теолошку вредност одабраних писаних извора пружа и сазнање да су Свети Оци и учитељи Цркве описаног историјског периода у својим делима апологетски износили јасан став против својих противника, односно против иконоклазма.

Пре осврта на начин на који је коришћен писани изворник корпуса J. D. Mansi-a и остали изворни корпуси, неопходно је у најбитнијим моментима описати целокупну богословско-историјску полемику која се јавила непо-

средно пред појаву иконоборства, током појаве иконоборства у његова два снажнија историјска налета (726-787, 811-842) и која је свакако довела до потребе одржавања Седмог Васељенског сабора у Nikeји 787. г (II Nikeјског сабора). Иконоборство се као јерес појавило у VIII и првој половини IX века борећи се против иконопоштовања уопште и инсистирајући на немогућности иконографије-свете иконе као религиозне представе у Цркви. Веома агресивно је почето са борбом против икона: оне су избациване из хришћанских храмова и предаване пропасти. Иако је покрет првобитно настао у Сирији и Јерменији, проширио се на целу територију Византијског царства.¹ Први државни указ који је подржао иконоборство био је царски указ византијског цара Лава III Исавријанца из 726. г. Иконоборачке царске власти су незаконито свргнуле цариградског патријарха Германа који је писао у одбрану светих икона и тиме је почео прогон црквене јерархије која је остала одана светоотачком поштовању икона. Нарочито је православно монаштво било прогоњено као оно које је у недрима своје духовности чувало и праксу и теологију иконопоштовања.²

Историјска појава иконоборства није била случајна, јер је сасвим сигурно да се оно доводи у везу са историјском појавом ислама и исламске експанзије на Блиском Истоку и источним провинцијама Византијског царства. Поред богословке величине Светога Јована Дамаскина (око 675-749), у одбрану светих икона су писали и Свети Теодор Студит (759-826) као и Свети цариградски патријарх Никифор (806-815). У овом приказу књиге ми ћемо дати и преглед списка Светих цариградских патријарха Германа (715-730) и Тарасија (784-806), као и православних епископа римских Светих Григорија II (715-731) и Адријана (772-795). Што се тиче философских импликација иконокластичке мисли њу је свакако потребно повезати са неоплатонизмом који је инсистирао на божанској *трансценденности* одбацујући могућност божанске *иманентности* која је присутна у хришћанском учењу о Богооваплоћењу. Такође, евидентна је и повезаност између иконоборства и оригенизма у њиховом радикалном одбацавању телесног и материјалног. Притом се не сме изгубити из вида и источњачко порекло иконоборачких царева. Што се тиче религијске позадине иконоборачке мисли њу је потребно повезати са погрешном интерпретацијом старозаветних верских одредби о забрани ликовног представљања Бога у Старом Завету, затим са делимичном мисленом кохабитацијом исламске иницијативе за одбацавање сваке ликовне представе Бога и са исламског позивањем на Божију апсолутну трансценденцију и невидљивост. Веома је важно да подсетимо да је иконоборство почело са царском иницијативом и то под изговором да се цар преко иконоборства заправо бори против ислама.³ Међутим, како је иконоборачки покрет почео

¹ Поповић Радомир, *Појмовник црквене историје*, Београд 2000, 135. Исто, Gonzales Justo, *Story of Christianity-The Early Church to the Dawn of the Reformation*, New York 2010, 305.

² Gonzales Justo, *Ibid.*

³ Мајендорф Јован, *Византијско наслеђе у Православној Цркви*, прев. са енглеског Ивица Чаировић. Краљево 2006, 21.

врло агресивно у свом деловању (иконе су уклањане из хришћанских храмова, икона Христа Спаситеља са царских врата за време Лава Исавријанца је на богопротиван начин скинута и том приликом су изазвани толики нереди у престоници Цариграду да је царска војска напала бранитеље ове свете иконе који су мученички пострадали, истовремено је почела и побожна борба православних за одбрану светих икона, међу првима- Светог Германа Цариградског, папе римског Григорија II и Светог Јована Дамаскина. Главни аргумент православних у одбрану светих икона се заснивао на догађају Христовог Оваплоћења, односно да Бог може да се представи у својој људској природи јер се Бог Син оваплотио и примио људску природу. Расправа се наставила у наредних сто година, дакле, и на христолошком пољу, а иконоборци се у том смислу нису устручавали да лажно оптуже браниоце икона чак и за несторијанство.⁴ У том смишљеном и неистинитом нападу на веру православних нарочито се истицао цар Константин V Копроним чијим залагањем је одржан и иконоборачки сабор 754. г у Јерији код Цариграда. Ипак, пре него што почнемо оширније о иконоборству у VIII веку, потребно је споменути, ради детаљног историјског и теолошког прегледа, да је на неки начин постојало и извесно иконоборство пре иконоборства ових византијских царева. У V веку Епифаније је писао против икона те се та нит одбацавања иконопоштовања кретала и пре VIII века да би тада кулминирала због тога што је имала подршку царских власти. Раније су то била само усамљена мишљења појединаца. Борба против икона, као што је истакнуто, преваходно има утицаје исламске и јудаистичке мисли и као таква она се показује као изразита и офанзивна борба против византијског хуманизма, односно против вере византијске Цркве у човечанско присуство Бога у историји. Притом можемо слободно констатовати да иконоборачки сабор из 754. г. премда не поседује снажне теолошке аргументе, него је више окренут ка томе да прикаже иконографију као забрањеним и недопустивим умећем, ипак није наивно

⁴ *Несторијанство*-погрешно христолошко учење по питању оваплоћења Бога. Јерес се појавила као погрешно наслеђе појединих представника Антиохијске богословске школе (Теодор Мопсуестијски, Диодор) које је кулминирало у појави јеретичког цариградског патријарха Несторија (428-430). Несторије је, одбијајући да је Бог уистину постао Човек, тј. да се оваплотио кроз Свету Дјеву Марију, одбијао и назив Богородица. У својем учењу је две природе у једноме Христу раздвајао на две ипостаси које, према његовом кривоверју, чине целину именеце "Христос". Осуђен је заједно са својим учењем на Трећем Васељенском сабору у Ефесу 431. г. када је Свети Кирило Александријски из велику помоћ Светог Келестина Римског одбранио веру Цркве у истинитост вере у оваплоћење Бога Сина, као Једног од Свете Тројице, и истинитост и оправданост назива Богородица за Свету Дјеву Марију која је уистину Мајка Божија, *Μήτηρ τοῦ Θεοῦ, Mater Dei*. Оптужба православних од стране иконоборца за наводно несторијанство не само да је било лажна него је била и лукави поступак власти Константина V Копронима да безуспешним наводним теолошким аргументима оправда своје агресивно иконоборство. Православни не само да су у свом иконопоштовању чували целовитост и интегритет Христове Личности, него су управо својим учењем о томе да се Бог Логос оваплотио и примио људску природу још једном оспорили несторијанство, а пуноћом људске природе у Христу, оспорили и монофизитство. На тај начин све "теолошке" претпоставке иконоборца немају никакве истините оправданости и пре спадају у лажно клеветање вере православних.

произнешен. Такорећи, иконоборачки теолошки језик покушава, али не успева да се пореди са високим богословским умовањем иконопоштовалаца. То богатство теолошке аргументације иконопоштовалаца изобилно је приказано у овој студији проф. др Радомира Поповића. Ипак, озбиљно рационалистичка иконоборачка мисао се заправо своди на споменуте констатације да ликовно представљање Христа одводи у опасност несторијанства (јер се, наводно, људска природа Христова сликовно обожава без божанске), а представљање божанске природе, према иконоборцима, одводи у монофизитство. Кључна заблуда иконоборца се састојала у томе што су они били уверени да православни поистовећују икону са њеним оригиналом у смислу да је икона истоветна свом оригиналу те се као таква обожава. Ово ће бити посебан предмет апологије православних писаца који су лепо у писменој форми сопственом религиозном инвентивношћу направили разлику између иконе као приказа оригинала и њеног архетипа, а не истоветности са оригиналом, и разлику између „поштовања” (προσκύνησις, veneratio) које се односи на иконе, и „обожавања”, односно „служења” (λατρεία, adoratio) које припада само Богу као оригиналу и архетипу.⁵

Дакле, сабор у Јерији код Цариграда је претендовао на то да буде „васељенски” јер је имао покровитељство иконоборачког владара Константина Копронима. Иконокластичка политика цара била је толико агресивна да је он одмах публикувао све закључке сабора као опште обавезне за све становнике Византијског царства, а непосредни служитељи царског двора су морали чак да положи и неки вид јавне исповести да никада неће практиковати у свом религиозном животу било какав облик иконопоштовања. Са делом тог иконоборачког клира са незаконитог сабора у Цариграду ниједна помесна црква тог времена није имаја пуноћу еклесијалне заједнице: изразито незадовољство је испољевао епископ Рима Стефан II (752-757) као и патријарси источних делова царства. Иконоборачка делатност византијског цара је толико негативно деловала на односе између Рима и Цариграда да су од тог периода римски епископи у потпуности напустили дотадашње везе са двором у Цариграду и окренули се новом царству у успону-Франачком царству и њеном владару.⁶

Након Копронимове владавине чинило се да је у Византији иконопоштовање сасвим укинута, али жена његовог сина Лава Хазара (775-780), царица Ирина, је својом побожношћу обновила иконофилију и то у име свог сина, тада још увек малолетног Константина Порфирогенита. Њен секретар Тарасије, иконофил, врло брзо је постао патријарх од 784. до 806. године и један од његових првих пастирских настојања је било сазивање ис-

⁵ Ibid., 22.

⁶ Епископ римски Стефан је био у контакту са франачким краљем Пипином Малим који је од Лангобарда отео до тада византијску средњу Италију и поконио је римском епископу, али тако да територија остане под влашћу Франачког краљевства. Када се узме у увид целовитост Апенинског полуострва, византијском владару остала је под управом још само јужна Италија.

тинског васељенског сабора по питању иконопоштовања. Били су позвани сви патријарси са хришћанског Истока као и нови римски папа Адријан (772-795) са епископатом Византијског царства. Нов Сабор је одржан у Никеји 787. године под председништвом цариградског иконофилског патријарха Тарасија. Последње саборско заседање је одржано у Цариграду. Одбрањено је поштовање икона у Цркви: теолошки разлози за иконопоштовање се заснивају да је Христос био реални и видљиви Богочовек, оваплоћени Бог, а Сабор је такође изнео већ описано разликовање између поштовања икона и поклоњења и служења једино Богу. Главно дело Сабора чини *Орос вере о иконама* у чијем богословском и књижевном темељу се налази теологија иконе Светога Јована Дамаскина. Закључци Седмог Васељенског сабора нису одмах наишли на потпуно одобравање на целом хришћанском Западу иако се папа Адријан трудио да пренесе аутентичну теологију иконе која је потврђена на Сабору. Ради се о томе да су епископи са Запада поистоветили veneratio („поштовање”) икона са adoratio („обожавање”) те су допустили иконопоштовање, али само као педагошко едукативни моменат у религиозном животу западних хришћана.⁷ Врло је вероватно да су многим западним епископима стигли лоши преводи саборских одлука. Познати сабор у Паризу 825. г. је најалост одбацио иконофилију, а појавили су се и противници икона у самом епископату (Клаудије, епископ турински, Агобард, архиепископ лионски). Неволја око признавања одлука Седмог Васељенског сабора на хришћанском Западу није била без сличности, мада не и истоветности, на хришћанском Истоку где је врло брзо почео други талас иконоборства. Године 813. византијска војска је на власт довела војсковођу јерменског порекла Лава V Јерменина (813-820) који је од тадашњег православног патријарха Никифора (806-815) тражио да укине иконопоштовање који је то одбио и због тога је био збачен 815. г. Патријарх Никифор Исповедник се ревносно борио против новог таласа иконоклазма (815-842) и у тој борби за свете иконе му је помагао и Свети архимандрит Теодор Студит (+826). Обојица су претрпели велика злостављања због привржености иконопоштовању. Тек је благочестива царица Теодора као регентиња свог малолетног сина Михаила III (842-867) допустила иконопоштоваоцима да искажу своју веру на православан начин. Царичином делатношћу је иконоборство узбо укинута, а на место цариградског патријарха доведен је православни патријарх Методије Исповедник (842-846) који је поново обзнанио закључке са Седмог Васељенског сабора као једине исправне за верујући народ. То је учињено на цариградском сабору 843. г. када су рехабилитоване одлуке Седмог Васељенског сабора и иконопоштовање уопште и када је такође одређено да се прва седмица Великог поста назове „Недеља Православља -η Κυριακή της Ορθοδοξίας”. Овим црквеним сабором коначно је окончан и други талас иконоборства те је православно хришћанство могло поново да се слободно

⁷ Gonzales Justo, *Ibid.*, 306. “In the West, the decisions of the Council of 787 were not well received, for the distinction between latría and adúlía was difficult to make in Latin.”

исповеда у Византији. На хришћанском Западу где се простирала власт Франачког краљевства, иконопоштовање у православном контексту као и Седми Васељенски сабор у потпуности су прихваћени од средине IX века те су све хришћанске епископије и на Западу прихватила свете иконе у складу са теологијом иконе.⁸

Пре него што пређемо на поступну анализу књиге др. Радомира Поповића, било би душекорисно направити мали осврт на религијске и културолошке последице иконоклазма у Византији. Прво, спор око икона и тиранија иконоборачких царева у Византији су довели до потпуног преокрета у тежњама римског патријархата – епископи Рима су напустили дотадашње везе са цариградским двором и у потрази за политичком заштитом окренули су се Франачком краљевству. Том чињеницом је продубљено отуђивање источног и западног хришћанства. Византија је својом улогом ослабила на Апенинском полуострву и њен значај на хришћанском Западу постајао је све слабији. Ипак, што се тиче одбране иконопоштовања, слободно се може рећи да је иконофилија довела до тога да се иконе могу слободно посматрати као показатељи духовног живота и заједништва са Богом, а на сасвим сигуран начин црквена уметност постаје веома блиско повезана са теологијом Цркве. Заправо, иконографија ће све више почети да представља ликовни израз православне теологије.

Књига професора Поповића се састоји из неколико целина. Аутор нам описује историјску ситуацију и теолошку полемику из оба таласа иконоборства. Изворну документацију аутор нам брижљиво доноси из најпополарнијих научних ризница теолошких црквено-догматских докумената, Зборник J. D. MANSI-a - *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio (t.XII, XIII)*, АСО-*Acta Conciliorum Oecumeniorum* од Едварда Шварца, и свакако Мињеев *Patrologiae cursus completus series Graeca* као и *Patrologiae cursus completus series Latina*. У произношењу богословско-историјске литерарне грађе коришћена су и *Дејанња Вселенских Соборов, Том IV*, Санктг – Петербург (1996).

