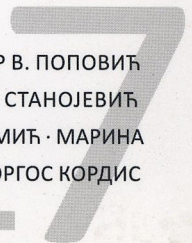


# Ж И В О П И С

годишњак Високе школе Српске Православне Цркве  
за уметности и конзервацију · година 7 · Београд 2013



ЕПИСКОП ЈОВАН (ПУРИЋ) · АЛЕКСАНДР А. САЛТЫКОВ · ПРОТОЈЕРЕЈ РАДОМИР В. ПОПОВИЋ  
ЈЕРЕЈ ЖЕЉКО Р. ЂУРИЋ · ЂАКОН ИВИЦА ЧАИРОВИЋ · НАТАША ИЛИЋ · ЂОРЂЕ СТАНОЈЕВИЋ  
ГОРАН ЈАНИЋИЈЕВИЋ · ТОДОР МИТРОВИЋ · ДРАГАН М. МАРКОВИЋ · ОЛИВЕР ТОМИЋ · МАРИНА  
ЛУКИЋ ЦВЕТИЋ · УРОШ БЛАГОЈЕВИЋ · АНА РАДОВАНАЦ · ЈЕЛЕНА ЂЕРАНИЋ · ЈОРГОС КОРДИС



**Живопис**  
Годишњак Академије – Високе школе Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију  
Бр. 7

2013. година

Излази једанпут годишње на крају академске године

**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: 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, доцент

**Уреднички одбор / Editorial Board:**

Јереј др Џон Бер, декан Академије Светог Владимира, Њујорк  
(Fr John Behr, New York)

Јерођакон др Пангелејмон Манусакис, Факултет Часног Крста, Бостон (Panteleimon Manoussakis, Boston)  
Протојереј др Николај Озолин, 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):**

Ања Јокић

**Превод на енглески језик / Translations (English):**

Ана Фотић

**Припрема за штампу**

Гордана Недељковић

**Штампа / Print:**

Артпринт, Нови Сад

**Тираж / Print run:**

500

Све студије и чланци у овом годишњаку имају рецензије

*Благодаримо Канцеларији за сарадњу са Црквама и верским заједницама Владе Републике Србије што је помогла да буде штампан овај број годишњака Академије – Високе школе Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију*

# ЖИВОПИС 7

годишњак Високе школе  
Српске Православне Цркве  
за уметност и конзервацију

## САДРЖАЈ

### СТУДИЈЕ

*Протојереј Радомир В. Поповић*

БЕСЕДА НА ОСВЕЋЕЊУ ХРАМА БОГОРОДИЦЕ ФАРОСКЕ  
У ВЕЛИКОМ ЦАРСКОМ ДВОРЦУ У ЦАРИГРАДУ  
(864 Г) СВЕТИ ФОТИЈЕ ПАТРИЈАРХ ЦАРИГРАДСКИ.....11

