

Ж И В О П И С

годишњак Високе школе Српске Православне Цркве
за уметности и конзервацију · година 6 · Београд 2012



ЕПИСКОП ЈОВАН (ПУРИЋ) · ЗОРАН ЂУРОВИЋ · СУЗАНА ЂУРОВИЋ · ИВИЦА ЧАИРОВИЋ
ХРИСТОС ТЕРЕЗИС · ЈОРГОС НЕКТАРИОС ЛОИС · ГОРАН ЈАНИЋИЈЕВИЋ · ЈОРГОС КОРДИС
МИРОСЛАВ КОСА · ДРАГАН М. МАРКОВИЋ · ИВАНА МИЛОШЕВИЋ · СЛОБОДАН БОГОЈЕВИЋ
АЛЕКСАНДРА КУЧЕКОВИЋ · МИЛКА ЧАНАК-МЕДИЋ · АНИКА СКОВРАН · ЗВОНИМИР ЗЕКОВИЋ
РАДИША ЖИКИЋ · БРАНИСЛАВА СТАНКОВИЋ · ИЛИЈА МАРЧЕТИЋ · ДРАГАН М. БАБОВИЋ

ЖИВОПИС

годишњак Високе школе
Српске Православне Цркве
за уметности и конзервацију

6

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

Бр. 6

2012. 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:

Епископ др Јован (Пурић), ванр. проф.

Главни и одговорни уредник / Editor-in-chief:

Протојереј-ставрофор др Радомир Поповић, ред. проф.

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)
Архимандрит др Џон Пантелејмон Манусакис, Факултет Часног Крста, Бостон (Archimandrite
John Panteleimon Manoussakis, Boston)

Протојереј др Николај Озољин, Институт Светог Сергија, Париз (Archipêtre Nicolas Ozoline, Paris)

Епископ браничевски Г. др Игнатије

Епископ нишки Г. др Јован

Протојереј-ставрофор др Радомир Поповић

Јереј др Зоран Ђуровић, Рим

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):

Аља Волинец

Превод на енглески језик / Translations (English):

Бојан Цимбаљевић

Графичка припрема:

Срећко Петровић

Штампа / Print:

Артпринт, Нови Сад

Тираж / Print run:

500

Све студије и чланци у овом годишњаку су рецензирани

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

САДРЖАЈ

СТУДИЈЕ

Ејиској др Јован (Пурић)

ТАЈНА ПРЕОБРАЖЕЊА 7

Јереј др Зоран Ђуровић

КАНОН LXXXII ТРУДСКОГ САБОРА 17

Сузана Ђуровић

ПРОРОК ЈОНА У ПАЛЕОХРИШЋАНСКОЈ УМЕТНОСТИ 47

Ђакон мр Ивица Чаировић

ЈЕРЕС ИКОНОБОРСТВА И ЊЕНА РЕЦЕПЦИЈА

НА ХРИШЋАНСКОМ ЗАПАДУ У IX ВЕКУ 61

др Христѿос Терезис, др Георѿиос Некѿтариос Лоис

РУСКИ ИКОНОПИСАЦ АНДРЕЈ РУБЉОВ 71

УМЕТНОСТ

мр Горан Јанићијевић

ПРЕТПОСТАВКЕ ТЕОРИЈСКЕ КОНСТРУКЦИЈЕ САВРЕМЕНОГ ЖИВОПИСА 87

др Јорѿос Кордис

ЕСТЕТСКЕ ОСНОВЕ ВИЗАНТИЈСКЕ УМЕТНОСТИ 99

Мирослав Коса, Ђакон мр Ивица Чаировић

ЖИВОПИС У ЦРКВИ СВЕТИХ СЕДМОЧИСЛЕНИКА У СУКОВУ У СЛОВАЧКОЈ 109

КОНСЕРВАЦИЈА

др Драјан М. Марковић, мр Ивана Милошевић

УТИЦАЈ УНУТРАШЊЕ МИКРОКЛИМЕ, ОЗОНА

И АЕРОСОЛА У ЦРКВАМА НА КУЛТУРНО НАСЛЕЂЕ 123

Слободан Бојојевић

ТЕЧНА ХРОМАТОГРАФИЈА ВИСОКЕ ПЕРФОРМАНСЕ

– МАСЕНА СПЕКТРОМЕТРИЈА (HPLC-MS) 139

ПРИКАЗИ

ИЗЛОЖБЕ ЂАКОНА МР СРЂАНА РАДОЈКОВИЋА 161

Јорѿос Кордис

ПРЕДСТАВЉАЊЕ НЕВИНОСТИ ИЗ РАЈА: СВЕТ ИКОНА ТОДОРА МИТРОВИЋА 165

Александра Кучековић

РЕГИСТАР КУЛТУРНЕ БАШТИНЕ СРБА У ХРВАТСКОЈ 169

<i>Проф. др Милка Чанак-Медић, проф. Аника Сковран, проф. др Звонимир Зековић</i>	
МР ЈОВАН ПАНТИЋ – „КОНЗЕРВАЦИЈА ИКОНЕ“	175
<i>мр Радиса Жикић, Бранислава Сijanковић</i>	
МР МИРОСЛАВ СТАНОЈЛОВИЋ – „МЕТОДИКА ЗАШТИТЕ ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА 1“	177
<i>мр Илија Марчевић</i>	
ДР РАДОМИР ПОПОВИЋ – „ВАСЕЉЕНСКИ САБОРИ – ПРВИ, ДРУГИ, ТРЕЋИ И ЧЕТВРТИ – ОДАБРАНА ДОКУМЕНТА“	179
<i>Ђакон мр Ивица Чаировић</i>	
ЕПИСКОП ДР ЈОВАН (ПУРИЋ) – „ЛИТУРГИЈА И САВРЕМЕНИ СВЕТ: ПРАВОСЛАВЉЕ ПРЕД ИЗАЗОВИМА САВРЕМЕННОСТИ“	189
<i>Ђакон мр Ивица Чаировић</i>	
ЕПИСКОП ДР ЈОВАН (ПУРИЋ) – „ТАЈНА О ПРЕСВЕТОЈ БОГОРОДИЦИ“	193
<i>Ђакон мр Ивица Чаировић</i>	
МР ГОРАН ЈАНИЋИЈЕВИЋ – „ХРИШЋАНСКА УМЕТНОСТ И АНТИЧКЕ ПРАДИГМЕ“	199
<i>Драган М. Бабовић</i>	
КЊИГА ФОТО-ПОЕЗИЈЕ СЛЕПИ ВО И ДРУГЕ ПЕСМЕ, АУТОРА ЖЕЉКА ЂУРИЋА	207
 <i>ЛЕТОПИС</i>	
ИЗВЕШТАЈ О РАДУ ВИСОКЕ ШКОЛЕ – АКАДЕМИЈЕ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ ЗА УМЕТНОСТИ И КОНСЕРВАЦИЈУ	217
ЛЕТОПИС АКАДЕМИЈЕ СПЦ	223
УПУТСТВО АУТОРИМА	238
УПУТСТВО ЗА РЕЦЕНЗЕНТЕ	243
 <i>ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ</i>	

СТУДИЈЕ

ТАЈНА ПРЕОБРАЖЕЊА

Епископ др Јован (Пурић)

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

Епископ др Јован

Епископска 3

Ниш

Ел. пошта: ep.jovan@gmail.com

Оригиналан научни рад

Примљен: 15. марта 2012.

Прихваћен: 23. маја 2012.

Апстракт: Тајна Преображења може бити сагледаана и анализирана искључиво кроз тајну христологије, јер је Преображење христолошка тема и христолошко-социолошко истање. Преображење Исуса Христа је увођење Царства Божијег у одређено време и место. Оно иже у овом свету преко Царства Небеског, то јест, есхатолошког Царства. Како уче свети Оци, не постоји неизменљива разлика између Преображења Христове и преображења људи, јер се људи у Цркви Хрисловој охристољују, освећују, постојају саобразну лику Хрисловом, преображавају и обожују. У Хрису живе, крећу се и јесу. Ова ситуација је конципирана да ирвенствено библијско-химографским одељцима објасни православни став о Преображењу, а затим и да кријички кроз христолошко-социолошку призму сагледа научнике на Зајаду који су ијоворили на дају тему.

Кључне речи: Преображење, светлост, христологија, социологија

Увод – Православни је став да је Преображење Господа нашег Исуса Христа догађај од посебне важности за човека–боготражитеља. Реч је о крајњем Божијем снисхођењу према човеку. Управо због тога овај догађај црквени песник назива „чудом страшним“.¹ То је, уједно, један од дванаест великих Господњих празника који описују Јеванђелисти: Матеј 17, 1–9, Марко 9, 2–10 и Лука 9, 28–36.

Преображење – Реч преобрававам се значи стичем (задобијам) другачији изглед. Библијски израз μορφή – облик, изглед, лик, образ, слика не

¹ *Минеј* за месец август, на Малој Вечерњи, стихира глас 1.

Дакле, Преображење Господње се доводи у везу са динамичним крсним страдањем и васкрсењем Исуса Христа (ср. Мк. 9, 9–10). Једном речју, та три догађаја: Преображење, Страдање и Васкрсење, међусобно су нераскидиво повезани и од пресудног су значаја за човеково спасење. Свети Оци Преображење Господње доводе у везу са Другим доласком Христовим, јер ће Он доћи у слави какву су видела тројица апостола на високој гори.⁹

Између осталог, Преображење Господње је имало за циљ да људима открије божанску красоту у Христу,¹⁰ и да им открије истину да је Он у Оцу и Отац у Њему (Јн. 14, 9–11), а затим открива и тајну о Страдању и Васкрсењу Христовом; ту је уједно откривено и о састрадавању и саваскрсавању хришћана. У Преображењу Господњем људима је дат наговештај славе есхатолошке вечности. Штавише, откривено је да ће, слично Христовој преображеној човечанској природи, и хришћани бити преображени – сапрослављени са Христом¹¹ и да ће учествовати у слави Његовој¹² и у Царству Његовом¹³. Дакле, спасење човеку долази од Богочовека Христа. Због тога је потребно да у нама буде иста мисао каква је и у Исусу Христу (ср. Фил. 2, 5).

Имајући у виду богооткривену истину по којој Бог живи у светлости неприступачној, Кога нико од људи не може видети (1. Тим. 6, 16), тада морамо рећи следеће: да би се човек удостојио виђења Божије Славе потребно је да има духовне очи. Апостолима је духовне очи открио Исус Христос. Дакле, само у Духу Светоме могуће је упознати Бога¹⁴ и карактер Христовог Божанства. Једном речју, хришћани су се удостојили да још пре Страдања Христа Њега виде у Његовој Слави, то јест у Слави Христовог Божанства. Тако су тројица апостола: Петар, Јаков и Јован, приликом Преображења Исуса Христа на високој гори не само поверовали у Њега, као истинитог Месију, него су Га као таквог и упознали, видели су и „окусили“ Царство Божије¹⁵ и залог спасења. Апостоли сведоче и објављују управо оно што беше од почетка, што су чули, што су видели очима својима, што сагледаше и рукама својим опишаше о Логосу живота (1. Јн. 1, 1).

Светлост – Преображењска нетварна светлост је та која је преобрази-ла ученике Христове; она преображава и све остале хришћане, а преко њих и васцели свет. Значи, Преображење Господње има есхатолошки карактер и есхатолошку димензију.

У Цркви Христовој свима људима је омогућено и дато да окусе радост нетварне таворске светлости Тројичног Бога¹⁶ као есхатолошког дара, омо-

гућује се приближавање Богу и сједињење с Њим. Значи, таворска светлост је источник нетварног и вечног живота, чији предokus хришћани примају већ у овом свету, а пуноћу ће примити у будућем веку после Другог Христовог доласка, када ће се човек заоденути таворском светлошћу и постати бесмртан и нетрулежан¹⁷.

Удостојити се виђења таворске светлости равно је удостојити се истинског богопознања¹⁸ и оне славе коју Христос прима од Бога Оца¹⁹. То је јесте разлог што Христово узлажење на Гору Преображења свети Оци тумаче као символ нашег људског духовног пресаздања и устајања из греха и моралног пада; Богочовек Исус Христос палом (огреховљеном) човеку враћа славу какву је човек имао пре прародитељског пада. Реч је о духовном узлажењу ка небу.²⁰ Због тога свети апостоли на Гори Преображења и кажу преображеном Христу: „Добро нам је овде бити“ (Мт. 17, 4).

Осврт на западни став о Преображењу – Према православном трезвеноумљу, неосновано је и погрешно мишљење оних који догађај Преображења Господа Исуса Христа, а то значи и преображај хришћана, тумаче искључиво симболички и тако тај догађај лишавају његовог суштинског значаја за човека, човеково спасење, а преко човека и спасење васцеле Божије творевине. Према том неоснованом учењу, старозаветни пророци и свети апостоли су на Тавору само симболично били преображени и просвећени. Неки, опет неосновано, сматрају да догађај Преображења има значаја само за Исуса Христа,²¹ али не и за остале људе. Таква учења се запајају на Западу код римокатолика и протестаната, који уче да је таворска светлост тварна и симболична. Западни теолози иду тако далеко да уче како је наводно Бога могуће видети само симболично, и код њих није јасно шта су видели ученици Христови и да ли су истински (=опитно) видели. Неки протестанти тврде да је виђење таворске светлости био само један сан.²² Међутим, Господ наш Исус Христос за овај догађај користи израз „виђење“ (Мт. 17, 9), пошто су апостоли били „будни“ (Лк. 9, 32) и пошто је реч о стварном, опитном и истинитом историјском догађају. Када би римокатоличка и протестантска учења била тачна, тада би то значило да је човеку немогуће успоставити истинску личносну и стварну заједницу са Богом. Међутим, библијски извори, Свето Преданье и искуство Православне Цркве сведоче да у тајни Преображења нема ничега митског и симболичног, него је догађај Преображења стваран и истински. Реч је о нетварној и вечној божанској светлости Будућег века, од-

⁹ Види: Дионисије Ареопagit, *О небеској јерахији*, PG 3, 592.

¹⁰ Види: Василије Велики, *Тумачење Псалма 44*, PG 29, 400 С.

¹¹ Види: Анастасије Синаит, PG 89, 1368.

¹² Види: Кирило Александријски, *Тумачење Јеванђеља по Јовану*, PG 73, 464В.

¹³ Види: Кирило Александријски, *Беседа на Преображење*, PG, 73, 464В.

¹⁴ Види: Тертулијан, *Против Маркиона*, IV, 22, PL 2, 413.

¹⁵ Види: Кирило Александријски, *Беседа на Преображење*, PG, 77, 1012.

¹⁶ Опширније о томе види: Г. Гратсеа, *Η Μεταμορφωσις και ορθοδοξος Ευσεβεια*, Αθηναι 1966, 21.

¹⁷ Види: Иринеј Лионски, *Еленхос*, IV, 20, 2. PG 7, 1, 1033.

¹⁸ Види: Амфилохије Радовић, *Учење Григорија Паламе о Светијој Тројици*, превод Еп. Атанасије Јевтић, Манастир Острог, 2006.

¹⁹ Види: Иринеј Лионски, *Еленхос*, IV, 20, 2. PG 7, 1, 1033.

²⁰ Види: Григорије Палама, *Беседа на Преображење Господа и Спасијелца нашега Исуса Христа*, PG 151, 424–436.

²¹ Такво учење налазимо код: W. E. Evill, *The Son of Man and the Transfiguration*, London, 1925.

²² Види: D. F. Straus, *A Dictionary of Christ and the Gospels*, London 1925, 743.

носно, о слави Царства Божијег.²³ У том смислу свети апостоли веле: „Јер вам не објависмо силу и долазак Господа нашег Исуса Христа следујући бајкама, него смо сами били очевидци величанства Његова“ (2. Петр. 1, 16). Апостоли су, дакле, видели да се Исаијино пророштво остварује на делу: „Ушима ћете чути и нећете разумети; и очима ћете гледати, и нећете видети! Јер је отврдуло срце овога народа, и ушима тешко чују, и очима својим зажмурише да како очима не виде, и ушима не чују, и срцем не разумеју“ (Мт. 13, 14–15).

Погрешно је мишљење оних теолога који догађај Преображења стављају наводно после Васкрсења Христовог.²⁴

Мојсије се још у Старом Завету удостојио да види славу Божију и да се исти „прослави“, то јест „преобрази“ (ср. Изл. 24, 16–18; 33, 18–23; 34, 29–30). Слободно се може рећи да се у Новом Завету износе и развијају идеје које су већ биле познате у Старом Завету (ср. Пс. 101, 26–28; Јевр. 1, 11–12). Старозаветне праслике су предокушај новозаветне стварности. У Новом Завету је реч о стварном и истинском Самооткривењу Живога Бога у историји, у којој Он, осим Себе, открива и многе божанске истине од пресудног значаја за човеково спасење. Због тога се може рећи да су се тројица апостола на гори Преображења заиста удостојили да виде тајну Богојављења и тако дошли до Богопознања. Значи, реч је о опитном духовном искуству, које треба посматрати у светлости сотириологије и есхатологије. Хришћани, преко нетварних енергија Божијих бивају упознати од Бога, преко истих упознају Га и духовно се пресаздавају тако да постају нови људи. Другачије речено, примајући нетварне Божије енергије грешни и смртни људи постају безгрешни, нови, бесмртни и вечни.

Дакле, тајна Преображења се може гледати искључиво кроз тајну христологије, јер је то христолошка тема и христолошко-сотириолошко питање. Преображење Исуса Христа је увођење Царства Божијег у одређено време и место.²⁵ Преображење Христово пружа у овом свету предокушај Царства Небеског, то јест, есхатолошког Царства. Заиста, како уче свети Оци, не постоји непремостива провалија између Преображења Христовог и преображења људи, јер се људи у Цркви Христовој охристовљују, освећују, постају саобразни лику Христовом (Рим. 8, 29), преображавају се и обожују.²⁶ У Христу живе, крећу се и јесу (Дап. 17, 28).

Закључак – Светоотачки је став да они који су видели светлост Божију, видели су Бога као светлост, а они који су примили Бога, примили су Га као

²³ Види: Григорије Палама, *Бесега* 35, PG 151, 448.

²⁴ Тако мишљење заступају: J. Wellhausen, *Das Evangelium Marci*, Wipf & Stock Pub, 2009, 68–71; W. Bousset, *Kyrios Christos*, Goettingen 1921, 55; W. Werde, *Das Messiasgeheimnis*, Leipzig 1903; R. Bultmann, *Gesichte der synoptischen Tradition*, Goettingen, 1957, 278.

²⁵ Опширније о томе види беседе: Αθανασίου Τσαππρα, *Η Μεταμορφωσις του Ιησου Χριστου*, Αθηνα 1999, 325.

²⁶ Анастасије Синаит, *Бесега*, PG 89, 1368.

светлост. Они, пак, који нису видели светлост Божију, нису видели ни Бога, јер нису примили ни благодат Божију без које не могу да ступе у заједницу Тројичног Бога²⁷. Свети апостоли су проповедали целом свету да је Господ наш Исус Христос одсјај славе и обличја бића Очевог (Јевр. 1, 3). Због тога и каже Исус Христос: „Не дој се, мало стадо, јер би воља Оца нашега да вам се даде Царство“ (Лк. 12, 32). Због тога васцела човекова борба у овом свету треба да буде борба за стицање и задобијање светлости Христове којом је Он засијао на Тавору. У том смислу Свети Григорије Палама поручује: „Треба пак и ово знати, да нама није просто намера и борба ни о Божанству, ни о Божанској Енергији, него о Божанској и неизрецивој светлости, којом је Спаситељ просијао на Гори светлошћу Своје Божанске природе, показујући да њоме заједничари са Светима“.²⁸

О Преображењу види беседе: PG 61, 721–724; 64, 1355–1356; 65, 764–772; 85, 452–461; 89, 1361–1376; 97, 932–957; 151, 424–436.

²⁷ Види: Симеон Нови Богослов, *Бесега* 79, 2.

²⁸ Григорије Палама, *Писмо Данилу Енском*, 18.

Библиографија:*Извори:*

- Анастасије Синаит, *Беседа*, PG 89, 1368.
 Блажени Августин, *Беседа* 78, I, 490.
 Блажени Августин, *Беседа* 78, I, 490–491.
 Василије Велики, *Тумачење Псалма* 44, PG 29, 400 С.
 Григорије Палама, *Главе физичке, теолошке итд.*, 66, PG, 150, 1168 CD.
 Григорије Палама, *Беседа на Преображење Госџода и Сјасишеља нашеја Исуса Христја*, PG 151, 424–436.
 Григорије Палама, *Беседа* 35, PG 151, 448.
 Григорије Палама, *Писмо Данилу Енском*, 18.
 Дионисије Ареопагит, *О јерархији*, PG 3, 592.
 Иринеј Лионски, *Еленхос*, IV, 20, 2. PG 7, 1, 1033.
 Кирило Александријски, *Тумачење Јеванђеља јо Јовану*, PG 73, 464В.
 Кирило Александријски, *Беседа на Преображење*, PG, 73, 464В.
 Кирило Александријски, *Беседа на Преображење*, PG, 77, 1012.
 Климент Александријски, *Сћромайја*, III, 1,5.
Минеј за месец август.
 Симеон Нови Богослов, *Беседа* 79, 2.
 Тертулијан, *Прџив Маркиона*, IV, 22, PL 2, 413.
 Теодорит Кирски, *Тумачење пророка Данила*, PG 81, 1425.

Сћудије:

- Амфилохије Радовић, *Учење Григорија Паламе о Свејој Тројици*, превод Еп. Атанасије Јевтић, Манастир Острог, 2006.
 Αθανασίου Τσαππρα, *Η Μεταμόρφωσις του Ιησου Χριστου*, Αθηνα 1999, 325.
 Π. Χρήστου, „Η πνευματική μεταμόρφωσις του ανθρώπου κατά τον άπόστολον Παύλον“, *Γρηγόριος Παλαμάς*, 40 (1957), 240–252.
 Γ. Γρατσεα, *Η Μεταμόρφωσις και ορθοδοξος Ευσεβεια*, Αθηναι 1966, 21.
 W. Bousset, *Kyrios Christos: Geschichte des Christusblaubens von den Anfängen des Christentums bis Irenaeus*, Gottingen 1913.
 R. Bultmann, *Gesichte der synoptischen Tradition*, Goettingen, 1957.
 W. E. Evill, *The Son of Man and the Transfiguration*, London, 1925.
 D. F. Straus, *A Dictionary of Christ and the Gospels*, London 1925.
 J. Wellhausen, *Das Evangelium Marci*, Wipf & Stock Pub, 2009.
 W. Werde, *Das Messiasgeheimnis*, Leipzig 1903.

THE MYSTERY OF TRANSFIGURATION

Bishop Jovan (Purić), PhD

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

The Mystery of the Transfiguration can be viewed and analyzed solely through the Christological mystery, since the Transfiguration is a Christological topic and Christological–soteriological issue. The Transfiguration of Jesus Christ is the infusion of the Kingdom of God into a particular time and place. The Transfiguration of Christ offers a foretaste of the Kingdom of Heaven, that is, the eschatological kingdom, in this world. Indeed, as the holy Fathers teach, there is no unbridgeable gulf between the Transfiguration of Christ and the transfiguration of man, because in the Church of Christ people are Christianised, sanctified, they become conformed to the image of Christ, they are transfigured and deified. In Christ they live, move and be. This study is designed primarily to explain by biblical-hymnographic sections the Orthodox position on Transfiguration, and then to critically, through a Christological-soteriological lens, review the scholars in the West who have spoken on that issue.

ТАЈНА ПРЕОБРАЖЕНИЯ

Эпископ Йован (Пурич)

Академия Србской Православной Церкви художества и сохранения, Белград

Тайна Преображения может быть рассмотрена и проанализирована исключительно через тайну Христологии, поскольку Преображение христологическая тема и христологическо–сотириологический вопрос. Преображение Исуса Христа есть введение Царства Божьего в определенное время и место. Преображение Христа дает возможность в этом мире предвкушение Царства Небесного, то есть эсхатологического Царства. Действительно, как учат Святые Отцы, не существует непреодолимая пропасть между Преображением Христовым и преобразованием людей, поскольку люди в Церкви Христовой охристовляются, освящаются, соответствуют лику Христа, преобразуются и обожествляются. В Христе живут, двигаются и есть. Эта студия предназначена для того чтобы первично библейно–гимнографическим разделам объяснить православное отношение о Преображении, а затем и критически через христологическо–сотириологическую призму заметить ученым на Западе, которые говорили о данной теме.



Преображење Христово, икона, 41,5x159 cm –
Манастир Свете Катарине на Синају, XII век

КАНОН LXXXII ТРУЛСКОГ САБОРА

Јереј др Зоран Ђуровић
Институт Августинианум, Рим

Јереј др Зоран Ђуровић
Ел. пошта: zoran5@interfree.it

Оригиналан научни рад
Примљен: 3. фебруара 2012.
Прихваћен: 6. јуна 2012.

Апстракт: Овај крајњи екскурз показује сасвим довољно како је мелисмос симбол, а не физичка реалност. Симболи су и на Истоку и на Западу део реалности. Запад је сасвим природно наставао своју традицију представљања Исуса и у симболичкој форми јаћења, док је Исток нашао решење у симболу дејства, мада се и дан-данас налазе представе јаћења у источним црквама. Може се рећи да се канон прихватио у његовој суштини, али не и у пракси. Без симбола, оно што посредује, култи је незамислив. Симболички је и добар део литургијског језика. Сивари у култи бивају преобразене, облагодатене. Само кроз симболичко посредовање ствар не остаје на нивоу ике тварности, на ономе што се може фактиографски констатиовати, него постаје свети објект. Хлеб и вино остају то што јесу, али се кроз литургијски акт преображавају у само тело Христово. Христос је присутан у овом и кроз овај симбол. У овој ситуацији, парадоксално, ни сам симбол није више ике симбол. Иконоборци су говорили да је евхаристија једина и истинска икона Христа, иконооклонци да је она сами Христос. У суштини, и једни и други говоре исто: иконоборци кажу да је она слика јер је Син Божији реално присутан у њој; иконофили поричу да је она симбол/слика, јер је она сами Син Божији. Свете слике су код иконофила биле више симболичко описуивање трансцендентног, него што су то оне могле бити код иконоборца.

Кључне речи: Трулски сабор, икона, иконоборство

1. Неке ноте о историјској позадини Трулског сабора

1. 1. Јустинијан II

Сазивач Трулског сабора, Јустинијан II, рођен је 669.¹ Био је син Константина IV (668–685) у чије време је одржан у Цариграду Шести васељенски

¹ Главни извори за реконструкцију Јустинијанове биографије су *Хроника* Теофана Исповедника, Никифорова *Крајња историја* и *Хроника* Михајла Сиријског (*Theophanis Chronographia*, recensuit Carolus De Boor, Teubneri 1883–85; *Nicephori chronographia brevis*, Frid. Heyeri, 1832; *Chronique de Michel le Syrien, Patriarche Jacobite d'Antioch (1166–1199)*, I–IV, ed./transl. Jean-Baptiste Chabot, Paris 1899–1910).

сабор (680–681), који је осудио монотелитску јерес; истовремено је (678) одбијена арапска опсада Цариграда, а 680. створена је бугарска држава. Својој браћи, Ираклију и Тиберију, који су били савладари, Константин је одсекао носеве (и тиме им онемогућио ступање на престо јер је император морао бити без дефекта). Изненада, 685, умире са 33 године, и наслеђује га његов шеснаестогодишњи син Јустинијан. Влада у два наврата: I од 685. до 695, II од 705 до 711. Противници ће га описати као суровог, авантуристу, тиранина, помпезног и грамзивога. Иако су ове оцене субјективне, имају у себи и језгро истинитости. Невероватна упорност и амбициозност му омогућавају да по други пут седне на престо иако му је нос након првог пада био одсечен (отуда му надимак, *Риноиймей* – *Ойјкинујиноси*). Јак карактер, односно самосвесност, гонио га је да све ствари истера до краја. Желео је да Византија поново постане најмоћнија држава тада познатог света. Склапа мир са калифатом и повећава им данак; 688/9. савлађује побуњене Бугаре у Тракији, ослобађа Солун, а велики број заробљених Словена насељава у Малу Азију (тема Опсикаја), где је потом могао да формира војску од 30.000 људи; пресељава народ Мардаита са арабљанске границе на територије данашње Грчке, а Кипране у опустошени Кизик, што ће изазвати гнев калифа и довести 691/2. до рата.

Трулским сабором жели да унификује црквену праксу у Царству, али одређене одлуке тог сабора су у супротности са римском традицијом, тако да је папа Сергије I одбио да их призна. Јустинијан је покушао да реши тај сукоб пославши у Рим свог изасланика који је требало да одведе папу за Цариград, али је мисија због интервенције равенске и римске милиције пропала. Реформама којима је настојао да побољша положај малих сељачких и стратиотских поседа долази у сукоб са аристократијом, тако да 695. приликом побуне под вођством странке плавих губи престо. Прогнан је у Херсон, али губитак северне Африке, у време мало способних Леонтија (695–698) и Тиберија III (698–705), буди у Јустинијану жељу за повратком. У том смислу, бежи нај-

Лит.: A. Cameron, „The Empress Sophia“, *Byzantion* 45 (1975) 5–21; id., „The Artistic Patronage of Justin II“, *Byzantion* 50 (1980) 62–84; id., „The Early Religious Policies of Justin II“, *Studies in Church History* 13 (1976) 51–67; J. A. S. Evans, *The Age of Justinian: The Circumstances of Imperial Power*, London/New York, 1996; L. Garland, *Byzantine Emperors: Women and Power in Byzantium*, AD 527–1204, London/New York, 1999; K. Groh, *Geschichte des oströmische Kaisers Justin II*, Leipzig, 1889, repr. Aalen, 1985; F. Görres, „Justinian II und das römische Papsttum“, *Byzantinische Zeitschrift* 17 (1908) 432–54; J. D. Reckenridge, „Evidence for the nature of relations between pope John VII and the Byzantine emperor Justinian II“, *Byzantinische Zeitschrift* 65 (1972) 364–374; A. A. Vasiliev, *History of the Byzantine Empire*, 2 voll., Madison, Wisc. 1928; I. Karagiannopoulos, *Historia Vizantinou Kratous*. II: *Historia meses Vizantines Periodou (565–1081)*, Thessaloniki 1993; H. Turtledove, „Justin II's Observance of Justinian's Persian Treaty of 562“, *Byzantinische Zeitschrift* 76 (1983) 292ff; id., *Villes et peuplement dans l'Illyricum Protobyzantin*. Actes du colloque organisé par l'École française de Rome (Rome, 12–14 mai, 1982), Rome 1984; P. J. Nordhagen, *The frescoes of John VII (a. D. 705–707)*, in *S. Maria Antiqua in Rome*, Roma 1968; C. Head, *Justinian II of Byzantium*, Madison-Milwaukee-London 1972; F. E. Wozniak, „Byzantine Diplomacy and the Lombard-Gepidic Wars“, *Balkan Studies* 20 (1979) 139–158; P. A. Hollingsworth, „Justinian II“, y A. P. Kazhdan, *Oxford Dictionary of Byzantium*, New York 1991; W. Treadgold, *A History of Byzantine State and Society*, Stanford 1997.

пре хазарском кану, чију сестру жени (крштено име Теодора), а потом иде Бугарима и са њиховим каном Тервелом склапа пријатељство. Године 705. са њима опседа Цариград и знајући да тамо још увек има присталице, провлачи се кроз једну водоводну цев са мањом групом људи. Тиберије бежи, а Јустинијан поново седа на трон. Убиће Леонтија и Тиберија, док ће патријарху Калинику, који је крунисао Леонтија ископати очи. Жеђ за осветом, која је инхибирала Јустинијана, омогућила је Арабљанима да освоје Тијану, одакле су 710–711. допрли чак и до Хрисопоља. Равена, која је још пре Јустинијана тежила аутономији, била је сурово сурово кажњена (и њеном епископу су ископане очи), док је Рим, представљен папом Константином, изгледио односе са Цариградом. Но, Равенски егзархат и кримски град Херсон устају против императора: Филипик Вардан наређује да се убију Јустинијан и његов малолетни син Тиберије. Јустинијанову главу односе у Рим и Равену где бива изложена и то означава крај Ираклијевог династије.

1. 2. Име, месџо, време сабора и учесници

Сабор се назива Трулским, *Trullanum* или *in Trullo* (ἐν Τρούλλῳ, ἐν τῷ Τρούλλῳ τοῦ βασιλικοῦ παλατίου) јер *trullus* значи *купола*, и долази од места на коме се одржала саборска седница (купола империјалне палате).² Како је

² Извори: Mansi, XI, 921–1006; Rhalles-Potles, II, 295–554; Pitra, II, 14–72; Lauchert, 97–139; *Pedalion*, 215–313; H. Ohme, *Concilium Quinisextum*, Fontes Christiani 82, Turnhout 2006; P.-P. Joannou, *Discipline générale antique*, vol. 1, *Les canons des conciles oecuméniques*, Pontificia commissione per la redazione del codice di diritto canonico orientale, Roma 1962.

Лит.: Г. Острогорски, *Сабрана дела Георгија Острогорског*, I-VI (том V, 7–181), Београд 1969; G. Fritz, „Quinisexte (concile)“, *Dictionnaire de théologie*, 13/2, 1581–1597; K. Baus, „Trullanische Synoden (I u. II)“, *Lexikon für Theologie und Kirche* 10 (1965) 381–382; E. Brunet, „Papa Gregorio II e la ricezione del Trullano“, *Iura orientalia* III (2007) 37–65; V. Laurent, „L'oeuvre canonique du concile in Trullo (691–692), source primaire du droit de l'Église orientale“, *Revue des Études Byzantine* 23 (1965) 7–41; W. W. Bassett, „The impediment of mixed religion of the synod in Trullo (A.D. 691)“, *The Jurist* 29 (1969) 383–415; J. Wortley, „The sixtieth canon of the Council in Trullo“, *Studia Patristica* 15 (1984), [= *Texte und Untersuchungen* 128], 255–260; H.-J. Vogt, „Der Streit um das Lamm. Das Trullanum und die Bilder“, *Annuaire Historiae Conciliorum* 20 (1988) 135–149; id., „Zur Ekklesiologie des Trullanum“, *Annuaire Historiae Conciliorum* 24 (1992) 127–144; H. Ohme, „Das Quinisextum auf dem VII. Ökumenischen Konzil“, *Annuaire Historiae Conciliorum* 20 (1988) 325–344; id., *Das Concilium Quinisextum und seine Bischofsliste. Studien zum Konstantinopeler Konzil von 692*, Berlin-New York 1990; id., „Zum Konzilsbegriff des Concilium Quinisextum (692)“, *Annuaire Historiae Conciliorum* 24 (1992) 112–126; id., „The causes of the conflict about the Quinisext Council. New perspectives on a disputed council“, *The Greek Orthodox Theological Review* 40 (1995) 17–43; R. M. T. Cholij, „Married clergy and ecclesiastical continence in light of the Council in Trullo (691)“, *Annuaire Historiae Conciliorum* 19 (1987) 71–299; id., „Begegnung zwischen Ost und West in den Kanones des Concilium Quinisextum (692)“, y *Atti del congresso internazionale „Incontro fra canonici d'Oriente e d'Occidente“ (Bari 1991)*, a cura di R. Coppia, vol. 2, Bari 1994, 101–122; D. Salachas, „La normativa del Concilio Trullano commentata dai canonisti bizantini del XIII secolo Zonaras, Balsamone, Aristenos“, y *Oriente Cristiano* 2–3/1991, Palermo 1991; id., *Istituzioni di diritto canonico delle Chiese cattoliche orientali*, Roma-Bologna 1993; id., *Il diritto canonico delle Chiese orientali nel primo millennio. Confronti con il diritto canonico attuale delle Chiese orientali cattoliche*, Roma 1977; id., „La chiesa locale nella comunione universale delle chiese secon-

680–681. на истом месту одржан Шести васељенски сабор, било је предлога са стране западних научника да се ови сабори назову *Трулски I* и *Трулски II*, али таква номинација, на сву срећу, није заживела. Српски без разликовања користи генитивску и локативну форму (Трулски сабор, сабор у Трули), док је грчки за све васељенске саборе користио локатив (датов у функцији локатива, да будем прецизнији): сабор у Nikeји, сабор у Ефесу итд.

Други назив, *Пејџо-Шесџи сабор* (Πενθέκτη, *Quinisextum*) дугујемо византијском каноничару Валсамону (XII в.).³ С једне стране, овај неологизам одговара лакуни која је настала са V и VI васељенским сабором у Цариграду, који су се ограничили на догматска питања и нису донели никаква практична правила, а са друге стране децидирано потврђује византијско уверење о васељенском карактеру овог сабора. Он је за Исток, с обзиром на рад на канонском законодавству, VI васељенски сабор. За западну хришћанску хемисферу ствари ће бити више компликоване.

Млади, вероватно двадесетчетворогодишњи, император Јустинијан II, у једној сложеној ситуацији (флукуације варварских народа, удаљавање Запада, јеврејско питање, и остали проблеми које сам горе укратко навео) сазива 691/2 сабор, који би требало да законски уреди хаотично стање у римском царству. Датум сазива се чита у III канону, и он наводи 6200. годину од стварања света (библијско рачунање историје), што се односи на период између првог септембра 691. до 31. августа 692. г. Већина стручњака сматра да је сабор одржан у пролеће 692, мада немамо средстава да објективно решимо ово питање.

Сабор је, само на једном заседању и без икаквих расправа, донео 102 канона, које је претходно припремио један стручни тим. Поред васељенских, помесних сабора и канона одређених Отаца, *Quinisextum* укључује у нормативну збирку и одредбе западних сабора (Сардика и Картагински сабори).

do la legislazione canonica antica", *Concilium* 37/3 (2001) 29–51; S. N. Troianos, „Die Wirkungsgeschichte des Trullanum (Quinisextum) in der byzantinischen", *Annuarium Historiae Conciliorum* 24 (1992) 95–111; R. M. Garrity, „Spiritual and Canonical Values in Mandatory Priestly Celibacy", *Studia Canonica* 27 (1993) 217–260; P. I. Boumes, „The possibility of Married Bishops Today", *The Greek Orthodox Theological Review* 40 (1995) 221–227; A. C. Calivas, „The Penthekte Synod and liturgical reform", *The Greek Orthodox Theological Review* 40 (1995) 125–147; I. Dura, „The Canons of the Sixth Ecumenical Synod Concerning Fasting and Their Application to the Present Needs of the Orthodox Faithful", *The Greek Orthodox Theological Review* 40 (1995) 149–164; J. H. Erickson, „The Council in Trullo: Issues Relating to the Marriage of Clergy", *The Greek Orthodox Theological Review* 40 (1995) 183–199; M. van Esbroeck, „Justinian II: im Synaxar und das Konzil 'in Trullo'", *Synodus* (Studi in onore di W. Brandmüller) = *Annuarium Historiae Conciliorum* 27 (1995) 103–108; F. R. MacManus, „The Council in Trullo: a roman catholic perspective", *The Greek Orthodox Theological Review* 40 (1995) 79–96; G. Nedungatt – M. Featherstone (ed.), *The Council in Trullo revisited*, Roma 1995; I. Simonopetrites, „The pastoral sensitivity of the canons of the Council of Trullo (691–692)", *The Greek Orthodox Theological Review* 40 (1995) 45–64; P. Viscuso, „Concerning the second marriage of priests", *The Greek Orthodox Theological Review* 40 (1995) 201–211; id., „Marriage between orthodox and non-orthodox: a canonical study", *The Greek Orthodox Theological Review* 40 (1995) 229–246; J. C. Skedros, „The canons of the Council in Trullo (692 C. E.)", у R. Valantasis (ed.), *Religions of late antiquity practice*, Princeton 2000, 289–300. 3 PG 137, 508d.

Само ове чињенице су довољне да се разуме ауторитативни карактер овог сабора, који је универзалност схватио као унификацију са *lex credendi* и *lex orandi* цариградске столице: и Јерменска и Римска црква су морале да се прилагоде пракси Новог Рима.

Екуменичност сабора није била угрожена, барем како су то осећали његови учесници, ни фактом да су скоро сви припадали Источној Цркви. Heinz Ohme је успео да покаже како је неутемељено мишљење дуго присутно у науци да Папа није био позван на сабор.⁴ Према *Liber pontificalis*, папски легати су чак потписали акта.⁵ Неки су претпостављали да су Апостолску столицу представљали само апокрисарији у Цариграду који нису имали неки посебан мандат од папе Сергија, али манускрипти, који су оставили друго место (одмах испод Императоровог потписа) за потпис најсветијег римског папе или његових легата не слажу се са таквом интерпретацијом.⁶

Треће место је потписао Павле, цариградски патријарх, а затим следе потписи александријског, антиохијског и јерусалимског патријарха, што је у супротности са превазиђеним тврдњама неких западних полемичара, који су негирани њихово присуство и тиме васељенски карактер овог сабора.⁷ Учествоју на сабору укупно 227 црквених великодостојника: велика већина, 190 били су из цариградског патријархата, затим, већ поменути александријски патријарх (није му било допуштено да са собом доведе мноштво епископа како је то једном приликом учинио Кирило, јер су цариграђани имали рђава искуства са александријцима, и добро је познато да је Александрија била традиционални савезник Рима), 24 антиохијска епископа, 2 из Јерусалима и 10 из Илирика (могуће је да су управо неки од ових били папски рапрезентанти).⁸ Остала су бела места за владике које нису дошле: Солун, Коринт, Равена и Сардинија, што опет говори о намери Јустинијана да сабор буде васељенски.

1. 3. Антиримски канони

Већ из ових неколико уводних напомена јасно је да између Рима и Константинопоља није било добре атмосфере. Папу Сергија I (папа од 15 децембра 687. до 8 септембра 701. г.)⁹ сигурно није красила наивност. Муњевито је

⁴ Ohme, *Das Concilium Quinisextum*, 29; *The Causes*, 29–43. Cf. et E. Brunet, *Papa Gregorio II*, 38.

⁵ Louis Duchesne, ed., *Liber pontificalis* (Paris, E. Thorin, 1886), 372: „Huius itaque temporibus Iustinianus imperator concilium in regiam urbem fieri iussit, in quo et legati sedis apostolicae convenerant et deserti subscripserant". Међутим, рукописи аката не доносе њихове потписе. *Liber pontificalis* је најзначајнија збирка документ за рану историју папства, мада са великим опрезом се морају узимати информације које нам даје.

⁶ Cf. George Nedungatt, „The council of Trullo revisited: Ecumenism and the canon of the councils", *Theological Studies* 71 (Sept. 2010) 651–676 (<http://periodicals.faq.org/201009/2115296061.html>).

⁷ *Ib.*

⁸ *Ib.* Cf. H. Ohme, „Die Beziehungen zwischen Rom und Konstantinopel am Ende des 7. Jahrhunderts: Eine Fallstudie zum Concilium Quinisextum", *Annuarium historiae conciliorum* 38 (2006) 55–72.

⁹ О папи Сергију видети изванредан чланак: Vera von Falkenhausen, „Sergio I, santo", у *Enciclopedia dei Papi*, vol. 1; Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2000, 633–637, где је приложена и обимна

напредоваo у црквеној каријери. Када је пак требало изабрати папу између два кандидата (протојереј Теодор, подржаван од римске војске и већ једанпут кандидат за катедру, и архиђакон Паскал), који су се забарикадирали у два различита кварта у Латерану, један део бирача се сакупио у империјалној палати на Палатину и изабира Сергија у капели Св. Кесарија и помоћу силе га уводе у Латеран. Паскал је затражио интервенцију равенског егзарха Јована Платина (687–701/2), а овај како је видео да је све већ завршено, тражи и добија од папе за званичну потврду 100 либри злата (око 32–3 kg), колико му је био обећао Паскал да је пак њега заступио. Године 693. Јустинијан II шаље у Рим шест копија аката Трулског сабора, али их Сергије не потписује, јер у њима има неких неприхватљивих ставова (*quaedam capitula extra ritum ecclesiasticum fuerant in eis adnexa*).¹⁰ Јустинијан је најпре хтео да изврши притисак на папу преко Јована, епископа Порта, који је био легат на сабору 680–681, и Бонифација који је био саветник при Апостолској Столици, али је потом прибегао јаким мерама, пославши у Рим протоспатарија Захарија, са задатком да на сваки начин доведе папу. Сећајући се судбине папе Вигилија († 555) и папе Мартина († 655), Сергију није ни на крај памети падало да иде до Константинопоља. Иако историчари настоје да ублаже инвестицију у злату за Сергијев понтификат – у чему сигурно има и истине, јер нико није рад да се одрекне толиког богатства – велећи да је егзарх на силу дошао до злата, она се поново исплатила. Наиме, равенска војска је интервенисала и заштитила папу, а Захарије је побегао под Сергијев кревет и плачући тражио његову помоћ. Папа је умирио војнике, али је Захарије срамно најурен из Града. Због пада, Јустинијан није могао више да интервенише.

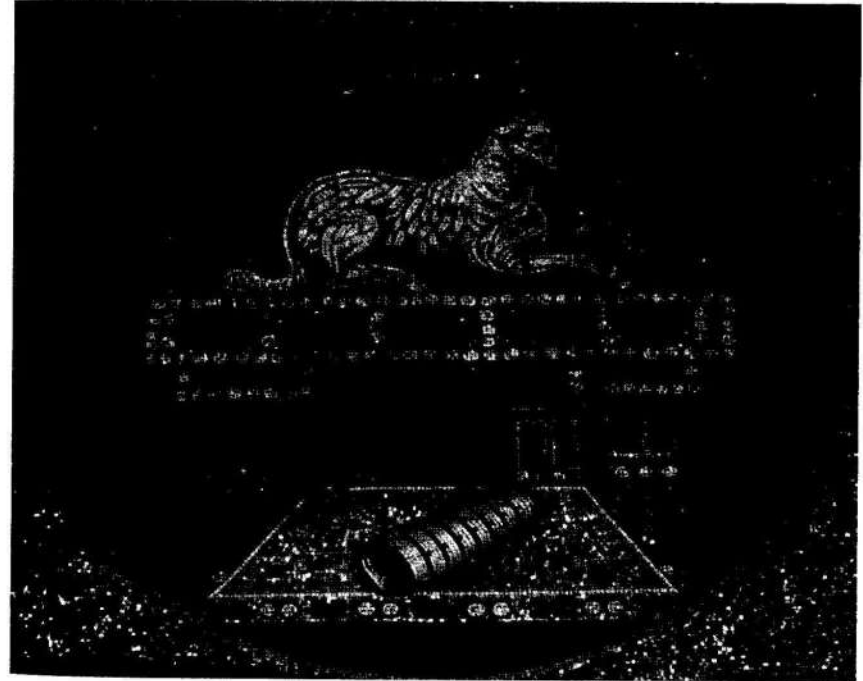
У Сергијево време је завршен превод аката VI васељенског сабора. Има и других показатеља да папа није био против црквеног јединства са Цариградом. У складу са византијским предањем – да наведем само неколико примера везаних за нашу тему – ојачава култ Марије. У Латеранској базилици уводи празник Уздизања (Воздвижења) Часног крста, јер је претходно нашао његове делове у базилици Св. Петра, коју је даровао једном златном апостоловом иконом, и наредио рестаурацију неких мозаика. У цркви Св. Павла ван зидина је рестаурисао мозаике апостола. Увео је у римску мису, да клир и народ пева током ломњења агнеца химну *Agnus Dei*, источног порекла.¹¹ Duchesne је веровао да је ово био протест против канона 82 којим се бавимо: „Il n'est pas défendu de voir, dans ce décret de Sergius, une protestation contre le, canon 82 du concile in Trullo, qui proscrit la représentation symboli-

библиографија. За библиографске одреднице в. и Matthias Hardt, „Sergius I“, у *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Band 9, Herzberg 1995, 1436–1441.

¹⁰ *Liber Pontificalis*, I, 373. Cf. H. Ohme, *Das Concilium Quinisextum*, 20.

¹¹ „Hic statuit ut tempore confectionis dominici corporis Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis, a clero et a populo decantetur“ (*Liber Pontificalis*, I, 381, n. 42). У римском и амброзијанском обреду текст химне иде овако: *Agnus Dei, Filius Patris, Qui tollis peccata mundi, miserere nobis; Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram; Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis*.

que du Sauveur sous forme d'agneau“.¹² Још мање убедљивим ми изгледа теза по којој би Сергије из сличног разлога наручио мозаике јагњета за цркве Св. Козме и Дамјана и Св. Петра (сл. 1).¹³ Мозаици, наиме, из Козме и Дамјана су из 526–30, тако да их временски не можемо повезати са Сергијем. Аргумент ових научника се базира на претпоставци да је кан. 82 антиримски, или да га је таквим разумео папа Сергије. Међутим, управо је ова претпоставка ствар коју треба доказати, а не од које као аксиома треба поћи. Мало напред ће бити више речи о овоме.



Сл. 1. Христос као Апокалиптичко јагње (мозаик), Свети Козма и Дамјан, Рим, VI в.

¹² *Liber Pontificalis*, I, 381. Cf. et P. Conte, „Chiesa e primato nelle lettere dei papi del secolo VII“, у *Saggi e ricerche*, Scienze storiche, Università Cattolica del Sacro Cuore, III, 4) Milano 1971, 47.

¹³ Falkenhausen, *Sergio I*. „Dal momento che S. aveva introdotto nella liturgia romana l'Agnus Dei e si era rifiutato di firmare gli atti del 'Trullanum', il cui canone 82 proibiva la rappresentazione di Cristo sotto forma dell'agnello, alcuni studiosi gli attribuiscono la committenza del mosaico con l'Agnello apocalittico nell'arco dei SS. Cosma e Damiano (G. Matthiae) e di quello simile, conservato soltanto in un disegno del XII secolo, sulla facciata dell'antica basilica di S. Pietro (H. Grisar). Tuttavia, essendo questo motivo diffuso in Italia già dal sec. V, in genere tali attribuzioni non sono state accolte favorevolmente. È comunque interessante notare che, durante scavi recenti, anche a S. Susanna sono stati trovati frammenti di pittura dell'VIII secolo, o forse anche più antica, con l'iscrizione 'Ecce agnus dei, ecce qui tollit peccata mundi' (A. Bonanni)“.

Нигде није забележено које одлуке Трулског сабора су за Сергија биле неприхватљиве. Ни папе Јован VI (701–705) и Јован VII (705–707) неће потписати ова акта, мада су обојица по рођењу били Грци.¹⁴ Не улазећи у детаље о канонима који би били у дисхармонији са Римом, вреди макар поменути оне који се често дефинишу *антииримским*: 1. – потврђује осуду папе Хонорија (Ὠνώριον τὸν Ῥώμης) као јеретика; 2. – прихвата 85 *правила Айосиола*, док је Запад прихватао само 50; 13. – експлицитно осуђује праксу Римске Цркве (ἐν τῇ Ῥωμαίων ἐκκλησίᾳ), која захтева од свештеника да не живе са својим законитим женама; 36. – потврђује поредак Црква установљен на саборима из 381. и 451, где се цариградски патријарх по правима изједначава са римским папом; 55. – опет експлицитно, осуђује се пракса Римске Цркве по којој су се постиле суботе; 67. – осуђује једење задављених животиња и конзумацију животињске крви; 82. – забрањује представљања Христа у форми јагњета.

Не треба разумети да је Трулски сабор ексклузивно био уперен против Римске Цркве: настојао је, наиме, да коригује и праксу Јерменске цркве (32, 33, 56, 99). Но, упркос томе, и претензији сабора који се самодекларисао васељенским, Рим није прихватио ове одлуке. Зато су западни издавачи канонских збирки у најмању руку опомињали (*monitum*) читаоце да се ради о такозваном шестом васељенском сабору,¹⁵ који то у ствари није, него је само *useugo-shesīi* (Philip Labbe & Gabriel Cossart, Joseph Catalan, Mansi). Штавише, Hefele-Leclercq су тврдили да тај сабор ниједан папа није потврдио; *Dictionnaire de théologie catholique* није га убројао у васељенске саборе, него му је посветио један чланак (*Quinisexte concile*), убројавши га у источне (помесне).

Клима се код западних научника у новије време драматично променила, тако да аутори (Nedungatt, Brunet) отворено заступају екуменичност Трулског сабора, и најновије збирке га узимају као таквог, док се напомиње да иако је прихваћена његова легислација, то не значи да су прихваћени и анти-римски канони.¹⁶ Ови научници су се са више објективности осврнули на историјске податке који су нам на располагању. Наиме, истиче се да је још папа Константин I (708–715) у Никомидији 711. начелно пристао да прихвати трулске одлуке, али да се сачувају привилегије Рима.¹⁷ Јустинијан је пред папом у Никомидији направио метанију, примио другом приликом

¹⁴ Cf. *Liber Pontificalis*, I, 385–6, где се вели како Јован VII, по слабости карактера, није искористио могућност дати му Јустинијаном да потврди каноне у складу са римском традицијом и одбаци проблематичне. Јован је једноставно послао назад акта, претресена претходно на једном сабору, без икаквих корекција. Да цела ствар изгледа још мање разумљивом, навешћу и податак како је Јованов отац, Платон, заузимао високо место управо у Јустинијановој администрацији. Ни за њега се не може рећи да припада папама из тзв. *византијској заробљеницијској династији* (cf. Luigi Andrea Bertò, „Giovanni VII”, у *Enciclopedia dei papi*, I, 638–640).

¹⁵ О овој проблематици cf. G. Nedungatt, *The council of Trullo revisited*.

¹⁶ Cf. Carla Noce, „I canoni dei concili della chiesa antica”, у *Studia Ephemeridis Augustinianum* 95, I, a c. di Angelo di Berardino, Roma 2006, 91.

¹⁷ *Liber Pontificalis*, I, 391. *Annales Wirzburgenses* дефинишу Јустинијана као *imperator heresi pollutus*. Беда, Павле Јакон, Адон, говоре о Трулском сабору као о *synodus herratica* (Brunet, *Papa Gregorio II*, 48, n. 62).

причешће из његове руке, одредио да га на свим путовањима по Византији дочекују са царским почастима. Будући папа из Константинове пратње, Григорије II, биће тај који ће на незахвална питања везана за Трулски сабор одговарати „са изванредном аргументацијом”.¹⁸ Ако је у време Сергија *Liber Pontificalis* дефинисао Јустинијана безбожним, јеретиком,¹⁹ сада ће у Константинова уста, поводом Јустинијанове смрти, ставити изјаву да је погуљен „најхришћанскији и православни император”.²⁰

У прилог тези да је Рим ипак ратификовао одредбе Трулског сабора, иако не *in toto*, наводе се аргументи које су користили православни научници скоро два века. Тако се помиње да је папа Григорије II, у писму патријарху Герману константинопољском, које се датира између 724. и 726, цитирао управо канон 82, а да је за сабор рекао: *sanctorum coetus Dei consilio hoc capitulum Ecclesiae dedit*.²¹ Папа Хадријан I ће 787. г. у писму патријарху Тарасију, које је прочитано на VII васељенском сабору, изјавити: „Ја прихватам шест светих сабора са свим њиховим канонима који су били промуглирани у складу са бојанским законом (*jure ac divinitus*)”.²² Шести сабор може бити само Трулски, али у складу са *jure ac divinitus* сугерише да Рим за одређене каноне, које сматра да нису такви, не обећава спровођење у дело. Када VII васељенски сабор говори у првом правилу да „потврђује каноне светих шест васељенских сабора”, такве резерве нема. VII сабор, дакле, потврђује VI. Банализујући до краја, ко прихвата VII сабор прихвата и VI. У наше доба се наводе папа Павле VI који цитира кан. 13 Трулског сабора и папа Јован Павле II, који у својој апостолској конституцији промуглира *Кодекс канона Источне Цркве*, позивајући се управо на кан. 1 VII сабора „implicitly recognizing the Trullan Council as the sixth ecumenical council”.²³ Српски каноничар светског гласа, Никодим Милаш, навешће да је Инокентије III навео 82 канон као канон VI сабора, и да Грацијанов *Декрет* наводи многе каноне као правила Трулског сабора.²⁴

¹⁸ Пионир у овом подухвату је био V. Laurent, *Loeuvre canonique*, 7–41; Cf. Brunet, *Papa Gregorio II*, 40–41. *Liber Pontificalis*, I, 396: „Hic a parva aetate in patriarchio nutritus, sub sanctae memoriae domno Sergio papa subdiaconus atque sacellarius factus, bibliothecae illi est cura commissa; deinde ad diaconatus ordinem proventus est et cum viro sancto Constantino pontifice regiam profectus est urbem; atque a Iustiniano principe inquisitus de quibusdam capitulis optimam responsionem unamquamque solvit quaestionem”.

¹⁹ *Liber Pontificalis*, I, 374: *Domino retribuente, regno privatus*.

²⁰ *Liber Pontificalis*, I, 391: *Post menses autem III lugubre nuntium personuit, quod Iustinianus christianissimus et orthodoxus imperator trucidatus est*.

²¹ Mansi, XIII, 94.

²² Mansi, XII, 1080a.

²³ Nedungatt, *The council of Trullo revisited*.

²⁴ Никодим Милаш, *Правила Православне Цркве са тумачењима*, књига I, Нови Сад 1895, 17–18. Исто: *Толкование. О ирравилах православной церкви* (www.pagez.ru/olb/206.php). На основу свега овде реченог, не могу да прихватам суд Успенског: „Папа Адриан I... торжественно објављает о своем признании правил Пято-Шестого Собора... Папа Иоанн VIII, говоря о постановлениях Пято-Шестого Собора, ничего против них не возражает. Позже, папа Иннокентий III, приводя 82 правило, называет его постановлением Шестого Вселенского Собора. Но все это, однако, не было сознательным, принципиальным признанием, а лишь согласием некоторых

2. Канон LXXXII, једно могуће читање

2. 1. Текст канона

Κανὼν ΠΒ'

Ἐν τισι τῶν σεπτῶν εἰκόνων γραφαῖς, ἀμνὸς δακτύλῳ τοῦ Προδρόμου δεικνύμενος ἐγχαράττεται, ὃς εἰς τύπον παρελήφθη τῆς χάριτος, τὸν ἀληθινὸν ἡμῖν διὰ νόμου προὑποφαίνων ἀμνὸν Χριστὸν τὸν Θεὸν ἡμῶν. Τοὺς οὖν παλαιούς τύπους, καὶ τὰς σκιάς, ὡς τῆς ἀληθείας σύμβολά τε καὶ προχαράγματα, τῇ ἐκκλησίᾳ παραδεδομένους κατασπαζόμενοι, τὴν χάριν προτιμῶμεν, καὶ τὴν ἀλήθειαν, ὡς πλήρωμα νόμου ταύτην ὑποδεξάμενοι. Ὡς ἂν οὖν τὸ τέλειον κὰν ταῖς χρωματουργίαις, ἐν ταῖς ἀπάντων ὄψεσιν ὑπογράφεται, τὸν τοῦ αἵροντος, τὴν ἀμαρτίαν τοῦ κόσμου ἀμνοῦ, Χριστοῦ τοῦ Θεοῦ ἡμῶν, κατὰ τὸν ἀνθρώπινον χαρακτήρα καὶ ἐν ταῖς εἰκόσιν ἀπὸ τοῦ νῦν, ἀντὶ τοῦ παλαιοῦ ἀμνοῦ, ἀναστηλοῦσθαι ὀρίζομεν· δι' αὐτοῦ τὸ τῆς ταπεινώσεως ὕψος τοῦ Θεοῦ Λόγου κατανοοῦντες, καὶ πρὸς μνήμην τῆς ἐν σαρκὶ πολιτείας, τοῦ τε πάθους αὐτοῦ καὶ τοῦ σωτηρίου θανάτου, χειραγωγούμενοι, καὶ τῆς ἐντεῦθεν γενομένης τῷ κόσμῳ ἀπολυτρώσεως.²⁵

Правило 82

У неким представама слика којима се одаје почаст, изображено је јагње на које прстом показује Претеча, и које је узето као знак благодати, јер нам преко Закона предизображава истинско Јагње, Христа Бога нашега. Ми, дакле, мада прихватамо старе знаке и сенке као симболе и праобразе истине који су Цркви предани, дајемо првенство благодати и истини, јер смо то примили као испуњење закона. Зарад тога, да би и преко ликовних уметности Савршено могло бити приказано пред свачијим очима, одређујемо да се од сада уместо старог јагњета и на иконама има представљати јагње које је узело грехе света, Христос Бог наш, по човечијем облику, да би се кроз ову икону разумела узвишеност смирења Бога Слова и да би били приведени спомену на његов живот у телу, страдању, спасоносној смрти и искупљењу света које је из тога произашло.

отдельных пап, в то время как другие папы занимали позицию обратную. Так или иначе, на деле Запад не принял постановлений Пято-Шестого Собора" (Леонид Александрович Успенский, *Богословие иконы православной церкви*, Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 1997, 103).

²⁵ Mansi, XI, 977e-980b (= PG 137, 789bc).

Латински превод овог канона:

In nonnullis venerabilium imaginum picturis, agnus qui digito Praecursoris monstratur, depingitur, agnus qui ad gratiam figurandam assumptus est, nobis verum per legem agnum praefigurans, Christum deum nostrum. Cum antiquas ergo figuras et imagines, tamquam veritatis signa et praenuntia, ecclesiae traditas amplectamur, nihilominus gratiam et veritatem praeponimus, quam ut legis implementum suscipimus. Ut ergo quod perfectum est, etiam in picturis, omnium oculis subiaciatur, agnum qui tollit peccatum mundi, id est Christum deum nostrum, instar hominis etiam in imaginibus dehinc pro vetere agno statui iubemus, ut per ipsum verbi dei humiliatiōnem mente comprehendentes, ad memoriam quoque eius in carne conversationis deducamur, eiusque passionis et salutaris mortis, et exinde exortae redemptionis mundi.²⁶

2. 2 Да ли је канон LXXXII антиримски?

Правило 82 често се узимало за једно од правила који су били директно усмерени против праксе у западној црквеној уметности.²⁷ Иако Естер Брунет, ауторка коју сам често наводио, није сасвим сигурна да се овај канон не може придружити анти-римским канонима,²⁸ ја сам више оријентисан ка ставу да он не спада у антилатинске каноне.

Аутори који сматрају да је канон донешен у опозицији према западној пракси полазе од чињенице да је јагње као тип Христа била представа много популарна у западној Цркви, и да је таквом остала упркос канону 82. Ван икакве сумње је да је симбол јагњета на Западу неупоредиво присутнији него на Истоку.²⁹ Ранохришћанска уметност је препуна оваквих представа, али не треба сметнути са ума да је и познија западна уметност била извођена руркама управо *исходних* уметника. Римски споменици вреднији помена били би: Маузолеј из Santa Constanza (IV в.); San Giovanni in Laterano (рани V в.);

²⁶ Nedungatt – Featherstone, *Counc. Trullo Rev.* 162–164.

²⁷ M. Matthiae, *Ss. Cosma e Damiano e S. Teodoro*, Roma 1948, 61–62; R. Budriesi, „I mosaici della chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Roma“, *Felix Ravenna* 42 (1966) 5–35; J. Breckenridge, „Evidence for the nature of relations between Pope John VII and the Byzantine emperor Justinian II“, *Byzantinische Zeitschrift* 65 (1972) 367. Ови аутори следе већ поменути интуицију Duchesne-a.

²⁸ Она вели на једном месту: „Se permangono forti dubbi sulla percezione occidentale dei canoni 1 e 82 come anti-romani“ (Brunet, *Papa Gregorio II*, 51). Она уствари следи став Андреа Грабара према коме је канон 82 вероватно у корену анти-латински (Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, Paris 1957, 96).

²⁹ Прецизности ради навешћу ово што вели Покровски: „Византијског изображения агнца, указуемого перстом Предтечи, до нас не дошло ни одного“ (Н. Покровский, *Памятники християнској иконографији и искуствима*, СПб, 1900, 29). Истине ради, ја сам тешко пронашао и једну такву представу, пост-труланску, на самом Западу. Ради се о једној италијанској слици (*San Giovanni Battista indica Cristo come l'Agnello di Dio*) из XIV в. из Фиренце. Непознатог уметника зову: Мајстор Божића из Лувра. Икона се налази у Kunstmuseum Bern (сл. 2).

Santi Cosma e Damiano (VI в.); Santa Prassede (IX в.); Santa Cecilia in Trastevere (око 820); Santa Maria in Trastevere (мозаик приписан Пјетру Кавалинију, око 1290–91); San Clemente (XII в.); San Saba; San Paolo fuori le mura (медалјон, XIX в.).³⁰ Но, и ван Рима налазимо мноштво слика јагњета Божијег.³¹

Да ли је све ово довољно да би се закључило како је Рим тврдоглаво бранио своју позицију и да је *Trullanium* донео правило имајући *Urbs* на уму? Да тако не стоје ствари изнео бих у следелим аргументима:

1) Када Трулски сабор осуђује римску праксу (канони 2, 13, 55) он то чини отворено. Наводи да се са Римом не слаже по сасвим одређеној ствари. Понавља осуду папе Хонорија и потврђује да је Цариград на истој степеници са Римом. Без дипломатских увијања, полазећи са позиције ауторитета, они осуђују девијације – барем како се то оне њима чине – Римске цркве. Ако се Рим пипа тамо где му је нерв огољен, зашто би се овде, где је ствар много безазленија, оклевао да се и номинује? Ако би неко, жељан расправе, поменуо да се и у канону 67 има у виду западна пракса, мада не изричито денунцирана, подсетио бих да Милаш у својим коментарима нигде не помиње да је



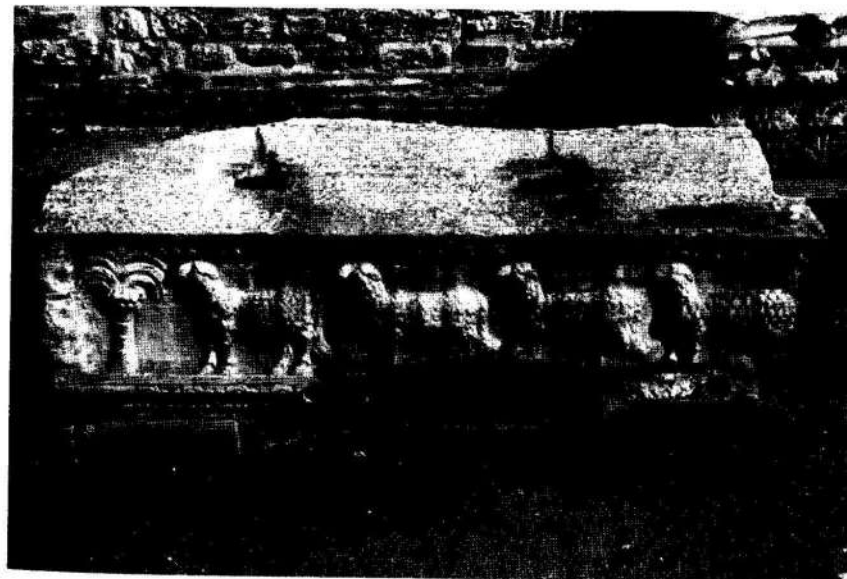
Сл. 2. Свети Јован Крститељ показује на Исуса као на Јагње Божије. Италијанска слика из XIV в., Фиренца. Непознати уметник (Мајстор Божића из Лувра?). Kunstmuseum Bern.

³⁰ Cf. *Christ the Lamb in Early Christian Art* (<http://personal.stthomas.edu/plgavriluk/PLGAVRILYUK/Art/Lamb/Lamb%20Rome.htm>). О споменицима јагњета на Западу пре и после трулске одлуке може се више видети код М. Didron & Е. J. Millington, *Christian Iconography or the History of Christian Art in the Middle Ages*, Vol. 1 (1851), Kessinger Publishing, 2003, 318–337.

³¹ Довољно је видети само сведочанства у Молизеу која нам на интернету презентира Franco Valente: *Agnelli cruciferi nel Molise: „Ecco l'Agnello di Dio...“ Oggi festa del battesimo di Cristo*. Споменици били: Cattedrale di Larino; Chiesa di S. Giorgio a Scapoli. Agnello di Nicola di Frattura (XIV sec); L'Agnello vessillifero sulla croce stazionaria di Civitanova del Sannio (1441); L'Agnello crucifero nella lunetta di Giona a S. Giorgio di Petrella Tifernina; Portale dell'Annunziata di Riccia (XIV sec.); L'Agnello crucifero ed il leone alato nel portale di S. Maria di Canneto a Roccavivara; L'Agnello crucifero sulla facciata di S. Leonardo a Campobasso; L'Agnello crucifero e il volo di Alessandro a S. Maria della Strada; L'Agnello nella lunetta interna dell'Assunta di Ferrazzano; S. Bartolomeo, la Vergine con il Bambino e l'Agnello crucifero a Gambatesa; L'Agnello crucifero sulla cattedrale di Guardialfiera; L'Agnello crucifero sulla cattedrale di Larino; L'Agnello crucifero sul portale di S. Emidio in Agnone; L'Agnello crucifero nella lunetta di S. Giorgio a Campobasso; Agnello senza croce a S. Felice del Molise.

ово искључиво пракса у црквама под римском јуриздикцијом, а знамо да су крвавице и дан данас у употреби код словенских народа. Правило је начелно и сигурно има у виду варварске народе који су били покрштавани, а требало их је ставити у канонски ред, који је у Византији већ био регулисан 63 Апостолским правилом и одредбом 2 Гангријског сабора. Никоме није пало на памет да тврди да су ови канони анти-латински.

2) Ако гледамо сам текст 82 канона, он вели да ми *прихваћемо старе знаке који су Цркви предани, али дајемо црвенство благодати*. Ми, рекли би ови Оци, имамо иконе јагњета – нису нам намећуише, нећу су из наше традиције – али *преферирамо Христа у човечијем облику*. Цариграђани говоре са позиције *ирве* Цркве (позиција која јој омогућава да природно може да суди и самом Риму), која *ио иредању* има ове иконе (τῆ ἐκκλησίᾳ παραδεδομένους). Они су могли видети представе јагњета – иако у мањем броју у односу на Запад – али су их имали као своје, па их чак и извозили на сами Запад. Сама Св. Софија је имала рељефе јагњеди још из времена Теодосија II, а који су опстали до данас (сл. 3).³²



Сл. 3. Рељеф који симболички представља Апостоле. Св. Софија, Константинопољ, прва црква из времена Теодосија II (408-450).

Ако је уз све ово, грчки био богослужбени језик ране западне Цркве, а *ранохришћанска уметност под утицајем Истока*, онда византијска Црква ни-

³² http://en.wikipedia.org/wiki/File:Istanbul.Hagia_Sophia009.jpg.

како није могла осећати Христа/јагње као страно тело. Цариград није имао ову икону као увезену. *Agnus Dei* је симбол присутан у Златоустовој Литургији као и у отачкој ерзезеги.³³

3) Најауторитативнији коментатори источног канонског корпуса, Аристин, Зонара и Валсамон не доводе овај канон у везу са западном иконографијом. Аристин ће овако сажети текст канона: „Не представљај јагње као тип Христа, него њега самог“. Коментар му је једнако кратак.³⁴ По Зонари, јагње, чијом крвљу су Јевреји намазали довратнике својих кућа да би избегли смрт у Египту (Изл. 12, 21–23), праобраз је Исуса Христа, па је стога и Крститељ показујући прстом рекао за Христа да је он *Јагње Божије које узима грех свеџа* (Јн. 1, 29). Но, овај сабор је одлучио да, иако се поштују слике и симболи, мора се дати првенство благодати и истини, то јест, да се на иконама треба представљати Исус по људској природи.³⁵ Валсамон понавља целокупну Зонарину интерпретацију, али додаје и следеће:

А ако је то тако, онда мислим да лоше раде они који пуштају по црквама голубове у знак силаска Светога Духа, и који уместо оне натприродне и новојављене звезде пале воштане свеће, као и они који неописиво и спасоносно рођење Господа и Бога и Спаса нашега Исуса Христа у пелини представљају преко бебе и пелена, и то што је изнад речи и разума приказују кроз људски ангажман (ἐπιτηδεύμασι).³⁶

4) Саме папе, на основу онога што се може документовати, нису протестовали против овог канона. Не постоји ниједан писани траг који би подржао тако нешто. Постоје уметнички споменици који само доказују да је икона јагњета наставила да живи у западној црквеној уметности. Разлог њеног преживљавања се не види ни из једног понтификалног документа који би био у опозицији 82 канону. Рим је једноставно наставио да негује своје предање.