Протојереј ставрофор др Радомир Поповић у *првој целини* своје најновије студије почиње са хронолошким описом појаве иконоклазма у његовом првом таласу. Описана је реакција цариградског патријарха Германа на тиранију цара Лава Исавријанаца који је 726. г. издао указ против икона као и преписка између патријарха Германа и римског папе Григорија II. Аутор нам у потпуности доноси превод као и свој теолошки коментар на следеће списе Светога Германа Цариградског: *Посланица Германа Цариградског Патријарха Јовану Синадском епископу, Посланица Германа Патријарха епископу Константину Наколијском, Посланица Цариградског Патријарха Германа епископу Томи Клавдиополском*,⁹ *Слово Патријарха Цариградског Германа о*

Крсту и светим пречистим иконама и против јеретика, а потом износи и богословске мисли папе Григорија II у папиним посланицама византијском цару Лаву III Исавријанцу (*Прва и Друга Посланица Светог Оца нашег Григорија II Ромејском цару Лаву III Исавријанцу о светим иконама*) и папином *Посланицом патријарху Герману*. Тако аутор наглашава разборитост патријарха Германа у одбрану поштовања светих икона и светитељских као и Спаситељеве иконе. Та разборита ревност је исказана патријарховим речима у *Посланици Јовану Синадском Епископу* које нам аутор доноси на самом почетку књиге: *"Такво поштовање које приличи Божанском Господству, ми не одајемо нама подобним слугама... ми им не придајемо такво поклоњење као Богу... Али пошто је Јединородни Син будући у наручју Оца... саизволео да постане човек...ми сликајући лик (икону) Његовог човечанског лика...ста-рамо се да очигледно представимо...да се Он није у уобразиљи (фантазији) и привидно сјединио са нашом природом...већ је на самом делу и заиста постао савршени човек."*¹⁰

Даље је у *Посланици Томи Клавдиополском* такође описано и Германово залагање за одбрану поштовања Спаситељеве иконе којом патријарх даје потврду вере у истинитост оваплоћења Божијег, супротно јеретичима докетима, али користи и библијску егзегезу како би показао и библијску утемељеност црквене иконографске уметности. Ово се нарочито односи на представљање херувима на заветном ковчегу у Старом Завету који, иако невидљиви, јесу симболично представљени. Патријарх Герман јасно говори о томе да се на икони одаје поклоњење Христу, а не бојама и материји – *"Јер се поклоњење одаје, не смеси дрвета и украса, већ невидљивом Богу, Који пребива у недри-ма Оца. Он сам прима поклоњење у духу и истини, даровавши нам кроз Себе приступ Оцу са Којим заједно се Њему одаје поклоњење."*¹¹

Аутор истиче да је Германово обраћање епископима Јовану, Константи-ну и Томи био пастирски прекор због њиховог иконоборства било на речима или на делима. У своме *Слову о Крсту и пречистим иконама* патријарх Герман одлучно упућује јеретичима објашњење да је поштовање икона једнако поштовању Крста, и једно и друго поштовање односи се на Христа Господа: *"Питам вас, дакле, ако је Отац у Сину и Син у Оцу (Јн. 10, 38), није ли тако и икона у Крсту и Крст у икони? Јер су Крст и икона једна иста ствар..."*¹² Професор Поповић након дела Германа Цариградског прелази на анализу богословских мисли Григорија II епископа римског. Григорије II пише цару Лаву Исавријанцу са пастирском бригом, али и одлучношћу судије: *"Христос ти заповеда да не саблажњаваши ниједног од ових малих... а ти си саблазнио цели свет! ...Ти си се одрекао Светих Отаца и наших учитеља... о томе нам сведоче Шест бивших у Христу Сабора, али ти ниси прихва-*

⁸ *Ibid., ibid.* " ... But eventually the difficulties were overcome, and most Christians agreed on the use of images in Church, and on the restricted veneration due to them."

⁹ Клавдиопол (Claudiopolis) -град у Малој Азији северно од области Галатије.

¹⁰ Поповић Радомир, *Седми Васељенски сабор-његов одјек у црквеној историји-одабрана документа*, Београд 2011, 13, 14.

¹¹ *Ibid.*, 25.

¹² *Ibid.*, 35.

тио њихова сведочанства. Бог је говорио поводом идолопоклоника који су насељавали Обећану земљу... Али у нашем нараштају, у последња времена Он нам је показао Себе јавно и савршено... У доба Христовог пребивања у Јерусалиму, Авгар едески цар и владар чувши за чудеса Христова, написао му је посланицу, а Христос му је послао својеручни одговор и Свето и славно изображење Свога Лица (прѠσωτον)."¹³

Писма папе Григорија су, како аутор излаже, од великог значаја јер нам „из прве руке осветљавају и време, и прилике и људе који су учествовали у овом покрету."¹⁴ Истовремено је описано папино разумевање положаја патријарха Германа којем је потребна утеха и охрабрење ради даље борбе за иконопоштовање.

У другој целини своје књиге професор Поповић нам пружа увид у текст *Апологетских слова против опадача светих икона* од Светога Јована Дамаскина, у преводу митрополита др Амфилохија Радовића. Свети Јован Дамаскин први на систематичан начин пружа теолошко оправдање иконопоштовања, заснивајући теологију иконе на истини о Оваплоћењу Бога Логоса као и на библијској егзегези и другим списима апологетског садржаја. Превод текста је извршен коришћењем критичког издања беседа о иконама Бонифацијуса Котера (Bonifatius Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, III, De Gruyter, Berlin-New York, 1975). Издвојићемо део Дамаскинових беседа који нам пружа суштину православног иконопоштовања: „Клањам се икони Христа као Оваплоћеног Бога, Владичици свих Богородици као Мајци Сина Божјијег, Светих као пријатеља Божијих... Јер част иконе прелази на прволик, каже божанствени Василије... Зар онда да ја не насликам Онога који је ради мене постао видљив природом тела..."¹⁵ Након Дамаскинових беседа писац нам износи закључке иконокластичког сабора у Јерији код Цариграда истичући њихов изразити иконоборачки садржај.

У трећој целини своје студије др Радомир Поповић нас уводи у време непосредно пред одржавање Седмог Васељенског сабора у Никеји 787. г. као и у време током и након одржавања Сабора. Он прво износи пред читаоца *Апологију новоизабраног цариградског патријарха Тарасија* (783) будући да је личост патријарха Тарасија од велике важности за припрему одржавања Седмог Васељенског сабора. Аутор нас подсећа на изузетно занимљив животопис патријарха Тарасија позивајући се на проверене ауторске податке од цариградског патријарха Игњатија (+877, *Vita Tarasii*, AA SS, february, t.3, ad diem 25, Mansi XII; такође и Св. Јустин Поповић, *Житија Светих за фебруар*, стр. 427-438). Као што је већ истакнуто, чим је изабран за патријарха, а подржан царicom Ирином, Тарасије је указао на неопходност новог истинитог

¹³ *Ibid.*, 44. Погледати такође и код Јевсевије Памфил, *Историја Цркве*, I, 13, Шибеник 2003., 25-27.

¹⁴ *Ibid.*, 49.

¹⁵ *Ibid.*, 74, 81.

Васељенског сабора који је одлично припремио. Такође, проф. Поповић нам опширно описује међусобну сарадњу патријарха Тарасија и римског папе Адријана у сфери одбране светих икона. Заиста је изузетан доживљај читати и међусобну преписку ових учитеља Васељенске Цркве у *Првој и другој посланици патријарха Тарасија римском патријарху (папи) Адријану, Посланици папе Адријана патријарху Тарасију, Посланици папе Адријана цару Константину и царици Ирини, Посланици патријарха Тарасија источним патријарсима у Антиохији, Александрији и Јерусалиму као и Посланици источних патријарха патријарху Тарасију*. У својој Апологији Тарасије експлицитно излаже своју жељу за новим сабором обраћајући се хришћанском клиру: „Ништа није пријатније и угодније Богу као то да се ми сјединимо и постанемо једна Црква како и исповедамо у Символу наше непорочне вере... и тако браћо ја тражим... од најпобожнијих и наших православних царева да сазову Васељенски сабор...“¹⁶ Папа Адријан поздравља и похваљује Тарасијеву православну веру у његовом истинском поштовању и светих икона и одлука претходних Шест Васељенских сабора: „Са великом жељом и највећом радошћу, за васпостављање пређашњег значаја свештених икона, ми смо послали, сагласно садржају ваших упутстава, наше возљубљене, проверене и мудре свештенике. А Ваша Светост нека одмах учини предлог овим најпобожнијим и победоносним царевима...“¹⁷

Како је на Седмом Васељенском сабору поново успостављено иконопоштовање, аутор књиге је сматрао да је уистину неопходно да нам изложи толико значајну *Посланицу цару Константину и царици Ирини од Тарасија* “епскопа богомчуваног и царствујућег града нашег Новог Рима и целог Сабора Светог” у којој Оци Сабора изражавају благодарност царским властима за успешност одржавања Сабора. У овој посланици пружен је експлицитан увид у појмовник иконографије и иконопоштовања нарочито у разматрању термина поклоњење и целивање: „Ово последње проокрвѣ указује собом на целивање и на непрестану љубав, јер оно што целивамо, то и волимо, томе се поклањамо, а што волимо и чему се полањамо, то коначно и целивамо...“¹⁸ У наставку своје студије професор Поповић нам износи текст *Одлуке Светог и великог Сабора Васељенског-Другог у Никеји* који осуђује сва претходна кривоверја која су била осуђена на претходним Васељенским саборима, а потом исказује и начин поштовања светих икона-оне се поштују као и Часни Крст. Заједно са тим у потпуности је представљен и текстуални садржај *Ороса вере Седмог Васељенског сабора у Никеји* у преводу епископа др Атанасија Јевтића као и 22. канона Седмог Васељенског сабора.

У четвртој целини аутор књиге описује личности, догађаје и документа везана за други талас иконоборства. Као што је већ описано, иконоборство

¹⁶ *Ibid.*, 94.

¹⁷ *Ibid.*, 137.

¹⁸ *Ibid.*, 146.

није престало након Седмог Васељенског сабора одржаног 787. г. Други период иконоклазма догодио се за време православног патријарха цариградског Никифора (802-811) и талас прогона икона и њихових поштовалаца трајао је све до 843. г. Др Радомир Поповић пред читаоце износи потпуни садржај списа Светог архимандрита Теодора Студита – *Писмо Платону својме духовном оцу о поштовању икона*. Оно што Свети Теодор на почетку списа коментарише то је природна разлика између суштине иконе и суштине Прволика-Христа, али са тим да икона показује исти Образ и исту Личност Христову, те је у иконичном приказивању присутно приказивање једне и исте Личности Христа, без обзира на то што је она насликана на икони. Зато је одавање поштовања икони Христовој заправо одавање поштовања самоме Христу Господу.

Ова изузетна научна студија професора Поповића завршава се повешћу о цариградском сабору из 843. године и *Синодиком који се чита у недељу Православља*, као и са *Окружном Посланицом патријарха Фотија из 867. г.* и текстуалним деловима *Посланице патријарха Фотија Михаилу кнезу Бугарском* која је наведена јер она управо показује на који је начин и Свети Фотије Цариградски (858-867, 877-886) богословствовао о теологији иконе: *"Јер свима је јасно да част иконама бива част оних изображених на иконама... А икону Христа, истинитог Бога нашег, сходно вајкадашњим апостолским и отачким предањима... ради части и поштовања Изображенога да јој се одаје љубавно поштовање и част..."*¹⁹

На самом крају књиге аутор нам пружа увид у систематичан *Водич појмова кроз каноне Васељенских сабора* на српском и *Азбучник појмова канона Васељенских сабора* на грчком језику. Овај део књиге је такође веома значајан јер пружа изузетан увид у проблемску тематику Васељенских сабора са прецизном систематизацијом и класификацијом.

Истакнимо још на крају да је ово књига која ће заузети важно место у библиотеци сваког теолога, богослова и свих оних чија су интересовања везана за теологију иконе, и да ће својим богатством садржаја навести и студенте високих теолошких образовних установа као и ученике богословских школа да помоћу њених садржаја проникну у теолошки домен иконопоштовања и богословља иконе код различитих богословских писаца, са хришћанског Истока и Запада, који су се својим залагањем трудили и успели да сачувају апостолску чистоту православне хришћанске вере.

Стефан Вујић

Православни богословски факултет Универзитета у Београду

Светлана Пејић, МАНАСТИР СВЕТИ НИКОЛА ДАБАРСКИ

Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 2009, 298 страна

О манастиру Бањи писали су многи; најпре велики историографи Руварац и Јиричек, а затим и други значајни аутори, почев од Дурока који је први дао хронолошко одређење зидања манастира, до Мирјане Шакоте. У поређењу са претходним студијама монографија Светлане Пејић издваја се свеобухватношћу и оригиналношћу. Према је о овом великом духовном и културном центру сачувано веома мало историјских извора, а археолошка истраживања су у току, монографија др Пејић је врло темељна, отворила је нова и разјаснила многа стара питања. Највећа врлина ове монографије је у хронолошкој структури њеног садржаја. За разлику од класичне структуре, која подразумева проучавање историјског развоја сваког дела манастирске целине независно од осталих, хронолошка структура омогућава интелигентно и прегледно праћење манастирског живота у целини. Другим речима, она омогућава праћење историјског организма манастира на основу уметничке, психолошке и социолошке динамике његових делова.

Насупрот устаљеног мишљења да је црква Светог Николе Дабарског сазирана у XIV веку, С. Пејић указује да је она старија, односно да потиче из XI века. Корени Бање, седишта епископије из времена светог Саве, сежу дубоко у прошлост, у време тријумфа Византије, када се погранична рашка област налазила под јурисдикцијом Охридске архиепископије, тако да ауторка претпоставља да ктиторе манастира треба тражити међу византијском властелом. Наиме, Дабарска црква припада невеликој скупини византијских грађевина на тлу Србије (манастири Стара Павлица, Горњи Матејевац) за које се не зна с поузданошћу ко их је и када подигао и које нису имале већег утицаја на локално стварање. С. Пејић сматра да је манастир Светог Николе Дабарског, попут наведених манастира, углавном сачувао своје облике из XI века. Због својих димензија и „лепоте једноставности“ манастирска црква и данас делује монументално. У каснијим временима дограђена су два параклиса. Ауторка доказује да су ктитори параклиса Успења Богородице властелинска породица Војиновића из XIV века, те да је параклис Светог Илије, који је из практичних разлога одвојен од храма, подигнут највероватније у XVI веку.

За разлику од званично прихваћеног мишљења, др Пејић нешто другачије представља и обнову дабарске катедре у трећој деценији XIV века. Она исти-

¹⁹ *Ibid.*, 180.

че да су храм после бабунског напада 1327/8. године обновили нови ктитори краљ Стефан Урош III Дечански и његов савладар Стефан Душан, као и да је радове активно надгледао дабарски епископ Никола III. Такође указује да се клесани киторски натпис краља Стефана Дечанског налазио у линети портала, што је за један манастир из XIV века анахрона појава, будући да су киторски натписи

у линети заступљени у задужбинама XII века (Свети Петар у Бијелом Пољу, Ђурђеви Ступови). Ауторка наглашава да је у клесаном киторском натпису Стефана Дечанског прескочено једно колена Немањића, па претпоставља да је овим скраћењем генеалогског стабла вешто прикривен идеолошки подтекст, односно да је краљ изоставио свог деду Уроша I како би истакао легитимност своје круне. Она даје и најадекватнију допуну оштећеног дела овог натписа: *ја, грешни изданак њиховог светог корена* (стр. 42). Њеном темељном раду није промакла ни појединост коју су превидели толики истраживачи – да је мајстор направио грешку у клесању натписа и да је затим пажљиво преклесао погрешну реч у реч *мироточца* (стр. 44). Пратећи судбину клесаног киторског натписа, С. Пејић са жаљењем констатује да је плоча преживела многе ратове и турско ропство, али не и обнову манастира средином претпрошлог века, када ју је игуман Дионисије Вранешевећ бацио као да је нешто неважно; неки њени делови нађени су 1902. године на њиви у близини манастира.