*Александар Александрович Салтыков*

К ВОПРОСУ О ЗНАЧЕНИИ КАНОНА 82 ТРУЛЉСКОГО  
СОБОРА (В СВЯЗИ СО СТАТЬЕЈ О. ЗОРАНА ДЖУРОВИЧА) .....25

*Епископ др Јован (Пурић)*

ТАЈНА „ПУНОЋЕ ВРЕМЕНА“ .....59

*Наташа Илић*

ПРЕОБРАЖЕЊЕ – ВИЗУЕЛНИ ОДГОВОР НА ИКОНОКЛАЗАМ..75

*Јереј др Жељко Р. Ђурић*

РАНОХРИШЋАНСКИ СИМВОЛИЗАМ .....99

*Ђакон мр Ивица Чаировић*

СИМВОЛИЗАМ У АНГЛО-САКСОНСКОЈ УМЕТНОСТИ  
РАНОГ СРЕДЊЕГ ВЕКА (ПРИМЕР БЈУКАСТА КРСТА) .....123

*Епископ др Јован (Пурић)*

ХИМНОГРАФСКО СТВАРАЛАШТВО .....137

*Епископ др Јован (Пурић)*

СВЕТО ПИСМО У СРПСКОЈ СРЕДЊЕВЕКОВНОЈ  
КЊИЖЕВНОСТИ .....151

*Мр Ђорђе Станојевић*

СЛИКАРСТВО ЛАЗАРА ВОЗАРЕВИЋА  
ИЛИ ТРАГАЊЕ ЗА ИДЕНТИТЕТОМ.....173

## УМЕТНОСТ

*Мр Горан Јанићијевић*

МЕТОДОЛОШКЕ ПРЕТПОСТАВКЕ

ТЕОРИЈЕ САВРЕМЕНОГ ЖИВОПИСА..... 187

*Мр Тодор Митровић*

ПОРТРЕТ ЕВХАРИСТИЈСКОГ ТЕЛА: ВИЗАНТИЈСКО БОГОСЛУЖЕЊЕ  
У ДОБА СВОЈЕ ИКОНИЧКЕ РЕПРОДУКЦИЈЕ ..... 209

*Мр Горан Јанићијевић*

ПОЕТСКА РЕИНТЕРПРЕТАЦИЈА У САВРЕМЕНОЈ ЦРКВЕНОЈ  
УМЕТНОСТИ (РАДОВИ СТУДЕНАТА ВИСОКЕ ШКОЛЕ –  
АКАДЕМИЈЕ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ ЗА УМЕТНОСТИ И  
КОНСЕРВАЦИЈУ ЗАСНОВАНИ НА КАСНОАНТИЧКОЈ И  
РАНОХРИШЋАНСКОЈ УМЕТНОСТИ) ..... 297

## КОНСЕРВАЦИЈА

*Др Драган М. Марковић*

ВИДЉИВО И НЕВИДЉИВО ..... 311

## ПРИКАЗИ

*Оливер Томић, Марина Лукић Цветић*

ДАЛЕКЕ СТРАЖЕ – СЛИКАРСТВО ЈОВАНА ПАНТИЋА ..... 351

*Горан Јанићијевић*

АСКЕТИЗАМ И ПОЕТИКА ПРИЗОРА ..... 357

*Мр Ђакон Ивица Чаировић, Урош Благојевић, мр Ђорђе Станојевић*

РЕИНТЕРПРЕТАЦИЈА КОНСТАНТИНОВОГ СЛАВОЛУКА У 21.  
СТОЛЕЋУ. УМЕТНОСТ КОНСТАНТИНОВОГ ПЕРИОДА И ЊЕН  
УТИЦАЈ НА ЖИВОПИС ЦРКВЕ ..... 359