Штавише, први који би се позвао на овај канон у одбрану икона – иако не *ad litteram* – био је папа Григорије II. У свом писму патријарху Герману, које се може датирати на 724–726,³⁷ он пише:

Imo legalis, ut iam dicamus, hujusmodi est in Deo erectio; licet figuris magis signanda: et umbra preferenda sit gratia et veritas. Unde maximam salutis

³³ За отачке текстове в. С. Baltoyianni, „Christ the Lamb and the ἐνώπιον of the Law in a Wall Painting of Araka on Cyprus“, *Δελτίον ΧΑΕ* 17 (1993–1994), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη (1934–1991), Σελ. 53–58 Αθήνα 1994.

³⁴ PG 137, 792c.

³⁵ PG 137, 792bc.

³⁶ PG 137, 789–792. Валсамон употребљава именицу ἐπιτηδεύμα што би могло да значи да се ово односи на сценску представу, а не на сликарску представу.

³⁷ Острогорски нема никаквих сумњи да је посланица аутентична („Питање икона и христолошки догма“, у *Сабрана дела*, V, 156).

*causam sanctorum coetus Dei consilio hoc capitulum tradidit in universorum vultibus, et colorum operationibus venerabilem et sanctum characterem secundum humanitatem ejus, qui tollit peccata mundi, erigamus... et nulla est hinc a divinis dissonantia.*³⁸

Ваља запазити да се и овде помиње вредносна разлика између сенке и благодати и истине (*umbra preferenda sit gratia et veritas*), да се Исус, који је узео грех света, треба представљати у људској форми, да би се кроз такву слику могло посматрати смирење Бога Слова и „сећати се његовог живота у телу, страдања, спасоносне смрти и искупљења света које је одатле произишло (*salutaris mortis, quam redemptionis, quae hinc mundo effecta est*)“, што је све у савршеном складу са божанским законом (*nulla est hinc a divinis dissonantia*). Код папе Григорија налазимо „источни“ христолошки аргумент о могућности сликања Исусове иконе: „Ако се Господ није оваплотио, онда нека се и не приказује његов свети лик у људском облику (*si non est incarnatus Dominus; non formetur sancta imago eius secundum carnem*)“.³⁹

Канон 82 се цитира и у једном римском грчком житију папе Мартина I,⁴⁰ а такође и код папе Хадријана I (772–795), што се преноси у актима VII васељенског сабора.⁴¹ Још важнија је чињеница да је овај канон Хадријан I наводио Карлу Великом, који је одбијао поштовање икона. *Представљамо, рекао би Хадријан, Христџа оваплоћеног, по правилима која су сабори промултирали по законском и божанском праву (regulis quae jure ac divinitus ab ipsis promulgatae sunt).*⁴²

2. 3. Папџријарх Герман констџантинџиновољски и канон LXXXII

Колико је мени познато, нико до сада није доводио у питање однос св. Германа (око 635 – око 733)⁴³ према канону 82. Како је Герман био осведочени ико-

³⁸ Mansi, XIII, 94–95.

³⁹ Mansi, XIII, 95. О христолошком аргументу код папе Григорија II видети више у мом тексту: „Теорија иконе св. Григорија II, Папе римског“, *Животис* 2 (2008) 29–46.

⁴⁰ P. Peeters, „Une vie vie greque de S. Martin I^{er}“, *Analecta Bollandiana* 51 (1933) 225–262.

⁴¹ Mansi, XII, 1080.

⁴² PL 96, 1236bc: „Quia et eadem sanctas sex synodos suscipio, cum omnibus regulis quae jure ac divinitus ab ipsis promulgatae sunt. Inter quas continetur: In quibusdam venerabilium imaginum picturis agnus digito praecursoris exaratus ostenditur, qui in figuram praeteriit gratiae, verum nobis per legem praecostendens agnum Christum Dominum nostrum. Ergo veteres figuras et umbras, ut veritatis indicia et praesagia Ecclesiae traditas amplectentes, gratiam proferimus et veritatem, hanc ut plenitudinem legis suscipientes. Ut ergo perfectio, etiam per colorum operationes in cunctorum vultibus depingatur agni Christi Dei nostri qui tulit peccatum mundi, secundum humanitatem, characterem et imaginem hominis, pro veteri agno depingi definimus, per ipsum Dei Verbi humilitatis celsitudinem considerantes, et ad memoriam in carne conversationis, tam scilicet passionem ejus quam salutarem mortem atque redemptionem quae hinc est mundo effecta, manu quodammodo reducetes“.

⁴³ Дела: PG 98, 9–454; Mansi, XIII, 100–105; 108–128. О животу видети код поменутих Теофана и Никифора; L. Lamza, *Patriarch Germanos I. von Konstantinopel (715–730)*, Würzburg 1975;

нофил, научници који су писали о њему наводили су и његово позивање на канон Пето-шестог сабора. На први поглед, све изгледа јасно. Но, ја бих упозорио на један јако озбиљан проблем у вези са Германовим цитирањем канона 82. Наиме, Герман се позива на канон у свом спису *Narratio de Synodis et Haeresibus* (или краће: *De Haeresibus et Synodis*, тј. *О јересима и саборима*), параграф 41, спис који је настао после његовог протеривања са катедре 730. г., пошто је одбио да пристане на иконоборачку политику императора Лава III. Герман ће тако бити други аутор после папе Григорија II, који цитира текст канона, а не обрнуто.⁴⁴ На страну ова заграда, остаје питање зашто Герман никада пре није навео овај канон?

Пре него да пређем на Германово претходно ћутање о канону 82, хтео бих да се позабавим самим његовим „цитирањем“ канона. Вели, наиме:

[Икону] Господа нашег Исуса Христа, која приказује његове човечије црте, које су постале видљиве кроз његово богојављење, прихватамо за трајан спомен на његов живот у телу, страдање, спасоносну смрт и искупење света које је одатле произишло; кроз ову икону схватамо узвишеност смирења Бога Слова.

Герман *цитира* канон 82, али само његов последњи део. Цитира га буквално, само што, ако се изузме увод у овај период, он мења ред зарезом одвојених реченица. Његов текст, дакле, цитира прецизно следеће: Χριστοῦ... κατὰ τὸν ἀνθρώπινον χαρακτῆρα... μνήμην τῆς ἐν σαρκὶ πολιτείας, τοῦ τε λάθους αὐτοῦ καὶ τοῦ σωτηρίου θανάτου... καὶ τῆς ἐντεῦθεν γενομένης τῷ κόσμῳ ἀπολυτρώσεως... δι' αὐτοῦ τὸ τῆς ταπεινώσεως ὕψος τοῦ Θεοῦ Λόγου κατανοοῦντες.⁴⁵ Ово значи да је Герман имао пред очима текст канона када га је преписивао, али да га је и модификовао. Када би неупућени читалац видео овај текст, мислио би да се ради о лично Германовим речима. Ништа не упућује на позивање на неки ауторитативан извор. Текст се представља као његов, али речи и граматички облик по коме се покарпају са последњом реченицом канона одају копирање. Герман изоставља текст који му се налази управо у ономе што цитира: *одређујемо да се од сада* (ἀπὸ τοῦ νῦν) *умесито сшаоро јаињетиа*... јер би то открило да наводи сами канон 82. Не помиње ни јагње, јер би та слика, набојем који носи, могла одмах да евоцира канон 82. Једноставно речено, Герман је извукао оно што ми зовемо *христолошким аргументом* за сликање икона. Цариградски патријарх не помиње ни Трулски сабор.

Овакав начин цитирања – у епохи где је отачки аргумент био скоро пресуднији од библијског – јесте, најблаже речено, сасвим неразумљив.⁴⁶

Νικόδημος, Συναξαριστής, Т. 5. Σ. 75–77. За преводе и комплетнију литературу видети: *Православная Энциклопедия*, (<http://www.pravenc.ru/text/164781.html>).

⁴⁴ Естер Брунет је обрнула ред, јер је *De Haeresibus et Synodis* датирала око 723/4, али је папина посланица из 724/6. (Brunet, *Papa Gregorio II*, 60), што је свакако пре 730. г.

⁴⁵ PG 98, 80a.

⁴⁶ Герман је написао и један спис у коме је чак хтео да оправда, односно порекне да је у Григорија

Ако гледамо раније Германове текстове (посланице Јовану синадском, Константину николијском, Томи клаудиопољском), који полемишу са иконоборством, нигде нећемо наћи ни трага од позивања на овај канон, који је донео сабор који је претендовао да буде васељенски. Штавише, када пише Томи, он помиње да су се одржавали васељенски сабори који су доносили каноне и разматрали у „многим поглављима“ питање о иконама.⁴⁷ Штета је што Герман не наводи те „многе“ каноне, док многа места из дела Отаца нашироко преноси. Уствари, само је Трулски сабор донео каноне о крсту и иконама (и наравно после њега VII). Зашто онда Герман, понављам, није искористио прилику да се позове на васељенски канон и тиме прекине сваку даљу дискусију?

Немогуће је да Патријарх није знао за акта Трулског сабора. Видели смо да је имао поред себе и једну копију истих када се повукао на своје породично имање Платанион. У одгонетању ове енигме треба поћи од онога што већ знамо. Герман прихвата христолошки аргумент из канона 82, али се никада не позива на њега као таквог, што ће рећи да не прихвата Трулски сабор као васељенски. Из писма Томи клаудиопољском може се наслутити да он зна за Трулски сабор који претендује да буде васељенски и кога као таквог многи држе (вероватно и сам Тома), али није прозван да наведе тачан канон и да се изјасни о статусу тог сабора, што би тек касније, да је био стављен уза зид, вероватно урадио. Ако је разумљиво зашто *Trullanum* није био лак за прихватити латинској Цркви, нејасно остаје зашто је и Герман резервисан у односу на њега.

Мени се чини да разлоге томе треба тражити у догађајима који су обележили сам Патријархов живот, а не у неком догматско-канонском проблему. Сетимо се да је отац сазивача Трулског сабора, Јустинијана II, Константин IV, био тај који је наредио да се погуби Германов отац, патрициј Јустинијан, који је учествовао у убиству Констанса II (641–668), а сам Герман кастрира, и тако присили на црквену а не на државничку каријеру. Очигледно је да није било пријатељства између Ираклијевске лозе и Германове фамилије. Герман ће тек са првим падом Јустинијана II моћи да напредује у каријери и постане епископ јако важног града у византијској империји, Кизика. По смрти Јустинијана II, похитаће на монотелитски сабор који ће 712. године осудити VI васељенски сабор, а који је, подсећам, био сазвао Константин IV. Герман је, према томе, активно учествовао у бојкоту ираклијевске црквене политике. Траг томе се види и из његовог списка *de haeresibus et synodis*, сар. 38, где наш аутор говори о терору који је нови Кајафа, император Филипик Вардан (711–713), убица Јустинијана II, спровео у циљу побијања VI васељенског сабора. Герман не помиње да је и сам потписао одлуке тог сабора. Преко свега

из Нисе било теорије о апокатастази (О томе: Germano di Constantinopoli, *Omellie mariologiche* [Collana di testi patristici 49], trad., introd. e note a cura di V. Fazzo, Roma 1985, 15). Све његове посланице врве позивима на Оце који би сведочили о иконопоштовању.

⁴⁷ *Epistola Germani episcopi Constantinopoleos ad Thomam episcopum Claudiopolos*, PG 98, 176a.

тога претрчава, али се зауставља у поглављима 39–42, која су посвећена иконоборству, на своју херојску одбрану иконопоштовања.

Герман је без сумње био талентован политичар. Да није имао тог талента не би ни доспео до Кизичке катедре, а још мање би било објашњиво његово заузимање цариградске столице. Иако кастрат, није одустајао од максималне потврде своје лозе. Он долази на то место упркос небројеним канонима који су забрањивали прелазак са једне на другу катедру, али који су уредно били кршени.⁴⁸ Зато је император Анастасије II (713–715) личним актом 715. г. номиновао Германа за патријарха. Сам Анастасије је био у Филипиковом секретаријату – прекинуо је низ императора војника – и сигурно је одатле његов ближи однос са Германом, који је био наклоњен Филипиковој политици. Герман је узвратио услугу Анастасију када се заузео за њега пред новим царем-ратником, Теодосијем III, који му је допустио да се жив повуче са престола.

Доктринарни ставови су сигурно имали своју тежину, али само у светлу окружења у коме су главе лако падале, можемо разумети заступљања једне или друге догматске линије. Много је крви проливено да би се могло очекивати како би Герман оберучке прихватио Трулски сабор који је био под покровитељством непријатеља његове фамилије. Герман није монотелит, али прихвата Филипиков сабор, јесте иконофил, али се не позива на Јустинијанов сабор. Оно што остаје – било да имам или немам права у овој претпоставци – је нужност да се ова тензија узме у обзир приликом наредних истраживања.

2. 4. Ауθενџичноси канона

И иконоборци и иконофили су били склони фалсификовању текстова. Када је канон прочитан током излагања отачких места у корист поштовања икона на VII васељенском сабору, најчаснији монах Сава је поставио питање зашто је канон читан из свеске а не из кодекса.⁴⁹ Патријарх Тарасије је одговорио да је управо ова листа аутентична и да носи аутографске потписе Отаца. Затим је Петар, епископ никомидијски, изјавио да има други кодекс у коме су била ова правила шестог сабора, и канон је био прочитан из те књиге. Дакле, и у кодексима је правило већ фигурирало.

Тарасије је тврдио да су потписници свеске исти оци који су учествовали на VI сабору, и који су се под Јустинијаном, после четири-пет година, сакупили заједно да би донели ова правила. Нико није сумњао у њихову

⁴⁸ Поменућу само први и други канон Сардичког сабора где је Осија Кордобски тражио, што је и прихваћено, да епископ не може прећи из мањег града у већи, јер је томе узрок жеље за већом влашћу и богатством, што доказује чињеница, да се никада не нађе епископ који је тражио да оде из већег града у мањи, те да такав епископ нема општење ни са верницима. Епископ који би за оправдање изнео да су га тражили верници града у који оде, не може се причестити чак ни на самрти, јер се лако могу наћи и поткупити који ће написати захтев за његов долазак.

⁴⁹ Mansi, XIII, 41.

аутентичност, наставља Тарасије, јер ако се пореде својеручни потписи са VI сабора, они одговарају овима у скрипти.

Овде се ствари не уклапају. Тарасије сигурно није био толико лош историчар да је погрешно о датуму Трулског сабора, који се није сакупио после четири-пет година од VI сабора, него после десет-једанаест. Његова логика је прозирна: VI сабор је био васељенски, дакле, и Трулски сабор је васељенски јер су га чинили исти оци. Канон 82 је стога у строгом смислу васељенски. Да је Тарасије рекао како је сабор састављен после десет-једанаест година, опозитори икона би одмах рекли како ова правила нису од истих отаца, јер би сигурно барем половина њих већ била упокојена или уклоњена са катедре. Сигурно се један део потписа из аката поклапао, али је Тарасије био сигуран да ниједан од иконобораца не би иступио напред са захтевом да их упореди (довољно је поменути да је на Трулском сабору било 227 учесника, а на VI, на првој седници 43, на последњој 174, што је већ разлика од 53 потписника, мада се држи да је на VI сабору било око 300 учесника). Тако је прича ишла глатко, поготово пошто је Петар никомидијски, епископ некадашње царске престонице, потврдио постојање овог канона.

Из наше перспективе ово би било недовољно, а поготово би изазвали подозрења Тарасијеви маневри за поткрепу аутентичности и ауторитативности канона 82. На сву срећу имамо поменуто Германово сведочанство, које, иако не помиње експлицитно канон, сведочи о постојању овог текста. Аутентичност Германовог дела *de haeresibus et synodis* не доводи се у сумњу, како се то чини за посланицу папе Григорија II.

У прилог аутентичности канона говори начелно и иконофилска политика Јустинијана II. Наиме, он је био први византијски император који је на плећини својих златника имао исковано Исусово попрсје са натписом: *dN Ihs ChS REX REGNANTUM*. Интересантна је и интерпретација повода за сукоб са Арапима из Теофанове *Хронике*, где се вели да је он повео рат са њима јер су они одбијали да кују новчиће за данак са Исусовим ликом.⁵⁰

С друге стране, канон можемо сматрати једним из скупа правила које је Трулски сабор донео будући осетљив на форму, на естетски моменат. Тако нпр., кан. 27 наређује да клирик носи одећу која му је својствена; 42 говори о дугокосим пустињацима који носе црне хаљине, обилазе градове и друже се са женама и мушкарцима, да могу ако желе да остану у манастиру, али да одсеку косе да би били као и остали монаси; 45 говори о некима који пред монашење обуку искушеницу у скупоцене хаљине, па је онда испред жртвеника свлаче, и одмах облаче у црно. Такве провокације се не смеју чинити, јер је сасвим нормално да се може десити да она заплаче, а они да помисле да јој је срце још у свету; 51 забрањује комедије и др. позоришне представе и игранке; 71 наређује ономе ко студира права да не следи јелинске обичаје, тј., да не иде у позориште или носи неуобичајено одело; 73 вели да пошто се клањамо

⁵⁰ Cf. *Chronograph*. 6182.

крсту умом, речју и осећањем, треба да се уклоне са подова његове слике, да се не би газиле. Они који их цртају по поду да се одлуче; 75 наређује појцима да се не деру разудано, него да певају с пажњом и смерно; 77 забрањује да се заједно са женама у јавним купатилима купају клирици, монаси или верници; 100 упозорава како телесна чула лако утичу на душу, те се зато не смеју сликати слике које изопачавају ум и пале пламен задовољства.

Из ових одредби се види колико су трулски оци пазили на естетику. Одећа, тело, певање и слика нису били ствари за запостављање. Форма утиче на људски дух, било позитивно, било негативно. Света представа узноси дух, док га скарадна изопачава. Превише је ових канона који се поклапају са духом кан. 82. да би могли да њега или њих сматрамо подметнутима. Види се, напротив, да се *Trullanum* интенционално бавио црквеном формом и изразом.

Вреди се зауставити накратко код кан. 73 који забрањује сликање крста на неприкладним местима. Такав канон је без икаквог проблема могао донети и неки иконоборац. Они нису забрањивали поклоњење крсту. Сви горепоменути канони су у складу како са иконоборством тако и са иконопоштовањем. Само кан. 82 излази из овог оквира, али се лепо уклапа у сет канона које сам навео. Јесте *haraх*, али није у супротности са другим канонима. Штавише, и у њему налазимо синтагму ἀπὸ τοῦ νῦν (*od сада*) коју ћемо читати у кан. 73.⁵¹ За разлику од кан. 82, кан. 73 одлучује од Цркве оне који би *od сада* стављали крстове по подовима, док 82. то не чини, јер је представа јагњета из предања. Никаква казна се не налаже на оне који би после одредбе Трулског сабора сликали јагње, али се одлучују они који би сликали крст на недоличном месту јер је то девијација, не чини део предања, мада их је могуће наћи по храмовима. Претпостављени фалсификатор кан. 82 би био савршени професионалац јер користи језичке формулације које налазимо у целокупном корпусу трулских канона. Тако ἀπὸ τοῦ νῦν налазимо у канонима: 2, 6, 12, 13, 17, 32, 33, 45, 50, 54, 67, 68, 71, 73, 79, 100. Овај *terminus tescnicus* се налази само у актима овог сабора и нигде другде. Такође термин ὀρίζομεν налазимо небројено пута у трулским актима – нигде у претходним саборима – него само у актима VII васељенског сабора (канони: 2, 4, 7, 8 и 20). Та формулација се одомаћила у потоњој византијској промулгацији закона. Имамо и речи ἐν σαρκί πολιτείας у кан. 76 где се вели да је његов живот у телу имао педагошки карактер.

Ово би били принципијално аргументи који ме уверавају у аутентичност канона 82.

⁵¹ Канон вели: Τοῦ ζωολοιοῦ σταυροῦ δεῖξαντος ἡμῖν τὸ σωτήριον, πᾶσαν σπουδὴν ἡμᾶς τιθεῖναι χρῆ, τοῦ τιμῆν τὴν ἀξίαν ἀποδιδόναι τῷ δι' οὗ σεσώσμεθα τοῦ παλαίου πτώματος. Ὅθεν καὶ νῦν καὶ λόγῳ, καὶ αἰσθησί, τὴν προσκύνησιν αὐτῷ ἀπονέμοντες, τοὺς ἐν τῷ ἑδάφει τοῦ σταυροῦ τύπους ὑπὸ τινῶν κατασκευαζομένων, ἐξαφανίσθησιν παντοίως προστασσομεν, ὡς ἂν μὴ τῆ τῶν βαδίζοντων καταπατήσῃ τὸ τῆς νίκης ἡμῖν τρόπαιον ἐξυβρίζοιτο. Τοὺς οὖν ἀπὸ τοῦ νῦν τοῦ σταυροῦ τύπον ἐπὶ ἑδάφους κατασκευάζοντας, ὀρίζομεν ἀφορίζεσθαι.

3. Канон LXXXII: јуче, данас, суџра

Видели смо како су се трулски оци бавили и уметничким аспектима црквеног живота. Хришћанство је већ са Теодосијем постало државна религија и сада светска власт и црквени великодостојници гледају да без много устезања организују империју у један организам. Првобитна стидљивост (симболички израз у уметности) бива превазиђена. Христови портрети/иконе постоје већ неколико векова. Овим каноним им се даје легитимитет. То би био, по мени, кључни мотив који је трулске оце инспирисао да би га донели. Не треба сметнути са ума ни да су иконоборачке тенденције – или иконографија схваћена као приповедачка уметност, али без сакралног момента – већ биле присутне.

Овде се открива у пуној снази иконофилска позиција: *ἡρεδсїављамо Христїа јер је оваїлоћени Лоїос; оно шїио је невидљиво ѡосїало је видљиво, заїио се може насликаїи*. Међутим, чак и у овој оптици се може размишљати како су трулски оци још увек на корак до онога што ће бити срж иконофилске доктрине, наиме, да је икона у најтешњој или мистичкој (тајинској) вези са својим архетипом. Они кроз ову икону *ἡреїознају* (катавоοῦντες) *узвишеносїи смирења Боїа Слова и ѡриводе се сїомену* (μνήμην) *на њеїов живοїи у шїелу, сїтрадању, сїасоносној смрїи и искуїењу светїа које је из шїоїа проїзашїло*. Ово созерцавање и сећање још увек могу да буду нешто друго у односу на икону како је она схваћена после VII васељенског сабора. На сличан начин се говори и о поштовању крста у кан. 73. Тамо се вели о *ἡоклонењу* крсту умом, речима и чулима (νῦν καὶ λόγῳ, καὶ αἰσθησί, τὴν προσκύνησιν αὐτῷ), које је најдубљи израз поштовања, али још не мора да означава *одожавање* у правом смислу речи. Сличан проблем имамо и у кан. 82 где се вели: *Ἐν τισι τῶν σεπτῶν εἰκόνων ὑραφαїς*, што сам ја превео рогобатно са: *У неким ἡредсїавама слика којима се одаје ѡочасїи*. Проблем су σεπτῶν εἰκόνων; нису само часне иконе, него иконе којима се одаје *ѡоседна часїи*. Али, докле иде та по-част? Да ли је и обожавање? Глагол σεβῶ означава *одожаваїи, биїи преган, оїслуживаїи, имаїи светїи сїтрах, ѡракїїковаїи куїи, релиїију*. Јевсевије Кесаријски говори да хришћанин обожава (σεβῶ) једнога самога Бога.⁵² Ми не можемо тачно знати како су трулски оци доживљавали ово поштовање, али како је терен био клизав, временом се терминологија прецизирала, тако да *Доїмаїи о иконоїошїїовању Трисїа шездесетї и седам светїих оїшаца Сегмої васељенскої сабора* вели:

Ходајући истовременом и царским путем и следећи богоођављено учење наших светих отаца и предања католичке цркве... ми смо закључили... да се у свете Божије цркве, на свете сасуде и одежде, на зидове и даске, на куће и уз путеве поставе како ликови драгоценог и животновор-

⁵² *Hist. eccl.* 7, 11, 5.

ног крста тако и часне и свете иконе (τὰς σεπτὰς καὶ ἁγίας εἰκόνας), било да су урађене бојом, било од камена или неког другог прикладног материјала, као иконе Господа Бога и Спаситеља нашег Исуса Христа, непорочне Владичице наше Свете Богородице, такође и поштовања достојних анђела, и свих светих и побожних људи. Што чешће, наиме, они буду гледани кроз ликовни приказ, то чешће ће они који их буду посматрали бити подстакнути да се сете архетипа слике, да чезну за њим и да им упуте поздрав и смерно поштовање (τιμητικὴν προσκύνησιν); ипак не *право поклоњење* које по нашој вери припада само божанској природи (ἀληθινὴν λατρείαν, ἢ πρέπει μόνῃ τῇ θεῖα φύσει), него *шаблоно поштовање* (ἀλλ' ὄν τρόπον) које се указује форми драгоценог и животворног крста, светим Јеванђељима, другим светим и благословеним предметима, којима се за њихово поштовање приноси тамјан и свеће, како је то такође био побожни обичај код старих. Јер, *поштовање слика, наиме, преноси се на њихов архетип*.⁵³

Нема сумње да Трулски сабор трасира будућу иконографску аргументацију. Разумевање, рецепција и спровођење у дело ће бити – како смо већ видели у случају Римске цркве – проблем који је постојао, али и који пред савременим иконописцем представља изазов. Један од скорјих православних аутора који се бавио овим каноном био је Леонид Успенски,⁵⁴ али је био подвргнут критици од Кипријана Шахбазјана, коју нисам баш најбоље разумео.⁵⁵ И један и други аутор полазе са позиције *знања* шта 82 кан. жели рећи. Ја сам већ упозорио да термини поклоњења и поштовања (обожавања) нису једнозначни. Ми *не знамо* шта је σέβω тачно значио за трулске оце. Ми *знамо* само шта тај глагол значи после пропуштања кроз призму VII васељенског сабора. Тако су стајале ствари и са свим проблематичним терминима у историји догме, јер је пресудно било оно што се накнадно учитавало у неку формулацију, а не само филолошко значење појма. Сви су говорили истим језиком, али је мисао која је стајала иза тога бојила исту реч различитим тоновима.

Моје питање би било: Да ли је Трулски сабор апсолутно забранио симболичке представе? Изгледа да није, јер *сјеници* (σῆνιδοι), *сенке* су симболи и *праобразе* исијине који су Цркви *предани*. Јагње чини део предања. Не можемо га се одрећи као што се не можемо одрећи Старог Завета. То би био начелни став. У пракси имамо једну чудну шизофренију: Западна црква прихвата кан. 82, али наставља праксу симболичког представљања Христа као Јагњета Божијег, и чита на литургији Стари Завет, док се у Источној цркви Јагње Божије представља у лицу малог детета положеног на жртвенику

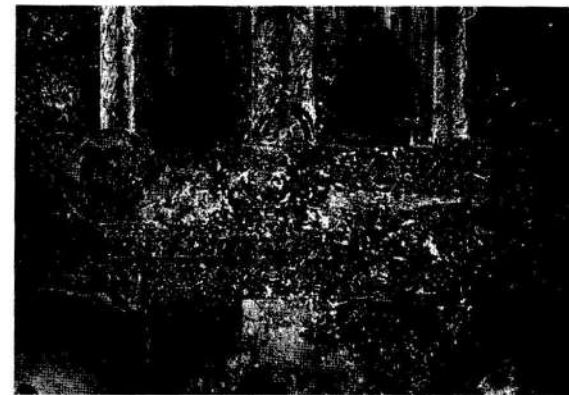
⁵³ Mansi, XIII, 377c-380b. Последња реченица је узета из Василијевог дела *De Spiritu Sancto* 18, 45.

⁵⁴ Л. А. Успенский, *Богословие иконы православной церкви*. Стране 91–104 су насловљене: „Пятый собор и его учение о церковном образе“, и оне су интересантне за нашу тему.

⁵⁵ Киприан Шахбазян, *Критический анализ книги Л. А. Успенского „Богословие иконы Православной Церкви“* (<http://kiprian-sh.narod.ru/texts/Symbol.htm>).

(μελισσός),⁵⁶ док се Стари Завет чита у ретким приликама. Ни Источна ни Западна црква нису јеретичке. Обе дају предност слици Исуса у виду човека, тј. оваплоћеног Логоса. Међутим, обе имају и симболичке представе Исуса. Јасно је да је јагње симбол, али је једнако тако симбол и мало дете које се приноси на жртву (*мелисмос*). Пострадао је одрастао човек, а не дете. Дете је иконографски постало симбол страдалног Исуса, јер се са дететом сугерише невиност жртве, као што нас на исто асоцира недужно јагње. Дете не може да говори у своју одбрану, као што то не чини ни јагње које кољу. Немо је. Исус одговара са: *шпи каза* (Мт. 26, 64). То је потврда, не говор. Не додаје ништа на оно што је речено, а са собом носи осуду: *крив си шпи који судиш, а не ја*.⁵⁷ Само осуда невиног може имати вредност. Она изазива поремећај система; осуда криминалца је нормална ствар.

Овај кратки екскрз показује сасвим довољно како је *мелисмос* симбол, а не физичка реалност. Симболи су и на Истоку и на Западу део реалности. Запад је сасвим природно наставио своју традицију представљања Исуса и у симболичкој форми јагњета, док је Исток нашао решење у симболу детета, мада се и дан-данас налазе



Сл. 4. Мелисмос (фреска).
Црква Св. Ђорђа у Курбинову, 1191. г.

представе јагњета у источним црквама. Може се рећи да се канон прихвата у његовој суштини, али не и у пракси. Без симбола, оног што посредује, култ је незамислив. Симболички је и добар део литургијског језика. Ствари у кул-

⁵⁶ Најстарија представа *мелисмоса*, која се налази у цркви Св. Ђорђа у Курбинову (Македонија, сл. 4), датирана је у 1191, мада се не може тврдити да није било и старијих споменика. *Мелисмос* на грчком значи *раздељење, ломљење*, и односи се на моменат када свештеник у Златоустовој Литургији ломе агнец и говори: *Ломе се и раздробљава Јагње Божије, које се ломе а не раздељује, увек се једе и никада не нестaje, но освешћује оне који се иречешћују*. Више на ову тему: *The Lamb of God in Orthodoxy. A History in Icons* (<http://iconreader.wordpress.com/2011/10/17/the-lamb-of-god-in-orthodoxy-a-history-in-icons/>); Χαρά Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισσός: οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Vol. 14 Byzantina mnēmeia, ed. Εκδοτικός Οργανισμός Π. Κυριακίδη Α. Ε., 2008. Интересантан је и текст: Vladimir Lysack, *Images of the Good shepherd: Icons or not?*, 2009 (www.pravmir.com/article_604.html).

⁵⁷ „Као овца на заклање одведе се, и као јагње немо пред оним који га стриже, тако он не отвара уста својих. У његовом понижењу укиде се суд његов. А род његов ко ће исказати?“ (Ис. 53, 7–8, како је цитирано у Дела 8, 32–33).

ту бивају преобразене, благодаћене. Само кроз симболично посредовање ствар не остаје на нивоу пуке тварности, на ономе што се може фактографски констатовати, него постаје свети објект. Хлеб и вино остају то што јесу, али се кроз литургијски акт преображавају у само тело Христово. Христос је присутан у овом и кроз овај симбол. У овој оптици, парадоксално, ни сам симбол није више пуки симбол. Иконоборци су говорили да је евхаристија једина и истинска икона Христа, иконопоклоници да је она сами Христос.⁵⁸ У суштини, и једни и други говоре исто: иконоборци кажу да је она слика јер је Син Божији реално присутан у њој; иконофили поричу да је она симбол/слика, јер је она сами Син Божији. Свете слике су код иконофила биле више симболично оприсутњавање трансцендентног, него што су то оне могле бити код иконобораца. Сугестивни су у том смислу стихови Јефрема Сирина:

Хвала да је Сину
Господару симбола,
Који својим распећем
Све симболе испуни.⁵⁹

Крсном смрћу Сина Божијег остварују се сви симболи. Сав говор, уметност, култура, људска дела, симболичке форме изражавања људског духа у узвишеном понижењу (поништењу, *кенозису*) Логоса Божијег се сусрећу и сједињују. Симболично се испуњава, а не нестаје. Преображава се са Христом. То значи да симбол/слика остаје, има свој легитимитет, али да постоји и још већи ниво: реалност у којој егзистира са оваплоћеним и страдалним Логосом.⁶⁰

Верујем да на овај начин схваћен 82 канон може да легитимише праксу Западне цркве у којој је симбол јагњета остао присутан све до нашег доба,

⁵⁸ Мајендорф ће писати: „Another aspect of the iconoclasts' position was their notion of the image, which they always considered identical or 'consubstantial' with the prototype. The consequence of this approach was that a material image could never achieve this identity and was always inadequate. The only true 'image' of Christ, which they would admit, is the sacramental one of the Eucharist as the 'image' and 'symbol' of Christ – a notion, which was drawn from pseudo-Dionysius [*Celestial Hierarchy*, PG 3, 124a]”. J. Meyendorff, *Byzantine Theology: Historical Trends and Doctrinal Themes*, London & Oxford 1975 = http://www.holytrinitymission.org/books/english/byzantine_theology_j_meyendorff.htm#_Toc26430217.

⁵⁹ Наведено према: Петар Јевремовић, *Пајролоија у олегалу херменеујике*, Кључ 6, ed. Отачник, Београд 2011, 228. Шири контекст о симболу у култу, ib. 227–228.

⁶⁰ Налазим да има право Успенски (*Бојословие иконы*, 99) када пише: „Символы же, 'образы и сени', оно считает не выражающими полноту благодати, хотя и достойными почитания и соответствующими нуждам известной эпохи. Иконографическая символика не исключается совершенно, но переходит на второй план. Мы и теперь употребляем некоторые подобные символы, как, например, три звезды на мафории Богоматери, чтобы указать на Ее дество до Рождества Христова, во время и после него. Или изображаем в небесах благословляющую руку, чтобы показать присутствие Божие. Но символика эта занимает подобающее ей второстепенное место и не заменяет собою личного образа”.

као и спорадичне појаве јагњета у црквеној уметности Источних цркава. Закључити како Римска црква, неприхватањем 82 канона, не прихвата у суштини ни христолошки аргумент за иконопредстављање,⁶¹ једноставно је заблуда, мада због своје оштрости и једноставности та интерпретација може деловати убедљиво.

Библиографија:

Извори:

Mansi, XI, 921–1006;

Rhalles-Potles, II, 295–554;

Pitra, II, 14–72;

Lauchert, 97–139;

Pedalion, 215–313;

Хроника Теофана Исповедника, Никифорова *Крајика историја*

Хроника Михајла Сиријског (*Theophanis Chronographia*, recensuit Carolus De

Boor, Teubnneri 1883–85; Nicephori chronographia brevis, Frid. Heyeri, 1832;

Chronique de Michel le Syrien, Patriarche Jacobite d'Antioch (1166–1199), I-IV,

ed./transl. Jean-Baptiste Chabot, Paris 1899–1910).

PL 96, 1236bc.

PG 98, 9–454;

Mansi, XIII,

Germano di Constantinopoli, *Omellie mariologiche* [*Collana di testi patristici* 49], trad., introd. e note a cura di V. Fazzo, Roma 1985.

Epistola Germani episcopi Constantinopoleos ad Thomam episcopum Claudiopulos, PG 98, 176a.

Liber Pontificalis, I, 373.

Студије:

Петар Јевремовић, *Пајролоија у олегалу херменеујике*, Кључ 6, Отачник, Београд 2011, 228.

Никодим Милаш, *Правила Православне Цркве са шумачењима*, књига I, Нови Сад 1895.

⁶¹ Тако тврди Успенски у *Бојословие иконы*, 104: „Таким образом, Римская Церковь осталась в стороне от формулировки учения Церкви о христологической основе священного образа. Учение это поэтому не смогло обогатить западное священное искусство, которое и по сей день остается верным некоторым чисто символическим изображениям, в частности, Спасителя в виде агнца. Отказ от постановлений Пято-Шестого Собора в области церковного искусства получил впоследствии очень большое значение: этим Римская Церковь сама исключила себя из того процесса выработки догматического и духовного художественного языка, в котором участвовала вся остальная Церковь и в котором руководящая роль промыслом Божиим выпала на долю Константинопольской Церкви. Запад остался в стороне от этого процесса”.

- Георгије Острогорски, *Сабрана дела Георгија Осѣројорског*, I–VI (том V, 7–181), Београд 1969.
- Леонид Александрович Успенский, *Бојословие иконы православной церкви*, Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 1997.
- Киприан Шахбазян, *Кривическиј анализ книги Л. А. Успенског „Бојословие иконы Православной Церкви“* (<http://kiprian-sh.narod.ru/texts/Symbol.htm>).
- Толкование. *О ирավилах Православной Церкви* (www.pagez.ru/olb/206.php).
- W. W. Bassett, „The impediment of mixed religion of the synod in Trullo (A.D. 691)“, *The Jurist* 29 (1969).
- C. Baltoyianni, „Christ the Lamb and the ἐνώπιον of the Law in a Wall Painting of Araka on Cyprus“, *Δελτίον ΧΑΕ* 17 (1993–1994), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη (1934–1991), Σελ. 53–58 Αθήνα 1994.
- K. Baus, „Trullanische Synoden (I u. II)“, *Lexikon für Theologie und Kirche* 10 (1965).
- J. Breckenridge, „Evidence for the nature of relations between Pope John VII and the Bizantine emperor Justinian II“, *Byzantinische Zeitschrift* 65 (1972).
- Christ the Lamb in Early Christian Art*, (<http://personal.stthomas.edu/plgavrilyuk/PLGAVRILYUK/Art/Lamb/Lamb%20Rome.htm>).
- E. Brunet, „Papa Gregorio II e la ricezione del Trullano“, *Iura orientalia* III (2007).
- P. I. Boumes, „The possibility of Married Bishops Today“, *The Greek Orthodox Theological Review* 40 (1995).
- R. Budriesi, „I mosaici della chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Roma“, *Felix Ravenna* 42 (1966).
- A. Cameron, „The Empress Sophia“, *Byzantion* 45 (1975).
- A. Cameron, „The Early Religious Policies of Justin II“, *Studies in Church History* 13 (1976).
- A. Cameron, „The Artistic Patronage of Justin II“, *Byzantion* 50 (1980).
- A. C. Calivas, „The Penthekte Synod and liturgical reform“, *The Greek Orthodox Theological Review* 40 (1995).
- R. M. T. Cholij, „Married clergy and ecclesiastical continence in light of the Council in Trullo (691)“, *Annuario Historiae Conciliorum* 19 (1987).
- I. Dura, „The Canons of the Sixth Ecumenical Synod Concerning Fasting and Their Application to the Present Needs of the Orthodox Faithful“, *The Greek Orthodox Theological Review* 40 (1995).
- Louis Duchesne, ed., *Liber pontificalis* (Paris, E. Thorin, 1886).
- J. H. Erickson, „The Council in Trullo: Issues Relating to the Marriage of Clergy“, *The Greek Orthodox Theological Review* 40 (1995).
- M. van Esbroeck, „Justinian II: im Synaxar und das Konzil 'in Trullo'“, *Synodus* (Studi in onore di W. Brandmüller) = *Annuario Historiae Conciliorum* 27 (1995).
- J. A. S. Evans, *The Age of Justinian: The Circumstances of Imperial Power*, London/New York, 1996.
- Vera von Falkenhausen, „Sergio I, santo“, y *Enciclopedia dei Papi*, vol. 1; Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2000.
- G. Fritz, „Quinisexte (concile)“, *Dictionnaire de théologie*, 13/2, 1581–1597.
- L. Garland, *Byzantine Empresses: Women and Power in Byzantium, AD 527–1204*, London/New York, 1999.
- R. M. Garrity, „Spiritual and Canonical Values in Mandatory Priestly Celibacy“, *Studia Canonica* 27 (1993).
- K. Groh, *Geschichte des oströmische Kaisers Justin II*, Leipzig, 1889, repr. Aalen, 1985.
- F. Görres, „Justinian II und das römische Papsttum“, *Byzantinische Zeitschrift* 17 (1908).
- M. Didron & E. J. Millington, *Christian Iconography or the History of Christian Art in the Middle Ages*, Vol. 1 (1851), Kessinger Publishing, 2003.
- P. Peeters, „Une vie vie greque de S. Martin I^{er}“, *Analecta Bollandiana* 51 (1933).
- L. Lamza, *Patriarch Germanos I. von Konstantinopel (715–730)*, Würzburg 1975;
- Χαρά Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός: οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελαιο-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Vol. 14 Buzantina mnēmeia, ed. Εκδοτικός Οργανισμός Π. Κυριακίδη Α. Ε., 2008.
- C. Head, *Justinian II of Byzantium*, Madison-Milwaukee-London 1972.
- Matthias Hardt, „Sergius I“, y *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Band 9, Herzberg 1995.
- P. A. Hollingsworth, „Justinian II“, y A. P. Kazhdan, *Oxford Dictionary of Byzantium*, New York 1991.
- P.-P. Joannou, *Discipline générale antique*, vol. 1, *Les canons des conciles oecuméniques*, Pontificia commissione per la redazione del codice di diritto canonico orientale, Roma 1962.
- I. Karagiannopoulos, *Historia Vizantinou Kratous. II: Historia meses Vizantines Periodou (565–1081)*, Thessaloniki 1993.
- V. Laurent, „L'oeuvre canonique du concile in Trullo (691–692), source primaire du droit de l'Église orientale“, *Revue des Études Byzantine* 23 (1965).
- V. Lysack, *Images of the Good shepherd: Icons or not?*, 2009 (www.pravmir.com/article_604.html).
- J. Meyendorff, *Byzantine Theology: Historical Trends and Doctrinal Themes*, London & Oxford 1975 = http://www.holytrinitymission.org/books/english/byzantine_theology_j_meyendorf.htm#_Toc26430217.
- F. R. MacManus, „The Council in Trullo: a roman catholic perspective“, *The Greek Orthodox Theological Review* 40 (1995).
- M. Matthiae, *Ss. Cosma e Damiano e S. Teodoro*, Roma 1948.
- George Nedungatt, „The council of Trullo revisited: Ecumenism and the canon of the councils“, *Theological Studies* 71 (Sept. 2010) (<http://periodicals.faqs.org/201009/2115296061.html>).
- D. Salachas, „La normativa del Concilio Trullano commentata dai canonisti bizantini del XIII secolo Zonaras, Balsamone, Aristenos“, y *Oriente Cristiano* 2–3/1991, Palermo 1991.
- D. Salachas, *Istituzioni di diritto canonico delle Chiese cattoliche orientali*, Roma-Bologna 1993.
- D. Salachas, *Il diritto canonico delle Chiese orientali nel primo millenio. Confronti con il diritto canonico attuale delle Chiese orientali cattoliche*, Roma 1977.

- D. Salachas, „La chiesa locale nella comunione universale delle chiese secondo la legislazione canonica antica“, *Concilium* 37/3 (2001).
- Carla Noce, „I canoni dei concili della chiesa antica“, y *Studia Ephemeridis Augustinianum* 95, I, a c. di Angelo di Berardino, Roma 2006.
- P. J. Nordhagen, *The frescoes of John VII (a. D. 705–707)*, in *S. Maria Antiqua in Rome*, Roma 1968.
- G. Nedungatt – M. Featherstone (ed.), *The Council in Trullo revisited*, Roma 1995.
- H. Ohme, „Die Beziehungen zwischen Rom und Konstantinopel am Ende des 7. Jahrhunderts: Eine Fallstudie zum Concilium Quinisextum“, *Annuario historiae conciliorum* 38 (2006).
- H. Ohme, „Das Quinisextum auf dem VII. Ökumenischen Konzil“, *Annuario Historiae Conciliorum* 20 (1988).
- H. Ohme, *Das Concilium Quinisextum und seine Bischofsliste. Studien zum Kostantinopeler Konzil von 692*, Berlin-New York 1990.
- H. Ohme, „Zum Konzilsbegriff des Concilium Quinisextum (692)“, *Annuario Historiae Conciliorum* 24 (1992).
- H. Ohme, „Begegnung zwischen Ost und West in den Kanones des Concilium Quinisextum (692)“, y *Atti del congresso internazionale „Incontro fra canoni d'Oriente e d'Occidente“ (Bari 1991)*, a cura di R. Coppia, vol. 2, Bari 1994.
- H. Ohme, „The causes of the conflict about the Quinisext Council. New perspectives on a disputed council“, *The Greek Orthodox Theological Review* 40 (1995).
- J. D. Reckenridge, „Evidence for the nature of relations between pope John VII and the Byzantine emperor Justinian II“, *Byzantinische Zeitschrift* 65 (1972).
- I. Simonopetrites, „The pastoral sensitivity of the canons of the Council of Trullo (691–692)“, *The Greek Orthodox Theological Review* 40 (1995).
- J. C. Skedros, „The canons of the Council in Trullo (692 C. E.)“, y R. Valantasis (ed.), *Religions of late antiquity practice*, Princeton 2000.
- W. Treadgold, *A History of Byzantine State and Society*, Stanford 1997.
- S. N. Troianos, „Die Wirkungsgeschichte des Trullanum (Quinisextum) in der byzantinischen“, *Annuario Historiae Conciliorum* 24 (1992).
- H. Turtledove, „Justin II's Observance of Justinian's Persian Treaty of 562“, *Byzantinische Zeitschrift* 76 (1983).
- A. A. Vasiliev, *History of the Byzantine Empire*, 2 voll., Madison, Wisc. 1928.
- Villes et peuplement dans l'Illyricum Protobyzantin*. Actes du colloque organisé par l'École française de Rome (Rome, 12–14 mai, 1982), Rome 1984.
- H.-J. Vogt, „Der Streit um das Lamm. Das Trullanum und die Bilder“, *Annuario Historiae Conciliorum* 20 (1988).
- H.-J. Vogt, „Zur Ekklesiologie des Trullanum“, *Annuario Historiae Conciliorum* 24 (1992).
- P. Viscuso, „Concerning the second marriage of priests“, *The Greek Orthodox Theological Review* 40 (1995) 201–211.
- P. Viscuso, „Marriage between orthodox and non-orthodox: a canonical study“, *The Greek Orthodox Theological Review* 40 (1995).

- J. Wortley, „The sixtieth canon of the Council in Trullo“, *Studia Patristica* 15 (1984) [= *Texte und Untersuchungen* 128].
- F. E. Wozniak, „Byzantine Diplomacy and the Lombard-Gepidic Wars“, *Balkan Studies* 20 (1979).

CANON LXXXII OF THE COUNCIL IN TRULLO

Zoran Đurović, Ph.D

Patristic Institute Augustinianum, Rome

This brief excursion shows enough that *melismos* is a symbol, not a physical reality. In the East and in the West, symbols are part of reality. The West has quite naturally continued its tradition of presenting Jesus *also* in the symbolic form of the lamb, while the East found the solution in the symbol of the child, although to this day representations of a lamb are present in the eastern churches. It can be said that the canon is accepted in its essence, but not in practice. Without symbols, that which mediates, a cult is unthinkable. Symbolical is also a good part of the liturgical language. Objects are transformed in cult, strewn with grace. It is just that through symbolic mediation a thing does not remain at the level of mere matter, on that which can be factually stated, but becomes a sacred object. Bread and wine remain what they are, but through the liturgical they transform into the very body of Christ. Christ is present *in* this and *through* this symbol. In this light, paradoxically, the symbol itself is no longer a mere symbol. The iconoclasts have said that the Eucharist is the only and true icon of Christ, and iconophiles that it is Christ Himself. In essences, both say on and the same: iconoclasts say that it is an image because the Son of God is realistically present in it; the iconophiles deny that it is a symbol – an image – because it itself is the Son of God Himself. Holy images with ikonophiles were more symbolic presentations of the transcendent, then they could have been with the iconoclasts.

КАНОН LXXXII ТРУЛЬСКОГО СОБОРА

Зоран Джурович

Понтификальный институт Августианианум, Рим

Эта краткая статья показывает совсем достаточно что *мелисмос* символ, а не физическая реальность. Символы и на Востоке и на Западе часть реальности. Запад совсем естественно продолжил свою традицию представления Иисуса и в символической форме ягненка, тогда как Восток нашел решение в символе младенца, хотя и сегодня встречаются представления ягненка в восточных церквях. Можно сказать, что канон воспринимается в его сущности, но не и в практике. Без символа того, что является посредником культ есть непредставимым. Символически есть и хорошая часть литургического языка. Вещи в культе бывают преобразены, облагорожены. Только через символическое посредничество вещь не остается на уровне простой материяльности, на том, что может фактографически констатироваться, но становится святым объектом. Хлеб и вино остаются тем, чем есть, но через литургический акт преобразовываются в само тело Христа. Христос присутствует в этом и через этот символ. В этой оптике символ не является больше простым символом. Иконоборцы говорили, что евхаристия единственна и истинная икона Христа, иконопочитатели что она сам Христос. В сущности, и одни и другие говорили одно и то же: иконоборцы говорят, что она картина, поскольку Сын Божий реально присутствует на ней; иконофилы отрицают что она символ/картина, поскольку она сама Сын Божий. Святые картины у иконофилов были больше символическим присутствием трансцендентного, нежели они могли быть у иконоборцов.

ПРОРОК ЈОНА У ПАЛЕОХРИШЋАНСКОЈ УМЕТНОСТИ

Сузана Ђуровић

Институт Грегорианум, Рим

Сузана Ђуровић

Ел. пошта: zoran5@interfree.it

Оригиналан научни рад

Примљен: 21. фебруара 2012.

Исправљен: 5. јуна 2012.

Прихваћен: 6. јуна 2012.

Апстракт: Рад се бави мојућим узроцима учесћалој избора сцена Јониној циклуса у палеохришћанској уметности. Према неким шабелма које су истраживачи ове уметности саставили, набрајајући број библијских представа које се јављају у овом периоду, само у периоду до Миланској едикцији постоји 108 сцена на којима је приказан пророк Јона, док следећа најучесћалија представа, праотац Ноје, броји свега 8 представа. Ослањајући се како на разне студије, тако и на писана сведоштва и своенике који су нам остали из овог периода, покушали смо размислити неке од мојућих решења овој проблеми.

Кључне речи: Пророк Јона, митологија, хришћански симболи, палеохришћанска уметност.

Увод

Излагање о пророку Јони у палеохришћанској уметности почећемо слободним преводом стихова из поезије јеврејске песникиње Нели Закс, добитнице Нобелове награде за литературу:

Ако би пророци провалили кроз врата ноћи
отварајући ране својим речима...
Ако би пророци провалили кроз врата ноћи
и ако би тражили уточиште у једном уху,
једном људском уху зараслом у коприву,
да ли би ти умео да слушаш?¹

Можемо слободно рећи да су први хришћани умели да слушају речи пророка, па стога и не изненађује како је једна тако мала библијска књига о

¹ <http://www.proscenium.ch/art/chagall/chagallbibbia/ravasi.html>.

Јони, инспирисала огроман број патристичких, литургијских и иконографских споменика и рекордан број визуелних представа, који је само од III до V века премашио цифру од четири стотине. Ова књига за протагонисту има пророка чије име – Јона – на јеврејском значи *голуб*. Голуб је, између осталог, света животиња богиње Иштар чији се најчувенији храм налазио баш у Ниниви. Знак клинастог писма који представља овај град био је кућа и риба. И баш је риба, како нам је добро познато, у центру ове приче, монструозна риба коју је предање трансформисало у кита.

Почеци хришћанске уметности

Стварање хришћанске уметности везано је за период великих расправа по питању догмата. Али, у суштини, уметност је у пракси била прихваћена.² Страх и опасност од идолопоклонства инспиришу већ апологете II века. Тако, на пример Св. Јустин Филозоф објашњава да је основни мотив хришћанског одбијања слика борба против идолопоклонства коју су већ заговарали Јевреји да би се одбранили од сујеверја и магије.³ Забрана која је у почетку била усмерена на представе JHWH-а⁴ убрзо је примењена на све фигуративне представе.

Прве представе које хришћани почињу да користе у ствари нису биле преузете из библијских прича, него су представљале једноставне симболе нацртане на предметима из свакодневног живота. Дакле, говоримо о једном екстремно херметичком језику.⁵ У вези са тим питањем треба консултовати Климента Александријског, који позива хришћане да према распрострањеном обичају тог времена, на својим прстеновима гравирају једноставне, неутралне симболе који неће упућивати на идолопоклоничке паганске теме већ на христолошке теме спасења. Он предлаже у ту сврху голуба, сидро, барку и рибу, како би, на пример, оне који су рибари, ови симболи „упутили“ на апостола Петра и на младиће изашле из воде (новокрштени).⁶

Између симбола које су користили први хришћани предњаче симболи везани за морски свет и међу њима најраспрострањенији био је симбол рибе, који је уједно и постао симбол изворног хришћанства. Доказ о преступу

² Cf. A. Quacquarelli, *La società cristologica prima di Costantino e i riflessi nelle arti figurative*, Bari 1978; J. D. Breckenridge, „The reception of Art into the Early Church“, *Atti del IX Cong. Intnt. di Arch. Crist.* (Roma 21–27 settembre 1975), Città del Vaticano 1979, 361–369; L. Ouspensky, *La théologie de l'icone dans l'Eglise orthodoxe*, Paris 1980; F. Bisconti, „Letteratura patristica e iconografia paleocristiana“, у *Complementi interdisciplinari di patrologia*, Roma, Città Nuova Editrice, 1989.

³ Јустин Филозоф, *I apologia*, 1,9.

⁴ Cf. Пнз. 5, 7.

⁵ Овај „језик“ првих хришћана понекад се сматрао и као средство заштите од власти, тако да постоји пасус Минуција Феликса који, набрајајући неизбројиве кривице хришћана, наводи и обичај да они комуницирају посредством скраћеница и мистериозних знакова (*Octavius*, 9, 1); Cf. Зоран Ђуровић, „Минуције Феликс: хришћанство без храма и светих слика“, у *Иконографске студије* 4 (2011) 123–135.

⁶ Климент Александријски, *Paedagogos*, 3, 11, 59–60.

старозаветне забране у пракси првих хришћана најбоље се види из сведочанстава најстаријих катакомбалних представа које се датирају на крај II или почетак III века, а такође и из сведочанства *domus ecclesiae* из Дура Европоса у коме се налазе фреске које се односе на период пре 256. године, када је овај град уништен. У чувеним катакомбама Светог Калиста у Риму сахрањиване су римске владике током читавог III века. Сматра се да се у криптама Луђине, у овим катакомбама, налазе нека од најстаријих сведочанстава хришћанске уметности. Ту су представљене фигуре животиња и други симболи палеохришћанске уметности, као што су орант и пастир, али и представе које евоцирају на старозаветне и новозаветне епизоде, као што су: пророк Данило међу лавовима, умножавање хлеба и риба, крштење Христово, као и прича о Јони (сл. 1).



Сл. 1. Катакомбе Св. Калиста, детаљ фреске са почетка III века

Јона у иконографији и симболији књиге о Јони

Када се ради о представама прича из Старог или Новог Завета, ранохришћанска уметност тежи да синтетизује догађај. Епизоде из Библије обично се свде на неку врсту једноставних *сцриптова*, или *исцетера* који целокупан заплет приказују само једном композицијом не тежећи да прикажу динамику приче, и не бринући превише ни за амбијент исте. Веома ретко, међутим, приказивани су и циклуси од неколико слика који обрађују неке кључне моменте. У овакве циклусе, поред прича о Сузани, о Христовом страдању и неких епизода везаних за Петра и Павла, спада баш прича о пророку Јони.

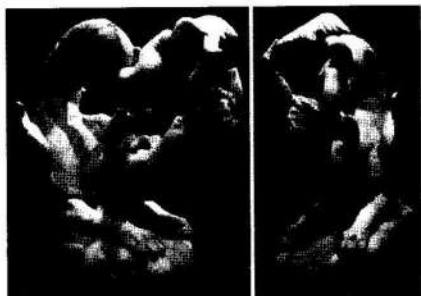
Циклус о пророку Јони обично обухвата три до четири сцене:

- бацање Јоне у море од стране морнара, где га кит (морско чудовиште) прогута,
- избацивање Јоне из утробе кита на обалу,
- одмор испод тикве; и (понекад се придружује сцена)
- Јона испод осушене тикве.



Сл. 2. Катакомбе Св. Калиста, кубикулум Светих Тајни, детаљ са фреске (реконструисан)

Можемо навести неке примере наведених Јониних циклуса: фреске у кубиклулуму Светих Тајни из катакомбе Светог Калиста из прве половине III века (сл. 2), статуете из села у Малој Азији које се данас налазе у музеју у Кливленду, такође из III века (сл. 3–5), Јонин саркофаг из Ватиканских музеја (сл. 6). Јонин циклус се може наћи и на фрескама других хришћанских гробаља *orbis antiquus*-а: маузолеј у Александрији, гробље у Каљарима, гробље Виња Касија у Сиракузи. На крају треба споменути и подни мозаик у Аквилеји из IV века.



Сл. 3. Избачени Јона
[Cleveland, Museum of Art]



Сл. 4. Јона испод тикве
[Cleveland, Museum of Art]

Сл. 5 (десно). Јона у молитви
[Cleveland, Museum of Art]

Мало тога у ове три главне сцене указује да је библијска прича о Јони на њима испричана. Може се на њима препознати брод, кит, тиква, али нема ни помена о Божијој заповести упућеној Јони, о Ниниви, о проповеди. Наративна уметност после Миланског едикта (313) обазривија је на детаље ове врсте и са више верности описује догађаје једне приче, као што можемо видети, на пример на мозаицима цркве Санта Марија Мађоре у Риму. Данас је опште прихваћено да ови циклуси о Јони или остале представе из пре-константиновог периода не представљају илустрације библијских прича на које се односе тј. да не представљају Библију за неписмене оног доба.⁷ Да би се одговорило на питање о узроку избора и учестало-



⁷ Cf. Pierre Prigent, *L'Arte dei primi cristiani: l'eredità culturale e la nuova fede*, Roma 1997.



Сл. 6. Јонин саркофаг, III век [Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano]

сти приказивања приче о Јони у периоду палеохришћанске уметности, морали бисмо се позабавити симболијом саме приче, као и писаним споменицима ранохришћанског доба, који би нас упутили на контекст у којем настају ова дела.

Први хришћани били су „особе свог доба“ и они добро стојећи и образовани хтели су да своје упокојене окруже сликама које су повезане са њиховом вером. Они су, ако су желели неку скулптуру или слику или украс на саркофагу, морали да се обрате занатлијама тога доба, који су још увек били пагани или, и ако су постали хришћани, били су ученици паганских мајстора. Уметници су, у том раздобљу, морали да уметност дуге паганске историје адаптирају према новим хришћанским захтевима и да већ постојеће иконографске образце прилагоде новој симболији. Због тога, неке хришћанске сцене инспирисане Библијом бивају преузете из митолошких сцена којима су се занатлије оног времена бавиле. Ово се нарочито односи на декорацију саркофага.

Представа Јониног одмора испод тикве је један инструктивни пример овог процеса где је искоришћен у ту сврху приказ Ендимиона успаваног вечним сном.⁸ С обзиром да су хришћани ову сцену најчешће користили за украшавање саркофага и хришћанских гробова, како се и првобитна уметност хришћана и развијала углавном из овог амбијента, не треба нас превише чудити избор блажено-успаваног Ендимиона (сл. 7), знајући да се сан упоређује са смрћу, а чињеница да Ендимион сваке ноћи очекује силазак љубљене Се-



Сл. 7. Детаљ са Ендимионовог саркофага
[Louvre Museum]

⁸ Cf. T. Mathews, *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Milano 2005, 24–25.

лене може се повезати, не са телесним уживањима у оностраним животу, већ са хришћанским очекивањем васкрсења у телу.

Као додаток овој врсти иконографије треба поменути: Адама и Еву у Рајском врту преузете из сцене Херакла у врту хесперида, Самсона који убија лава – преузето из сцене Херакла који убија немејског лава, Мојсија који изува сандале – сцена Хермеса који везује сандале итд.⁹

У овом контексту могли бисмо протумачити и прве две сцене приче о Јони. Јона на броду је скоро увек представљен као Орант, што би био симбол хришћанина који плови воденим беспућем. Морско чудовиште је већ добро познато у грчко-римској уметности и митологији,¹⁰ и оно, или *кејџос* у јеврејским или хеленистичким нарацијама персонификација је воденог беспућа.¹¹ Хришћани су искористили ово – већ постојеће – симболичко значење како би показали како хришћанин мора да „уђе“ у чудовиште које представља симбол римске или нехришћанске културе.¹² Не занемарујући симболику смрти у слици Ендимиона, могли бисмо рећи да се Јона после напуштања *кејџоса* и хаоса нехришћанске културе враћа својој заједници у вери (приказан у блаженом одмору).

Наравно, не можемо се ограничити само на пређашње тумачење представе пророка Јоне у палеохришћанској уметности. Задатак је много компликованији, јер се истраживач мора суочити са хришћанским коришћењем већ постојећих симбола и сагледавањем са новог становишта вере, која је полако настајала. Треба почети са симболом самог Христа у личности пророка Јоне. Можда би зазвучало чудно што се пророк Јона, виђен у библијској причи као побуненик који бежи од задатка датог му од Бога на други крај света,¹³ пореди са Христом. Због тога хришћански аутори, који објашњавају аналогију између Христа и Јоне, повремено истичу и да, за разлику од Јоне, Христос не бежи од своје мисије и не љути се на обраћење пагана. У чему Јона изображава Христа показује блажени Августин:

Пророк Јона објављује Христа не толико својим речима већ са врстом страдања коју је претрпео, и на начин сигурно много јаснији него кад би објавио његову смрт и васкрсење проповедајући. Зашто би иначе

⁹ Cf. F. Bisconti, *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, 20.

¹⁰ Bernard Huevelmans, *In The Wake of the Sea Serpents*. Trans. Richard Garnett. New York: Hill and Wang, 1968. Gudrun Ahlberg-Cornell, *Heraclides and the Sea-Monster in Attic Black-Figure Vase-Painting*. Acta Instituti Atheniensis regni Sueciae, 4^o, XXXIII, Stockholm 1984.

¹¹ Bernard F. Batto, *Slaying the Dragon: Mythmaking in the Biblical Tradition*, Louisville: Westminster/John Knox, 1992; Mary Wakeman, *God's Battle with a Monster: A Study in Biblical Imagery*, Leiden: E. J. Brill, 1973.

¹² Cf. Graydon F. Snyder, *Ante Pacem: Archaeological Evidence of Church Life Before Constantine*, Mercer University Press, 2003.

¹³ У коментарима на Јону се каже: „*Tarsus* (cf. 1. Цар. 10, 1; Пс. 48, 8) је представљао у очима Јевреја крај света. Јона хоће да се ослободи своје мисије бежећи што даље“ (*La Bibbia di Gerusalemme*, Edizioni Dehoniane, Bologna, 2004).

био примљен у стомак чудовишта и трећи дан испљунут ако не да прикаже Христа који се враћа трећег дана из дубине пакла?¹⁴

Он је једини пророк кога сам Христос пореди са собом и својом мисијом.¹⁵ Шта би било делотворније од слике Јоне, који васкрсава трећи дан из утробе кита, пред лицем смрти са којом се суочавају хришћани у својој нади? Христос управо говори о симболу Јоне као пророчкој парадигми о смрти и васкрсењу, обраћењу и покајању. У прилог овом тумачењу Јониног циклуса коришћеног у погребне сврхе (као нада у васкрсење и вечни живот) говори и чињеница да се на саркофазима често циклус о Јони ставља у идилични, пасторални контекст који призива наду у онострани живот премицулог у миру и блаженству. На њима се често виде пастири са овцама, или је сцена Јоне уоквирена са Добрим Пастиром или Орантом. Постоји пример саркофага из Пизе, где је и сам Јона приказан као пастир (одећа и штап указују на то), као и саркофаг Јулија Јулијане из музеја Пијо Кристијано у Ватикану, затим саркофаг из Берлинских државних музеја. Не може да се не помене и најстарији хришћански споменик из Београда (сл. 8), Јонин саркофаг са почетка IV века, на коме је са леве стране Добри Пастир а са десне Јона бачен из брода. Занимљиво је да се сцене о Јони одвијају у смеру Доброг Пастира. На крају би било добро поменути да се сматра да слика Доброг Пастира у почетној фази хришћанских представа нема симболичку вредност самог Христа, већ да ту вредност добија у каснијим представама. Осим пасторалних сцена, које најчешће прате Јонин циклус, постоје и сцене трпезе љубави и риболова.



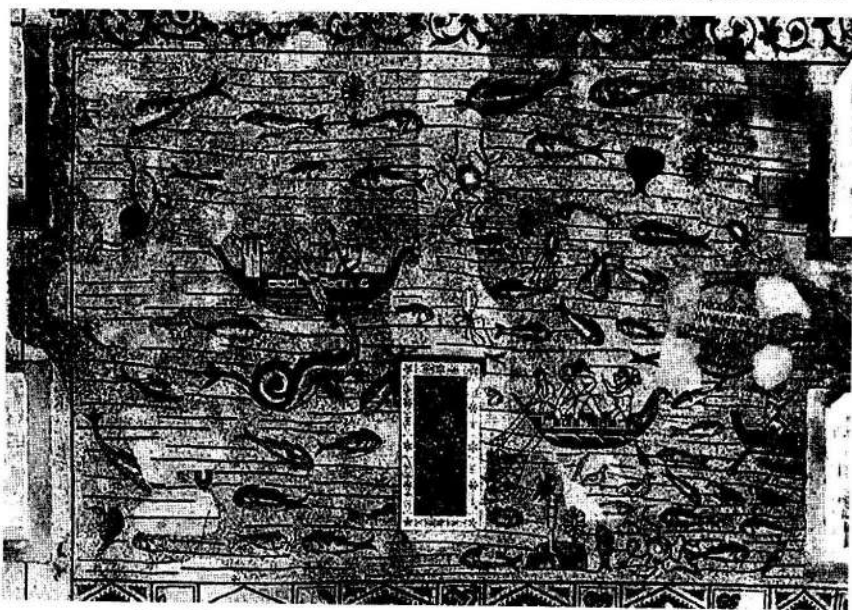
Сл. 8. Јонин саркофаг са почетка IV века [Лapidаријум, Београд]

У јеврејском тексту мисија Јоне јесте пророчанство о несрећи, која ће задесити град Нинивиу. Слична пророчанства била су уперена против Египта и Вавилонa. У Септуагинти се, међутим, говори само о објави – апелу – Ниниви. Матејево Јеванђеље скицира паралелу између Христове и Јонине мисије, а ранохришћанска тумачења овог паралелизма виде у проповедању Нинивљанима слику објаве хришћанске поруке паганима. Ево следећег важног момента у разумевању популарности ове библијске приче: универзализам милости Божије која обухвата целокупни свет, и која више не представља повластицу изабраног народа Божијег или, боље речено, спасење се са Христом нуди сваком човеку, без обзира на расу и припадност.

¹⁴ Свети Августин, *De civitate Dei*, 18, 30, 2.

¹⁵ Cf. Mt. 12, 39–41.

Можда се ово најбоље може видети на мозаику базилике у Аквилеји са почетка IV века (сл. 9–10), где је у комплексној композицији приказано више момената из приче о пророку Јони. Ова композиција садржи и елементе који излазе из оквира библијског текста. Прича о Јони је представљена у три епизоде: у горњем левом углу композиције може се видети један наг морнар који је једном ногом изашао на ивицу брода и баца пророка у море, који пак бива прогутан од стране морског чудовишта. С једне стране брода налази се орант у белој туници, тј. морнар у молитвеном положају, а с друге стране, представљен је морнар који одлучно весла морем, које је мирне површине. Прича тече даље са морским чудовиштем које преко стене избацује пророка живог на обалу. Одмах иза тога, пророк лежи испод тикве (*florida circubita-sea*) пошто је завршио да проповеда становницима Ниниве, који се, према библијској причи, преобраћају. Поменути елементи композиције који излазе из оквира библијског текста су риболов и лов на патке, који представљају позадину комплетне композиције. Риболовци и ловци на патке су, према тези Р. Јакумина, научника који се највише бавио овим мозаиком, анђелчићи и не-



Сл. 9. Прича о Јони (деталј мозаика) [Базилика у Аквилеји]

вине душе.¹⁶ Риболов разноврсних морских риба и лов на животиње, чисте и нечисте, указује на објаву поруке спасења, оствареног Христовим страдањем и васкрсењем, која је свима објављена. Ориген у *Коментаријима на Мајџеја* 13,

¹⁶ Cf. R. Jacumin, *Le porte della salvezza: gnosticismo alessandrino e grande Chiesa nei mosaici delle prime comunità cristiane: guida alla lettura dei mosaici della Basilica di Aquileia*, Gaspari, Udine 2000, 131.

47 вели: „Царство Небеско је као мрежа бачена у море, која скупља рибе сваке врсте... речи скупља рибе сваке врсте могу, такође, да указују на призив свим расама“.¹⁷

Следећи моменат на који треба обратити пажњу јесте поучавање „оглашених“. Оно је припрема за крштење. У едукацији првих хришћана одлучујућу улогу су имали књига о Јони и други библијски списи. Чудесно спасење пророка ушло је и у богослужбене молитве, пре свега Јевреја, а затим и хришћана. Тако једна старохришћанска литургијска молитва каже: *Услиши моју молитву! Као што си услишио Јону у стомаку морског чудовишта! Услиши ме, ојми ме од смрти и дај ми животи!*¹⁸

Књига о Јони, како је наведено, била је присутна у катихези оглашених. Она се обично читала у периоду пре Васкрса, периоду који је био одређен за припреме за крштење. Свети Јефрем Сирин каже новокрштенима: *Колико личиш на пророка издљиваног од кити!*¹⁹ Са једне стране, Јона се појављује као изврстан проповедник – проповедао је Нинивљанима само један дан и цео се град обратио. С друге стране, чињеница да је био спасен из мора спаја Јону са друге две старозаветне личности везане за симболику крштења: Ноја и Мојсија. То сведоче многи ранохришћански саркофази где је циклус Јоне најчешће „удружен“ са Нојем, а постоје и примери, као код већ поменутог ватиканског саркофага, где је представљено и симболично крштење Корнелија. Намеће се, ипак, један проблем код тумачења фузије иконографије са темом о Јони и Ноју. Ноје на саркофазима углавном бива приказан у димензијама много мањим у односу на Јонине. Нешто слично можемо приметити на фрескама сводова катакомби, где се три слике из циклуса Јоне удружују са једном представом Ноја. Овакав третман би нас нагнао вероватно на закључак да Ноје у овом случају има секундарну важност и да можемо рећи да само доприноси истицању и појашњавању симболичке поруке циклуса о Јони.

Занимљива су тумачења светих Отаца о Јонином одмору после проповеди у Ниниви. Св Јероним пореди колибу коју прави пророк са Јерусалимом, или уопштеније, са Израиљем коме је дошао Христос.²⁰ Свети Августин каже

¹⁷ Ориген, *Коментариј на Мајџеја* X, 15, 13

¹⁸ Псеудо Кипријан, *Orationes*, 2, 2.

¹⁹ Јефрем Сирин, *Hymnes sur la nativité*, 3, 19.

²⁰ Cf. Јероним Стридонски, *Commentaria in Jonam*, 4, 6.



Сл. 10. Прича о Јони (деталј мозаика)
[Базилика у Аквилеји]

да сенка тикве, која штити пророка од сунца, преставља сва старозаветна обећања, а да је црв послат од Бога да осуши тикву – сами Христос, са чијих усана је дошло Јеванђеље које је осушило и учинило да нестану све сенке Старог Завета.²¹ Моменат када Јона после сушења тикве изражава жељу да умре, Оци тумаче као његову жељу да умре у крштењу са Израилем да би се родио за нови живот. Видимо да су целокупан живот првих хришћана и хришћанске заједнице, као и писани документи тог времена, нарочито дела светих отаца, у директној вези са палеохришћанском уметношћу и да су утицали на избор фигуративних представа као израза вере првих хришћана као и на њихов развитак.