У досадашњој научној литератури мало је разматран и фасадни украс Бање. Ауторка исправља непрецизан термин „шаховско поље“ који при описивању бањске фасаде користе И. Костић и С. Ђурић, указујући да је фасада у ствари обојена квадратима црвене, плаве и беле боје. Начин украшавања фасаде у Бањи примењен је и при украшавању црква Пећке патријаршије, а у оба случаја остварена је органска веза између старих архитектонских елемената и нових сликаних.

Једно од најважнијих открића др Пејић односи се на осветљавање првобитне функције „амвона“ односно „амвонске розете са двоглавим орлом“ у наосу манастирске цркве. Како су амвони по правилу округлог облика, а бањски „амвон“ је четвртаста плоча, она долази до закључка да је „амвон“ некада био парапетна плоча иконостаса. Такође указује да је бањска парапетна плоча из XIV века по начину израде слична парапетним плочама црква Пећке патријаршије из истог времена. Ауторка претпоставља да је црква у време патријарха Макарија Соколовића у XVI веку добила виши, дрвени иконостас и да је тада камени парапет положен у под као „амвон“.

Како у живопису бањског олтару у композицији Служба архијереја није приказан Мелизмос (Христос-агнец и путир на Часној трпези), С. Пејић открива да га на анахрони начин замењују три крста (голготски, васкршњи и крст другог Христовог доласка) која су фрескописана унутар нише Горњег места. Потврду за овакав став она налази и у гесту благосиљања који свети

Василије Велики усмерава ка Горњем месту. Може се рећи да је у оквиру православне уметности ово јединствено решење Мелизмаса.

Др Пејић открива и да је изостављање композиције Причешће апостола у олтару резултирало променама у композицији Тајне вечере у наосу цркве. У композицији Тајне вечере апостол Јован је приказан у положају као да га причешћује Христос, а уместо Христа који ломи хлеб приказан је апостол Петар који га засеца ножем. Ауторка није сигурна да ли је ово оригинално решење Тајне вечере настало по налогу епископа или су га сами сликари изнедрили... Верујем да сам извесно богословско тумачење бањске композиције Тајне вечере пронашао у делу *Трпеза Господња* Николаја Афанасјева. Наиме, примивши од апостола Петра предање о Тајној вечери, апостол Павле примио је и предање о томе како су апостоли у Јерусалиму вршили евхаристију на дан силаска Светог Духа – Педесетницу. Само један предстојатељ могао је да служи евхаристију и ова улога припала је апостоли Петру. Тако је после Христа који је служио прву евхаристију – Тајну вечеру, апостол Петар служио литургију на Педесетницу, односно био је на челу трпезе, благодарио хлебу и благословио чашу.¹

У време када дворско сликарство Михаила и Евтихија полако улази у мањористичку фазу, живопис цркве Светог Николе Дабарског презентује врло високу уметност. С. Пејић је међу првима истакла да бањски фрескопис из XIV века спада у највиша достигнућа ренесансе Палеолога и да варира од лирике до експресије. Сликарима Бање приписује се и монументална икона светог Николе којом је краљ Стефан Дечански даривао храм у Барију. За разлику од лапидарних оцена Радојчића да су Бању осликали которски мајстори грчког порекла, она сматра да су Бању живописали управо домаћи мајстори. Такође сматра да су бањским мајсторима узор били Пећка патријаршија и обновљена Жича. Баш као што композиције Страсти у Жичи проистичу из поседовања честице Часног крста, тако и приказ Богородице Страсне у ђаконикону олтарског простора Бање указује на могућност поседовања неке од реликвија страдања. Као главног организатора сложеног програма живописа у XIV веку ауторка види великог теолога и епископа Николу III. Она истиче да је бањски живопис једини сачувани живопис из времена краља Стефана Дечанског, будући да су Високи Дечани осликани у време краља Душана. У Душаново време, односно у време највеће политичке и економске моћи Србије, квалитет живописа у задужбинама почиње да опада.

Пратећи васкрс српске патријаршије и обнове Бање половином XVI века, С. Пејић истиче велику приврженост патријарха Макарија и породице Соколовић манастиру. Она разматра проблем треће фигуре киторске композиције на јужном зиду, непосредно изнад источног аркосолијума, и оцењује да нема поузданих доказа да представља епископа Николу III. Фрескописање епископа поред владара-критора био би преседан. Невероват-

¹ Николај Афанасјева *Трпеза Господња*, Епархија жичка, Краљево 2008, 72-88.

но би било и да је поред епископовог портрета истакнута архиепископска титула *всвоосвештен* што је овде случај. Молитвени свитак који носи непознати ктитор не само што није карактеристичан за трећу деценију XIV века, већ се у иконографији ктитора појављује знатно касније. Сходно наведеним разлозима, ауторка у трећој фигури ктиторске композиције у наосу бањске цркве препознаје Макарија Соколовића који се ословљава као архиепископ пећки у 41 % извора статистичког графичког приказа који је израдила.² Портрет архиепископа Макарија са поменутим свитком сличан је његовим портретима у пећкој припрати и Будисавцима. Откриће да у источном аркосолијуму, испод свог портрета, почива свети архиепископ Макарије, спада у највише домете теоријско-истраживачког рада др Пејић када је у питању манастир Бања. Поменути аркосолијум отворен је средином XIX века; из моштију се ширио *"мирис велики ко едно благоуканије...који се могао опазити пола саата далеко"* (стр. 51). По свој прилици, манастир Бања је био велика ктиторска задужбина и сабирно место Соколовића – патријарха Макарија, митрополита Дионисија и митрополита Антонија, коме ће патријарх Макарије у старости предати инсингије патријаршијске власти у овом манастиру.

У припрати бањске цркве, на сложеној ктиторско-историјској композицији Предаја патријаршијског престола фрескописан је непознати светитељ поред чијег портрета се ишчитава *свети, пећки* (стр. 131). Неки аутори су у њему препознали архиепископа Данила Другог, док др Пејић сматра да је у питању патријарх Јефрем. Наиме, програм живописа патријарха Макарија са фрескама светих владара и црквених поглавара истицао је националну самосталност. Свети патријарх Јефрем у српским родословима и летописима остао је забележен као последњи патријарх, па ауторка сматра да је баш зато фрескописан поред патријарховог синовца и потоњег патријарха Антонија. Фрескописањем светог патријарха Јефрема (у Бањи, пећкој припрати, Студеници, Грачаници, Будисавцима) патријарх Макарије је потенцирао континуитет самосталне српске цркве.

Питајући се зашто су пећки сликари у Бањи обновили целокупан живопис из XIV века – не само оштећене фреске, него и оне чије је стање било задовољавајуће – др Пејић закључује да је једина сврха овог копирања могла бити у проучавању старих фресака. Обнављајући цркву, Соколовићи су живописцима пружили прилику да упознају палеолошки програм Бање и припреме се за рад у великим манастирским центрима. Она истиче да је хронологија рада пећке радионице била другачија од оне која је прихваћена у званичној науци: почињала је у наосу Бање, настављала се у Пећи, Студеници, Милешевци и Грачаници, а завршавала се у припрати Светог Николе у Бањи. Приметно је да су живописци мењали појединости на бањским

фрескама у складу са иконографским обрасцима који су се у међувремену усталили.

Патријарх Макарије је у припрати Бање осмислио јединствени програм фресака који чине опширни циклуси Васељенских сабора, светог Николе и Часног крста. Циклус Васељенских сабора нема аналогију ни у источној ни у западној уметности. Поједине сцене, као Чудо свете Јефимије, фрескописане су само у Бањи. С. Пејић сматра да је међу Васељенским саборима приказан и један локални сабор који је повезан са историјском композицијом предаје патријаршијског престола. Циклус светог Николе са близу 20 композиција, према њеном мишљењу, не само што је богатији, него је и садржајно занимљивији од мноштва познатих циклуса светог Николе. Овде се први пут у фрескосликарству појављују две монументалне композиције, које ће касније бити широко прихваћене у српској и руској уметности, а на којима је приказано чудесно враћање вида светом краљу Стефану Дечанском. На фресци Успења светог Николе, једној од најлепших у православној уметности, видљиви су трагови руске живописне школе. Ауторки припада посебна заслуга и за исцрпну анализу циклуса Часног крста, коме није придавана адекватна пажња у научној литератури.

С. Пејић оспорава и општеприхваћену оцену да су сликари бањске припрате били просечно надарени мајстори, уз то недовољно усклађени у раду, указујући да би међу њима могао бити и Лонгин. У програму припрате први и једини пут у уметности заједно су прослављени свети Никола, свети цар Константин и свети краљ Стефан Дечански – Нови Константин. Живопис, у коме посебно место имају фреске које славе Недељу православља, Бању представља као тријумфално место православља, и то у време васкрса Пећке патријаршије, на просторима укрштања латинских, муслиманских и јеретичких утицаја. О овоме сведочи и енциклопедијски садржај фресака дечанског типа.

Осим што на оригиналан начин прати историју једног манастира и народа коме он припада, монографија Светлане Пејић покреће и многа друга питања: о односу естетике и духовности, предностима и замкама образовања појединца у било ком времену, утицају политике, економије и технологије при подизању и обнови манастира, као и међусобном прожимању монашког и световног живота – о монасима у свету и свету међу монасима. Овакав студиозан, инвентиван и племенит рад требало би да изађе из круга интересовања једне науке и постане незаобилазно штиво како у сродним наукама и уметности, тако и у свакодневном животу. Зато верујем да ће монографија др Пејић избећи запарљивост и сујету академске и шире средине и подстаћи драгоцену дискусију и истраживања, као и индивидуална осмишљавања положаја уметника као појединца у историјском процесу.

² То је показала у: Др Светлана Пејић Макарије Соколовић – титуле и слике, Иконографске студије 2, Академија српске православне цркве за уметности и конзервацију, Сремски Карловци – Београд 2009, 187-191.

Ђакон мр Ивица Чаировић

Висока школа - Академија СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

Архимандрит Зион, *Беседе иконописца*

Каленић, Крагујевац 2010, страна 105.

Издавачка кућа Епархије шумадијске Каленић у едицији Зограф, објавила је у 2010. години књигу *Беседе иконописца*, аутора архимандрита Зиона (Теодора), у преводу са енглеског Марије Дабетић.

Са благословом Епископа шумадијског Г. Јована објављена је врло вредна књига Архимандрита Зиона, који један од најзначајнијих руских иконописаца са краја XX и почетка XXI века. Треба рећи нешто о њему како би се српска јавност још боље упознала с књигом. Родио се у Оливиопољу код Николајева (на југу Украине, недалеко од Одесе). За иконопис се заинтересовао на Одеској академији за уметност, коју је похађао од 1969. године. Технику, технологију и каноне православног иконописа изучавао је самостално, јер у совјетској Русији за иконопис није било много интересовања и разумевања. Замонашен је 1967. године у Псковско-печерском Успенском манастиру. Примивши монашки постриг, отац Зион је добио могућност да ради за Цркву, а његова уметност била је брзо примећена. Патријарх Пимен позвао га је 1979. године у Тројице-Сергијеву Лавру, где је отац Зион осликао иконостас бочног олтара у крипти Успенске саборне цркве, као и мноштво појединачних икона. Патријарх Пимен био је велики познавалац древног иконописа и високо је ценио стваралаштво оца Зиона. Са благословом Патријарха, 1983. године о. Зион учествује у обнови и украшавању Даниловског манастира у Москви. Осликао је цркву Свете Петке у Владимирској области 1985. године. Иконописац је наставио да ради и за Псковско-печерски манастир. Руској Православној Цркви је 1994. године враћен древни Спасо-Преображенски Мирошки манастир, под једним условом – да у том манастиру мора бити смештена иконописачка школа. Отац Зион био је на челу те школе и она је почела да се успешно развија. У овом манастиру је 1996. била обновљена црква Светог Стефана Првомученика, у којој се богослужило и где је отац Зион направио оригинални камени иконостас са сликаним ликовима Спаситеља, Богородице и светитеља у медаљонима. Радећи још у Даниловском манастиру, архимандрит Зион је стекао углед једног од водећих иконописаца у Русији и почели су га активно позивати и у друге земље где су Руси живели – радио је у Француској, Финској, Белгији, а предавао у иконописачкој школи у Италији. Живописе капелу у манастиру Симонопетра на Светој гори, а 2008. а завршио је осликавање бечког саборног храма Светог Николаја Руске Православне Цркве. Архимандрит Зион, један од најауторитативнијих мајстора савременог руског иконописа, 1995.

године први је међу црквеним делатницима примио Државну награду Русије за допринос црквеној уметности.

Књига *Беседе иконописца* до сада је у Русији имала три издања. Српски превод је урађен према трећем издању, које је приређено са колор илустрацијама и за које је предговор написао Сергије Аверинцев. Идеја издавача је била да се српској богословској и уметничкој публици, осим текста ове значајне књиге, што детаљније представи и иконописачко дело једног од најзначајнијих православних уметника данашњице, па је избор репродукција зато у великој мери различит од оног у изворном издању. Издавачи су се потрудили да направе кратак пресек вишедеценијског стваралаштва овог изузетног аутора, све до најновијих остварењ, као што су живопис бечког храма Светог Николаја и делови иконописа и живописа у манастиру Симонопетра на Светој гори, где су радови у току. Такође, књизи је додат текст *Сведочанство лепоте* Ирине Јазикове, историчара уметности, о радовима на осликавању бечког Саборног храма.

Књига *Беседе иконописца* садржи осамнаест поглавља. Архимандрит Зион говори о смислу иконе и иконописању, затим о томе како постати иконописац и о техници иконописања; па о Христу и лепоти, о милосрђу и праштању, о Васкрсењу и угледању на Христа, о Цркви и Светим Тајнама, о Евхаристији и богослужбеном језику, о послушању и образовању, о црквеном животу и јединству; да би на крају учио и о есхатологији и спасењу. На крају књиге дат је кратак аутобиографски текст, из кога провејава скромност и скрушеност једног великог уметника, а првенствено верника и духовника. За архимандрита Зиона икона ништа не представља, већ јавља. Она је јављање Царства Христовог, јављање преображене, обожене твари, самог преображеног човечанства које је својом личношћу јавио Христос. Због тога су најдревније иконе Цркве биле иконе Спаситеља, који је сишао са Неба и који се очовечио ради нашег искупљења, и Његове Мајке – Пресвете Богородице. Иако су касније почели да сликају апостоле, мученике који су такође собом јавили лик Христа, први иконописци су имали идеал преображењске светлости и Царства Небеског пред собом, а из тема које архимандрит Зион обрађује видимо да се и данас прави иконописац, надахнут Духом Светим у Цркви, аскетским животом опредељује за Царство Небеско и остављајући иза себе иконе и фреске постаје заједничар са светима. Архимандрит Зион истиче да се квалитет иконе одређује оним у којој мери је она блиска Првообразу-Прволику, у којој мери је она сагласна духовној реалности о којој сведочи.