*Ђакон мр Ивица Чаировић*

ХРАМ И УМЕТНОСТ, ПРИРЕДИО ЕПИСКОП НИШКИ  
ДР ЈОВАН (ПУРИЋ) ..... 367

*Јереј др Жељко Р. Ђурић*

МР ТОДОР МИТРОВИЋ – ОСНОВЕ ЖИВОПИСАЊА..... 371

*Ана Радованац*

СНЕЖАНА А. ЦВЕТКОВИЋ – ОСТАВШТИНА МИЛАНА  
ЈОВАНОВИЋА СТОЈИМИРОВИЋА У УМЕТНИЧКОМ  
ОДЕЉЕЊУ МУЗЕЈА У СМЕДЕРЕВУ..... 383

*Јелена Ђеранић*

ИКОНА И ХИМНА БОГОРОДИЦИ  
- ЕПИСКОП ЈОВАН (ПУРИЋ)..... 389

*Ђакон мр Ивица Чаировић*

ХРИСТОЛОГИЈА 1 - ЕПИСКОП НИШКИ  
ДР ЈОВАН (ПУРИЋ)..... 397

*Ђакон мр Ивица Чаировић*

ЕПИСКОП НИШКИ ЈОВАН II – СОТИРИОЛОГИЈА..... 401

*Ђакон мр Ивица Чаировић*

ЕКОЛОШКЕ ТЕМЕ, ЕПИСКОП ЈОВАН (ПУРИЋ)..... 405

*Горан Јанићијевић*

НАТПИСИ НА ИКОНАМА И ФРЕСКАМА, ПРИРУЧНИК ЗА  
ИКОНОПИСЦЕ [ПРИРЕДИО ЕП. ЈОВАН (ПУРИЋ)]..... 413

*Ђакон мр Ивица Чаировић*

ПРОТОЈЕРЕЈ-СТАВРОФОР ДР РАДОМИР М. МИЛОШЕВИЋ  
МАНАСТИР ВИТОВНИЦА..... 415

ЛЕТОПИС ..... 419

УПУТСТВО АУТОРИМА ..... 445

УПУТСТВО ЗА РЕЦЕНЗЕНТЕ ..... 451

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ

*Јоргос Кордис*

НОВА АУТОРСКА ИСТРАЖИВАЊА У ОБЛАСТИ  
ПОРТАТИВНЕ ИКОНЕ ..... 454

## Уводна реч

Осећање времена и простора су темељни начини постојања у палом огреховљеном свету. Време, пролазност, часовник, календар, ближе, даље, у граматички: прошлост, садашњост, будућност, само су неки од појмова који те категорије ближе одређују.

Година у којој јесмо (2013) за *Академију Српске православне Цркве за уметности и конзервацију* је у знаку 20-те годишњице постојања ове установе (1993–2013), а исто тако новозаветна Црква Христова се опомиње 1.700-те годишњице стицања права грађанства и права на несметано постојање у тада владајућем грчко-римском свету, односно РOMEЈСКОМ царству. Свештена уметност стара је колико и Црква а, просветно-образовне установе које се њоме баве и оспособљавају њене посленике, настају по потреби и стварним приликама у којима живи организам Цркве дише и постоји. О училишту које постоји 20 година говоре чињенице, бројеви, остварени подухвати обнове материјалног хришћанског духовног наслеђа као и стваралачко живописно присуство као најбољи израз вере и побожности народа Божијег нашег времена. Оно је такво како јесте, ни боље, ни горе. Његова битна и незаобилазна ознака јесу осликани и обновљени храмови као плод духовно обновљених и жедних људских душа наших дана. Носиоци те обнове су свршени ученици, живописци и конзерватори, проповедници у бојама и линијама које духовно нападају очи ума и очи срца својих гледалаца и созерцатеља неисказаних духовних лепота оностраног као и овога света. У протеклом времену Академија као, пре свега духовно училиште, ангажовала је више од 40 предавача свих звања, потврдила је способност и стручну зрелост преко 200 живописаца и обновитеља који делују у Цркви не само Српског народа. То су укратко духовни плодови на племенитом, родном стаблу Академије од којег се тек очекује да се разграна, разрасте и плодоноси још обилније. О томе се сви морамо старати колико до нас стоји, а Господ ће дати узрастање и добре плодове који неће изостати.

За све Богу благодаримо и Њему се и даље молимо да сачува, изгради, умножи...

Свеска *Живописа* која је пред нама тематски је везана за методологију савременог црквеног живописа, а у светлу је прослављања личности и дела Светог цара Константина Великог (+337). Овај светитељ је усмерио хришћанску цивилизацију у најширем смислу речи све до данас. Неслободе и прогона хришћана било је и пре и после Миланског едикта (313. године). Зато се и после 1700 година, као и увек, враћамо високим дометима Богом дане слободе, предочавамо у сваком времену, простору и контексту живота и постојања да без Бога не можемо живети, слободовати. Опомена, подсећање, памћење, следовање нечега што је већ остварено, виђено, проверено понекад највећом жртвеном љубављу. С поносом себе сматрамо аутентичним наследницима и баштиницима непатвореног хришћанског наслеђа посведоченог и у добру и у злу, и у миру и у крвавим прогонима, не само у прва три века, већ и у недавном 20. веку.