Мислим да би, на крају, требало образложити још један могући разлог двоструког избора сцене одмора Јоне испод тикве од стране првих хришћанских уметника. У хришћанским катакомбама се налази двадесетак представа Јоне који седи у положају Роденовог мислиоца. Тај гест, преузет од античких уметника, представља особу која се одала дубоком размишљању и повезана је са осећањима која иду од осећања непријатности до туге. У поменутом кубиколуму светих Тајни у катакомби светог Калиста супротстављене су две слике Јоне испод тикве. На једној спокојни Јона почива испод тикве, на другој Јона седи испод осушене тикве. Зар није мало необично изостављање Јонине проповеди и обраћења Нинивљана, а инсистира се на дуплој сцени Јоне испод тикве?²² Одмор Јоне испод тикве, мотив који се најчешће налази у катакомбама јасно указује на одмор који човек налази у смрти. *Nis requiescit* (овде одмара) образац је који се налази на надгробним плочама. Ако је, дакле, било потребе да се додаје друга сцена, она би могла да се односи на концепцију оностраног света. За већину светих Отаца постоје само изузетни случајеви, као на пример, пророк Илија који одмах улази у Царство Небеско. Остали морају чекати васкрсење мртвих и Страшни Суд, како то истиче Тертулијан²³ или Викторин Птујски, епископ из III века.²⁴ Сцена одмора Јоне испод тикве, дакле, говори о покојнима за време историје. Четврта сцена која се обично



Сл. 11. Позлаћена стаклена посуда са приказом приче о Јони, IV век [Germanische Museum]

²¹ Cf. Свети Августин, *Ер.*, 102, 6, 35

²² Cf. M. Dulaey, *I simboli cristiani. Catechesi e Bibbia (I-VI sec.)*, Cinisello Balsamo, 2004.

²³ Cf. Тертулијан, *De resurrectione carnis*, 27, 4.

²⁴ Cf. Викторин Птујски, *Scholia in Apocalypsin Joannis*, 6, 4.

приказује у Јонином циклусу, на неки начин исправља паганску концепцију смрти као вечитог сна, и супротставља јој хришћанско уверење о ишчекивању Васкрсења у есхатону. Можда би у прилог овој могућој теорији ишле већ поменуте скулптуре Јониног циклуса које се налазе у Кливленду. Последња, четврта сцена, у овом случају је замењена Јоном-орантом, тј. Јоном у молитви, што би могло да нас подстакне на слику молитве светих који ишчекују Дан Господњи.

На крају, треба навести и да се пророк Јона налази изобразен на позлаћеном стаклу (сл. 11), лампама у теракоти или бронзи, тањирима, египатским тканинама.²⁵ На жалост, мало је тога остало сачувано до данас.

Закључак

Из свега изложеног можемо рећи да се хришћанска уметност развијала упоредо са хришћанском вером, која је трпела непрестане преформулације. Први хришћани нису у уметности са презиром посматрали паганске симболе, већ су их, напротив, усвајали дајући им неке нове вредности и читавајући у њих хришћанске садржаје. Развој, као и симболика палеохришћанске уметности, а самим тим и представе Јоне у том периоду, од стране научника и истраживача тумачен је на различите начине. За Ђованија Батисту де Росија ове представе имају дидактичку сврху, Виктор Шулицх их тумачи у контексту мистерије смрти, Едмонд Блант говори о њима као о одразу Литургије, Стигер их једноставно види као декорацију места, где су боравили хришћани које су се касније пренеле и у погребне амбијенте, док их један од највећих истраживача овог периода, Вилперт, смешта управо у овај амбијент (погребни). Можда бисмо за њихово боље разумевање морали да избегнемо њихово једнострано посматрање и тумачење и да покушамо да сваку представу тумачимо са више аспеката. Тако би нам, на пример, било врло природно то што су сцене о пророку Јони са мозаика у Аквилеји, које носе у себи, како смо већ показали, универзалност хришћанске поруке, настале баш у Аквилеји, која је представљала космополитску метрополу, кроз коју су пролазили и у којој су живели људи различитих раса, обичаја и традиција. Проучавајући даље историјске околности у којима се налазила Аквилеја, и тип хришћанске заједнице која је тамо постојао, могли би нам бити јаснији утицаји јудејске или гностичке традиције, итд.

Универзалност поруке коју носи књига о Јони не односи се само на поруку понуђену људима свих раса и нација, него и људима свих епоха. Зато можемо поновити заједно са Нели Закс: *...да ли би ти умео да слушаши?* Постоје два начина руковођења светом и историјом, каже Роберто Ланца у свом чланку *Пророк Јона и савсење за све*,²⁶ милост Божија и људска правда. Бог

²⁵ Cf. K. Weitzmann, ed. *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. Exhibition catalogue. New York: Metropolitan Museum of Art, 1979, 433–434, фуснота 390.

²⁶ http://www.collevalenza.it/Riviste/2007/Riv1007/Riv1007_04.htm, поцеђено 5. јануара 2012. године.

управља милошћу, Јона хоће правду, ону коју је он сам замислио. Људи су увек спремнији да више истражују у смеру правде него у смеру милосрђа. Али, само ако колико-толико разумемо поруку коју носи књига о Јони, која истиче аспект милосрђа Божијег, бићемо свесни да се сви ми налазимо на путу једне много веће Истине и само ћемо онда променити свој однос према онима који се налазе на нашем путу, тј. према ближњима. И само ако се озбиљно посветимо проучавању сведочанстава која нам је историја оставила, без занемаривања било ког аспекта, бићемо способни да чујемо оно о чему нам палеохришћански уметници говоре изражавајући пророка Јону.

Библиографија:

Извори:

- Свето Писмо
La Bibbia Di Gerusalemme, Edizioni Dehoniane, Bologna, 2004.
 Тертулијан, *De Resurrectione Carnis*, 27, 4.
 Викторин Птујски, *Scholia in Apocalypsin Joannis*, 6, 4.
 Јероним Стридонски, *Commentaria in Jonam*, 4, 6.
 Свети Августин, *Ep.*, 102, 6, 35.
 Свети Августин, *De Civitate Dei*, 18,30,2.
 Јустин Филозоф, *I Apologia*, 1, 9.
 Климент Александријски, *Paedagogos*, 3, 11, 59–60.
 Псеудо Кипријан, *Orationes*, 2, 2.
 Јефрем Сирин, *Hymnes sur la Nativité*, 3, 19.

Сйудује:

- Зоран Ђуровић, „Минуције Феликс: хришћанство без храма и светих слика“, у *Иконографске сйудује* 4, Београд 2011.
 Gudrun Ahlberg-Cornell, *Herakles and the sea-monster in Attic black-figure vase-painting*. Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, 4°, XXXIII, Stockholm 1984.
 J. D. Breckenridge, *The Reception of Art into the Early Church*, *Atti. Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana 9* (Roma 21–27 Settembre 1975), Città Del Vaticano 1979.
 F. Bisconti, „Letteratura patristica e iconografia paleocristiana“, *Complementi interdisciplinari di patrologia*, Roma, Città Nuova Editrice, 1989.
 Bernard F. Batto, *Slaying the Dragon: Mythmaking in the Biblical Tradition*, Louisville: Westminster/John Knox, 1992.
 F. Bisconti, *Temi di iconografia paleocristiana*, Città Del Vaticano 2000.
 M. Dulaey, *I simboli cristiani. Catechesi e Bibbia (I–VI sec.)*, Cinisello Balsamo, 2004.
 Bernard Huevelmans, *In the Wake of the Sea Serpents*. Trans. Richard Garnett. New York: Hill and Wang, 1968.

- R. Iacumin, *Le porte della salvezza : gnosticismo alessandrino e grande Chiesa nei mosaici delle prime comunità cristiane : guida alla lettura dei mosaici della basilica di Aquileia*, Gaspari, Udine 2000.
 T. Mathews, *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Milano 2005
 L. Ouspensky, *La theologie de l'icone dans l'Eglise orthodoxe*, Paris 1980.
 Pierre Prigent, *L'arte dei primi cristiani. L'eredità culturale e la nuova fede*, Roma 1997.
 Graydon F. Snyder, *Ante Pacem: Archaeological Evidence of Church Life Before Constantine*, Mercer University Press, 2003.
 Mary Wakeman, *God's Battle with the Monster: A Study in Biblical Imagery*, Leiden: E. J.Brill, 1973.
 K. Weitzmann, *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. Exhibition Catalogue. New York: Metropolitan Museum of Art, 1979.
 A. Quacquarelli, *La società cristologica prima di Costantino e i riflessi nelle arti figurative*, Bari 1978.

Електронски извори:

- http://www.collevalenza.it/Riviste/2007/Riv1007/Riv1007_04.htm.
<http://www.proscenium.ch/art/chagall/chagallbibbia/ravasi.html>.

PROPHET JONAH IN PALEOCHRISTIAN ART

Suzana Đurović

Pontifical Institute Gregorianum, Rome

The first Christians did not observe with contempt pagan symbols in art, but instead, adopted them by giving them some new values and reading some Christian contents into them. The development and symbolism of paleochristian art, and therefore the representations of Jonas in that period, was interpreted by scholars in different ways – didactically, in the context of the mystery of death, as a reflection of liturgy, or as a decoration of places where Christians habited which were later transferred to a funeral environments. Perhaps a better understanding of them would need eschewing of one-sided observations and interpretations, and an attempt to interpret each representation from several aspects. So it would be, for example, quite natural to us that the scenes of the prophet Jonah from the mosaics in Aquileia, which have in themselves, as we have already shown, the universality of the Christian message, were created exactly in Aquileia, which was a cosmopolitan metropolis, which was frequented and inhabited by people of many different races, customs and traditions. Studying further the historical circumstances in of Aquileia, and type of the Christian community that existed there, we could be clearer about the effects of Judaist or Gnostic traditions, and so on.

The universality of the message carried by the Book of Jonah relates not just to the message offered to people of all races and nations, but also to people of all times. There

are two ways of management of the world and history – the grace of God and human justice. God administers grace, and Jonah wants justice, the one he had imagined. People are always willing to explore more in the direction of justice than in the direction of mercy. But only if we at least partially understand the message carried by the Book of Jonah, which emphasizes the aspect of merciful God, we will be aware that we are all on the road to a much larger Truth and only then shall we change our attitude towards those who are on the road with us, i.e. our *neighbours*.

ПРОРОК ЙОНА В ПАЛЕОХРИСТИАНСКОМ ХУДОЖЕСТВЕ

Сюзанна Джурович

Понтификальный институт Грегорианум, Рим

Первые христиане в искусстве не с пренебрежением рассматривали паганские символы, но их, напротив, усваивали давая им некоторые новые ценности и учитывая в их христианские содержания. Развитие, как и символика палеохристианского искусства, а самим тем и представления Йона в том периоде со стороны ученых объяснялся разными способами – дидактически, в контексте мистерии смерти, как в отражении литургии, или как декорацию места, где пребывали христиане, которые позже перенесли и в погребное окружение. Может для их лучшего понимания должны были бы избежать их односторонние рассматривания и попробывали каждое представление объяснять с больше аспектов. Так бы нам, например, было очень природно, что сцены о пророке Йоне с мозаики в Аквилеи, которые носят в себе, как мы уже показали, универсальность христианского сообщения, которые возникли именно в Аквилеи, которая представляла космополитическую метрополию через которую проходили и в которой жили люди разных рас, обычаев и традиций. Изучая в дальнейшем исторические обстоятельства в которых находилась Авилея и тип христианского общества, которое там существовало, могли бы нам быть яснее влияния иудейской или гностической традиции и тд.

Универсальность сообщения, которое носит книга о Йоне не относится только на сообщение предложенное людям всех рас и наций, но и людям всех эпох. Существует два способа руководства миром и историей – милость Божия и человеческая правда. Бог управляет милостью, Йона хочет правду, ту которую он сам задумал. Люди всегда готовы больше исследовать в направлении правды чем в направлении милосердия. Но только если поскольку-постольку понимаем сообщение, которое носит книга о Йоне, которая выделяет аспект милосердия Божьего, будем сознательны, что все мы находимся на пути одной много большей Истины и только тогда изменим наше отношение по отношению к тем, которые находятся на нашем пути, то есть ближним.

ЈЕРЕС ИКОНОБОРСТВА И ЊЕНА РЕЦЕПЦИЈА НА ХРИШЋАНСКОМ ЗАПАДУ У IX ВЕКУ – Codex Parisinus Graecus 1115 и сабор у Франкфурту –

Ђакон мр Ивица Чаировић
Висока школа – Академија Српске Православне Цркве
за уметности и конзервацију, Београд

Ђакон мр Ивица Чаировић
Краља Петра 2, Београд
Ел. пошта: chivica@gmail.com

Преједни рад
Примљен: 21. марта 2012.
Прихваћен: 6. јуна 2012.

Апстракт: Несумњива различита стањенија поводом јереси иконоборства на Истоку и Западу подстичу и данас научнике да истражују текстове и на нов начин осветљавају дати проблем. У овом раду описани су најзначајнији рукописи, са посебним освртом на Codex Parisinus Graecus 1115 и дати је приказ евентуалних несугласица између Истока и Запада, тако да овај рад може да буде полазиште за даља истраживања. Истовремено истраживање долаже на Истоку и на Западу у једном комплексном истраживању и за Цркву и за Царство, врло је тешко и доводи до различитих могућих закључака. Зашто је било значајно зајачити ситуацију истраживања сабора у Франкфурту и стање у друштву у Франачкој у VIII веку. Треба истражити да је истажање Каролина и односа Запада према иконоборству у овом раду тек је зајачено.

Кључне речи: иконоборство, Codex Parisinus Graecus 1115, Сабор у Франкфурту, Франачка, Каролинци

1.1 Увод – Када је византијски император Лав III 726. године серијом едиката покренуо иконоборачку кампању на свим нивоима у Царству, очекивало се да царску одлуку прихвати све византијске области, укључујући и Италију. Међутим, папа Григорије II је одбио цареву иконоборачку политику, тако да је ово већ био други пут да се он супротставља цару, пошто је, неколико година раније, одбио да плати нове таксе које су уведене, јер је цар финансијски припремао борбу против муслиманских Арапа.¹ После смрти папе Григорија II, на римску катедру долази Григорије III, који наставља да се бори против јереси иконоборства и одмах иницира полемику са царем, коју овај није прихватио. Папа, међутим, није желео да ствар препусти случају те је у

¹ A. Louth, *Greek East and Latin West*, St. Vladimir's Seminary Press, New York 2007, 381.

новембру 731. године сазвао сабор, на коме су учествовали епископи и представници римског племства, где је донета одлука о осуди иконоборства. Овај догађај је иницирао многе касније диспуте и стварање великог броја списа и зборника у корист иконопоштовања.

2.1. Иконоборство на Истоку и на Западу – Наведени догађаји сведоче о томе да иконоборство у први мах има различити значај за папу и Запад, него што је имало за цара и Исток. Први формални извештај о теолошкој оцени религиозне уметности у византијском свету налази се у 82. канону Трулског сабора, који је забранио осликовање Христа као јагањца, „претпостављајући благодат и истину“ у представљању Христа у његовом оваплоћеном људском облику. Како Ендрју Лаут каже ни овај канон, у већој мери него остали, није прихваћен на Западу: увод папе Сергија I у обред мисе – *Agnus Dei*.²

Пример одбране религиозних слика на Западу уочљив је у оштром одговору папе Григорија поводом уништавања слика у црквама Серенија Марсељског. Сереније је био оштро прекорен, јер „су слике постављене у црквама, тако да они који су неписмени их могу читати гледајући на зидовима када већ не могу читати књиге“³ или како је опет нагласио у следећем писму, слике „су стављене, не да би се обожавале, већ само да би подучиле умове неукних“.⁴ Оправдавање религиозних слика уз помоћ аргумента да су оне књиге за неписмене представљало је стога површну одбрану икона. Нажалост, становиште богослова на Западу је било симплификованије: религиозне слике засигурно се не смеју уништити – то би било светогрђе – али њихова вредност је првенствено едукативна.

2.2. Codex Parisinus Graecus 1115 – Црквени великодостојници на Западу трагали су за истинитим информацијама о томе шта се дешавало у току богословских расправа на Истоку. Они су, у ту сврху, створили *Codex Parisinus Graecus* 1115, од које је сачувана копија оригиналног манускрипта састављеног 774–5. године у Латерани.⁵ Ова компилација је зборник *флорилегијума* (збирка светоотачких цитата, углавном из пера Василија Великог, Григорија Назијанзина, Григорија Ниског, Григорија Неокесаријског, Јована Златоустог, Кирила Александријског и Атанасија Александријског)⁶ одлука Источне Цркве: о христовским питањима Четвртог, Петог и Шестог васељенског сабора; о питањима која су се наметала у расправама у VII веку, које су закључене на Трећем Константинопољском сабору; о питањима *Filioque*; и на крају о питањима иконоборства (писмо Григорија II Герману које се завршава – како се

² Опширније види З. Ђуровић, „Канон LXXXII Трулског сабора“, рукопис у штампи.

³ Григорије Велики, *Ер.* 9.208 – цитирано према А. Louth, 382.

⁴ Исто, 11.10, цитирано према А. Louth, 382.

⁵ О овоме, види значајан рад Alexandar Alexakis, *Codex Parisinus Graecus 1115 and Its Archetype*, *Dumbarton Oaks Studies XXXIV*, Washington DC, 1996.

⁶ Исто, 92.

Алексакис пита – интерполираним⁷ анатемама упућеним противу учесника сабора у Јерији који је 754. године сазвао цар Константин V и на коме је пружена подршка свим иконоборачким царевима и таквој верској политици, а којим је председавао архиепископ ефески Теодосије. У поглављу о иконофилском флорилегијуму из 731. године, Александар Алексакис наводи хипотезу (на основу грчког и латинског текста из флорилегијума који је вероватно био саставни део светоотачких изрека) да је исти преведен на латински језик за – већ поменути – римски сабор из 731. године. Непосредно након тога је латинска верзија флорилегијума поново преведена на грчки језик и то у току кореспонденције Истока и Запада; а Алексакис истиче да је невероватно да је састављач компилације *Codex Parisinus Graecus* 1115 преводио ове одељке, јер како наводи (у напмени 21) састављач није био у стању да разлучи да су два мала одељка из Епифанијевог *Панариона* била идентична иако је први био верзија поновног латинског превода на грчки, а други је био сам латински превод.⁸ Састављач и преводилац, дакле, нису биле исте особе. У закључку ове хипотезе Алексакис наводи да, ипак, не може да искључи могућност да је грчка верзија резултат каснијег превода – из 785. године, који је начињен за потребе Седмог васељенског сабора; што коначно наводи на закључак да је овај одељак био додатак из 774/775. године.⁹ Дакле, однос Истока и Запада у богословским расправама у вези са иконопоштовањем био је врло непосредан, једино остаје недоречено зашто су Оци на Истоку са латинског преводили списе који су били изворно писани на грчком језику. Може се претпоставити да је Запад био схваћан као сигурнија територија, јер су на Истоку деловали многи иконоборци који су били у стању да искваре светоотачке текстове како би оправдали своја богословско-иконаборачка становишта.

Само постојање ове колекције *флорилегијума* је занимљивост по себи, која показује како се Рим бринуо да сачува предањско у контексту дешавања на Истоку. *Флорилегијум* се, према Александру Алексакису, заснивао на ранијем иконодулском зборнику одговора Јована Дамаскина на питања из расправе са иконоборцима.¹⁰ Саставио га је папа Адријан, када је био позван да учествује на Седмом васељенском сабору. Са друге стране, иконофилски *флорилегијум* из 731. године садржи 133 извода, од којих се 105 непосредно односи на одбрану поштовања икона.¹¹

2.3. Папа Адријан и Патријарх Тарасије – Ова двојица епископа разменили су писма у којима је јасно показано богословско становиште о иконама. Папа пише: „Заједно са старим јересима Он је словом благодати Своје сатро и мачем Духа истребио и заблуду новог пустословља, које су сачинили свире-

⁷ Исто, 93.

⁸ Поремећа која је извршио Алексакис – види исто, 177–178.

⁹ Исто, 176, фуснота 145.

¹⁰ Исто, 94.

¹¹ Исто, 92.

пи клеветници хришћана против часних икона (ликова). Ми смо били посве задовољни и самим искуством смо спознали да истина има снагу над свим и над свим односи победу, сагласно нелажној речи Онога који ју је изрекао. Противстати јој не може нико. Она је силна и због тога што ратом иде против сваког противника и побеђује оне пукове који устају против ње.¹² Папа је одговорио на империјални захтев шаљући, што је у то време представљало нормални папски обичај, два легата, двојицу Петра, протојереја из цркве Св. Петра и игумана манастира Св. Саве у Риму. Они су носили два писма, једно је било намењено цару, а друго патријарху Тарасију. Адријан је такође имао збирку одељака из светоотачке литературе који говоре о поштовању икона. Према се чини да су Оци са сабора имали приступ другим флорилегијумима, свакако је инсистирао на проверавању одређених навода да би се избегле оптужбе настале на иконоборачком сабору у Јерији, када су светоотачки наводи у току расправе били истргнути из контекста.¹³ Јасно је, пак, да је папа Адријан био добро информисан о византијској православној реакцији на иконоборство. Једна мала, али изгледа значајна разлика између његове одбране икона и оне од стране Византинца се огледа у његовој реакцији на иконоборачки аргумент, који је садржан у *Изложењу сабора* у Јерији, да иконе не могу бити свете, пошто нису освећене, већ су најпросто дело занатлија.¹⁴ Овде треба истаћи да је и Патријарх Тарасије добро припремио сабор. То најбоље показује патријархова богата преписка пре и у току Сабора, који је прилично кратко трајао, свега месец дана. Сам патријарх је усмеравао ток и рад Сабора. Све записано могло би да на различите начине осветли иконоборство и одговор на јеретичко учење на Истоку и Западу.¹⁵

3.1. Франачка – Папско прихватање Другог Никејског сабора и иконопоштовања не доводи у питање рецепцију иконоборства на Западу. Поред римског постојаног иконопоштовања, на просторима папске јурисдикције развија се још један центар који је могао да утиче на прихватање иконобо-

¹² Р. Поповић, *Седми васељенски сабор, његов одјек у црквеној уметности*, Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд 2011, 95–98. Проф. Поповић истиче да је писмо краће по обиму и саопштава основне податке о припреми и току самог Сабора. Најпре су из Рима у Константинопољ дошли папини изасланици – двојица Петра, који су били лепо примљени од царева и од самог патријарха. Стигли су и представници источних патријарха. Патријарх даље пише папи да је у 786. години у Константинопољу био сазван Сабор који је почео са радом, „али су неки изазвали бесмислену смутњу“ и Сабор је прекинут, одложен за једну годину и премештен у Никеју, у Витинији. Са посебном пажњом је, каже патријарх Тарасије, била саслушана посланица папе Адријана, „ми смо сви стали у круг и наситили смо се као на царској гозби духовних јела које је Христос припремио преко ваше посланице“. Патријарх цариградски папу, затим, укратко обавештава о самом току Сабора и о његовом исходу изражавајући радост због победе Православља. Оба писма су врло значајна за борбу против иконоборства на Западу.

¹³ A. Louth, *нав. дело*, 385.

¹⁴ Edward J. Martin, *A History of the Iconoclastic Controversy*, Ams Pr Inc, 1978, 49.

¹⁵ Р. Поповић, *нав. дело*, 98.

рачког става. У расправама о религијским сликама, као и приликом проблема са интерполацијом *Filioque* у Символ вере, Франачка и Рим су заузимали различите позиције – тако што је папа био ближи становишту Истока него што је то био владар Франачке.

Франачки двор је добио латински превод канона са Другог Никејског сабора где је централно место о иконопоштовању погрешно представљено, тј. латинску верзију где се тврдило управо супротно. Њени еквивалентни појмови доводе до даљег замешатељства, не само зато што је латински калк за *proskynesis* – *adoratio*, већ пре свега што је то истовремено и еквивалент грчкој речи *latreia*. Међутим, штагод да је стварало конфузију, разлика коју је Никејски сабор у својим канонима експлицитно показао просто је нестала у погрешном преводу, који је нашао своје место на франачком двору. У умовима каролинских дворских богослова поштовање које припада иконама се јасно карактерише као идолопоклонство – клањање творевини уместо Творцу. Ове сумње, као и друга настојања су инкорпорирани у *Capitulare adversus synodum* који је 792. послат папи Адријану преко његовог заступника Агилберта. У свом одговору Карлу Великому указује на погрешно разумевање канона и орос Седмог васељенског сабора, услед лошег превода на латински језик. У време када је Карло примио ово писмо, проширена верзија *Capitulare*, тзв. *Libri Carolini* (или, како их је у новој едицији Ен Фримен¹⁶ назвала, *Opus Caroli Regis*),¹⁷ била је у повоју. Ово дело је формирало основу

¹⁶ Freeman, Ann, ed. *Opus Caroli Regis Contra Synodum (Libri Carolini)*. Concilia, Tomus II, Supplementum I. Munich: Monumenta Germanica Historiae, 1998. У последњих неколико деценија истраживачи који се баве средњовековном историјом били су заинтересованији за документа о функцији и природи икона – хришћанских слика и оправданости њиховог обожавања. Из раног средњег века, најчешће се акцентују два комплета докумената: писма папе Григорија I и *Libri Carolini*, који представља одговор франачког владара на каноне и орос Седмог васељенског сабора (787). У савременој историјској науци прихваћен је назив *Opus Caroli Regis contra Synodum*, којим је Ен Фримен назвала *Libri Carolini*. Ово дело је производ импресивног стваралаштва у доба Каролинске ренесансе – не само о хришћанском иконама, већ и о низу других проблема који су његови саветници морали да реше како би оповргли каноне Седмог сабора. Књига је настала у духу реформи Карла Великог, а теолог који му је био саветник, односно аутор дела, остаје анониман. У првој половини XX века, историчари су били подељени – у вези са ауторством – између Алкуина и Теодулфа Орлеанског. Године 1957. Ен Фримен објављује чланак у часопису *Speculum* и нуди нове доказе у прилог Теодулу. Њени налази су изазвани списом Литполда Валаха, који је тврдио да је Алкуин написао дело. Мишљења смо да је Ен Фримен доказала са много више аргумената које је био аутор, како због ортографских карактеристика, тако и због богослужбених извора, а посебно, због неспорног доказа који указује на визиготско порекло аутора опуса. Захваљујући њеној детаљној истрази по том питању, нема специјалиста за овај период који може да сумња да је аутор дела Визигот Теодулф. Фримен и њени истомишљеници су направили значајан напредак у процени значаја *Opus Caroli Regis* за разумевање не само еволуције каролиншког уверења о иконама, већ и другим богословским питањима. Дело директно говори о расправама између иконобораца и иконопоштоватеља, о околностима Сабора у Франкфурту (794), који је званично осудио Седми васељенски сабор и обожавање икона, те описује однос франачког владара са Византијом.

¹⁷ Опширније види Thomas F. X. Noble, „From the Libri Carolini to the Opus Caroli Regis“, *Journal of Medieval Latin* 9 (1999), 131–47.

за одбацивање одлука са Седмог васељенског сабора на франачком сабору у Франкфурту (794), потврђеном у Паризу 825. Убедљивост Адријановог побивања франачког читања Никејских одлука може представљати разлог зашто се *Opus Caroli Regis* ретко помиње у франачким изворима, премда Ен Фримен, у својој студији, не одговора експлицитно на ово питање.¹⁸

3.2. *Сабор у Франкфурту* – Сазвао га је Карло Велики 794. године, како би решио проблем јереси адопционизма и како би био установљен став о иконама на Западу. Том приликом су присуствовали епископи из Франачке, Италије, Британије и провинције Аквитаније, а Рим је имао своје представнике у лицу папских легата – Теофилакта и Стефана.¹⁹ На сабору је осуђен Епископ Феликс, као зачетник јереси адопционизма и његово учење, а у вези икона је одлучено да се могу користити искључиво у дидактичко-едукативне сврхе, а никако да се на њима поштују светитељи.²⁰ Тако је у првом канону сабор осудио адопционизам, а у другом – иконопоштовање. Карло Велики је утицао на епископе да напишу два документа: *Libellus sacrosyllabus*, који је написао Павлин Аквилејски; а други је *Epistola Synodica*, који је упућен епископима у Шпанији.

У другом канону сабора јасно се позива на – већ поменути – сабор у Јерији из 754. године. Хефеле у вези са тим истиче да у овом канону налазимо и израз извесног презира према Седмом васељенском сабору и према поштовању икона.²¹ У наредним канонима осуђено је вештичарење и – уопштено – сујеверје, али су анатемисани и они који би, без одлуке Цркве, спаљивали *вештичице*. Донето је и неколико канона који се тичу дисциплинских мера у вези са службом клирика и лаика. Хефеле²² одбија становиште које заступају Бароније, Белармин, Суријус и Бинијус²³ да је Седми сабор осуђен од стране

¹⁸ У уводу свог дела Ен Фримен је мање убедљива само када је у питању (стр. 7–10) подршка папе Адријана Седмом васељенском сабору, која у облику писма долази у Франачку и изазива драматичне промене у плановима за ширење дела *Opus Caroli Regis*. Како Фримен тврди, папско становиште је јасно из писма у коме он реагује на прелиминарне листе наслова поглавља за *Opus Caroli Regis* који је добио у Риму 792. године. Папино писмо вероватно стиже Карлу у јесен 793. године, када је припрема *Opus Caroli Regis* увелико у току. Према мишљењу Ен Фримен, Адријанов коментар на *Opus Caroli Regis* мора да је изненадио каролиншке научнике, који су намеравали да обуставе писање и публикавање *Opus Caroli Regis*. Фримен у потпуности није разјаснила шта за њу означава појам *публикација*, иако она све чини како би овај појам повезала са чињеницом да *Opus Caroli Regis* није касније умножаван и достављен свим војводама под каролиншком јурисдикцијом (стр. 8). Планови су наводно промењени. Отуда се први канон Сабора у Франкфурту (794) бави адопционизмом, а други канон осудом Седмог васељенског сабора (стр. 9). Ann Freeman, *нав. дело*, 1–10.

¹⁹ L. Kelly, „Council of Frankfort“, у *Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company 1909 – <http://www.newadvent.org/cathen/06236a.htm>; посећено 18.12.2011. године.

²⁰ Roasmond McKitterick, *The Early Middle Ages: Europe 400–1000*, Oxford: Oxford University Press, 2001, 189.

²¹ Hefele, Concil., 398

²² Исто.

²³ Severinus Binius, Labbe and Cossart, *Concilia*, том VII., col. 1070.

сабора у Франкфурту, зато што је на њему било папских легата, као и што је Карло Велики желео да својим царским ауторитетом уједини став Цркве и да створи своју Цркву која би почивала на предањским начелима. Таква Црква би се, међутим, врхунила у његовој личности, што је и сам истакао у писму епископима у Шпанији. У Франкфурту је сам Карло дефинисао ставове према Седмом васељенском сабору на основу погрешног превода ороса овог Сабора, где су појмови *adoratio* и *veneratio* погрешно преведени.

3.3. У Германији су постојали свештеници који су веровали да се сме богослужити само на језицима који су написани на Крсту на коме је распет Исус Христос: грчком, латинском и јеврејском (Јн. 19, 19–20). Сабор у Франкфурту је анатемисао све оне који су заступали теорију да је неопходно богослужити само на три поменута језика, тзв. *џрилинџивисте*. Ово би требало да буде врло значајно с обзиром на чињеницу да су Свети Кирило и Методије у току свог мисионарског деловања у Моравској имали проблем са латинским мисионарима који су заступали трилингвистички став, али су, са друге стране, од папе добили потврду за свој рад.²⁴

3.4. Премда је папа Адријан разумео и сложио се са теолошким аргументима Седмог васељенског сабора, као што смо већ описали, није желео да потврди сам Сабор. Разлог је био тај, како је ближе објаснио у свом писму Карлу, да је на Сабору пропуштено да се одговори на питања – што је и сам захтевао – у вези са повраћајем имовине цркве Св. Петра на Сицилији и Калабрији, и враћање јурисдикције над овим провинцијама, као и префектуру над Илириком. Са друге стране, Карло у *Opus Caroli Regis* се такође противио Седмом сабору зато што на њему нису присуствовали франачки епископи. Одбацивање Седмог сабора у Никеји од стране Франака био је одраз њихове невољности да прихвате да било шта дугују Византинцима по питању вере. Политичка ситуација је уз то ишла на руку папи Адријану, јер није морао да бира између Карла Великог, коме је веома дуговао због тога што га је ослободио од Лангобарда,²⁵ и Византинаца, од којих је остварио извесну политичку независност.²⁶

²⁴ Опширније види И. Чаировић, „Појам и циљ мисионарења у хришћанској Цркви на Истоку и Западу (од VII до X века)“, *Теолошки погледи*, бр. XLV/1, Београд 2012, 127–140.

²⁵ У осмој деценији VIII века, Карло мења свој курс према Лангобардима после неспоразума са њиховим владарем Дезидеријем, а када му се из Рима обратио новоизабрани папа Адријан I за помоћ против Лангобарда, Карло је имао покриће да започне ратовање. Франачка војска је месецима опседала престоницу лангобардске краљевине – Павију (недалеко од данашњег Милана), али без успеха. Краљ Дезидерије се затворио у тврђаву и пружао огорчени отпор. Карло је по доласку у Италију искористио прилику да учврсти свој положај у Риму. Папа Адријан га је примио са великим почастима и Карло је ту свечано потврдио све дарове које је Риму давао његов отац Пипин. Папа је потврдио Карлу титулу римског партиција.

²⁶ A. Louth, *нав. дело*, 90.

Како наводи Ендрју Лаут, реакција Каролинга на византијско поштовање икона је вероватно имала дубље корене од погрешног превода – био је то и показатељ политичке користи.²⁷ Лаут је покушао да одговори на ово питање тако што се осврнуо на самог аутора *Opus Caroli Regis*, Теодулфа,²⁸ који је после састављања овог дела постао епископ Орлеана и један од Карлових *сарадника*. Пореклом је био из Визиготске Шпаније, одакле је побегао у току прогона од стране Мавра 780. године. Неки његови аргументи у *Opus Caroli Regis* не представљају ништа друго до нешто што се може поистоветити са иконоборачким расправама: уметничка дела уметности су само – људске рукотворине – при чему поштујемо одређену вредност коју поседују било да су то: квалитетни материјали и уметничка вештина; тако да ове слике не припадају никаквим оностраним категоријама, јер слика нема унутрашње значење. Позивање на Стари Завет као део заједничког наслеђа хришћана, било је уобичајно, али изгледа да код Теодулфа наилазимо на разлику између позивања на Стари Завет у списима Јована Дамаскина – као на ризницу типологије и симболизма која налазе своје испуњење у Новом Завету. У делу Теодулфа аутор литерарно уводи Стари Завет у расправу са иконопоштоватељима. Управо такав литерарни однос према Старом Завету послужио је већ раније као надахнуће иконоборачким владарима у Византији. Теодулфова начела уметности такође почивају на Старом Завету, посебно у идеалу „светог царства“, које своје оваплоћење налази на двору Каролинга, са Карлом Великим као свештеником-царем по аналогији старозаветних царева који су били помазивани од Бога.

4.1. Закључак – Када ствари сагледамо са овог аспекта, иконоборачка мисао на двору Каролинга – уколико њихов став уопште можемо тако дефинисати, јер ипак није имплицирао уништавањем слика, била је у тесној вези са Старим Заветом. Каролиншко схватање има за циљ да владара прогласи за првосвештеника и етнарха и да потврди настојања Карла Великог да као владар буде и онај који ће Царство Небеско донети на земљу, што умногоме подсећа на јудејски однос према Месији, кога су замишљали као земаљског владара који ће им мачем донети слободу и превласт над околним народима, а самим тим и лагодан земаљски живот.

²⁷ Исто.

²⁸ О Теодулфу, види J. M. Wallace-Hadrill, *The Frankish Church*, Oxford: Clarendon Press, 1983, 217–25, и Thomas F. X. Noble, „The Vocabulary of Vision and Worship in the Early Carolingian Period,” у *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, eds. Giselle de Nie, Karl F. Morrison and Marco Mostert, Turnhout: Brepolis, 2005, 213–37.

Библиографија

- P. Поповић, *Седми васељенски сабор, његов огјек у црквеној уметности*, Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд 2011.
- Ђакон мр Ивица Чаировић, „Појам и циљ мисионарења у хришћанској Цркви на Истоку и Западу (од VII до X века)“, *Теолошки йоиледи*, бр. XLV/1, Београд 2012.
- Alexandar Alexakis, *Codex Parisinus Graecus 1115 and Its Archetype*, Dumbarton Oaks Studies XXXIV, Washington DC, 1996.
- Ann Freeman, ed., *Opus Caroli Regis Contra Synodum (Libri Carolini)*, Concilia, Tomus II, Supplementum I. Munich: Monumenta Germanica Historiae, 1998.
- Karl Joseph von Hefele, *A History of the Christian Councils: From the Original Documents [V.2] [1883–1896]*, Cornell University Library, 2009, 398.
- L. Kelly, „Council of Frankfort“, у *Catholic Encyclopedia*, New York: Robert Appleton Company, 1909 – <http://www.newadvent.org/cathen/06236a.htm>; посећено 18.12.2011. године.
- A. Louth, *Greek East and Latin West*, St. Vladimir's Seminary Press, New York 2007.
- Edward J. Martin, *A History of the Iconoclastic Controversy*, Ams Pr Inc, 1978, 49.
- Thomas F. X. Noble, „From the Libri Carolini to the Opus Caroli Regis“, *Journal of Medieval Latin* 9 (1999), 131–47.
- Thomas F. X. Noble, „The Vocabulary of Vision and Worship in the Early Carolingian Period,“ у *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, eds. Giselle de Nie, Karl F. Morrison and Marco Mostert, Turnhout: Brepolis, 2005, 213–37.
- Roasmond McKitterick, *The Early Middle Ages: Europe 400–1000*, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Severinus Binius, Labbe and Cossart, Concilia, том VII., col. 1070.
- J. M. Wallace-Hadrill, *The Frankish Church*, Oxford: Clarendon Press, 1983.

THE HERESY OF ICONOCLASM AND ITS RECEPTION IN THE CHRISTIAN WEST IN THE IX CENTURY

– *Codex Parisinus Graecus 1115 and the Council of Frankfurt* –

Deacon Ivica Čairović

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

Undoubtedly different perspectives on the heresy of iconoclasm in the East and the West encourage scholars even today to reread texts and to illuminate in a new way the given problem. This paper describes the most important manuscripts, with special reference to the *Codex Parisinus Graecus 1115* and gives an overview of possible misunderstandings between the East and the West; therefore this paper might be used a starting point for further study. To simultaneously track events in the East and West in one very complex period for the Church and the Empire is very difficult and leads to different possible conclusions. That is why it was important to start a more studious research of the Council of Frankfurt and the state of affairs in the Frankish Kingdom in the VIII century. It should be noted that the question of the Carolingians and the stance of the West toward iconoclasm has been just started by this paper.

ЕРЕСЬ ИКОНОБОРЧЕСТВА И ЕЕ РЕЦЕПЦИЯ НА ХРИСТИАНСКОМ ЗАПАДЕ В IX ВЕКЕ

– *Codex Parisinus Graecus 1115 и собор во Франкфуртѣ* –

Дьякон Ивица Чаирович

Академия Сербской Православной Церкви искусства и сохранения, Белград

Несомненные различия населения в связи с ересью иконоборчества на Востоке и Западе подталкивают и сегодня ученых изучать тексты и в новых способах высвечивать данную проблему. В этой работе описаны самые значимые рукописи, с отдельным вниманием на *Codex Parisinus Graecus 1115* и дано показание возможных недоразумений между Востоком и Западом, так что эта работа может быть исходной для дальнейших изучений. Одновременно наблюдать за событиями на Востоке и на Западе в одном комплексном моменте и для Церкви и для Царства очень тяжело, и доводы к разным возможным заключениям. Поэтому было важно начать студиозные учения собора во Франкфурте и состояние у населения во Франочке в VIII веке. Нужно заметить, что вопрос Каролинга и отношения Запада относительно иконоборчества в этой работе только начато.

РУСКИ ИКОНОПИСАЦ АНДРЕЈ РУБЉОВ

др Христос Терезис

Универзитет у Патри
Факултет хуманистичких наука

др Јоргос Нектариос Лоис

Грчки Отворени Универзитет
Факултет хуманистичких наука

др Христос Терезис

др Јоргос Нектариос Лоис

Ел. пошта: georgiosnek@hotmail.com

Преједни раг

Примљен: 10. марта 2012.

Прихваћен: 23. марта 2012.

Апстракт: У овој студији желимо да прикажемо начин на који руски иконограф Андреј Рубљов (1360–1430) ириспиуа једном крајње усјешном осликавању неких тема из хришћанског учења, иушем својих уметничких дела. Конкретније речено, ми се овде давимо анализом следећих његових икона: „Спасишел“; „Арханђел Михаило“, „Ајосиол Павле“ и „Света Тројица“. Ради се о иконама које приказују учење о Светој Тројици, о дијалектици божанско-човечије и о човековом спасењу-одожењу. Али, истовремено, треба рећи да су ово иконе које досијажу изузетно високи ниво естетског осјаварења и које иривлаче велику пажњу педгалаца – не само верника – тако да са својим пажљиво одабраним комбинацијама боја, црних лица и светлости стварају изузетну естетску категорију лепог. Ове категорије, које се могу препознати у његовим делима, иоказују како нешто што је ирприродно може да функционише под условима који важе за нешто што је најирприродно. На тај начин, његово дело може, сасвим сигурно, да иредставља мерило за иправила која треба усвојавати и која треба да владају у уметности иконописања у оквиру хришћанства на Истоку.

Кључне речи: Рубљов, икона, хришћанско учење истока, естетика, лепо, узвишено, лице

Περὶληψη

Στην μελέτη αυτή επιχειρούμε να παρουσιάσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο Ρώσος αγιογράφος Αντέϊ Ρουμπλιώφ (1360–1430) προβαίνει σε μία άκρως επιτυχή αποτύπωση θεμάτων της χριστιανικής διδασκαλίας μέσα από τα

καλλιτεχνικά προϊόντα του. Συγκεκριμένα προβαίνουμε σε ανάλυση των εικόνων του: «Ο Σωτήρας», «Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ», «Ο Απόστολος Παύλος» και η «Αγία Τριάδα». Πρόκειται για εικόνες που προβάλλουν τις διδασκαλίες περί της Αγίας Τριάδας, περί της διαλεκτικής θείου-ανθρωπίνου και περί της ανθρωπίνης σωτηρίας-θέωσης. Συγχρόνως όμως, είναι εικόνες που ανταποκρίνονται στο αισθητικά αξιόλογο, ελκύουν έντονα το ενδιαφέρον του θεατή – και όχι μόνον ως πιστού – και με προσεκτικούς συνδυασμούς χρωμάτων, προσωπικών φυσιογνωμιών και φωτός πραγματώνουν τις αισθητικές κατηγορίες του ωραίου. Οι κατηγορίες αυτές στα έργα του αναδεικνύουν το πώς το φυσικό μπορεί να λειτουργεί υπό τους όρους του υπερφυσικού. Έτσι, το έργο του άνετα μπορεί να αποτελέσει κριτήριο για τους κανόνες που πρέπει να διέπουν την εικονογραφία στο πλαίσιο του Χριστιανισμού της Ανατολής.

Увод

Ова кратка студија представља део једног ширег научног истраживања, које би се могло сматрати покушајем сагледавања и вредновања уметничког приказа стварности, са циљем да се постигне његов естетски ефекат. У сажетом смислу, под термином „естетски“ ми овде говоримо углавном о естетици из области филозофије, која има за своју мисију да истражи начине на које се дочарава нешто што је резултат личног или колективног стваралаштва, или, пак, нешто што проистиче из једне конкретне ситуације, настале у природној околини, чак иако то обухвата и одређене домене човекове маште. Главно мерило истраживања на овом пољу представљају степен и количина лепог и узвишеног, утканог у овим конкретним приказима. Свакако, под условом да су сви ови покушаји имали за циљ да се прикажу и да буду схваћени на посебан начин, сагласно са датим ситуацијама и догађајима, у оквиру специфичних веза човека са његовим природним окружењем. Такође, ово сагледавање естетског има за циљ да се установи колико ови уметнички прикази могу да представљају индивидуални, а колико колективни доживљај. У сваком случају, ово естетско вредновање има за циљ да установи да ли и у којој мери ови прикази стварности одударују од уобичајених и конвенционалних мерила свакодневице, а такође настоји да пронађе и прикаже најосновнија начела, вредности и потребе постојања и живљења. У овом смислу могли бисмо да окарактеришемо ове приказе, без ризика да се упустимо у било какво претеривање, као једну врсту револуционарног раскида са оним што је било наметнуто од стране разних чинилаца у индивидуалном и колективном животу. Или, такође, можемо их сматрати ефикасним покушајем да се поврати сав онај начин живота који је крајње конзервативно или репресивно друштво потиснуло на маргину човекове мисли, стваралаштва и перспективе, ставивши их у запећак.¹

¹ О историјском и систематском приказивању естетских теорија, Е. Παλανούτσου, *Αισθητική*, Αθήνα 1970.

У историјским оквирима византијског периода, естетика је попримила један посебан и конкретан правац, са намером да прикаже унутрашње биће и дубину човекове личности у домену светости и црквеног живота. Али, пошто је византијска мисао била дубоко богословска и богоцентрична, бележимо покушаје агиографа да прикажу, у оквирима реалног, лица Свете Тројице, као и анђелске чинове, који људима преносе поруке овог Тројичног Бића. Управо због тога, византијска уметност не приказује човека и његово природно окружење на самосталан начин, са становишта његовог свакодневног живота и дела, већ га приказује на исконски начин, сходно опису који се налази у светим књигама, са свим његовим видљивим и приписаним карактеристикама. У ствари, ова уметност осликава богојављења. Али, ова констатација не би требало да нас наведе на помисао да овде преовлађује теолошки идеализам, који се разликује од услова у којима га неки човек сагледава на свој субјективан начин. Насупрот томе, према делима византијских хагиографа, истина се не налази толико у апстрактном, колико, углавном, у конкретном. Дакле, они отуда полазе са становишта да треба да прикажу једног свеца онаквог какав он јесте, са његовим духовним својствима, а не његову светост. Осликавање светаца на иконама не може се приписати искључиво само тежњи за њиховим једнодимензионалним приказом, већ оно стреми понајвише ка њиховом теолошком сагледавању и историјском постојању. Овде се ради о њиховом есхатолошком приказивању, које се схвата као ослобађање заробљене природе створених бића, као ослобађање од окова који је вуку надоле, ка паду, до којег је ова природа доведена својим избором. Дакле, основе догматског учења одређују како ће ова уметност, и на који начин, да поврати овим приказима сва она природна својства, изузимајући их из литургијске и тајновите сфере, употребом посебних критеријума. Управо овај покушај приказивања начина на који се нестворено дорађује и поприма, под одређеним условима, обележја створеног, представља, у ствари, срж читавог домостроја човековог спасења. Дакле, слика је у функцији присуства и дочарава спој уметничког елемента са богословским истинама и мистичним искуствима. Очигледно је да један обичан сликар није у стању да постигне овај спој, колико год уметничког талента поседовао у себи.²

У овом чланку ћемо покушати да истражимо у којој мери се горепоменути елементи појављују у делима познатог руског иконописца Андреја Рубљова (1360–1430). Овај иконописац представља, можда, све оно најпрефињеније и најпробраније што може да прикаже руска црквена уметност. Као главна карактеристичка обележја његовог уметничког израза можемо навести следеће:

1) Приказивање светлости на иконама светаца и њено преламање одражава правце византијске иконописачке школе и њене пластичности.

² П. Μιχαήλ, *Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης*, Αθήνα 1972; P. Evdokimov, *Η τέχνη της εικόνας. Θεολογία της ωραιότητας* (σε мтфр. К. Χαράλαμπιδη), Θεσσαλονίκη 1980; L. Ouspensky, *La theologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*, εκδ. Cerf. Paris 1980.

2) Разноврсност у погледу приказивања светла и начина на који су осветљене ове иконе може се приписати инспирацији и уметничким схватањима која датирају из времена владавине династије Палеолога, у 14. веку.

3) Истицање начина на који се простире и шири нестворена божанска светлост, као и наглашавање услова које је потребно испунити како би у благодетима ове божанске светлости учествовало и људско биће.

4) Приказ свеукупног теолошког и црквеног искуства, као и начин на који се помоћу њега може појмити оно лично и национално, у смислу неповљиве специфичности, која се не разликује од обичних приказа ствари.

5) Трагање за посебним метафизичким својствима најдубљих теолошких истина.³

Ова карактеристична обележја осликавају уметнички таленат и посебност Андреја Рубљова, као и високе домете у његовом познавању богословских истина, а то су одлике које ћемо назначити кроз сажету обраду, обухвативши четири његова дела, где се, уједно, наглашава и начин на који се успоставља и одржава веза између створеног и нествореног, човечијег и Божијег. Сва ова четири дела налазе се у Москви, у Третјаковском Музеју.

Анализа икона

А) „Спаситељ“. У овом својем приказивању Исуса Христа, Андреј Рубљов оставља можда најдубљи печат своје јаке уметничке личности. Он овде представља свој особени таленат и високи степен достигнућа у покушају да створи и уобличи, у конкретном делу, спој руског уметничког изражавања у приказивању византијског иконописца. Овај његов иконописачки приказ у потпуности дочарава његов лични став, који одражава, у ствари, његову блискост са дијалектичким схватањем и узајамно прожимање високог нивоа који представљају остварења византијске уметности са делима народне сликарске традиције у Русији. Истовремено, са способношћу приказивања апстрактног, која га посебно издваја код приказа Христовог лика, он настоји да нагласи свој деликатан, осећајан и тајновит став, само њему својствен и њему знан. Овде се, наиме, ради о елементима који представљају одраз његовог темперамента, па, такође, изражава и нашироко стечене доживљаје, унутрашња колебања, трагања и преиспитивања код руског народа.

Лице Спаситеља приказано је употребом изванредног колорита, а што се тиче ауторовог општег усмерења можемо рећи да оно одише расположењем за наглашавањем идеалног израза Спаситељевог лица. Свакако, овакав

избор приказивања не искључује могућност постојања жеље за извесном дозом претеривања на конкретном примеру, као и жеље да се прикаже његов миран и сталожен израз лица. Наравно, овде аутор открива и неке посебности које га издвајају из читавог опуса византијске уметности. Наиме, озбиљан израз лица, са донекле препознатљивим цртама, које представљају карактеристично обележје византијске агиографије, бива замењен једним милим Христовим ликом, који је насликан живим, отвореним и радосним бојама, као и приметним одсуством скицирања. Строге контуре лица и кестењаста подлога, која изгледа као сенка, уступају место нежним сликарским покретима, којима он дочарава црте лица, као и благом преламању тонова жуте, црвене и браонкасте боје. Сва напетост лица – као и његовог унутрашњег стања



– огледа се у његовим очима и усредсређена је на његов поглед. У том погледу уочава се јасно приказана зеница ока, која скоро да додирује изразито наглашене горње трепавице – док се доње не примећују – што изузетно доприноси стварању једног помирљивог израза лица, који, суштински, носи у себи афирмацију свих вредности људског постојања и људског живота.

Управо због овога бисмо могли да окарактеришемо икону „Спаситеља“ као одраз конкретног, у смислу да она осликава духовне одлике и пројекције Оваплоћења, као једног посебног аспекта Божијег домостроја у домену антрополошког. Дакле, овде је очигледна теолошка порука која проистиче из приказа ове иконе. Имајући као полазну тачку сасвим јасан и конкретан људски приказ Исуса, овде се унапред наговештава есхатолошка могућност преображења и спасења човековог бића током историје. Христово лице представља мерило почетка и границу краја, и само са овог становишта можемо посматрати овај израз Христовог лица, баш онако како га је осмислио аутор. Дакле, његов мирољубив израз не одражава једно стање забринутости, већ позива на упознавање са Божијим архетипима, уздижући се лествицом човековог живота, пењући се постепено, што, у ствари, представља темељ и срж

³ Στ. Σκλήρη, „Αντρέϊ Ρουμπλιώφ, ο άγιος της ρωσικής εικονογραφίας“, περ. Σύναξη 28 (1988), 53–59.

теолошког схватања спасења.⁴ На крају бележимо да су од читаве композиције која је приказана на овој икони сачувани само лице и врат Исусов.

Б) „Арханђел Михаил“: На почетку треба рећи да су ликови анђела, као невидљивих духова доброг и као непосредних извршилаца Божије воље, који људима преносе њене поруке, били посебно омиљени у делима византијских иконописаца.⁵ Андреј Рубљов оставио је иза себе дела са ликовима анђела изражавајући свој лични став у вези са њиховим изгледом и дајући свему томе свој лични печат, испуњен интензивним драмским набојем и лирским расположењем. Тако је он нагласио мио и љупки израз њиховог лица, мада уздржан, осликавајући на посредан начин њихово унутрашње стање, које, углавном, одговара управо оној представи анђела коју о њима има сваки верник и коју је сваки човек прихватио дубоко у себи.

Код приказа Арханђела Михаила читав динамички његове појаве усредсређена је на његове јако наглашене очи, које су са пуно посвећености окренуте у једном конкретном правцу, тј.



у правцу онога коме се обраћа, што у ствари не представља ништа друго до метафизичку обраду дела. Његове танке усне не одају утисак да се ради о било каквом изразу осећајности, док се приказом слабаших и крхких контура његовог лица искључује, из читавог садржаја ове иконе, било каква могућност да се стекне утисак о неком специфичном изразу осећања, нити се може приметити траг било какве дубље емоције. На тај начин, ово дело одише једном метафизичком нотом и унутрашњим миром. Другим речима, ово дело одражава управо оно што представља функцију и мисију анђелског реда, а то је да пренесу и преточе своје божанске одлике створеној стварности. Дакле, лик Арханђела Михаила издваја се по својој племенитости,

као и по умереним и уздржаним унутрашњим осећањима. Упоредо са овим, можемо рећи да сигурни и сталожени покрети кичицом, складне, живе и раздрагане доје, са прецизним и утаначеним међусобним нијансама, као и

⁴ Αθ. Πέβτις, *Χριστός Αρχή και Τέλος*, εκ. «Ίδρυμα Γουλιανδρή Χόρν», Αθήνα 1983, 369–391.

⁵ О хришћанском проучавању постојања анђела – анђелологији, в. Διονυσίου Αρεοπαγίτου, *Περί της ουράνιας ιεραρχίας*, PG 3, 164d–321 a; R. Roques, *L'univers dionysien*, Paris 1983, 135–169.

мудро и вешто повлачење заобљених линија, које прате нежну кривудава путању, заокружују сву ону мелодичност читаве композиције и све оне маестралне потезе сликара, које одликују једну врхунску икону. Резултат овога је осликавање крхког и бестелесног лика, без тежине, чији покрети поседују неописиву природну благодат. Естетска категорија љупког и милог ставља се у исту раван са категоријама лепог и узвишеног, и тада немамо само теолошки, већ и уметнички дојам, који се ствара у свести онога који гледа икону. Ипак, са које год стране да посматрамо ову икону, приметит ćemo њен позитиван став према животу, као и бригу о људским стварима. И једно и друго одишу сигурношћу у вези са могућношћу да створена природа промени начин свог живота и да задобије спасење и обожење, као и да постоји могућност за остварење крајњег циља, а то је да створено пређе из стања „по слици“ у стање „по подобју“.⁶

В) „Апостол Павле“. Ова икона осликана је по угледу на византијске моделе и стандарде, али, она поседује и неке елементе западне реалистичне уметности, што се тиче приказа његових црта лица. Овај светац се приказује до пола, са окренутом главом и телом на страну до три четвртине и одише узвишеном племенитошћу, отменошћу и духовношћу. Доста је упечатљив његов израз лица, које је више мирно и мило, него строго. Цело тело овог свеца, разни детаљи и боре на лицу, његова коса, одећа и околина представљају једну целину, која се појављује у посебно наглашеном складу. Лице је сасвим вешто приказано у топлим и благим контурама, са великом слободом изражавања, са пажљивим и деликатним потезима и у благим нијансама белог, како би се на тај начин јасно дочарале оне црте лица које су карактеристичне за једног свеца.



Дакле, на овај начин његов лик поприма видљива обележја једног портрета, са пуно снаге и реализма, а то је утисак који још више појачава његов дубоки и замишљени поглед у страну, који у себи задржава онај њему својствен

⁶ V. Lossky, *A l'image et à la ressemblance de Dieu*, Paris 1967. Ова студија обрађује теолошке аспекте иконе, заједно са постојањем пажљиво одабраног повезивања њеног историјског и симатског карактера, уз истовремено изражавање сликарских мудрих особина приликом њихових тумачења.

унутрашњи сјај. Стога, можемо искључити сваку могућност постојања неког апстрактног приказа.

С друге стране, преливање боја и светлости на његовом лицу може се тумачити на геометријски начин, а то је избор који долази у супротност са контурама његовог лица. Осветљени део лица, који је приказан белом бојом простире се до јасних граница, слободнијим и нежнијим потезима аутора, све док се ова белина не почне постепено претварати у различите нијансе чисто беле боје. Боја његовог огртача и хитона приказана је на лиричан начин, без неких посебно интензивних тонова, па се тако стварају најфиније нијансе и нежни складови боја. Резултат ове игре боја и линија је упечатљив и он открива сву ону сликарску генијалност Андреја Рубљова. Ипак, оно што преовлађује, осим изванредно приказаних детаља његовог лица, јесте то што приказани став богонадахнутог Апостола Павла задржава осећај конкретног, који не потискује, нити се одриче људских својстава, иако се преображава. По хришћанском учењу на Истоку, питање људског спасења и есхатона, иако на самом својем почетку и током својег обављања претпоставља Божији уплив, ипак се не може остварити изван граница сваког конкретног људског бића. Ово је теолошки смисао синергије нествореног са створеним, натприродног са природним. Дакле, овде се Божији домострој појављује као дијалектика на људском нивоу.⁷

Г) „Света Тројица“. Крајњи циљ и највиша начела која поставља православна хришћанска теологија могу се сажети у догми о Светој Тројици. Овде се ради искључиво о почетној ствари и о критеријуму за тумачење настанка и функционисања Вационе, као и за давање смисла теоријском и практичном животу човека, како појединца, тако и читавог колектива.⁸

Догађај који говори о гостопримству које Господ указује Авраму представља једину потпуну догматску слику коју нам је оставило у наслеђе агиографско предање, и овде се ради о симболичном приказу Свете Тројице. У оквиру приказа овог позива Господа, упућеног Авраму, којем указује гостопримство, може се приметити изванредан начин на који се осликавају ликови трију Анђела, а који представља савршено сведочанство заједништва и једнакости између три Божије ипостаси по својој суштини, то јест по својем заједничком тројичном бићу, које се овде дочарава као једна подлога за њихово постојање. Ова икона Андреја Рубљова призната је као пример хагиографског рада на приказивању Свете Тројице, заједно са читавим богатством теолошког калемљења и са својом недостижном уметничком снагом. Ако изузмемо све

⁷ D. Staniloae, *Theology and the Church*, St. Vladimir's Orthodox Press, 1965.

⁸ VI. Lossky, *Essai sur la Theologie Mystique de l'Eglise d'Orient*, Paris 1944. Овде се ради о студији која представља прекретницу у погледу прецизног означавања граница светоотачког богословља са Истока, и то од стране једног мислиоца који је са лакоћом користио филозофске мислене термине, а такође је и владао изузетно добрим и савршеним знањем о теологији хришћанства на Западу.

оне историјске чиниоце који се појављују у овој сцени – дакле, Аврама, Сару и њихов оброк – у стању смо да констатујемо да се читава ова композиција може преместити из једног конкретног – историјског контекста, у један чисто теолошки контекст, и то на ниво Божијег домостроја. Међутим, можемо тврдити да се овом прецизном констатацијом дата ситуација не приказује у односу на створени свет, већ у оквиру унутрашње дијалектике односа између три Личности.



Такође, овај закључак до којег смо дошли не ограничава се само на садржај овог приказа и не обухвата само њега. Он се проширује и односи се на план приказа и на боје које се користе, а које имају симболичну функцију, и, штавише, имају своју мистичну димензију, доприносећи, на одлучујући начин, овом изванредном обрадом и описом присуства осликаних Лица, изражавању њиховог духовног ентитета, као и приказивању њихових чврстих одлика и намера. Дакле, префињени потези иконописца код употребе боје, као и нежно повлачење линија на овој икони комбинују се заједно са проучавањем психолошког аспекта лица приказаних на овој композицији, која рефлектују конкретне ситуације и расположења. Приказивањем посебног израза и става сваког од ових Анђела, са наглашавањем правца у којем је окренута и ка којем је нагнута њихова глава, као и уз помоћ исцртавања начина на који се наизменично преламају нијансе боја, које се појављују на њиховој одећи, овај уметник је желео да дочара недвосмислени карактер догме о Светој Тројици,

то јест, да истовремено прикаже непобитно јединство између Божије суштине и ове три Божије ипостаси. Овде се ради о дијалектици и коезистенцији једног те истог идентитета, које по својој природи функционише, на неки начин, и као подлога за приказивање различитости ових посебних и неповљивих личности. Дакле, унутар оваквог оквира јасно се искључује могућност потирања једног од стране другог стања.

Ова три анђела приказани су у лику тројице младих мушкараца исте старости, који у рукама држе иста жезла, што представља символ њихове царске власти, која је подарена свој тројици подједнако. Из горе наведене формулације можемо стећи утисак о једнакости и о одсуству било какве разлике међу њима, што представља параметре који искључују сваку могућност постојања јерархијског поретка и различитог степена њиховог достојанства, дакле искључују било какву поделу на виша и нижа божанства. Штавише, ово природно јединство и једнакост ових трију Божијих ипостаси, која произлази из овог природног јединства, може се назрети и из чињенице да су сва три насликана лица Анђели, као и то да се једина разлика међу њима може приметити по њиховом личном ставу и по покретима тела сваког од њих у односу на другу двојицу. Анђео који се налази у средини има монументални и сакрални став, који открива непокретност, али истовремено и покретљивост, која се може наслутити по снази покрета његове главе, која је окренута ка њему супротном правцу. У његовом погледу саздана је сва благост очинске љубави. Овим симболичним приказом жели се дочарати брига Оца за својег Сина, Његова окренутост према Сину. Дакле, овде се на један интензиван начин изражава очинска брига. Такође је видљива намера аутора да назначи да је већ почело стање међусобног стапања особина ове три Ипостаси. Са друге стране, приказује се Син који слуша са највећом могућом пажњом, и све то сеже до граница личног отуђења, у смислу самонуђења. Он се не одриче себе да би нестао, већ да би постао Логос Свога Оца. Овде се ради, да тако кажемо, о једној дијалектици унутрашњег преображења, која показује да индивидуално добија смисао само онда када схвати и када развије своје способности општења са другим. Анђео који се налази са десне стране приказује се у донекле утешитељском и молитвеном ставу, али, његов став изражава истовремено и духовно стање живота. Ово је трећи услов који се наводи у причи о љубави, дакле то је дух Љубави. Потребно је да забележимо да онај иницијални покрет у унутрашњем кретању Свете Тројице креће управо од овог Анђела.

Својим дахом Отац се помера ка Сину, који прихвата Оца и постаје Логос.⁹ По нашем мишљењу, нећемо се удаљити из оквира расправе о приказа-

9 О односу између трију личности Свете Тројице види у тексту који је Григорије Ниски посебно наменио овој теми. Гр. Νύσσης, *Περὶ τοῦ μὴ οἶσθαι λέγειν τρεῖς Θεοὺς. Πρὸς Ἀβλᾶβιον*, PG 45, 116–136. Ради се о једном тексту који би са сигурношћу могао да представља изузетну или парекселанс теоријску основу за све оно што приказује, својом сликарском уметношћу, велики мајстор Рубљов.

ном садржају ове иконе ако устврдимо да се покретом Духа наговештава и почетак кретања Божијег домостроја ка створеном свету, конкретније ка човеку.

Структура ове композиције представља један плурализам облика и ослања се на правоугаоник, на троугао и на круг. Горњи део стола је правоугаони и осликава четири стране света, које су, према мишљењу Светих Отаца наше Цркве, представљале симболични аритметички приказ пуноће четири Јеванђеља. Упоредо са овим, Анђели су постављени унутар једног троугла са истим странама, на врху којег је Анђео – Отац, дакле изворно Божанство или почетак личног постојања Свете Тројице. Али, истовремено, они су уписани и у један затворени круг, који представља знак божанске вечности. У средишту овог круга налази се рука Бога Сведржитеља – Пантократора, постављена управо изнад путира који излива истину Божијег Логоса. Овај приказ не означава никакав зависни однос, већ логично првенство – једним конвенционалним изразом – Оца у односу на Сина. Чак и доје имају свој симболичан језик, па тако оне богатством својих нијанси и својом прозирношћу стварају једну изванредну лествицу, један дијапазон музичке милозвучности и оркестрације. Овим вештим покретима мајсторске кичице, којим се материјал „преводи“ или претвара у духовне и моралне врлине и особине, па тако дубоко пурпурна боја симболизује Божију љубав, густо плава боја означава небеску истину, а светло-златножута боја на крилима одражава божанско обиље, дакле његово стање онако како оно изгледа само по себи и по богатству својих дарова које пружа.¹⁰ Трагајући за лепотом – која не представља само једну естетску категорију, већ и један изазов за учешће у начину њеног приказивања – Андреј Рубљов придаје ликовима Анђела младалачку и поетску благодат, испуњену благородношћу и смерношћу, приказујући их као лепе младе дечаке који живе небеским животом. Могли бисмо, такође, тврдити да је читав његов стил приказивања ових ликова природнији и спонтанији од приказа традиционалних византијских иконописаца, да је обогашен ауторовом посебном духовном елегантношћу. Карактеристично обележје ове његове иконе представља то што се ликови на њој не приказују на један крут и ригидан начин, нити у виду некакве статичности ових трију Личности – ипостаси, већ се оне приказују у једном динамичком кретању, у међусобној функцији и повезаности. Ништа не остаје прикривено у дубоком дну, већ се све открива, све је јасно видљиво и активно учествује у приказу. Уметник успева овим својим приказом да дочара ове Ликове не само као бес-телесне, већ и као нематеријалне суштине, у смислу да нас на један транспарентан начин наводи да помислимо да материја треба да се стави у службу духа. Вреди забележити да се ни у овом случају не уводи некакав богословски идеализам. Овде се ради о специфичној ствари, зато што икона коју посма-

10 Уп. Р. Evdokimov, *Η Ορθοδοξία* (σε μτφρ. Από την γαλλική – Αγγ. Μουρτζόπουλου), Θεσσαλονίκη 1972, 314–321, где сликар настоји да прикаже своје дело последним комбиновањем главних одлика догматског учења хришћанства (о Тријадологији – Тријадичности Бога, о Божијем домостроју и о Христологији) користећи уметничку алегорију и симболику да би то постигао.

трамо има за циљ да на опипљив начин прикаже неопипљива стања. Како по својој суштини, тако и по својим необјашњивим поступцима, Света Тројица бива непојмљива људском уму, она превазилази границе његовог схватања, зато што искључује сваки метод аналогije и сваки случај легалног постојања било какве формуле и било каквог начела о структурном паралелизму између нествореног и створеног.¹¹ Са друге стране, анђелски чиновни, иако представљају створене ентитете, ипак су невидљиве и неприметне силе. Дакле, очигледно је да сваки приказ Божије тајне осликава начин на који људска свест доживљава увођење у ту тајну. Управо због тога је Андреј Рубљов био у обавези да, користећи видљиве и појмљиве облике, преобрази те облике, тако да их прикаже као духовну дубину коју они износе на светлост, у символичном смислу. Материја представља средство којим овај уметник описује конкретне метеолошке истине, и у том смислу овај његов покушај се не разликује од догматских текстова Отаца наше Цркве о Светој Тројици. Као производ који настаје услед свега тога имамо један упечатљив спој естетски лепог са теолошки узвишеним, који, у општим цртама, приказује неисцрпне особине унутрашње природе људског бића.

Закључак

На основу онога што смо изнели до сада, покушаћемо да формулишемо, у виду епилога, термин византијске Естетике, имајући као полазну тачку слике Андреја Рубљова, које смо приказали: У оквирима хришћанства на Истоку, уметност одражава покушај човека-верника да прикаже, на скроман и једноставан начин, оне почетне архетипе и есхатолошке перспективе дијалектичког споја Божанског са човечијим. У основи, ради се о помном истраживању ступњева на којима се манифестује Божије дело (енергија), за чије приказивање се ангажују како менталне способности једног човека, тако и његови дотадашњи доживљаји у вези са тим, дакле управо онако како он то доживљава. Уметнички приказ овог Божијег присуства не постиже се толико одређеним естетским запажањима о нечем лепом, колико тиме што се ова схватања о лепом не остављају на маргини. Дакле, аутор се првенствено ослања на ону мистичну изражајну подлогу, која му пружа могућност да преобразује и преобликује оно што је световно под оним истим условима који владају у домену надсветовног.

Συμπεράσματα

Σύμφωνα με τα όσα εξετάσαμε, θα επιχειρήσουμε να διατυπώσουμε, σε θέση επιλόγου, έναν ορισμό της βυζαντινής Αισθητικής, με αφετηρία τους πίνακες του Αγ. Ρουμπλιώφ που παρουσιάσαμε: Στα όρια του Χριστιανισμού της Ανατολής η

¹¹ Χρ. Πανναρά, *Το πρόσωπο και ο έρωας*, Αθήνα 1987, 257–281.

τέχνη αντανακλά την απόπειρα του ανθρώπου-πιστού να αναδείξει με λιτό τρόπο τις αρχετυπικές αφετηρίες και τις εσхатολογικές προοπτικές της διαλεκτικής συνάφειας του Θεού με το ανθρώπινο. Πρόκειται, κατά βάση, για μία ανίχνευση των επιπέδων στα οποία εκδηλώνεται η Θεία ενέργεια και προσλαμβάνεται τόσο νοητικά όσο και βιωματικά από τον άνθρωπο. Η καλλιτεχνική αναπαράσταση των Θείων αυτών παρουσιών δεν τελείται τόσο με τις καθιερωμένες αισθητικές αντιλήψεις περί ωραίου, παρά το ότι δεν τις θέτει στο περιθώριο. Κατεξοχήν στηρίζεται στο μυστικό εκείνο εκφραστικό βάθος που έχει τη δυνατότητα να μεταμορφώνει το κοσμικό υπό τους όρους του υπερκοσμικού.

Библиографија:

Извори:

Διονυσίου Αρεοπαγίτου, *Περί της ουράνιας ιεραρχίας*, PG 3, 164D–321A.
Γρ. Νύσσης, *Περί του μη οίεσθαι λέγειν τρεις Θεούς. Προς Αβλάβιον*, PG 45.

Сύγγραμματα:

- Ε. Παπανούτσου, *Αισθητική*, Αθήνα 1970.
Π. Μιχελή, *Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης*, Αθήνα 1972.
Ρ. Evdokimov, *Η τέχνη της εικόνας. Θεολογία της ωραιότητας* (σε μτφρ. Κ. Χαραλαμπίδη), Θεσσαλονίκη 1980.
L. Ouspensky, *La theologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*, εκδ. Cerf, Paris 1980.
Στ. Σκλήρη, „Αντρέϊ Ρουμπλιώφ, ο άγιος της ρωσικής εικονογραφίας“, περ. *Σύναξη* 28 (1988).
Αθ. Πιέβτιτς, *Χριστός Αρχή και Τέλος*, εκ. «Ίδρυμα Γουλανδρή Χόρν», Αθήνα 1983.
R. Roques, *L'univers dionysien*, Paris 1983.
Vl. Lossky, *A l'image et a la ressemblance de Dieu*, Paris 1967.
D. Staniloae, *Theology and the Church*, St. Vladimir's Orthodox Press, 1965.
Vl. Lossky, *Essai sur la Theologie Mystique de l'Eglise d'Orient*, Paris 1944.
Ρ. Evdokimov, *Η Ορθοδοξία* (σε μτφρ. Από την γαλλική – Αγγ. Μουρτζόπουλου), Θεσσαλονίκη 1972.
Χρ. Πανναρά, *Το πρόσωπο και ο έρωας*, Αθήνα 1987.

RUSSIAN ICONOGRAPHER ANDREY RUBLEV

Prof. Hristos Terezis, Ph.D

University of Patras

Prof. Georgios Nektarios Lois, Ph.D

Faculty of Humanities, Hellenic Open University

Based on what we have stated so far, we shall try to formulate, in the form of an epilogue, the term of *Byzantine Aesthetics*, taking as a starting point the artwork of

Andrei Rublev, we have shown: in the framework of Christianity in the East, the art reflects the attempt of man, believer, to show, in a modest and simple way, those initial archetypes and eschatological perspectives of the dialectical connection between the Divine and the human. Basically, this is a careful research of the degrees at which God's work (energy) manifests itself, for which presentation engaged are not only the mental abilities of one man, but also his thitherto experiences in this respect, ergo, artistic presentation is done exactly in the manner as the artists feels. Artistic view of God's presence is not so much achieved by certain aesthetic observations about something beautiful, as it is by the fact that these concepts of the beautiful are not left on the margins. Thus, the author relies primarily on that mystical expressive background, which enables him to transfigure and reshape that which is secular under the same conditions prevailing in the domain above the secular.