О смислу онога што икона јавља, архимандрит Зион истиче речи Леониде Успенског: „Икона је слика човека, у којем реално пребива свеосвећујућа благодат Духа Светога која спаљује страсти. Због тога се његово тело представља суштински другачијим од обичног пропадљивог човековог тела. Преобрежен благодаћу, лик светога уобличен на икони јесте само подобје Бога, слика богооткривења, откривење и познање скривенога“.

Даље, архимандрит Зинов истиче и врсног богослова Владимира Николајевича Лоског, који је, иако није био иконописац већ познаник иконописца и монаха Григорија Круга и поменутог Леонида Успенског, веома верно назвао икону „почетком гледања лицем у лице“. У будућем веку верни ће угледати Бога *лицем у лице* – икона је почетак тог созерцавања. Аутор књиге истиче и учење кнеза Јевгенија Трубецкоја који говори да не гледамо ми икону, већ да икона гледа нас. Према икони се ваља односити као према највишој личности: била би дрскост први проговорити са њом, нужно је стајати и трпељиво чекати док она не изволи да проговори са нама.

Пошто је знао да се икона рађа из живог опита Неба, из Литургије, архимандрит Зинов иконописање увек посматра као црквено служење, као Литургију. У савременом друштву и свету, који обилују искушењима, архимандрит Зинов истиче да су пред иконописца постављени веома високи морални захтеви, исти као и пред клирике. Ова мисао је врло значајна, јер иконописцу даје велику одговорност и пред Богом и пред људима. Икона је сведочанство Цркве о Боговаплоћењу, о томе да је Бог дошао у свет, оваплоћено се, сјединио се са човеком до те мере да сада свако може узрости до мере Бога и обраћати се њему као Оцу.

Из наведеног у беседама оца Зинона следи да је иконописац сведок, да сведочи у свету у коме живи и ствара, те да су иконе које он рукотвори убедљиве и експресивне онима који пред њима стоје, у мери у којој се он сам сведок Истине у свету. И тако се поставља питање може ли сведочити о Богу човек који не припада Цркви. О. Зинов одговара: „Да би сведочио Јеванђелску Истину, нужно је да он сам буде њој приопштен, нужно је да само њом живи, тада ће та проповед посредством слике и боје – свети су оци стављали икону упоредо са проповеђу – доносити плодове и у друга срца“.

Црква проповеда истовремено и речју и сликом – због тога икону и називају учитељем. Већ поменути кнез Јевгениј Трубецкој дао је прекрасно одређење руске иконе – „Умозрење (умно сагледавање, сагледавање умом) у бојама“. Икона – то је оваплоћена молитва. Она се саздаје у молитви и ради молитве, ради покретачке силе која је израз љубави ка Богу, стремљења ка Њему, ка савршеној Лепоти. Према томе, ван Цркве, у истинском смислу икона не може да постоји. Као једна од форми проповеди Јеванђеља, као сведочанство Цркве о Боговаплоћењу, она је саставни део богослужења као што су то црквено појање и архитектура.

Књига *Беседе иконописца* представља живу везу теорије и праксе, опитно проживљену веру и систематски изложено вероисповедање. На тај начин она постаје неизоставно штиво за иконописце и водич кроз живот у савременом добу које обилује искушењима.

Ђакон мр Ивица Чаировић

Висока школа – Академија СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

John Panteleimon Manoussakis, *God after Metaphysics, A Theological Aesthetic*

Indiana University Press (Indiana series in the philosophy of religion),
Bloomington, IN, 2007, 213 страна.

Студија Џона Пантелејмона Манусакиса *Бог после метафизике, богословска естетика*, подељена је у три дела. Како сам аутор истиче ова три дела обухватају све димензије богословске естетике. Приликом посете мадридском Музеју Прадо, где је посматрајући Бројгелове слике, аутор дошао на идеју да сваки од делова књиге почне Бројгеловом сликом и алегијама. Аутор је у изложеном Бројгеловим сликама видео да се сликар користио начелима богословске естетике.

Циљ студије Џона Пантелејмона Манусакиса био је да се повуку основне црте богословске естетике, која би своја начела имала првенствено у опису и промишљању о Оваплоћењу, где аутор почиње од аксиома који се открива у Првој посланици Јовановој (1. Јов. 1, 1): *Оно што је било од почетка, што смо чули, што смо својим очима видели, што смо посматрали и што смо својим рукама опипали, то објављујемо о Речи живота*. Први део студије, *Виђење*, подељен је у три дела: метафизички хијазам,¹ егзистенцијалистички хијазам, естетички хијазам. Други део студије, *Слушање*, подељен је у три дела: *Прелудијум*:² фигуре тишине, *Интерлудијум*:³ језик ван разлике и различитости; и *Постлудијум*:⁴ Прекинуто Ја. Трећи део књиге, *Додиривање*, подељен је опет у три дела: *алегија*; *додирни ме – не додируј ме*; и *Шабат искуства*. Из саме концепције је евидентно да ће се аутор бавити феноменологијом и херменеутиком. Три основне равни у студији – Виђење, Слушање и Додиривање – јесу три различите призме богопознања. Следећу структуру аутор је у поднаслову истакао да је његово дело студија о богословској естетици. Субјект је Бог, не као религијски феномен или као субјект у оквиру религије, већ Живи Лични Бог. Иако је Бог био субјект размишљања у доба Сократа, Платона и Аристотела, о Богу као личности се говори тек од Оваплоћења Сина Божјег, тако да Џон Пантелејмон Манусакис жели да обнови мисао и да оригинално почне да размишља о Богу после метафизике користећи естетику.

Појам *естетика* који аутор користи кроз целу књигу и који му помаже да формира многа поглавља и поднасловe, нема сличности са истим појмом који користе философи приликом објашњавања *лепог* и *лених уметности*.

Први део Манусакисове студије *Виђење* почиње речима апостола Јована (1. Јн, 1), а уводно разматрање – алегоријом о Бројгеловој слици са Афродитом и Еросом, коју аутор студије објашњава уз помоћ Платонове *Гозбе*, а за слику каже да је Бројгел надилази јер нам је вид, виђење дат од горе. Први део се наставља објашњавањем појма Бога као Свете Тројице, као појаве, а посебан део књиге аутор посвећује тумачењу *prosopon* као лица и личности, који нас води у етимолошку анализу појма *prosopon*. Затим Манусакис говори о етици и религији користећи спис Николе Кузанског *De visione Dei*, објашњавајући појам богопознања у контексту иконологије и феноменологије. У овом поглављу указује се на тешкоће да се Бог опише философским појмовима и да се затим артикулише са искуством Бога Живог. Друго поглавље првог дела студије почиње одељком из Лукиног Јеванђеља (Лк. 7, 10–15), а затим се на библијски садржај надовезује део из *Антигона* и *Хамлета*. Говорећи о *prosopon*, Оваплоћењу и есхатологији неко би могао да се упита да ли личност има икакве везе са религијом ако њу схватимо као нешто што спаја *природу* и *космологију*. *Prosopon* – како је светоотачко искуство доживљава – насупрот овом општерелигијском нагласку на природи и космологији, наглашава *историју* и *есхатологију*. Ово је врло значајно за развијање теме која следи у наредним поглављима. Трећи одељак првог дела књиге почиње објашњавањем две карактеристике времености, а затим и појашњавањем есхатолошког у онтологију. Манусакис се током овог поглавља бави и естетиком темпоралности кроз тумачење световног сликарства и музике, посебно истичући Бетовену Седму симфонију. Користећи Платонов спис *Парменид* Манусакис појашњава како је време Безвременог и виђење Невидљивог. Прво поглавље Манусакис окончава тумачењем три временско-просторна модалитета: Како, Када и Шта, користећи се Павловим посланицама и библијским параболома.

Други део књиге, *Слушање*, почиње алегоријом која обухвата догађај Благовести, када Пресвета Богородица каже анђелу: *Да!* У том контексту почиње истраживање аутора који истиче да се у XX веку десио језички преокрет и у аналитичкој и континенталној философској традицији. Проф. Манусакис говори о језику и различитостима, а истиче да је најбитније *слушање* и тумачење *значења* речи. У философским промишљањима аутор истиче богослужбене химне као језик који се чује у Царству Божјем, а на тај став надовезује литургијску употребу језика.

Трећи део књиге, *Додиривање*, почиње одгонетањем енигме у алегорији о Афродити и Еросу са почетка књиге. Тако показује вредност Оваплоћења и доласка Другог Лица Свете Тројице у телу, у свет. Аутор показује и моћ додира и у исцељењима која се дешавају у Светом Писму, истичући наравно Онога који исцељује – Христа Спаситеља. Ту доводи у везу икону исцељења слепог из Јеванђеља према Јовану (Јн. 9, 1-8) и Бројгелову слику. Контраст између *Светлости* Христове и *тме* светске јесте један од омиљених Јованових симбола. Христос исцељује слепог од рођења делом, а не речју,

као што је до тада чинио. Дело творачко (из Старог Завета – стварање света и човека) претворено је сада у дело исцелитељско. Крај књиге јесте и нада за цело човечанство – са Крста Христос види крај света, али из Његовог гроба види спасење Новог света – *Ево све чиним новим* (Откр. 21, 9).

Књига Џона Пантелејмона Манусакиса *Бог после метафизике* јесте почетак **виђења** старих догми новим очима – очима савременог човека, који ће **чути** глас вапајућег у пустињи и глас Бога Живог, који ће се наћи пред модерним човеком “лицем у лице” те ће пружити могућност – као и Томи – да **додирне** ране Његове и да се исцели, да постане нови човек, у Царству Бога Живог.

¹ Хијазам (према грч. слову X) јесте украс којим се супротни изрази у реченици истичу и положајем тако што се једни наводе обрнутим редом у односу на друге, чиме се добија њихов унакрсни положај, налик поменутом грчком слову. Апостол Павле у Посланици Римљанима показује да је упознат са другим античким реторичким техникама, као што је инверзија или *хијазам* (Рим. 1:17 - 18; 2:6-11, 6:3, 11:22, 11:33-36).

² Прелудијум је краћа музичка форма која може да се схвати и као увод у неку већу музичку целину.

³ Интерлудијум је музички интермецо између два већа музичка облика, док у позоришту може да буде играказ између чинова.

⁴ Постлудијум је последњи, коначни део музичког комада, док на Западу у црквеној музици обележава последњи део Мисе.

Славиша Костић

Православни богословски факултет Универзитета у Београду

Светост: Божанска и људска, Епископ Максим Васиљевић

Институт за теолошка истраживања, ПБФ, 2010, стр.172

Светитељ представља значајни лик у духовности Православне цркве. Овде не говоримо само о популарној народној побожности, већ и о самом богословљу. Ка њему су усмерена молитвена надања, али он служи и као образац следовања исправног јеванђелског живота. Отуда не треба да чуди што светитељ има централно место у нашој Цркви већ и што интригира многе лаичке и научне кругове који су покушавали да одгонетну његову улогу. Нажалост погрешно тумачење улоге светитеља у хришћанству се не односи само на секуларне научнике (етнологе, историчаре, социологе...) већ у великој мери погрешан приступ феномену светости налазимо и код људи унутар Цркве који на целокупну православну духовност гледају пијетистички.

У нашој црквеној јавности је било дела која су давали одговор на улогу светитеља у Православној цркви. Поред 12-омног дела св. Јустина Ћелијског- Житија светих, Димитрија Богдановића –Ликови светитеља и вероватно до сада најопсежније студије Византијски светитељ, стигло нам је дело које можемо окарактерисати као пролегомену за поимање светости и улогу светитеља у Православној цркви- Светост: божанска и људска. Аутор ове студије је епископ западноамерички др Максим Васиљевић, професор агиологије и патрологије на Православном богословском факултету у Београду, и у Богословском факултету у Либертвилу, тако да ова студија представља његов дугогодишњи истраживачки рад и скуп предавања из области агиологије на нашим високим образовним институцијама. У овој студији је покушао дати одговоре на актуелна кључна питања: шта је то светост, какво је литургијско виђење светости, затим какво је библијско а какво секуларно поимање светости, и какве опасности постоје приликом поимања светости – да би одговоре на ова три кључна питања постигао тако што је изложио православно поимање светости.

Сама студија је подељена на три поглавља: Прво поглавље: Свети, свето, светост и светитељи у Новом завету и раној Цркви. Ово поглавље је усмерено ка давању одговора на прво питање. Оно је усмерено на уводне напомене у вези самог појма светости, где се аутор осврнуо на теолошку и иконолошку димензију појма светости. Поред указивања на кључне смернице појма светости, треба поменути потпоглавља Општа идеја о светом и искуство светог, где се излаже поимање идеала светости у другим религијама

као и код историчара религије Рудолфа Отоа, аутора књиге О светом (*Das Heilige*). Аутор се упушта у излагање његовог утицајног секуларног дела зарад пројављивања мана тог приступа али и мањкавости других религија. У потпоглављу Светост као светлост се расправља о елементу светлости у икони, коју аутор повезује са славом која их окружује а која представља нестворене енергије Божије. Друго поглавље: Значај есхатологије за разумевање Светости, покушава дати одговор на друго питање. У потпуности је сагледана литургијско-есхатолошка перспектива. Од посебне важности је друго потпоглавље које носи назив Тајна иконичног представљања светости, где се обрађивао феномен иконе и иконичности као и саме улоге иконе у пројави будућег Царства. Занимљива су и друга два потпоглавља; у Етосу светитеља се разматрало питање правилног циља остваривања светости насупрот јуридиком поимању светости, док се у наредном потпоглављу Светитељи-референтна тачка и парадигма за заједницу светих, разматрао процес канонизације светих у Православној цркви. Треће поглавље: Светост, личност, другијост и знање. Ово поглавље даје одговор на треће питање и не разјашњава само библијски појам светости, већ указује на савремена погрешна разумевања појма светости, усредсређује се на наш лични однос према светитељима и указује на непролазни глобални карактер светости. Посебну пажњу придаје потпоглавље Светитељи-икуменски људи и глобализација, где се покушало указати на непролазни карактер светих, као и потпоглавље Опасности на путу правилног разумевања светости у коме се расправљало о савременим замкама и странпутицама које одводе од правилног разумевања идеала светости.

Ова студија представља синтезу православног поимања светости. Нашој широј јавности су свакако потребне основне студије које би јој растумачиле главне смернице одређене проблематике, а које би имале нит са савременим научним кретањима и пратиле савремена друштвена кретања да би тиме на прави начин изнедриле жељене одговоре. Циљ ове кратке студије је да покушава да објасни термин светости на тај начин што су понуђени разни културолошки, религиозни као и популарни народни обрасци да би се тиме дошло до црквеног поимања светости у исто време одбацујући неправославна тумачења која су уствари непријатељски настројена према православној побожности. При том сам аутор се покушава приближити модерном читаоцу, кореспондирајући преко популарне културе нпр. филма (стр. 88-89), уметности (стр. 147-149), затим других религија (стр. 40-44), народних обичаја (стр. 135-136). Постављени циљ је ова студија остварила, тако да неће бити штиво само студената теологије већ и сваког знатижељног читаоца кога интригира проблем светости.