Ово издање нашег годишњака доноси једну новост везану за визуелни идентитет часописа, и његову улогу у представљању достигнућа савремене црквене уметности. На основу досадашњег искуства у објављивању радова савремених српских живописаца, уредништво је одлучило да прошири ову врсту активности објављивањем остварења међународно препознатих ауторитета из ове области. У ликовним прилозима који прате ову свеску Живописа, српску публику ћемо упознати са иконама и фрескама једног од водећих уметника који ствара на пољу црквеног сликарства, професора Јоргоса Кордиса из Атине, те се надамо да ће отварање ове нове међународне галерије послужити њеном најширем и највестранијем упознавању са свежим токовима живе црквене уметности.

Господу, Творцу, Сведржитељу, Господару времена и вечности, од нас благодарност, славословље, поклоњење, сада и увек и у сву вечност. Амин.

*Преображење Господње 2013. године*  
Протојереј Радомир В. Поповић



*СТУДИЈЕ*



## БЕСЕДА НА ОСВЕЋЕЊУ ХРАМА БОГОРОДИЦЕ ФАРΟΣКЕ У ВЕЛИКОМ ЦАРСКОМ ДВОРЦУ У ЦАРИГРАДУ (864 Г)

*Свети Фотије патријарх Цариградски<sup>1</sup>*

Протојереј Радомир В. Поповић  
Православни богословски факултет Универзитета  
у Београду  
Краља Петра 2,  
Београд  
Ел. пошта: radomir.popovic@live.com

*Прегледни рад*

Примљен: 21. марта 2013.

Прихваћен: 6. јуна 2013.

*Апстракт: Беседа о освећењу обновљеног храма Богородице Фароске, Светог Фотија, позната је као Десета омилија из 864. године, коју је патријарх произнео у присуству цара Михаила III (856–867) и кесара Варде, брат царице Теодоре. Повод за ову беседу је обнављање храма Пресвете Богородице Фароске у царском дворцу у Цариграду. Беседник описује велелепни храм изнутра што је врло значајно за историчаре уметности и иконописце. Најпре говори о предворју храма који је саздан од мермера. Сам наос храма је прекарсно украшен. Патријарх говори о позлаћеним мозаицима, о стубовима покривеним сребром, олтарској прегради у стубовима и киворију на Св. трапези у олтару који је позлаћен и задивљује посматрача остављајући дубок и незабораван утисак као да се налази на небу. У шестом одељку беседе Патријарх је конкретнији јер говори о појединостима храма: у куполи храма насликан је Господ Христос Сведржитељ (Пантократор); у полусводовима*

---

<sup>1</sup> Превод је учињен према издању: Φοτίου πατριαρχου Κωνσταντινου πολεως, Λογοι και Ομιλια II, εν Κωνσταντινουπολει 1901, 428–439: εκδιδουτος Σ. Αρισταρχου

су осликани Ангели који носе Господа. У апсиди олтарске преграде осликана је лик Пресвете Богородице са раширеним рукама (позната сцена Богородице „Ширишаја небес“ – ширира од небеса); северне и јужне зидове испуњавају ликови Патријараха, Пророка, Апостола, Мученика, из Старог или Новог Завета. Храм својом лепотом превазилази, како Мојсејев шатор (скинија) у Старом Завету, тако и предивни Соломонов храм у Јерусалиму, јер је „создан од благодати и Духа“.

Патријарх беседу завршава констатацијом да је речима немогуће описати неисказану красоту сазданог храма. Превод је значајан за расправе и истраживања на тему иконографског програма у храмовима и за методологију савременог живописања.