РУССКИЙ ИКОНОПИСЕЦ АНДРЕЙ РУБЛЕВ

Христос Терезис

Университет в Патре

Георгиос Нектариос Лоис

Факультет Гуманитарных наук Греческого Открытого Университета

На основании того, что мы сказали сейчас, попробуем сформулировать в виде эпилога, термин византийской Эстетики, имея за отправную точку картины Андрея Рублева, которые мы показали: В рамках Христианства на Востоке, художественность отражает попытку человека-верующего показать на скромный и простой способ те начальные архетипы и эсхатологические перспективы диалектического соединения Божественного с человеческим. В основании речь идет о тщательном исследовании степени на котором манифестует Божье дело (энергия), для чьего показа привлекаются как ментальные способности одного человека, так и его тогдашние восприятия в связи с тем, действительно так как он то воспринимает. Художественное показывание этого Божьего присутствия не достигается только определенными эстетическими представлениями о чем-то красивом, но и тем, что эти восприятия о красивом не остаются на конце. Отсюда, автор первоначально полагается на то мистическое выразительное основание, которое ему дает возможность преобразить и переобликать то, что свято под теми же условиями, которыми владеют в домене надсвятого.

УМЕТНОСТ

ПРЕТПОСТАВКЕ ТЕОРИЈСКЕ КОНСТРУКЦИЈЕ САВРЕМЕНОГ ЖИВОПИСА

мр Горан Јанићијевић

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

Горан Јанићијевић
Ел. пошта: dgjanicijevic@gmail.com

Оригиналан научни рад
Примљен: 20. априла 2012.
Прихваћен: 23. маја 2012.

Апстракт: Претпоставке теоријске конструкције савременог живописа уочене су, у оквирима овог разматрања, у односу на универзалне вредности у различитим видовима преходних али и нашег раздобља. Претпостављени елементи конструкције јесу поетика, естетика, иконографија и стил. Савремени живопис се наслеђава као уметности у настајању што је претпостављена чињеница у формулисању теоријског система који се најављује у овом раду.

Кључне речи: савремени живопис, теорија уметности, црква, иконографија, стил, форма, Свето Писмо, Лиџурија.

Теорија уметности се још у времену свога настајања, што је представљало културолошку неминовност, показала као веома сложена област. Уметничко самопотврђивање у научном јесте извесна последица развоја рационалистичког духа у XIX столећу, као и мисаоног постулирања уметности што представља и значајну прекретницу у њеном развоју. Стога јесте разумљиво и то што теорија уметности настаје са примарним циљем да тумачи уметност свога раздобља. Мишљено у уметничком такође исходи и кроз потребу да се у рецепцији превазиђе оквир уметничког дела и обухвате креативни процеси, који у најширем смислу указују на уметничко понашање одређеног раздобља. Теорија уметности стога функционално сажима читав низ појединачних наука и дисциплина проширујући уметничке до културолошких оквира. На такав начин схваћена свака уметност јесте иконична у смислу да се у створеном откривају све нестворене вредности продуктивног духа, који тежи извесној материјализацији. Високи циљеви теорије уметности произлазе из фокуса – усмерења ка унутрашњем питању епохе и њене уметничке продукције. У таквим околностима настајала је веома сложена методологија

са особеностима дијалектичког система у коме субјект истраживача има значајну, али и веома захтевну и одговорну улогу.

Сагледавање целине одређене уметности у културолошким оквирима јесте премиса њене теоријске рецепције која такође подразумева извесну духовну археологију и музеологију, чиме се омогућује реконструкција грубих оквира у којима се појављује скица културе циљаног раздобља. Теорија уметности и у формалном смислу подразумева одређену интердисциплинарност. На основу тога разумљива је и њена повезаност са универзитетом, што се може констатовати летимичним прегледом животописа значајних теоретичара уметности.

Теорија уметности је у свом развоју, међутим, показала сасвим неочекивани правац ка изучавању историјских стилова. Разлог томе јесте могућност да се уметност једне епохе сагледа у коначним оквирима. На тај начин се показало да мишљено у уметничком има знатно дужу традицију него што је то на почетку модерног доба било очигледно. Хегеловско наслеђе и рационалистичка интерпретација класичне античке философије открили су на један нови начин хеленску *sofrosine* оличену управо у поменутом споју мишљеног и уметничког. Хеленска класична уметност из тих разлога постаје животна питање теорије уметности, посматрана са различитих аспеката и помоћу хетерогене методологије. У том контексту се појавило интересовање за касноантичку уметност на коју се потом, захваљујући доприносу теоријских конструкција, гледало као на сасвим посебну, у чијим је оквирима препозната и уметност раних хришћана. Развој теорије античке и касноантичке уметности резултирао је методологијом са великим степеном применљивости у тумачењу религијских и контемплативних уметности у најширем смислу. Хришћанско наслеђе, како је познато, обухвата неколико уметничких епоха: ранохришћанска уметност (од краја II до почетка VII столећа) показује својства аутономне уметничке епохе, на коју се наставља византијска, са својим средњовековљем у дугом трајању до XVII столећа. Аналогна догађања на Западу оличена у романичком и готичком стилу, такође се могу посматрати као аутохтоне уметности Цркве. Ренесанса и постренесансна традиција, упркос религијској тематици, испољавају световнији карактер, а дуалистички постулирана иконографија више указује на једну „религиозну“ него на експлицитно црквену уметност. Овај период се ипак показује незаобилазним уколико бисмо се определили да хришћанску културу и уметност посматрамо као целину. Наведена раздобља показују својства посебних уметничких епоха на основу иницијација у оквиру претходне, залазеће уметности; развој нове иконографије и стила, уметничку комуникацију са савременим конзументом као и способност да на врхунцу развоја и у процесу исцрпљивања сопствених могућности иницира нову уметност. Будући да се упркос секуларизацији савременог света хришћанска култура може констатовати у претходном и XXI столећу, поставља се питање њене природе и аутентичности. Ту се догодио сасвим неочекивани преокрет: исцрпљивање неокласичних,

необарокних, неорокајних и романтичарских изражајних могућности водило је црквену уметност ка њеној примарној естетици чији основ јесте литургијски живот. Кроз такву повезаност живота и уметности, наговештен је изванредан развој савременог животописа, што је колоквијални назив за стил, који ће (потенцијално) тек добити сопствене оквире и чак – назив. Премиса теоријског разматрања уметности јесте најпре њена констатација. Како је немогуће сагледати коначне оквире савременог животописа у ситуацији смо да посматрамо уметност у њеном настајању. Сагледавање иницијалног раздобља представља значајан процес, јер је на том развојном степену могуће уочити суштствене постулате и живо, спонтано и креативно понашање, као реакцију на културолошке и друге спољашње чиниоце.

Савремени животопис у Цркви и свету

Средњовековни животопис је, досежући највиши степен развоја, истовремено показивао и прве знаке исцрпљивања сопствених могућности. Већ у палеолошком раздобљу понављање модела најавило је изванредан маниризам који се даље развијао у поствизантијској уметности на шта указује више појава. Мишљено наслеђе је наметнуло изванредан диктат у уметничком, које је било све ближе илустрацији, а што га је све више удаљавало од архитектуре. Умножавање представа и усложњавање циклуса показивали су тенденцију сликарства ка независности од унутрашњег простора, односно међусобне повезаности различитих уметничких видова у којој потенцијално пулсира исти дух. Гашење средњовековне културе, која је на крају цитирала саму себе, могуће је пратити све до првих деценија XIX столећа.

„Ново средњовековље“ најављено је појачаним интересовањем за византијску уметност већ шездесетих година прошлог столећа. Аналитички дух овог раздобља који је развијао визуелну културу кроз процесе разлагања форме, препознао је у овој уметности синтезу којој је и сам тежио. Могућности перцептивне синтезе већ су биле исцрпљене у просветитељском добу. Концептуални дух модерног доба тежио је и заснивао своју синтезу на духовном и контемплативном плану. Шири контекст интересовања за византијску уметност међутим, није превазишао оквире секундарне рецепције и теоријског бављења њоме као историјским стилем. За продуктивни дух морале су постојати околности једног живог догађања, постављања новог унутрашњег, културолошког питања у постмодерном раздобљу. Нова хришћанска уметност је стога могла настајати једино у оквиру хришћанских заједница, које су у претходном столећу представљале једва тињајуће светило већ секуларизованог човечанства. Стога су оквири рађања нове црквене уметности били далеко скромнији него што је то изгледало нашим претходницима, суоченим са великим надањућем обнове. Снажни полет који се догодио седамдесетих година XX столећа, јесте основ даљег развоја и вероватно узрок постојања савремене уметничке продукције, које ипак превазилази појединачне поку-

шаје. Када се све ово узме у обзир постаје очигледно због чега питање савременог живописа разматрамо као уметност у настајању. То се односи како на креативни чин и уметничку комуникацију, тако и на иконографију и стил.

Поетика и стил савременог живописа

Како феномен личности постулира хришћанско мишљено наслеђе, као и традицију приказивачких уметности, неизбежан је основ и савремених поетика црквене уметности. Доследно повезивање личности са експлицитном фигурацијом, са друге стране, не може се схватити као неминовност будући да се показује тежња ка извесном превазилажењу историјских одређености. Савремени дух на један неочекивани начин актуализира једно осећање прохујале прошлости коју тежи да сагледа у контексту будућих догађања. Хронолошки метод на неки начин показује слабљење значења у свести савременика, као и линеарни проток времена, док цикличност трпи убрзање које, све више, проширује кругове ка годишњим оквирима. Нови синкретизам и наглашена телесност у спољашњем свету подсвесно узнемирује унутрашње хришћанско биће. Егзистенцијални страхови и недокучивост смисла у личном и колективном постојању Цркве, из тог разлога, исходе у снажно есхатолошко осећање које нову икону лагано усмерава ка изразу откривајуће Истине. Одговорност личности за твар, тј. њено коначно стање, као нека духовна екологија спорадично је пројектована и у савремени живопис.

Упркос уоченим појавама, које потенцијално постулирају поетику савременог живописа, није у потпуности могуће одредити је. Разлог је у њеном непрекидном развоју, као и у савременој теологији, где се перманентно открива нови смисао. Премда уметност не представља експлицитну последицу мишљеног, теологија је од кападокијских Отаца и Амвросија Медиоланског рефлектована у значајним артефактима истовремене продукције. Осетљивост теологије на питања епохе, као пресудна у њеном развоју, показује се парадигматично и када је црквена уметност у питању.

Озбиљнија теоријска конструкција савременог живописа није могућа без културолошке анализе, што укључује и мноштво неуметничких чинилаца. Црквено сликарство се, као припадајуће епохи, може констатовати на нивоу упоређивања са другим културолошким феноменима, али и са актуелном светском уметношћу. У томе се препознаје први заплет. Упркос свим различитостима светска уметност модерног доба поставила је одређене узусе и утицала на визуелну културу што више није могуће занемарити, чак и када је црквена уметност у питању. Основне разлике јесу на онтолошко-антрополошком плану и препознатљиве су на нивоу лично-индивидуално. Треба узети у обзир и колективни карактер личности према црквеном поимању. Антагонизам је уочљив и на нивоу материјално-нематеријално што се одражава у поетици приказивачких уметности. Чињенице овалпоћења, дуалистичког наслеђа у елементима душа-тело у својој прожетости, наиз-

глед, искључују мишљено и концептуално у живопису Цркве. Уколико се, као феноменолошки фокус, узме личност (као и заједница личности) у којој се претходно опажено осмишљује и идентификује тада концептуално није немогуће, али ни његов развој у правцу потпуне дематеријализације. Оптимална рецепција савременог живописа могућа је у једновременој Цркви, као и делимично, у изван црквеним оквирима. Рецептивни дух атеизованог конзумента делом свога бића спреман је да прихвати одређена својства и поетику савременог живописа. Потврда тога јесте претходна неочекивана склоност ка традиционалној уметности Цркве.

Мишљено наслеђе савременог света, као и савремени токови у теологији, представљају показатеље процеса зрења духа епохе. Таква растеређујућа околност може дати снажан подстицај развоју уметности, која иначе тешко прихвата диктат мишљеног и тежећи сопственом изразу потенцијално утиче на њега. У таквом понашању не треба гледати околности за диктат саме уметности, јер то демантује историјско искуство, као и неопходна доза искрености, која уметност уметношћу чини. Неконтролисана искреност поуздани је индикатор уметности у њеном настајању и уколико бисмо тежили да констатујемо њену реалну егзистенцију – то је прво на шта би требало обратити пажњу.

За констатацију савременог живописа неопходно је нагласити да у односу на традицију непроменљиви део – наслеђе, чини поетски супстрат који се посматра. Непроменљиво се темељи на уметничкој истини која показује тежње ка вечности. У том смислу наслеђе има и својство самообнављања. Таква околност даје могућност реинтерпретације у којој не треба тражити показатеља ретроградње. Да је нова уметност могућа на старим темељима, показала је ренесанса, неокласицизам, као и цитирање класичних узора у уметности XX столећа. Темељно наслеђе у највећој мери исходи у иконографији, али сведочи га непрекидна смена стилова, који на различите начине потврђују изворе. У том контексту, питање извора јесте од нарочите важности, а као посебан феномен показује се њихова неизменљивост у односу на хетерогене интерпретације кроз различита раздобља. За питање извора у савременом живопису веома је индикативна ранохришћанска уметност. Апсолутни ауторитет Светог Писма и Предања у међусобној усаглашености повезује културе две веома удаљене епохе. Извесно осамостаљивање Предања, актуелност апокрифа и устаљене литургијске праксе исцрпilo је своје могућности у литерарном раздобљу средњовековља. Такво етичко и наративно схватање извора није обележје савременог доба и не може се схватати у већој мери обавезујућим.

Упркос бројним претпоставкама савременог живописа, још увек није могуће констатовати јединство чинилаца поетског супстрата као предмета теоријске конструкције. То је још један показатељ да је реч о уметности у настајању. Чињеница да је, међутим, ова уметност произвела потребу за теоријским самотумачењем тј. да сами аутори коментаришу свој рад, предста-

вља њену егзистенцијалну потврду. Следећа замка која се поставља теоријском разматрању савременог живописа исходи из vlastите методологије. Уверење да у поетској основи стоји индивидуално, производ је спољашњег бављења уметношћу, као и фокусирања на сам чин стварања. Велике уметности ранијих епоха указују на то што јесу управо на основу превазилажења индивидуалног јер немогућност његовог самопотврђивања у другом јесте знак пролазности. Наша опседнутост именима, као производ схватања неодрживости поетике на колективном нивоу, јесте културолошка последица буржоаске револуције, која се показује кроз немогућност коначне синтезе. Колективно као својство уметности, из тих разлога, животно је питање не само њеног установљења већ и суштинског разумевања. Већ и начин на који стваралац приступа раду уз бројне варијације, чак и недоследности, последица је културолошког архетипа одређеног раздобља. Крајња индивидуалност је коначно немогућа, јер недостаје једно велико **ништа** пре чина стварања чак и у оквирима сопственог раздобља. „Независност стваралачког чина од особе која нешто управо ствара – на пример од уметника који управо ствара неко дело – треба да буде постулирана као методолошки предуслов сваког појединачног истраживања.“¹ Стваралаштво показује колективни карактер на више нивоа – у области уметничке комуникације, културолошких претпоставки, као и у креативном чину. Таква наиндивидуална уметност остварује могућност продукције у једном неомеђеном полигону на коме је развој претпостављен укидању – нестајању. Она јесте и нит која савремено доба повезује са Византијом, али и постулира религијске и контемплативне уметности долазећег раздобља. Непрекидно колективно и наиндивидуално стваралаштво или продуктивна воља постулирају теоријско разматрање унутарњег питања уметности и у великом су степену усклађени са хришћанским схватањем стварања личности и заједнице личности, што се показује као незаобилазни постулат савременог живописа.

Расправа о стилу јесте немогућа пре суштинског разграничења *поетике* и *естетике*. Премда се име науке *поетике* темељи на њеном истраживачком супстрату; наша употреба је заснована на изворном смислу и у уметничким оквирима. Такво схватање стил доводи у везу са поетиком, где се показује као њена спољашња манифестација. Стил јесте и поетски израз, форма одређеног садржаја. Стил је истовремено и еманија естетског мерила одређене епохе. Наш проблем са естетиком јесте на нивоу немогућности тоталног превазилажења класично-античких параметара. Хришћанска традиција етичко-естетског повезивања појмова лепог и доброг јесте основ превазилажења схватања ноумених феномена на телесни начин. Коначно, уколико дубље схватимо појмове *поетике*, *естетике* и *стил* можемо уочити да последњи као феномен спољашњег у уметности тумачи повезује претходне од којих је први уметнички а други цивилизацијска појава.

¹ R. Pasron, *Pojetika*, Beograd 1980, 64.

Опредељивање нашег полазишта да се савремени живопис посматра као уметност у свом настајању, ограничавајући је чинилац расправе о њеном стилу. Стилска анализа јесте у потпуности могућа када је развојни процес заокружен и окончан; могућа, дакле, код посматрања историјских стилова. У том контексту кроз стил је оствариво сагледавање унутрашњег питања уметности, порива, тежњи и уметничке воље продуктивног духа. У тренутном статусу развоја савременог живописа могуће је једино наслутити његове унутрашње чиниоце и на основу тога могућа је претпоставка стила. С обзиром на слободно и неочекивано који прате креативни развој одређеног раздобља, то представља сасвим несигуран параметар у процени њених аутентичности и вредности. Такође се може схватити као ометајући чинилац у развоју који потенцијално угрожава феномен *диктирано очекивано*. Такав диктат представља озбиљан чинилац угрожавања, и могућ је нарочито када је црквена уметност у питању, и испољава се на више нивоа:

1. очекивање представља темељ хришћанске вере у изворном значењу, и њене есхатолошке природе; садржано је дакле у свести њених чинилаца;
2. очекивање производи одређено нестрпљење које се на основу осећања убрзања времена рефлектује и кроз уметничку рецепцију, која стога не претпоставља природан, већ делимично диктиран развој на основу чега се привремена остварења доживљавају као исходна;
3. очекивање се сасвим различито показује у Цркви, као примарном, и свету, као секундарном конзументу савремене црквене уметности.

Свест о висини домета традиционалних уметности Цркве такође производи антиномију циљева, тако да неки ствараоци теже старим вредностима на нивоу имитације док су други у већој или мањој мери фрустрирани чињеницом да су историјски домети колективне црквене уметности увек супериорни у односу на индивидуалне поетике. Полазиште савременог живописа које је засновано на традицији јесте донекле превазилажено кроз даљи развој и у оквирима појединачних опуса и дела. Развој је засниван на подстицајима из унутрашњег живота Цркве, као и на онима споља који у унутрашњем покрету одређену креативну реакцију. Нови стил неизоставно има своје полазиште у потпуном издвајању и кубичном затварању форме како је то дефинисано у ранохришћанској и византијској уметности. Тако схваћена форма јесте носилац идентитета што се тачно поклапа са хришћанским схватањем личности, а њен однос према другим личностима заснован је на слободи, а не на природној нужности. Изаолованој и кубично затворе-

ној форми одговарају аналогне у елементарној аналитици модерне уметности, што представља основ шире уметничке комуникације. Коначна синтеза је могућа на духовном нивоу на традицијама библијске иконологије, као и рефлексије из савременог црквеног живота и актуелног богословског курса. Представљени елементи стварају околности за живо деловање (Д)духа, што не само да уметност чини живом, него је и чини уметношћу. Реч је међутим о процесима који не само да не могу бити контролисани и диктирани већ се и њихов исход у стилу не може препознати, описати и одредити без значајније временске дистанце.

Иконолошка контраверза

У непосредној вези са стилем јесте и иконографија савременог живописа која представља област о којој се може конкретније разматрати. У традиционалним формама, иконографски обрасци се заснивају на значењима и описима историјских, пророчких, прасликујућих и откривајућих библијских садржаја, богослужбеним списима, као и на представама из савременог живота Цркве. Сасвим природно је да би наведени елементи опредељивали и савремену иконографију, али једино остају отворена питања метода, фокуса, њиховог односа и мере. Још у римским катакомбама старозаветни догађаји су повезивани са буколичким представама Раја, док у *Сан Ајолинаре Нуово* у поворкама са Јустинијаном и Теодором можемо констатовати повезаност тема из савременог литургијског живота са жртвама старозаветних патријараха (Аврам). Литургијски живот у својој савременој верзији тако постаје индикатор (Светог) Предања, које је у њему пројављено, као критеријум разумевања (Светог) Писма и актуелних богослужбених књига, у односу на природу и карактер веровања који изражава универзалне идеје али и различите интерпретације кроз раздобља развоја. Иконографија ранохришћанске уметности јесте модел синтетизован на основу библијских и античких традиција. Њихов фокус је сотиролошки и препознаје се у античким алегоријама (Добри Пастир, Истинити Орфеј и Истинити Философ) које потврђују хришћански извори (Свето Писмо и Предање). Међусобна повезаност иконографских елемената јесте у зависности од централне представе. Рани хришћани су своју коначну будућност видели у далеко непосреднијој вези са библијском прошлостју. Идеја да Царство Божије није од овога света, живо је деловала како у њиховој свести, тако и у ранохришћанској иконографији. Они који су својом мученичком смрћу пребрзо напустили свет, схватани су као гарант будућих добара али и као веза војујуће Цркве са Царством Божијим. Из тог разлога тема мучеништва је веома рано одредила есхатолошки карактер уметности хришћана. Природна веза црквеног живота и уметности утврђена је дакле, на нивоу одређене свести и искрености у веровању и схватању смисла постојања.

Модел симетричних парова који рефлектује естетске принципе касноантичке уметности показује велику применљивост приликом представљања

теме заступништва. Ово представља добар пример иконографско-стиског јединства: апостолски пар Петар и Павле фланкирају Христа и на тај начин се посматрачу скреће пажња ка центру. Модел је примењиван како у ранохришћанским гробницама тако и на мозаицима олтара римских и равенских базилика. Додатно појачавање значаја централне представе омогућавано је додавањем нових парова молитеља, заступника, ктитора, старозаветних пророка и патријараха као и тетраморфа. Старозаветне жртве (Авель, Аврам и Мелхиседек) потом су довођене у везу са приносима савремених владара као у *Сан Ајолинаре Нуово* где се може констатовати појава литургијских тема. Даљи развој литургијског живота одредио је програм византијске уметности где иконографија прати богослужбени поредак. Дневни, седмични и годишњи циклуси у основи представљају рефлексију идеје цикличности чиме се кроз непрекидну смену елемената постулира вечност. Феномен има своју естетску аналогију унутрашње противуречности касноантичке и византијске уметности засновану на истовременој употреби подужно-перспективних и аксијалних модела. Као и у библијском поретку (1. Мој. 1) дан почиње вечерњим богослужењем а врхуни се у Литургији која је икона испуњеног времена. Упркос есхатолошком контексту, историјско схватање времена је нашло своје место на основу календара. То је рефлектовано у уметности, где појединачни циклуси, добијајући све већи значај, евоцирају догађаје из прошлости према протолошком методу, који је у зависности од библијског и богослужбеног поретка. Такво схватање времена доминира у византијском, средњевековном и нововековном раздобљу црквене уметности. Распоређивање тематских циклуса у правцу супротном од кретања казаљке на сату поред тога што рефлектује библијски поредак, нарочито препознатљив у догађајима Малог и Великог входа (од североистока ка југоистоку полукружно) има и извесне есхатолошке назнаке. Таква традиција јесте и принцип наше епохе с тим да у свести не делује тако живо као у прошлости због чега је дошло до слабљења везе литургијског живота и живописа. Усложњавање циклуса у средњевековном живопису догађало се и на основу употребе апокрифа који у XXI столећу немају никакав значај. Апокрифна дела се данас још једино узимају у обзир код изучавања средњевековне уметности а савременим живописцима су веома мало позната. Циклуси засновани на њима, са друге стране, попут Богородичиног житија сматрају се као део традиције која је основ реинтерпретације.

Закључак

Претпоставка даљег развоја иконографије јесте развој богословља, нарочито литургијског као и његовог живог деловања у цркви. На тај начин се стварају околности непосреднијег уметничког догађања у коме се рефлектује теолошки развој и савремени вид традиције. Такође је неопходно да живопис дотиче конзумента на један егзистенцијални начин, како се то до-

гађало у прошлости тј. да креативно формулише одговор на његово унутрашње питање.

Развој других видова уметности показује се као премиса савременог живописа. То се на првом месту односи на архитектуру, која би требало да рефлектује естетско осетило савремене епохе. Успоравање развоја јесте последица схватања у самој Цркви, чији чиниоци доживљавају себе као чуваре традиције. Будући да црквени **живот** подразумева развој, то би се морало рефлектовати и у области градитељства. Уколико копирање оригинала у својој неумерености дође до критичне тачке (чини се да је тренутно стање веома близу ње доводе се у питање и сами узорци. Копирање које у основи јесте неуметнички чин, на основу небројених реприза чини основу једне анахроне поп културе. Спонтани развој уметности кроз нова креативна остварења по-вратно осветљава узорци и у њиховом преиначујућем виду указује на небројене вредности и продуктивни дух епохе у којој су настајали.

Библиографија:

R. Pasron, *Pojetika*, Beograd 1980.

PRESUPPOSITIONS OF THE THEORETIC CONSTRUCTION OF CONTEMPORARY ICONOGRAPHY

Goran Janićijević

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

Even in the time of its creation, the theory of art proved to be a very complex area, which was a cultural inevitability. Artistic self-confirmation in the scientific world is a certain consequence of the development of the spirit of rationality of 19th century, as well as pensive postulation of art, which is a significant milestone in its development. Therefore, it is understandable and the theory of art is created with the primary aim of interpreting the art of its own period. Despite the numerous presuppositions of contemporary iconography, it still not possible to ascertain the unity of the factors of poetic substrate as an object of theoretic construction. This is another indication that the issues is of art in the making. The fact is, however, this art has produced the need for a theoretical self-interpretation, i. e. that the authors themselves comment on their work, and this is its existential necessity. The next trap set to the theoretical examination of contemporary iconography derives from its own methodology. The belief that in the poetic foundation there is that which is individual is the product of exterior dealing with art, and it influences the very act of creation. Great arts of earlier periods suggest that which they are exactly based on overcoming that which is individualized, because the inability of self-confirmation in another is a mark of ephemerality.

Incessant collective super-individual creativity or productive will postulate a theoretical consideration of the internal issue of art and a largely consistent with the Christian understanding of creation of the person and the society of persons, which manifests itself as an essential postulate of contemporary iconography.

ПРЕДПОЛОЖЕНИЯ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ КОНСТРУКЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ

Горан Яничевич

Академия Сербской Православной Церкви художественности и сохранения, Белград

Теория художественности еще во время своего возникновения что и представляло культурологическую неизбежность показала как очень сложная область. Художественное самопотверждение в научном является известным последствием развития рационалистического духа в XIX столетии, как и мысленным постулированием художественности, что представляет и значительный перекресток в ее развитии. Из-за того и понятно и то, что теория художественности возникает с первичной целью искусство своего периода. Вопреки многим предпославкам современной живописи, до сих пор невозможно констатировать единство фактов поэтического субстрата как предмета теоретической конструкции. То еще один показатель, что речь идет о художественности в развитии. Факт, что между тем, эта художественность произвела потребность для теоретического самообъяснения, то есть, что сами те авторы комментируют свою работу, представляет ее экзистенциальную потребность. Следующая ловушка, которая ставится теоретическому рассматриванию современной живописи исходит из собственной методологии. Уверение, что в поэтическом основании существует индивидуально, производ есть внешним занятием искусством, а так же и на сам способ осуществления. Большие художества разных эпох указывают на то, что они есть действительно на основании преодоления индивидуального, поскольку невозможность его самоподтверждения в другом есть знаком проходящего.

Непрестанно коллективное и наиндивидуальное творчество или продуктивная воля постулируют теоретическое рассматривание внутреннего вопроса искусства и в большей степени согласованны с христианским толкованием личности и общества личности, что показывается как необходимый постулат современной живописи.

ΕΣΤΗΤΣΚΕ ΟΣΗΒΕ ΒΙΖΑΝΤΙΥΣΚΕ УΜΕΤНОСТΙ

др Јорџос Кордис
Универзитет у Атини

Ел. пошта: kordisgeorge@mac.com

Прејледни раџ
Примљен: 30. октобра 2011.
Прихваћен: 4. маја 2012.

Ајсџиракџи: Овај шексџи је љокушај да се савременом умејџнику љриближе и разјасне основни љпарамејџри визанџијске умејџности и да се исџакну њене каракџиерисџије. Циљ је да се љокаже да је визанџијска умејџност љско везана са визанџијском заједницом и њеним духовним вредностџима. Реч је о једном умејџничком сисџему, довољно снажном, који и данас може да делује у свим сејменџима грушџива и љонуди идеје и решења које љошредују савремени умејџници.

Кључне речи: Визанџија, умејџност, монументџални живојџис

Ο ΑΙΣΘΗΤΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ βυζαντινοῦ κόσμου ἀποτελεῖ ἓνα ὀλοκληρωμένο εἰκαστικὸ σύστημα ποῦ διακρίνεται γιὰ τὴν συνέπεια καὶ τὴν διάρκειά του μέσα στὸν χρόνο· γιὰ τίς σταθερὲς ἀξίες του καὶ τὴν ἐμμονὴ του στὴν εἰκαστικὴτητα. Τὸ σύστημα αὐτὸ δυστυχῶς εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη μας, σήμερα ἐλλειπῶς καὶ ἀποσπασματικῶς ἐρμηνευμένο καὶ γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ καὶ δὲν λειτουργεῖ ὡς παράμετρος τοῦ σύγχρονου εἰκαστικοῦ πολιτισμοῦ. Μὲ τὸ παρὸν κείμενό μας θά ἐπιχειρήσουμε, ὅσο βεβαίως εἶναι δυνατόν, νὰ πλησιάσουμε καὶ νὰ ἐκθέσουμε τίς βασικὲς παραμέτρους τοῦ συστήματος αὐτοῦ καὶ νὰ ἀναδείξουμε τα ἰδιαιτερα χαρακτηριστικὰ του. Στόχος μας εἶναι νὰ δεῖξουμε ὅτι ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, στενά συνδεδεμένη με τὴ βυζαντινὴ κοινωνία καὶ τίς πνευματικὲς τῆς βάσεις, εἶναι ἓνα σύστημα ζωγραφικὸ ποῦ μπορεῖ καὶ σήμερα νὰ λειτουργήσῃ καὶ νὰ προσφέρει ιδέες καὶ λύσεις γιὰ τίς ἀναγκες τῶν σημερινῶν καλλιτεχνῶν.

Ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἐκ πρώτης ὄψεως καὶ, κρινόμενη με τὰ μέτρα καὶ τὰ σταθμὰ τοῦ νατουραλισμοῦ καὶ τῆς φαινομενικῆς πραγματικότητος γενικότερα, δὲν εἶναι παράδοξη. Τὸ γεγονός αὐτὸ ἀμέσως θέτει θέμα ἐρμηνείας τῆς. Γιατί ἡ παραδοξότητα τῶν μορφῶν; γιατί οἱ εἰκαστικὲς αὐτὲς ἐπιλογὲς ποῦ ξεγίζουν καὶ ξαφνιάζουν τὸ σύγχρονο θεατῆ;

Ἡ παραδοξότητα αὐτὴ εἶχε στὸ παρελθόν ὀδηγήσει τὸν δυτικὸν κόσμο σὲ ἀπαξίωτικὴ στάση πρὸς τὸν κόσμο τῶν βυζαντινῶν εἰκόνων καὶ σὲ κείμενα εὐρωπαϊῶν στοχαστῶν πρὶν τὸν 20ο αἰ. συναντᾶμε ἰδιαιτερα ἀπαξίωτικὲς κριτικὲς πρὸς τὴν τέχνη αὐτὴ. Ἡ ἀνατροπὴ τοῦ καθεστώτος τοῦ

νατουραλισμοῦ στα τέλη του 19 ου αι. ὀδήγησε σέ πιά ἐλαστική συμπεριφορά καί σέ ἐπανακτίμηση τῶν εἰκόνων. Ἰδιαίτερα μετά τήν ἐμφάνιση τοῦ ἐξπρεσιονιστικῶν τάσεων ἡ βυζαντινὴ εἰκόνα ὅπως ἐξάλλου κι ἄλλες «αἰρετικές» ζωγραφικὲς τοῦ παρελθόντος ἐκτιμήθηκαν ἰδιαίτερα καί ἐπανῆλθαν στό εἰκαστικό προσκήνιο.

Ἡ ἐρμηνεία ὅμως πού ἐπιχειρήθηκε γιὰ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ στηρίχθηκε στὰ κριτήρια τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς καί ἔτσι ἡ εἰκόνα θεωρήθηκε ὡς ἓνα εἶδος *θεολογικοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ* ὡς ἓνας ἰδιότυπος εἰκαστικός δρόμος γιὰ τὴν αἰσθητοποίηση θεολογικῶν ἀληθειῶν καί μεταφυσικῶν ἰδεῶν. Δυστυχῶς ἡ ἐρμηνεία αὐτὴ δὲν ἔχει ἀκόμη μέχρι σήμερα πλήρως ἀνατραπεῖ μὲ ἀποτέλεσμα ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ νὰ ταυτίζεται μὲ τις θεολογικὲς ἰδέες τις οποίες υποτίθεται ὅτι ἐκφράζει. Ἐτσι μένει ἐγκλωβισμένη στὴ θρησκευτικὴ τῆς διάσταση καί φυσικά, ἐξαιτίας τούτου, εἶναι περιθωριοποιημένη.

Ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ χωρὶς ἀμφιβολία ἀναπτύχθηκε σέ στενὴ σχέση μὲ τὴν ὀρθόδοξη θεολογία καί ἡ πατερικὴ εἰκονολογία-αἰσθητικὴ ἀποτελεῖ τὴν βάση τῆς ὅπως ἐξάλλου ἀποτελεῖ τὴν βάση ὅλου τοῦ μεσαιωνικοῦ πολιτισμοῦ. Αὐτὸ ὅμως δὲν σημαίνει ὅτι τὸ ζωγραφικὸ αὐτὸ σύστημα δὲν ἔχει αὐτονομία καί ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει χωρισμένο ἀπὸ τὴν θεολογικὴ του σημασία. Ο ἴδιος ὁ βυζαντινὸς πολιτισμὸς μὲ τὴν κοσμικὴ του ζωγραφικὴ στηρίζει μιά τέτοια δυνατότητα καί στὴν πραγματικότητα ἀπορρίπτει στὴν πράξη τὴν ἰδέα γιὰ τὴν μονοδιάστατη λειτουργία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς μόνον στο χωρὸ τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς.

Ποιά ἀκριβῶς, ἐπομένως, εἶναι ἡ λειτουργία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς καί ποιὸς ὁ λόγος τῆς; Πρόκειται γιὰ ἓναν ἰδιότυπο ἐξπρεσιονισμό πού ὅπως ἀκριβῶς κι ὁ ἀντίστοιχος δυτικὸς αἰσθητοποιεῖ θεολογικὲς ἰδέες μὲ τὴν διαμόρφωση-παραμόρφωση τῆς εἰκαστικῆς φόρμας ἢ ἄλλος εἶναι ὁ λόγος τῆς ἰδιόμορφης παραδοξότητας τῶν βυζαντινῶν μορφῶν;

~ Ἀς ἐπιχειρήσουμε καταρχὰς νὰ παρουσιάσουμε τὴν ἀντίληψη τῶν βυζαντινῶν γιὰ τὴν εἰκόνα καί τὴ ζωγραφικὴ πράξη παραπέμποντας στὴν πατερικὴ εἰκονολογία τῆς εἰκονομαχικῆς περιόδου πού σφράγισε τὴν ἀντίληψη τοῦ μεσαιωνικοῦ ἑλληνισμοῦ γιὰ τὴν εἰκαστικὴν πράξη καί τὴν λειτουργία τῆς εἰκόνας.

Οἱ Πατέρες ὡς θεολόγοι ἀλλὰ καί ταυτόχρονα ὡς αἰσθητικοί-θεωρητικοί τῆς τέχνης ἀντιμετώπισαν τὸ βασικὸ αἰσθητικὸ πρόβλημα πού ἔθεταν οἱ εἰκονομάχοι μὲ τὴν ἐπιχειρηματολογία τους. Ἡ ἀπάντησή τους στό ζήτημα αὐτὸ εἶναι ἡ πρώτη καί μεγάλη τους συμβολὴ στὴν ἱστορία τῶν αἰσθητικῶν ἰδεῶν καί στὴν διαμόρφωση τῆς τέχνης. Ποιὸ ἦταν τὸ πρόβλημα; Οἱ εἰκονομάχοι ἀπέρριπταν τὸν ἐξεικονισμό τοῦ Χριστοῦ διότι ἀπαιτοῦσαν τὴν περιγραφή τῶν δύο φύσεων Του μὲ τὴν ἀνθρώπινη μορφή. Κατανοοῦσαν δηλαδή τὸν ἐξεικονισμό ὡς περιγραφή τῆς οὐσίας τοῦ

ἐξεικονιζομένου καί φυσικά μὲ τούς ὄρους αὐτούς δὲν μποροῦσε νὰ γίνεи δεκτός ὁ ἐξεικονισμὸς τοῦ θεανθρώπου Χριστοῦ, ἀφοῦ κάθε ἀπόπειρα θὰ κατέληγε εἴτε στὸν χωρισμὸ τῶν δύο φύσεων εἴτε στὴν συμπεριγραφή τῆς θείας φύσεως. Τί ἀπάντησαν λοιπὸν οἱ Πατέρες;

Ἡ ἀπάντησή τους στηρίχθηκε στὴν περίφημη διάκριση φύσεως καί ὑποστάσεως πού ἦταν ἤδη γνωστὴ ἀπὸ τὸν Δ αἰ. καί εἶχε γίνεи ἀπὸ τούς Καππαδόκες Πατέρες. Μὲ βάση, λοιπὸν αὐτὴν τὴν διάκριση ἡ Ἐκκλησία διὰ στόματος τοῦ ἁγίου Θεοδώρου τοῦ Στουδίτη θὰ διακηρύξει ὅτι ὁ ἐξεικονισμὸς δὲν ἀφορᾶ στὴν οὐσία ἀλλὰ στὴν **ὑπόσταση** τοῦ εἰκονιζομένου. Αὐτὸ, δηλαδή, πού εἰκονίζεται δὲν εἶναι ἡ οὐσία κάποιου προσώπου ἢ πράγματος ἀλλὰ ὁ τρόπος ὑπάρξεως, πού εἶναι μοναδικὸς καί στὴν περίπτωση τῶν κτιστῶν γήινων ὄντων εἶναι **ἑμμορφος**, ἀφοῦ ἔχει μορφή συγκεκριμένη καί μοναδική μὲ τὴν ὁποία διακρίνεται τῶν ὑπολοίπων ὁμοειδῶν. Αὐτὸ λοιπὸν πού εἰκονίζεται εἶναι ἡ μορφή τῆς ὑποστάσεως κι ὄχι ἡ οὐσία τοῦ εἰκονιζομένου. Καί φυσικά στὴν περίπτωση τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ ἡ εἰκόνα Του εἶναι ἡ μορφή του, ἡ ὁποία δὲν δείχνει οὔτε περιγράφει-ὀρίζει τις δύο φύσεις Του, ἀλλὰ δείχνει ὅτι Ἐκεῖνος ὑπῆρξε πραγματικὸ πρόσωπο μὲ συγκεκριμένη καί μοναδική μορφή.

Μὲ τὴν ἀπάντησή τους αὐτὴ οἱ Πατέρες ἔλυσαν τὸ βασικὸ **αἰσθητικὸ** πρόβλημα πού ἀκόμη φοβᾶμαι πως βασανίζει τὸν δυτικὸ μας πολιτισμὸ καί τὴν τέχνη του. Ἡ εἰκόνα ἑνὸς πράγματος εἶναι ἡ μορφή του. Δὲν φτιάχνουμε ἐμεῖς τὴν εἰκόνα. Ἡ εἰκόνα προϋπάρχει καθόσον εἶναι ἡ ἴδια ἡ μορφή τῆς εἰκονιζομένης ὑποστάσεως. Ἡ εἰκόνα συνεπῶς δὲν διεκδικεῖ νὰ περιγράψει τὴν οὐσία τοῦ εἰκονιζομένου. ~ Ἀρα- κι ἐδῶ ἀρχίζουμε νὰ μπαίνουμε στὴν σφαῖρα τῆς τέχνης- ἡ εἰκόνα, ἀφοῦ δὲν σχετίζεται μὲ τὴν οὐσία τοῦ εἰκονιζομένου, δὲν διεκδικεῖ νὰ εἶναι ὑποκατάστατο τοῦ πράγματος. Ὡς ὑποστατικὴ μορφή τοῦ εἰκονιζομένου εἶναι μοναδική, ἀλλὰ δὲν ὀρίζει τὴν οὐσία κι ἐπομένως σέ καμμία περίπτωση δὲν μπορεῖ νὰ ἀναπαριστᾶ τὸ πράγμα, δὲν μπορεῖ νὰ τὸ ἀντικαταστήσει ὅπως ἀντίθετα πίστεψε ὅτι μπορεῖ νὰ κάνει ὁ δυτικὸς καλλιτέχνης μὲ τὴν νατουραλιστικὴ εἰκόνα του ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀναγεννήσεως καί μετὰ.

~ Ἀν ὅμως ἔχουν ἔτσι τὰ πράγματα καί ἡ εἰκόνα δὲν εἶναι δημιούργημα τοῦ ζωγράφου ἀλλὰ προηγείται τῆς εἰκαστικῆς πράξης ποιὰ εἶναι ἡ ἀποστολὴ τοῦ ζωγράφου καί ποιὸς ὁ ρόλος τῆς τέχνης του;

Ἐδῶ θὰ ἐπικαλεσοῦμε τὴν μαρτυρία τοῦ ἱ. Φωτίου, πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως τὸν 9ο αἰ. πού μᾶς πληροφορεῖ γιὰ τὸ πῶς οἱ βυζαντινοὶ ἀμέσως μετὰ τὴν εἰκονομαχία κατανοοῦσαν τὴν λειτουργία τῆς τέχνης. Σύμφωνα λοιπὸν μὲ τὸν σοφὸ καί λόγιο πατριάρχη, ἡ τέχνη ἀκολουθώντας τούς δικούς της νόμους καί θεομύς, ἔχει ὡς ἀποστολὴ νὰ ἀποκαθάρει τις μορφές-εἰκόνες τῶν ἁγίων ἀπὸ στοιχεῖα ὑλικῆς ἀκοσμίας καί περιέργειας καί κυρίως νὰ τις παρουσιάσει μὲ τρόπο ἱεροπρεπῆ στὸν πιστό. Βλέπουμε ἐδῶ, μὲ ἔκπληξη, ὅτι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Φώτιος ἀντιλαμβάνεται τὴν τέχνη εἶναι σαφῶς διαφοροποιημένους ἀπὸ τὴν δική μας σύγχρονη θεωρία γιὰ τὴν τέχνη τῆς εἰκονογραφίας. Κατ' αὐτὸν ἡ τέχνη δὲν καλεῖται νὰ ἐφεύρει ἰδιαίτερες

εικαστικές γλώσσες για να περιγράψει τό μεταφυσικό πνευματικό περιεχόμενο, πραγματώνοντας έτσι τόν εξεικονισμό του Χριστού και των αγίων. Ο Φώτιος επίσης δέν φαίνεται να φορτίζει τήν τέχνη με τό όντολογικό και δυσβάσταχτο βάρος πού συχνά έμεις σήμερα βάζουμε στην πλάτη της. Γιαυτόν ή λειτουργία της ζωγραφικής τέχνης είναι σημαντική αλλά περιορισμένη. Η αποστολή της είναι να δημιουργήσει εικαστικούς τρόπους που θα είναι κατάλληλοι για να παρουσιαστεί ή μορφή- εικόνα των αγίων. Ο ζωγράφος είναι δημιουργός με την πρώτη σημασία που έχει ο όρος στην ελληνική γλώσσα. Δεν είναι αυτός που ex nihilo κατασκευάζει κάτι, αλλά το προσωπο που δημιουργεί εάν ζωγραφικό τρόπο για να αναφέρει την εικόνα στο θεατή, στην κοινότητα των θεατών, στον δήμο.

Έδω άς σταθούμε γιατί βρισκόμαστε στην καρδιά του προβλήματος. Ο τρόπος με τόν όποιο ο Φώτιος και γενικότερα ή όρθόδοξη Άνατολή κατανοεί τήν τέχνη της δίνει τελείως διαφορετικό ρόλο από αυτόν πού έμεις σήμερα θεωρούμε ως αυτόνομη. Σήμερα θεωρούμε γενικότερα ότι η τέχνη είναι η διαδικασία μέσω της οποίας πραγματοποιείται ο εξεικονισμός και γεννιέται ή εικόνα στον βαθμό πού κάποιο πνευματικό περιεχόμενο περιγράφεται με συγκεκριμένες εικαστικές λύσεις.

Με τίς αισθητικές προϋποθέσεις των βυζαντινών ή τέχνη δέν συλλαμβάνει απαραίτητα κάποιο πνευματικό περιεχόμενο προκειμένου να πραγματώσει τήν εικόνα. Έπομένως τό εικαστικό στοιχείο δέν λογίζεται ως μια «αλήθεια» από τήν όποία εξαρτάται ο εξεικονισμός του εικονιζομένου. Τό ζωγραφικό στοιχείο δέν είναι αλήθεια, αλλά τρόπος απόδοσης της εικόνας. Ένας εικαστικός τρόπος κατάλληλος, πού διαμορφώθηκε μέσα στους αιώνες για να συνδεει την εικόνα με τον θεατή και την αίσθηση του, όπως θα αναλύσουμε παρακάτω.

Αυτή είναι, κατά τήν εκτίμηση μας και ή μεγαλύτερη διαφορά πού χωρίζει σε θεωρητικό επίπεδο τόν εικαστικό κόσμο των βυζαντινών από τό αντίστοιχο των δυτικών. Δεν είναι τόσο οι τεχνοτροπικές επιλογές όσο ή κατανόηση του εικαστικού στοιχείου ως τρόπου απόδοσης των μορφών-εικόνων. Και ή διαφορά αυτή είναι τόσο θεμελιώδης πού είναι ικανή να διαμορφώσει μια τελείως διαφορετική πραγματικότητα και να παράγει άλλον πολιτισμό εικόνας.

Η βασική αυτή και θεμελιώδης διαφορά των βυζαντινών από τήν σύγχρονη αντίληψη για τήν εικόνα και τόν δημιουργικό ρόλο της τέχνης όδήγησε έμμεσα σε διαφορετικές εικαστικές επιλογές και άρα στην διαμόρφωση μιας τέχνης με διαφορετικές άξίες και κυρίως με άλλο σημείο αναφοράς.

Η βασική συνέπεια της κατανόησης της εικόνας ως ύποστατικού μεγέθους σχετίζεται με τήν αισθητική λειτουργία της εικόνας και του ζωγραφικού γενικότερα έργου. Κι αυτήν θά επιχειρήσουμε να περιγράψουμε στην συνέχεια της εισήγησής μας.

Σύμφωνα με την βυζαντινή αισθητική θεωρία-εικονολογία ή εικόνα, αφού ταυτίζεται με την ύποστατική μορφή, είναι πραγματικότητα πού προηγείται της ζωγραφικής. Η τέχνη έπομένως αναλαμβάνει ρόλο να παρουσιάσει τήν εικόνα στον θεατή. Τό κέντρο, έπομένως, της εικαστικής πράξης μετατοπίζεται από τό δημιουργικό μέρος στο έκφραστικό και κατά συνέπεια αυτό πού μοιάζει να τήν άπασχολεί κυρίως δεν είναι τό θέμα, το περιεχόμενο και η σημασία του αλλά τό πώς αυτό θά παρουσιαστεί, πώς θα φτάσει στον θεατή. Βλέπουμε έδω, ότι αιώνες πριν τον μοντερνισμό οι βυζαντινοί, για άλλους βεβαίως λόγους, φέρνουν τήν εικαστικότητα, τόν ζωγραφικό τρόπο σε κέντρο της ζωγραφικής. Αυτό πού τούς ενδιαφέρει είναι πώς, με τί εικαστικούς τρόπους θά παρουσιάσουν μια μορφή κι όχι τό να δημιουργήσουν νέες μορφές.

Με τά δεδομένα αυτά οι βυζαντινοί είναι πολύ σύγχρονοι γιατί δίνουν στο εικαστικό στοιχείο αυτονομία και άξία ανεξάρτητη από τό θέμα με τό όποιο βεβαίως δέν τό ταυτίζουν.

Πρός ποιά, λοιπόν, κατεύθυνση κινήθηκαν οι βυζαντινοί και με κριτήρια έπιχείρησαν να διαμορφώσουν τήν ζωγραφική τους γλώσσα;

Τό βυζαντινό ζωγραφικό σύστημα διαμορφώθηκε κυρίως στην μνημειακή του έκφραση, στην προσπάθεια των βυζαντινών να ιστορήσουν τόν ναό, να καλύψουν δηλαδή με εικόνες τίς αρχιτεκτονικές φόρμες και να αισθητοποιήσουν τήν σχετική θεολογία πού είχαν αναπτύξει για τό κτίσμα του ναού.

Είναι γνωστό ότι για τούς βυζαντινούς ο ναός είναι εικόνα του Χριστού, είναι δηλαδή αισθητική έκφραση της ένωσης του κτιστού και του άκτίστου σε μία ύπόσταση. Έτσι δημιουργείται ο αρχιτεκτονικός ρυθμός του έγγεγραμμένου σταυροειδούς ναού με τρούλο πού άποτελείται από ένα τετράγωνο (σύμβολο της γήϊνης-κτιστής πραγματικότητας) και ένα ήμισφαίριο (σύμβολο του ούρανοῦ-άκτίστου). Η θεολογική αυτή σημαντική του ναού, ή όποία συνέβαλε τά μέγιστα στην διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος των ναών, κυρίως μετά τήν εικονομαχία, δέν θά μäs άπασχολήσει ιδιαίτερα στο σημείο αυτό, αφού στόχος μας είναι να διακριβώσουμε τόν βαθύτερο λόγο της ζωγραφικής κι όχι του εικονογραφικού προγράμματος.

Ὁ ναός-σημεῖο καὶ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ- εἶναι ὁ χώρος ὅπου τελεῖται τὸ μυστήριο τῆς Θεῆς Εὐχαριστίας καὶ πραγματώνεται ἡ Ἐκκλησία, ὡς ἔνωση Θεοῦ καὶ ἀνθρώπου. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ καὶ τὸ κτίσμα τοῦ ναοῦ καλεῖται Ἐκκλησία. Ἡ πίστη τῶν ὀρθόδοξων μὲ τὸν *εὐχαριστικὸ ρεαλισμὸ* τῆς δέχεται, λοιπόν, ὅτι ἡ ἀρχικὴ τέλεση τοῦ μυστηρίου ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν θεμελιωτὴ τῆς ἐπαναλαμβάνεται πραγματικὰ ἐν τόπῳ καὶ χρόνῳ καὶ ἄρα ὅτι τὸ παρελθὸν δὲν εἶναι μιά παρωχημένη πραγματικότητα, ἀλλὰ κάτι πού προεκτείνεται καὶ φτάνει στὸ παρόν. Αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἀντίληψη τοῦ *παροντικοῦ λειτουργικοῦ χρόνου* ἀντανακλᾷ καὶ ἡ εἰκονογραφικὴ τέχνη, ὅπως φυσικὰ καὶ ὅλες οἱ τέχνες τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας. Ὁ χρόνος ἐπομένως, γιὰ τοὺς Βυζαντινοὺς, στὸν ὁποῖο ζοῦν τὰ εἰκονιζόμενα στίς εἰκόνες δὲν εἶναι παρελθόντικὸς, οὔτε μελλοντικὸς ἀλλὰ τὸ παρόν. Καὶ γιὰ νὰ τὸ διατυπώσω μὲ ἄλλους ὅρους. Στὴν εἰκόνα δὲν περιγράφεται τὸ παρελθὸν ἀλλὰ ἡ παροντικὴ διάσταση τοῦ παρελθόντος· γράφονται γεγονότα πού συνέβησαν κάποτε ὅπως αὐτὰ ὑπάρχουν στὸν χωρὸχρονο τοῦ ὀρθόδοξου ναοῦ καὶ μάλιστα στὴν πραγματικότητα τῆς Θεῆς Λειτουργίας.

Ἡ σύνδεση αὐτὴ τῆς εἰκονογραφικῆς τέχνης μὲ τὴν λατρευτικὴν πράξη καὶ μάλιστα μὲ τὴν παρουσία τοῦ Θεοῦ στὴν Θεῖα Λειτουργία εἶναι, κατὰ τὴν γνώμη μου, καὶ τὸ στοιχεῖο πού διαμόρφωσε καὶ καθόρισε τὴν τελικὴ εἰκαστικὴν πράξη τῶν βυζαντινῶν καὶ ὀδήγησε στὴ ζωγραφικὴ γλώσσα πού σήμερα γνωρίζουμε. * Ἀς ἐπιχειρήσουμε νὰ ἐμβαθύνουμε στὴν σχέση αὐτὴ καὶ νὰ συνάγουμε τίς συνέπειές τῆς.

Ὁ βυζαντινός, λοιπόν, ζωγράφος καλεῖται νὰ φέρει στὸ παρόν τὰ εἰκονιζόμενα καὶ μάλιστα νὰ δημιουργήσει νὰ συνάψει σχέση μεταξύ αὐτῶν καὶ τῶν θεατῶν τους. Κι αὐτὸ γιατί ἡ φιλοσοφία του γιὰ τὴν ζωὴ καὶ τὴν κοινωνία εἶναι ἀνάλογα διαμορφωμένες στὴν βάση τῶν πατερικῶν ἀντιλήψεων πού θέλουν τὸν Θεὸ νὰ «έρχεται» στὴν ἀνθρώπινη πραγματικότητα κι ὄχι τὸν ἄνθρωπο νὰ φεύγει καὶ νὰ πηγαίνει στὸν κόσμο τοῦ ὑπερβατικοῦ προκειμένου νὰ συναντήσει τὸν θεό. Κι ἀκόμη πῶς πολὺ γιατί σύμφωνα μὲ τὴν πατερικὴ ὀρθόδοξη ἀντίληψη τὸ ζητούμενο δὲν εἶναι τὸ νὰ γνωρίζουμε τί εἶναι τὸ ὄν ἀλλὰ τὸ πὼς νὰ ἔχουμε σχέση μὲ τὸ ὄν. Ἡ ἀπαίτηση λοιπόν γιὰ μέθεξη καὶ πραγματικὴ κοινωνία πού διέπει ὅλη τὴν ὀρθόδοξη ἐμπειρία ζωῆς εἶναι αὐτὴ πού στηρίζει καὶ τὴν ἀνάλογη εἰκονογραφικὴ ἀπόπειρα. Ὁ ὀρθόδοξος εἰκονογράφος δὲν μπορεῖ νὰ ζητάει κάτι διαφορετικὸ ἀπὸ αὐτὸ πού ζητάει ὅλος ὁ πολιτισμὸς στὸν ὁποῖο ἀνήκει. * Ἐτσι, μὲ τὸ ζωγραφικὸ του ἔργο ὁ εἰκονογράφος ἀναζητᾷ ὄχι τὴν ἀντικειμενικὴ ἀποτύπωση μορφῶν ἀπέναντι ἀπὸ τὸν θεατὴ- ὅπως αἰῶνες ἀργότερα θὰ κάνει ὁ δυτικὸς ἀναγεννησιακὸς ζωγράφος πιστός κι ἐκεῖνος

στίς παραμέτρους τοῦ δικοῦ του πολιτισμοῦ- ἀλλὰ θὰ ἐπιχειρήσει νὰ φέρει τὰ εἰκονιζόμενα στίς χωροχρονικὲς διαστάσεις τοῦ θεατῆ καὶ μάλιστα νὰ συνάψει σχέση μεταξύ τους. Αὐτὸ εἶναι τὸ ἰδανικὸ καὶ τὸ ζητούμενο γιὰ τὸν βυζαντινὸ τεχνίτη· μιά ζωγραφικὴ πού νὰ φτάνει μέχρι τὸν θεατὴ καὶ τὴν αἴσθησή του καὶ νὰ παρέχει σ'αὐτὸν ἀληθινὴ ἐμπειρία ὁσῶν εἰκονίζονται. Ὁ στόχος του ἐπομένως εἶναι ἡ αἴσθησις τοῦ θεατῆ κι ὄχι ἡ αἰσθητικὴ του, ἡ συνολικὴ του ὑπαρξη κι ὄχι ἀπλῶς ἡ διάνοια καὶ ὁ νοῦς. Γιατὸ καὶ τὸ ἔργο του ὅπως θὰ δοῦμε εἶναι πολυδιάστατο κι ὄχι μονόπλευρο καὶ μὲ μιά μόνο λειτουργία.

Πολὺ συχνὰ ἐρμηνεύουμε τὴν βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ὡς τρόπο περιγραφῆς υπερβατικῶν ἰδεῶν καὶ ἐπιχειροῦμε νὰ διακρίνουμε πίσω ἀπὸ τίς εἰκαστικὲς λύσεις θεολογικὰ σημαίνόμενα καὶ ἀληθεῖες. Ἐρμηνεύουμε δηλαδὴ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ μὲ τοὺς ὅρους τῆς *conceptual art*. Βεβαίως ἡ βυζαντινὴ τέχνη-πιστὴ στὴν διαχρονικὴ ἀπαίτηση τῆς ἑλληνικῆς τέχνης- δὲν εἶναι τέχνη χωρὶς θέμα. Συνεπῶς μιά πρώτη εἰτουργία τοῦ βυζαντινοῦ ἔργου τέχνης εἶναι ἡ αἰσθητοποίηση κάποιου περιεχομένου. * Ἐτσι, εἰκονίζονται πρόσωπα καὶ γεγονότα καὶ μάλιστα μὲς ποικίλων εἰκονογραφικῶν λεπτομερειῶν πού ὁ ζωγράφος παρεμβάλλει στὴν φυσικὴ μορφή ἐρμηνεύονται τὰ εἰκονιζόμενα καὶ σημαίνονται λεπτές νοηματικὲς ἀποχρώσεις τοῦ θέματος. Τὸ βυζαντινὸ εἰκαστικὸ ἔργο ἐπομένως ἀπευθύνεται στὸν νοῦ τοῦ θεατῆ. Αὐτὴ ὁμως εἶναι μόνον ἡ πρώτη λειτουργία του. * Ἄν ἡ ζωγραφικὴ ἀπόπειρα ἔπνευ ἐκεῖ τότε δὲν θὰ μιλοῦσαμε γιὰ ζωγραφικὴ ἀλλὰ γιὰ ἕναν εἰκαστικὸ κώδικα πού ἀντικειμενικὰ καὶ ψυχρὰ θὰ παρουσίαζε κάποιες θεολογικὲς ἰδέες.

* Ὅπως ὁμως ἤδη ἀναφέραμε, στόχος τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς εἶναι ἡ μετάδοση ἐμπειρίας στὸν θεατὴ. Γιὰ νὰ τὸ πετύχει αὐτὸ ὁ βυζαντινὸς τεχνίτης ἐνοποίησε τὸ ζωγραφικὸ καὶ τὸν πραγματικὸ χωρὸχρονο. * Ἐτσι, καταρχὰς κατήργησε τὸ βάθος στὴν εἰκόνα του μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἀλλάξει τοὺς ὅρους τῆς σύνθεσης, ἀλλὰ καὶ τὴ λειτουργία τῆς γραμμῆς καὶ τοῦ χρώματος. Ἡ ταυτόχρονη ἀπαίτηση γιὰ πλαστικότητα καὶ κίνηση διαμόρφωσαν τὸ τελικὸ πλαίσιο τοῦ ζωγραφικοῦ του συστήματος. * Ἐφόσον δηλαδὴ δὲν ὑπῆρχε ζωγραφικὸ βάθος, ἡ πλαστικότητα-πού εἶναι ἕνα εἶδος κίνησης- ἔπνευ νὰ ἀναπτυχθεῖ πρὸς τὸ μέρος τοῦ θεατῆ. Μὲ τὸ τρόπο αὐτὸ ἡ εἰκαστικὴ μορφή ἐρχεται στὸν χώρο τοῦ θεατῆ. Πρὸς τὴν ἴδια κατευθυνση λειτουργεῖ καὶ τὸ προοπτικὸ σύστημα τῶν βυζαντινῶν πού πλάθει τὰ ἀντικείμενα μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ κινοῦνται πρὸς τὸν θεατὴ καὶ νὰ ἐρχονται πρὸς τὸν δικὸ του χώρο. Ἡ χρωματικὴ τέλος ἀνάπτυξη τῶν μορφῶν ἀπὸ τὸν οὐροχρόμο προπλασμὸ πρὸς τὰ φωτεινότερα σαρκώματα

καί λάματα τῶν ἐνδυμάτων ὀλοκληρώνει αὐτήν ἀκριβῶς τήν ἀπαίτηση καί φέρνει τά εἰκονιζόμενα στόν πραγματικό χώρο, στίς διαστάσεις τῶν θεατῶν.

Ἡ εἰσβολή ὅμως τῶν εἰκαστικῶν μορφῶν στήν πραγματικότητα τῶν θεατῶν καί ἡ ὑπέρβαση τοῦ αὐτονομημένου ζωγραφικοῦ χώρου δέν ἀποτελεῖ τό τέλος τῆς εἰκαστικῆς προσπάθειας τῶν βυζαντινῶν. Κι αὐτό γιατί ἡ παρουσία κάποιου πράγματος δέν συνεπάγεται αὐτονόητα καί σχέση μέ αὐτό. Γιά νά ὑπάρχει πραγματική σχέση καί ἄρα μέθεξη καί ἐμπειρία πρέπει τό εἰκονιζόμενο νά συνδεθεῖ μέ τό θεατή μέ τέτοιο τρόπο ὥστε αὐτό νά πάρει ζωή ἀπό τόν δέκτη του, νά ζωντανέψει μέσα ἀπό αὐτόν· πρέπει τό εἰκονιζόμενο νά ὑπάρξει ὄχι ἀπλῶς στόν χώρο ἀλλά καί στόν χρόνο τοῦ θεατή.

Τό εἰκαστικό ὄχημα ἐκφρασης τοῦ χρόνου εἶναι ἡ κίνηση. Ἡ κίνηση ἀποδίδει τό βασικό χαρακτηριστικό τῆς ζωῆς καί δημιουργεῖ σχέσεις, ἀρα συνδέει. Ὁ ἑλληνικός πολιτισμός μέσα ἀπό μακαριαῖνες ἀναζητήσεις εἶχε κατόρθωσε νά φτάσει σέ μιά θαυμάσια διαχείριση τῆς κίνησης στό εἰκαστικό ἔργο καί ἔφτασε στό ἐπίτευγμα τοῦ **ρυθμοῦ**. Πέτυχε δηλαδή μιά μοναδική συνύπαρξη κίνησης καί ἀκίνησιας καί ἄρα συνέλαβε μέ εἰκαστικό τρόπο τήν διαρκή ἀναφορά καί σχέση του εἰκονιζόμενου μέ τό θεατή. Ἡ εἰκαστική μορφή ὑποβάλλεται ταυτόχρονα σέ δύο ἀντίρροπες κινήσεις, πού συναντῶνται σε χιαστί σχέση καί ἡ μιά συμπληρώνεται ἀπό τήν ἄλλη. Ἐτσι, μέ σιμῆ ἀναφορᾶς τό θεατή ὑπάρχει πάντα ἡ κίνηση ἀλλά καί ἡ ἀκίνησια. Ὑπάρχει τό φευγαλέο τῆς στιγμῆς ἀλλά καί τό σταθερό τῆς αἰωνιότητος. Ἡ σύνοψη αὐτή τῶν δύο ἄκρων τῶν χρόνου ὀδηγεῖ σέ ἕνα διαρκές παρόν, στό νῦν, στήν ἀνακεφαλαίωση τοῦ χρόνου, στό ἄπειρο ἄπλωμα τῆς στιγμῆς καί στήν τέλεια σμίκρυνση τοῦ αἰωνίου. Ἡ εἰκαστική μορφή τώρα πού διέπεται ἀπό τίς κινήσεις πού προαναφέραμε, ὑπάρχει πάντα συνδεδεμένη μέ τό σιμῆ ἀναφορᾶς τῆς, τόν θεατή καί ζεῖ πάντα στό νῦν, χωρίς νά ἐκφυλίζεται στό περιστασιακό καί χωρίς νά χωρεῖ στό ἀφηρημένο τοῦ ὑπερβατικοῦ τῆς αἰωνιότητος. Ἡ ἔρρυθμη εἰκαστική μορφή ζεῖ στό παρόν μέσα ἀπό τόν θεατή γαυτό καί εἶναι ζωντανή, χωρίς ὑποχρεωτικά αὐτό νά συνεπάγεται καί νατουραλιστικές ἰλλουζιονιστικές ἀρετές.

Οἱ βυζαντινοί τεχνίτες πιστοί στήν εἰκαστική τους παράδοση συνέχισαν τίς κατακτήσεις τῶν προγόνων τους καί μάλιστα τίς διεύρυναν κυρίως στό ζωγραφικό πεδίο. Ἐτσι, προκειμένου νά πετύχουν τήν ἀναφορά τῶν εἰκαστικῶν μορφῶν στόν θεατή καί τήν σύναψη σχέσης μαζί του, ὑπέβαλαν τήν εἰκαστική μορφή σέ ρυθμική ἀγωγή. Τά πάντα μέσα στήν εἰκόνα ὑπακούουν στόν ρυθμό, ἐνοποιοῦνται μεταξύ τους καί ἀναφέρονται

στόν θεατή μέσα ἀπό τίς ἀντίρροπες δυνάμεις πού συναντῶνται με χιαστί τρόπο καί ἀπορρέουν ἀπό τήν ζωγραφική ἐπιφάνεια καί εἰσέρχονται στόν χωρόχρονο τοῦ θεατή.

Σέ τεχνικό ἐπίπεδο ὁ βυζαντινός μάστορας χρησιμοποίησε τόν προοπτικό σχεδιασμό, τήν πλαστικότητα καί τήν κίνηση τῶν μορφῶν πάνω στήν ἐπιφάνεια γιά νά φτιάξει ἕνα πλέγμα εἰκαστικῶν σχέσεων καί δυνάμεων πού λειτουργοῦν ὡς ἐνέργειες πού δημιουργοῦν μπροστά ἀπό τό ἔργο ἕναν ὀπτικό κῶνο μέσα στόν ὁποῖο εἰσέρχεται ὁ θεατής. Ἐτσι, ἐκεῖνος καί ἡ εἰκαστική μορφή ἀλληλοσυνδέονται. Ἡ εἰκαστική μορφή ὑπάρχει μέσα ἀπό τήν ζωή τοῦ θεατή καί ἡ κίνησή του γίνεται καί δική τῆς κίνηση.

Με τόν τρόπο αὐτό ὁ βυζαντινός πολιτισμός ἔφτασε στή «ζῶσα» καί ἔμψυχο» εἰκόνα, πού ἐπαινεῖται πολύ συχνά στίς *Ἐκφράσεις* τῶν βυζαντινῶν συγγραφέων. Ἡ ζῶσα αὐτή εἰκόνα χαρακτηρίζεται ἔτσι γιατί χαρακτηρίζεται ἀπό τό βασικό χαρακτηριστικό τῆς ζωῆς, τήν κίνηση καί μάλιστα τήν σχέση-κοινωνία κι ὄχι γιατί ἔχει ἰλλουζιονιστικές ἀρετές. Κατά τήν γνώμη μας τό ἐπίτευγμα τῶν βυζαντινῶν εἶναι πολύ σπουδαῖο. Αἰῶνες πρῖν τόν κινηματογράφο καί τήν virtual reality οἱ βυζαντινοί φτάνουν στήν κινούμενη εἰκόνα. Μόνο πού ἡ δική τους εἰκόνα εἶναι ἑτεροκινούμενη κι ὄχι αὐτοκινούμενη, δηλαδή αὐτονομημένη ἀπό τήν ζωή τοῦ θεατή. Αὐτό δέν εἶναι ἄσχετο μέ τήν γενικότερη φιλοσοφία τῶν βυζαντινῶν γιά τήν ζωή ὅπως φυσικά καί ἡ αὐτονομημένη κινηματογραφική ἰλλουζιονιστική εἰκόνα δέν εἶναι ἄσχετη μέ τίς πνευματικές προϋποθέσεις τοῦ δυτικοῦ κόσμου.

Μετά τά παραπάνω εἶναι, θεωροῦμε, κατανοητό γιὰ ὑποστηρίζουμε ὅτι ὁ βαθύτερος λόγος πού διέπει τήν βυζαντινή ζωγραφική εἶναι αἰσθητικός. Αὐτό πού ἐπιδιώκει τό πλήρες αὐτό ζωγραφικό σύστημα εἶναι νά φέρει στήν αἴσθηση καί ἄρα στήν ἐμπειρία τοῦ θεατή τά εἰκονιζόμενα. Δέν ζητάει νά τοῦ παρουσιάσει ἀντι-κειμενικά κάποια θεολογικά ἰδεολογήματα οὔτε θέλει νά τόν ἀπαγάγει σέ ἕνα ἄλλο κόσμο καλύτερο καί φαντασμαγορικό. Ἀντιθέτως φέρνει σέ αὐτόν τά εἰκονιζόμενα, τόν βοηθᾷ νά γνωρίσει τήν ἱστορία καί τήν ἀλήθεια καί τόν παρηγορεῖ μέ τίς ποιότητες τῆς χωρίς ὅμως νά καταργεῖ τήν ἐλευθερία του καί χωρίς νά τόν ἐξωθεῖ σέ δραπετεύση ἀπό τήν οκληρή ἀλλά μόνη ὑπαρκτή πραγματικότητα. Ἡ βυζαντινή ζωγραφική εἶναι ἕνα εἶδος παραμυθιτικοῦ ρεαλισμός (consolatory realism) καί προάγει τήν κοινωνία κι ὄχι μια ατομική ἔυτυχία ἡ ὁποία κορμιάζει τόν κοσμο καί τήν πραγματικότητα.

AESTHETIC BASES OF THE BYZANTINE ART

George Kordis, Ph.D
University of Athens

Just as the Byzantine Empire represented the political continuation of the Roman Empire, Byzantine art developed out of the art of the Roman Empire, which was itself profoundly influenced by ancient Greek art. Byzantine art never lost sight of this classical heritage. The Byzantine capital, Constantinople, was adorned with a large number of classical sculptures, although they eventually became an object of some puzzlement for its inhabitants. And indeed, the art produced during the Byzantine Empire, although marked by periodic revivals of a classical aesthetic, was above all marked by the development of a new aesthetic.

The study is the effort to approximate and clarify the bases of Byzantine art to a contemporary artist, especially iconographer. The aim is correlation of the Byzantine art with the community and its spiritual amount. It is artistically system which is nowadays influential and powerful, and may be beneficial in contemporary world and living.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА

Джордж Кордис – выдающийся иконописец и художник, доктор
Университет Афин

Так же, как Византийская империя представляла политические продолжение империи Римской, Византийское искусство развивалось из искусства Римской империи, которая сама под сильным влиянием древнегреческого искусства. Византийское искусство никогда не теряли из виду это классическое наследие. Византийскую столицу, Константинополь, был украшен большим количеством классических скульптур, хотя в конце концов они стали объектом некоторого недоумения для его жителей. И действительно, искусство, образующихся при Византийской империи, хотя и характеризуется периодическими возрождения классического эстетического, был прежде всего характеризуется развитием новой эстетики.

Этот текст является попыткой приблизить современному художнику и разъяснить основные параметры византийской культуры и выделить ее характеристики. Целью является показание, что византийское искусство узко связано с византийским обществом и его духовными ценностями. Речь идет об одной художественной системе, довольно сильной, которая и сегодня может действовать во всех направлениях общества и предложит идеи и решения необходимые современным художникам.

ЖИВОПИС У ЦРКВИ СВЕТИХ СЕДМОЧИСЛЕНИКА У СУКОВУ У СЛОВАЧКОЈ

– Поводом 1150. година од послања молбе кнеза Растислава цару
Михаилу III за мисионаре –

Мирослав Коса
Ђакон мр Ивица Чаировић
Висока школа – Академија Српске Православне Цркве
за уметности и конзервацију, Београд

Мирослав Коса
Ђакон мр Ивица Чаировић
Краља Петра 2, Београд
Ел. пошта: akademijaspc@gmail.com

Преједни рад
Примљен: 21. фебруара 2012.
Прихваћен: 12. јуна 2012.