ЛЕТОПИС

**ЛЕТОПИС ВИСОКЕ ШКОЛЕ – АКАДЕМИЈЕ СРПСКЕ
ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ ЗА УМЕТНОСТИ И КОНСЕРВАЦИЈУ
У БЕОГРАДУ**

од 1. априла 2010. до 1. априла 2011. године

**Циљеви и задаци Високе школе - Академије СПЦ за уметности и
конзервацију (студијски програми)**

Академија – Висока школа Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију у Београду ради од 17. новембра 1993. године, а прва генерација студената уписана је 1994/1995. академске године. Рад Академије иницирао је Блаженопочивши Епископ будимски Данило (Крстић), који је био и први декан, други декан је био Епископ браничевски Г. др Игнатије. Садашњи декан је протојереј-ставрофор др Радомир Поповић, а председник Савета Епископ диоклијски и игуман острошки Г. др Јован.

Основни циљ оснивања и рада Високе школе – Академије јесте образовање будућих генерација који би својом вером и знањем *живописали* храмове, иконостасе и *обнављали* (конзервација и рестаурација) све у црквама што је страдало у ратовима и погромима и оно што је начео “зуб времена”. Управо је због та два суштинска циља, Висока школа – Академија СПЦ акредитовала у Министарству просвете Република Србије два студијска програма: *ЦРКВЕНИХ УМЕТНОСТИ* (образују се будући фрескописци, иконописци, мозаичари и дуборесци) и *ОБНОВЕ И ЧУВАЊА (КОНСЕРВАЦИЈЕ И РЕСТАУРАЦИЈЕ)* (образују се будући конзерватори и рестауратори икона на платну и дрвету, фресака, мозаика и камена). Остварење овог циља осликава се у томе да су студенти ове црквене високошколске установе запослени у Народном музеју у Београду, Магици Српској у Новом Саду, затим у Заводима и музејима широм Србије, те ће у будућности чинити окосницу уметничких и конзерваторских државних тимова, што ће бити на корист и Цркви и Држави. Савладавањем акредитованих студијских програма дипломирани студент стиче следеће опште способности: самостално анализира задатак који је постављен пред њега и, у складу са расположивим могућностима (богословско-историјска) дефинише најбоља адекватна решења; разматра процесе и резултате рада критички и самокритички; примењује сва стечена знања, како са основних, тако и са дипломских – мастер студија у пракси; компетентно комуницира са сарадницима; стиче сазнања о богословљу и живи у Христу, а стиче и професионалну етику, неопходну за тимски рад.

Настава на Академији СПЦ се одвија у два студијска програма: *Црквених уметности и Обнове и заштите* (конзервације и рестаурације).

Од академске 2007/2008. године основне студије на Академији трају 6 семестара (3 година). Знања која се стичу кроз теоријско-богословску и стручно-уметничку групу предмета, синтетизују се кроз креативне личности студената који се уписују на основне студије Академије СПЦ за уметности и конзервацију.

Национални савет за високо образовање Републике Србије, на седници од 7. децембра 2007. године, односно актом од 21. фебруара 2008. године доноси одлуку о акредитацији Академије као Високе школе Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, затим и одлуку о акредитацији студијских програма: црквене уметности и обнове и чувања (конзервације и реставрације). Министарство просвете Републике Србије је доделило дозволу за рад Академији – Високој школи СПЦ 29. децембра 2008. године чиме је омогућено студентима да им дипломе буду признате и у Цркви и Држави, али и у свету. У току 2010. године после низ тешкоћа и непријатности (јер је елаборат предат 2008. године) Висока школа – Академија СПЦ акредитовала је и извођење наставе на мастер студијама, за шта је било неопходно проширење простора, јер по Закону о високом образовању сваком студенту је неопходно обезбедити по 5м² радног простора. За мастер –дипломске студије је 400м² радног простора са параклисом даривао г. Војислав Деспот у Земун пољу, у ул. Јована Туцакова.

Пријемни испит (јунски и септембарски рок)

Пошто се по расписаном конкурс за упис на Академију Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, у листу Српске Патријаршије - ПРАВОСЛАВЉЕ од 15. септембра 2010. године, на званичној Интернет презентацији Српске Православне Цркве и Високе школе - Академије Српске Православне Цркве и на огласној табли Високе школе - Академије Српске Православне Цркве, пријавило укупно 18 кандидата, пријемни испит је трајао три дана и прошао је без икаквих проблема и притужби на рад Комисије за пријемни предлажем да се на два студијска програма – *Црквених уметности* и *Обнове и чувања* у прву годину студија упише 15 кандидата (и то 9 - Црквене уметности и 6 – Обнова и чување) према утврђеном редоследу са жирирања Комисије за пријемни који је 25. септембра 2010. године доставио деканату председник Комисије мр Зоран Михајловић. Комисија на пријемном испиту је била у саставу: мр Зоран Михајловић, мр Тодор Митровић, мр Мирослав Станојловић, ђакон Срђан Радојковић и Рајко Блажић, а катихизис је испитивао јереј мр Жељко Ђурић.

Прву годину основних студија на студијском програму *Обнова и чување* уписали су: Станислава Божиновић, Милица Вујнић, Милош Ракоњац, Тамина Кесић, Анђелка Антонијевић (Обнова и чување икона) и Страхиња Поповић (Обнова и чување фреске). Прву годину основних студија на студијском про-

граму *Црквене уметности* уписали су: Невена Ивановић, Хаџи Анастасија Стајић, Биљана Ђоковић, Ивана Панчић, Весна Костић (иконопис); Бранка Грубић, Никола Ђурић, Урош Лукић, Марко Булат.

По расписаном конкурс за упис на дипломске студије – мастер у септембарском року 2010. године на оба студијска програма на Високој школи – Академији Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, на Интернет презентацији Високе школе, пријавило се укупно 12 кандидата са ЕСПБ бодовима са основних студија и 19 кандидата који су основне студије завршили по старом Закону о Универзитету и Правилнику Академији СПЦ за уметности и конзервацију. Наставно научно и уметничко веће на седници из јуна 2010. године одлучило је да се у школску 2010/2011. годину прими 11 кандидата по новом, а да Комисија достави број кандидата.

Пријемни испит је одржан од 28. до 31. септембра 2010. године. Комисија на пријемном испиту је била у саставу: мр Јован Панчић, председник Комисије; мр Зоран Михајловић, мр Мирослав Станојловић, мр Драган Боснић и Горан Јанићијевић. Комисија је, као и увек, пажљиво, на основу увида у конкурсну документацију (мапа радова, портфолио) и савесно обавила свој посао.

За студијски програм *Црквених уметности* примљени су: Александар Иванов, Јелена Јовић (иконопис), Бојан Јуришић, Дуња Тадић, Урош Благојевић, Бранкица Кандић (фрескопис), Марија Гајић (мозаик). За студијски програм *Обнова и чување*: Милан Живковић, Иван Ганић (Обнова и чување икона на дрвеном носиоцу); Бранка Златаревић, Марија Станојевић (Обнова и чување икона на платну). Кандидати који су завршили основне студије пре ступања на снагу Закона о високом образовању - за студијски програм *Црквених уметности*: Сузана Парента, Милена Петровић, Данко Дамјановић – иконопис; Владимир Скерлић, Дејан Милосављевић – фрескопис; Вук Дабетич, Бојан Станојевић, Љиљана Ривић. За студијски програм *Обнове и чувања*: Жељка Михајловић, Маша Ничић, Тијана Јанковић, Иван Ђелић, Нина Димић, Марјан Весић, Тања Минић, Ивана Стевић, Јелена Иванишевић – Обнова и чување икона на платну; Јелена Хинић – Обнова и чување икона на дрвету; Дарко Деспотовић – Обнова и чување фреске.

Високу школу - Академију СПЦ похађа 43 редовна студента на основним студијама и 30 студената на дипломски – мастер студијама.

Дипломирани студенти

Академске 2010/2011. године дипломирало је 17 студената: Ивана Стевић, Тања Минић, Сузана Парента, Данко Дамјановић, Маша Ничић, Ивана Пејовић, Милена Петровић, Ана Спасић, Александар Ристић, Иван

Стојановић, Катарина Миловановић, Јелена Обрадовић, Будровац Биљана, Јагода Пашић, Ивана Божиновић (Петровић), Виолета Вукосављевић, Мијалко Ђунисијевић.

У периоду 2007-2010. година дипломирало је 50 студената, а у истом периоду уписано је 60 студената на оба студијска програма, што показује да Висока школа – Академија СПЦ има јасан план образовања кадрова и брине се о младим нараштајима, тако да управа ове високошколске установе има дугорочан циљ и стратегију која није условљена повећањем финансијских средстава већ се труди да побољша услове рада у скромним условима.

Рад са студентима на Високој школи - Академији СПЦ

Иако је Висока школа - Академији СПЦ акредитован простор од 510 m², студенти и професори раде у прилично скромним условима. Ипак, истичемо да је Академија – Висока школа СПЦ успела да постави вентилациони систем у подруму, који је појачан са још два уређаја који су постављени у атеље за обнову и чување икона на дрвету, а уграђене су и клима уређаји. Вентилациони систем се редовно чисти и одржава јер професори и студенти раде са токсичним материјама.

За мастер –дипломске студије је у 2010. години добијено 400m² радног простора са параклисом које даривао г. Војислав Деспот у Земун пољу, у ул. Јована Туцакова. Параклис је освештао са благословом Патријарха српског Г. Иринеја, Епископ хвостански Г. Атанасије, викар Патријарха српског Г. Иринеја, 17. фебруара 2011. године. На основу овог дара Висока школа – Академија СПЦ добила је акредитацију за дипломске мастер студије.

Студијски програм обнове и чувања

У конзерваторском атељеу студенти завршних година, апсолвенти и дипломци врше конзервацију старих икона. Академија је у 2010/2011. године завршила конзервацију икона у Богородичиној цркви у Земуну и у Кучеву (Епархија браничевска). У току је рад на конзервацији иконостаса у Бељини (Епархија шумадијска) и Смиловцима код Димитровграда (Епархија нишка). Настављена је пракса помоћи Музеју Српске Православне Цркве и у овој години је конзервирано 15 врло вредних икона, манастиру Рајиновцу, манастиру Раковици, а затим и Музеју рудничко-топличког округа.

Пројекте конзервације у Бељини и Смиловцима је финансирало Министарство вера.

Конзервација и рестаурација иконостаса Богородичине цркве у Земуну - Конзерваторски и рестаураторски радови извођени су у конзерваторским атељима на Високој школи – Академији (иконе и позлаћивање) и у самој цркви на носећој и украсној конструкцији и елементима који се нису могли демонтирати, а остали у атељеима Академије. Формиране су две екипе које су потпуно независно изводиле радове. Конзерваторске и рестаураторске радове на иконама изводили су Никола Авакумовић, Марјан Весић и Немања Комненовић, а радове на санацији оштећења дуборезних елемената и реконструкцији позлате изводиле су Светлана Вуковић и Гордана Стојанов, сви апсолвенти, или свршени студенти Академије. Радовима је руководио Проф. мр Јован Пантић. Ови изразито комплексни и деликатни послови извођени су континуирано, а иконе, рамови и украсни дуборезни елементи сукцесивно, по завршетку, постављани на иконостас. У оквиру конзерваторских и рестаураторских радова спровођена су конзерваторска испитивања, посебно као контролни процеси у чишћењу накнадних преслика и старих ретуша, као и евидентирању стања ауторских и других накнадних заштитних слојева. Израђена је обимна конзерваторска документација са обиљем фотографија стања пре, за време и после извођења конзерваторских и рестаураторских радова. Радови на обнови иконостаса, певница, тренова, предикаоници и мобилијару олтарске апсиде трајали су око годину дана и успешно завршени и освештани од стране Његове Светости патријарха српског Господина Иринеја, који је том приликом похвалио извођаче за квалитет и умешност. Ова подвижничка обнова иконостаса цркве Рођења пресвете Богородице у Земуну сигурно ће бацити ново светло на овај споменик културе, кога већ сада сврставају у најлепше београдске олтарске преграде, а Високу школу - Академију СПЦ за уметности и конзервацију у осведочене референтне установе заштите културног наслеђа, пошто је и Републички завод, као надзорни орган, дао најпозитивнију оцену конзервације и позлате.

Студијски програм црквених уметности

Студенти у класи проф. Горана Јанићијевића се радили на фрескописању цркава у Рипњу, Старом Лецу и Кливленду (САД), а у току 2011. године започиње рад на фрескописању цркава у Крупњу.

Од фебруара до септембра сваке године организује се припремна настава за будуће студенте коју води мр Драган Боснић.

Настава се изводи по плану и програму и уз праћење рада од стране колегијума професора са студијског програма и од стране Комисије за унапређење квалитета наставе.

Као и сваке године, студенти су попунили анонимну анкету која као резултат даје побољшање наставе и услова наставе на Академији – Високој

школи СПЦ. На основу резултата анкете проверавају се годишњи силабуси свих професора и оптерећеност студената.

Летопис Академије СПЦ (април 2010– април 2011)

Академија је приредила изложбе икона и калиграфских радова на манифестацији *Дани ћирилице* у Баваништу, о Кирилу и Методију 2010. године.

Академија је, већ пети годину за редом, учествовала у манифестацији *Ноћ музеја*, где је јавности представила рад на оба студијска програма.

Академија СПЦ била је у 2010. години, већ традиционално, добротвор у манифестацијама *Хорови међу фрескама* и *Реантика*. Даривано је пет фреска најбољим хорovima и диригентима и пет најбољим конзерваторима.

У понедељак 4. октобра 2010. године протојереј-ставрофор др Радомир Поповић служио је Свету Литургију са призивом Светог Духа. После Свете Литургије Декан је сазвао збор студената свих година како би сви били упознати са Статутом и Правилницима Високе школе СПЦ, правима и обавезама студената и са будућим курикулумом и силабусима.

Студијска екскурзија у Острог - Студенти друге године оба студијска програма на Високој школи СПЦ за уметности и конзервацију путују на студијску екскурзију у манастир Острог. Студенти су у манастиру боравили од среде **31. марта, до четвртка 8. априла 2010.** године. То је на Високој школи нерадна недеља и поклапа се са великом и светлом Васкршњом недељом.

Изложба на Мегатренд Универзитету - У име и са благословом Његове Светости Патријарха српског Г. Иринеја, Његово Преосвештенство Епископ хвостански Г. Атанасије, викар Патријархов, отворио је **19. априла 2010. године** у просторијама Мегатренд Универзитета у Новом Београду изложбу живописачких радова студената Високе школе - Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, који су настали у класама професора Горана Јанићијевића, началника изложбе; мр Тодора Митровића и мр Мирослава Станојловића.

Завршна изложба 2010. године - Са благословом и у име Његове Светости Патријарха српског Г. Иринеја, Његово Преосвештенство Епископ Г. Атанасије, викар Патријархов, отворио је **15. јуна 2010. године** у просторијама Високе школе - Академије Српске Православне Цркве за



уметности и конзервацију у Београду годишњу изложбу радова студената ове црквене високошколске установе, акредитоване од стране Министарства просвете. Отварању изложбе су присуствовали Његово Преосвештенство Епископ диоцлијски и игуман острошки Г. Јован, председник Савета Високе школе - Академије СПЦ, професори, студенти, представници Министарства вера и просвете Републике Србије и града Београда, као и многи културни и јавни радници српске престонице.