Кључне речи: Фотија Цариградски, икона, иконографски план (програм)

1. Видим блиставо сабрање данашњег дана, и да се оно није могло сабрати само човечијим старањем и без божанског надахнућа.<sup>2</sup> Зато сам и почастован благодатним даровима, и радујем се присаједињујући се стаду Христовом које процветава и ликује, не зато што ми је, пре нас, позната живописна красота и радост празника, већ зато што препознајем побожност која се преузноси самом Господу свега. Где, како сијање празника и благољепије, и торжественост оних који празнују, објављује очигледне доказе Господње љубави. Када се празнује, не годишњи и обичан спомен, већ се обнавља нека нова Божија светиња, како да то (празновање) не објављује Божију љубав, показујући и красоту оних који празнују, и још више величајући своју славу? Али, шта је ово окупљање и сабрање толиког мноштва, шта је овај празник, и шта нас је све призвало и покренуло? Ако хоћете, рећи ћу?<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Животворни Дух Свети надахњује и писце, али и живописце – оне који живопису свете иконе. Више пута су иконе настале управо после ишчитавања житија хришћанских Светитеља.

<sup>3</sup> Реч је о освешћењу обновљеног и украшеног – у мозаик техници осликаног храма посвећеног Пресветој Богородици, који догађај изазива велику духовну радост оних који славе. Ово је нова пројава

Или ми остаје да то препустим Устројитељу и мудрому Градитељу (ἀρχιτέκτονι) ово благо – да Он изложи и разјасни смисао овог празника? Ево, Онај Који је унапред поставио праобразе ствари у душу, премудро саздао на земљи непоновљиво дело, Он је у стању да и речима представи своје саздање.<sup>4</sup>

Кажи нам, о најхристољубивији и најбогољубивији међу царевима, и победитељу свих својих претходника у придобијању части којом пресветло сијаш, кажи, како видиш, спремни смо да те послушамо, ради чега си нас сазвао? Да ниси поново однео победу над варварима,<sup>5</sup> и трофеје којима си нас често обрадовао, подигавши оне који су се око тога трудили, како би нас обрадовао и подарио опште и свенародно благодарење Дародавцу победе? Или си узео таоце и друге, и примирио преузнесен и надмени разум иноплеменика (ἀλλοφύλον), ти приписујеш благочестиво моћној десници Божијој све подвиге тобом учињене? Или си ти повратио теби потчињене градове, некада порушене, подигао си

---

благодати Светога Духа који освећује и просвећује све и сва. Исто тако треба напоменути да се управо у то време обнавља Црква после сурове епохе иконоборства које је опустошило многе осликане храмове.

<sup>4</sup> Овде се има у виду и цар Михаило III (+867) коме патријарх упућује јавну похвалу. Михаило је, поред мајке му Теодоре први источно ромејски цар који није био иконоборац, напротив чинио је све на васпостављању поштовања светих икона. Његово време је и доба велике мисионарске делатности Константинопољске патријаршије – христијанизација Хазара, Сарацена (-Арављани), Словена (-мисија Св. Браће Кирила и Методија).

<sup>5</sup> Има се у виду вероватно победа над Русима 860. године који су поражени у поморској битки код Константинграда (-кнежеви Асхолд и Дир). О овом догађају постоје две Фотијеве беседе изговорене становницима источноромејске престонице која је била под опсадом. Град и његови житељи су спасени чудом Пресвете Богородице). Тада је било и прво крштење Руса које патријарх Фотије помиње у својој познатој *Окружној посланици* упућеној источним патријарсима 867. године а поводом христијанизације Бугара и интервенције папе Николе I (+867) и његовог свештенства у Бугарској /- о томе, Ф. Успенски, *Историја византијског царства*, период Македонске династије 867–1057, прев. са руског З. Буљутић, Београд 2000, 85 и даље; *Окружна посланица*, 35, у, Р. Поповић, *Извори за црквену историју*, Београд 2006, 183.

их из развалина, и населио си их досељеницима и учврстио границе царства? Или си обогатио, и учинио срећним (εὐδαίμονας) поданике? Научи нас, који смо уперили око<sup>6</sup> целе васељене (τὸν κοινόν τῆς οἰκουμένης ὀφθαλμόν) према теби. Или ћутиш из пристojности и нећеш сам да нам причаш о својим подвизима, којима је неопходно да се сачини теби похвала, и мени који сам надахнут твојим делима, предочаваш да огласим речју разлог данашњег сабрања? (πάρουτος συλλόγου).