Ајстџракиј: Одређење Цркве, живој Цркве, циљ, дух, програма, методе – дајти су у Тајни личности Бојочовека Христја. Ошуда је мисија Цркве да све своје верне ојански и лично сједини са личношћу Христјовом, да њихов живој буде јројкан Христјом, да у њима живе не они, већ Христјос (Гал. 2, 20). Фрескојис и иконојис су један од видова мисије у савременом светју. Избором Словачке, која није традиционално Православна земља, у раду је указано на важност фрескојисања и иконојисања у јравославним храмовима на свим меридијанима. У словачком селу Сукову, у цркви Седмочисленика, свешћеник Мирослав Пирхала је, уз помоћ свешћеника Николаја Цујера и Надежде Дјурилова, Ладислава Качура и Јана Пајкоша, осликао иконојиса и храм. Ојис иконојрафској програма у јом храму најбоље јовори о важностј службе мисије у Цркви Христјовој.

Кључне речи: мисија, Црква, Кирило, Метојије, Расјислав, Словачка, Чешка

Увод

Вера у Господа и Спаситеља Христа, запечаћена тајном крштења, сама је довољна за спасење, али у наставку земаљског живота неизоставно су потребна дела. За хришћанина су добра једино она дела којима он испуњава

јеванђелске заповести, дела којима се храни, од којих живи његова вера, која држе његов живот у Христу, јер једини делатник у хришћанину мора да буде Христос. Такву *живу веру* тражи од хришћанина Свети апостол Јаков када објављује да је вера без дела мртва, и да се вера остварује кроз дела (Јак 2, 17–22). Вера у Христа, коју показујемо и исповедамо видљивим и невидљивим испуњавањем Христових заповести, чува нетакнутим залог спасења. Управо су таква дела била припрема и мисија Светих Кирила и Методија у моравским областима. Њихова вера и данас се исповеда у православним црквама Словачке и Чешке.

Мисија у Моравској

Цариградски патријарх Фотије I је међу Словенима покренуо мисионарски рад великих размера, а за тај напор је изабрао браћу Константина (826–869) и Методија (815–885), Грке из Солуна. Прва мисија Кирила и Методија међу Словенима почела је 863. године, када су отишли у Великоморавску (данашња Чешка и Словачка), будући да је кнез Рагислав од византијског цара Михаила III затражио мисионаре који народу могу да проповедају Јеванђеље и да богослуже на словенском језику.¹ Цар је сазвао Сабор, а затим позвао браћу и поверио им овај задатак. Међутим, не би било исправно да се на основу овога закључи да је циљ био политички.² На првом месту, цар је на молбу великоморавског кнеза реаговао Сабором, јер се ово питање тичало регије под његовом јурисдикцијом. Тако би се могло рећи да је мисија захтевала договоре на државном нивоу и знатне финансијске издатке. Браћа су у својим преводима користила варијанту словенског језика која им је била позната из детињства, македонски дијалекат којим су говорили Словени око Солуна.

Зашто је била значајна ова мисија? Словенски хришћани уживали су посебне предности, какве ниједан народ у Западној Европи тога времена није имао: слушали су Јеванђеље на матерњем језику, Богу се служило на језику који су разумели.

Ђорђе Трифуновић истиче историјску чињеницу и консеквенцу мисије – да је дело Кирила и Методија добило нов живот са освитом новијег времена, те је оваплотило нову мисао и покренуло, поред осталог, стварање словенске филологије, која – према речима Ватрослава Јагића – „у широком значењу ове речи обухвата читав духовни живот словенских народа: како се он одражава у њиховом језику и писаним споменицима, у књижевним де-

¹ Р. Поповић, *Историја хришћанске Цркве са цомесним Црквама*, уџбеник за 4. разред Богословије, Богословски уџбеници 19, Издање Светог Архијерејског Синода Српске Православне Цркве, Београд 2012, 197.

² Панајотис Христу, „Верски и културни циљеви мисије Свете браће“, превод са енглеског језика Сестринство Тројеручице, Шибеник, http://www.spc.rs/sr/verski_i_kulturni_ciljevi_misije_sve-te_brace, консултовано 3. јуна 2011. године.

лима, било појединих личности, било читаве снаге народнога стваралаштва, најзад у веровањима, предањима и обичајима.“³

У Моравској се грчка мисија ускоро суочила са латинском. Кирило и Методије су у богослужењима користили словенски језик, а римски мисионари – латински; Кирило и Методије изговарали су *Символ вере* у изворном облику, док су римски мисионари у вероисповедање на латинском језику интерполирали *filioque*. Света Браћа су морала да иду у Рим, али не својевољно, већ су од папе добили позив на који су се одазвали. У *Житију Светиој Константини* се каже: „У Моравији је провео четрдесет месеци, а затим је отишао како би постригао своје ученике“;⁴ а у *Житију Светиој Методији* читамо: „Након три године, вратише се из Моравије“.⁵ Папа Адријан II примио је Свету Браћу 868. године благонаклоно и дао пуну подршку грчкој мисији, потврђујући употребу словенског као литургијског језика Моравске. Одобриво је њихове преводне и ставио је копије словенских богослужбених књига на олтаре најважнијих храмова у Риму.⁶ Кирило је у Риму и умро 869. године, али се Методије вратио у Моравску. Мисионари са Запада су ипак игнорисали чак и папину одлуку и настојали су да онемогуће Методија у мисионарењу. Када је 885. године Методије умро, латински мисионари су његове следбенике протерали из земље, продавши неколицину као робље.

На крају овог кратког описа мисије⁷ која је послата са Истока, међу Словене, треба нагласити да су Кирило и Методије, у IX веку, донели у Моравске земље Свето Писмо и богослужбене књиге на словенском језику. Иницијатори мисије били су Патријарх Фотије и цар Михаило III, који су послали двојицу браће у Европу, при чему их је Свети Фотије опремио свим потреб-

³ *Кирило и Методије – Житија, службе, канони, похвале*, приредио Ђорђе Трифуновић, превели: Ирена Грицкат, Олга Недељковић и Ђорђе Трифуновић, одабрао азбучне таблице Владимир Мошин, Српска књижевна задруга, Београд 1964, 122.

⁴ *Истѹ*, 43.

⁵ П. Христу, *нав. дело*. *Вратише се...* значи да су се вратили на место одакле су кренули – Цариград. Међутим, прошавши Панонију и боравећи кратко време код кнеза Коцеља, како би и тамо поучили своје ученике, коначно су стигли у Венецију. Вероватно је погоршавање односа између Византије и Бугарске допринело томе да се у Цариград радије путује морем. Када су Свети Кирило и Методије стигли у Венецију, како се каже у *Житију Светиој Константини*, латински епископи, свештеници и монаси су их љутито дочекали („као врне сокола“) због њихове употребе словенског језика, због чега су их осуђивали за тројезичну јерес. Занимљиво је да се у *Житију Светиој Константини* каже да „када је папа сазнао за њега (Кирила), он је послао људе да га доведу“, што значи да Кирило у почетку није намеравао да иде у Рим, али је то учинио на папин позив. Међутим, по доласку у Рим, Кирило није примио папа Никола, већ његов наследник, Адријан II, који беше пријатељски расположен према њему. Дакле, да није било папиног позива, Свети Кирило би одмах отишао у Цариград. И заиста, оно што ова двојица браће нису успела тада да учине, Свети Методије урадио је петнаест година касније.

⁶ Francis J. Thomson, „SS. Cyril and Methodius and a Mythical Western Heresy: Trilinguism; A Contribution to the Study of Patristic and Medieval Theories of Sacred Language“, *Analecta Bollandiana* 110 (1992), 67–122.

⁷ Опширније види И. Чаировић, „Појам и циљ мисионарења у хришћанској Цркви на Истоку и Западу (од VII до X века)“, *Теолошки йојлеги*, бр. XLV/1, Београд 2012, 127–140.

ним богословским и црквеним материјалом, а цар Михаило III им је гарантовао политичку и материјалну заштиту; мисија је имала верске циљеве, али је утицала и на културу Словена који су у то доба били племе са својом азбуком, богослужбеним књигама и Светим Писмом на матерњем језику.

Савремена црква у Словачкој и Чешкој

У 19. веку у Словачкој и Чешкој организује се прва заједница православних верника. Године 1903. у Прагу настаје заједница „Православна беседа“, а 1920. године се на српску иницијативу у Карпатима поново успостављају парохије под јурисдикцијом Српске Православне Цркве. Епископ Горазд, кога је српски Патријарх хиротонисао за епископа у Београду 1921, успео је да оснује седам православних парохија широм Чешке и Словачке.⁸ Епископи у Мукачеву били су Срби: Доситеј (Васић), Дамаскин (Грданички) и Јосиф (Цвијовић),⁹ а 25. септембра исте године Патријарх српски Димитрије посветио је Горана Павловића за епископа Чешко-моравске епархије. Током Другог светског рата православни епископи и свештенство били су масовно прогањани и стрељани. После рата, 1946. године Православна Црква у Чешко-словачкој потпада под јурисдикцију Московске Патријаршије, а 1951. г. први пут се организује аутокефална Чехословачка Православна Црква, уједињавањем четири епархије у Словачкој и Чешкој (Праг, Оломоуц, Брно, Прешов) и Михаловце.

Према попису из 1991. г. у Чешкој и Словачкој је било педесет и три хиљаде православних верника. Након договорног распада Чехословачке, на сабору Чехословачке Православне Цркве, одржаном у периоду 11–12. децембар 1992. у Прешову, одлучено је да се сачува јединство аутокефалне Цркве и да се она преименује у Православна Црква Словачке и чешких земаља. Истовремено је усвојен нови Устав, према коме постоје две митрополије и два сабора: Митрополијски савет Чешке у Прагу и Митрополијски савет Словачке Републике у Прешову, а за поглавара јединствене цркве могу бити изабрани или архиепископ Прага или архиепископ Прешова. После смрти Његовог блаженства Николаја, Митрополита Словачке и чешких земаља, 2006. године је за поглавара Православне Цркве Словачке и чешких земаља устоличен Његово блаженство Христофор (Пулец).

Попис из 2001. године показао је да је у Словачкој било 50.363 православних верника. Православни су најбројнији у Прешовској регији. У Републици Чешкој се исте године изјаснило 23.053 православних верника, са 242 парохије.¹⁰ У Чешкој и Словачкој је све већи број православних. Од свих традиционалних верских заједница Чешке и Словачке, Православна Црква је заједница са најбржим растом броја верника. Православни богословски факултет по-

⁸ Р. Поповић, *нав. дело*, 202.

⁹ *Истио*, 201.

¹⁰ *Истио*, 206.

стоји у Прешову у Словачкој.¹¹ Протојереј Стефан Пружински, дугогодишњи професор Новог Завета и Патрологије на Православном богословском факултету у Прешову, после три године је завршио превођење трију богослужбених књига – Јеванђеља и Апостола, а затим и целог Новог Завета.¹²

Савремени живопис у Словачкој

У Словачкој и Чешкој нема стручњака за живопис, па у храмовима углавном раде живописци из Русије, Пољске, Грчке и Србије. У словачком селу Сукову, у цркви Седмочисленика, свештеник Мирослав Пирхала је, уз помоћ свештеника Николаја Цупера и Надежде Дјурилова, Ладислава Качура и Јана Пајкоша, осликао већину икона за иконостас. Осликане су царске, северне и јужне двери. У горњој зони осликани су апостоли према предањском распореду. Изнад царских двери живописано је причешће апостола, а изнад Деизис и икона Светих Кирила и Методија који држе цркву, са петочисленицима.¹³

После осликавања иконостаса свештеник Мирослав Пирхала је почео да фрескопише олтарску апсиду у *al secco* техници. У олтарској апсиди живописао је Богородицу *Ширшају Небес* са Кирилом и Методијем, затим и Светим Николајем Охридским и Жичким, Нектаријем Егинским, Фотијем Великим, Григоријем Паламом и Марком Ефеским, Светим Тихоном Московским, Светим Харалампием, Светим Василијем Севастајским и Поликарпом Смирнским – у медаљонима. Изнад ових фресака живописано је Свето Еванђеље на престолу са голубом, а орнамент из олтарске апсиде копија је орнамента из цркве Свете Тројице у Џорданвилу.¹⁴

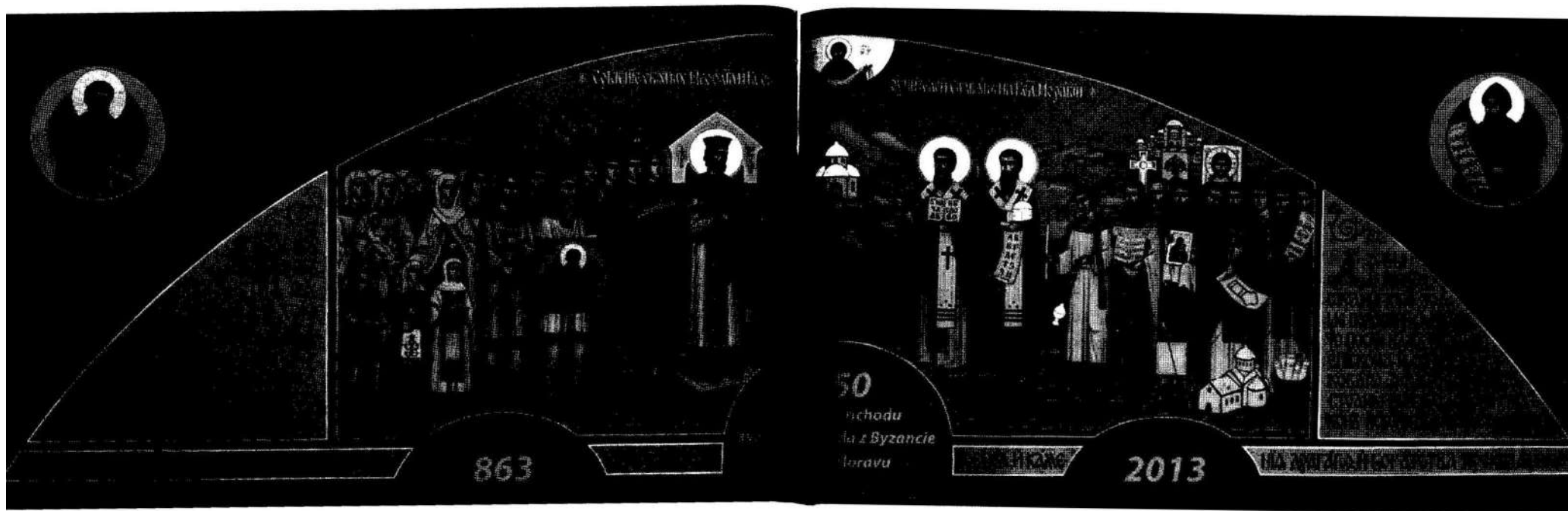


¹¹ *Истио*.

¹² В. Коцвар, „Православни превод Светог Писма на словачки језик“, *Иконографске студије* бр. 3, Београд 2010, 69.

¹³ Словачка пракса их све зове *седмочисленицима*.

¹⁴ Украјински монаси из Словачке су после Другог светског рата отишли у Сједињене Америчке Државе и у Џорданвилу осликали цркву Свете Тројице.



Фреска *Долазак Светих браће Кирила и Методија у Моравију* (Мораву) настала је по оригиналном тумачењу житија и историјских догађаја који су везани за овај велики догађај из историје словенских народа. Свештеник Мирослав Пирхала је фреску замислио и реализовао на јужном зиду. Представа може да се подели на два дела – на десном делу представљени су у средишту Кирило и Методије са крстом, а иза њих је литија у којој су монаси, свештеници и ђакони. Испод литије је насликан модел храма са корпом пуном свитака. У позадини је, одвојено реком, Византијско царство. Изнад реке је Света Софија из Константинопоља, а на супротној обали су симболи данашњих православних држава. У центру иконе се налази црква у Панонији, у којој су били Словени када је Запад отпао од вере и Бог је попунио то упражњено место Словенима. Свети Растислав који стоји на постољу, раширених руку изражава добродошлицу Светој Браћи; он не седи већ стоји – како би исказао поштовање и мисионаре представио као себи равне, јер су они Богом послани учитељи вере.

Фреску дели ограда иза које је Црква са реком у порти. Изнад Цркве су три брда, односно три планине у Словачкој: Татра, Матра и Фатра. У левом делу фреске су Свети кнез Растислав који је насликан како прима мисионаре, војска и народ. Фреска изражава добродошлицу и представља оне који благодаре: деца са старшинама, старцима, а тон је појачан представом хлеба и соли, симбола добродошлице код Словена. Представљена су деца са цвећем

и колачем у рукама, жене са мушкарцима изображавају породицу као малу Цркву, те заједно са војницима представљају читав народ који је дошао да прими мисионаре из Константинопоља. У позадини је река Дунав, у коју се улива притока Морава, а тврђава Дјевин, која се налази на ушћу насликана је како би симболично приказала *словенство*.

На фресци је написано и неколико топонима: уз Растислава је написано име Блатоград, који се налази око језера Балатон, у данашњој Мађарској; око Кирила и Методија написани су топоними Моравска, Чешка, Македонија, Србија, Бугарска, Поткарпатска Русија (Краснобродски манастир, који су у савременом добу преузели унијати и Мукачевски манастир, који је и данас православан, са великим бројем монаха), Кијевска Русија; а изнад свега је Константинопољ – Цариград и Света Софија, који исказују порекло мисионара и саме мисије.

Кирило и Методије су представљени како предводе велику литију носећи Јеванђеље, мошти Светог Климента Римског, свитак са ћириличним писмом (азбуку), служебник са возгласом почетка Свете Литургије по православном обреду, на словенском језику (служебник носи презвитер), један преподобни иконописац носи икону *Богородице Одиштрије*, а испод је насликан штафелаж; затим су представљени преподобни монах-неимар који носи план цркве и пројектантски прибор. На крају је химнограф са свитком на коме је прокимен 3. гласа, а испод њега су свици, односно богослужбене

књиге које указују на важност преписивача за ширење хришћанства и за саму мисију. Он уједно представља и научника. Виде се и Крст, византијска застава и литијска икона Христа.

Бочно уз фреску су исписани одломци из *Житија Светиој Методија*: „Људи наши који су се одрекли паганства и хришћански закон држе, учитеља немају таквог који би нас нашим језиком учио хришћанској вери. Зато пошљи нам Владико епископа и учитеља таквог, од вас јер са ваше стране увек излази добар закон.“

Представљена је Богородица са Богомладенцем испред киворијума са престолом на коме су путир и дискос, са копљем и кашчицом, и Свето Јеванђеље. Горе је насликан Покров Пресвете Богородице која је заступница и мисионара и оних којима се проповеда пред престолом Бога Живога.

Са друге стране се налази представа *Изјнање ученика Светијих Кирила и Методија из Велике Моравске: Горазда, Анџелара, Саве, Наума и Климентија*. Са леве стране су пред испосницом живописани Свети Кирило и Методије у молитви, са благодаћу Духа Светог. У позадини се види Моравска Црква, а у средини фреске је служење Свете Литургије. Инспирација за ову фреску била је представа из Кичева у Македонији. Ученици Кирила и Методија су отишли у Преслав, Охрид, Берат и Плиску.

Читав фрескописачки програм представља долазак мисионара у Велику Моравску, писање књига, служење Свете Литургије, а на крају и изгон ученика из Велике Моравске.

Закључак

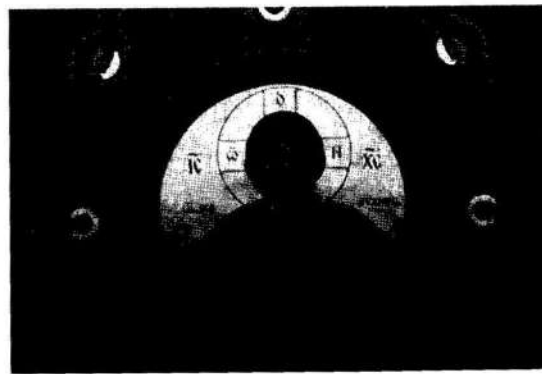
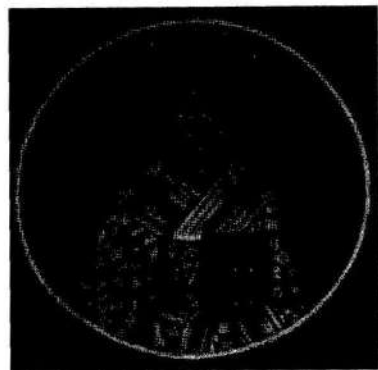
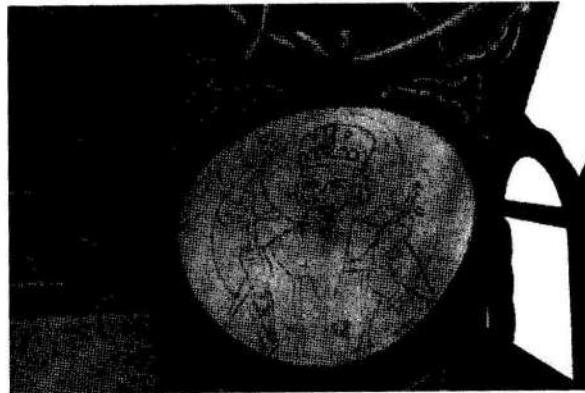
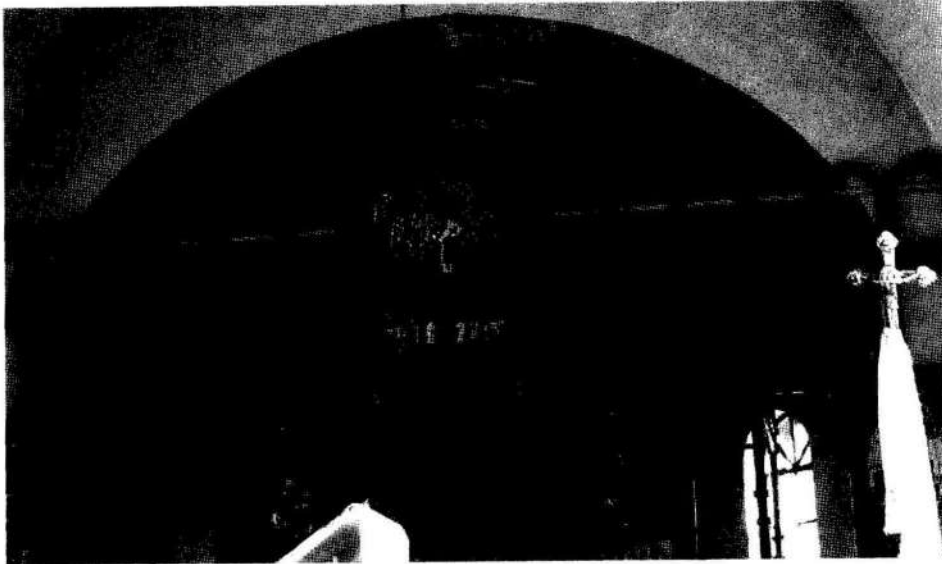
Вечно живи Богочовек Христос јесте бит саме Цркве. Одређење Цркве, живот Цркве, циљ, дух, програм, методи – дати су у Тајни личности Богочовека Христа. Отуда је мисија Цркве да све своје верне органски и лично сједини са личношћу Христовом, да њихов живот буде проткан Христом, да у њима живе не они, већ Христос (Гал. 2, 20). Мисија је Цркве да својим члановима осигура бесмртност и вечност, чинећи их учесницима у Божијој природи (2 Петр. 1, 4), а то није могуће ако се не проповеда Живи Бог. Та реч, логос о Богу исказује се и на фрескама. Најбољи пример за то су српски средњовековни манастири који су били стожер друштва и образовања. У данашње време, када интернет заузима све више простора у животима свих људи, хришћани имају службу да сликом и речима мисионаре. Фрескопис и иконопис су један од видова мисије у савременом свету. Избором Словачке, која није традиционално православна земља, покушали смо да укажемо на важност фрескописања и иконописања у православним храмовима на свим меридијанима. Савремена икона није више дидактичко-едукативна и није усмерена ка неписменима, као што је била у протеклим вековима, већ је упућена ка савременом човеку који је заузет, те нема времена за читање и слушање. Мисија Цркве јесте да у сваком вернику изгради убеђење да су бесмртност и вечност

нормално стање личности, а не временост и смртност, те да је човек путник који кроз смртност и временост путује у бесмртност и вечност. Управо тај задатак у XXI веку могу да испуне икона и фреска.

Библиографија:

- Протојереј-ставрофор др Радомир Поповић, *Историја хришћанске Цркве са иомесним Црквама*, уџбеник за 4. разред Богословије, Богословски уџбеници 19, Издање Светог Архиепископског Синода Српске Православне Цркве, Београд 2012.
- Ђурило и Методије – *Житија, службе, канони, похвале*, приредио Ђорђе Трифуновић, превели: Ирена Грицкат, Олга Недељковић и Ђорђе Трифуновић, одабрао азбучне таблице Владимир Мошин, Српска књижевна задруга, Београд 1964.
- Ђакон мр Ивица Чаировић, „Појам и циљ мисионарења у хришћанској Цркви на Истоку и Западу (од VII до X века)“, *Теолошки погледи*, бр. XLV/1, Београд 2012.
- Протојереј др Владимир Коцвар, „Православни превод Светог Писма на словачки језик“, *Иконографске студије* бр. 3, Зборник за трећег симпозијума посвећеног теорији црквене уметности, Београд 2010.
- Панајотис Христу, „Верски и културни циљеви мисије Свете браће“, превод са енглеског језика Сестринство Тројеручице, Шибеник, http://www.spc.rs/sr/verski_i_kulturni_ciljevi_misije_svete_brace, консултовано 3. јуна 2011. године.





ICONOGRAPHY IN THE CHURCH OF THE HOLY SEVEN SAINTS IN SUKOVA, SLOVAKIA

– On the occasion of 1150th anniversary of the entreaty of Prince Rastislav to Emperor Michael III for missionaries –

Miroslav Kosa

Deacon Ivica Čairović

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

After brief introductory remarks about the mission of Holy Cyril and Methodius in Moravian lands, reviewed is the status of the Orthodox Church in Slovakia and in

Czech lands, with an outlook on statistical data. Then the discourse is about the iconography in these areas.

In Slovakia and the Czech Republic there are no experts in iconography, so the places of worship are mostly worked by iconographers from Russia, Poland, Greece and Serbia. We give the example of the Slovak village Sukova, where in the Church of the Holy Seven Priests priest Miroslav Pirhala, with the aid of priest Nikola Cuper and Nadezda Dyurilova, Ladislav Kačur and Jan Pajkoša, painted most of the icons for the iconostasis. Then we explain the iconographic program on the wall, with a special emphasis on the fresco of the Coming of Missionaries Led by Saint Cyril and Methodius to Moravia.

ЖИВОПИСЬ В ЦЕРКВИ СВЯТЫХ СЕДМОЧИСЛЕНИКОВ В СУКОВЕ В СЛОВАКИИ

– Поводом 1150 летия от послания просьбы
князя Рагислава царю Михаилу III для миссионеров –

Мирослав Коса

Дьякон Ивица Чаирович

Академия Сербской Православной Церкви по художеству и сохранению, Белград

КОНСЕРВАЦИЈА

После вводных слов о миссии Святых Кирилла и Мефодия в моравских землях описано состояние Православной Церкви в Словакии и чешских землях с обзором на статистические данные. Затем говорится о иконографии в данных областях.

В Словакии и Чехии нет специалистов живописи и в храмах в основном работают живописцы из России, Польши, Греции и Сербии. Приведен пример из словацкого села Сукова в церкви Седмочислеников, священник Мирослав Пирхала с помощью священника Николая Цупера и Надежды Дюрилова, Ладислава Качура и Яна Пайкоша нарисовали большинство икон для иконостаса. Затем поясняется иконографская программа на стене, с отдельным вниманием на фреску Приход миссионера во главе со Святым Кириллом и Мефодием в Моравску (Моравия).

УТИЦАЈ УНУТРАШЊЕ МИКРОКЛИМЕ, ОЗОНА И АЕРОСОЛА У ЦРКВАМА НА КУЛТУРНО НАСЛЕЂЕ ¹

др Драган М. Марковић

Факултет за примењену екологију, Универзитет Сингидунум Београд

мр Ивана Милошевић

Институт за физику Београд – Земун, Универзитет у Београду

др Драган М. Марковић

Факултет за примењену екологију, Универзитет Сингидунум Београд

Ел. пошта: markovic@ipb.ac.rs

мр Ивана Милошевић

Институт за физику Београд – Земун, Универзитет у Београду

Ел. пошта: novovic@ipb.ac.rs

Преједни рад

Примљен: 25. јануара 2012.

Прихваћен: 27. фебруара 2012.

Апстракт: Атмосферски микроклиматски параметри у унутрашњости црква (температура, релативна влажност, сунчева радијација, аеросоли, присуство озона, волатилних органских једињења (VOCs), као и разне врсте микроорганзама, испољавају негативне утицаје на вредна уметничка дела, културно наслеђе у црквама и на стање њихове очуваности. Неки микроклиматски параметри као и озон у ваздуху испољавају цикличност у њиховом понашању. Она може бити двадесетичворочасовна (дневна) и годишња (која зависи од годишње доба). Велику описност представља и влага у зидовима.

Кључне речи: температура, релативна влажност, сунчева радијација, озон и влага

Увод

Вредна религијска и уметничка дела којима обилују наше цркве, а у које се сврставају фреске, иконе, књиге, тканине, сребрни и други метални и дрвени предмети могу претрпети извесна оштећења у реакцијама са разним супстанцама које су присутне у ваздуху. Велики број предмета од ове култур-

¹ Овај рад је део пројекта 171005 и III43007 финансиран је од стране Министарства просвете и науке Републике Србије.

не баштине као и саме цркве су средњовековне старости.² Осим повећаних концентрација озона (O_3), оксида азота (NO и NO_2), оксида сумпора (SO_2 и SO_3), аеросола, на микроклиматске параметре у црквама значајан утицај имају и продукти сагоревања од свећа, тамјана, упалених кандила као и бројност присутних верника. Влага у зидовима црквених објеката је изузетно штетна. Њени деструктивни утицаји се испољава на свим осликаним површинама. Неопходно је поменути и деструктивне биолошке утицаје разних микроорганизама, инсеката, птица итд.

Екстремно високе температуре ваздуха као и релативне влажности могу довести до низа проблема како физичке тако и хемијске природе. Њихова наизменична колебања и промене првенствено утичу на скупљање и ширење разних материјала што води ка њиховом напрезању. На овај начин се може поспешити пуцање неких материјала³ као и евентуално љушћење њихових површина. Испитивани су и утицаји светлости и разних полутаната⁴ који делују деструктивно на фреске, блеђење уметничких дела и неке хемијске трансформације.

Интересовање за наше културно наслеђе је све присутније у научно-истраживачком раду⁵. Ефекти озона у музејима су слабо испитивани, а у црквама (indoor) још и мање⁶ и поред тога што се за његово деструктивно дејство зна од раније. Много већа интересовања и више радова је везано за

² Р. В. Поповић, *Српска Црква у историји*, Графипроф, Београд 2002; Р. В. Поповић, „Свети Герман Патријарх цариградски као бранилац икона“, *Живопис – годишњак Високе школе Српске Православне Цркве за уметност и конзервацију*, бр. 5, 2011, 19–29.

³ D. Camuffo, „Microclimate for cultural heritage“, *Developments in Atmospheric Science*, vol. 23, European Commission, Environmental and Climate Research Programme, Elsevier, Amsterdam 1998; D. Camuffo, G. Sturaro, A. Valentino, „Thermodynamic exchanges between the external boundary layer and the indoor microclimate at the basilica of Santa Maria Maggiore, Rome, Italy: the problem of conservations of ancient works of art“, *Boundary-Layer Meteorology* 92 (1999), 243–262; Y. Tabuscinkov, M. Brodach, „Indoor air climate requirements for Russian churches and cathedrals“, *Indoor Air* 14 (2004), 168–174.

⁴ D. Camuffo, E. Pagan, M. Bernardi, F. Becherini, „The impact of heating, lighting and people in re-using historical buildings: a case study“, *Journal of Cultural Heritage*, 5 (2004), 409–416; S. Danillia, S. Sotiropoulos, D. Bikiaris, C. Salpistis, „Panselinos' Byzantine wall painting in the Protaton Church, Mount Athos, Greece: a technical examination“, *Journal of Cultural Heritage*, 1 (2000), 91–110; G. Lopera, E. Charpantatidou, I. Kioutsoukakis, S. Raspomanikis, „Indoor microclimate, ozone and nitrogen oxides in two medieval churches in Cyprus“, *Atmospheric Environmental*, 40 (2006), 7457–7466.

⁵ Ј. Пурић, „Припрема за Божић у химографији“, *Живопис – годишњак Високе школе Српске Православне Цркве за уметност и конзервацију*, бр. 5, 2011, 139–145; И. Чаировић, „Патријарх српски Павле, Црква и уметност“, *Живопис – годишњак Високе школе Српске Православне Цркве за уметност и конзервацију*, бр. 5, 2011, 323–325; Г. Јанићијевић, „Икона Светог Константина Великог у контексту новијих иконографских истраживања“, *Живопис – годишњак Високе школе Српске Православне Цркве за уметност и конзервацију*, бр. 3, 2009, 57–70.

⁶ G. Drakou, C. Zeferos, I. Ziomas, „Numerical simulations of indoor air pollution levels in a church and in a museum in Greece“, *Studies in Conservation*, 45 (2000), 85–94; K. Gysels, F. Delalieux, F. Deutsch, R. VanGrieken, D. Camuffo, A. Bernardi, G. Sturago, H. J. Busse, M. Wiese, „Indoor environmental and conservation in the Royal Museum of Fine Arts, Antwerpen, Belgium“, *Journal of Cultural Heritage*, 5 (2004), 221–230.

стратосферски и тропосферски⁷ озон (outdoor). Ти радови указују на постојање корелација између концентрација O_3 у ваздуху и метеоролошких параметара: влажности ваздуха, температуре ваздуха, инсолације, брзине ветра и правца ветра. Поред ових зависности концентрација O_3 у ваздуху зависи и од присуства других полутаната нпр. од концентрација NO_x , волатилних органских компоненти (VOCs) итд. Гасно стање је динамичније од течног. Компоненте у гасном стању су покретљиве, тако да су и судари између молекула учесталији него у течностима. Из тог разлога свака компонента у гасној смеси веома брзо долази у контакт не само компонентама присутним у смеси, него и са предметима у њиховом окружењу. Озон се карактерише јаком оксидационом способношћу и може да оксидише све метале осим платине, злата и иридијума. Деградирајуће дејство испољава према гуми, пластици, бојама, уљима, тканинама тако да може бити веома штетан у музејима и црквама. Своје неповољно дејство испољава према људима, посебно астматичарима и срчаним болесницима. Негативно утиче и на биљни и животињски свет. Због свог израженог бактерицидног дејства користи се у медицини. Примену налази и у пречишћавању отпадних вода услед јаке реактивности са органским материјама.

Атмосфера се може поделити по хомогености у две велике области: хомосферу и хетеросферу. Област атмосфере до 100km представља хомосферу која се одликује сталним односом азота, кисеоника и инертних гасова где се супстанце налазе углавном у облику молекула, мада постоје и у облику атома и радикала. Унутар хомосфере налазе се тропосфера, стратосфера и мезосфера. Тропосфера се у пределу екватора простире до 17 km висине, док се у поларном пределу простире до око 8–9 km висине. Температура у горњој границе тропосфере је од $-50^{\circ}C$ до $-85^{\circ}C$. Изнад тропосфере налази се слој атмосфере који се назива стратосфера и простире се до висине од око 50 km. Изнад стратосфере налази се мезосфера која се простире од 50 km до 80 km у којој са порастом висине температура опада. Изнад 80 km налази се слој тропосфере где температура расте са порастом висине. Озонсфера је танак слој атмосфере који се налази на висинама између 20 km и 50 km где се одиграва процес настајања озона.

Највећи садржај озона се налази у стратосфери $\sim 90\%$, док се преосталих $\sim 10\%$ налази у тропосфери. Озон који се налази у стратосфери служи као апсорбер (штит) од штетног УВ зрачења. Овај озон у стратосфери се назива „добрим“ озоном. Озон који се налази у тропосфери се назива „лошим“ зато што испољава штетне утицаје као јак оксиданс.

⁷ D. M. Marković, D. A. Marković, D. M. Sulić, „Uloga i značaj ozona u atmosferskoj hemiji i metode njegovog određivanja“, *Hemijska industrija*, 57 (4) (2003), 165–170; D. M. Marković and D. A. Marković, „The relationship between some meteorological parameters and the tropospheric concentrations of ozone in the urban area of Belgrade“, *J. Serb. Chem. Soc.*, 70 (12) (2005), 1487–1495; D. M. Marković, D. A. Marković, A. Jovanović, L. Lazić and Z. Mijić, „Determination of O_3 , NO_2 , SO_2 , CO and PM_{10} measured in Belgrade urban area“, *Environ. Monit. Assess.*, 145 (2008), 349–359.

Механизам настајања озона

Продукција озона се одиграва у стратосфери по фотохемијском реакционом механизму, где ултраљубичасто (УЉ) зрачење изазива фотодисоцијацију молекула кисеоника:



и разлагање озона које је по механизму истоветан ономе који је Шарпен⁸ 1930. године поставио за фотолитичко разлагање озона:



У реакционом механизму приказаним једначином 1.3. присутна компонента М се у самој хемијској реакцији не мења, већ само доприноси обогаћивању реактанта енергијом. Континуираним праћењем концентрација стратосферског озона уочено је да долази до смањења његове концентрације, што је за последицу имало стварање „озонских рупа“. Из тог разлога долази до већег продора штетног УЉ зрачења на површину Земље. Установљено је да хлорофлуороводоници (CFCl_3 , CF_2Cl_2 , познатији као фреони), који су се налазили у раскладним уређајима, спрејевима итд. лако дифундују до виших слојева атмосфере и реагују са озоном. Такође је утврђено је да халони (који се налазе у противпожарним апаратима итд.), метилбромиди који служе као средства за дезинфекцију итд., утичу неповољно на озонски омотач тако да су из тих разлога сва та средства забрањена за коришћење. Те мере су се показале благотворним тако да је дошло до опоравка озонског омотача.

Уколико је атмосфера загађена и нема волатилних органских компоненти (VOCs) успоставља се псеудо равнотежно стање⁹ где долази до продукције озона која се може представити реакцијама дефинисаним једначинама (1.1., 1.2. и 1.3.). Овако створен озон се затим троши у реакцији са NO:



⁸ V. Dondur, *Hemijska kinetika*, Fakultet za fizičku hemiju, Beograd, 1992.

⁹ D. S. Veselinović, I. A. Gržetić, S. A. Đarmati, D. A. Marković, *Fizičko-hemijski osnovi zaštite životne sredine, knjiga 1, Stanja i procesi u životnoj sredini*, Fakultet za fizičku hemiju, Beograd 1995, 439–441.

Да ли ће се озон трошити или стварати у приземном загађеном слоју ваздуха може бити одређено садржајем NO_x (NO или NO_2) у тропосфери. У пределима који нису загађени, где је садржај NO_x мањи од 0,05 ppb долази до опадања концентрације озона по следећем реакционом механизму:

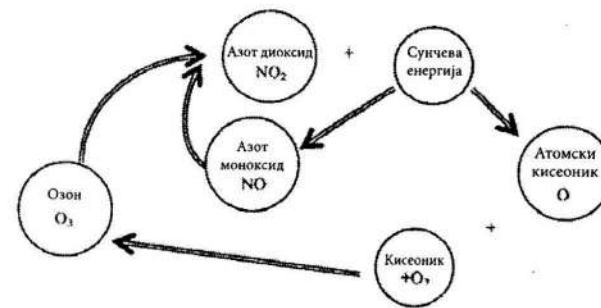


уз учешће хидропероксирадикала HO_2 као интермедијера. До стварања озона долази у пределима са високим концентрацијама NO_x . У том случају хидропероксирадикали и органски пероксирадикали имају доминантну улогу у оксидацији NO која се одиграва по следећем реакционом механизму:



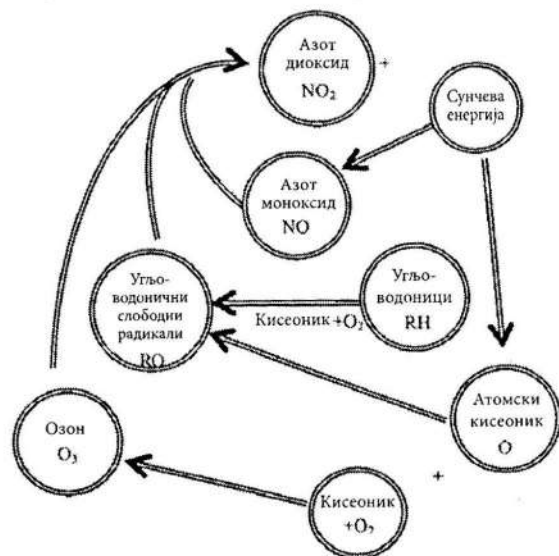
На сликама 1.1. и 1.2. приказане су схеме фотодисоцијација азот-диоксида и пратеће реакције у чистом загађеном и загађеном ваздуху.¹⁰ Уколико је у приземном слоју присутан повећан садржај угљоводоника (незасићени и халогени деривати угљоводоника) који су реактивни, долази до нарушавања псеудо равнотеже и тада NO улазећи у секундарне реакције ствара пероксиацетилнитрат (PAN). Процеси стварања озона и пероксиацетилнитрата се одвијају по мирном и сунчаном времену дајући смог.

Слика 1.1. Фотодисоцијација NO_2 и пратеће реакције у чистом загађеном ваздуху.



¹⁰ D. S. Veselinović, I. A. Gržetić, S. A. Đarmati, D. A. Marković, *Fizičko-hemijski osnovi zaštite životne sredine, knjiga 1, Stanja i procesi u životnoj sredini*, Fakultet za fizičku hemiju, Beograd 1995, 439–441.

Нарушавање псеудо равнотеже озона схематски је представљено је на слици 1.2. Концентрација озона се почев од изласка Сунца увећава током дана и свој максимум достиже у раним поподневним часовима.



Слика 1.2. Фотодисоцијација NO_2 и пратеће реакције у загађеном ваздуху. Долази до акумулације озона, који се не троши јер се сада NO оксидује са органским радикалима до NO_2 .

Материјал и метода рада

Мерења концентрација озона вршена су континуирано у току 24 часа, док су добијене вредности концентрације регистроване озометром аутоматски бележене на сваких 30 минута. Мерења су вршена помоћу фотометријског УВ анализатора озона, базираног на апсорпцији ултравиолетног зрачења O_3 на 254nm, Model 1008-AH DASSIBI Environmental Corporation. Мерење концентрација озона је вршено на неколико мерних места на територији града Београда: Студентски трг (Зграда Ректората) на 20 метара висине, Ботаничка Башта на висини од 3 метра, Факултет ветеринарске медицине на висини од 3 метра и у Булевару Војводе Мишића на висини од 2 метра.

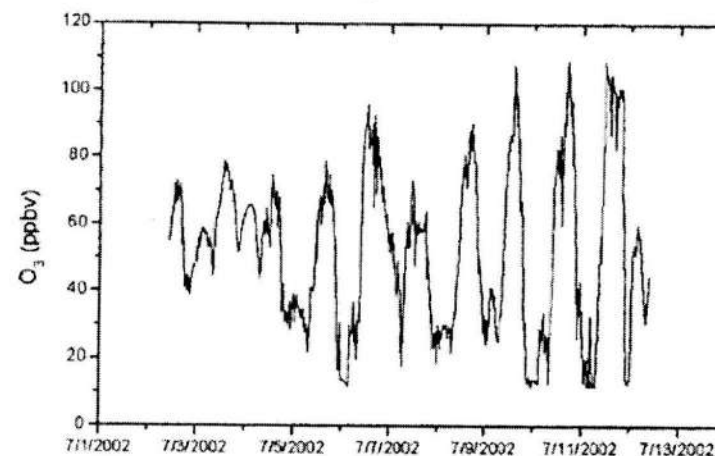
Једносатне концентрације SO_2 , NO_2 , CO и PM_{10} су мерене атмосферским мониторинг системом HORIBA: ASPA-360 monitor за SO_2 базиран на методи флуоресценције (DIN EN 14212:2003-05); NO_2 монитор APNA-360 базиран на методи хемилуминисценције (DIN EN 14212:2003-05); CO монитор ASCG 360 TS базиран на недисперзивној инфрацрвеној апсорпционој методи и

PM_{10} (суспендоване честице до 10 микрона) монитор честица FH 62 I-R базиран на принципу слабењу бета честица. Концентрације SO_2 , NO_2 , CO и PM_{10} су мерене у Булевару Војводе Мишића (БВМ) на висини од 2 метра.¹¹

Праћење метеоролошких параметара: влажности ваздуха, температуре ваздуха, сунчеве радијације, брзине ветра, правца ветра и атмосферског притиска вршена су помоћу аутоматске метеоролошке станице Met One Instruments (USA). Сва мерења су вршена у различитим летњим и јесењим периодима, на неколико локација у Београду у току прве декаде трећег миленијума.

Резултати и дискусија

На слици 1.3. приказане су измерене вредности концентрације озона на локацији Ботаничке Баште у Београду.¹²



Слика 1.3. Измерене вредности концентрације озона на локацији Ботаничке Баште у периоду 1–12. јула 2002. године.

Измерене промене концентрације озона приказане на слици 1.3. указују на уобичајене дневне фотохемијске циклусе озона. Пораст концентрација озона почиње у раним јутарњим сатима са изласком Сунца док се максимуми јављају у поподневним часовима када је и сунчева радијација и температура ваздуха максимална. Уколико је на небу присутна облачност и влага у ваздуху велика, тада је концентрација озона знатно мања него при сунчаном

¹¹ D. M. Marković, D. A. Marković, A. Jovanović, L. Lazić and Z. Mijić, „Determination of O_3 , NO_2 , SO_2 , CO and PM_{10} measured in Belgrade urban area”, *Environ. Monit. Assess.*, 145 (2008), 349–359.

¹² D. M. Marković and D. A. Marković, „The relationship between some meteorological parameters and the tropospheric concentrations of ozone in the urban area of Belgrade”, *J. Serb. Chem. Soc.*, 70 (12) (2005), 1487–1495.

дану са мало влаге у ваздуху. Са слике 1.1. се може уочити да се у скоро свим случајевима максималне дневне концентрације озона веће од 80 ppbv док у неколико случајева премашују концентрације од 110 ppbv.

Мерно место	Метеор. парам.	$t_{\text{ср}}^{\text{°C}}$	$t_{\text{макс}}^{\text{°C}}$	Релат. вл. [%]	Сред. брз. вет. [ms^{-1}]	Макс. брз. вет. [ms^{-1}]	Ср. конц. O_3 [ppbv]	Макс. ко. O_3 [ppbv]
РБ	$t_{\text{ср}}^{\text{°C}}$	1,00	0,92	-0,49	-0,54	-0,07	0,63	0,64
	$t_{\text{макс}}^{\text{°C}}$	0,92	1,00	-0,65	-0,54	-0,11	0,65	0,74
	Релат. вл. [%]	-0,49	-0,65	1,00	0,45	0,48	-0,73	-0,79
	Ср. брз. вет. [ms^{-1}]	-0,54	-0,54	0,45	1,00	0,52	-0,72	-0,75
	Макс. брз. вет. [ms^{-1}]	-0,07	-0,11	0,48	0,52	1,00	-0,52	-0,45
	Ср. конц. O_3 [ppbv]	0,63	0,65	-0,73	-0,72	-0,52	1,00	0,92
	Макс. конц. O_3 [ppbv]	0,64	0,74	-0,79	-0,75	-0,45	0,92	1,00
ББ	$t_{\text{ср}}^{\text{°C}}$	1,00	0,95	-0,63	0,43	0,11	0,69	0,08
	$t_{\text{макс}}^{\text{°C}}$	0,95	1,00	-0,63	0,47	0,13	0,56	0,02
	Релат. вл. [%]	-0,63	-0,63	1,00	-0,62	-0,26	-0,54	0,08
	Ср. брз. вет. [ms^{-1}]	0,43	0,47	-0,62	1,00	0,76	0,14	-0,73
	Макс. брз. вет. [ms^{-1}]	0,11	0,13	-0,26	0,76	1,00	-0,27	-0,87
	Ср. конц. O_3 [ppbv]	0,69	0,56	-0,54	0,14	-0,27	1,00	0,28
	Макс. конц. O_3 [ppbv]	0,08	0,02	0,08	-0,73	-0,87	0,28	1,00
ФВМ	$t_{\text{ср}}^{\text{°C}}$	1,00	0,94	-0,75	-0,08	0,25	0,33	0,47
	$t_{\text{макс}}^{\text{°C}}$	0,94	1,00	-0,73	-0,13	0,36	0,29	0,41
	Релат. вл. [%]	-0,75	-0,73	1,00	-0,30	-0,13	-0,74	-0,84
	Ср. брз. вет. [ms^{-1}]	-0,08	-0,13	-0,30	1,00	0,25	0,54	0,18
	Макс. брз. вет. [ms^{-1}]	0,25	0,36	-0,13	0,25	1,00	0,14	-0,17
	Ср. конц. O_3 [ppbv]	0,33	0,29	-0,74	0,54	0,14	1,00	0,84
	Макс. конц. O_3 [ppbv]	0,47	0,41	-0,84	0,18	-0,17	0,84	1,00

Табела 1.1. Корелације метеоролошких параметара: температуре ваздуха, релативне влажности, брзине ветра и озона на локацијама, Студентски трг Зграда Ректората (РБ), Ботаничка Башта (ББ) и Факултет ветеринарске медицине (ФВМ).¹³

У Табели 1.1. приказани су метеоролошких параметара: температуре ваздуха, релативне влажности, брзине ветра и озона на локацијама, Студент-

¹³ D. M. Marković and D. A. Marković, „The relationship between some meteorological parameters and the tropospheric concentrations of ozone in the urban area of Belgrade”, *J. Serb. Chem. Soc.*, 70 (12) (2005), 1487–1495.

ски трг – Зграда Ректората у Београду (РБ), Ботаничка Башта (ББ) и Факултет ветеринарске медицине (ФВМ).¹⁴

Из Табеле 1.1. се може уочити да је на мерном месту РБ добра позитивна корелација између концентрација озона и дневне температуре (средње и минималне). Такође се може уочити постојање негативних корелација између концентрација озона и влажности ваздуха и брзине ветра. Постојање значајних корелације на мерном месту РБ између концентрације озона и релевантних метеоролошких параметара се обично добија у урбаним срединама. За мерно место ББ уочава се значајна позитивна корелација између средње концентрације озона и дневне температуре (средње и максималне) као и брзине ветра. Док је као и у претходном случају корелација између концентрације озона и влажности ваздуха негативна. Локални метеоролошки услови (релативна влажност и температура ваздуха) не утичу на максималну концентрацију озона као на другим мерним местима. Ова локација је специфична по бујној вегетацији која штити мерно место од струјања ваздуха што отежава и успорава транспорт NO који реагује са озonom. То утиче на уобичајене дневне флукуације концентрација озона и ову локацију чини неподобном за мерно место. За мерно место ФВМ је посебно карактеристично да постоји добра позитивна корелација између средње дневне концентрације озона и средње брзине ветра. Ово мерно место је поред прометног аутопута и потпуно „отворено“ у правцу преовладавајућег југоисточног ветра (Кошаве) која може утицати на транспорт озона ка том мерном месту.

Промене концентрација SO_2 , NO_2 , CO и PM_{10} на мерном месту (ФВМ) добијене по локалном стандардном времену (local standard time, LST) указују на уобичајене дневне трендове. Сличност у понашању концентрација SO_2 , NO_2 , CO и PM_{10} (пораств концентрација у јутарњим часовима) у урбаним срединама је последица антропогене активности и сагоревања фосилних горива из индустријских постројења, топлана, локалних ложишта, као и повећане саобраћајне активности. Након смањења ових активности следи и постепено смањење њихових концентрација.

Дневно понашање озона у јесењем периоду се разликује од његовог понашања у летњем периоду. За разлику од његових карактеристичних подневних максимума у летњем периоду, у јесењем периоду се поред дневних максимума појављивао и ноћни максимуми озона.¹⁵ Брзина ветра утиче на ниво озона и са повећањем брзине ветра у ноћном периоду концентрације озона премашују дневне концентрације. То је последица транспорта озона

¹⁴ D. M. Marković and D. A. Marković, „The relationship between some meteorological parameters and the tropospheric concentrations of ozone in the urban area of Belgrade”, *J. Serb. Chem. Soc.*, 70 (12) (2005), 1487–1495; M. Tasić, S. Rajšić, M. Tomašević, M. Mijić, M. Aničić, V. Novaković, M. D. Marković, A. D. Marković, L. Lazić, M. Radenković, J. Joksić, „Assessment of Air Quality in an Urban Area of Belgrade, Serbia”, у *Environmental Technologies, New Developments*, Ed. By Burcu Ozaraova Gungor, I-Tech Education and Publishing, Vienna 2008, 209–244.

¹⁵ D. M. Marković, D. A. Marković, A. Jovanović, L. Lazić and Z. Mijić, „Determination of O_3 , NO_2 , SO_2 , CO and PM_{10} measured in Belgrade urban area”, *Environ. Monit. Assess.*, 145 (2008), 349–359.

на мерно место. Што се тиче правца ветра, максимална концентрација транспортованог озона на мерно место се добија пристизањем вазушних маса из источног правца. Повећање концентрације озона од 6:00 је повезано са његовом фотохемијском продукцијом која је мања у јесењем него у летњем периоду, због мањег интензитета сунчевог зрачења, ниже просечне температуре и веће просечне влажности ваздуха. Истовремено фотохемијски продукован озон реагује са NO који се продукује у издувним гасовима при раду мотора и других извора. Негативна корелација између брзине ветра и концентрација SO₂, NO₂, CO и PM₁₀ указује на пристизање свежих ваздушних маса које их разблажују и транспортују ван мерног места. На тај начин се градска средина делимично ослобађа високих концентрација SO₂, NO₂, CO и PM₁₀. То је посебно изражено са појавом ветра који пристиже из источних праваца. Нивои дневних максимума озона у јесењем периоду су неколико пута мањи од истих у летњем периоду.

У литератури¹⁶ постоје подаци измерених спољних (outdoor) и унутрашњих (indoor) концентрација не само озона већ и осталих аерозагађивача и метеоролошких параметара. Односи вредности њихових концентрација и параметара могу послужити и бити корисни за процену очекиваних односа и на неким другим локацијама. Такође се у процене осим концентрација загађивача на отвореном морају уврстити и утицаји њихових унутрашњих извора, рад, употреба и дизајн самог објекта.¹⁷

Постојање повезаности спољашњих и унутрашњих метеоролошких параметара и аерозагађивача је очекивана. Повезаност спољашње температуре и релативне влажности са температуром и релативном влажношћу у цркви је такође зависи од доба дана и ноћи, годишњег доба, присуства верника, отворености прозора, врата, дебљине зидова, паљења свећа, тамјана итд. Ове флукуације температуре и влажности ваздуха у зависности од спољашњих микроклиматских параметара и годишњих доба могу се кретати од око 10–15°C, док варијације у влажности ваздуха могу бити и до око 20%. Овим флукуацијама се делимично могу објаснити штете на фрескама.¹⁸ У летњем периоду услед виших температура већа су и испарења, док се у зимском периоду при нижим температурама повећава могућност успостављања већих разлика између спољних и унутрашњих температура. Тада

¹⁶ G. Loupa, E. Charpantatidou, I. Kioutsoukis, S. Raspomanikis, „Indoor microclimate, ozone and nitrogen oxides in two medieval churches in Cyprus“, *Atmospheric Environmental*, 40 (2006), 7457–7466.

¹⁷ G. R. Gass, J. R. Druzik, D. Grosjean, W. W. Nazaroff, P. M. Whitmore, C. L. Wittman, *Protection of Works of Art from Atmospheric Ozone*, The Getty Conservation Institute, 1989; M. W. M. Hisham, D. Grosjean, „Air pollution in Southern California museums: indoor and outdoor levels nitrogen dioxide, peroxyacetyl nitrate, nitric acid, and chlorinated hydrocarbons“, *Environmental Science and Technology*, 25 (1991), 857–862.

¹⁸ Y. Tabuscinkov, M. Brodach, „Indoor air climate requirements for Russian churches and cathedrales“, *Indoor Air* 14 (2004), 168–174; D. Camuffo, E. Pagan, M. Bernardi, F. Becherini, „The impact of heating, lighting and people in re-using historical buildings: a case study“, *Journal of Cultural Heritage*, 5 (2004), 409–416.

се може догодити кондензовање влаге и њена апсорпција на унутрашњим површинама.¹⁹ Оваква циклична понашања и појава влаге у великом броју случајева могу проузроковати оштећења зидних слика. Овим процесима се стварају и погодне подлоге за развој биолошких загађивача²⁰ који имају деструктивно дејство. Влага може бити узрок пропадања рукописа на папиру. Папир се углавном састоји од природних целулозних влакана. Од око половине 18. века папиру се додавао алуминијум(III)-сулфат (Al₂(SO₄)₃) како би спречило разливање при штампању. Јони алуминијума реагују са водом стварајући аква комплекс [Al(H₂O)₆]³⁺ који хидролизом даје кисели хидронијум јон (H₃O⁺) по реакцији:



Настали хидронијум јон приказан у једначини 1.12. утиче на целулозна влакна (прекида их) дајући папиру кртост.

Однос средњих концентрације озона (indoor/outdoor) мерених у и изван цркава²¹ у летњим периоду су се кретали између 0,85 и 0,81. Резултати мерења концентрација озона на подручју града Београда (слика 1.1.) указују на високе вредности њихових максималних концентрација које се јављају у поподневним часовима. Јасна је процена да би у том периоду и концентрација озона у унутрашњости цркава, музеја или у било којим другим просторијама била висока уколико на њима била отворена врата, прозори итд. У том случају се стварају предуслови за реакције озона, аеросола (чврстих честица прашине, мањих течних капи из дима и кондензованих гасовитих супстанци које могу бити суспендоване у ваздуху) са различитим материјалима у њиховом окружењу. Суспендоване честице у ваздуху могу бити различитих величина, тако да се неке могу видети само помоћу електронског микроскопа, док се друге много већих димензија могу уочити као дим или чађ. У већини случајева честице настају при сагоревању горива и емитују се директно из њихових извора, док друге настају када гасови, сумпордиоксид, азотови оксиди или неметански органски гасови и паре реагују са другим једињењима у ваздуху и формирају мање испарљиве супстанце, а потом и најфиније микродисперговане честице, са којима гасови могу поново ступити у реакције.²²

Аеросоли у ваздуху подлежу утицајима различитих физичкохемијских процеса тако да њихово присуство у ваздуху као и величина самих честица

¹⁹ T. Padfield, P. Brillingtoft, B. Eshøj, M. C. Christensen, „The wall paintings of Gundsrmagle church, Denmark“, *Preprints of the IIC Conference*, Ottawa, 1994, 94–98.

²⁰ D. Camuffo, „Microclimate for cultural heritage“, *Developments in Atmospheric Science*, vol. 23, European Commission, Environmental and Climate Research Programme, Elsevier, Amsterdam 1998.

²¹ G. Loupa, E. Charpantatidou, I. Kioutsoukis, S. Raspomanikis, „Indoor microclimate, ozone and nitrogen oxides in two medieval churches in Cyprus“, *Atmospheric Environmental*, 40 (2006), 7457–7466.

²² D. Marković, „O aerosolima“, *Hemijski pregled*, 4 (2002), 78.

поготово у урбаним срединама утиче на квалитет ваздуха. Углавном се у ваздуху урбаних средина налазе шест основних група честица²³: геолошки материјали (оксиди и соли Ca, Si, Al, Fe и сл.), органски угљеник, елементарни угљеник, сулфати, нитрати и соли амонијака. Честице присутне у ваздуху су различитих величина. Пречници оних најкрупнијих се крећу до око сто микрона ($1\mu=10^{-6}\text{m}$), док су најситније реда величина нанометра ($1\text{nm}=10^{-9}\text{m}$).

У летњем периоду на подручју града Београда при високим температурама (већим од 30°C) и малим брзинама ветра првенствено из северних праваца јављају се високе концентрације озона (једнаке или веће од 90ppbv). У јесењем и зимском периоду релативно високе вредности концентрација SO_2 , NO_2 , CO и PM_{10} при мирном времену без верта и падавина се задржавају и не транспортују на велику удаљеност од места извора. На тај начин се стварају предуслови да се приликом отварања цркава и других објеката њихово штетно дејство испоји на све предмете у њиховом окружењу осим предмета од злата, платине и иридијума. У одсуству хоризонталног кретања ваздуха у нижим слојевима атмосфере заостају хладнији слојеви ваздуха, док топлији ваздух одлази у више слојеве. Због тога је онемогућено вертикално струјање ваздуха, чија је последица пораст концентрације загађивача у приземном слоју атмосфере. У том се случају ваздух изнад приземног слоја практично претвара у један затворен систем у коме се повећава концентрација загађујућих супстанци које испољавају своје штетно дејство. У тропосфери може доћи до повећања количине озона што је повезано са настајањем фотохемијског смога у регионалним размерама. По типу и врсти разликујемо фотохемијски и лондонски смог. Фотохемијски смог се јавља у топлијим периодима при сунчаном времену када је влажност ваздуха мала а густина саобраћаја велика. Волатилне органске компоненте (VOCs), NO и CO_2 су примарни конституенти фотохемијског смога који директно доспевају у атмосферу из издувних гасова мотора аутомобила, теретних возила, аутобуса итд. у току сагоревања горива. Азот-диоксид (NO_2) и O_3 су секундарни загађивачи који настају у реакцијама примарно створених загађивача. У фотохемијском смогу се одигравају ланчане реакције који су инициране сунчевом светлошћу. Лондонски тип смога се углавном јавља у зимским месецима када су концентрације SO_2 у ваздуху повећане услед сагоревања угља, дрва, нафте, и мазута у топланама. Оксидацијом са кисеоником из ваздуха на честицама гвожђа, ванадијума на којима се SO_2 налази у апсорбованом облику (ове честице се понашају као катализатори у реакцији оксидације) ствара се SO_3 . Настали SO_3 под утицајем влаге из ваздуха даје сумпорну киселину H_2SO_4 . Лондонски тип смога је углавном карактеристичан за индустријске и урбане средине. Његово штетно дејство се испољава како на предмете у његовом окружењу тако и на целокупан живи свет.

²³ D. Marković, „O aerosolima“, *Hemijski pregled*, 4 (2002), 78.

Закључак

Штетна деловање на културно наслеђе се може испољавати и одигравати преко климатских, физичких, хемијских, фотохемијски и физичкохемијски утицаја. Разноврсност карактера ових утицаја указује на комплексност посматраног система. Културно наслеђе је изложено аерозагађивачима чија се продукција у највећој мери дешава у спољашњој средини тако да они доспевају у унутрашњости цркава, како по сунчаном, тако и по хладном времену. За штетне утицаје аерозагађивача које они могу испољити над културним наслеђем у црквама, осим нивоа њихових концентрација, битно је и време њиховог узајамног контакта (експонираност) на које се донекле може утицати. Штетни ефекти загађујућих материја на културна наслеђа су кумулативни.

Комплексност овог система захтева континуираност свих мерења концентрација, озона, оксида азота (NO и NO_2), оксида сумпора (SO_2 и SO_3), аеросола као и температуре ваздуха, релативне влажности ваздуха и сунчеве радијације како у спољашњости (outdoor) тако и у унутрашњости (indoor) цркава.

Признање

Овај рад је део пројекта 171005 и III43007 финансиран је од стране Министарства просвете и науке Републике Србије.

Acknowledgment

This work is a part of projects 171005 and III 43007 financed by the Ministry of Education and Science of the Republic of Serbia.

Библиографија:

- P. V. Поповић, *Српска Црква у историји*, Графипроф, Београд 2002.
 P. V. Поповић, „Свети Герман Патријарх цариградски као бранилац икона“, *Живоиис – Јодишњак Високе школе Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију*, бр. 5, 2011, 19–29.
 D. Camuffo, „Microclimate for cultural heritage“, *Developments in Atmospheric Science*, vol. 23, European Commission, Environmental and Climate Research Programme, Elsevier, Amsterdam 1998.

- D. Camuffo, G. Sturaro, A. Valentino, „Termodinamic exchanges between the external boundary layer and the indoor microclimate at the basilica of Santa Maria Maggiore, Rome, Italy: the problem of conservations of ancient works of art“, *Boundary-Layer Meteorology* 92 (1999), 243–262.
- Y. Tabuscinkov, M. Brodach, „Indoor air climate requirements for Russian churches and cathedrales“, *Indor Air* 14 (2004), 168–174.
- D. Camuffo, E. Pagan, M. Bernardi, F. Becherini, „The impact of heating, lighting and people in re-using historical buildings: a case study“, *Journal of Cultural Heritage*, 5 (2004), 409–416.
- S. Danillia, S. Sotiropoulos, D. Bikiaris, C. Salpistis, „Panselinos' Byzantine wall painting in the Protaton Church, Mount Athos, Greece: a technical examination“, *Journal of Cultural Heritage*, 1 (2000), 91–110.
- G. Loupa, E. Charpantidou, I. Kioutsoukis, S. Raspomanikis, „Indoor microclimate, ozone and nitrogen oxides in two medieval churches in Cyprus“, *Atmospheric Environmental*, 40 (2006), 7457–7466.
- J. Пурић, „Припрема за Божић у химнографији“, *Живойис – јодушњак Високе школе Српске Православне Цркве за уметносћ и конзервацију*, бр. 5, 2011, 139–145.
- И. Чаировић, „Патријарх српски Павле, Црква и уметносћ“, *Живойис – јодушњак Високе школе Српске Православне Цркве за уметносћ и конзервацију*, бр. 5, 2011, 323–325.
- Г. Јанићијевић, „Икона Светог Константина Великог у контексту новијих иконографских истраживања“, *Живойис – јодушњак Високе школе Српске Православне Цркве за уметносћ и конзервацију*, бр. 3, 2009, 57–70.
- G. Drakou, C. Zeferos, I. Ziomas, „Numerical simulations of indoor air pollution levels in a church and in a museum in Greece“, *Studies in Conservation*, 45 (2000), 85–94.
- K. Gysels, F. Delalieux, F. Deutsch, R. VanGrieken, D. Camuffo, A. Bernardi, G. Sturaro, H. J. Busse, M. Wiese, „Indoor environmental and conservation in the Royal Museum of Fine Arts, Antwerpen, Belgium“, *Journal of Cultural Heritage*, 5 (2004), 221–230.
- D. M. Marković, D. A. Marković, D. M. Sulić, „Uloga i značaj ozona u atmosferskoj hemiji i metode njegovog određivanja“, *Hemijska industrija*, 57 (4) (2003), 165–170.
- D. M. Marković and D. A. Marković, „The relationship between some meteorological parameters and the tropospheric concentrations of ozone in the urban area of Belgrade“, *J. Serb. Chem. Soc.*, 70 (12) (2005), 1487–1495.
- D. M. Marković, D. A. Marković, A. Jovanović, L. Lazić and Z. Mijić, „Determination of O₃, NO₂, SO₂, CO and PM₁₀ measured in Belgrade urban area“, *Environ. Monit. Assess.*, 145 (2008), 349–359.
- V. Dondur, *Hemijska kinetika*, Fakultet za fizičku hemiju, Beograd, 1992.
- D. S. Veselinović, I. A. Gržetić, S. A. Đarmati, D. A. Marković, *Fizičko-hemijski osnovi zaštite životne sredine, knjiga 1, Stanja i procesi u životnoj sredini*, Fakultet za fizičku hemiju, Beograd 1995, 439–441.

- M. Tasić, S. Rajšić, M. Tomašević, M. Mijić, M. Aničić, V. Novaković, M. D. Marković, A. D. Marković, L. Lazić, M. Radenković, J. Joksić, „Assessment of Air Quality in an Urban Area of Belgrade, Serbia“, у *Environmental Technologies, New Developments*, Ed. By Burcu Ozaraova Gungor, I-Tech Education and Publishing, Vienna 2008, 209–244.
- G. R. Gass, J. R. Druzik, D. Grosjean, W. W. Nazaroff, P. M. Whitmore, C. L. Wittman, *Protection of Works of Art from Atmospheric Ozone*, The Getty Conservation Institute, 1989.
- M. W. M. Hisham, D. Grosjean, „Air pollution in Southern California museums: indoor and outdoor levels nitrogen dioxide, peroxyacetyl nitrate, nitric acid, and chlorinated hydrocarbons“, *Environmental Science and Technology*, 25 (1991), 857–862.
- T. Padfield, P. Brilington, B. Eshry, M. C. Christensen, „The wall paintings of Gundersmagle church, Denmark“, *Preprints of the IIC Conference*, Ottawa, 1994, 94–98.
- D. Marković, „O aerosolima“, *Hemijski pregled*, 4 (2002), 78.

THE INFLUENCE ON CULTURAL HERITAGE OF INTERNAL MICROCLIMATE, OZONE AND AEROSOLS IN CHURCHES

Dragan M. Marković, Ph.D

Faculty of Applied Ecology, Singidunum University, Belgrade

Ivana Milošević, MA

Institute of Physics Belgrade, University of Belgrade

Detrimental effects on cultural heritage may be manifested and played out by climatic, physical, chemical, photochemical and physicochemical influence. The diversity of the character of these influences points to the complexity of the observed system. Cultural heritage is exposed to air pollutants which are mostly produced outdoors and which get into the interior of a church, in either sunny or cold weather. For harmful effects of air pollutants that they exert on cultural heritage in churches what is important, apart from the level of their concentration, is the time of their contact with the artifacts (their exposure to pollutants), which may be somewhat influenced. The harmful effects of pollutants on cultural heritage are cumulative.

The complexity of this system demands continuity of all concentrations measurements, of ozone, nitrogen oxides (NO and NO₂), sulfur oxides (SO₂ and SO₃), aerosols and air temperature, relative humidity and solar radiation in the exterior (outdoor) and the interior (indoor) of churches.

ВЛИЯНИЕ ВНУТРЕННЕГО МИКРОКЛИМАТА, ОЗОНА И АЭРОЗОЛЯ В ЦЕРКВЯХ НА КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Драган М. Маркович

Факультет прикладной экологии, Университет Сингидунум, Белград

Ивана Милошевич

Институт физики Белград – Земун, Университет в Белграде

Вредное воздействие на культурное наследие может проявиться и происходить через климатические, химические, фотохимические и физикохимические влияния. Разнообразие характера этих влияний указывает на комплексность рассматриваемой системы. Культурное наследие подвергается загрязнителям воздуха, чья продукция в большей мере случается в внешней окружающей среде так, что они проходят и в внутренность церкви как в солнечное так и в холодное время. Для вредных влияний загрязнителей воздуха, которые они могут проявить в культурном наследии в церквях, кроме уровня их концентрации, важно и время их взаимного контакта (экспозиция) на которые отчасти можно повлиять. Вредные эффекты загрязнительных веществ на культурное наследие кумулятивные.

Комплексность этой системы требует непрерывность всех измерений концентрации, озона, оксида азота (NO и NO₂), оксида серы (SO₂ и SO₃), аэрозоля а так же и температуры воздуха, относительной влажности воздуха и солнечной радиации как в окружающей среде (outdoor) так и внутри (indoor) церкви.

ТЕЧНА ХРОМАТОГРАФИЈА ВИСОКЕ ПЕРФОРМАНСЕ – МАСЕНА СПЕКТРОМЕТРИЈА (HPLC-MS) – примена у анализи културних добара –

Слободан Богојевић

Народни музеј Чачак

Слободан Богојевић

Цара Душана 1, 32 000 Чачак

Ел. пошта: sbogojevic@live.com

Преједни рај

Примљен: 15. јуна 2011.

Прихваћен: 23. маја 2012.

Апстракт: HPLC-MS има велики потенцијал у анализи културних добара (од археолошких остатака до уметничких предмета). Њена примена односи се на анализу и моћност раздвајања сложених органских смеша (неиспарљиве, термо-нестабилне и поларне компоненти) које се могу идентификовати као археолошки остаци, као саставни део објекта, секундарне компоненте итд. Ова техника може успешно да анализира узорак са минималном количином испитиваног материјала, узорак који је претрпео значајне хемијске промене које су настале као последица старења или деградације током векова. У раду се анализира начин узорковања, врсте колоне, система расшивача, јонизационих метода и анализера код HPLC-MS, односно досадашњи резултати испитивања и примене ове технике у области културних добара.