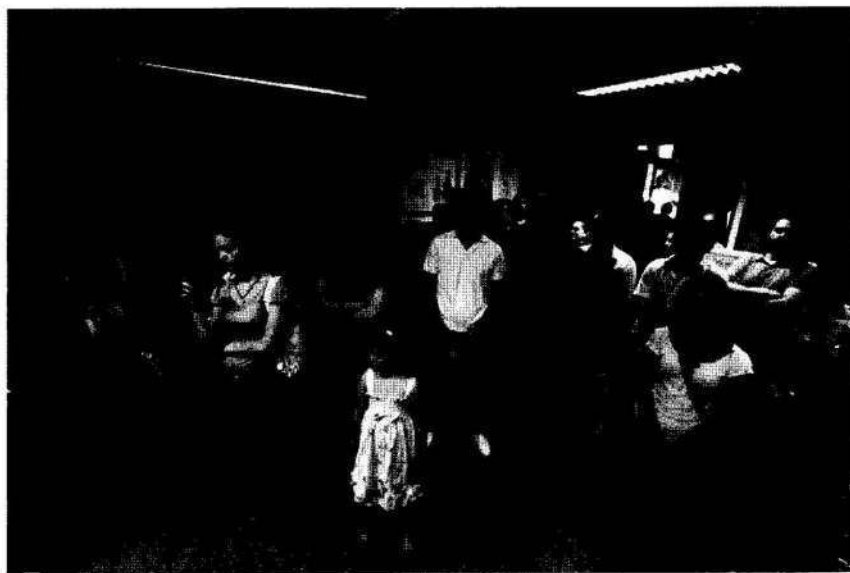
Декан протојереј-ставрофор др Радомир Поповић пожелео је добродошлицу свима и указао да је марљивост професора и студената исказана представљеним радовима, те да је ова изложба као жетва, показатељ умножавања таланата на овој црквеној школи, која већ годинама доприноси духовној и култури уопште у Београду и Србији, али и шире, што доказују бројне изложбе у свету.

Епископ Атанасије, отварајући изложбу, нагласио је да доноси Патријарашке благослове Његове Светости Патријарха Иринеја, који је оправдано био спречен да присуствује отварању изложбе. Затим је Владика похвалио Високу школу - Академије СПЦ што својим радом сведочи Христа у свету - иконама које показују да је Оваплоћени Бог наш спаситељ и утешиатељ дошао у телу да се покаже и као човек Васкрсне како би победио смрт.

Приликом отварања изложбе Владика Атанасије је, у име Патријарха Иринеја, предао орден Светог Саве другог реда, који је Свети Архиепископски Синод Српске Православне Цркве доделио за љубав према Мајци Цркви и посебан допринос на пољу образовања као велики добротвор Висо-

ке школе - Академије СПЦ Хаџи Драгољубу Стојановићу - Никџу. Декан је упознао све присутне са чињеницом да је г. Стојановић даривао библиотеку Високе школе са 2000 наслова на свим светским језицима, пошто је изузетан познавалац библистике и библијске географије и историје. У току свог вишедеценијског рада у Египту и Јордану, Хаџи Драгољуб је петнаест пута посетио Свету Земљу, а његовом оцу је орден Светог Саве доделио Епископ Јосиф.

На овај начин Црква је показала своју делатну љубав према људима који улажу свој вишедеценијски труд и рад у млађе нараштаје. Хаџи Драгољуб је на крају свечаности захвалио Декану, Владици Атанасију и Владици Јовану, а надасве Патријарху српском Г. Иринеју и Светом Архијерејском Синоду и рекао да он наставља тамо где је његов отац стао, а да се трудио да своје потомство васпита у духу српског задужбинарства.



Изложба је доказ рада на Високој школи - Академији СПЦ, на оба акредитована студијска програма Обнова и чување и Црквених уметности. Представљене су иконе, фреске, мозаици и вајарски радови, а посебну пажњу јавности су привукле обновљене иконе из манастира Крке (из XVII века), музеја Српске Православне Цркве и позлаћени рамови из Богородичичне цркве у Земуну.

Изложба у Крагујевцу - Поводом празника Успења Пресвете Богородице - Велике Госпојине, који већ више од 140 година слави Саборна црква у Крагујевцу као храмовну славу, свештенство овога храма с благословом

Епископа шумадијског Г. Јована организовало је по први пут ове 2010. године Госпојинске свечаности, које ће трајати од **23. до 28. августа 2010. године**. Госпојинске свечаности започеле су изложбом радова студената Академије СПЦ за уметности и конзервацију из Београда која је отворена 23. августа у 19 сати у Епархијском центру. Професор Јереј мр Жељко Ђурић је поздравио све присутне рекавши да кроз ову изложбу својим радовима говоре студенти Високе школе - Академије, а да њихову сталну поставку чине зидови цркава и манастира у којима су они иконописали. Још је говорио и о визуелном карактеру савременог друштва и комуникације у њему и да је улога православне иконе у тој савременој комуникацији да представља позив на молитву. Оне су проповед у бојама и слици, јер човек је биће слике. Када размишљамо и када се сећамо ми мислимо сликама.

Научни скуп *Архитектура и иконографија* – 30. октобар 2010.

У суботу је успешно окончан четврти у низу Међународни научни скуп, који је ове године имао за тему Архитектуру и иконографију. И ове године Висока школа - Академија организовала је научни скуп у Галерији фресака Народног музеја, добротом директорке др Татјане Цвјетићанин и управника Галерије мр Бојана Поповића. Велики добротвор овог веома важног скупа је Министарство вера Републике Србије.

Ове године научни скуп је својеврсни омаж професору Високе школе - Академије др Предрагу Ристићу коме у новембру ова високошколска установа издаје књигу под називом Колач, у којој је дата његова теорија архитектуре, уметности и богословља.

Прва сесија је отворена у 10 часова, а модератор је био протојереј-ставрофор др Радомир Поповић, декан Високе школе СПЦ за уметности и конзервацију. Прво саопштење је имао Др Предраг Ристић на тему Религија Лепенског Вира. Епископ др Јован (Пурић) је био одсутан са скупа због посете Патријарха Иринеја Митрополији црногорско-приморској, али ће његова студија бити објављена у зборнику радова са овог скупа. Затим је проф. Ричард Шнајдер одржао врло стручно предавање на тему Иконографија у православној архитектури: ерминевтика литургијског простора. Он је успео да на примерима из три цркве, из три различита периода хришћанске ере, објасни методологију и реторику иконологије и уопште живописања.

Ричард Шнајдер је професор Црквене уметности. Предавао је Црквену историју и методологију историје на Јорк универзитету у Торонту, био је асистент на Факултету за историју на Колумбија универзитету, а већ 10 година је гостујући професор на Академији Светог Владимира у Њујорку. Члан је многих комисија при Синоду Православне Цркве у Америци. Био је први председник Канадског Савеза Цркава. Организовао је много конференција и окру-

глих столова на тему Иконологије и литургичког богословља. Проф. Шнајдер је истакнути богослов и иконолог, а најпознатија су му истраживања о Иконама као методу богословствовања, о иконологији празника Цркве, о иконолошком представљању монашке теологије, о саборности из иконографије.

Горан Јанићијевић је на веома синтетичан начин говорио на тему Архетип пећине и питање четврте димензије у синкретичкој и ранохришћанској уметности, уз консултовање античких философа и Светих Отаца.

Ђакон Ивица Чаировић је говорио на тему Црквено градитељство у Кентерберију у VII веку, анализирајући градитељство у оквиру и ван зидина града, да би закључио предавање чињеницом да је римска мисија успела да формира и нов начин градитељства, уз нов начин богословствовања у англосаксонској Енглеској.

Другу сесију је предводио Предраг Миодраг, као модератор, а први говорник био је Едан Харт, иконописац из Енглеске. Његово предавање је носило назив Фреске и мозаици у савременим црквама, а он је на примерима савременог живописа на Западу српској јавности истакао да је савремени живопис свуда у свету исти само у случају да сви поседујемо богословско знање а да је у исто време, живопис прожет библијским контекстом.



Едан Харт је иконописац и теоретичар црквене уметности из Енглеске. Живописао је око 700 икона. Написао је на десетине студија о иконографији, екологији и православној духовности. Имао је четири самосталне изложбе, а оснивач је курса иконописања и фрескописања при Школи традиционалних уметности Принца Чарлса. Учио је иконописање у Грчкој - на Аристотеловом универзитету у Солуну, и Русији, а две године је живео у светогорском манастиру Ивируну. Написао је уџбеник Технике иконописања и фрескописања. Предавач је по позиву на Оксфорду и Кембриџу.

Јереј др Зоран Ђуровић је говорио на тему Минуције Феликс: хришћанство без храма и светих слика? уз коришћење одломака из дела овог Оца Цркве и анализирајући његово учење.

Георгије Пименов је надахнуто и врло аналитички говорио на тему Техника иконописања од XII до XV века), али не само у контексту историје уметности већ и у контексту богословља.

Иконописац Георгије Пименов, професор црквене уметности на институту историје религије и црквених уметности и, на Православном народном универзитету у Санкт-Петербургу. Поред педагошког рада води и курсеве рестаурације икона. Председник је секције иконописаца Петроградског удружења уметника. Од 1992.г. по благослову Московске и Константинопољске Патријаршије ради на Светој гори на обнови фрескописа и икона у манастиру Пантелејмону; изучава технику живописа у ман. Ватопеду, Симонопетри, Зографу, Вел. Лаври, Симонопетри, Кареји, скиту Св. Ане, као и у богатој ризници икона манастира Хиландара.

Виолета Цветковска Оцокољић је одржала предавање на тему Улога сликане архитектуре на фрескама манастира Дечани: Успење Богородице, уз илустровање свога истраживања примерима. Јереј мр Жељко Ђурић је говорио на Фотографија и(ли) икона, са културолошко-богословског аспекта. Предраг Миодраг је одржао предавање на тему Почети сликаних антиминса уз истицање примера из ризнице манастира Мораче. Мирјана Лукић као пројектант највећег гробља на овим просторима говорила на тему Једно архитектонско решење – гробље Орловача (у духу градитељства српске сакралне архитектуре). Димитрије Петалас је био оправдано спречен да дође на скуп, али ће његово предавање на тему Манастир Зербица бити објављено у зборнику. На крају је Илија Марчетић говорио на тему Стари римски Апијски пут (Via Appia Antica) као сведок ранохришћанског верског и уметничког наслеђа.



Професори и студенти Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију у присуству пријатеља, родбине, јавних радника прославили су крсну славу Светог јеванђелиста и апостола Луку, у недељу **31. октобра 2010. године**, у просторијама Академије – Високе школе у згради у ул. Краља Петра 2, Београд. Тог дана су се као и сваке године окупили сви око свог Декана, да би заблагодарили Господу и Светом Луки за сва добра која се дешавају у овом акредитованом црквено-школском заводу.

У име и са благословом Патријарха српског Г. Иринеја, Епископ хвостански Г. Атанасије је преломио славски колач, уз саслужење јереја мр Жељка Ђурића, заједно са деканом протојерејем-ставрофором Радомиром Поповићем, професорима, студентима, и гостију - посебно проф. Ричарда Шнајдера, Едена Харта и Георгија Пименова. Овом приликом је појао октет под диригентском палицом Предрага Миодрага, а тропар свом патрону појали су сви студенти и професори.

Владика Атанасије је, после богослужбеног чина, доделио дипломе свим студентима који су дипломирали по старом, али и по новом Закону о високом образовању. Дипломе које су додељене су признате у Републици Србији, а затим и у свим земљама са којима је Министарство просвете успоставило образовне везе. На крају су сви уз Владикау заблагодарили Богу Творцу и Спаситељу, а трпезу љубави су приредили студенти и професори.

У среду **17. новембра 2010. године**, почасни проф. Црквеног градитељства на Високој школи - Академији СПЦ за уметности и конзервацију, др Предраг Ристић свечано је добио велико признање - Златну значку Културно-просветне заједнице Србије. Проф. Ристић је награду добио за дугогодишњи допринос развијању културних делатности.

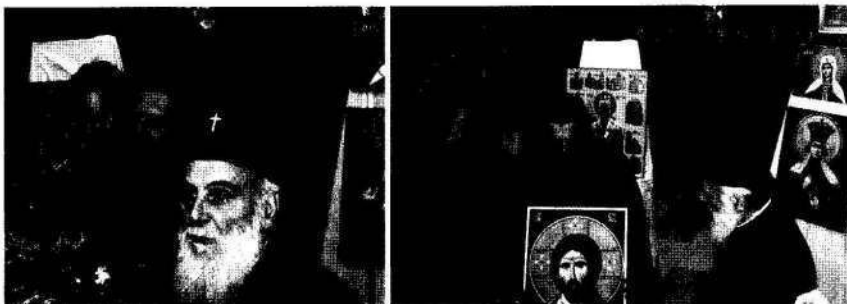


Између **1. и 8. децембра 2010. године** одржана је X иконописачка колонија, VII пут при храму Преображења Господњег на Златибору. После седам дана боравка на Златибору сликари, студенти и професори Високе школе - Академије СПЦ и Факултета примењених уметности постали су богатији за једно дивно дружење, упознавање и осећај гостопримства и добродошлице. Храм на Златибору испуњен је са двадесет нових икона.

Недеља Православља у Темишвару (13. март 2011) - Његово Преосвештенство Епископ будимски и администратор темишварски Г. Лукијан служио је Свету Архијерејску Литургију уз саслужење свештенства и ђаконства Саборног храма темишварског и протојереја-ставрофора Радомира Поповића, декана Високе школе - Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију. После Свете Литургије, у Епархијском двору отворена је изложба икона, фресака и мозаика - радова студената Високе школе - Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију из Београда. У присуству Епископа Г. Пајсија, викара Митрополита темишварског Г. Николаја; г. Драгомир Раденковић, конзула Републике Србије у Темишвару; представника румунског Завода за заштиту споменика културе, представника Академије за уметности и конзервацију у Темишвару, проф. Горана Јанићијевића и мр Јована Панџића - професора са Академије из Београда, Владика Лукијан је топлим речима пожелео добродошлицу гостима из Србије и свим присутним. Црквену високошколску институцију из Београда окупљенима је представио протојереј-ставрофор др Радомир Поповић, декан Академије. Изложбу је свечано отворио конзул г. Раденковић. На отварању су певала три српска хора из Темишвара. Организована са благословом Епископа Лукијана ова изложба је подсетила православне Србе и Румуне да је Црква Једна, Света, Апостолска и Саборна и да је потребан дијалог како би се превазишли сви проблеми у секуларном друштву. Изложба је, уједно, манифестација блиских односа ових двеју братских Цркава на овим подручјима где већ вековима живе Срби.

Изложба је организована под покровитељством Министарства вера Владе Републике Србије.

Академија - Висока школа Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију из Београда, већ традиционално, обележава погром Срба на Косову и Метохији, изложбом ДА СЕ НЕ ЗАБОРАВИ. Прву изложбу је отворио Његова Светост Патријарх српски Г. Павле и то у Галерији фресака 17. марта 2005. године. Од тада је изложба ДА СЕ НЕ ЗАБОРАВИ била представљена немачкој јавности у минхенском културном центру Гастајх (2005), затим у Бостону и Њујорку (2006). Прошле године 17. марта организоване су изложбе у Београду, Краљеву, Сарајеву, Бијељини, Хан Пијеску и Чајетини. У Београду - у Светосавском дому на Врачару - изложбу је отворио Његова Светост Патријарх српски Г. Иринеј. Ове године радови су изложени у Светосавском дому у Нишу 16. марта 2011. године, а затим, и 17. марта 2011. године, у Парохијском дому Светог Саве на Врачару.



Свечано отворена изложба ДА СЕ НЕ ЗАБОРАВИ 2011 у Нишу и Београду - Његова Светост Патријарх српски Г. Иринеј, администратор Епархије нишке, свечано је отворио изложбу копија икона и фресака са Косова и Метохије, 16. марта 2011. године у Светосавском дому у Нишу. Ове године по први пут јавност у Нишу упозната је са пројектом ДА СЕ НЕ ЗАБОРАВИ који већ седму годину заредом спроводи Висока школа - Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију. Патријарх српски Г. Иринеј свечано је отворио изложбу сећајући се тог трагичног дана када је за 24 часа порушено или оштећено на десетине православних цркава и манастира, и убијено и рањено на десетине Срба, а протерано на десетине хиљада са својих вековних огњишта. Патријарх је нагласио да је тог дана уништено и оштећено доста материјалног, али је духовно остало и опстало. Као представник Високе школе - Академије, јереј мр Жељко Ђурић, предавач Догматике, представио је нишкој јавности пројекат ДА СЕ НЕ ЗАБОРАВИ, а посебно се осврнуо на начине живописања икона и фресака, у контексту теологије иконе и догматике Православне Цркве, на јединој црквеној високошколској установи, која је акредитована од стране Министарства просвете. На свечаном отварању мр Тодор Митровић, протођакон Радомир Ракић и јереј мр Жељко Ђурић даривали су у име декана протојереја-ставрофора др Радомира Половића, професора и студената Високе школе - Академије, фреску Господа Исуса Христа Патријарху српском Г. Иринеју, а фреску Цара Константина градоначелнику града Ниша Милошу Симоновићу. Са благословом Његове Светости Патријарха српског Г. Иринеја, седма традиционална изложба копија икона и фресака са Косова и Метохије отворена је синоћ, 17. марта 2011. године, у Светосавском дому Спомен храма Светог Саве на Врачару. Ове године јавности су представљене копије фресака из Богородице Љевишке у Призрену, али других манастира на Косову и Метохији. Студенти у класи мр Тодора Митровића иконописали су косовско-метохијске иконе, а у класи проф. Горана Јанићијевића живописали су на малтеру фреске које су нестале у једном дану шиптарског безумља - 17. марта 2004. године. Мр Мирослав Станојловић је уредио изложбене графике са студентима из своје класе.



На почетку отварања изложбе на Врачару 17. марта 2011. године, протојереј-ставрофор др Радомир Поповић, декан Високе школе - Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију поздравио је присутне и истакао да професори са студентима сваке године живопишу радове са Косова и Метохије како би их отргли од заборава и показали свима да је Косово и Метохија српски Јерусалим. Захваљујући се домаћинима, старешини Светосавске цркве протојереју-ставрофору Радивоју Панићу на сарадњи у организацији изложбе, декан се, уједно, захвалио хорovima Светосавске цркве и Музичке школе Лисински на појању. Са благословом и у име Његове Светости Патријарха српског Г. Иринеја, Његово Преосвештенство Епископ хвостански Г. Атанасије, викар Патријархов, свечано је отворио изложбу радова истичући да је ово одговор на безумље које је задесило Косово и Метохију 17. марта 2004. године. Добром вољом показујемо свету да је то једини одговор на злу вољу која тежи рушењу и уништењу. Владика је на крају беседе пренео благослов Патријарха српског Г. Иринеја онима који су изложбу ДА СЕ НЕ ЗАБОРАВИ организовали и онима који су дошли да виде иконе.

Изложбе су организоване под покровитељством Министарства вера Владе републике Србије.

Институт Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију за истраживања и очување културног наслеђа

Делатности Института Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију су: научни и истраживачки рад, стручно образовање и усавршавање, издавачка и штампарска делатност у вези са научним, истраживачким и наставним радом; експертски и консултантски послови у области, црквених уметности и обнове и чувања (конзервације и рестаурације).

Циљ Института је да пружи подршку свим Епархија Српске Православне Цркве у пословима конзервације и рестаурације икона, фресака и мозаика, али и да развије савремену црквену уметност у оквирима предањских канона Цркве Христове.

Институт је у 2010/2011. објавио зборник радова:

1. Традиција – фолклор - идентитет

Уџбеници

Висока школа - Академија СПЦ је, у складу са побољшањем услова рада у систему вишег школства у Србији, до сада објавила **11 уџбеника**, а у 2010. години:

1. *Седми васељенски сабор и његов одјек у црквеној уметности* – одабрана документа, приредио протојереј-ставрофор др Радомир Поповић
2. *Васељенски сабори одабрана документа петог, шестог и седмог васељенског сабора*, приредио протојереј-ставрофор др Радомир Поповић
3. *Увод у Типик (на словачком језику)* – јереја др Владимира Коцвара
4. превод Лактанцијевог списка *О смрти прогонитеља*
5. Панајотис Бумис – *Црквено право*
6. Иконографсек студије 4, Зборник са научног скупа 2010
7. часопис Живопис 5
8. *у припреми за штампу су* Уџбеници из Конзервације и рестаурације фреске, Основи живописања, Античких и хришћанских парадигми.

Јавни рад Високе школе - Академије (Интернет презентација и часопис)

На новодизајнираној Интернет презентацији Високе школе - Академије СПЦ представљен је рад црквене високошколске институције и то по сегментима: студијски програми, професори, историјат, вести о изложбама, новим публикацијама и студентски сервис.

Већ пету годину за редом објављује се *часопис* Високе школе - Академије СПЦ под називом *Живопис*.

Четврту годину за редом Висока школа - Академија СПЦ објављује и *зборник студија* са годишњег симпозиона који се бави новим достигнућима у области црквене уметности и обнављања, али и теологији иконе и естетички иконе.

Краткорочни и дугорочни планови на Академији СПЦ

На Високој школи – Академији СПЦ спроведено је самовредновање на свим нивоима. Због побољшања квалитета наставе исправљени су и усклађени планови и програми на оба студијска програма за будућу академску годину. Спроводи се пракса писања силабуса за сваки од предмета који морају бити усклађени са акредитованим планом и програмом установе. На тај начин се проверава да ли је план и програм испуњен, и у складу са тим се исправља план.

Краткорочни и дугорочни:

- упис највише 18 студената на оба студијска програма, због жеље да се сви студенти који дипломирају касније и запосле у струци;
- у оквиру дипломских радова а под менторством Горана Јанићијевића фрескописање цркава у Кливленду, Крупњу и Рипњу, у оквиру иконописа под менторством мр Тодора Митровића иконопише се иконостас цркве у Винчи; врши се конзервација икона са иконостаса цркава у Бељини, Епархија шумадијска и манастира Светих Кирика и Јулите код Димитровграда, Епархија нишка.
- изложбе за обележавање погрома Срба са Косова и Метохије 17. марта (у земљи и у иностранству), годишња изложба на Академији у јуну, промоција црквене традиционалне уметности у Србији и у свету; организовање изложбе поводом јубилеја Миланског едикта у Нишу.
- *дугорочни план* – фрескописање цркава у епархијама СПЦ; иконописање икона за иконостасе; конзервација и рестаурација фресака и икона за храмове широм епархија СПЦ;
- организовање Симпосиона и објављивање зборника радова са истих; редовно објављивање годишњака, организовање студијских екскурзија, организовање предавања стручњака из области црквених уметности, обнове и чувања и иконологије, итд.

Рад књижнице Високе школе - Академије СПЦ 2010–2011

Услед лошијих финансијски услова рада Висока школе – Академија СПЦ има једног књижничара Јелену Ђеранић. Од ове године Слава Књижнице су Свети равноапостолни Кирило и Методије. Као и претходних година, током академске 2010–2011. Књижница Високе школе СПЦ настоји да чувану и обрађену библиотечку грађу чини благовремено доступном како студентима и запосленима нашег училишта, тако и осталим корисницима. Колико је могуће, излазимо у сусрет и њиховим потребама за информацијом, што у значајној мери олакшавају спроведена електронска обрада података, јединствени библиотечко-информациони систем, као и међубиблиотечка позајмица која пружа неометану сарадњу са мрежом других библиотека.

Осим студената наше школе, све је већи број младих људи са других факултета, првенствено уметничких, који користе наш књижни фонд. Број позајмљених књига, периодике и посебних издања удвостручен је у односу на претходне године. Овај пораст је последица пораста фонда Књижнице (само током ове године фонд је увећан за 930 библиотечких јединица), што је условило да студенти поред редовног похађања наставе проводе све више

времена у Књижници, потврђујући искрену жељу да кроз широко образовање израсту у добре иконописце, рестаураторе и фрескописце.

Фонд Књижнице Високе школе данас садржи:

- **2237** монографских и
- **277** серијских публикација,
- посебну збирку сачињавају три легата: Драгољуба Стојановића Никца са **732** библиотечке јединице, хаџи Ратибора Ђурђевића - **270** библиотечких јединица и Легат Милорада Медића - **199** библиотечких јединица.
- некњижну грађу сачињавају електронски извори, и предлошци којих је укупно **1418**.

Средства за куповину књига су ове године, на жалост, изостала. Захваљујући труду наших сарадника и професора, и подршци Министарства вера, Висока школа је наставила успешну издавачку делатност, а Књижница дугује велику захвалност Епископу диоклијском и игуману Острошком Г. Јовану што је знатан број својих књига уступио Књижници у циљу размене са институцијама заинтересованим за ту врсту литературе. Захваљујући томе омогућен је наставак значајне размене публикација са библиотекама, факултетима, заводима за заштиту споменика културе, музејима и институтима како широм Србије тако и изван граница наше земље. Изузетно велику захвалност дугујемо Епархији бачкој – Његовом Преосвештенству Епископу Г. Иринеју за дароване књиге (Издавачке куће Беседа), од којих већи број улази у састав обавезне литературе на нашој Школи, као и Издавачко-информационој установи Светигора на дару драгоценом за наше кориснике. Захваљујемо на, још једној у низу, донацији Хаџи Драгољуба Стојановића Никца, који нам је и током ове академске године уступио знатан број књига из своје личне библиотеке и почетком зимског семестра обезбедио значајна средства за куповину неопходних књига за квалитетније одвијање студијских програма.

Опремљеност Високе школе - Академије СПЦ

Висока школа - Академија СПЦ се већ годинама опрема најсавременијом опремом за конзервацију и рестаурацију, тако да се студенти на основним студијама оспособљују да раде на савременим инструментима у области конзервације. Свака лабораторија, као и учионица за теоријску наставу и библиотека и читаоница поседује рачунар. Затим, атељеи за живописачке предмете имају све неопходно за несметан рад – штафелаје, даске за иконе, платна за фреске, итд.

У учионици за теоријску наставу постоји компјутер који професори и студенти користе. Сав материјал је купљен на време и студенти су несметано радили током целе академске године.

У складу са Законом о раду просторије Академије су опремљене апотекама.

Финансијско стање Академије СПЦ

Финансије уредно води благајник и рачуновођа Сања Тосић, тако да је Патријаршијском Управном Одбору достављен завршни рачун за 2010. и предложен буџет за 2011. годину.

Пошто је Академија СПЦ самофинансирајућа установа, издржава се од студентских школарина и појединачних прилога. Ове године Министарство вера је нашим студентима омогућило 55 стипендије за основне студије, 1 стипендију за последипломске студије.

УПУТСТВА АУТОРИМА

Живопис је годишњак Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију. Одлуком Већа из 2006. године први број годишњака је из штампе изашао у јуну 2007. године. Овај научни часопис се бави мултидисциплинарним темама које су из ужих научних области које се проучавају на основним и дипломским акредитованим студијама на Високој школи – Академији. Тематика је подељена у три области: студије (из теологије, историје уметности, хемије, физике, физичке хемије, певања, архитектуре), затим црквене уметности (иконопис, фрескопис, мозаик, вајање, цртање икона) и обнова и чување (методологија конзервације и рестаурације икона на дрвету и платну, фрескама и каменим здањима). На крају годишњака је приказан летопис школе за претходну академску годину.

I

Међународно уредништво прима само необјављене рукописе који су уређени према техничким и методолошким упутствима о изгледу рада. Радови се достављају Уредништву електронским путем, на адресу: akademijaspc@gmail.com. Уредништво се задржава право да рукописе прилагоди стандардима српског књижевног језика. Рукописи се не враћају.

II

Категоризација научних радова (коначну одлуку доноси Уредништво на темељу двеју позитивних рецензија):

Чланци у годишњаку се разврставају у следеће категорије:

Научни чланци:

1. **оригиналан научни рад** (рад у коме се износе претходно необјављивани резултати сопствених истраживања научним методом;

2. **прегледни рад** (рад који садржи оригиналан, детаљан и критички приказ истраживачког проблема или подручја у коме је аутор остварио одређени допринос, видљив на основу аутоцитата);

3. **кратко или претходно саопштење** (оригинални научни рад пуног формата, али мањег обима или прелиминарног карактера);

4. **научна критика, односно полемика** (расправа на одређену научну тему заснована искључиво на научној аргументацији) и осврти.

Изузетно, у неким областима, научни рад у годишњаку може имати облик монографске студије, као и критичког издања научне грађе (историјско-архивске, лексикографске, библиографске, прегледа података и сл.) – дотад непознате или недовољно приступачне за научна истраживања.

Радови класификовани као научни имају две позитивне рецензије. У годишњаку се објављује и летопис и прилози ваннаучног карактера, тако да су научни чланци груписани и јасно издвојени у првом делу свеске.

III. Техничка и методолошка упутства

Обим научног рада: најмање 16 (28.800 знакова с празнинама), а највише 32 картице (57.600 знакова с празнинама). Ту су урачунате и белешке.

Аутор уз рад треба доставити апстракт на српском језику (највише 10 редака) и резиме на енглеском и руском језику (до 20 редака; ако се аутор не може сам побринути за резиме на енглеском и руском језику, нека достави Уредништву текст на српском). Уз сажетак треба навести око пет кључних речи, односно појмова који помажу у класификацији рада.

Рецензије, прикази, осврти и извештаји са научних скупова могу имати највише осам страна.

Аутор Уредништву уз рад треба приложити следеће податке: име и презиме, академски степен, назив и адресу установе у којој је запослен, е-маил.