Кључне речи: HPLC-MS, културна добра, органске боје и пигменти, археолошки остаци, лиганди

Увод

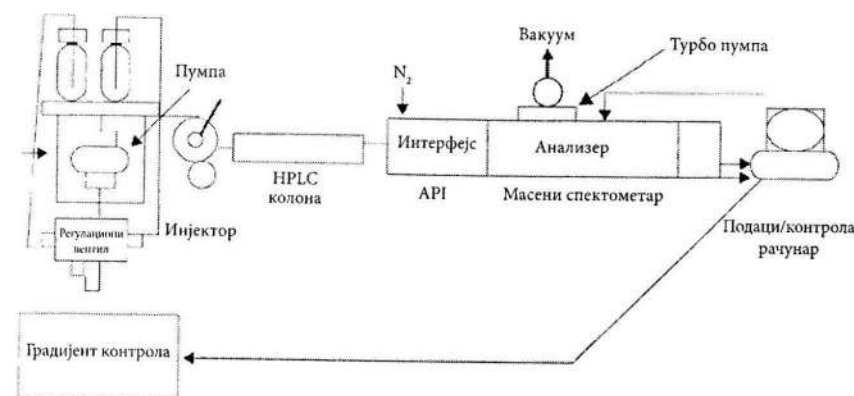
Музејски предмети од тренутка настанка подлежу процесу пропадања. Примарни циљ конзерватора је да стабилизује стање и умањи пропадање предмета. Конзерватор-научник има задатак да идентификује материјале који су саставни део предмета, одреди степен њиховог пропадања, идентификује деградациона једињења, предложи алтернативни конзерваторски третман и знатно боље материјале за конзервацију и рестаурацију, да идентификује штетне факторе итд.

Прве примене хемијских и физичких аналитичких метода у проучавању уметнина и археолошких предмета показале су да је научно испитивање битан фактор када је у питању анализа и заштита културног наслеђа. На основу ових анализа могу се правити планови и пројекти за конзервацију и рестаурацију. Хемијска дијагноза у комбинацији са истраживањима конзерватора, археолога, историчара и других музејских радника даје одличан допринос у идентификацији материјала који су саставни део културних добара, али и материјала који су последица ранијих конзервација. Развој научних процедура у којима је за анализу потребан минијатурна количина узорка (од неколико микрограма) па до потпуно недеструктивних метода, са паралелним развојем и аутоматизацијом инструмената, даје хемијским методама водећу улогу у анализи и заштити културног наслеђа.

Научна истраживања повезују уметност, археологију, хемију и науку о материјалима. Као резултат, имамо успешну мултидисциплинарну сарадњу између истраживача у музејима, институција за конзервацију, универзитета и научних лабораторија, али и појаву нове научне дисциплине *conservation science* (конзерваторска наука) која укључује теоријска и примењена истраживања.

1. HPLC-MS

HPLC/MS представља комбинацију HPLC (*High performance liquid chromatography, High pressure liquid chromatography*) – течног хроматографа високе перформансе и масеног спектрометра (MS). HPLC је врста хроматографске методе која има одличну способност раздвајања и одређивања неиспарљивих, термонестабилних и поларних органских једињења из сложених смеша. Масена спектрометрија омогућује идентификацију сваке компоненте понаособ и пружа детаљне структурне информације за већину једињења, али без могућности њиховог лаког раздвајања. Повезивањем ова два инструмента у јединствен систем, MS служи као детектор HPLC. Општа примена овог сложеног инструмента обухвата идентификацију, квалитативну и квантитативну анализу органских једињења из сложених смеша (одређивање молекуларске масе и формуле, елементарног састава непознатих органских једињења, структурна анализа (одређивање функционалних група...), одређивање степена чистоће једињења (присуство контаминирајућих супстанци), процес изолације и пречишћавања супстанци-препаративна HPLC).



Слика 1: Основни LC-MS систем модел¹

HPLC има улогу да раздвоји компоненте из сложених смеша. Мала количина узорка (аналита) инјектира се у систем, а затим се уводи у погодан растварач односно мобилну фазу коју карактеришу уобичајени растварачи или њихове смеше (нпр. вода, органски растварачи (метанол, ацетонитрил...)). Вода може да садржи соли, пуфере или неке друге супстанце како би се побољшало раздвајање. Могуће је користити и градијентно елуирање, што подразумева промену састава мобилне фазе у току анализе. Температуре инјектора и колоне могу независно да се подешавају и одржавају на жељеним вредностима. На овај начин добили смо покретну фазу која је у течном стању.

Ток покретне фазе улази у колону у којој се налази одговарајућа стационарна фаза (паковање који чине ситне честице различитих облика и великих површина или порозни монолитни, микроскопски слој). Сам процес раздвајања и задржавања компоненти у колони врло је сложен и зависи од низа фактора. Ретенционо време (време задржавања компоненти у колони) карактеристично је за одређену супстанцу. Коришћење високог притиска током процеса повећава линеарну брзину и даје компонентама мање времена за задржавање, што побољшава резолуцију хроматограма. У зависности од врсте анализе и анализата бира се одређени тип HPLC који карактерише врста непокретне и мобилне фазе. На основу овог избора имамо и различити тип интеракција између фаза у колони (адсорпција, хидрофобија, гел-продирање, јоно-измена, афинитет...) па самим тим и различите типове HPLC (табела 1). HPLC поседује најчешће UV-VIS детектор (секундарни детектор у вези HPLC-MS) који је изузетно селективан, осетљив и који минимизира утицај

¹ Marvin C. McMaster, *LC/MS- A Practical User's Guide*, John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, New Jersey, 2005, 10.

других компоненти. На овај начин HPLC се у вези HPLC-MS може користити и независно од MS.

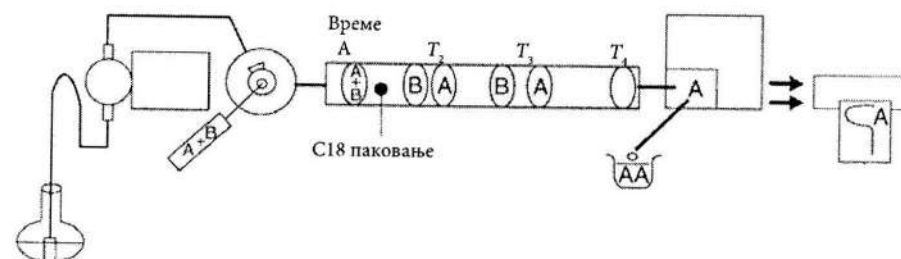
LC-ВРСТА	ВРСТА ПУЊЕЊА У КОЛОНИ	МОБИЛНА ФАЗА	ВРСТА ИНТЕРАКЦИЈЕ У КОЛОНИ	КАРАКТЕРИСТИКА
Нормална хроматографија	(поларне супстанце) Silika gel, Silika-NH ₂ , Silika-CN, Silika-OH	Органски растварачи (неполарне супстанце) n-Heksan/ IPE, iso-Oct/ IPA, iso-Oct/ AcOEt (неполарне супстанце)	Адсорпција	Растворљиве масти различитих поларности
Хроматографија на обрнутим фазама	(неполарне супстанце) Silika-C18(ODS), Silika-C8, полимер	(поларне супстанце) MeOH/H ₂ O, CH ₃ CN/ H ₂ O, MeOH/ Раствор пуфера	Хидрофобија	Широк спектар примене, најпре за угљоводонике са различитом дужином угљеничног ланца
Size exclusion – hromatografija (гел филтрација или хроматографија молекуларних сита не-водена водена)	Порозни полимер Водено порозни полимер	Органски растварач (THF, CHCl ₃ , DMF) Раствор пуфера	Гел пропустљивост	Расподела по молекуларној маси; Раздвајање водорастворљивих полимера-протеина, нуклеинских киселина, шећера...) као и олигомера
Јоноизмењивачка хроматографија	Јоноизмењивачки гел (катјонски и анјонски)	Раствор пуфера	Јоно-измена	Раздвајање јонских супстанци нпр. неоргански јони, органске киселине(катјони и анјони)
Афинитетна хроматографија	Паковање хелатног типа	Раствор пуфера	Афинитет	Пурификација ензима и протеина

Табела 1: Врсте LC-хроматографских система

У HPLC-MS инструменту најзаступљенија је хроматографија обрнутих фаза (неполарна стационарна и поларна мобилна фаза) која се најчешће користи за смешу компоненти са различитим дужинама угљеникових ланаца.

Време задржавања компоненти је дуже за мање поларне супстанце, повећава се додатком поларних растварача у мобилну фазу, а смањује се додатком хидрофобних растварача.

На брзину елуирања утиче рН вредност због могућности промене поларности супстанце, због чега се често у мобилну фазу додају пуфери. Јаке базе не треба користити за ову методу јер растварају пуњење колоне (силикатне честице). Одговарајући избор покретне и непокретне фазе има значајну улогу у ефикасности процеса, као и значајан утицај на ретенциона времена компоненти, квалитет хроматографских пикова, време анализе, као и интезитет сигнала MS.



Слика 2: Сепарациона модел-колона²

Након HPLC, MS испитивани аналит јонизује, а образоване јоне раздваја и региструје према својој маси (одређује однос масе према наелектрисању јона m/e). MS се у овом случају састоји од јонског извора, анализатора, детектора и анализатора података. Процес јонизације узорка у јонском извору веома је сложен, што се између осталог манифестује и у изгледу самог спектра. Најзаступљенији типови MS у вези са HPLC-ом су квадрипол MS или MS-MS (нпр. тандем квадрипола...) као и јон-трап MS. Други типови детектора могу бити TOF филтер маса или квадрипол TOF (Q-TOF), MALDI/time-of-flight систем и други.

За повезивање HPLC и MS присутне су везе које редукују притисак из HPLC-а до вакуума (MS ради под високим вакуумом), које раздвајају молекуле аналита од мобилне фазе из HPLC-а и обезбеђују пренос молекула аналита ка MS. Две врсте *in-flow* везе, које су највише у употреби су електро-спреј (ES) и хемијска јонизација при атмосферском притиску (APCI) или јон-спреј (IS) везе.

Комбинација ове две технике омогућује знатно прецизнију идентификацију компоненти у сложеним смешама. Идентификација

² Marvin C. McMaster, *нав. гело*, 6.

компоненти HPLC техником је несигурна, а код непознатих смеша чак неприменљива (HPLC детектује низ молекула са истим ретенционим временима што знатно отежава идентификацију). Понекад два различита молекула могу имати идентичне шеме јонизованих фрагмената на масеном спектру. Комбиновањем ове две технике, уколико се идентификовани масени спектар појави при карактеристичном ретенционом времену, то свакако повећава извесност да се испитивани аналит налази у узорку.

1.1 Припрема узорка

Методe за припрему узорка зависе од низа параметара као што су врста узорка (испитиваног аналита), количине аналита, присутних нечистоћа и врсте контаминирајућих супстанци у узорку, продуката који настају током разградње узорка итд. Током припреме мора се узети у обзир и агрегатно стање узорка, његова количина као и оптимизација, лакоћа и економски аспект методе припреме узорка. Количина узорка зависи од јонизационе методе, аналитичка осетљивост може се кретати од 1 до 100 µg по компоненти у смеси. Припрема узорка може бити врло једноставна односно може подразумевати обично растварање у одговарајућем растварачу, а може изискивати и употребу других техника и метода (табела 2,3). Овај корак у анализи може бити најсложенији корак, посебно ако се ради о разради нове методе за анализу неког узорка.

МЕТОДА	СРЕДСТВО
Филтрација	Филтери
Екстракција	Екстракција растварачима Екстракција чврстих једињења
Концентрисање	Испаравање Екстракција чврстих једињења Суво топљење
Депротениновање	Органске киселине
Хомогенизовање	

Табела 2: Најчешће методе за припрему узорка

УЗОРАК	ПРОБЛЕМ	РЕШЕЊЕ
Узорак није у течном стању	немогућност инјектирања	екстракција/растварање
Концентрација узорка – врло висока	оптерећење за колону/ван детекционог опсега	разблажење
Концентрација узорка – врло ниска	немогућност детекције	концентровање/ дериватизација
Садржи стране честице	могу да запуше систем	центрифугирање/ филтрација
Укључује компоненте које могу оштетити колону	оштећење колоне	екстракција у погодном растварачу/дериватизација
Садржи сметње које ометају раздвајање	квантитативна грешка	екстракција у погодном растварачу/дериватизација
Садржи неподесан растварач	оштећење колоне	подешавање рН вредности

Табела 3: Проблеми који се могу јавити током припреме узорка

2. Врсте органских материјала у саставу културних добара

Људи су још од давнина користили доступне природне материјале за израду уметничких и употребних предмета. Археолошки предмети и органски остаци апсорбовани на њима (нпр. козметика, лекови, парфеми, храна) као и слике, текстил, књиге, скулптуре, намештај итд. садрже широк спектар органских материјала, од природних до синтетских. Они могу бити присутни као завршница односно премаз или декорација на површинама предмета, као саставни део украса на керамичким и стакленим посудама итд. Такође, већина супстанци који се користе у процесу конзервације и рестаурације органске су природе (консолиданти, лепкови, боје за ретуш, лакови, премази и др). Присутне групе у органским материјалима су: протеини, глицеролипиди, воскови, природне смоле, полисахаридни и битуминозни материјали, органске боје и синтетски полимери.

Примена HPLC, MS као и комбинације HPLC-MS најчешће се односи на анализу сложених органских смеша. Органске супстанце могу се идентификовати као саставни део објекта, као секундарна компонента, у смеси са неорганским компонентама. Испитивање у овом погледу изузетно је значајно с обзиром да су органски материјали осетљиви на дејство светлости, температуре, влаге, биолошке агенсе и спољашње оксидујуће супстанце (ови фактори могу водити до потпуног девастирања објекта). Последњих година, посебна пажња посвећена је остацима хране, пића, лекова,

балзама, мелема, смола, лепкова на археолошким локалитетима и предметима, као и лепковима и везивним материјалима у сликарству.

Смеше више материјала (резултат старих рецепата или технологија) и хемијске промене које су настале као последица старења чине анализу знатно сложеном. У овом контексту анализа се најпре заснива на структурним информацијама на молекулском нивоу где примена масене спектрометрије има значајну улогу. Тако комбинација масене спектрометрије са сепарационим техникама као што су гасна хроматографија (GC), капиларна електрофореза као и LC/ HPLC, чини је једним од најмоћнијих средстава у испитивању комплексних смеша органских молекула.

3. HPLC-MS у анализи културних добара

HPLC техника је почела да се примењује у конзервацији, осамдесетих година прошлог века, за идентификацију органских пигмената и везивних материјала у сликарству. Најпре су ове анализе изискивале веће количине узорка и често су биле безуспешне. У исто време *size-exclusion* хроматографија нашла је примену у мониторингу деградације природних уметничких материјала, а јонска хроматографија у анализи неорганских корозионих продуката. Након овога, HPLC је почела да се примењује у конзерваторским анализама са широким спектром примене. Варијације колона, система растварача, различитих детектора даје широк спектар могућности. Данас је већина узорака потребних за анализу минијатурна, што ову технику чини микродеструктивном. За стандардну HPLC колону (C_{18} 4,6 x 150 mm) која се користи за анализу уметничких материјала на бази протеина, потребно је од 37 ng до 4,5 µg узорка. Веће скале или препаративне колоне могу бити корисне у пречишћавању или раздвајању комплексних узорака пре неког другог аналитичког третмана. Друга предност HPLC је да се ефлуенти могу скупљати и анализирати другим аналитичким поступцима.

Данас се HPLC у комбинацији са MS најпре користи у анализи угљених-хидрата, аминокиселина и масних киселина у везивним материјалима код слика. Ипак HPLC-MS није толико заступљена у конзерваторским анализама, најпре због јединствености сваке анализе као и немогућности примене одређене методе анализе на више конзерваторских проблема. HPLC је знатно заступљенији (већина анализа може се вршити само HPLC техником када су методе разрађене и добро испитане), док су комбинације HPLC-MS најприсутније у анализама органских боја. За сложеније анализе знатно се више користи комбинација гасна хроматографија – масена спектрометрија (GC-MS). Најчешће врсте јонизационих метода код HPLC-MS (анализа културних добара) су ESI (електроспреј јонизација) и APCI (хемијска јонизација при атмосферском притиску), табела 4.

Примена директне масене спектрометрије у области анализе културних добара даје одличне резултате, а изискује знатно једноставнију припрему

узорка или она уопште није потребна (*DI-MS*, *DE-MS*, *DTMS*, *MALDI-MS*, *GALDI-MS*).

Јонизациона техника	Особине анализата	Радна фаза	Јонизациони агент	Основне карактеристике
ESI	Поларни, молекули малих до изузетно великих молекулских маса	Течна	Електрично поље(kV)	Спреј мека техника, нема фрагментних јона, могу се добити вишеструко наелектрисани јони, квазимолекулски јони као и различити адукт – јони
APCI	Молекули малих до средњих молекулских маса, средње поларна до поларна једињења	Течна	Corona discharge	Спреј мека техника, могу се добити вишеструко наелектрисани јони, слаба фрагментација

Табела 4: Јонизационе технике код HPLC-MS (анализа културних добара)

3. 1 Материјали на бази протеина у конзервацији – одређивање везивних материјала на основу анализе аминокиселина –

Протеини представљају изузетно комплексне молекулске структуре присутне у биосфери. Основа протеина формирана је линеарним полипептидним ланцем од 20 протеинских аминокиселина. Њихова дужина варира од 100 до 2000 аминокиселинских остатака, повезаних (амид) пептидним везама. Са аналитичке тачке гледишта њихова идентификација представља један од најизазовнијих задатака за хемичаре. Везива на бази протеина присутна су на већини културних добара. Они су саставни део малтера на многим историјским зградама, користили су се као сликарски медиј (темпера на бази жуманца јајета, беланцета или *glair*, казеина, животињског лепка, *distemper*), као лепак (казеин, животињска кожа, кости и крв или лепак на бази беланчевина). Стабилност ових везива варира од веома стабилног жуманцета јајета код сликарског филма до влажно сензитивног животињског лепка. Присуство различитих везива на сликама утиче на оптичке карактеристике слика, степен старења бојеног слоја током времена итд. Идентификација малих количина протеина (ред величина пикомол) изузетно је тешка, ситуација је још тежа када се смеша протеина идентификује у комплексном матриксу који садржи боје, уља, неор-

ганске пигменте итд. Анализирани материјали могу потицати од праисторијског периода тако да протеини, током векова, подлежу различитим утицајима (оксидација, фоторазградња, микробиолошка разградња...).

Најчешће коришћени метод за анализу аминокиселина укључује *• vapor-phase* киселу хидролизу као и дериватизацију у предколони са фенилизотиоцијанатом (PITC). Фенилтиокарбамил (PITC)-аминокиселине раздвајају се у 4,6 x 150 mm C₁₈ колони на 38°C, уз системе пуфера ((a) водени натријум ацетатни и (b) – 60% ацетонитрил), 245 nm. Програмирани градијент од 0–46% пуфера (b) даје добро раздвајање протеинских аминокиселина за 12 минута. Количина потребног узорка варира од 30 ng до 2µg за конзерваторске материјале. Овај метод се може лако адаптирати за идентификацију специфичних аминокиселина.

Један од нових метода за дериватизацију *6-aminoquinolyl-N-hydroxysuccinimidyl carbamate (AQC)* може такође пружити добру анализу с тим што је у односу на PITC лакша припрема узорка. Остали дериватизациони реагенси имају сличну осетљивост и начин припреме узорка. Дobar метод је онај који је изабран на основу идентификације секундарних аминокиселина.

Vapor-phase хидролиза је неопходна посебно када се ради о минималној количини узорка са којим се манипулише у конзервацији и која редукује припрему узорка и нечистоће. Стаклени десикатор може се користити за ове сврхе. Једноставна једночасовна водено-екстракциона процедура олакшава идентификацију комплексних смеша (нпр. бојеног слоја) односно умањује ометајуће органске пигменте.

Амино-киселине су често присутне уз масне киселине, угљене хидрате, терпене и могу се поредити са њима, као што могу помоћи у њиховој идентификацији односно идентификацији не-протеинских материјала. Резултати анализе се пореде са референтним узорцима (састав аминокиселина познатих материјала).

За анализу везива на бази протеина може се користити HPLC-UV/Vic али знатно прецизније резултате даје HPLC-MS, као и комбинација HPLC-MS/MS. Данас се за ове анализе најчешће користе методе директне масене спектроскопије (GALDI-MS, MALDI-MS, MALDI-TOF). MALDI-TOF је посебно добра за анализу сложених пептидних смеша са великим бројем протеина без претходног хроматографског раздвајања. Методе директне масене спектроскопије дају изузетно прецизне резултате, а изискују знатно једноставнију припрему узорка. GC-MS и Py-GC-MS се користе за одређивање везива на бази протеина.

Степен деградације материјала (свиле и коже) често се врши на основу аминокиселине и аминокиселе анализе. Овим анализама идентификује се састав коже и свиле односно присуство одређених аминокиселина и других карактеристичних једињења. Испитивани узорци представљају кожу која је изложена природном старењу, топлоти, спољашњим загађивачима као и свилу изложену дејству светлости. Ове анализе могу се вршити низом мето-

да помоћу HPLC (јоно-измењивачка са флуоросцентним детектором, хроматографија на обрнутим фазама (RP-HPLC)) као и HPLC-MS. На основу ових анализа може се донети одлука о евентуалном излагању предмета, могу се одредити параметри амбијенталних услова (оптимална јачина осветљења у изложбеном простору и могућност његовог утицаја на лагану разградњу и старење материјала).³

Амино-кисела рацемизација служи за датирање костију, шкољки, фосила и уметничких предмета. Ова метода није у широј употреби с обзиром да данас постоје поузданије, прецизније и једноставније технике.

3.2 Анализа археолошких органо-остатака

Анализа органских археолошких остатака обично подразумева идентификацију материјала (и њихових смеша) као што су смоле на нивоу *Pinacea*, бор и јела (такође тамјан, мира, *pistacia*...), битумен, воскови (пчелињи восак), масти и уља, као и материјале попут борове (црне) смоле и катрана на бази брезине коре. Најчешће се одређује њихов липидни и протеински састав. Растворљиви су у стандардним органским растварачима и знатно су отпорнији на деградацију од протеина, DNA итд.

Узорци се обично идентификују поређењем компоненти са аутентичним савременим узорцима. Анализу отежава минимално присуство испитиваног анализата и деградација (чак и код липида који су прилично отпорни). Неки узорци могу бити толико деградирани да је тешко разликовати тачан извор (нпр. биљно уље је богато олеинском киселином која пропада при чему настаје масна киселина расподељена слично као животињске масти). Одређивање органских остатака обично се заснива на принципима *chemotaxonomy*, где присуство специфичног једињења или њена расподела у непознатом узорку одговара њеном присуству у савременој природној супстанци. Употреба таквих молекулских маркера (биомаркера) није једноставна, пошто су многа једињења широко распрострањена у низу природних супстанци, а састав старих остатака може се значајно променити током процеса горења или током времена.

Масне киселине могу бити саставни део археолошких остатака (храна, смола, лепкови) као и везивног слоја на сликама. HPLC-MS је моћан метод за одређивање масти и уља на молекулском нивоу (*triacylglycerols-TG* (триглицериди)). TG су најприсутнији састојци савремених масти и уља који формирају разноврсну класу липида. Они могу обезбедити валидне информације по питању масних археолошких остатака, а самим тим могу помоћи у објашњењу одређених аспеката старих технологија редукујући потенцијалне изворе и сужавајући опсег на сродне врсте.

³ Elena Katz, Roy Eksteen, Peter Schoemakers, Neil Miler (yp.), *Handbook of HPLC*, Susana M. Halpine, *HPLC Applications in Art Conservation*, Chromatographic science series, Book 78, Marcel Dekker, New York, 1998, 910-913.

HPLC је идеалан за раздвајање великих, не-испарљивих молекула као што су TG, раздвајајући молекуле радије по поларности него по тачки испаравања (GC има ограничење у раздвајању ниско-испарљивих молекула, као што су TG). Испитиване врсте масних киселина могу се анализирати HPLC-MS техником (иако је то типична анализа за GC-MS), са предношћу лакшег препаративног процеса.

Један од честих налаза подразумева керамичке посуде на чијим површинама су апсорбовани остаци хране. На основу ове анализе може се идентификовати и разумети деградација органских једињења као саставних делова намирница за исхрану и довести у везу са антрополошким контекстом (могу се добити подаци везани за биљну и животињску исхрану која је била доступна у одређеном историјском периоду на одређеном подручју (праисторија, антика...)).

У једној од студија група научника користила је три врсте података: 1) узорци масти и уља екстрахованих из данашњих биљних и животињских продуката (базирани на литературном прегледу везаном за испитивани археолошки локалитет одређених археолошких налаза); 2) низ остатака данашње хране, након експерименталног кувања (термална деградација, симулација кувања и старења); 3) остаци на испитиваним археолошким налазима. Масти и уља (прва група података) екстрахована је помоћу ултразвука (500 mg материјала у 9 ml смеше (1:2 метанол/хлороформ) 15 минута), раствор је филтриран кроз филтер папир два пута). Ови екстракти омогућавају методе раздвајања и квантификације помоћу HPLC-MS, обезбеђујући базу за употребљивање са експерименталним подацима након кувања и референтну базу података за интерпретацију археолошких узорака. Друга група података припрема се у циљу мерења ефеката кувања на остатке и опстанак врста TG. Археолошки остаци екстрахују се на исти начин као експериментални остаци (шема 1).

Анализе показују да HPLC-MS пружа значајне информације који се не могу добити GC-MS, али не и потпуне, што указује да је HPLC-MS најбоље користити у тандему са другим сложеним техникама као што су GC-MS и директне масено-спектроскопске технике. У поређењу са GC-MS којим се могу анализирати масне киселине, воскови, угљоводоници и друге класе молекула у једном хроматографском току, HPLC-MS у овом контексту може да идентификује само масне киселине, резултирајући губитак значајне дијагностичке информације.⁴

3.2.1 *On site* узорковање

Код археолошких остатака посебну пажњу треба посветити адекватном узорковању и чувању узорака до почетка анализе. *On site* узорковање за по-

⁴ Todd Craig, Peter Grave, Stephen Glover, *HPLC-MS characterisation of adsorbed residues from Early Iron Age ceramics, Gordion, Central Anatolia*, http://epress.anu.edu.au/terra_australis/ta28/pdf/ch14.pdf.

требе липид-анализе одвија се у сарадњи археолога и хемичара и зависи од врсте узорка. Често дигитална фотографија археолошких остатака на терену може аналитичару дати бољу идеју како вршити узорковање. Постоје три главне врсте узорка који се могу узети: видљиви остаци, остаци апсорбовани на керамици и матрикс (обично земља). Узорковање се врши на локалитету или у лабораторији музеја, али је једноставније послати предмет или фрагменте аналитичару који ће извршити узорковање у посебним лабораторијским условима (како је ниво археолошких органских остатака врло низак потребна је посебна опрезност да не дође до контаминације узорка). Липид-анализа базирана је на препознавању молекула који се и данас налазе свуда око нас. Екстракцију липида прати процес дериватизације.

Током узорковања треба користити шпактлу или пинцету као и неопрен рукавице. Требало би максимално минимизирати или потпуно избећи манипулацију узорком (нпр. отисак прста може оставити липид-молекуле, као што су масне киселине, холестерол и естри воска). Не треба вршити прање предмета и фрагмената (прање може уклонити површинске отиске као и знатно лабилније апсорбоване састојке, али и нанети нечистоће), треба избећи употребу хлороводоничне киселине, употребу посебних оловака и лакова за означавање. Прилепљену земљу за фрагменте треба, уколико је могуће, спаковати заједно са археолошким узорком (неколико грама земље која се налази у околини налаза може се сакупити и посебно запаковати). Земља садржи и своју сопствену липид-фракцију (често потпуно другачију од оне која је апсорбована у матриксу налаза) што је корисно за утврђивање потенцијалне миграције контаминаната у налазе.

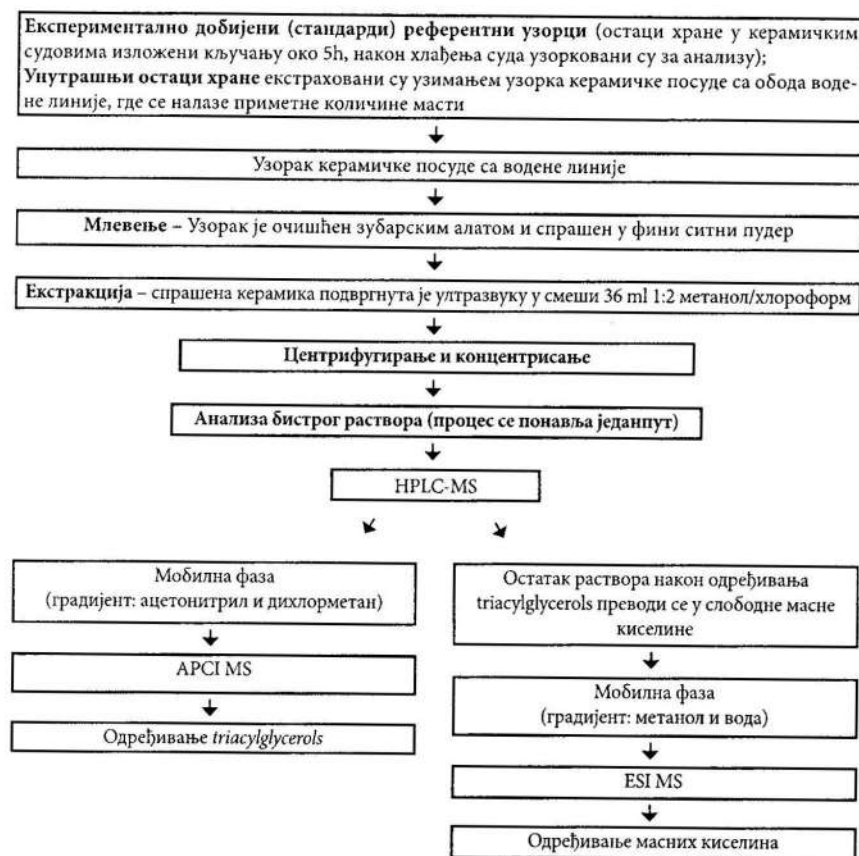
Липид-анализа је деструктивни тип анализе, базиран на растварач екстракцији најчешће спрашене керамике на којој су апсорбовани остаци који могу бити визуелно видљиви. За апсорбоване остатке на керамици, нека рана испитивања вршена су до 100g спрашеног налаза. У лабораторији Бредфорд универзитета GC-MS анализа се врши на веома малим узорцима (0.1g) спрашеног налаза добијеног са спољашњег и унутрашњег дела налаза. Како би се ово постигло аналитичари пробуше област од око 1x1 cm користећи посебну бушилицу са волфрамовом абразивном главом како би се скинуо фини пудер до дубине од 2 mm. Прах налаза, пре него што се пребаци у стаклену бочицу, сакупља се на алуминијумској фолији. Овај процес се може извести у центру налаза ако су ивице неопходне за процес реконструкције предмета. Обично се анализа креће са масом узорка од 1 до 2 g. За видљиве остатке неопходна је мала количина узорка, ако се ради о чистом органском материјалу онда је минимум узорка на нивоу чиодине главе. Резервни анализирани материјал даје одличну могућност за понављање анализа, изотопску анализу итд. Када је могуће, корисно је имати више узорка са исте посуде. Уколико су дршке посуде доступне оне се могу користити као контролни узорци, посебно када узорци земље нису доступни. Већина аналитичара оставља део узорака за евентуалне будуће анализе.

Како би се анализа употпунила, изузетно је важно познавати типологију налаза и познавати са ког дела посуде фрагменти потичу (нпр. руб, тело или основа). Подједнако је важно да су фрагменти узорковани у складу са одговарајућим контекстом. Неки користе област кључања за узорковање липида са зида лонца. Идеално гледано, профил целог суда дозвољава вишеструко узорковање, иако то није баш једноставно јер је потребно уклонити и спрашити до 1–2 g узорка. На неким фрагментима видљиве су наслаге са унутрашње стране (ово је често спаљени органски материјал као и липиди који имају тенденцију да буду сачувани у овим карбонизованим матрицама). Сепарациона екстракција видљивог дела материјала омогућава упоређивање са липидима апсорбованим у матриксу лонца. У Бредфорду су такође експериментисали са тзв. градијентима концентрације (лонгитудинални делови налаза са унутрашње и спољашње стране). Ово је корисно када узорци земље нису доступни. Високе концентрације липида на унутрашњим деловима упоређују се са спољашњим, указујући на евентуални контакт са супстанцама богатим липидима. Такође, присуство чађи на спољнем делу фрагмента/ посуде указује на активности које су везане за загревање посуде и могу указивати на расподелу липида.

За чување узорка треба избећи пластичне кесе/папирну амбалажу пошто се могу лепити за узорке и везати малу количину липида. За слање органских остатака пожељна је растварачом очишћена стаклена бочица. Налази се могу увити и у алуминијумску фолију, а затим убацили у означену затворену зип кесицу.

Шема 1 (десно): Пример анализе узорка HPLC-MS (испитивани и експериментални (стандарди)):

HPLC: Varian 150 x 2 mm (i. d.) C18-A (10 µm pakovanje) kolona podešena sa 20 x 2 mm са predkolonom C18-A (5 µm pakovanje); MS: Varian 1200L Quadrupole MS;



3.3. Анализа природних органских боја

Идентификација и квантитативна анализа природних органских боја захтева високо развијене аналитичке технике прилагођене за анализу узорка и раздвајање компоненти у сложеним смешама и матрицама које садрже минијатурне количине испитиваног анализата (најчешће HPLC течну хроматографију на обрнутим фазама, RPLC, али такође и капиларну електрофорезу, CE) са осетљивим детектором MS.

Последњих година, у ове сврхе, највише се користе MS са хемијском јонизацијом на атмосферском притиску (APCI) и електроспреј јонизација (ESI). Посебно је употребљива варијанта ESI јонизације у којој се формирање капљица одиграва под дејством компримованог ваздуха, температуре (нпр. *Turbo Ion Spray*) или ултразвука, при чему се струја ефлуента креће брзином од 12 ml/

min. Ово чини да је комбинација RPLC и ESI врло једноставна и лако применљива. MS је као детектор знатно осетљивији и прецизнији у овој комбинацији од стандардног UV-Vis детектора, односно спектрофотометријске детекције и даје знатно више структурних информација везано за испитивани аналит.

У сваком случају, различита једињења јонизују се до одређеног степена, тако да квалитет самог хроматограма може бити врло оскудан приликом скенирања широког спектра различитих маса масеним спектрометром (*full scan mode*). Због тога добро решење подразумева аналитички систем који садржи два типа детектора: UV-Vis, који омогућава да се супстанце елуирају и региструју у виду различитих хроматографских пикова и при том изађу неоштећене из детекторске ћелије након чега MS обезбеђује информације везане за молекулске масе и њихове структуре.

Метод за идентификацију боја помоћу RPLC-MS може се описати у четири корака: (1) спектрална карактеризација референтног материјала (стандарди) следећи оптималне детекционе параметре, као и одређено хроматографско раздвајање; (2) анализа природних боја коришћених као материјал за бојење на предметима током историје; (3) анализа различитих модела узорака (обојена влакна, слике...) припремљених према старим рецептима; (4) примена стеченог знања за идентификацију обојења на предметима.

C₁₈ стационарна фаза је једна од најчешће коришћених у анализи природних боја и њихових обојења. У сваком случају анализа вођена са C₄, C₈, и NH₂ колонама показала је да употреба других паковања са одговарајућим избором мобилне фазе такође даје задовољавајућа раздвајања. У складу са бољом селективношћу и ефикасношћу и у поређењу са изократском елуацијом, градијентна елуација се најчешће изводи са бинеарним системом растварача, са смешом воде и метанола или ацетонитрила. Метанол се чешће користи у односу на ацетонитрил из разлога што је поларнији и мање токсичнији. Раздвајање поларних обојења захтева коришћење мобилних фаза богатих водом. Хроматографија и детекциони системи условљавају да је елуент из колоне често обогаћен органским растварачима и другим адитивима.

У многим анализама одржавање оптималне рН вредности игра круцијалну ролу у анализи. Кисели или алкални адитиви изостравају елуиране опсеге користећи модификовану силика колону. Присуство мале количине киселине у мобилној фази омогућаје формирање кисело-базне равнотеже између растворених супстанци.

У киселим растворима, већина раздвојених једињења присутна је у неутралној форми. Такође је познато да мобилна фаза која садржи јаку киселину као што је трифлуоро-сирћетна киселина (TFA) може редуковати ESI стварањем јонских парова и површински-активних ефеката. Други модификатори као што су мравља или сирћетна киселина препоручују се као алтернатива за TFA. У исто време неоргански пуфери који се широко користе за одржавање рН вредности у погодном опсегу у HPLC UV-Vis анализи, морају се избећи када се ESI MS користи као детектор у вези HPLC-MS. На

пример, не испарљиви фосфатни пуфери морају се заменити амонијум-ацетатом или амонијумформатијом.

Статистичка евалуација метода HPLC UV MS и CE UV MS показују да су MS детекције знатно сензитивније у анализи антрахинонских боја од UV детектора, посебно у случајевима хроматографских анализа *laccaic* киселина (скоро око 20 пута) или пурпурина (скоро 40 пута). У сваком случају, детекциони лимит за HPLC ESI MS одређивања ализарина и пурпурина је око (0,03 mg/ml).⁵

3.3.1 Припрема узорка

Екстракција или радије раквашивање обојења, први је, и врло важан корак у аналитичкој процедури анализе природних боја. Хемијски састав екстракта зависи од низа фактора (порекло односно извор природне боје, технолошке процедуре добијања, начина чувања, процеса старења боја, услова екстракције). Избор екстракционе методе (преконцентрисање помоћу лиофилизације или испаравања, испаравање до сува...) зависи од особине компонената и матрикса са ког су изоловане, као и од механизма бојења одређеном групом ароматичних једињења. У овом контексту оне су најчешће подељене у три групе: директне, (*vat*) редуковане органске боје и мочилске боје.

Главни представници директних боја су куркурма или индијски шафран, анато, шафран и орџил. Оне се директно везују за влакна. Већина њихових обојења може се лако екстраховати водом или алкохолом.

Редуковане боје (познатије као антички пурпур, индиго и *woag*) су нерастворне у води. При бојењу, морају се превести у водено-растворан облик (леукобоје). Након импрегнације текстила боје се поново оксидују у обојене форме односно оне су поново нерастворне. Током екстракције, апротонски растварачи се најчешће препоручују (нпр. пиридин, диметилформамид или диметилсулфоксид).

Мочилске боје су најраспрострањеније. Њихови бојени агенти су најпре флавоноиди (нпр. *weld*, стари и млади екстракт жутог дрвета, обојена жућица) или антрахинони (кошенил, шелак боја, кермес). Процес бојења мочилским бојама има два ступња: мочење, које подразумева третирање текстила раствором соли метала и бојења текстила у воденом раствору екстракта за бојење. Као резултат, метални јони (нпр. алуминијум, гвожђе, калај, хром, бакар) се везују за влакна формирајући комплексе са обојеним органским молекулима. Њихова даља екстракција може се извести употребом агресивних агенаса (најпре растворима јаких киселина). У сваком случају проблеми настају када се боја или одређене компоненте екстрахују заједно са бојиоцима.

Стратегије које се могу користити за расквашивање: (1) селективна екстракција бојиоца излагањем специфичној поларности; (2) секвенцијална екстракција

⁵ Maria Perla Colombini, Francesca Modugno (yp.), *Organic Mass Spectrometry in Art and Archaeology*, Katarzyna Lech, Katarzyna Polec-Pawlak, Maciej Jarosz, Characterization of Organic Natural Dyes by Electrospray Mass Spectrometry Coupled with HPLC and/or Capillary Electrophoresis, John Wiley and Sons, Ltd, 2009, 365–367.

поларних и неполарних бојиоца у два или три корака; (3) тотална екстракција свих компонената.

Антрахинони и флавоноиди су присутни у биљкама у виду поларних гликозида. За ове агенсе најподеснија је класична екстракција са топлим воденим раствором метанола или етанола. За друге водено растворне бојиоце, као што су курмерик или шафран, такође се за екстракцију користи метанол. У случају анализе влакана, везе између бојиоца и металног јона или основе морају се уништити, а екстракциону процедуру треба комбиновати са киселом хидролизом. Као резултат гликозиди антрахинона и флавоноида разлажу се формирајући мање поларне агликоне.

Хемијске хидролизе углавном се изводе на повишеним температурама (80–100 °C) или рефлуксирањем са хлороводоничном, повремено са сумпорном, флуороводоничном киселином, или у присуству ензима. Таква процедура не представља оптимално решење (може изазвати губитак неких информација везаних за порекло или извор боје, изискује и испаравање јаких неорганских киселина). Због тога, органске киселине, као нпр. етилендиаминтетрасирћетна киселина (EDTA), мравља или трифлуоросирћетна киселина (TFA), тестиране су за екстракцију мочилских боја. Мравља киселина и TFA знатно су испарљивије па су самим тим и погоднији агенси за расквашивање током ESI MS. У оваквим случајевима испаравање до сува није потребно већ је довољно разблажење и концентрисање узорка. Финална екстракција након хидролизе може се извести са поларним органским растварачом попут п-амил алкохола. Нажалост ова супстанца може ометати хроматографско раздвајање, као што може редуковати хидрофобне интеракције анализата са стационарном фазом. Индиго, неполарни бојиоци (нерастворни у киселим растварачима), често се расквашују са апротонским поларним растварачима, као што су пиридин, диметилформамид или диметилсулфоксид.

Добијени екстракти најчешће се анализирају APCI MS или HPLC APCI MS. Таква врста детекције је много прихватљивија за мала, неполарна једињења од ESI MS. Индиго боје такође се могу идентификовати ESI MS након њихове изолације из диметил-сулфооксида (који јако омета MS анализу, када се ESI користи) у HPLC вези.

Врло нетипична процедура је екстракција боја са старих мапа која се изводи коришћењем четкице потопљене у раствор натријум-додецилсулфата коме је додата сирћетна киселина у циљу растварања индиго-боје. Изолација индиго боја са листова књига вршена је употребом смеше ацетона и сирћетне киселине. Не поларни *alkannins* из корења *Alkanna* раздвајају се екстракцијом хексаном (Сокслет-апарат). Екстракција чврстом фазом (SPE) ретко се препоручује. Понекад се користи за анализу танина или флавоноида гликозида присутних у шафрану.⁶

Закључак

HPLC-MS има могућност широке примене у савременим испитивањима културних добара, али се ова техника због јединствености сваке анализе као и

немогућности примене одређене методе анализе на више конзерваторских проблема углавном примењује у области идентификације природних органских боја и пигмената. Она омогућује препознавање готово свих бојиоца у континуалном процесу, што смањује могућност губитка специфичних информација. У поређењу са GC-MS, HPLC-MS има знатно шири примену у области анализе обојења, самим тим што није лимитирана присуством поларних и неиспарљивих једињења, али и зато што и не изискује поступак дериватизације.

Велика предност ове технике је могућност праћења степена деградације продуката боја. Таква врста информације изузетно је значајна јер омогућује препознавање оригиналних боја, чак и када су претрпеле значајну деградацију током времена (нпр. индиго се деградира у изатин, флавоноли се деградирају фото-оксидацијом у оксидензојеву киселину).

Библиографија:

- Maria Perla Colombini, Francesca Modugno (yp.), *Organic Mass Spectrometry in Art and Archaeology*, John Wiley and Sons, Ltd, 2009.
- Elena Katz, Roy Eksteen, Peter Schoemakers, Neil Miler (yp.), *Handbook of HPLC*, Susana M. Halpine, *HPLC Applications in Art Conservation*, Chromatographic science series, Book 78, Marcel Dekker, New York, 1998.
- Marvin C. McMaster, *LC/MS – A Practical User's Guide*, John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, New Jersey, 2005.
- Robert E. Ardrey, *Liquid Chromatography – Mass Spectrometry: An Introduction*, John Wiley & Sons, Inc., England, 2005.
- Todd Craig, Peter Grave, Stephen Glover, *HPLC-MS characterisation of adsorbed residues from Early Iron Age ceramics, Gordion, Central Anatolia*, http://epress.anu.edu.au/terra_australis/ta28/pdf/ch14.pdf.
- Settle Frank (yp.), *Hand Book of Instrumental Techniques for Analytical Chemistry*, Prentice Hall Inc., New Jersey, 1997.
- Јелица Мишовић, Аст Теодор, *Инструменталне методе хемијске анализе*, Технолошко металуршки факултет, Београд, 1994.

HIGH PERFORMANCE LIQUID CHROMATOGRAPHY – MASS SPECTROMETRY (HPLC-MS)

– Application in the Analysis of Cultural Artefacts –

Slobodan Bogojević, B. Sc, conservator

National Museum of Čačak

HPLC techniques began to be used in conservation, in the 1980s, for the identification of organic pigments and binding materials in painting. Variations of columns, solvent systems, and different detectors provides a wide range of options. Today, HPLC combined with MS has great

⁶ Maria Perla Colombini, Francesca Modugno, *нав. дело*, 367–369.

potential in the analysis of cultural artefacts. Its application relates to the possibility of separation and analysis of complex organic compounds that can be identified as archaeological remains, as constituent parts of archaeological and artistic artefacts, as secondary components etc. The amount of sample required for analysis is miniature, which makes this technique microdestructive. HPLC-MS can be utilized widely in modern studies of works of art, but this technique is used, primarily due to the uniqueness of each analysis, and the inability to use a certain method of analysis to several conservatory problems, as well as for economic aspects, mainly in the identification of natural organic dyes and pigments. It allows detection of almost all pigments in a continuous process, which reduces the risk of loss of specific information. Compared with GC-MS, HPLC-MS has a much wider application in the analysis of coloration, by the very fact it is not limited by the presence of polar and non-volatile compounds, but also because this procedure does not require derivatization. The great advantage of this technique is the ability to monitor the degree of degradation of colour products (it enables identification of the original colours used by artists, even when the colours have suffered significant degradation over time).

ЖИДКОСТНАЯ ХРОМАТОГРАФИЯ ВЫСОКОГО ПЕРФОРМАНСА – МАСС СПЕКТРОМЕТРИЯ (HPLC-MS)

– использование в анализе культурных благ –

Слободан Богоевич, дипл. инж. технологии, хранитель

Народный музей, Чачак

HPLC техника начала применяться в сохранении в восьмидесятые года прошлого века для идентификации органических пигментов и связывающих материалов в искусстве. Вариации колон, систем растворителей, разных детекторов дает широкий спектр возможностей. Сегодня HPLC в комбинации с MS имеет большой потенциал в анализе культурных благ. Ее применение относится к анализу и возможности раздвоения сложных органических смесей, которые могут идентифицироваться как археологические остатки, как составная часть археологических и художественных предметов, вторичные компоненты итд. Количество образцов необходимых для анализа миниатюрно, что эту технику делает микро-разрушительной. HPLC-MS дает возможность широкого применения в современных исследованиях культурных благ, но эта техника в основном из-за единственности каждого анализа, невозможности применения определенного метода анализа на больших проблемах хранения как и экономического аспекта в основном применяется в области идентификации природных органических красок и пигментов. Она дает возможность распознавания почти всех оттенков в непрерываемом процессе, что уменьшает потерю специфических информаций. В сравнении с GC-MS, HPLC-MS имеет значительно широкое применение в области анализа окрашивания, самим тем, что не ограничена присутствием полярных и неиспаримых соединений, но и потому что и не требует процесса дериватизации. Большее превосходство этой техники это возможность наблюдения степени деградации продукта краски (обеспечивает распознавание оригинальных красок используемых художником даже и когда они получили значительную деградацию связанную со временем).

ПРИКАЗИ

ИЗЛОЖБЕ ЂАКОНА МР СРЂАНА РАДОЈКОВИЋА

Ђакон мр Срђан Радојковић ванредни је професор на Високој школи – Академији Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију у Београду, на предмету Цртање икона. Крајем 2011. и у 2012. години организовао је две изложбе цртежа, графика и дубореза у Словенији (Галерија Станета Крегарја, Завод Светог Станисласа у Љубљани) и у Србији (Галерија Атријум Библиотеке Града Београда).

У децембру 2011. године у Љубљани су излагани иконописачки радови, а за изложбу је каталошки текст написао др Петар Јевремовић:

„У самој природи обреда – сваког обреда, самим тим и оног хришћанског – налази се, као неминовност, као оно суштинско, представа о некаквом (симболички фиксираном) реду, поретку. Неретко је, као што знамо, управо сам обред (односно поредак) тај који обичајно фиксира оно сакрално, који га обичним смртницима чини ближим, готово опипљивим. Лице поретка је извесност, понављање, трајање. Једном речју, континуитет. Континуитет који је могуће видети, континуитет у којем је могуће учествовати. Међутим, морамо бити обазриви. Где је лице, ту је и наличје. Ништа није унапред решено. Наличје обредно фиксираног поретка ствари је, увек заправо постојећа, могућност некрозе, пуког ритуализма. Дакле, заборавља оног светог...

Сфера иконичног представља битан чинилац. Оног у хришћанству обредног, живог и делатног. Штавише, у самом центру хришћанског обреда налази се икона. Наравно, не икона као слика Светог, већ икона као света стварност. Као у стварности иконичког опредмећено (или, још боље, оваплоћено) присуство Светог. Још су стари знали – посредством Лика доспевамо до Прволика. По својој природи, сакрални поредак је иконичан. Иконичан у најдубљем могућем значењу те речи. Од живости, односно аутентичности, тог у обреду иконичког зависи сам живот обреда. Некроза иконичког повлачи за собом тужну некротичност сакралног. Или другим речима, тамо где је икона у кризи у кризи је и вера. У кризи је цео поредак ствари...

Икона је чињеница обредног, Света ствар. Она није, или бар то никада не би смела бити, пука слика. Репродукција. Репродуктивност је негација иконичности. Естетичко је ту у функцији трансценденције. Никако обрнуто. Идеал је,



Srdan Radokovic

VZHODNO IZROČILO



ка томе сваки прави иконописац тежи, посредством оног естетског пружити оквира присуства оног Другог. Икона није пуки објекат за гледање. Икона је место сусрета. Посредством ње, могућ је сусрет Творца и твари. Човека и Бога. Самим тим, иконичко је немогуће фиксирати, до краја кодификовати. Ствар мора бити жива. Непредвидљива. Отворена. Заправо, двосмерно отворена. Отворена спрам света твари и отворена спрам Творца те исте твари. У томе је тајна иконе. Светови се прожимају. Времена се преплићу. Прошлост се, тј. традиција се, прелива у садашњост, у исту ону (обредно уређену) садашњост која је битно одређена својом сопственом есхатолошком слутњом оног будућег.

Нисмо напуштени. Добри Бог је и даље са нама. Још увек и нас воли. У овом свету могућа је радост. У овом свету могућа је чистота и љупкост. Смртнос и смирење. У овом свету – упркос њему самом, упркос том истом свету – могућа је љубав. Колико год свет око нас изгледао крајње обезглављено и суновраћено, док је оваквих слика – има шансе. Треба се помучити. Није довољно седети скрштених руку. Нисмо ми препуштени твари, твар је препуштена нама. Од нас зависи њена судбина. Од нас зависи хоће ли она, та иста твар, из себе изродити светлост или ће запасти у таму. У смрт. То би, на крају крајева, била основна порука иконописца Срђана Радојковића. Само ретки (данас) успевају да сликају љупкост, а да при том не изгубе осећај за узвишено. За Божанско. Сликаство је овде виђено као сасвим специфична (строга) аскеза, аскеза светлости и боје.

Циљ аскезе је сировост призора (својевремено готово аморфног призора) преобразити у лепоту и љупкост. У Лик. Само тада сликарство има смисла. Тај смисао је есхатолошки. Лице такве есхатологије је иконичко. Као такво, оно се отвара нашим чулима и нашем уму. Без лепоте и љупкости нема есхатологије. Сама љупкост, за њега, за Срђана Радојковића има снагу есхатолошког. Дакле, оног суштинског. У томе је основна снага његовог израза. У једној новој лепоти и у једној (збиља аутентичној) светој ведрини.

Где је Дух, ту је и лепота. Где је лепота, ту је смелост. Једна сасвим нова смелост. Смелост човека у односу на твар, смелост у односу на Творца. Све је ту, ту је пред нама, само треба отворити очи. Као што рекох, нисмо напуштени. Добри Бог је још увек ту. Ту је негде, макар га ми и не видели. Треба отворити очи, треба прогледати. Лик мора да засветли. То је смисао иконе, да Лик засветли. Да се догоди светлост. Светлост преображене твари. Светлост преображеног Лика. Таворска светлост. Где нема светлости, те исте таворске светлости, нема ни иконе. Где нема иконе – такве иконе, иконе управо засноване на правом одразу таворске светлости – нема ни хришћанства.

Доста је било извештачености, површности, чак мрачњаштва. Доста је било присиле и лажи. Доста је било јаловог опонашања. Потребна је светлост. Потребна је радост. Иста она радост без које нема ни живота, ни љубави. Потребна је икона, нова икона. Икона истинске лепоте и љупкости. Икона нашег времена. У противном, све ће пропасти. И наше време и ми са њим.“

Пејтар Јевремовић

У Галерији Атријум Библиотеке Града Београда организована је од 3. до 16. априла 2012. године, изложба *Икона у дуборезу*, мр Срђана Радојковића, професора *Црпана икона* на Високој школи Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију у Београду и Ћакон у манастиру Ваведене Пресвете Богородице. На изложби су представљани радови који су настали у периоду од 2008. до 2012. године и који се први пут излажу јавности. На графичким листовима у техници дрвореза приказане су представе из циклуса Велики празници и ликови светитеља. Иванка Лазовић, кустос изложбе, истакла је да је водиља за ову изложбу била чињеница да је дрворез стара монашка техника подвига, изражавања јеванђељских ликова и догађаја. У савременој пракси иконописа дрворез је потпуно замро као могућност изражавања иако има велики значај у снажном и јасном ликовном садржају који ова техника омогућава.

„Часна и света икона је слика која предочава оваплоћеног Логоса Божијег, Свесвету Богородицу, све свете ангеле и све свете, и потпуно је литургијски моћна и ликовно остварива стварност у којој се сликом осветљава реч Божија. Права икона, пре свега је жива и живоносна литургијска сила која не само да учествује у Божијем делу стварања, већ је и ново стварање у Христу, те и моћни излив бујног извора живота и светлости у Цркви. Ради се о Божијој љубави на делу. Тај литургијски динамис свете слике ликовно је тачан превод и пренос св. Евангелија, односно уметнички пренос евангелске Лепоте, као пресудног подстицаја за молитву, те као такав, празник је за очи



и душу. Иконичну лепоту ствара и подстиче свештени иконописац који са Светом Црквом слави Бога. Богочовек Христос је телом био ограничен, зато је његов лик могућно представити сликом, те се и иконе могу поштовати, јер побожно поштују стварност коју представљају. Права икона није из света религије, из света тражења светог, него је из света нађености Христом, нађеношћу вером, па самим тим права икона није религиозна слика. Верујући не траже икону, него права икона налази и проналази, те и говори Цркви. Она је увек богојављење. Праве часне и свете иконе гледају и надгледају Цркву, док религиозне слике гледају зналци и љубитељи или слично залудни.“

Јермонах Иларион Ђурица (из каталошкој шекста)

Лепота у литургијском живопису је духовна лепота, а не телесна. Ова уметност је „испосничка“ и скромна, сиромаштвом изражава богатство, и као што су Еванђеље и Стари Завет сажети и краткоречи, тако је и православни иконопис једноставан, без сувишних украса и сујетне разметљивости. Стари иконописци су сликајући постили, а када би почињали икону пресвлачили би се, да би били чисти споља и изнутра; радећи и сликајући појали су да би њихово дело било умилно и да им се ум не би расејавао по свету и световним стварима. Зато по преимућству литургијске и умилније иконе чине се ружне онима којима господари дух овога света, лица по њима немају „форму ни лепоту“ будући да је „телесно мишљење противно Богу“ (Рим. 8, 7). У свештеним иконама „тело се разапне са страстима и жељама“.

Колику побожност, смирење и веру су имали иконописци који су сликали иконе, исту толику побожност, смирење и веру треба да има и онај који их поштује, да би се удостојио мистичне благодети која се на њих излива, по следећим речима Св. Григорија Богослова који каже: „Иста снага треба пророку и ономе који слуша пророке, и неће моћи чути пророка све док му Дух пророчтва не подари мудрост разумевања његових речи“.

(Фотије Кондоилу)

Икона у себи сједињује две стварности: земаљску и историјску, и благодат Светога Духа, стварност Божију и стварност света. Смисао постојања сакралне (свете) уметности састоји се у томе да буде видљиво сведочанство ове две стварности: она је реалистична у оба смисла, и управо то је оно по чему се икона разликује од сваке друге слике, као што се и текст светих списа разликује од сваког другог књижевног дела.

(Леонид Усиенски)

Јоргос Кордис

ПРЕДСТАВЉАЊЕ НЕВИНОСТИ ИЗ РАЈА: СВЕТ ИКОНА ТОДОРА МИТРОВИЋА

Изложба икона мр Тодора Митровића у Галерији УЛУС у Београду

У Галерији УЛУС, у Кнез Михајловој бр. 37, у Београду је 17. августа 2011. године отворена изложба икона мр Тодора Митровића, доцента на предмету Иконопис на Високој школи – Академији Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију. Изложба је саставни – практични – део докторског уметничког пројекта на београдском Факултету ликовних уметности, на тему *Икона – између оџиска, слике и слова*.

На изложби је представљено 75 икона малих формата. Експонати су поређани на уједначеном размаку – у висини очију – а представљају портретске иконе различитих светитеља. Све иконе су израђене у некој од темпера техника, на дасци као класичном носиоцу за икону. Иконе су настајале између 2008. и 2011. године.

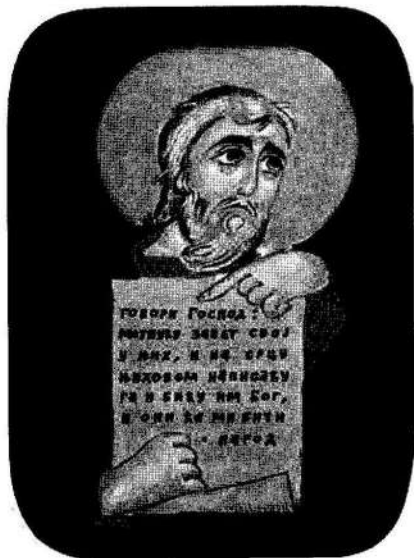
Излагање икона у уметничкој галерији крије у себи опасност да оне изгубе своју сврху и смисао, осим уколико то није покушај да се помоћу икона обликује простор и да се промене његове димензије. Да сâм простор галерије постане садржај, а не да садржава. Да се простор рашири и отвори, примлажући целовитост храма, димензију Цркве. То је, међутим, тешко, и сликар може да учини такав покушај само симболично. Може да тежи ка томе само као за смислом и значењем, имајући као једино оруђе своје иконе – њихову снагу или њихову слабост. Тодор Митровић се овом својом изложбом усуђује на такав тешки подухват. Тежи да у малом покаже велико и, штавише, жели да створи сликарски простор и време у којима учествује и посматрач као поштовалац његових икона. Митровићев простор и време представљају дистанцу између два лика или, боље рећи, два крајња стања једне Лично-



сти која је преобразила људску историју и дала јој нови смисао, односно Христа који се жртвује и Христа у слави. Између ове две димензије истовремено се и креће и стоји историја личности која је позвана да



учествује у радости живота, који има смисла само као стање заједничарења. Мученици, подвижници, песници, јерарси, покајани цареви, јуродиви и мудри у Христу. Реч је о низу личности које држе у времену тајну покајања, жртве и Васкрсења, односно тајну љубави и живота. Због тога овај низ Митровићевих икона не представља пуко низање уметничких представа, него икону живота као јединства и заједничарења.



ја јесте заједница и учешће свега у Христу, који све сједињује и све оживљава у Својој заједници.

Мале иконе, хармонија која у својој малешности описује светитеље као истинске личности. Једноставно, непосредно и природно. Свете, који отворених очију посматрају нову твар и радују се, без сентиментализма и

Тешко је да неко направи изложбу од малих икона са насликаним појединачним ликовима. Да оствари уметнички смисао само са ликовима светих, а да се не изгуби у концептуалном минимализму и интелектуалним маглинама. Тешко је да се пренесе на посматрача осећај величанства заједничарења личности, који даје смисао љубави и животу и чини га истинском радошћу. Тодор то постиже, тако да његова изложба представља препоруку која превазилази стандардне изложбе икона. Он успева да непосредношћу, пуноћом и естетском чистоћом понуди икону Цркве као заједницу личности. Не губи се у детаљима који би помрачили суштинску особеност иконе, а ко-

непотребног лиризма. Тодорови светитељи су као деца коју је Христос поменуо као узор какви треба да postanемо да бисмо учествовали у Царству Небеском. Одбацили су све што је сувишно, све што је непотребно на њиховом путу и као сиромашни богаташи стоје очишћени у збору светих, задобијајући смисао свог постојања од два Христова „лика“.

Посредством својих икона, на уметнички начин, Митровић се приближава тајни заједничарења и дотиче је својим рукама, хвата је, те су стога његове иконе рукотворене и истините. Он то остварује бојама и линијама, призивајући у радост која исцељује од болести распарчане историјске стварности. Артистичка поставка икона Тодора Митровића обликује аутентично лице једног света који поново налази свој смисао и свој однос.

Да би остварио све ово, Тодор за полазиште има пре свега материју. Узима у руке и ствара нове материјале, нестандартне за сликање икона. Прави предмете са својством рукотвореним, рекао бих земљаним, које подсећа на глину коју је Бог узео да би створио човека. Само у такав материјал, са једноставношћу глине, могао је да смести чистоту постојања светих. Због свог материјала, његове иконе одишу смирењем, једноставношћу, светошћу и свештеном доличношћу.

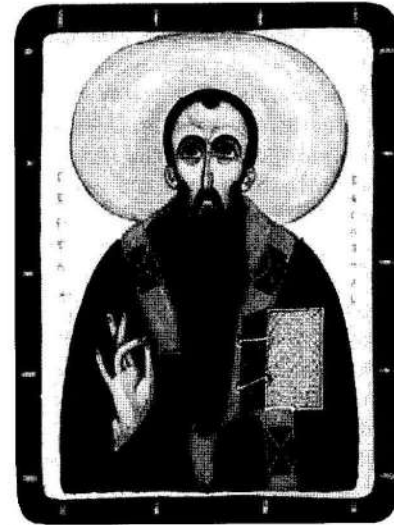
Затим, и његове линије задобијају аналогни карактер. Избегава вешто повлачење потеза, бирајући „невешто“ повучене линије, које личе на цртеже древних ловаца у пећинама или на дечије имагинације. Ломи ореоле,



сабија их, чинећи да и они одговарају земљаности, којом одише целокупно његово уметничко стваралаштво. Минимализује пластичност, дирајући да готово увек слика на чистим бојеним површинама, као да се игра, а не као да жели да сагради грађевину, високу и импозантну. Ова игра његових линија наликује дечијем срицању или цвркту безбрижних птица, које се не плаше да потроше своје време у радувању, без неког објективног, важног циља.

Снага ове чедности, која се постиже линијом, завршава се бојом. Боје чисте, грубе и понеки пут чудне, сусрећу се и заједно играју „игру Преображења“ света црно-белог у свет безбрижан и једноставан, који не осећа кривицу због своје радости. Апсурдност, којом често одише његова колористичка палета, превазилази се једноставношћу којом решава њихов међусобни однос. Резултат тога је да посматрача среће икона радосна и ослобођена терета и великих аспирација. Митровићеве иконе су управо оно што он тражи. Обликовање невинности из Раја, повратак у једноставност светлости.

Уметничка поставка Тодора Митровића, који излаже иконе-украсе, представља један предлог како данас у постмодернистичком свету може да функционише икона изван храма, а да не изгуби своју функцију. Ова изложба показује како живот још увек може да се остварује око игре, око дечије невинности, која без дубљег размислања сабира и сједињује све. Само зарад љубави.



Александра Кучековић

РЕГИСТАР КУЛТУРНЕ БАШТИНЕ СРБА У ХРВАТСКОЈ

Под горњим је насловом 18. априла 2012. г. у малој сали Коларчеве задужбине у Београду, научној и целокупној домаћој јавности представљен опсежан пројекат који је од 2008. покренуло и реализује Српско културно друштво „Просвјета“ из Загреба. Као централна институција културе Срба у Републици Хрватској, на челу са садашњим председником Чедомиром Вишњићем, Друштво се одлучило на овај подухват првенствено активираним чињеницом да велики посао који подразумева концепција овог пројекта до данас није добио своју интегралну систематизацију и да представља готово и последњу прилику да се у националној свести и интелектуалној својини фиксира један свет који неповратно нестаје. Замишљен тако, представљаће, према речима председника Друштва, први детаљан и научно утемељен „попис и опис“ културног и уметничког наслеђа српске заједнице у Хрватској. Пројектован је у пет сегмената од којих сваки треба да буде завршен објављивањем репрезентативне публикације.

Око пројекта окупљено је неколико стручњака млађе и средње генерације који су, што представља важан куриозитет овог прегнућа, завичајно везани за одређене географско-историјске регије данашње Хрватске које су им поверене на „обраду“. Друштво је у правом тренутку препознало важност оваквог концепта, јер академска звања и научне компетенције учесника пројекта тако добијају и посебну квалитативну димензију коју обезбеђује само добро познавање и утемељеност истраживача на терену који, заузврат, гарантују неопходно поштовање свих регионалних специфичности и локалних традиција. У овако условљеном пројектном плану сакрална баштина далматинских Срба већ је регистрована и обрађена у књизи чији је аутор историчар уметности др Бранко Чоловић. Подручје тзв. Западне Славоније, са гравитационим центром у Пакрацу као епископском седишту, припало је историчарки уметности мр Александри Кучековић. Историчар уметности и историчар др Драган Дамјановић биће аутор регистра српске сакралне баштине подручја источне Славоније, хрватског дела Срема и Барање, док ће подручје некадашњег Вараждинског генералата, односно северозападне Хрватске обрадити млада историчарка уметности и етнолог Љиљана Вукашиновић. Изванредан и важан допринос представља укључивање у пројекат и специфичног подручја Жумберка чије ће наслеђе бити предмет проучавања филозофа и компаратисте књижевности Ирине Смиљанић.

Из уводних речи Чедомира Вишњића на презентацији у Коларчевој задужбини могле су се спознати све објективне потешкоће са којима је суочена ова група истраживача. Он се осврнуо и на сличне покушаје у прошлости ко-

ји су често завршавали на тек добрим и свакако научно утемељеним плановима, попут оних Мите Костића или Алексе Ивића, али и на чињеницу да се, иако су поједина подручја током 20. века добила своје систематичне студије, никада није смогло снаге и воље, али ни политичких услова, за остварење целокупног темељног регистра. Вишњић је образложио суштински карактер овог пројекта и разлоге због којих се пошло од креирања примарног регистра сакралних споменика, односно непокретног слоја баштине Српске православне цркве у Хрватској. Управо је Црква та која је и духовно и политички уједињавала Србе на подручју Хрватске, али и која је својом епархијском и парохијском организацијом креирала мрежу храмова који и данас представљају најважније пунктове уметничке, односно баштинске материјалне оставштине. Углавном је остало непознато или непрепознато, како у Хрватској тако и у великом делу српске научне јавности, да се ради о изузетном корпусу од око пет стотина цркава – од саборних, парохијских до филијалних капела, са некада богатим ентеријерским и ризничким целинама које су биле фокус уметничких и занатских прегнућа читавих генерација. Њихова је презентација и примарна научна обрада темељ представљеног пројекта, али и жеље да се његовом реализацијом подигне свест о важности тог сегмента националне културе у матичној јавности у Србији.

Друштво је те вечери пред аудиторијумом стајало са већ реализованим првим сегментом пројекта, односно публикованом књигом др Бранка Чоловића *Сакрална баштина далматинских Срба*. Њену је концепцију и постигнуте резултате том приликом образложио сам аутор, говорећи подробније и о специфичностима далматинске регије које су је наметнуле као посебан фокус проучавања. У њен су територијални распон ушли сви српски сакрални топоси Далмације, али и дубровачка регија, те истарска места Пула и Перој. Чоловићева књига је и од осталих учесника пројекта прихваћена као својеврсна схема, односно методолошка поставка за будуће пројектоване томе маркираних подручја. Аутор је поставио дводелни концепт публикације у ком је први део остављен за широки уводни есеј у ком су заступљене све стандардне значајке једног научно концептираног приступа – од географско-историјског утемељења и специфичности подручја, са доминантним освртом на српско-православни далматински хабитус у ком је „црква била објективни сурогат за државу“ све до периода након Другог светског рата, до анализе карактера баштинског слоја, његовог феноменолошког одређења и типске карактеризације. Посебну вредност уводног текста представља Чоловићево луцидно освртање на карактер историјских и друштвених процеса наведеног подручја од 16. до 20. века и њихов утицај на културну трансформацију српско-православног слоја ста-



новништва, а самим тим и на продукте његове визуелне културе. Други део књиге чини сам регистар споменика, односно црква, сложен по азбучном реду, при чему су сви топоси добили информативне и фокусиране уводне текстове, али и темељне библиографске јединице у којима су заступљени сви познати извори о појединачним споменицима, као и литература о њима. Последња карактеристика представља посебну драгоценост, поготово с аспекта будућих специфичнијих проучавања. Концепт Чоловићеве књиге није непознат у досадашњим домаћим истраживањима и сваки пут када је примењен резултирао је капиталним референтним делом. На том се обзору у првом реду аналогних концепцијских претходница могу споменути репрезентативни *Споменици Будимске епархије* Динка Давидова, књига замишљена и изведена у тренуцима непосредно пред распад бивше државе, када су се за такве пројекте још увек издвајала значајна средства и иза њих стајале водеће научне институције у земљи. Уколико се распон могућих структурних узора продужи још дубље у прошлост, важно остварење историчара и богослова Душана Кашића *Српска насеља и цркве у северној Хрватској и Славонији* такође се могу сматрати ванредно вредним доприносом сличним напорима на регистровању сакралне баштине. СКД „Просвјета“ својим настојањима и издавањем књиге Бранка Чоловића делује у знатно измењеним околностима у односу на претходно поменуте, ограничена позицијом деловања из угла организације „мањинског“ тела у данашњој хрватској држави, која носи како идеолошко-политичке, тако и материјалне препреке, али истовремено на својој страни има услове савремених медијских и техничких околности које омогућују креирање модерно опремљених публикација. Настојање на последњем на први је поглед видљиво из Чоловићеве књиге, јер изузетно добре рецентне колор, али и архивске фотографије како сакралних објеката, тако и њихових ентеријера и највреднијих сачуваних ризничких артефакта, представљају посебну драгоценост и значајно унапређују научну употребљивост публикације. Иницијално постављен двоструки циљ – креирање свеобухватног регистра сакралних споменика и научна кредибилност постигнутих резултата – остварен је тако већ у првом тому „Просвјетиног“ пројекта и делегиран осталим истраживачима у његовом оквиру.

У непосредном издавачком плану Друштва налазе се две следеће књиге посвећене славонским областима о којима су на презентацији такође говорили њихови будући аутори, мр Александра Кучековић из Београда и др Драган Дамјановић из Загреба. Њихова су излагања окупљенима представила карактеристике овог подручја и нагласила колико је управо црквено-административна парцелизација његовог простора условила и територијалне оквири у којима ће они деловати. Најгрубље узев, јурисдикциона подручја данашњих епархија Славонске и Осечко-пољске, формиране кроз историјске процесе почев од 18. века и данас представљају чврсте мапе у свести савременика, наравно оних српско-православне провенијенције, без обзира што хрватска државна администрација у оквиру свог жупанијског система

подручје данас дели на много мањих делова, организованих на сасвим другачијим принципима. Тако се на територији западне Славоније броји преко стотину мирских црквених објеката и четири манастира, док источној Славонији, Барањи и славонском делу Срема припада око педесетак. Потоње је подручје током 18. и 19. века гравитирало средишњим, сремским областима Карловачке митрополије и било са њима културно-историјски и духовно чвршће повезано од западних славонских области које су се налазиле под јурисдикцијом пакрачко-славонских епископа. Ова је пак територија у српској историјској свести била дефинисана још у периоду турске владавине тако званом Доњом Славонијом у 16. и 17. веку и организована око подручја Мале Влашке које је носило најкомпактнију концентрацију православног становништва у Славонији. Пакрачко-славонска епархија, формирана као саставница Карловачке митрополије у 18. веку, продужила је традицију Пожешке митрополије која је у периоду турске Славоније егзистирала у саставу Пећке патријаршије. И у једној и у другој славонској области процес просперитета српско-православног слоја становништва и континуиране изградње његове баштине трајао је, у мање-више несметаном успону, све до Другог светског рата када је уследио први девастирајући талас разарања. Сви су се учесници пројекта сложили да је период систематске научно-заштитарске небриге и, последично, нестручног и штетног система одржавања сакралних споменика који је уследио у другој половини 20. века значајно допринео данашњем њиховом непознавању, али омогућио и да неки драгоцени топови сасвим непознати научним сферама неповратно нестану у рату почетком деведесетих година. Исте или сличне би се премисе могле поставити и за подручје северозападне Хрватске, односно јурисдикционог подручја данашње Митрополије загребачко-љубљанске, коју „Просвјета“ такође планира обрадити у посебном тому овог свеобухватног пројекта.

Завршно излагање на промоцији увело је слушаоце у посебно и по много чему различито подручје Жумберка, уског појаса на крајњем западу средишње Хрватске уз границу са Словенијом и историјску баштину изоловане судетничке групе Срба Жумберчана. Предмет проучавања „Просвјетине“ заплеснице Ирине Смиљанић биће веома обимна сачувана историјска грађа о досељавању ове скупине од 30-их и 40-их година 16. века. Док су се Срби који су се на подручје Жумберка досељавали пре тог времена брзо асимилovali, ова је група остала компактна, иако је током 18. века била изложена интензивном проверавању. У фокусу интересовања младе научнице тако није материјални слој баштине српског слоја на поменутом подручју, већ управо историјска, делимично и нематеријална баштина коју ауторка дефинише као двојни склоп састављен од сачуване историографске грађе и колективног памћења локалних житеља. У њеним ће разматрањима важну тачку чинити дефинисање проблема идентитета и аутоидентификације Срба Жумберчана, односно посматрање њихових промена зависно од историјске интерпретације сачуваних писаних сведочанстава о њиховом пореклу и вери.

Дискусија која се отворила након излагања учесника пројекта и завршетка званичног дела презентације показала је да су заинтересовани слушаоци посебно поздравили утисак о чврстој утемељености „Просвјетиног“ пројекта и адекватности састава тима истраживача. Изражена је свест о његовој фундаменталној важности чак и данас, на почетку друге деценије 21. века, до када су већ многе драгоцене прилике одавно пропуштене и када може се говорити тек о сачуваним сегментима некада пребогатог баштинског слоја Срба у Хрватској. Сви су аутори, као добри познаваоци стања на терену у појединим областима, у мањој или већој мери, говорили о регистрацији срушеног, спаљеног или опљачканог. Тако се подручје западне Славоније издвојило као скоро сасвим девастирано и непрепознатљиво у смислу некадашњег броја и квалитета споменика. Нешто су срећније у ратовима прошла подручја Далмације, северне Хрватске и делови источне Славоније, али су укупне разmere разарања у ратовима 20. века осудили модерне истраживаче да се у највећој мери ослањају на писана сведочанства и архивска документа, а не на конкретне споменике на терену. Суштински, у питању је вештачко меморијско дефинисање и оживљавање једнога света који више не постоји – културне, идентитетске, па и уметничке обрасце који су се вековима градили кроз примарну црквену институционалну организацију носили су људи који су их стварали. Данас тог сегмента „живе цркве“ на терену више готово да и нема, или он убрзано одумири. На учесницима пројекта је да што скорје и што прецизније „конзервирају“ тек материјални костур некада бујног националног и културног организма Срба у Хрватској.

Проф. др Милка Чанак-Медић
Проф. Аника Сковран
Проф. мр Звонимир Зековић

МР ЈОВАН ПАНТИЋ – „КОНЗЕРВАЦИЈА ИКОНЕ“
Висока школа – Академија Српске Православне Цркве
за уметности и конзервацију, Београд 2012, 132 стр.,
ISBN: 978-86-86805-45-4

Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију у Београду у едицији *Уџбеници* објавила је дело мр Јована Пантића – *Конзервација икона*. Као четврти по реду уџбеник из области конзервације и рестаурације штафелајног сликарства, ово дело завредило је пажњу још у припреми за штампу. Ово су речи рецензента:

„Јован Пантић у предговору наводи да је ово уџбеник за студенте основних и мастер студија. Мишљења смо да рукопис за књигу о конзервацији икона превазилази ту сврху и представља веома добро систематизовану и обрађену грађу о заштити те врсте уметничких добара.

У својој књизи Пантић је обухватио све аспекте слика на дрвету, почев од њихове историје, садржаја и значења, посебно у источно-хришћанској уметности. Исто је тако врло исцрпно проучавао грађу иконе, њене саставне делове и све структурне делове и карактеристике, као и све врсте оштећења на њима, са врло детаљним тумачењем њихове заштите и конзервације. Одвојено проучава конзервацију икона од њихове рестаурације. Ту исправно износи питање чишћења и естетске и етичке основе тог подухвата. Није пропустио ни да обради питање уклањања накнадних слојева и приступ конзервацији оштећених делова као и њихову могућу обнову. И поред тога што су главна тумачења поткрепљена подножним напоменама, аутор је одвојено дао списак литературе, који, међутим, треба да среди азбучним редом.

Овако темељно обрађена проблематика конзервације икона представља најтемељнији и најобухватнији рад о конзервацији ове категорије уметничких дела.“
(Проф. др Милка Чанак-Медић)

„Презентирано нам је једно сажето, а веома корисно дело, у коме су евидентирани и саопштени подаци о једној области конзервације и рестаурације са чијим се проблемима имаоци и рестауратори сусрећу такође свакодневно.

У овом делу приказани су нам сви елементи настанка, пропадања, оштећења и чувања слике на дрвету, односно иконе. Побројани су проблеми са

којима се сусрећу конзерватори, методе, технике и најмодернији инструментаријум који се користи за обављање ових интервенција. Изузетно прецизно побројане су хемикалије и материјали који се користе у конзервацији. Књига *Конзервација икона* била би пожељна у сваком конзерваторском атељеу зато што обилује подацима неопходним за конзерваторске интервенције.

У случају овог дела желео бих да саопштим своје мишљење а драго ми је што га и аутор ове књиге на основу написаног у потпуности дели. Ако је делатност конзервације и рестаурације почела да се негује и развија, као и многе друге стручне делатности, касније је превазишла те оквире и потражила помоћ у наукама. Данас слободно можемо рећи да конзервација и рестаурација нису чиста уметност, занат нити наука. Конзервација и рестаурација јесу симбиоза науке и уметности.

Са појавом новог већег и комплекснијег проблема у конзервацији иконе тражимо научну област која ће дати одговор за решавање датог проблема. Ми не можемо дело сместити у историјске оквире ако не консултујемо историју уметности, нити можемо са дела уклонити извесне наслаге ако не консултујемо хемију или биологију. А опет ми не можемо дело добро рестаурирати ако не поседујемо знања и извештај сликарски таленат за ту област.

Стога сматрам да ће овај приручник припомоћи да се у будуће умноже оваква издања и да нашу конзерваторско-рестаураторску теорију и праксу подигну на онај ниво коју она иначе заслужује својим досадашњим резултатима.“
(Проф. мр Звонимир Зековић)

„У оквиру српског културног, духовног, посебно сакралног уметничког наслеђа, иконе имају узвишено место, па им је у сваком погледу потребно у чувању поклањати посебну пажњу. Нажалост, од некада многобројних сјајних икона насталих у византијском свету, грчким, српским, руским и другим областима, сачувано је мало икона. Од иконоборачких прогона до данашњих дана, иконе и хришћанска светилишта често су уништавана (Косово и Метохија!). Стога, са великом радошћу поздрављамо појаву књиге Јована Пантића, која представља веома професионалан приступ сложеној проблематици конзервације икона. Изложени су основни елементи како узорака пропадања икона и слика на дрвету, тако и карактеристике конструктивних и везивних елемената, технологије израде и поступака технолошког испитивања и конзерваторских и рестаураторских радова.

Добро документована илустрацијама, са исцрпном стручном литературом, књига је теоријски и практични извор сазнања која се односе и карактеришу ову врсту студија, те ће бити сигуран ослонац и приручник свим младим стручњацима.“
(Проф. Аника Скворан)

мр Радиша Жикић
Бранислава Станковић

МР МИРОСЛАВ СТАНОЈЛОВИЋ – „МЕТОДИКА ЗАШТИТЕ ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА 1“

Висока школа – Академија Српске Православне Цркве
за уметности и конзервацију, Београд 2012, 235 стр.,
ISBN: 978-86-86805-43-0

После низа уџбеника који обрађују тему конзервације штафелајног сликарства, Висока школа Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, уз помоћ Министарства вера и дијаспоре Владе Републике Србије, објавила је уџбеник *Методика заштите зидног сликарства 1*, аутора мр Мирослава Станојловића, дугогодишњег конзерватора Републичког завода за заштиту културних добара и професора Конзервације зидног сликарства (фрескописа). Уџбеник представља обједињене методске јединице почев од уводних делова који на стручан начин уводе у појмове и историјат настанка зидног сликарства, са историјског гледишта, у свим појавним облицима техничко-технолошких особености, а затим и кроз обједињена искуства из праксе и литературе.

Посебно обрађена тема кроз методску јединицу, коју је аутор именовао као место постојања зидне слике, наводи и објашњава велики низ појава и услова који утичу на стање зидне слике. Веома детаљном анализом појединих појавних облика екстремно лоших услова који су у директној вези са зидним сликама, аутор објашњава и условљеност одређених деструктивних процеса који из тога произлазе и утичу на разградњу тј. губљење појединих делова тих сликарних целина.

Конзерваторске мере техничке заштите помоћу којих се заустављају процеси деградације дубинских слојева испод зидне слике, у њеној подлози и носиоцу приказани су у наредним методским јединицама почев од поглавља под називом „Заштитарски поступци на дубинским оштећењима“, преко поглавља „Облици површинске штете на зидној слици“ до трећег „Учвршћавање зидне слике (консолидација)“. Све три методске области обрађују нека искуства из раније праксе на препознавању, карактеризацији и физичком интервенисању у складу са нивоом тадашњих сазнања и могућности. Поред тога приказани су многи облици савремених метода истраживања и конзерваторских интервенција на елиминисању узрочника деградације методама консолидације дубинских и површинских структура зидне слике.

Аутор у овој техничко-технолошкој дескрипцији свеобухватно даје прикупљене резултате, како своје, тако и многобројних познатих аутора, који су

проистекли из истраживања и конзерваторско-рестаураторске праксе. Неопходно је истаћи и то да свака методска јединица обилује бројним подацима који су у оквиру текста дати у облику стручних информација, и као такви од велике су важности за процес учења и разумевања проблематике приказане историјски и кроз савремену конзерваторску праксу.

За књигу „Методика заштите зидног сликарства“ може се рећи да је настајала постепено, током вишегодишњег ауторовог бављења заштитом и обновом зидних слика у бројним црквеним грађевинама. Своје велико знање о овој материји, стицано савесним трудом и залагањем, професор Мирослав Станојловић је одлучио да пренесе млађим нараштајима, кроз овај уџбеник који ће бити коришћен у настави истоименог предмета, на Високој школи Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију у Београду.

Добрим ходом кроз простор и време, одличним описивањем, прочишћеним језиком без велике употребе страних речи и израза, аутор уџбенику додаје литерарни квалитет и једноставност и топлину израза, у којима препознајемо љубав ка материји коју обрађује.

Може се рећи да је овим уџбеником, нашој средини дарована озбиљност. Рецимо да је то драгоцен дар, ако постојимо у временима где се на сваком кораку срећу префикси којима се из наше образовне средине изопштава озбиљност. Громогласно се нуде сви који воде на странпутицу, површност се представља као суштина.

Препознајући и заобилазећи ове препреке, професор Станојловић је своје знање и искуство претопио у златну полуку и приложио је ризници „која се онолико више умножава, колико се више троши“, ризници добрих уџбеника.

мр Илија Марчетић

ДР РАДОМИР ПОПОВИЋ – „ВАСЕЉЕНСКИ САБОРИ – ПРВИ, ДРУГИ, ТРЕЋИ И ЧЕТВРТИ – ОДАБРАНА ДОКУМЕНТА“

Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд 2012, 400 стр., ISBN: 978-86-86805-51-5

У издавачкој делатности Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију изашла је још једна у низу од књига протојереја-ставрофора др Радомира Поповића која је посвећена златној епохи Васељенских сабора Цркве Христове – *Васељенски сабори – Први, Други, Трећи и Четврти – одабрана докуменџа*. По важности и са обзиром на то да је аутор књиге целокупну црквено-историјску документацију пропратио својим изврским запажањима једног изузетног историчара Цркве, који са великом сигурношћу познаје материју о којој пише, ову књигу можемо слободно сврстати у ранг уџбеника или приручника за студенте теологије, духовних академија, иконописачких школа и уопште за све оне искрене боготражитеље који желе да обогате своја верска и културолошка сазнања богословским импликацијама прва Четири васељенска сабора Православне Цркве. Према томе, књига обрађује детаљно период од 325. до 451. године, али заједно са тим периодом детаљно је описан и период који је претходио епохи Васељенских сабора, имајући у виду да аутор књиге даје велику важност проучавању Миланског едикта и значају верске толеранције и верске слободе за хришћане коју су они стекли почетком IV века.

Пре него што тематски проучимо богати садржај ове књиге, додајмо прво и неколико мисли о томе зашто је епоха Васељенских сабора толико важна за проучаваоце теолошких наука. Васељенски сабори су глас опште, саборне Цркве Христове коју кроз историју води Свети Дух, Утешитељ, који Христа чини присутним у црквеној заједници. Зато су Васељенски сабори ауторитет по решавању богословских питања која су се јављала током векова у којима је Црква решавала егзистенцијална питања из области тријадологије, христологије, пнеуматологије, теотокологије, сотириологије, еклисиологије, а самим тим и антропологије. Зато аутор књиге са правом наглашава да су одлуке Васељенских сабора „богочовечанско дело, јер кроз Оце Сабора, епископе или њихове представнике делује исти Дух Свети који узводи епископе Цркве“. Тако Апостолски сабор описан у библијској књизи Дела Апостолска (Дан. 15, 1–34) није само људско дело него и божанско „Јер ујодно би Свeјџоме

Духу и нама...“ (Дап. 15, 28). Исто се може рећи и за институцију Васељенског сабора. Све одлуке Сабора доношене су увек у складу са богословским импликацијама ранијих Сабора, увек у контексту и духу Светог Предања Цркве Христове. Историјски фокус приказан у овој књизи тако нас упућује и на, да је тако назовемо, историјску теологију. Јер питања која се у њој обрађују захтевају одређено бављење историјском теологијом. Зато се може послужити изразом Н. von Balthasar-а да обрада овог периода историјске теологије представља „der christologische Endkampf“ четвртог и петог века. Или као што је истакао Justo L. Gonzalez, описујући мисао Светога Атанасија Великога, епоха христолошких питања је одбрана вере Цркве у присуство Бога у историји и у Његово истинито Оваплоћење. И заиста, неизоставно морамо споменути и мисао Василија В. Болотова о томе да историја богословске мисли представља најсјајнију страницу, а једним својим делом обухвата и посебну специфичност коју даје епоха Васељенских сабора: период развоја црквених догмата у овим вековима представља средиште којем теже све животне силе хришћанске Цркве. Враћајући се изворима наше вере, ми стојимо и дивимо се плану домостроја Божијег спасења учињеног кроз Личност Месије, Христа. Сву ту интелектуалну и духовну снагу носе богословско-догматске и верско-религиолошке импликације Четири васељенска сабора који су предмет проучавања ове значајне књиге.

Књига професора Поповића се састоји из неколико целина. Изворну документацију аутор нам брижљиво доноси из најпопуларнијих научних ризница теолошких црквено-догматских докумената, Зборник J. D. MANSI-а – *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio* (t. IV, V, VI, VII), АСО – *Acta Conciliorum Oecumeniorum* од Едварда Шварца, и свакако Мињов *Patrologiae cursus completus series Graeca* као и *Patrologiae cursus completus series Latina*. У произношењу богословско-историјске литерарне грађе коришћена су и *Дејња Вселенских Соборов, Том III, Санкт-Петербург* (1996) као и многи други црквено историјски, патристички и општи богословски приручници.

Протојереј-ставрофор др Радомир Поповић у *првој целини* књиге даје слику богословског и религиолошког стања у историји Цркве Христове пред сам почетак епохе Васељенских сабора, дакле пред почетак Првог васељенског сабора. Тако у палети приказа тадашње историјске епохе, професор пред нашу пажњу износи текст Галеријевог едикта о толеранцији, издатог у Никомидији, 311. године, а потом у наставку и текст Миланског указа Св. цара Константина Великог из 313. године, са посебним освртом на личност, дело и историјску улогу Константинову у црквеној историји и историји уопште. Изворе аутор налази првенствено у списима Јевсевија епископа Кесарије у Палестини и Лактанција, чувеног писца и ритора, али са напоменом да су сазнајни опуси из Јевсевијевих књижевних дела неупоредиво значајнији, јер имамо у виду његову *Црквену историју* (*Historia ecclesiastica*) као и *Константинов живот* (*De vita Constantini*). Аутор са посебном пажњом указује на значај Константиновог обраћања хришћанству: спомиње се Лактанцијев

опис о Константиновој отмености и дружељубивости којом се истицао у својој младости чиме је постајао достојан кандидат за будућег цара Империје. Наиме, проф. Поповић такође указује на чињенице да је на питање Константиновом ума „којег Бога да призове себи у помоћ“ утицало много пропратних фактора: објективно присуство хришћанства у свим друштвеним класама, престанак подршке народних маса државним прогонима хришћанске вере, посрнуће Империје пред хришћанством које је победило империјалну охолост снагом своје вере и доброте, као и „безазленошћу голуба“ како еванђеоски етички кодекс прописује, без икаквог реваншизма. О великом присуству хришћанске културе у римском друштву почетком IV века сведочи и Лактанцијев запис о томе да се почетком Диоклецијановог прогона Цркве 303. године у Никомидији, једној од четири царске престонице, „налазила црква (хришћански храм) на узвишењу и видела се из двора“ (Лактанције, 12) за који су градске власти решиле да се поруши. Али је, ипак, најзначајнији догађај у Константиновом опредељењу за хришћанство била победа на Милвијском мосту у борби за царем Максенцијем 312. г, као и педагошко васпитни утицај хришћанске мајке Јелене. Цар је, према Јевсевијевом експлицитном излагању, имао визију Крста Господњег на небу као и чудесну визију самога Господа Христа у сну. Лактанцијев извештај је помало другачији: он спомиње чудесан сан у којем је Константину дат савет да поштује и стави на штитове војске небески симбол“.

Сократ Схоластик и Ермије Созомен прихватају Јевсевијев историјски запис и сведочење, нарочито са додатком да је цар са визијом Крста чуо и глас „Овим побеђуј“ (*ἐν τούτῳ νικά, In hoc signo vinces*). Потом, аутор књиге излаже услове као и значај доношења Миланског едикта. Цареви Константин и Ликиније су се почетком 313. године састали у Милану (Медиолануму) у Италији. Савез владара је био учвршћен и Ликинијевог женидбом са Константијом, Константиновом сестром. Едикт у Милану издат је на латинском, матерњем језику цара Константина, а износи га и Јевсевије и Лактанције, с тим што је Лактанције концизнији у преношењу оригиналног текста, како то примећује проф. Поповић у зборнику *Константијин Велики – историја и култура* (Београд 2010). У самом едикту изражено је да је недовољно оно што су дотадашњи закони, који су донекле толерисали Хришћанство, пружали црквеној заједници: првенствено због тога што је остала законска забрана примања хришћанства, тј. прелазак из званичне незнабожачке религије, или било које друге, у хришћанство. Милански указ у потпуности пружа религиозну слободу хришћанима и зато је он јединствен –

„Спомена смо убеђени да је ова одлука донећна здравим и сасвим исправним расуђивањем, да никоме не ускраћујемо избор, било да се ко одлучи за хришћанску веру, или мисли да му други нека религија одговара,... нека сада свако од њих ко жели да се држи хришћанске вере, то чини без ика-

квој узнемиравања и неурлика... да смо дали и њим истим хришћанима мојућноста слободна и ипојноу исцоведања њихове вере“.¹

Зато је Милански едикт „велики домен у стицању слободе хришћана у Римском царству“² Такође, проф. Поповић велику пажњу поклања и проблему васељенског сабора. Међутим, пре тога, аутор поставља пред нас текстове Символа вере из Цркве у Кесарији Палестинској, из Посланице Јевсевија Кесаријског упућене у Кесарију у Палестини са Првог васељенског сабора у Никеји 325. године, као и Символ вере Јерусалимске Цркве, на основу Катихеза Св. Кирила Јерусалимског из 348. године. Писац то свакако чини да бисмо могли имати увид у веру Цркве у *једносушћноста Боја Сина и Боја Оца* помоћу речи из Символа вере Цркве у Кесарији које се односе на Господа Исуса Христа – „... **Бога од Бога... Живот од Живота, Јединородног Сина, Прворођеног** све творевине, **Који је рођен** пре свих векова од Оца...“ као и на основу речи Символа Јерусалимске цркве о Христу – „... **истинитог Бога** рођеног од Оца пре свих векова...“³ Свакако да је ово битно ради тога да би се истакло да Јединородни Син Божији није створен, него је рођен од Оца, а такође је као рођени од Оца Син Божији и – истинити Бог. Касније ће, као што ћемо имати прилику да видимо, доникејска логосологија управо у теологији Светога Атанасија Великог бити допуњена христологијом, односно изражавањем вере Цркве да је Логос Божији, Бог Син, управо Личност Спаситеља Исуса Христа. У овој целини књиге аутор пред нас износи веома битну *Окружну Посланицу Александријској епископа Александра о Аријевој јереси*,⁴ која је теолозима, црквеним историчарима и патролозима веома битна, како аутор књиге наглашава, због историјског сведочанства о томе „како је Црква на самом почетку реаговала на веома опаку Аријеву јерес. Сасвим је било природно и у духу црквеног Предања да се најпре надлежни архиепископ, овога пута Александар Александријски⁵ огласи, тако што је сазвао локални сабор у

¹ Р. Поповић, *Васељенски сабори, Први, Други, Трећи и Четврти – одабрана докумената*, Београд 2012, 32. Латински текст: *Haec inter cetera quae videbamus pluribus hominibus profutura, vel in primis ordinanda esse credidimus, quibus divinitatis reverentia continebatur, ut daremus et Christianis et omnibus liberam potestatem sequendi religionem quam quisque voluisset... Et nunc libere ac simpliciter unus quisque eorum, qui eandem observandae religionis Christianorum gerunt voluntatem. Citra ullam inquietudinem ac molestiam sui id ipsum observare contendant... nos liberam atque absolutam colendae religionis suae facultatem isdem Christianis dedisse.* Lactantius, *Mort. Pers.* Fritzsche, *Lactantius, Opera*, II, Leipzig, 1844, 288–289.

² Ibid., 40.

³ Ibid., 51.

⁴ С. Схоластик, *Црквена историја* 1, 6.

⁵ Свети Александар Александријски, архиепископ од 312/313 до 328. године, наследник епископа Ахилија на епископској катедри Светога Апостола Марка. Црквени архипастир са изразито богољубивом, човекољубивом и мирољубивом природом како о њему сведочи Геласије Кизички.

Александрији 320. или 321. године.“⁶ У овој Посланици Свети епископ Александар изразито користи библијску егзегезу да би доказао божанску природу Господа Исуса Христа: „*Ко види мене види Оца*“ (Јн. 14, 9), „*Ја сам у Оцу и Отац у мени*“ (Јн. 14, 10), „*Ја и Отац једно смо*“ (Јн. 14, 10).

Такође, аутор књиге нам доноси и превод *Писма цара Константина Великог александријском епископу Александру и њезвијеру Арију*, веома значајну због тога што открива учеснике у историјским дешавањима поводом настанка аријанства. Писмо нам показује да цар, будући да није теолог, заправо не разуме разлоге за теолошке спорове по питању божанске природе Христове, те се залаже за било какав црквени мир, *рэх ecclesiastica*, ради добробити државе. Након овог документа, следе текст Никејског Символа вере из 325. године са посебним додатком који говори о осуди оних који говоре за Сина Божијег да „беше када не беше“ или пак да је постао, тј. створен „из друге суштине“, на српском и јелинском језику, као и текст истог Символа вере на латинском језику који нам је такође значајан због тога што се може приметити да су западни хришћани при опису превода термина *ὁμοούσιος* користили следећу формулацију: *unius substantiae cum Patre (quod graece dicitur homousion)*, где се може приметити да су латински хришћани за термин „суштина“ користили израз *substantia – unius substantia*, при чему су водили рачуна да тај термин смислено, дакле према смислу и значењу код њих, управо означава јелински израз *ὁμοούσιος*, односно *homousion*.

Потом, аутор доноси веома важне црквено историјске документе као што су *Посланица цара Константина Великог епископима о учинцима Првог сабора у Никеји*, запажање Теодорита Кирског у документу *О делима великог Никејског сабора*, чувену *Саборску Посланицу у Александрију, Епифанију, Пенџајољу, Ливију и свој васељени, клиру и народу који исцоведају њавославну веру*.⁷ Такође је потребно издвојити и *Окружну Посланицу Јевсевија Кесаријског упућену са Никејског сабора својој њасциви у Кесарију Палестинску* као и *Окружну Посланицу Светог Атанасија Александријског* из 339. године која сведочи о страдањима и прогонствима православних никејских верника након Првог васељенског сабора. Затим, писац књиге доноси изворне документе који још једном описују аријанство као јеретичко учење, а након тога писац доноси пред читаоца и опширну студију *Пасхални сијорови у раној Цркви*, будући да је то такође тема, мада са секундарном интенцијом, којом се бавио Први васељенски сабор. На крају ове целине, аутор износи излагање о канонима које је донео Сабор у Никеји 325. године.

У *њређој целини* своје књиге професор Поповић нам пружа увид у црквено историјска и богословска дешавања након Првог васељенског сабора

Директно се залагао за богословски израз *ὁμοούσιος*.

⁶ Р. Поповић, наведено дело, 57.

⁷ Посланица је јавно обраћање Никејских Отаца Првог васељенског сабора најпре оним помесним црквеним заједницама којима је претила непосредна опасност од Аријеве јереси, а потом и обраћање свој хришћанској васељени.

који су проузроковали привремени прогон православних никејских мислилаца и Отаца, као и разлоге који су довели до појаве македонијанске или дубокоборачке јереси. Аутор инвентивно примећује да је основни проблем теолошких спорова након Сабора у Никеји био теолошки термин *ὁμοούσιος* који није радо прихваћен од свих, као и чињеница да Никејски сабор није до краја решио питање три божанске Личности Свете Тројице. Зато ће то бити питања којима ће се бавити Други васељенски сабор одржан у Цариграду 381. године. Професор др Радомир Поповић истиче да је главно дело овог сабора свакако комплетирање Символа вере онако како га данас ми имамо у црквеној заједници, исповедни Символ вере приликом Свете Тајне Крштења и као литургијско исповедање у Светој Тајни Евхаристије. Тим целосним текстом Никео-цариградског Символа вере јасно је дефинисана вера Православне Цркве у божанску природу и достојанство Личности Светога Духа. Зато се комплетан текст Символа вере из 381. године ставља пред читаоца на српском и јелинском језику испред других црквено историјских докумената као што је извод из *Посланица Серапиону Тмуитском*⁸ Светога Атанасија Великог у којој Светитељ, иако у тешким животним околностима прогонства, јасно говори о божанству Светога Духа као божанској Личности у Светој Тројици. Такође, у овом делу књиге налазе се и црквено историјски записи Сократа Схоластика *О Ајолинаријевој јереси* и *О Другом васељенском сабору*.⁹ Присутан је и извештај из *Законоправила* Светог Саве Српског који се односи на Други васељенски сабор преузет из издања манастира Жиче у виду писменог поздрава саборских Отаца Другог васељенског сабора цару Теодосију I Великом, приредио М. Петровић, као и *Опширна беседа Светиој Григорија Богослова у њисусију 150 епископа на Другом васељенском сабору* 381. године, у преводу са руског М. Мијатова. Веома је вредно пажње што је проф. Поповић посветио пажњу и локалним црквеним саборима у Аквилеји 381. године и у Риму 382. године за време епископа римског Дамаса I чији текст *Друге Саборне посланице против различитих јереси* такође сусрећемо у великом зборнику докумената у овој књизи и то из *Црквене историје* Теодорита Кирског (5, 11). На крају ове књижевне целине аутор нам доноси комплетно тумачење канона Другог васељенског сабора.

Четири целина ове књиге пружа читаоцу увид у проблематику и богословске проблеме које је решавао Трећи васељенски сабор у Ефесу 431. године. Овоме Сабору је такође поклоњена изузетна пажња будући да је сам Сабор бранио и одбранио веру Цркве у истинитост оваллоћења Бога Сина,

⁸ Догматско дело *Четири Писма Серапиону о Светоме Духу* написао је Свети Атанасије око 360. године за време свог трећег прогонства међу монасима у пустињи Египта, а као одговор свом блиском пријатељу Серапиону, епископу тмуитском, који је тражио од Атанасија помоћ како се опходити према онима који су се одвојили од аријанаца, али нису признавали божанственост Светога Духа. Тако је била евидентна појава јеретика духовобораца који су се издвојили из аријанске групе „омиусијанаца“.

⁹ С. Схоластик, наведено дело, 2, 46 и 5, 8.

друге божанске Личности у Светој Тројици, а са тиме и оправданост термина „Богородица“ унутар црквене заједнице. Хришћанска мисао је, дакле, донела новост описивањем Бога који је упркос својој трансценденности ипак иманентан човеку, јер је реално примио људску природу са свим њеним карактеристикама осим оних које могу бити импликација греховности. Бог је постао савршени и безгрешни Човек, објавила је хришћанска Црква у свету који је увелико почивао на јелинским и јелинистичким цивилизационим основама. Са том интенцијом већ је писао, како смо и истакли, Свети Атанасије Велики, када је доникејску логосологију допунио православном христологијом. Сада је било потребно да Црква још једном дефинише појам Богооваплоћења, у категоријама јелинског изражавања, и нарочито објаснити како је то Логос-Христос Носилац двеју природа! То је следеће питање којим ће се бавити не само Трећи васељенски сабор, него цела значајна епоха Васељенских сабора. Након уводног дела описа несторијанске јереси и разлога одржавања Ефеског сабора, проф. Поповић описује Несторијеву личност, делатност, долазак на катедру цариградских архиепископа као и његове христолошке заблуде, и то на основу сачуваних извора у *Црквеној историји* С. Схоластика, 7, 29 и 7, 31. Аутор потом износи целокупну преписку између Светог Кирила Александријског и Несторија: *Прво Кирилово Писмо Несторију*¹⁰, *Прво Несторијево писмо Кирилу*, *Друго Кирилово Писмо – Посланица Несторију*¹¹, *Друго Несторијево Писмо Кирилу*¹², *Трећу Кирилово Посланицу Несторију са дванаест аналитичких теза*¹³ као и *Несторијевих дванаест противставних теза*.¹⁴ Потом је приложен документ *О Трећем васељенском сабору у Ефесу 431. године* из *Црквене историје* С. Схоластика као и *Посланице Јована епископа Антиохијског* Несторију и Кирилу Александријском. Након овога, аутор је сматрао да је било потребно истаћи и улогу Цркве на Западу у решавању несторијанске кризе. Зато је у књизи приложен богати књижевни корпус Светога Келестина I, епископа римског, са свим значајнијим Посланицама које се односе на борбу са несторијанским учењем и које су по први пут објављене у српском преводу И. Марчетића, са латинског изворног текста на основу PG 50. Ако би се ови историјско књижевни документи папе Келестина поређали по важности, онда би међу њима био најважнији *Део гоимайске беседе Светиога папе Келестина са њомесног сабора у Риму против Несторијевој јереси* (430. године),¹⁵ *Посланица Светиога Келестина Несторију њоводом*

¹⁰ Mansi, IV, 885; ACO, I, 1, 1, 24; *Ephèse et Chalcedonie, Actes des Conciles*, traduits par A. J. Festugière, Paris 1982, 45–46; I. Καρμύρη, *Τὰ δογματικά καὶ συμβολικά μνημεία τῆς ὀρθοδόξου καθολικῆς ἐκκλησίας*, I, Αθήνα 1960, 138.

¹¹ Ibid., 888–892; *ibid.*, 25–28; *ibid.*, 48–51.; *ibid.*, 139–140.

¹² PG 77, 58–59.

¹³ Mansi, IV, 1081–1084; ACO, I, 1, 1, 33–42; *Ephèse et Chalcedonie, Actes des Conciles*, traduits par A. J. Festugière, Paris 1982, 57–688; I. Καρμύρη, *Τὰ δογματικά καὶ συμβολικά μνημεία τῆς ὀρθοδόξου καθολικῆς ἐκκλησίας*, I, Αθήνα 1960, 141–146.

¹⁴ Mansi, IV, 1099–1100.

¹⁵ *Fragmentum, Sermonis quem Coelestinus in consilio Romano habuit adversus haeresim Nestorii, PL*

заистинитије православне вере,¹⁶ Посланица њаје Келестина клиру и народу константинопољским¹⁷ као и Посланица њаје Келестина Сабору у Ефесу након осуде Несторија.¹⁸ Такође, из Келестинове пастирско богословске делатности аутор књиге је објавио и Посланице Свејоја њаје Келестина Јовану епископу антиохијском,¹⁹ Максимијану епископу константинопољском (после сабора),²⁰ цару Теодосију II,²¹ две њајине Посланице Свејоме Кирилу Александријском, њре Ефеској сабора.²²

Из Мансијевог зборника, V том, аутор књиге нам доноси текст обраћања Ефеској сабора цару из 431. године и свакако по важности од изузетног значаја Одлуку Трећеј васељенској сабора у Ефесу као и Кирилово „Изложење вере“ или „Томос сједињења“ који уједно представљају и Орос вере Трећег васељенског сабора. Ови документи су веома битни за даљи развој христолошке мисли, јер ће они послужити као основ за доношење ороса вере Четвртог васељенског сабора.

Аутор доноси из Схоластикове Црквене историје и спомен О преносу моштију Свејоја Јована Злајоусјој као и тумачење канона Ефеског сабора.

У њејој целини своје нове књиге, проф. Поповић нас уводи у историјске околности након Ефеског сабора. Он јасно примећује да Томос сједињења из 433. године није био чврст црквени договор између две по христолошком тумачењу различите стране (александријске и антиохијске). Документација у овом делу професорове књиге почиње са Писмом клира велике Јерменије цариградском њајријарху Проклу чији превод је професор раније објавио и у књизи Пеји васељенски сабор, поводом 1450 година Светог Петог васељенског сабора (Србиње 2004). У овом писму јерменски хришћани обраћају се Проклу Цариградском поводом питања личности и учења Теодора Мопсуестијског, који је несумњиво био јеретички мислилац и писац, али чија личност и дела нису разматрана на Ефеском сабору због заокупљености Несторијевим питањем. Потом следе Исјоведање вере Свејоја Флавијана њајријарха цариградској из 448. године²³ као и Флавијанове Посланице цару Теодосију²⁴ и Свејоме Лаву I епископу римском о Евјиху.²⁵ Овом историјском документацијом већ се дошло до богословског питања про-

50, 457–458.

¹⁶ Sanctus Coelestinus I papa, Epistula XIII ad Nestorium, PL 50, 469–471.

¹⁷ Sanctus Coelestinus I papa, Epistola XIV ad clerum et populum Constantinopolitanum, PL 50, 485–499.

¹⁸ Coelestini papae post damnationem Nestorii ad sanctam Synodum Ephesinam Scripta, PL 50, 537–544.

¹⁹ Epistola XII Coelestini papae ad Episcopos Eccles. Orient., PL 50, 465–469.

²⁰ Epistola XXIV Coelestini papae ad Maximianum Constantinopolitanum episcopum post Synodum, PL 50, 547–549.

²¹ Epistola Coelestini papae ad Theodosium Imperatorem, PL 50, 511–528.

²² Epistola Coelestini I ad Cyrillum Alexandrinum Episcopum, PL 50, 501–503.

²³ Mansi, VI, 680; ACO, II, 1, 1, 114.

²⁴ Ibid., 540; Ibid., 35.

²⁵ Mansi, V, 1252–1256.

блема евтихијанства и монофизитске јереси. Затим, посебно истичемо да је проф. Поповић дао заслужену пажњу Томосу њаје Лаву I Великој њајријарху Флавијану, тзв. *Epistola Dogmatica*, у којем папа Лав на изузетан начин, највероватније уз помоћ својих блиских сарадника са високим теолошким образовањем, излаже у потпуности православну христологију о Богочовеку Христу који је Оваплоћени Бог и божанска Личност која је Носилац две природе: божанске и човечанске. „... Јер Онај који је истинитији Бој, Он је и истинитији човек“ истиче папа Лав у својој догматској посланици, и свака од две природе дејствује како је њој својствено (*Евѳеруѳ ѳѳр ѳкатѳра морфѳ*), а Христос као Богочовек је њихов Носилац, јер Личност је Носилац природа, а не обратно.²⁶

Заједно са тим, аутор књиге поклања пажњу и Флавијановом сабору – „синодос ендимуса“ на којем је Евтихово погрешно богословље осуђено (мада Евтих није ни био истакнути богословски писац) 448. године, као и трагичним догађајима на „разбојничком сабору“, „latrocinium Ephesinum“, у Ефесу 449. године. У вези са првим, Флавијановим сабором истакнути су учесници овог благочасног сабора. Од посебне важности је Халкидонски Орос вере из 451. године који је приказан на српском и јелинском језику. Издвајамо из Ороса суштински део који се односи на христологију, тј. на Богочовека Христа:

„Следујући Свејим Оцима сви смо научени да исјоведамо Једноја истјоја Сина

Госјода нашеј Исуса Христја, истјој савршеној њо божансјву, истјој савршеној њо човечансјву...

Једносушјној Оцу њо Божансјву и Исјој једносушјној нама њо човечансјву, у свему њодобној нама осим грѳа...

Њеја Једној Исјој Христја, Сина, Госјода, Јединородној у две ѡприроде (*Еѳа каи тов Аутов Христѳн... ѳν δѳо фѳсеѳн*) несливено (*αѳσυχѳτως*), неизменљиво (*ατρѳптѳς*), нераздељиво (*αδѳιρѳτως*), неразлучно (*αχѳρισѳτως*) ѡзнајој (*γѳνωριѳμεѳον*)...“²⁷

Оно што је аутор књиге припремио такође са великом пажњом јесте опис саборских седница, где је сваку седницу током Четвртог васељенског сабора пропратио са еминентним запажањем и веома корисним коментарима. Као од посебне важности за српско црквено историјско и патристичко богословље данас истакли бисмо и *Појѳврду одлука Халкидонској сабора од сјране цареѳа Маркијана и Валентјинијана* коју аутор излаже на основу

²⁶ Р. Поповић, наведено дело, 305. Аутор је текст донео из Mansi, V, 1265–1289; ACO, II, 1, 1, 10–20, затим из *Konziliengeschichte*, К. J. Hefele, Frankfurt 1873–1890. – текст на латинском језику, као и француски превод код Н. Leclercq, Paris 1907, livre X, chapitre III, 569–580 и руски превод у *Дјѳјанија III*, 432–438.

²⁷ Mansi, VII, 108–117; ACO, II, 1, 2, 126–130.

Мансијевог зборника, VII том, као и *Посланицу њаје Лава I цару Маркијану након Халкидонској сабора*, такође на основу Мансијевог зборника, VII том.

Уобичајено, аутор књиге на крају даје своје тумачење о канонима Четвртог васељенског сабора као што је то чинио и код сваког претходног Васељенског сабора.

На крају је потребно још истаћи да значају овог богословског књижевног труда професора Поповића доприноси и посебан иконографски дизајн и илустративни садржаји које аутор са најбољим одабиром користи. Ова књига професора др Радомира Поповића представља велики допринос савременој теолошкој мисли, нарочито теолошко-историјској и патристичкој, и као такав представља значајан извор за истраживаче из свих теолошких дисциплина која се баве темом историје догмата. Као изузетан прилог савременој црквеној просвети ова књига се својим садржајем препоручује студентима и ученицима свих богословских школа и факултета, да у њој проналазе инспирацију за свој рад и прегалаштво, тим пре што су у њој поједини документи из историје Цркве и патристике објављени по први пут. Зато би за сам крај приказа ове књиге било примерено навести дивно запажање В. В. Болотова које се односи на епоху Васељенских сабора: „Богословска мисао развија се у свој својој лепоти и снази... У енергичности свог пројављивања, по својој ширини и дубини интересовања богословских размишљања...” Ове прелепе речи могу се у свој својој аутентичности применити и на ову значајну књигу.

Ђакон мр Ивица Чаировић

ЕПИСКОП ДР ЈОВАН (ПУРИЋ) – „ЛИТУРГИЈА И САВРЕМЕНИ СВЕТ: ПРАВОСЛАВЉЕ ПРЕД ИЗАЗОВИМА САВРЕМЕНОСТИ“

Српска књижевна задруга, Београд 2011, 293 стр., ISBN: 978-86-379-1172-2

У издању Српске књижевне задруге, у едицији *Поучник*, објављена је књига Његовог Превосиштенства Епископа нишког др Јована *Литургија и савремени свет – Православље пред изазовима савремености*.

Књига се састоји из четири поглавља: *Суочење Цркве са светом – сведочење као метод Цркве; Литургија и личности – христологија и христолошка антропологија; Литургија, свет, есахтон – еклисиологија и еклисиолошка екологија и Повратак литургијском искуству света и човека – основ црквене мисије у 21. веку*. Књига почиње студиозним приказом сведочења као предањским методом црквене мисије, а затим аутор јасно истиче зашто је дошло до губитка хришћанског опита живота и зашто је тешко живети хришћански у постхришћанској цивилизацији.

После уводних разматрања Епископ Јован говори о личности Богочовека Христа као централној стварности Хришћанства. После христолошке синтезе следи истицање Евхаристије – Тајне Цркве у којој нам се предаје Архетип Христос. Владика је нагласио православно учење о личности као кључу за антрополошки проблем савременог човека, у вези са православним опитом личности и културом, односно антропологијом егоизма. Раскринкавајући проблеме духовне неосетљивости у савременом свету, Епископ Јован говори о Светој Евхаристији као месту обнављања истинске личности и истинског заједничарења. Треће – за нас и најбитније поглавље – почиње синтезом проблема односа човека према свету, затим се тумачи хришћански став према екологији са посебним истицањем доприноса православног богословља у решавању проблема еколошке кризе. Следствено христосцентричним идејама из другог поглавља, аутор говори о феномену и догмату Оваплоћења Бога Логоса, уз акценат на антропо-космичком доприносу светотајинске екологије у решавању савременог проблема у заштити животне средине. На крају одељка, аутор издваја четири елемента православног Предања у сфери решавања еколошких проблема. Последње поглавље и закључна разматрања говоре о повратку литургијском искуству света и човека, са посебним освртом на библијски контекст превазилажења проблема са којима се хвата у коштац богослов и литург који живи у савременом свету и део је културе и друштва модерног доба.

На крају књиге дата су обимна закључна запажања аутора којим успешно покушава да превазиђе мноштво проблема уочених у савременом друштву.

Из уводног слова: Савременост у којој живимо као у духовно-историјском амбијенту који се непрекидно мења, поставља пред нас, православне Хришћане, непрегледно мноштво – за хришћанску свест и савест, као и за хришћанско искуство историје – потпуно нових и до сада непознатих проблема. Тачније говорећи, ми се, као чланови Цркве Христове, живећи унутар савременог друштва (било да оно само себе назива „постхришћанским“, „секуларним“, „цивилним“ или „отвореним“), већ затичемо усред „Гордијевог чвора“ тих горућих проблема који се испостављају не само као некакви апстрактни и туђи „проблеми савременог и секуларизованог човека и друштва“ (који се, наводно, не дотичу живота Цркве, надвремено постојеће у „резервати“ њене Литургије и њенога Предања, и који нема суштинске везе са хришћанским путем ка спасењу у оквиру те „сакралне оазе“, тог безбедног религијског уточишта усред прљавог и узбурканог „мора житејског“ овог света), већ се испостављају као неизбежни *ејзистенцијални контиексти* како личног историјског живота сваког Хришћанина и Хришћанке, тако и саборног живота Цркве.

Општи је консенсус теолога, филозофа, социолога, педагога и културолога да се савремени свет и друштво данас мењају неупоредиво брже, дубље и непредвидљивије него што су то чинили „свет“ и „друштво“ било које познате епохе у досадашњој историји света. Небивали научно-технолошки развој, политичко-економске и социјалне промене на планетарном нивоу, два светска рата и богоборне револуције, „Хладни рат“ и почетак глобализације у 20. веку – веку *ајтомске џехнике и џрашумске ејшике*, како је пророчки упозоравао Преп. Авва Јустин Ђелијски, још шездесетих година истог тог 20. века из Манастира Ђелија код Ваљева – измениле су човека, друштво и свет много коренитије и далекосежније него читав претходни процес историјског развоја западне цивилизације од хуманизма и ренесансе до почетка 20. века.

Брзина тих непрекидних промена човека и његовог света је све већа, а њихов интензитет све снажнији, тако да се стиче утисак да читава ситуација постепено почиње да измиче свакој контроли, тако да човек од субјекта тих промена све више постаје њихов *пасивни објект*. А ако је судити, макар на основу оних трагичних и деструктивних плодова тог и таквог „незадрживог развоја“, које нам је на застрашујући и опомињући начин показао 20. век (са својим богоодступништвом, два светска рата, безбројним кризама и стотинама милиона убијених и рањених људи), о крајњим дометима тог цивилизацијског процеса, у коме технолошки и економски напредак стоје у директно обрнутој сразмери са духовним и моралним назадовањем човека и људског друштва, може се само нагађати и то не без огромне бојазни и забринутости за судбину рода људског и његовог Дома, читаве планете Земље.

Рецензенти ове врло интересантне и књиге која поставља проблем савременог друштва у нов – а од давнина – библијски контекст су протојереј-ставрофор др Димитрије Калезић и Бранко Летић. Главни уредник издања је Драган Лакићевић.

Протојереј-ставрофор др Радован Биговић, професор Православног богословског факултета Универзитета у Београду, за разлику од Владике Јована, у свом делу са истом темом – *Црква у савременом свейу*, у издању Службеног гласника, из 2010. године, бави се веома важним питањима друштвеног живота, али без светоотачког приступа. Проф. Биговић је у српском научном и интелектуалном контексту у правом смислу те речи пионер када је у питању покушај теолошке процене савременог политичког дискурса, са питањима као што су: однос Цркве према феномену демократије, плуралистичком друштву и европским интеграцијама, пословна етика, цивилно друштво, људска право и право уопште. Захваљујући широком богословско-филозофском образовању, а посебно због дијалога са носиоцима политичких струја у Србији, о. Радован Биговић је у могућности да личне процене заснује озбиљно узимајући у обзир основне елементе савремене политичке теорије и праксе. Његово дело садржи и социолошка разматрања по питању, рекли бисмо, општих тема, а то је однос Цркве према култури, научним достигнућима и питању екологије и биоетике, али и из области екуменског богословља. Заједничка одлика свих студија о. Радована Биговића у поменутој публикацији јесте језик који комуницира са свим генерацијама, јасан и неоптерећен фразама. Са друге стране, изостаје богословствовање у светоотачком духу на поменутој теми, које је развијено у делу Владике Јована, који на основу библијских списа, дела Светих Отаца и отаца савремене Цркве кореспондира са уоченим проблемима. За обојицу аутора заједничко је да су детектовали исте проблеме у савременом – секуларном – друштву, којима приступају на различите начине, али ипак комплементарно.

Публикације Владике Јована и о. Радована Биговића можемо да посматрамо кроз призму позива на дијалог са представницима свих сфера грађанског друштва, које покушава да у турбулентним временима покаже свој домет. У времену када се Црква суочава са постмодерним друштвом, богослови би требало да на различите начине приступају истим темама како би успели да привуку пажњу великог броја читалаца и слушаца.

Савремени човек се претвара у самозатворену монаду и суровог професионалца, те је неопходно да се спаси и *џа сјоџа овца*. У књизи о. Радована Биговића, анализиран је читав низ судбоносно важних тема које карактеришу кризу модерне разума, науке, напретка, демократије, нације, људских права... Место и улогу Цркве у савременом свету, аутор изучава темељно и свеобухватно, а затим и покушава да одговори на сва наметнута и детектована питања.

У овом контексту треба поменути и трећег аутора који се бави – додуше другачије приступајући проблему – датом темом, а то је академик Владета Јеротић. У свом делу *Изазови Хришћансјиву у 21. веку*, у издању Драслара, 2011.

године, аутор есејистички, али са оригиналним научним утемељењем, проналази већ наведене проблеме са којим се суочава савремено друштво и Црква у њему. Интегрисан смисао за дијагностику и истанчан научни дух трећем аутору пружају шансу да постане трећи – пуноправни – члан овог триптиха који са психолошко-терапеутског аспекта излази из оквира науке и покушава да помогне савременом друштву да превазиђе дати проблем. Проф. Јеротић се не слаже – у потпуности – са Биговићевим оспоравањем сентенце *веруј и не исцртај*, већ указује да постоје „разреди“ верујућих и да су различити људи на различитом степену духовног сазнања. Према његовим речима, тешко је схватити Свету Тројицу које Хришћанство и Православље чини једном од најсложенијих, али и најузвишенијих вера у ери интернета и постиндустријализације. Академик Владета Јеротић истиче да је неопходно да се богослови суоче са тенденцијама у модерном, односно постмодерном, друштву зато што је Православље не-природно, јер је натприродно, и зато што је вера старија од нације и народа. Са друге стране, публикација о. Радована Биговића важна је управо зато што разматра нека од најсложенијих питања, отварајући простор за дијалог јер нису дати коначни одговори. Различито од њих Владика Јован пружа одговор утемељен на Светом Писму и Светом Предању.

У поменутим књигама се промишља однос Цркве и демократије, нације, пословне етике, европских интеграција, грађанског друштва, екологије, сајбер културе и науке, екуменизма, све до генетског инжењеринга, вештачке оплодње, еутаназije, трансплантације и абортуса. Аутори листом наглашавају да се, немилим сплетом друштвено-историјских околности, налазе пред тим питањима која су и верујући и неверујући најчешће постављали оцима у Цркви, а да је Црква често остајала верна Предању које није у духу времена, већ надилази и време и потребе модерног друштва које се углавном тичу економије и политике, а никако метафизике и онтологије. Сагледавајући историјски контекст сва тројица аутора – у духу Цркве – остављају слободан простор за све људе да схвате и прихвате одговоре који су им већ вековима понуђени на страницама Светог Писма и дела Светих Отаца.

На крају, истичемо да су сва три дела значајна за српску културу, социологију и богословље; да различитим приступима тројица аутора портретишу историју Српске Цркве и друштва на почетку 21. века; и да комплементарно уклапају теме и питања у један својеврсни мозаик, који би морао да буде подстицајан за младе генерације богослова, психолога, политичара, социолога и културолога.

Сумирајући све, закључујемо да је Владика Јован библијски и светопредањски приступио проблемима и да је на њих одговоримо у духу Отаца Цркве, да је о. Радован Биговић више детектовао и постављао питања, тражећи од читаоца и себе самог одговоре на есејистички начин са социолошко-културолошког становишта, а да је академик Владета Јеротић са психолошког-терапеутског аспекта нашао пут ка решавању проблема у свим сферама друштвеног живота у 21. веку.

Ђакон мр Ивица Чаировић

ЕПИСКОП ДР ЈОВАН (ПУРИЋ) – „ТАЈНА О ПРЕСВЕТОЈ БОГОРОДИЦИ“

Света Гора Атонска : Манастир Хиландар,
Београд 2011, 173 стр.,
ISBN: 978-86-84747-81-7 (брош.)

Историјски пресек настанка и развоја црквене химнографије наизглед је комплексан за савременог читаоца. Међутим, ако неко жели да се тиме бави постоји много студија иностраних истраживача на ту тему. Са друге стране, у Србији је тек неколико богослова покушало да се озбиљније бави овом темом, што је врло чудно јер се зна да су Срби одувек имали осећај за светоотачко предање у химнама, односно богослужбеним песмама, тако да су поред песама које су превођене на српски језик, настајале и оригиналне службе у славу и част српским светитељима.

Један од најзначајнијих књижевних догађаја – из времена турократије – било је сабирање служби српским светитељима у јединствену књигу названу Србљак. Службе националним светитељима у почетку су уношене на одговарајућа места у постојеће минеје. Временом почиње да се устаљује у празничним минејама *српска литургијско-бојослужбена песма*. Први сачувани рукописи с претежно српским службама потичу из XVI века. Међутим, не зна се кад је дошло до издвајања служби српским светима у засебан зборник нити кад је и како је тај зборник добио име *Србљак*. Први познати рукопис *Србљака* који је садржавао значајан део тог националног корпуса настао је у манастиру Раковцу у Срему, 1714. године. Према том или неком другом сличном рукопису изишло је прво издање књиге које је приредио Епископ арадски Синесије Живановић на рускословенском језику под насловом *Правила молебнаја свјатих сербских просвјатихишелеј* (у Римнику, у Румунији, 1761. године, друго издање у Венецији, 1765).¹

Постоји такође књижевно издање *Србљака* (1970, књ. I–III, IV књига са научним прилозима), у којем је обухваћена целокупна стара српска литургијска химнографија.²

За поезику Србљака карактеристична је, са једне стране, потпуна зависност од византијског литургијског и књижевног канона, а са друге, национална идеја која је надахнула како поједине службе, тако и њихово сабирање у посебан зборник. Као и у другим књижевним врстама наши писци су и у службама верно следили византијске узор. Због најнепосредније везе

1 Ј. Деретић, *Крајња историја српске књижевности*, БИГЗ, Београд 1987, 19.

2 *Србљак I–III*, Српска књижевна задруга, Београд 1970.

песме и богослужења, односно живота у Цркви, што и јесте саставни део унутрашње, литургијске суштине, службе светитељима потеклим из власти тог народа јесу чињеница која сама по себи говори веома много. У таквим службама често се јављају националне теме, у њима се говори о судбини отачаства и народа; у временима напретка светитељи се моле да још више утврде своје отачаство, да га чувају у миру и Божијој милости, а у временима пораза и народних страдања њима се упућују молитве за помоћ и спасење. То родољубиво осећање свакако чини врло значајан елеменат наших служби и њиховог деловања на вернике. Међутим, оно никако није најважнија њихова компонента. У овим службама најважнију улогу има хришћанско есхатолошко и антрополошко осећање у свим различитим видовима свог испољавања, а затим и кохезиона веза између богословља, литургије, агиографије и химнографије.

Савремено богословље у Србији олако прелази поред и преко практично-богословских дисциплина, као што су појање, агиологија, омилитика и химнографија, тако да су ретке студије које мултидисциплинарно обрађују теолошке теме. Епископ нишки др Јован у свом новом делу *Тајна о Пресветој Богородици* у издању Хиландарске задужбине на нов начин покушава да са богословско-библијско-иконолошког становишта анализира Богородичине празнике.

У предговору Драган Милин истиче две врло битне карактеристике ове књиге: прва је да је аутор врло добар познавалац црквене поезије и да је ова књига оригиналан канон Пресветој Богородици. Ове две одлике указују на то да је ова публикација заснована на светоотачком постулату – проживљавање вере. Дакле, аутор је уз помоћ свог вишедеценијског молитвено-богослужбеног искуства, опита, двига успео да сабере сав нектар црквене поезије и да га преточи у – за наше време – оригинално хришћанско штиво, које, без обзира што за тему има мариологију, додирује све догмате Цркве Христове.

У уводном слову првог дела књиге, Епископ др Јован истиче два момента из домостроја спасења – Тајну Богородице и Тајну Оваплоћења, а затим говори о библијско-светопредањском поимању тајне домостроја спасења. Аутор даље говори о Дјеви Марији у библијским изворима и о Божијој припреми Дјеве за служење у Тајни домостроја спасења, где је наглашен призив и избор Дјеве Марије да постане Богомајка, који није случајан већ је по Промислу Божијем. Ова истина описана је уз помоћ навода из црквене поезије: догматика, акагиста, канона, сједалена, катавасија, блажена. Ова химнографска потпора прве истине која се описује у овој књизи, показује молитвено искуство аутора и његов труд да се преко Светог Предања објасне истине вере православне. Затим следи поглавље: Ева – Марија; прва Ева као икона и образац друге Еве (Дјеве) Марије. У овом делу књиге, истакнута је разлика између Еве и Марије, али је у библијско-химнографском контексту објашњен Промисао Божији у оба случаја. Четврти део – При-

родно зачеће, рођење Марије од Јоакима и Ане и припрема Марије за служење у домостроју спасења, полази од христолошко-антрополошких тема и наставља се на поглавље: Испуњење старозаветних месијанских пророштава и избор Дјеве Марије, у коме аутор тумачи неколико старозаветних праслика које указују на Пресвету Богородицу и говоре о Њеној улози у домостроју спасења.

Други део књиге бави се христолошким темама, а насловљен је – Оваплоћење Бога Логоса од Дјеве Марије, као откривење Тајне домостроја Спасења. Епископ Јован објашњава да се у личности Богородице открива Тајна натприродног спасења човека и света у Богочовечанској личности Господа Исуса Христа, али преко утемељеног описа натприродног зачећа Дјеве Марије од Духа Светог, као остварењу Тајне домостроја спасења. Дакле, аутор мариолошку тему сада ставља у тријадолошку раван, те на тај начин методолошки прати и завршава низ од христологије, преко пнеуматологије до тријадологије. Светопредањски је утемељено поглавље – Божанско дете ношено у утроби своје Мајке Дјеве Марије и Дјева као истинита Богородица, како би се правилно схватило тумачење личности Пресвете Богородице. След историјских догађаја сада већ долази до Заручења Дјеве где је описана улога заручника Јосифа у домостроју Спасења. Затим аутор објашњава Оваплоћење Бога Логоса као и Маријино вечно девичанство.

Трећи део носи назив Улога Пресвете Богородице у Тајни Богопознања и Спасења људског рода, где се истиче христологија акатиста Пресветој Богородици да би се објаснила Њена Светост, Њен однос према другим светима у Цркви Христовој и Њен однос према Сину и Њено посредовање у спасењу људског рода.

Иако је књига формално методолошки завршена, аутор даје додатак – Библијско-богослужбени аспект Богородичиних празника, у коме се користећи празничну химнографију дотиче свих празника и тумачи их у контексту догматских тема. Аутор полази од празника Рођења Пресвете Богородице и Ваведeња и наглашава иконичност ових празника. Затим говори о Тајни Богооваплоћења у контексту празника Благовести, на шта се надовезује опис иконичног садржаја богослужења на празник Рођења Христовог и сотириолошка разматрања о овом празнику. Затим следи тумачење празника Сретења Господњег, где аутор користи метод тумачења литургијске иконе. Настављајући сотириолошку нит, аутор говори о Богомајци код Крста и код Христовог гроба, на који се надовезује историјско-литургијским и иконичним тумачењем празника Успења Пресвете Богородице. На крају додатка, аутор говори о дидактичким обележјима канона и песама празника Успења Богородице и, у закључку књиге, даје богословски смисао свих празника Цркве који су посвећени Богородици.

Аутор у делу методолошки полази од објашњења настанка канона и стихира за сваки од празника, у којима се описује историја и општецрквено значење. Литургијско излагање историје празника обилује библијским

терминима и супротстављањима историјских сведочанстава са старозаветним пророчанствима. Груписање богослужбених идеја празника намеће се самим њиховим историјско-догматским садржајем. У складу са тим прво ћемо изложити историју Рождества Богородице а после ћемо одредити његово догматско значење. Епископ Јован тумачи историју празника наглашавајући поједине моменте управо из стихира, те историјску реалност преточену у богословско-агиографску литературу поткрепљује химнографским елементима. Користећи стихове из стихира или песама канона као вешт познавалац и догађаја празника и богослужења, аутор нас уводи у празник јасним стилем који је препун поетског и књижевног. Догматско утемељење за имена Богородице, али и за објашњење Тајне Богородице, Епископ др Јован такође налази у химнографији. Затим се на почетни опис празника, надовезује истраживањима светоотачких тумачења Тајне и антрополошким консеквенцама. У богослужбеним песмама и тропарима празника, на пример исказује се мисао, да чиста Богомајка и Слушкиња Христа Бога непрестано пред Њим заступа даровање првог блаженства људима. За оне у аду, како се каже у песми канона на јутрењу за празник Рођења Богородице, Она је мост живота. Затим Епископ Јован налази и христолошку везу, која је неминовна када се описује Мајка Сина Вечнога у контексту библијских прича. Пречиста је заиста била Посредница Богооваплоћења. Њу је у време Архангелске благовести, по благовољењу Бога Оца осенио Божански Дух и у Њу се уселила Реч Очева. После свега реченог постаје јасан узрок целосветског поштовања зачећа и рођења Пресвете Богородице. Верујући људи по свој земљи достојно поштују песмама и хвалама. Ону, Која је расејала таму безблагодатности и донела човечанству избављење од Вечне смрти и даровала обожење.

Узвишени језик црквених песама у славу Богоматере, према речима аутора, умилно изображава историју свих празника, као и путеве Божијег Промисла, који је припремио Свету Дјеву за Богоматеринство. У опису Ваведена открива се и педагошка карактеристика догматских описа Богородице, те Епископ Јован каже да се Пресвета Марија, још док је била младенцац по узрасту, чувши о Њеном пресељењу у Јерусалимски храм није уплашила одвајања од родитеља и није плакала, већ се вољно потчинила родитељској одлуци. Литургијске примедбе о Ваведену у храм Пресвете Марије показују да су се Њоме испунила предсказања пророка, те да се Стари Завет заиста испуњава у Новом Завету, и не само да се испуњава већ и утемељује проштвта, која су до тада имала митску конотацију. Богоизабрана Богоневеста била је уведена у Светињу Светих силом беспримерног и Свог високог достојанства. Трогодишња према узрасту Она је била многољетна духом и савршена душом, јер је примила са љубављу родитељски предлог о усељењу у храм. Свенепорочна се васпитавала у храму сама Божанском благодаћу, а пошто је то тако онда се и педагогија испуњава у христологији, којој предњачи тријадологија и мариологија. Созерцање Св. Духа који се у Њу уселио

задивило је и саме небеске анђеле, те се у празничним описима дотичемо и пнеуматологије, која је неодвојива од христологије. Према речима црквене песме још је пророк Авакум превидио облагодаћење Богоотроковице у делу храма, који је недоступан људима. Из овог догматског контекста, Епископ Јован се враћа на богослужбено-литургијски који објашњава речено тако што говори да је пребивање у Цркви, слушање одломака из Светог Писма, богослужбеног појања, читања молитава и слушање анђелских беседа радовало Пречисту. Она постаје сада парадигма сваког хришћанина и символ оних који су нашли Бога у Цркви. Приснодјева је у пуном смислу речи била благодатни дом и хранитељка тајни неискazanог духовног богатства. Храњена небеским хлебом и васпитавана Духом Светим Она се промислитељно припремала рођењу Хлеба живота оваплоћене Очеве Речи. Увођење Дјеве Марије у храм био је почетак Њеног предобручења Духом Богу и Оцу у храм Очевог Логоса. Аутор истиче да богослужење на празник Ваведена и садржај тропара и песама, не само што нас уведе у живо созерцање Пречисте Дјеве у храму, него нас уче да Њу прослављамо и да јој се молимо. Преко Ње човек се мири са Богом, те се Њеним молитвама и спасавамо.

Црква чува и негује библијску иконичност и иконичну методологију богословља. Јеванђеље и Свете иконе имају заједничко начело учења и тумачења, и због тога преносе исту свештену поруку и богооткривено учење. У том смислу, достојно је помена Предање, по којем је Јеванђелист Лука први насликао икону Пресвете Богородице, што значи, да оне догађаје и личности које је Лука писменим путем описао у свом Јеванђељу у Делима Апостолским, он их сада на иконичан начин тумачи и тако на очигледан начин износи сву ону важност коју су ти догађаји и личности, у овом случају Пресвета Богородица, имали и имају у Тајни Домостроја спасења.

Иконичност Богородичиних празника говори о свим димензијама црквеног живота. Човек, кога је Приснодјева Марија помирила са Богом, учествује у богослужењу, где се читају одломци из Светог Писма. Иконично владање достојанства Божијег у човеку, призива нас на план иконичне методике у богословљу. Другим речима, иконични однос према Светињи рађа велике плодове призива у сваком човеку. Свето Писмо које се изучава целог живота даје словесну икону овог или оног иконописног сижеа, која предупредује живописну икону. Познато је да су иконе исписане на основу јеванђелског текста, али је и њихова композиција прожета текстовима богослужбених песама.

Епископ Јован истиче, што је врло значајно за студенте који уче црквену уметност, да је у основи иконичности не само православно богословље образа (лика), него и живи опит иконописања (са својим антрополошко-иконолошким карактером). И са гледишта иконописаца, који имају просветитељску и мисионарску службу, ово је најважнији аспект иконичности. Управо се у иконичности темељи реална могућност превазилажења неких противречности између богословља и црквеног предања са једне стране, и, у

ширем смислу те речи, савремене праксе црквене уметности, са друге стране. Детектовање овог проблема аутора сврстава у ред ангажованих теолога, који не говоре херметичним и терминолошко неубедљивим стилем, већ библијским и светопредањским језиком помаже да се на прави начин савременом теологу и иконописцу растумаче богословско-библијска утемељена химнографије.

Епископ Јован сам појам икониности упућује на онтолошки најважнији проблем битија образа у Цркви и у свету – „Логос постаде тело“. Начело икониности је обликујући принцип читавог богословља и праксе Православне Цркве, те ово дело препоручујемо и богословима и иконописцима.

Ђакон мр Ивица Чаировић

МР ГОРАН ЈАНИЋИЈЕВИЋ – „ХРИШЋАНСКА УМЕТНОСТ И АНТИЧКЕ ПРАДИГМЕ“

Висока школа – Академија Српске Православне Цркве
за уметности и конзервацију, Београд 2012, 184 стр.,
ISBN: 978-86-86805-47-8

У складу са потребама студената на дипломским мастер студијама на Високој школи Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, проф. Горан Јанићијевић је сабрао своје досадашње студије на теме позноантичке и ранохришћанске уметности и инкорпорирао их је у концепт силабуса предмета *Хришћанска уметности и античке парадигме*, те добио зборник радова који студентима помаже да се самостално и креативно упуште у реинтерпретацију ранохришћанске уметности. Како сам аутор у уводу наглашава, дуг и веома сложен пут хришћанске уметности кроз слободни развој укључује и утицаје и узоре из нехришћанских традиција и култура. Критичко прихватање страног, према критеријуму усаглашености са Предањем, јесте сито и мерило хришћанске еклектике, али је и чувар изворности. Преображавајућа природа уметности хришћана показала је особености великих култура чије су тековине у стању да покрећу нове уметности. Шире схватање области подразумева уметност хришћана од њеног настанка, негде крајем II столећа до данашњих дана. Нарочито је значајан први развојни период, када се хришћанска уметност развија и стасавала упоредо са касноантичком, паганском уметности. Основни методолошки проблем за разумевање ранохришћанске уметности јесте њено тешко разликовање у односу на уметности синкретичког круга. Саживот хришћана са осталим житељима касног царства исходио је помешаним културним траговима, нарочито у великим градским центрима. У постконстантиновском раздобљу хришћанска уметност добија коначни идентитет те се без потешкоћа може пратити њен даљи развој, препознавати њена естетика, стил, иконографија и формална својства. Уметност Византије и њене утицајне сфере посматра се у овом образнику као степен развоја (рано) хришћанске која се у њој врхуни и добија пуни израз.

Зборник је подељен у четири поглавља. На почетку аутор читаоце Предговором уводи у проблематику појмова из наслова ове збирке студија. Прво поглавље – *Реализам и идеализам у касноантичкој-ранохришћанској уметности*, говори да уметност, на свој начин, несумњиво пројављује и тумачи идеју и реалитет. Њена методологија је, у великој мери, заснована на

спонтаним открићима. Смисао уметности није да прати теоријске концепте, већ да сопственим путем долази до суштаствених садржаја. То се односи на религијске уметности старог и средњег века, које су према аутентичном методу блиске контемплативном стваралаштву свих раздобља. Шире посматрано, свака уметност показује религијску димензију, али ниједна није директна последица теологије. У овој студији аутор на почетку говори о реалном у чилима и у уметности, затим анализира шта је реализам у позној антици, а шта и ранохришћанској уметности, па уз помоћ тумачења фајумских портрета аутор долази до закључка да се различитости 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, заснован је на античком политеизму и његовој вези са источним култовима. Веристички карактер указује на функцију посмртне маске. Овде аутор наилази анализу Јоргоса Кордиса и наглашава да уметничко схватање фајумских сликара јесте у великој мери удаљено од хришћанског виђења личности која свој реалитет остварује у заједници личности – Цркви, јер заједница у Христу ипостазира хришћанску личност на један наиндивидуалан начин у коме природа губи свој значај. Такво схватање се веома рано испољава у касноантичкој – ранохришћанској уметности, а идеја да је свака личност христолошка у историји и вечности уочава се од најранијих артефаката катакомбног сликарства. После исцрпне анализе фајумских портрета аутор говори о природи и реалности, а у вези са питањем идеја у философији и уметности. Затим се аутор бави иманентном истином хеленске пантеистичке скулптуре, па поетским идеализмом и идејом вечности у касноантичко-ранохришћанској уметности. Поетски супстрат касноантичке-ранохришћанске уметности испитиван је у овој студији 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.

Друго поглавље, под називом **Библијски основ иконографије и античке парадигме**, започиње расправом о Сол и Луни, као носиоцима античке и хришћанске есхатологије, на основу анализе примера: Распеће из Богородичине цркве у Студеници и минијатура кодекса који је 586. године преписивао монах Рабула у манастиру Загби (Месопотамија). Затим аутор говори о Непобедивом сунцу – од Олимпа до Тавора. Символи антитезе дана и ноћи и смене двају завета као пратиоци крста представљају веома раширену традицију коју можемо пратити преко поменутог Рабулиног кодекса, јерусалимских ампула, коптских фресака све до позног средњовековља. Аутор поред студеничког Распећа анализира и исту композицију из дечанског живописа, односно сцену Страшног суда, а затим и аналогни пример у Љевишкој. Пратећи основну тему аутор се задржава на Распећу где су сунце и ме-

сец приказани у капљичастим омотачима са обе стране крста. **Ако линеарно сагледавамо сцену сунце долази, а месец одлази. Персонификације Старог и Новог Завета на улазу у спољашњу припрату Богородице Љевишке се на свом иконографском садржају не разликују од примера антропоморфних представа.** Галерији посебности у сликарству Љевишке, када су у питању античке парадигме, аутор истиче и представу из романа о Варлааму и Јоасафу. На крају аутор износи врло утемељен закључак да из свих премиса ипак не треба да следи да је Стари Завет једноставно укинут, јер иако не доноси благодат која је кроз Христа постала, она је у Њему пророцима најављена. Аутор наводи познато место из списка Светог Максима: „Благодат Новог тајанствено је скривена у писму Старог Завета. Зато апостол каже да је Закон духован (Рим. 7, 14) те да слово закона застарева и стари (Јевр. 8, 13) док се његов дух вазда обнавља (увек остајући активан).“

Друго поглавље настављено је студијом Архетип пећине и питање четврте димензије у синкретичкој и ранохришћанској уметности, где аутор истиче да је паралелна употреба симбола у различитим религијским системима и уметностима заснована на ширем културолошком контексту. У том смислу, философија као критеријум епохе, пружа основе тумачења унутрашњег питања стила у уметности на основу његових спољашњих манифестација. Сама иконографска анализа може имати ефекта једино код временски блиских и повезаних феномена. За суштинско поимање неопходна је синтеза културолошких чинилаца. Показало се да приказ (архетип) пећине нема библијско-историјско утемељење, већ указује на дубоки смисао христологије и сотириологије, а премиса суштинског виђења идеје – смисла јесте сагледавање у четвородимензионалном просторном смислу као икони будућег века.