Изглед научног рада:

Тип слова: Times New Roman

Величина слова: 12 (текст); 10 (апстракт и фусноте)

Проред: у тексту 1,5, у фуснотама једноструки

Наслов рада: болд (подебљано)

Поднаслов рада: иатлик, обично

Наслови и поднаслови унутар текста требају стајати самостално у реду

те би требало да буду написани на следећи начин:

Увод и Закључак: подебљано, без нумерације

Главни наслови: 1. подебљано

Поднаслови: 1.1. *италик, не подебљано*

Поднаслови унутар подналова: 1.1.1. обично

Упутства о начину писања фуснота:

1. Опште напомене:

-име и презиме аутора пише се у пуном облику (или презиме и поетно слово имена), малим словима

-наслов и поднаслов пишу се курзивом а одвајају тачком

-код зборника радова наслов се пише курзивом, а додатне информације о зборнику од наслова се одвајају зарезом и пишу обичним словима

-наслови чланака пишу се обичним словима, а име часописа у којем је чланак објављен у курзиву (италик)

-издавач се наводи

-место издања: више места одваја се дугом цртицом с размацама (–), а наводи се само прва три места; исто правило одвајања важи и кад се наводи више аутора

-иза места и године издања ставља се запета

-наводи се само број страница, без скраћенице „стр.“; исто важи и за ступце

-скраћеница за број се наводи: „бр.“

-уредник или приређивач (и издавач) наводе се кратицом „ур.“, без обзира на којем је језику дело објављено; а) код зборника радова више аутора уредник се наводи испред наслова (као и аутор; иницијал имена, презиме), те се иза презимена у загради ставља скраћеница „(ур.)“; б) код дела једнога аутора које је уредила друга особа аутор се наводи на почетку, а име и презиме уредника долази иза наслова малим словима те иза презимена кратица „(ур.)“; у оба случаја иза кратице „(ур.)“ долази запета

-уместо АА. ВВ. пише се РАЗНИ АУТОРИ

-преводаца се наводи

-код навођења дела које је објављено у више томова пише се само број тома, без икакве ознаке; кад се исто наводи као целокупно дело, иза наслова се пише број првога и задњег тома (нпр. I-III); у случају кад је том означен два бројевима, прво се пише римски па арапски број (нпр. VI/2)

-место издања пише се у изворном облику, како је наведено у делу које се цитира (Moscow а не Москва; Athens а не Атина, New York а не Њујорк).

-Увод, Предговор и Поговор наводе се по истом начелу као чланци у зборнику

2. Појединачне напомене

2.1. При првоме навођењу некога дела, фуснота, без обзира је ли објављена на српском или неком од страних језика, треба на пример овако изгледати:

а) Књига, уџбеник, који је издало нпр. предузеће „Просвета“

П. Петровић, М. Јовановић, *Суштина сликарства*. Просвета, Београд, 1978.

б) Чланак из часописа:

П. Петровић, „Слика и икона,” *Живопис*, бр. 5, стр. 78-92, октобар 2012.

в) Чланак са симпозиона или конгреса, нпр. „Теологија иконе данас“:

Еп. Јован, „Свети Арсеније,” *Теологија иконе данас*, реф. бр. 1, Београд, октобар 2007.

г) Студија коју је израдио нпр. Институт за црквене уметности

П. Петровић, М. Марковић, *Развој иконописа у Србији у XXI веку*. студија, Институт за црквене уметности, Београд 2016.

д) Докторска дисертација, магистарски или дипломски рад:

В. Скерлић, *Хришћанство на Балкану у прва три века*. магистарски рад, Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд, 2010.

е) Електронски извор – Интернет страница

S.B. Lippman, "Icon and Colours", *Iconographer's Magazine – Icons*, <http://icons.com/msdnmag/issues/06/00/PureC/default.aspx>, посећено: 05.10.2006.године.

Иностране референце се описују на исти начин, али се пишу у оригиналу. Потребно је водити рачуна о коректном писању референци, посебно ако се узимају референце писане на више језика.

Листа референци (литература)

Цитирана литература обухвата по правилу библиографске изворе (чланке, монографије и сл.) и даје се искључиво у засебном одељку чланка, у виду листе референци. Референце се наводе на доследан начин, редоследом који зависи од стандарда навођења у тексту, а који је прецизиран упутством ауторима. Референце се не преводe на језик рада. Наслови цитираних домаћих часописа дају се у оригиналном, пуном или скраћеном, али никако у преведеном облику.

Одвојени су одељци извори и литература.

Саставни делови референци (ауторска имена, наслов рада, извор итд.) наводе се у свим чланцима објављеним у часопису на исти начин, у складу са усвојеном формом навођења. Веома је препоручљива употреба пуних формата референци које подржавају водеће међународне базе намењене вредновању, као и Српски цитатни индекс, а прописани су упутствима:

1. APA - Publication Manual of the American Psychological Association,
2. CBE - Council of Biology Editors Manual, Scientific Style and Format,
3. Chicago - The Chicago Manual of Style,
4. Harvard - Harvard Style Manual,
5. Harvard-BS - Harvard Style Manual - British Standard,
6. MLA - Modern Language Association Handbook for Writers of Research Papers i
7. NLM - The National Library of Medicine Style Guide for Authors, Editors, and Publishers

Уредништво води Регистар приспелих радова, Архиву изјава аутора, Упутство рецензентима, Листу рецензената и Регистар рецензија као документа од релативно трајне важности.

Уредничка документација је првенствено намењена анализама уредничког процеса, посебно рецензентског поступка, које имају за циљ унапређење квалитета часописа. Истовремено служи као основа за вредновање часописа.

У Регистру радова воде се основни подаци о пријављеним радовима и ауторима. Наводе се датуми приспећа рукописа, исправки рукописа и одобравања радова за објављивање. Регистар се води у папирном или електронском облику.

УПУТСТВО ЗА РЕЦЕНЗЕНТЕ

Да би се олакшао и уједначио рад рецензента и уједначили критеријуми за избор чланака, припремљено је више рубрика и питања на претходној страни, на које треба одговорити заокруживањем. При оцени рада (рубрике “Подаци о раду и аутору” и “Мишљење рецензента”) дати мишљење да ли чланак одговара профилу, циљевима и намени часописа Подземни радови, да ли је актуелан и од значаја за објављивање.

Рецензентско мишљење садржи следеће оцене: вредност презентираних рада оцену методологије приступа решавању проблема, ниво и начин излагања, изворе информација, потребу скраћивања, измене и допуне текстова, прилога, литературе, итд., термиолошка и стилска разјашњења. За радове који садрже математичку интерпретацију, указати на могућа сажимања без негативних последица за интерпретацију, јасноћу за штампу употребљаваних симбола и сл. Код оцене прилога (табеле, графици, фотографије, скице и др.) указати на евентуална скраћења, једноставније приказе-илустрације и могућност графичке интерпретације.

У рубрици «Кључне речи» треба навести оне појмове на које се разматрана проблематика односи, тако да се преко њих на једноставан начин може оријентисати у погледу уже и шире тематске оријентације чланка.

Категоризација научних и стручних радова

Чланци у часописима се разврставају у следеће категорије:

Научни чланци:

1. **оригиналан научни рад** (рад у коме се износе претходно необјављивани резултати

сопствених истраживања научним методом;

2. **прегледни рад** (рад који садржи оригиналан, детаљан и критички приказ истраживачког проблема или подручја у коме је аутор остварио одређени допринос, видљив на основу аутоцитата);

3. **кратко или претходно саопштење** (оригинални научни рад пуног

формата, али мањег

обима или прелиминарног карактера);

4. **научна критика, односно полемика** (расправа на одређену научну тему заснована

искључиво на научној аргументацији) и осврти.

Изузетно, у неким областима, научни рад у часопису може имати облик монографске

студије, као и критичког издања научне грађе (историјско-архивске, лексикографске,

библиографске, прегледа података и сл.) – дотад непознате или недовољно приступачне за научна истраживања.

Радови класификовани као научни морају имати бар две позитивне рецензије. У часописима у којима се објављују и прилози ваннаучног карактера, научни чланци треба да буду груписани и јасно издвојени у првом делу свеске.

Напомена:

Када рецензенти оцене за потребно, треба да остваре директну сарадњу са аутором, да би још пре писања рецензије, отклонили евентуални недостаци у раду. Уколико је расположиви простор у појединим рубрикама недовољан, може се користити додатни лист. Пожељно је рубрике “Мишљење рецензента” и “Резиме” попуњавати компјутером.

Редакција годишњака Живопис свесна је значаја и доприноса рецензента, посебно у оријентацији сталног подизања нивоа и угледа часописа, па се у том смислу унапред захваљује свим својим сарадницима и моли да рукописе добије у што је могуће краћем року

ПРИЛОЗИ



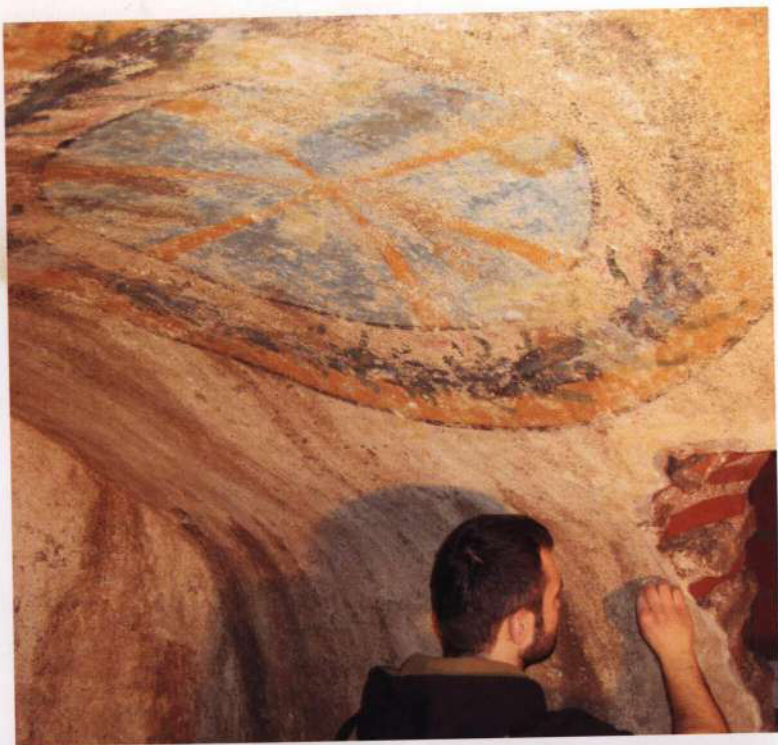
Конзервација зидног сликарства источне стране ранохришћанског гроба са преставом монограма Христа у венцу. Практични радови студаната Академије на оригиналним структурама: обрада полеђине, постављање на нови носач, уклањање фејсинга и завршна презентација. 2000.



Конзервација зидног сликарства у гробници на Пиривоју, Виминацијум. Сликарско – конзерваторски радови изведени *in situ*. Заштита фресака са елементима ранохришћанског сликарства са сатојала у чишћењ, консолидацији и завршној презентацији. 2007.



Конзервација евакуисаног зидног сликарства из Виминацијума у радионици Републичког завода за заштиту споменика културе у Београду. Заштитни радови су изведени са учешћем студената Академије СПЦ и састојали су се из обраде полеђина, ојачавања, постављања на нови носач, чишћења и завршне презентације. 2006.



Ранохришћанска гробница у улици Ратка Павловића, Ниш са претставом великог Христовог монограма у венцу. У радовима на заштити ослабљених делова структура недавно откривене гробнице учествовали су и студенти Академије СПЦ, 2009.



Заштита зидног сликарства у храму Вазнесења Христовог у манастиру Милешева. Целина са низом ликова Немањића очишћена је, ојачана и завршно презентована, 2002.



Храм Вознесења Христовог у манастиру Милешева. Учешћем у практичним радовима на одвајању, консолидацији и презентовању Спасове Тајне Вечере студенти Академије су потврдили да могу обављати и најсложеније стручне послове. Испод те зидне слике урађена је конзервација и презентација остатака старијег слоја са претставом Васкрсења Христовог. 2001.



Храм Христа Пантократора у манастиру Високи Дечани. Испитивачки и хитни сликарско – конзерваторски радови на деловима зидног сликарства параклиса Св. Николе. Способност учешћа у стручним радовима на нашој црквеној и културне баштини, потврда је ваљаности наставног процеса и вежби да се студенти и дипломци на предмету Методика заштите зидног сликарства, добро сналазе у реалној пракси. 2010.



Саборни храм Оца Николаја у Вршцу. Снимци у току испитивачких и хитних сликарско – конзерваторских радова због обрушавања дела лука на своду. Спремност и способност студената да се укључе и у најсложеније радове. 2004.



Мозаик “Крст у кругу“ (носилац 45x45 цм, пречник мозаика 30 цм, дебљина 1,5 цм), студентски рад на коме су симулирана оштећења, чиме су добијена два фрагмента, појединачно третирана као две конзерваторске вежбе (Станислав Милошевић, Милена Недељковић, Тања Стојановић, ментор мр Мирјана Милић)

Прва вежба (први фрагмент): одозго на доле: затечено стање, калк, симулирање оштећења, ојачавање лица, одвајање привременог носиоца, одмашћивање и фиксирање пукотина, пломбирање, слепљивање оригинала са привременим носиоцем



Наставак конзерваторске вежбе са претходне стране:
 (Станислав Милошевић, Милена Недељковић, Тања Стојановић, ментор мр Мирјана Милић)
 одозго на доле: скидање ојачања са лица, опшив, реконструкција недостајућег дела, нашоње декоративног малтера, чишћење, прављење тзв. лажних коцкица, завршно стање фрагмента



Друга вежба (други фрагмент): (Станислав Милошевић, Милена Недељковић, Тања Стојановић, ментор мр Мирјана Милић)
 Одозго на доле: затечено стање фрагмента, спајање у целину и ојачавање лица, одмашћивање, консолидација, плумбирање, слепљивање са привременим носиоцем, скидање ојачања са лица, опшив лакуне, реконструкција недостајућег дела, поставка декоративног малтера, фотодокумент завршног стања

Радови студената Академије : копистика (касно-антички/рано-хришћански мозаик)



Бојана Радосављевић и Јелена Стојковић, *Голубови*



Маја Јерковић, *Голубови*



Данијела Нинић, *Зрело воће*



Бранка Златаревић, *Дивојарац*



Иван Ганић и Милан Живковић, *Праведни Ноје*



Марија Станојевић и Владимир Петровић, *Кантарос са Евхаристијском лозом*



Милена Недељковић и Ивана Јовичић, *Апер (вепар)*



Тања Стојановић, *Паун*



ИСУС ХРИСТОС - ВЕЛИКИ АРХИЈЕРЕЈ,
 мозаик, манастир Куманица
 мр Мирјана Милић



БОГОРОДИЦА ШИРШАЈА (ТОНДО),
 мозаик, манастир Копорин (над поргалом)
 мр Мирјана Милић



БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ,
 мозаик, манастир Месић
 мр Мирјана Милић



ПРЕОБРАЖЕЊЕ ГОСПОДЊЕ,
мозаик , храм Светог Преображења Господњег,
мр Мирјана Милић

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.021.333

75.01

ЖИВОПИС : часопис за неговање црквене
уметности / главни и одговорни уредник
Жељко Р. Ђурић. - Год 5, бр. 5 (2011) -
. - Београд (Краља петра 2) : Академија
Српске православне цркве за уметност и
конзервацију, 2007 - (Нови Сад : Артпринт
Медиа). - 28 cm

Годишње

ISSN 1452-8908 = Живопис

COBISS.SR-ID 140181772

Ж И В О П И С

5

ISSN 1452-8908



9771452890006