После објашњења простора, проф. Јанићијевић говори на тему *Тријева љубави у античком и хришћанском поимању*. Истраживачки циљеви у овом раду били су утврђивање феноменолошких паралела и симпосиона љубави, као и евентуалног префигуративног значаја симпосиона античког света (са Сократом као централном фигуром) за откривање ехаристијске реалности. Христос је открио да је љубав за човека – онтолошка премиса а сама синтеза је начињена на симпосиону љубави – *Тајној вечери*. Благосиљањем хлеба и вина откривена је тајна саможртвене љубави а речи које су том приликом изговорене, постале су литургијске формуле. Због тога је било потребно да се на сабрању открије тајна љубави; да се на историјски и есхатолошки начин нагласи њен онтолошки смисао.

На крају, аутор говори на тему *Помало заборављени смисао древне иконографије Светиој ајосиола Павла* у контексту његовог срчаног и веома убедљивог разуверавања окупљених у Листри да је он – Хермес. Оно у шта после двадесет векова можемо бити уверени јесте да је он истинити херменеутичар (ерминевтичар) Једног Бога у Тројици. Појам *херменеутишке* (ерминевтике) и настао је од Хермесовог имена и у античком значењу открива

природу и нарав богова. Хришћанство је прихватило и прилагодило појам, развијајући га даље кроз примену у тумачењу откривења Божијег у историји, кроз благу реч и Завет вечни. Управо је ово допринос аутора за разумевања изображавања апостола Павла.

Треће поглавље почиње студијом **Хришћанско поимање античког наслеђа у осликаним гробницама Виминацијума**. Сусрет античког света са Хришћанством, који је остварен у раздобљу (позног) римског царства, неисцрпна је област истраживања. Мноштво недоумица сведочи, у светлу нових археолошких налаза, да ће се тек откривати законитости и развојни процеси овог феномена. Студиознији прикази ранохришћанске уметности уследили су после открића римских гробница након Другог светског рата и описани су у знаменитом делу Фридриха Геркеа који и сам закључује да је тек нашим генерацијама дано да сагледају овај период уметности Цркве. Проф. Јанићијевић говори затим о Христовом монограму из Печуја и Ниша. Контекст поменутих осликаних Христограма указује на вишезначну праикону, односно не политичко-идеолошки, већ егзистенцијални смисао. Сличан приказ монограма налазимо у цркви Свете Сабине (*S. Sabina*) као и у Лаврентијевом ораторијуму Маузолеја Гале Плацидије. Аутор тврди да у монограму Христовом треба видети икону Христову. На ово указује и положај једног од светитеља са западног зида у гробници из нишке *Јајодин махале*, који је као орант (молитељ са подигнутим рукама) окренут медаљону са монограмом. Ова икона са еклисиолошким контекстом пројављује и идеју вечног живота, изражену кроз насликану ограду раја са бујним растињем, које доприноси утиску да су са Петром и Павлом и епископима-мученицима (који су око Монограма) и упокојени већ у рају. Аутор даље долази до новог закључка да форма небеског штита (*clipeus*-а) и лебдећи положај недвосмислено евоцира (данас) на препознатљиву икону Вазнесења. И у овом смислу она је вишезначна, јер поред историјског Вазнесења она је и икона будућих дешавања. Следећа студија на тему *Поретак жене из Виминацијума – мојући кључ за одјонетиање иконографској садржаја античке сепулкралне уметности* говори да фреско декорација резиденцијалних и сепулкралних споменика римске архитектуре заузима (временски и према значају) веома важан део античке уметности. У истраживању аутор полази од устаљеног мишљења да је за разлику од гробнице са Христовим монограмом и пауновима (Г5517), која се сматра хришћанском, гробница са портретом младе жене (Г2624) одређена као паганска. У случају гробнице из Виминацијума паунови су окренути ка младој жени, а кантароси као да се налазе између ње и паунова. Тако се ова матрона не појављује као конзумент слике – иконе раја, већ *сама* то постаје. Сви примери зооморфних и антропоморфних парова лица су окренути ка божанству, односно његовој представи, указујући на њега. Кантари би у овом случају били сведоци „евхаристијске дивинизације“ матроне са плавим нимбом. Пре свега – због невероватне коинциденције положаја тела обеју жена – у гесту приношења. Аутор овај пример пореди са Царицом

Теодором, која, заједно са Јустинијаном, учествује у представи приношења евхаристијских дарова (сасуда?). Аутор наглашава да је за одгонетање идентитета матроне са плавим ореолом, важан и укупан иконографски контекст у коме чини се, у многоме партиципира представа дечака у туници и палијуму, са даровима на тацни. Пример матроне венеранде сасвим је изузетан; упокојени се обично не сликају на зидовима гробница где ће почивати, те се може закључити да сепулкрални живопис представља слике Раја и вечне егзистенције – предокус обећане радости у чему ће они по Васкрсењу мртвих вечно обитавати. Последња студија у трећем поглављу јесте *Да ли сликарство виминацијумских гробница иријада црвено-зеленом линеарном стилу?* Веза између архитектуре и сликарства катакомби и ранохришћанских гробница на нашим просторима није пресудан феномен у осветљавању ове теме, већ однос сликарства према носећој архитектури. Аналогију осликаних гробница позне антике из Горње Мезије и римских катакомби немогуће је наћи не само због јединствености других, већ и због источних утицаја код обликовања првих. На приказима до сада откривених фресака у Виминацијуму у потпуности одсуствују библијски мотиви. Налази су одређени као ранохришћански, највише на основу христограма из једне од гробница, а потом и на преформулацији античких иконографских модела, која је очита у сликарству катакомби. Када је стил у питању, систем бордура на беличастој основи не ствара слику танке мреже која маскира архитектуру, али су тежње наговештене као ехо овог система. Сликари из Виминацијума су очито ускраћени за непосредне предлошке, па традицију примају посредно или се ослањају на памћење. На виминацијумским фрескама се може запазити још један принцип – увођење извесне асиметрије у приказивању парова. То је очито на приказима јахача, теми херојског лова, где је један коњ бели а други црни. Појава се може довести у везу са традицијом непрекидне смене елемената којом је изражена идеја трајања. Непрекидном сменом дана и ноћи (бело-црно) или годишњих доба пронађен је начин да се „обезбеди трајање“, сугерише вечност. Разлике у архитектури, времену настанка и тематике фунерарних комплекса римских катакомби и виминацијумских некропола на први поглед удаљују и сликарство које се као доминантан садржај појављује на оба места. Формалне одлике стила, међутим, указују на извесну инспиративност старијег на млађе сликарство. Пресудан је однос сликарства према архитектури, чију ограниченост и дефинисаност тежи да превазиђе сугеришући посматрачу утисак просторне и временске неограничености. Такве тежње чине основу црвено-зеленог линеарног стила, што је веома прецизно запазио Фридрих Герке у свом раду. Када се ово има у виду, јасније се уочавају блискости римског и виминацијумског сликарства. Беличаста позадина, расути мотиви и линеарни сликарски манир, заједничке су особине сликарства обеју некропола. У иконографији виминацијумских гробница доминирају симболички прикази, а у катакомбама пратећи садржаји библијских и античких митова, што је једна од битних разлика.

Четврто поглавље је јединствена студија на тему *Константинова Ars Christiana* и њен *огјек у уметности Цркве*, богато илустрована и историјски утемељена. Како је епоха позне Антике, коју аутор препознаје као *Ars Christiana*, кључна за развој (уметничко) визуелних садржаја хришћанске цивилизације, ова расправа се бави управо њеним развојним процесима. Новији археолошки налази, укључујући и не мали број са ових простора (гробница са Христовим монограмом у Нишу), осветљавају уметност поменуто епохе новим сазнањима о њеној природи, распрострањености и висини уметничких остварења. У овој студији садржинске и естетске одлике епохе одгонетнуте су искључиво на основу једног типичног споменика – Константиновог славолука који је недалеко од Колосеума подигнут 312–315. године. Премда се не може оспорити религијски садржај Константиновог славолук, аутор износи став да славолук није представник одређеног теолошког концепта, колико јесте синтеза религијских идеја свога времена. Проф. Јанићијевић вешто барата ранохришћанском историјом, а посебно религијским концептима из тог периода. Синкретички садржаји, иконографија и стил славолука сведоче познаноантичку опсесивну усмереност ка питању смрти и трагање за одговором. У томе смо склони да препознамо религијске идеје које ће касније бити артикулисане у изворном хришћанству. Инспиративна улога споменика у развоју ранохришћанске уметности јесте у постављању правог питања које претпоставља искључиво религијске одговоре и подстицајно делује на развој уметности. Мера значаја Константиновог споменика у том контексту, може се утврдити последично, у обрасцима ранохришћанске и византијске уметности. Са друге стране, религијско опредељивање самог споменика представља далеко сложеније питање. Сумарном опсервацијом естетског израза Константиновог славолука, аутор склапа познату слику и наглашава да је ово последњи у низу великих тријумфалних лукова Римског царства са естетским својствима претходних. Аутор наглашава да смо ми, данас, готови да у Константиновом споменику видимо некакву прекретницу јер истовремено представља очување континуитета, али и крај једне традиције. Ово је споменик обновитељу, али и некоме ко је и укинуо Царство, бар у његовом изворном облику. Његова „контроверзна“ личност је у жељи да обнови једно оронуло устројство, успоставила потпуно нову културу, док је славолук, који је у његово име подигнут у Риму, прави символ те промене. Славолук је еклектичко дело интегрисаних ранијих споменичких целина Трајана, Хадријана и Марка Аурелија. Овај споменик показује уметничко дело као аутентичан извор за сагледавање не само естетских, већ и других одлика своје епохе. Уколико се посматра из више углова његова сазнајна вредност се може односити на религијске, политичке и културне особености савременог раздобља. У овом разматрању нису исцрпљене све гносеолошке могућности, које се показују на основу само једног извора. Будући да се може сматрати репрезентом касноантичке-ранохришћанске уметности, славолук је од посебног значаја за утврђивање смисла не само свог, него и

наступајућих раздобља уметности хришћана. Његову подстицајну улогу у развоју хришћанске културе потребно је сагледати у светлу црквене уметности XXI столећа, која тражи своје путеве и нивое комуникације са савременим конзументом.

Учинак античке културе у развоју хришћанске Европе средњег и савременог раздобља немерљив је захваљујући томе што је она иницијална, темељна и увек обновљива. Велика друштва творе традицију која на чудесан начин постаје актуелна у потоњим културама и раздобљима. Познавање античке културе у којој се преплићу философија, теогонија-митологија, уметност и наука (чак и у данашњем значењу појма) образно је у процесу разумевања културо-генезе и веома применљиво у тумачењу потоњих а нарочито хришћанске културе. Утицај антике се разматра на основу карактеристичних места сретања двеју култура.

Најстарија и најутицајнија сфера јесте хеленска. За тему овог зборника је пре свега значајан порив старих Хелена да творе уметност на егзистенцијалном питању. Тако је уметност гроба најстарији вид хеленске, као и хришћанске уметности. Културни утицај могуће је уочити већ код аутора новозаветних списа чији се начин мишљења и излагања разликује од онога код пророчких и повесних писаца Старог Завета. Радикална преформулација стила нарочито је уочљива код Јована Богослова и апостола Павла кроз обиље метафора и силогистичку поетику. Коначно, начин на који је у свом историјском послању *Христос* говорио, јесте сажимање јудејскога и хеленскога што је омогућило достојно (и разуму доступно) исказивање вечних истина. Премда га је веома тешко разликовати од хеленског *римски* утицајни чинилац посматрамо кроз италску способност сагледавања реалитета овоземаљског живота.

За дубље познавање хришћанске уметности важно је разумевање оријенталних културних садржаја који се у овом раду такође схватају као античке парадигме. Парадоксална истина јесте да је античка парадигматичност присутнија у византијској, него у ранохришћанској уметности. Свеобухватније познавање касноантичке, са друге стране, показује се значајним за разумевање хришћанске уметности јер је на тај начин могуће пратити иницијалне процесе, креативни дивг и свако спонтано догађање које прати уметност у настајању и уметношћу је чин. Саборник појединачних излагања под називом *Хришћанска уметност и античке парадигме* представља зборник радова за студенте дипломских академских студија Високе школе Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, који они користе као уџбеник из истоименог предмета, потом за слушаоце аналогних студијских програма на другим факултетима и академијама уметности, као и све поклонике ове области. Истраживачко-образовни циљеви јесу да се кроз разматрање феномена парадигматичности старих у млађим уметностима допринесе потпунијем разумевању хришћанске уметности помоћу метода који сажима културолошку анализу и коришћење артефаката као примарног извора.

Драган М. Бабовић

**КЊИГА ФОТО-ПОЕЗИЈЕ СЛЕПИ ВО И ДРУГЕ ПЕСМЕ,
АУТОРА ЖЕЉКА ЂУРИЋА**

Жељко Ђурић, песник и фотограф по опредељењу, по занимању и овоземаљском живљењу свештеник Српске Православне Цркве, са службом у Храму Успења Пресвете Богородице у Смедереву, иначе рођени Ваљевац и београдски ђак, представио се својом новом, трећом по реду, књигом под називом *Слепи во и друге песме*.

Књига која је пред нама је посебна врста књиге, по ауторовом казивању то је књига фото-поезије, која ће, после свог појављивања сигурно постати нови начин изражавања и других аутора који су као Ж. Ђурић, обдарени талентом да се изражавају и ликовно и песнички. Не могу а да овде не помислим на Мому Капора кога је нервирало што о таленту углавном говоре научници који га увек мере у неком проценту у односу на рад, па кажу нпр. за некога да има 50% талента а остало је рад, или 99% талента а ипак 1 проценат рада. Онда би он објашњавао да таленат нема објашњења и то сликовито, како је он знао, давао пример једног грама квасца без кога оних 99% брашна не би могло да направи хлеб какав волимо.

Управо Жељко Ђурић својим урођеним талентом крећући се кроз свој животни пут оставља упоредо два неизбрисива трага – с једне стране поезију, с друге стране уметничку фотографију. Оба трага посвећена су човеку и Богу, реалности живота у коме човек много пати и у коме тражи Бога, свога створитеља. Историјски догађај из наше скоре прошлости у коме су зли људи ослепели манастирског вола, био је повод да уметник из мрака који је тиме настао фином и тананом светлошћу, којом се користи у својим фотографијама и још суптилнијом речју која се пробија из таме на светлост дана кроз његове песме, упути свој вапај човечанству да се отрезни, да кроз молитву Богу стане поново на своје ноге и пронађе свој сада само неизглед безнадежан пут.

Насловна песма – Слепи во, коју прати фотографија (сл. 1) усамљеног калуђера који са висина манастирске терасе гледа ка крсту на позадини неизглед мирног мора изнад кога се припрема олујно невреме, у себи носи сву симболику ове књиге као стваралачке целине. Песник приповеда:

Дубока шата слейца водила

Сечиво њод главу

Човек без снова...

... ..

Вучемо се Господе као волов шраї

*Крвав шраї слейої вола
Твоји смо без очију Госїоде.*

Симбол слепог вола, из наслова, је вишезначан. То је симбол и духовног слепила и нашег отуђења од вере и Господа, као последице агресивне идеологије која је примат дала материјалном као врховном смислу људског постојања. У оба случаја крајње исходиште је несрећан човек, човек без вере и љубави, дакле човек испражњен од смисла, каже у предговору ове књиге Милутин Лујо Данојлић.



Слика 1

Рад, израда, стварање, реализација, отелотворење су само производ талента који се на тај начин манифестује. Господ није штедео када је Жељку давао дар стварања. Многе од фотографија објављених у књизи добиле су престижне међународне и домаће награде, учествовао је на преко 150 групних изложби фотографија у земљи и иностранству, имао 5 самосталних изложби фото-поезије, али овом смерном човеку то није било важно да истиче. Његово интересовање за свет који га окружује, а реч је углавном о нашој српској средини, је широко, такорећи универзално. Ипак у средишту је човек, жена, деца, породица, људи у најширем смислу. У овој књизи доминирају фотографије људи у болесничкој постељи, свештених лица приликом обављања

службе, људи који се моле уз светлост свећа. Али снагу призора често појачавају слике коња (сл. 2), који су Жељкова омиљена бића и оличење снаге и здравља, невиности и неискварености. На једној су они у митски приказаном чопору, како се слободно пењу на пространу висораван, на другој се поетична фигура коња пројектује на дрвеним вратима сеоске штале, да би на трећој девојчица са дугом плавом киком јахала снажног ата.



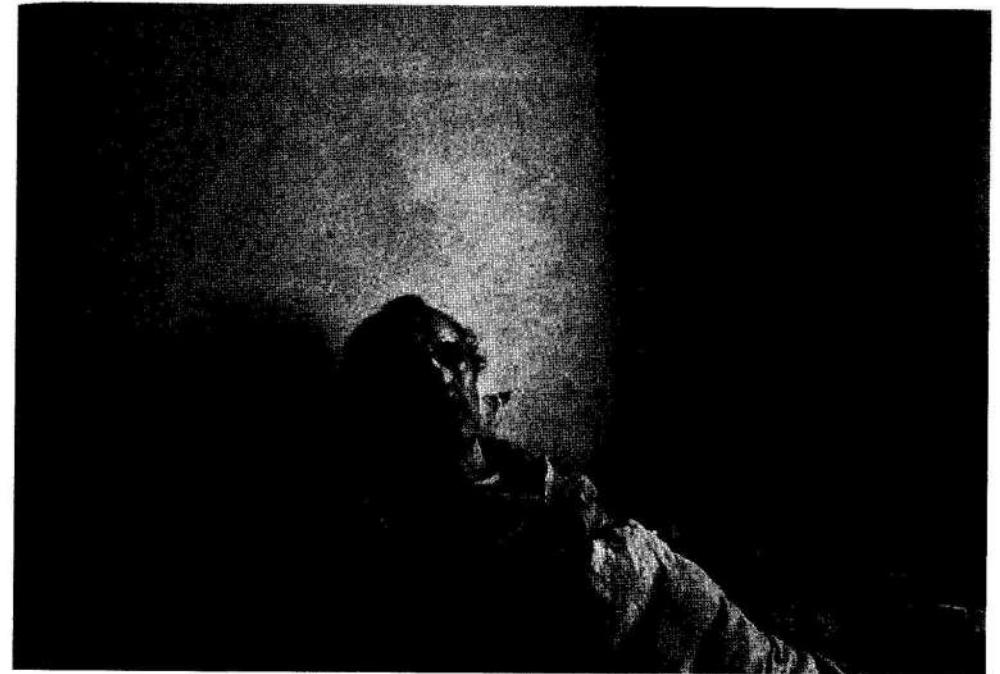
Слика 2

Призори којима Ђурић изражава своје идеје, углавном су снимљени на селу, где човек још увек свакодневно другује са природом и Богом. Дечаџи са псима, мачкама, старице и старци испред својих исто тако оронулих кућа, црквене свеће, иконе, фреске и друга црквена декорација у служби су изражавања Жељкове основне идеје изласка из мрака слепила на светлост дана уз Божију помоћ. Реалност је на његовим сликама приказана без околишања. Старица која седи испред своје куће поред себе држи столицу која је сада празна, али гледалац одмах у себи осећа да је ту некада седео њен супруг кога сада више нема (сл. 3).



Слика 3

Мало ремек дело чини комбинација песме Портрет са фотографијом уметника који у полулежећем положају из своје болесничке постеље гледа у нас. Жељко га је снимео окруженог бројним књигама којима се лечи. Али оно што чини овај портрет великим је присуство уљаног портрета истог тог човека-уметника на коме он седи у пози Роденовог мислиоца (сл. 4).



Слика 4

Једна проста визуелна дијагонала, наше једноставно и природно кретање ока с леве доње ивице слике преко болесног човека до његовог портрета на зиду, води нас кроз једно време које је без граница. Ова фотографија Жељка Ђурића је ванвременска и остаје у питању које сам поставља на крају своје песме Портрет:

*Чији лик је у раму остјао?
Шта нам сриче слика ойојана
О човече о чоече.*

На слици сличне садржине, која је добила главне награде на Фиап изложбама у Словенији и Београду, само једним снимком приказана је вишеслојна прича о људском постојању и пролазности живота. Одмах крај календара на коме се ређају бројеви дана, стоји окачено огледало, у њему се огледају старац који помирен са судбином седи крај своје болесне жене, која спава на самртној постељи. Иза кревета на зиду је српска поњава а изнад ње само

један рам у коме је сакупљен колаж старих фотографија са њиховог венчања. На плафону једна сијалица, и то је све што је остало од живота (сл. 5).



Слика 5

Цео један живот у једном раму, али у три димензије, три дубине, једна коју чини сама фотографија на страници ове књиге, друга коју чини приказ у огледалу и трећа, коју чине фотографије у раму на зиду. Сијалица као симбол светлости, идеје, просветљења. Много могућих значења, али за онога ко зна да гледа, а знање својим умећем намеће сам фотограф и песник Жељко Ђурић, чине ову фотографију апсолутно читљивом, и ремек делом.

У песми која прати ову фотографију – Балада о раслабљеном, песник на крају узвикује:

*Дуіо смо луїтали Госїоде
Све су нас болесїи сусїїїле
Наша су їролећа сїїудена
Дуїе су зиме сакрїле образе*

*Чоекa нема у ноћи
У дубокој ноћи
Нїїде їраїа Твої.*

Сигурно је да ће највећи број потенцијалних гледаоца и читаоца Ђурићеве фото-поетичне монографије доћи из света фотографа, који желе сусрет са правом уметношћу. Како многи лутају и често греше и иду погрешним путевима или смеровима, ова књига може да им послужи као одличан путоказ, јер она даје смисао, спајајући на најбољи могући начин поезију са фотографијом, као нови начин изражавања и нови медиј.

У обликовању књиге помогла је Славица Дејановић – фотограф и дизајнер, својом изванредном интервенцијом на Жељковим фотографијама, којима су обележена 4 поглавља књиге, а портрет самог аутора са биографским подацима дело је надарене Гордане Хајновић. За насловну страну аутор је изабрао лик из играног филма посвећеног Христу, са нагласком да је улаз у хришћанство потпуно бесплатан, али као да наслућује да ипак ретки улазе на представу с обзиром да је распеће једна врста жртве коју савремени човек тешко може да разуме. Издавачи књиге су: Академија СПЦ за иконопис и обнову животописа Београд, Народна библиотека Смедерево, Арка Смедерево и Банатски културни центар Ново Милошево. Специфичан фронт српске ћирилице дизајнирао је Слободан Павловић, а за издавача се потписује протојереј-ставрофор Радомир Поповић. Књигу је штампао Визартис из Београда. Књига је сама по себи уметничко дело велике културне вредности, која ће оставити свој траг у историји Србије.

Ова књига фото-поезије мора се читати у осами и тренуцима посвећености себи и Богу. У суштини интимистичка, она ће сваком добронамерном љубитељу уметности бити врхунски ужитак и доживљај, коме ће се радо враћати. Питања, дилеме и загонетке које песме и фотографије Жељка Ђурића постављају изазов су саме по себи, и читаоцима ће увек, при сваком новом ишчитавању, рађати нове доживљаје и закључке, а на крају дати смисао. Фотографије из живота, пуне својеврсне лирике али и епике, карактеристичне за наш народ и наше физиономије, наше пејзаже и архитектуру, пружаће при сваком новом погледу неке друге осећаје. Књига у целини има у себи клицу живе динамике, која одмах неутрализује сваку могућност досаде. Занимљивост је самим тим загарантована, те је свим срцем препоручујем свим генерацијама љубитеља фотографије и писане речи.

Београд, новембра 2011.

ЛЕТОПИС

ИЗВЕШТАЈ
о раду Високе школе – Академије Српске Православне Цркве
за уметности и конзервацију у Београду
од 1. априла 2011. до 18. априла 2012. 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. Рад Академије иницирао је Блаженопочивши Епископ брдимски Данило (Крстић), а затим је на место декана дошао Преосвећени Епископ браничевски Г. Игнатије. Садашњи декан је протојереј-ставрофор др Радомир Поповић, а председник Савета Епископ нишки Г. др Јован.

Основни циљ оснивања и рада Високе школе – Академије јесте образовање будућих генерација које 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 зацртаних задатака осликава се у томе да су дипломирани студенти ове црквене високошколске установе запослени у Народном музеју у Београду, Матици 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.

На Академији – Високој школи СПЦ је за професоре, од самог почетка рада, изабрана генерација верујућих сликара претежно школована на државним академијама, који су постали носиоци идеје о црквеној уметности као слободном стваралачком процесу у оквирима богословља Цркве.

Настава на Академији СПЦ се одвија у два студијска програма:

1. *Црквених уметности*
2. *Обнове и заштите* (конзервације и рестаурације).

Од академске 2007/2008. године основне студије на Академији трају 6 семестара (3 године). Знања која се стичу кроз теоријско-богословску и струч-

но-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 рестаурације).

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.

Теоријско-научни садржај студија у оквиру програма Високе школе СПЦ циља на своју коначну **практичну примену**. Оне такође имају образовне циљеве, али саме по себи не дефинишу образовни профил који се овде очекује. Са друге стране, уметничко-практични програм своје циљеве остварује кроз оспособљеност студената да се коначно **самостално исказу** у свом стваралачко-стручном раду. Изучавајући опште образовне и богословске предмете студенти стичу способност да уочавају узроке појава и процеса и касније умеју да консултују ове програмске садржаје како би јасније и поступније сагледавали природу и смисао пројектних задатака. На тај начин ова студијска група исказује двоструке циљеве. Како студијски програм садржи релативно мало познату уметничко-научну област, циљ је да се слика њене праве природе и суштине негује код учесника у образовном процесу што ће исходити потом, њиховим даљим сведочењем у свету.

Прецизније речено, студијски програми *Црквених уметности* и *Обнове и чувања* су дефинисани у складу са следећим најважнијим циљевима:

1. Развијање креативних способности и ауторског приступа у раду.

Током реализације практичних вежби посебно се придаје пажња развоју креативног и стваралачког размишљања код студента, негујући на тај начин ауторски приступ и креативну страну личности самог студента. Студент се опредељује према идеји а потом и креативно изражава, развијајући а потом и негујући, аутентичан уметнички израз.

2. Развијање естетско-теоријског аспекта размишљања о црквеном уметничком делу.

Поред сталног рада на вежбама и развијања креативног приступа у раду, кроз научно истраживачки рад – студент треба да се у потпуности упозна са разноврсним теоријским промишљањима у разноврсним областима догматско-историског и уметничког стваралаштва. На тај начин, стварају се неопходни предуслови да студент своје самосталне и оригиналне радове, естетски и теоријски артикулише спознајући на тај начин, вредност и значај радова које ствара.

3. Стицање потпуних знања у области структуре и форме.

Студент се на студијском програму упознаје са свим врстама и облицима црквено-уметничких дела; са историјског и савременог аспекта, са циљем да пре свега, аналитичко критички размишља, имплементирајући стечена знања у форме и структуре које самостално ствара. На овај начин стиче културу на основу које гради аргументовани критички став према савременом изражавању у оквиру црквених уметности (посебно, приликом увођења новина у традиционални живопис и коришћење канона црквене уметности на савремен начин и њихово савремено ишчитавање).

4. Упознавање са новим материјалима.

Да би студент могао да реализује своје креативне потенцијале његова вештина и познавање приликом рада са савременим материјалима мора бити на високом нивоу. Помоћу савремених боја и хемијских везива студент брже и лакше остварује наумљено и себи у задатак постављено. Циљ студијских програма је и да се студент дипломских студија упозна и савлада коришћење савремених материјала. Непознавање нових технолошких могућности подразумева и успоравање креативног и стваралачког изражавања. Студент, а касније и професионалац чија је оспособљеност ове врсте на високом нивоу, моћи ће да допринесе квалитету пројекта. У току целокупног студирања путем теоријских предавања, вежби и научних истраживања који су најбољи показатељ успешности и добрих ефеката наставе.

5. Развијање уметничких способности и етичких принципа.

Стваралачки процес на пољу црквених уметности скоро је увек заједнички рад више креативних стваралаца, као и других учесника у пројекту. Стална и разумљива комуникација је од посебне важности. Радом на заједничким вежбама, студенти Високе школе СПЦ за уметности и конзервацију у Београду изграђују своје етичке принципе и комуникационе способности, што им помаже у каснијем професионалном раду, у црквеном поретку и васпитању.

Пријемни испит (септембарски рок 2011. године)

Пошто се после расписаног конкурса за упис на основне студије у септембарском року 2011. године на оба студијска програма на Високој школи – Академији Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, на Интернет презентацији Високе школе и у листу *Православље* од 1. септембра 2011. године, пријавило укупно 22 кандидата. Наставно научно и уметничко веће и Савет на седници од септембра 2011. године одлучило је да се у академску 2011/2012. годину прими 14 кандидата на оба студијска програма. 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 према утврђеном редоследу са жирирања Комисије за пријемни који је 23. септембра 2011. године доставио деканату председник Комисије мр Мирослав Станојловић. Комисија на пријемном испиту је била у саставу: мр Зоран Ми-

хајловић, мр Тодор Митровић, мр Мирослав Станојловић, Ђакон Срђан Радојковић и Горан Јанићијевић, а катихизис је испитивао Јереј мр Жељко Ђурић.

Прву годину основних студија на студијском програму *Обнова и чување* уписали су: Никанор Фират (православни Јерменин из Цариграда) 94,40; Иван Марковић 91,98; Марија Вучковић 90,50; монахиња Ирина Вијатовић 87,98; Милица Марковић 87,50; Ђурђица Поповић 84,76; Марија Рајковић 84,00; Оља Маринковић 82,88; Јован Поповић 82,54; Љиљана Давидовић – Арсенијевић 80,82; Јелена Андрејевић 79,82; Страхиња Ђорђевић 78,40; Мирјана Југовић 78,18; Стефан Јовичић 78,00; Марко Марковић 77,44; Милица Мишић 77,18; Марко Вуковић 75,84; Јелена Веселиновић 73,24.

Иако је акредитовано начело од 18 студената на оба студијска програма став професора у Већу је да се прими 15 студената, због мањка простора и даље проходности дипломираних студената и због лакшег запослења у каснијем периоду.

По расписаном конкурс за упис на дипломске студије – мастер у септембарском року 2011. 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 22 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 2011. године одлучило је да се у школску 2011/2012. годину прими 11 кандидата по новом, а да Комисија достави број кандидата.

Пријемни испит је одржан 30. септембра 2011. године. Комисија на пријемном испиту је била у саставу: мр Јован Пантић, 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. **На прву годину мастер дипломских студија** за студијски програм Црквених уметности: Стефан Вујичић – иконопис, Катарина Ристичевић – иконопис, Миодраг Милутиновић – фрескопис, Ана Даниловић – фрескопис, Оливера Мијатовић – иконопис, јеромонах Петар (Петрић) – фрескопис, Борјана Весић – иконопис, за студијски програм *Обнова и чување*: Гојко Мрковић – *Обнова и чување* икона, Милан Пантелић – *Обнова и чување* икона, Дарко Трукуља – *Обнова и чување* икона.

Високу школу – Академију СПЦ у академској 2011/2012. години похађа 48 редовна студента на основним студијама и 23 студената на редовним дипломским – мастер студијама.

Дипломирани студенти

Академске 2011/2012. године дипломирало је 20 студената: Јелена Ђ. Миловановић, Никола Авакумовић, Маја Опачић, Јелена Кијац, Светлана Вукмировић, Даница Поповић, Милица Константиновић, Нина Ничић, Ми-

лена Недељковић, Јелена Стојковић, Бојана Радосављевић, Станислав Милошевић, Ивана Јовичић, Никола Новаковић, Тања Стојановић, Жељко Пунковић, Игор Марковић, Михајло Војновић, Сара Илић, Стеван Марковић.

У периоду 2008–2011. година дипломирало је 59 студената, а у истом периоду уписано је 65 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.

Образовни профил

Црквене уметности: Курикулумом је – на крају студија – предвиђена израда завршног рада, који ће приказати усвојена знања и развој студента као самосталног уметника. Завршни рад се састоји из практичног и писаног теоријског рада. Завршни испит се обавља пред комисијом.

По завршетку студија, студент стиче звање:

Црквене уметности: уметник – дипломирани (иконописац, фрескописац, мозаичар, вајар)

Обнова и чување (конзервација и реставрација): конзерватор и реставратор – дипломирани (икона, фресака, мозаика, камена)

Компетенције студената по завршетку студија су такве да он/она може да ради следеће послове: – **уметник** у области изабране области црквених уметности (фрескопис, иконопис, мозаик, вајање – обликовање у материјалима); – **примењени уметник** у области изабране конзервације и реставрације (конзерватор и реставратор икона, фресака, мозаика, камена)

Савладавањем студијских програма дипломирани студент стиче следеће опште способности:

- да самостално анализира задатак који је постављен пред њега и да, у складу са расположивим могућностима (богословско-историјска) дефинише најбоља адекватна решења.
- да разматра процесе и резултате рада критички и самокритички.
- да примени сва стечена знања, како са основних, тако и са дипломских – студија у пракси.
- да компетентно комуницира са сарадницима.
- да стиче професионалну етику, неопходну за тимски рад.

Рад са студентима на Високој школи – Академији СПЦ

Иако је Висока школа – Академија 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. Купљени су уз помоћ средстава Министарства вера 6 вакуум столова што Високу школу Српске Цркве издваја као савремену и способну да конзервира и рестаурира иконе, слике, и остале уметничке предмете; а као таква ретка је у Србији. Вентилациони систем се редовно чисти и одржава јер професори и студенти раде са токсичним материјама.

Са техничке стране студенти су апсолутно испоштовани, али је проблем мали и неадекватан простор у коме се налази библиотека и читаоница.

Настава се изводи по плану и програму који је акредитован, уз незнатне и дозвољене промене у оквиру силабуса и курикулума. Комисија за унапређење квалитета наставе прати реализацију плана и програма.

Студијски програм обнове и чувања

У конзерваторском атељеу студенти завршних година, апсолвенти и дипломици врше конзервацију старих икона. Академија је у 2011/2012. године завршила конзервацију икона са иконостаса манастира у Смиловцима код Димитровграда (Епархија нишка), цркве у Дивошу и Шашинцима (Епархија сремска). Настављена је пракса помоћи Музеју Српске Православне Цркве и у овој години је конзервирано 15 врло вредних икона, а затим и Музеју рудничко-топличког округа.

Пројекте конзервације у Смиловцима, Дивошу и Шашинцима је финансирало Министарство вера и дијаспоре Владе Р. Србије.

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.

Студијски програм црквених уметности

Студенти у класи проф. Горана Јанићијевића се радили на фрескописању цркава у Рипњу, Крупњу, Шашинцима и Кливленду (САД), а у току 2012. године започиње рад на фрескописању цркава у Скели (Вишеград) и Белој Паланци.

Студенти у класи проф. Тодора Митровића раде на иконописању икона за иконостас у Винчи.

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 ће редовно попунити 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 2011 – април 2012)

Академија је приредила изложбе икона и калиграфских радова на манифестацији *Дани ћирилице* у Баваништу, о Кирилу и Методију 2011. године.

Академија је, већ шесту годину за редом, учествовала у манифестацији *Ноћ музеја*, где је јавности представила рад на оба студијска програма.

Академија СПЦ била је у 2011. години, већ традиционално, добротвор у манифестацијама *Хорови међу фрескама* и *Реанџика*. Даривано је пет фреска најбољим хоровима и диригентима и пет најбољим конзерваторима.

У понедељак 3. октобра 2011. године протонамесник др Жељко Ђурић, професора Основа православне догматике, служио је Свету Литургију са призивом Светог Духа, уз саслужење протојереја-ставрофора мр Александра Средојевића, ђакон мр Ивица Чаировића и у присуству декана протојереја-ставрофора др Радомира Поповића и ђакон мр Срђана Радојковића. После Свете Литургије Декан је сазвао збор студената свих година како би сви били упознати са Статутом и Правилницима Високе школе СПЦ, правила и обавезама студената и са будућим курикулумом и силабусима.

Мастер клас проф. Јоргоса Кордиса на Високој школи – Академији Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд

Желећи да српским младим живописцима учинимо приступачним и светске православне иконописце позван је у госте др Јоргос Кордис, проф. са Атинског православног богословског факултета. Мастер клас је одржао у петак, 28. октобра 2011. године на Високој школи – Академији Српске Православне Цркве за уметност и конзервацију у Београду. Атеље су испунили студенти, професори и многобројни гости, те је проф. Кордис, са Атинског универзитета, могао у инспиративној атмосфери да покаже свој уметнички дар, који је – како се видело – вишеструко умножаван. Представљање природе, предметно или фигуративно сликарство (мртва природа, пејзаж, портрет, фигура, итд.), настаје комбиновањем сликарских елемената, подређујући их природним законима облика и форме. Проф. Кордис је започео мастер клас објашњавањем комбинаторике облика у целину, а затим је објаснио како настаје цртеж светитеља. У трећем делу мастер класа проф. Кордис је објаснио да је феномен сликања, с техничке стране, поступак наношења мешавине пигмента и везива на подлогу – у овом случају јајчани пигмент. Сликање је

уметничко изражавање идеја уз помоћ ликовних елемената, са прелиминарним студијама, где се сликар-живописац води вером и интуицијом, а затим и својим способностима како би решио проблем композиције у циљу постизања естетског доживљаја замишљене идеје, односно стварања фреске или иконе. Подлога за живопис може бити зид, папир, платно, дрвена табла (иконе византијског сликарства), стакло (витражи у катедралама), или било која од модерних и савремених подлога. У црквеном сликарству подлога се третира као саставни део композиције живописа, односно бира се по квалитативним својствима материјала, његовим могућностима и ограничењима. У трећем делу мастер класа проф. Кордис је, на платну, живописао светитеља користећи традиционалну технику византијског сликарства, са посебним освртом на светлост на иконографским остварењима у традиционалном живопису Православне Цркве.

Сарадња Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију са Факултетом ликовних уметности у Београду

У петак 28. октобра 2011. године гост Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, проф. др Јоргос Кордис са Атинског универзитета одржао је предавање на тему *Естетске основе византијског сликарства*, у Амфитеатру Факултета ликовних уметности, у новој згради сликарског одсека, на Топчидеру (Војводе Путника 68). Том приликом проф. Кордис је разговарао са студентима Факултета ликовних уметности и Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију. Ово је била прилика да се студенти упознају и са савременим стремљењима у фигуративном сликарству и савременом црквеном живопису, пошто је проф. Кордис гостујући професор на многим угледним светским универзитетима.

Научни скуп Мозаички живопис и монументална архитектура

У суботу, 29. октобра 2011. године, у Светосавском дому при Спомен-Храму Светог Саве, на Врачару, одржан је у организацији Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију из Београда, пети по реду међународни скуп на тему *Мозаички живопис и монументална архитектура*. Покровитељ скупа било је Министарство вера и дијаспоре Републике Србије.

На отварању научног скупа Декан Академије протојереј-ставрофор др Радомир Поповић у поздравном слову је истакао да се сваке године задатак Академије испуњава када се окупи на десетине стручњака и научника, да на различите теме дискутује и предлаже нова решења. Пети по реду међународ-

ни скуп од 2007. године до данас, јесте доказ да Академија своју мисију испуњава и умножава своје таланте, како би оне које образује могла да пусти у свет да се креативно и самостално изражавају стварајући живопис и рестауришући оно што је зуб времена начео. Тема скупа је актуелна и била је потреба да се каже и истакне какве су могућности на пољу мозаичког живописа у Србији, али и у свету, како би се – без икаквог прејудуцирања – предложила нека потенцијална решења и искуства из историје. На крају, Декан се захвалио управи храма Светог Саве на уступању простора Светосавског дома и старешини протојереју-ставрофору Радивоју Панићу, и Министарству вера и дијаспоре Републике Србије.

Скуп је замишљен као својеврсни *йтријтих*. Први део конференције се односио на касноантичко и ранохришћанско, а други на византијско наслеђе, док је трећи део скупа био посвећен савременом мозаику.

Председавајући *првом сесијом* био је Горан Јанићијевић, а први говорник био је др Жељко Ђурић, проф. Догматике на Високој школи СПЦ за уметности и конзервацију, који је тему *Есхајолошка стуркутура живописа на мозаицима Констанијанове и Јустинијанове епохе*, обрадио сучељавајући неколико теорија из историје уметности. Затим је гђа. Маја Живић из Народног музеја у Зајечару говорила на тему *Монументална архитектура и погони мозаици у касноантичкој италији Феликс Ромулијана*. О појави школке на равенским мозаицима говорила је Милена Сајд која већ дуги низ година проучава утицаје касноантичког наслеђа на ранохришћанску уметност. Сузана Ђуровић, дипломац Института Грегоријанум у Риму, имала је запажено предавање на тему *Погони мозаик аквилејске базилике*. Затим је Ђакон Ивица Чаировић фокус интересовања са италијанског тла померио на сам север темом *Мозаици у вилама у Римској Британији у IV веку – одлике и функција*.

Друга сесија, којом је председавао Ђакон Ивица Чаировић, односила се на византијско наслеђе и започела је предавањем проф. Јоргоса Кордиса, са Православног богословског факултета у Атини под називом *The Orthodox Painted Church and the Ecclesiastical Function of the Icon*. Проф. Кордис је истакао функцију иконе, односно фреске, и покушао да је постави у односу на архитектуру. У потрази за решењима, проф. Кордис је покушао да пронађе меру између верника, иконе и архитектуре храма. На предавање госта из Грчке, надовезао се проф. Михаи Коман, са Православног богословског факултета у Букурешту темом *Byzantine Monumentality in Medieval Moldavian Mural Paintings*. Реферат проф. Комана био је подељен у два дела – у првом је разматрана функција иконе у монументалном сликарству са посебним освртом на сам појам монументално, а затим у другом делу излагања истакнуте су одлике молдавских фресака у односу на архитектуру храмова. Проф. Тодор Митровић са Високе школе СПЦ за уметности и конзервацију говорио је на тему *Икона између чејкице и наковња: Средњовековне сликарске шехнике у улози носиоца значења*, а затим је проф. Горан Јанићијевић са Високе школе СПЦ за уметности и конзервацију говорио о претпоставкама мозаичког жи-

вописа данас на примеру храма Светог Саве на Врачару, са посебним освртом на могућа иконографска решења. После две сесије, развила се бурна и делотворна дискусија о месту иконе у савременом свету, али и о опасностима које модеран човек може да унесе у иконографију.

Трећа сесија, којом је председавао Тодор Митровић – Савремени мозаик – започела је предавањем проф. Зорана Граовца са Факултета ликовних уметности у Београду, на тему *Мозаици од природног камена (искуства са Факултета ликовних уметности)*, а затим се проф. Синиша Жикић са Факултета примењених уметности у Београду, надовезао темом *Континуиране универзалне вредности: Савремени урбанизам и савремено погодно мозаичко сликарство у Нишу*. На тај начин присутни су могли да имају увид у мозаичко живописање на двема академијама уметности у Београду и са потенцијалима студената. Треће предавање одржао је Зоран Михајловић, проф. Мозаика на Високој школи СПЦ за уметности и конзервацију, на тему *Младен Србиновић кроз индивидуално и колективно стваралаштво*. Затим је Дарко Пламенац говорио на тему *Конзервација и израда црквених мозаика проф. Стојадина Пејковића*. Последњи говорник била је Мирјана Милић, проф. Конзервације мозаика на Високој школи СПЦ за уметности и конзервацију, са темом *Стилске могућности савремене мозаичке живописа*.

На крају је дискутовано о савременом мозаику на Истоку и Западу, размењена су искуства међу професорима, а посебно је било речи о раду Марка Рупника, са становишта искустава студената, који су похађали његову школу. Проф. Предраг Ристић истакао је традиционалну вештину изградње купола у православним храмовима у односу на фрескописање истих.

Прослава крсне славе Високе школе Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију и свечана додела диплома

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 понедељак 31. октобра 2011. 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 заједно благодарили 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 протојереј-ставрофора Радомира Поповића и јеромонаха Петра (Петрића), а у присуству професора, студената и гостију.

Владика Атанасије је, после богослужбеног чина, доделио дипломе свим студентима који су дипломирали по новом Закону о високом образовању. Студентима који су завршили по старом програму декан је даривао књиге,

уз упућивање на нов наставни систем, како би освојили 300 ЕСПБ и добили мастер диплому. 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 Владику заједно благодарили Богу Творцу и Спаситељу, а трпезу љубави су приредили студенти и професори. Владика Атанасије је истакао да је плод Академије данас умножен, јер је у 8 часова служио Свету Литургију у параклису Светог Луке у Клиничком центру Београд, где је фреске живописала дипломац Академије Сара Илић. Владика Атанасије је освештао фрескопис и истакао да су студенти Академије врло успешни фрескописци.

Висока школа Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију на Сајму књига, Београд 2011

На 56. Међународном сајму књига, који је одржан од 23. до 30. октобра 2011. године у Београду, Издавачки фонд Српске Православне Цркве – Архиепископије београдско-карловачке представља се на штанду бр. 4041, на улазу у Халу IV. У оквиру штанда посебно место је издвојено за издавачку делатност Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију из Београда.

Том приликом су организована три представљања књига, и то: у понедељак, 24. октобра 2011. године представљене су три књиге које су у вези са прославом јубилеја 1700 година од проглашења Миланског едикта: *Лактаниције – О смрти цеоношићева; Мирко Сајловић – Милански едикт у контексту реформи III и IV века;* и зборник радова *Константијин Велики – историја и култура* (аутори Радомир Поповић, Горан Јанићијевић и Ивица Чаировић). Књиге су представили протојереј-ставрофор др Радомир Поповић, професор Опште историје Цркве и декан Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију и Горан Јанићијевић, професор Фрескописа на Академији Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију.

У четвртак, 27. октобра 2011. године у 18 часова, представљене су три књиге проф. мр Јована Пантића под називом „*Савремена конзервација у Србији*“. Мр Јован Пантић редовни је професор Конзервације икона на платну на Високој школи – Академији Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију. Током дугогодишњег рада у београдском Народном музеју, он је систематизовао конзерваторске вештине и технологију у три уџбеника која се користе на основним и мастер студијама на акредитованој Високој школи – Академији Српске Православне Цркве: *Конзервација и реституирација слика, Позлајарске технике и Проблематика погледања слика на хладно воденим расветљивањима лејкова*. Књиге су представили др Аника Сковран и аутор.

У суботу 29. октобра 2011. године, у 17 часова протојереј-ставрофор др Радомир Поповић, професор Опште историје Цркве и декан Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, и Горан Јанићијевић, професор Фрескописа на Академији Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију представили су књигу Епископа нишког др Јована, *Икона Христѡа*.

Златиборска иконописачка колонија 2011.

Златиборска иконописачка колонија одржана је десети пут у овом крају. Тренутно је у току једанаеста колонија. Две године при храму светог Илије у Мачкагу, једном при храму свете Недеље у Трипкови и осми пут је домаћин колоније храм Преображења Господњег на Златибору. За једанаесту колонију као и за све претходне свој благослов дао је Његово Преосвештенство Владика жички Г. Хризостом.

Свака од ових колонија испраћена је Божићном изложбом, а све иконе су и данас стална изложбена поставка у храмовима при којим је колонија одржана. Једанаеста иконописачка колонија одржаће се осми пут на самом Златибору. Организатор колоније је дил. Сликара Даница Јевтић Шишовић. Добротвор храма Преображења Господњег и пријатељ колоније господин Ђорђе Момировић понудио је смештај и храну за учеснике у хотелу Мона шесту годину за редом. Општина Чајетина и Туристичка организација Златибор помогле су у набавци материјала. Учесници колоније, студенти дипломци и професори Академије СПЦ за уметности и конзервацију из Београда у периоду од 18. до 28. новембра боравиће у хотелу МОНА на Златибору. Тема колоније су апостоли Христови и на овој колонији биће урађено свих 82 апостола. Изложба радова насталих на овој колонији и ове године одржаће се на Златибору други дан Божића. Надамо се да ће то обогатити културну понуду зимске туристичке сезоне, а посетиоцима улепшати божићне празнике. Све иконе налазе се на зидовима за сада не осликаних храмова и тако имају улогу да привремено замене фреске у храму и допринесу лепшој духовној атмосфери, посебно у Преображењском храму који је још увек огромно градилиште.

Иконописачка колонија је хуманитарна јер све иконе као и прилог од продатих икона намењен је за изградњу храма на Златибору.

На отварању изложбе, Владика жички Г. Хризостом је истакао потребу да се храмови у свим епархијама Српске Православне Цркве традиционално живописују у светлу савремених научно-богословских истраживања. Рад професора и студената Високе школе – Академије СПЦ Владика Хризостом је окарактерисао као плодотворан и мукотрпан, али користан како за Цркву, а оно и за богословску науку. Богослужење и химнографија могу да послуже и за даља живописачко-богословска истраживања, те је и циљ Академије да се та истраживања заокруже. У наставку Владикине беседе, проф. Горан Ја-

нићијевић је говорио о подухвату стварања икона свих осамдесет апостола. Студенти ишчитавају литературу на разним језицима и сва достигнућа у богословској науци користе у живопису. Та мултидисциплинарност производи у њима креативност у духу канона Цркве и Истине вере, а затим и самосталност у процесу живописања. На крају је истакнуто да Висока школа – Академија СПЦ сваки даном све више напредује у свим сегментима – и научним и уметничким, захваљујући професорима и труду на умножавања таланата студената на оба студијска програма: Црквене уметности и Обнова и чување.

Изложба „Да се не заборави 2012“

Академија – Висока школа Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију из Београда, већ традиционално, обележава појмом Срба на Косову и Метохији, изложбом ДА СЕ НЕ ЗАБОРАВИ. Прву изложбу је остворио Његова Светиости Патријарх српски Г. Павле и њо у Галерији фресака 17. марта 2005. године. Од тада је изложба ДА СЕ НЕ ЗАБОРАВИ била предстварљена 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 тијеску и Чајетини. У Београду – у Светосавском дому на Врачару – изложбу је остворио Његова Светиости Патријарх српски Г. Иринеј.

Ове године радови су изложени 17. марта 2012. године, у Парохијском дому Светиој Саве на Врачару. Изложбу је остворио Патријарх српски Г. Иринеј.

У Парохијском дому храма Светог Саве на Врачару, Његова Светост Патријарх српски Г. Иринеј отворио је изложбу „Да се не заборави 2012“. Изложбу копија фресака из манастира Дечани приредила је, по осми пут заредом обележавајући погром Срба са Косова и Метохије – 17. марта 2004. године, Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију. Патријарх је изложбу отворио у присуству викарног Епископа хвостанског Атанасија, протојереја-ставрофора Радивоја Панића, старешине Светосавске цркве; професора и студената Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију; и представника културног и јавног живота у српској престоници.

На почетку програма окупљенима се обратио протојереј-ставрофор проф. др Радомир Поповић, декан Академије, истакавши да је изложба већ традиционална и да на овај начин Академија Српске Православне Цркве све подсећа на културну и духовну баштину Срба на Косову и Метохији, како је будуће генерације не би заборавиле. Цитирајући неколико пута Стари Завет, проф. Поповић је нагласио да је Косово и Метохија српски Јерусалим, те да је неминовно да Срби заувек чувају манастире и цркве на тој светој земљи, које су уједно проглашене за једне од пет верских светиња у

целом свету. Архимандрит Данило (Љуботина) је истакао значај уметности у Православној Цркви и надовезао се на речи проф. Поповића о значају косовско-метохијских манастира не само за српку, већ и за светску културну баштину. Поменувши све светске научнике који су се бавили историјом српских манастира, архимандрит Данило је нагласио вредност Академије Српске Православне Цркве за очување српске заоставштине на свим просторима, али и утицај овог црквено-школског завода на савремену црквену уметност и српску културу у 21. веку. Проф. Поповић је затим позвао Патријарха српског Г. Иринеја да отвори изложбу. У пригодној беседи, Свјатјејши је поручио да је изложба подсећање на то шта Косово и Метохија значе за српски народ. „То је света земља, наш храм, српски Јерусалим. Верујемо да ће наше светиње васкрснути, али тешко могу бити обновљене ако их не буде окруживао српски народ, већ онај који се руководи мржњом и злом“, додао је Патријарх Иринеј. На крају је Патријарх све присутне подсетио колико је страдало Срба и колико је уништено црква тог несрећног 17. марта 2004. године, а посебно је поменуо италијанске војнике који су од разуларене масе одбранили највеће српске светиње – Дечане и Пећку Патријаршију. Патријарх је нагласио да Српска Православна Црква треба да истраје у молитви и да својим трудом покаже како се чува културно добро и како се унапређује духовна национална, али и светска баштина. Свјатјејши Патријарх је рекао да је Академија Српске Православне Цркве овом изложбом копија фресака показала како треба да се чува од заборављања и како треба да се развија здрава свест младих нараштаја у окриљу Цркве Христове.

Сарадња Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију и Библиотеке града Београда

**Циклус
КА ГОДИШЊИЦИ МИЛАНСКОГ ЕДИКТА
Серијал предавања
КОНСТАНТИН ВЕЛИКИ – ИСТОРИЈА И УМЕТНОСТ**

Са благословом Светог Архијерејског Синода Српске Православне Цркве, Висока школа – Академија СПЦ за уметности и конзервацију молитвено се сећа Светог цара Константина и учестало ради на промовисању његових реформи живота, културе и вере људи Римског Царства у IV веку. После изложбе у организацији са Епархијом тимочком којом је прослављен прошлогодишњи јубилеј 1700. годишњице од Галеријевог едикта, а затим и објављивања превода Лактанцијевог дела *О смрти пројонийеља* и зборника радова *Константин Велики: историја и култура*; Висока школа – Академија СПЦ у сарадњи са Библиотеком града Београда организовала је једномесечни циклус предавања у Читаоници Фонда уметности у Библиотеци града Београда.

Предавања и предавачи: *Јевсевије Кесаријски и Лактанције о Константину Великом*, проф. др Радомир Поповић, декан Високе школе – Академије СПЦ за уметност и конзервацију, Београд (27. фебруар); *Константин Велики као Цар и Хришћанин*, мр Ивица Чаировић, (5. март); *Касноантичка култура између два едикта: Галеријевој 312. и Миланској 313. – религијски синкретизам и иконографија – италијанска и хришћанска есхатологија – компаративна анализа*, проф. Горан Јанићијевић, доцент на Високој школи – Академији СПЦ (12. март); *Константинов славољук као репрезентативни пример касноантичке уметности и његов одјек у уметности Цркве*, проф. Горан Јанићијевић, (19. март); *Постконстантиновски период у развоју културе и уметности Цркве*, проф. Горан Јанићијевић (26. март).

Са благословом Епископа нишког Г. др Јована (Пурића), у Нишу, на сам празник када се Српска Црква молитвено сећа Светог цара Константина и царице Јелене биће отворена изложба ранохришћанских фресака са територије данашње Србије у склопу међународне научне конференције *Ниш и Византија*, која већ једанаесту годину традиционално – трудом др Мише Раковице – окупља најбоље историчаре, теологе, археологе, филологе и историчаре уметности из целог света. Представљени студентски радови су настали у класи проф. Горана Јанићијевића (фрескопис), мр Тодора Митровића (иконпис), мр Мирјане Милић и мр Зорана Михајловића (мозаик).

Ликовна радионица студената Академије Српске Православне Цркве у Специјалној болници за церебралну парализу и развојну неурологију у Београду

Студенти свих година основних и мастер студија Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију у Београду направили су својеврсну ликовну радионицу у Специјалној болници за церебралну парализу и развојну неурологију у Београду. Идеја за реализацију овог пројекта потекла је од госпође Ратке Новаковић, дефектолога поменуте установе чија је жеља била да приреди деци једно креативно дружење уочи Васкрса. Деца различите старосне доби са великом радошћу су нас дочекала и том приликом рецитовала неколико рецитација о предстојећем Празнику над празницима, након чега је дружење настављено у духу интерактивне сликарске радионице.

На обострано задовољство јавила се идеја да дружења овог типа постану учесталија, са тенденцијом да ова активност убудуће постане део активности Академије како би се деца поменуте установе више укључила у односе са особама које нису део установе, обзиром на њихову релативно малу укљученост у друштву. Обично се полази од претпоставке да они треба да бораве у установама прилагођеним њиховим физичким и здравственим потребама, па често бива занемарена потреба за социјализацијом и подсти-

цање креативних активности при чему би могли да искажу своје идеје и интересовања. Сходно томе, замисао радионице тежи да обухвати и те сегменте живота, како би сви заједно допринели улепшавању њихове свакодневице. Директор установе др Мирјана Бошковић се захвалила студентима на времену и труду који су уложили при реализацији овог дружења.

Реализацији ликовне радионице и дружењу са децом својим активним учешћем допринели су студенти Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију: Милица Марковић, Милица Мишић, Марко Марковић, Милош Ракоњац, Јасмина Брашић, Вања Водоплав, Кристијан Кубатлија, Катарина Ристичевић, Стефан Вујчић, Гојко Мрковић, Тања Стојановић и Јелена Стојковић.

Васкршњи сајам у Београду

Са благословом Његове Светости Патријарха српског Г. Иринеја у Београду ће, од 27. марта до 8. априла 2012. године. Академија је учествовала са многобројним садржајима: сликање, иконописање, фрескописање, стварање мозаика и калиграфија. Студенти и професори су организовали мале радионице црквених уметности и успешно представили духовну културу у српској престоници. Драган Боснић, професор на Академији СПЦ за конзервацију и уметности, представио је свој пројекат самиздатског часописа „Кратеж“ који је преглед личног стварања, али истовремено и „покушај новог канона српске културе“, како је примећено од присутних колега. Аутор је преко неке врсте групног читања стрипа показао најновија остварења, али и скице за нови пројекат од 32 стране чија је тема пострадање манастира Михољска Превлака, древне епископске светиње код Тивта.

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 Епархијама 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.

Уџбеници

Висока школа – Академија СПЦ је, у складу са побољшањем услова рада у систему вишег школства у Србији, до сада објавила **14 уџбеника**, а у 2011/12. години:

1. *Сликајући, Правилници, Сликајући* до 2016. године,
2. др Радомир Поповић, *Одабрана докумената Васељенских сабора*, том 1 и 2,
3. мр Мирослав Станојловић, *Уџбеник из Конзервације и рестаурације фреске*,
4. мр Јован Пантић, *Уџбеник из Конзервације и рестаурације иконе на дрвету*,
5. Предраг Миодраг, *Опелди о српској црквеној музици*,
6. Горан Јанићијевић, *Античке парадијме и хришћанска уметност*,
7. *Иконографске студије 4*, Зборник са научног скупа 2010,
8. Часопис *Живойис 5*,
9. превод Лактанцијевог списка *О смрти пророкије*,
10. у припреми за штампу су следеће књиге: мр Тодор Митровић, *Основи живописања*; Горан Јанићијевић, *Основи живописања*; превод списка Блаженог Јеронима *О славним људима*; др Предраг Ристић, *Колач*.

Јавни рад Високе школе – Академије (Интернет презентација и часопис)

На дизајнираној 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 шесту годину за редом објављује се **часопис Високе школе – Академије СПЦ** под називом **Живойис**.

Пету 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 естетици иконе.

Краткорочни и дугорочни планови на Академији СПЦ

На *Високој школи – Академији СПЦ* сprovedено 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, Скели, Белој Паланци, 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 манастиру Светих Кирика и Јулите код Димитровграда, Епархија нишка; цркава у Дивошу и Шашинцима, Епархија сремска.
- 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 Симпозиона 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.

Наставно и ненаставно особље на Високој школи – Академији СПЦ

ПРОФЕСОРИ И ПРЕДМЕТИ ПРАКТИЧНЕ НАСТАВЕ

Обнављање и чување икона: мр Јелена Узелац мр Јован Пантић	Иконописање: мр Тодор Митровић
Обнављање и чување црквених здања: мр Михаило Ршумовић	Мозаик: мр Зоран Михајловић мр Мирјана Милић (конзервација мозаика)
Обнављање и чување зидној живопис: мр Мирослав Станојловић	Анаџомија и калиграфија: мр Драган Боснић
Цртање икона: Ђакон мр Срђан Радојковић	Обликовање у вештастиву (дрво, камен, мetail,...) Рајко Блажић
Фрескописање: мр Горан Јанићијевић	

ПРОФЕСОРИ И ПРЕДМЕТИ ТЕОРИЈСКЕ НАСТАВЕ

Историја Цркве: Протојереј-ставрофор др Радомир Поповић	Археологија са етнологијом: др Ђорђе Јанковић
Домаћинка и историја иконе: Јереј др Жељко Ђурић	Историја уметности: др Светлана Пејић др Александра Кучековић
Нови завет и иконопис: Епископ нишки Г. др Јован	Енглески језик: Протођакон Радомир Ракић, лектор
Црквено појање са правилом: мр Предраг Миодраг	Технологија материјала: др Горан Станишић
Црквена архиепископија: др Предраг Ристић	Хемија: др Драган Марковић

НЕНАСТАВНО ОСОБЉЕ

Секретар:
Ђакон мр Ивица Чаировић

Књижничарка:
Јелена Ђеранић

Блајзник и књиговођа:
Сања Ђосић

Рад књижнице Високе школе – Академије СПЦ 2010–2011

Књижница Високе школе СПЦ је током зимског семестра академске 2011–2012. године у оквиру своје библиотечко-информационе делатности поред примарних послова који се односе на благовремену доступност грађе и пружање информације корисницима, започела и до сада обавила сигнирање 570 библиотечких јединица књижног фонда. Овај посао ће бити настаљен и завршен у Летњем семестру текуће Академске године, када је планирано инвентарисање заосталог фонда као и ревизија целокупног фонда у складу са Законом.

Делатност Књижнице финансирана је средствима Високе школе СПЦ. Међубиблиотечка размена и сарадња са сродним библиотекама, и нови поклон Хаџи Драгољуба Стојановића, као и куповина 12 књига увећали су фонд Књижнице за (Легат 399) и Основни фонд 86 монографских и серијских 37 публикација, од којих је већи број релевантних за извођење наших студијских програма.

Књижница Високе школе СПЦ као и до сада тесно сарађује са Библиотеком Српске Патријаршије. Изузетно богатство фонда, велика стручна подршка од запослених и близина наших библиотека омогућила је студентима да лакше и брже дођу до потребне библиотечке грађе.

Сарадња са Библиотеком Матице Српске и Универзитетском Библиотеком Светозар Марковић омогућила је да путем међубиблиотечке позајмице благовремено добијемо грађу из њихових фондова, као и из библиотека ван граница наше земље. Тако смо добили 49 монографских публикација и 15 текстова од којих 7 из иностранства. Потреба за овим видом сарадње је у великом порасту.

Број корисника Књижнице се свакодневно увећава, то су првенствено млади људи студенти првог и другог степена, студенти трећег степена, а све чешће фонд користе, универзитетски и научни радници, запослени на универзитету као и остали заинтересовани корисници. Број позајмљених књига, периодике и посебних издања бележи раст. Током Зимског семестра посуђено је 654 монографске публикације, 71 текућа периодика и 291 предлогак. Обрађен је 237 захтев за претраживање.

Са благословом Директора Високе Школе, почетком летњег семестра 2011–2012 године, простор Читаонице је увећан за 10 читаоничких места, што ће у великој мери омогућити квалитетнији рад студента Високе Школе. Књижница ће сваког првог уторка и петка у месецу, организовати Предавање о услугама које пружа корисницима у оквиру библиотечко-информационе делатности. Интересовање студената за унапређење рада Књижнице је знатно веће у односу на претходне године, о томе сведоче како њихове усмене сугестије и предлози, тако и књига Дезидерата.

Фонд Књижнице Високе школе данас садржи 2388 монографских и 334 серијских публикација, посебну збирку сачињавају три легата: Драгољуба Стојановића Никца са 1131 библиотечке јединице, хаџи Ратибора Ђурђевића – 270 библиотечких јединица и Легат Милорада Медића – 199 библиотечких јединица. Не књижну грађу сачињавају електронски извори, и предлози којих је укупно 1418.

Средства за куповину књига су ове године као и до сада била веома мала. Надамо се да ће Министарство Вера РС позитивно одговорити на нашу молбу за издвајање средстава за фонд наше Књижнице.

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, тако да Патријаршијском Управном Одбору у року буде достављен завршни рачун за 2011. и предложен буџет за 2012. годину.

Пошто је Академија СПЦ самофинансирајућа установа, издржава се од студентских школарина и појединачних прилога. Ове године Министарство вера је нашим студентима омогућило стипендије за основне и мастер студије. Пошто се трудимо да помогнемо и Цркви и студентима пројекте које завршавамо не наплаћујемо по тржишним ценама, а велики део новца одлази на хонораре професорима и студентима који учествују у самој реализацији пројекта.

УПУТСТВО АУТОРИМА

Живойис 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 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 необјављени 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 – 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 упућива

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, и-мејл.

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** (подељано)

Поднаслов рада: италики, обично

Наслови и поднаслови унутар текста треба да стоје самостално у реду те би требало да буду написани на следећи начин:

Увод и Закључак: подељано, без нумерације

Главни наслови: 1. подељано

Поднаслови: 1.1. *италики, не подељано*

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 почетно слово имена и презиме), 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 курсиву (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 зарез:
- 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 скраћеницом „ур.“; 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 скраћеница „(ур.)“; у оба случаја иза скраћенице „(ур.)“ долази зарез
- уместо АА. ВВ. пише се РАЗНИ АУТОРИ
- преводилац 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 са два броја, 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

При првоме навођењу некога дела, фуснота, без обзира је ли објављена на српском или неком од страних језика, треба да изгледа овако:

- 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, 2012, 78–92.
- 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: 5.10.2006. 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 превode 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, и
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 рецензената и уједначили критеријуми за избор чланака, припремљено је више рубрика и питања 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, да ли је актуелан и од значаја за објављивање.

Рецензентско мишљење садржи следеће оцене: вредност презентираних радова, оцену методологије приступа решавању проблема, ниво и начин излагања, изворе информација, потребу скраћивања, измене и допуне текстова, прилога, литературе, итд., термилошка 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 разматра 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 – 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, како би се 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 *Живойис* 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

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ

Radovi klasifikovani kao naučni moraју imati bar dve pozitivne recenzije. U časopisima u kojima se objavljuju i prirodni naučnog karaktera, naučni radovi treba да budu grupisani i jedno izdvoјeno u pravom delu spiska.

Напомена:

Када рецензенти оцене да потребно, треба да остваре директну сарадњу са аутором, како би се још пре писања рецензије отклонили евентуални недостаци у раду. Уколико је расправљив простор у појединим рубрикама недовољан, може се користити додатни лист. Поклопиће се рубрике „Материјале рецензента“ и „Реципе“ попуњавају дописивањем.

Редација годишњака *Животна свест* је ангажована и доприноси рецензентима, посебно у оријентацији сталног позитивна избора и увекда часописа, па се у том смислу учешћем захваљује свим евидним сарадницима и мени да рукопис добије у што је могуће краће року.

ДИКОВИЊ ПИЛОЗИ



ПРОПОВЕД У СИНАГОГИ, 70x50 cm, туш на папиру, Срђан Радојковић 2011.

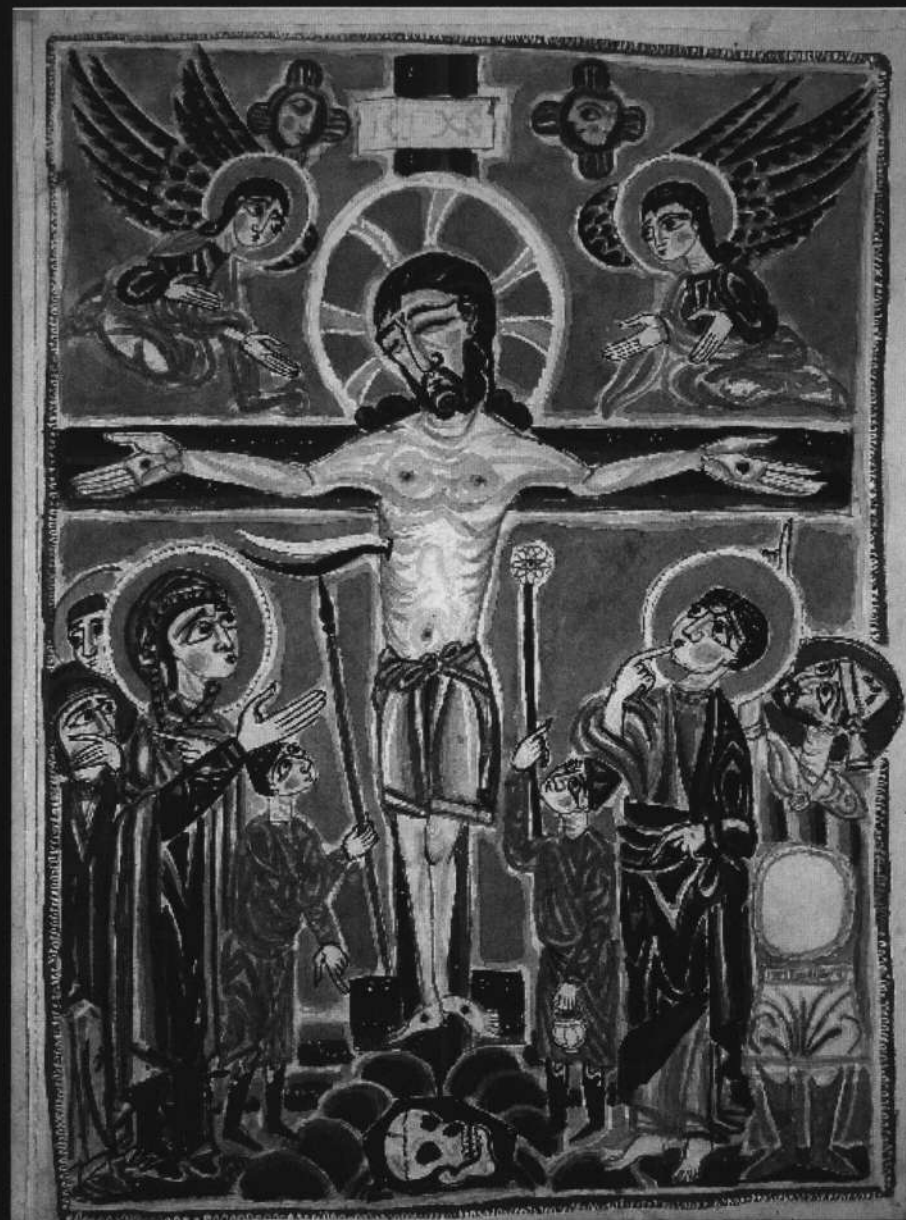


ПРЕОБРАЖЕЊЕ и ВАСКРЕСЕЊЕ ЛАЗАРА, 70x50 cm, туш на папиру, Срђан Радојковић 2011.

УЛАЗАК У ЈЕРУСАЛИМ и ПРАЊЕ НОГУ, 70x50 cm, туш на папиру, Срђан Радојковић 2011.



PEŃAŃJE NA KRST, 70x50 cm, tuš na papiru, Srđan Radojković 2011.



RASPEŃE, 70x50 cm, tuš na papiru, Srđan Radojković 2011.



СКИДАЊЕ С КРСТА, 70x50 cm, туш на папиру, Срђан Радојковић 2011.



ВАЗНЕСЕЊЕ, 70x50 cm, туш на папиру, Срђан Радојковић 2011.



ISBN 1452-6908 - Животин
 COBISS SR ID 140141773
 1524 1452-6908 - Животин
 Година: _____
 Архивни: - 23 cm
 за уметност и књижевност, 2007 - (Никола Сад
 Академија - висока школа Српске Православне Цркве
 Јов. I, бр. 1 (2007) - - Београд (Крале Петар I)
 у сарању и одговорној уредници Радомир Поповић -
 Православна Црква за уметност и књижевност,
 Животин: годишња висока школа Српске
 1524
 1452-6908

МИРОНОСИЦЕ НА ГРОБУ и ВАЗНЕСЕЊЕ, 70x50 cm, туш на папиру, Срђан Радојковић 2011.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.021.333
75.01

ЖИВОПИС : годишњак Високе школе Српске
Православне Цркве за уметности и конзервацију
/ главни и одговорни уредник Радомир Поповић. –
Год. 1, бр. 1 (2007)– . – Београд (Краља Петра 2) :
Академија – Висока школа Српске Православне Цркве
за уметности и конзервацију, 2007– (Нови Сад :
Артпринт). – 23 cm

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

Ж И В О П И С

6



32543487