2. О пријатељи, друга је, данас, сврха и друга је тајна (μυστήριον): храм Дјеве и Богоматере на земљи обнавља се данас, као неко друго достојно пребивалиште (обиталиште) оних који на земљи пребивају (τῶν ἐγκοσμίω). Храм Дјеве се обнавља данас на земљи посред парског дворца као неки други божански дворцац и достојнопоштовани, и благодарећи таквом поређењу и подобију показује царски дворцац обиталиштем простог човека, али радије својом лепотом и унутрашњим блистањем и њега осијава и освећује, и припрема нечему већем – красоти, која претходи. Ти кажеш, мотрећи на њега, да је то, не дело људских руку, него је ту красоту њему предала нека Божија, и сила која је изнад нас (ὑπερ ἡμᾶς δύναμις).<sup>7</sup>

3. Јер је улаз (пропуλαία) у храм прелепо украшен. И плоче од белог мермера, блистајући сјајем и радосћу испуњавају собом сав спољашњи изглед, и распоредом једних према другима и по додиру крајева својом равномерношћу и глаткоћом, и дотераношћу, оне као да се скривају у целовитости једног камена, као да је рашчешљан правим линијама, – ово је ново чудо,<sup>8</sup> пријатно

<sup>6</sup> „Око васељене“ је омиљени често пута употребљени израз за источноромејски престоци град – Константиноград или Цариград. Поређење је библијско: *Сачувај ме, Господе, као зеницу ока* (Пс 16:8), као и: *Светиљка телу је око* (Мт 6:22).

<sup>7</sup> Земаљски храм је одраз и слика небеске стварности која се по Божијем надахнућу кроз иконопис и свештено градитељство остварује, колико је то могуће, и на земљи.

<sup>8</sup> За патријарха Фотија сам улаз у храм који је обложен и украшен разнобојним мермером, право је и величанствено чудо.

за гледање, којим они приводе уобразиљу гледалаца. Зато оне задржавајући погледе и обраћајући их на себе, чине тако да посматрач не жели да уђе унутра (у храм), већ онај који долази задржава се у предворју светилишта испуњавајући се прекрасним гледањем и нападајући своје погледе созерцањима, и застајуће као да би неким чудом пустио корење у земљу. Гле, за Орфеја<sup>9</sup> Тракијског митови играју на гитари, подижући звуцима бездушне ствари. Ако би нам било могуће да се препустимо митовима и истину учинимо потресном, могли бисмо рећи да се они који долазе у предворје храма одрвене (укоче се), чудесно се претварају у природу биљака. И тако се неодвојиво задржава (укорењава) видевши то само једанпут.

5. А када неко с трудом, одвојивши се, приступи у сам храм, он се испуњава таквом радошћу, полетом и страхом! Као да је ушао у само небо однекуда без ичије помоћи, и као звездама осијава се многообразним и одсвуда виђеним красотатама, и он сав бива пренеражен. Чини се да се све друго налази у иступљењу<sup>10</sup> (екстази), у екстатичном покрету и обрће се (окреће се) сам храм. Захваљујући природним и снажним утисцима (са разних страна) и постојаним покретима којима је посматрач изложен да их поднесе посвуда присуство многообразних погледа, свој утисак он преноси уобразиљом на созерцање. Збиља, злато и сребро су покрили велики део храма, злато – постављено на мозаике, сребро – као да је посипано на плоче и стопило се с њима, и као да се извори једнога смењују изворима другога. Тамо се (-сребром) украшавају капители (оглавља) стубова, тамо златом – Божанска трапеза и њен кивориј. Јер, сребро је на невеликим вратима и стубићима олтара и стубовима који га окружују, и сам сводни кивориј, који се налази на Божанској трапези са стопама које подржавају трем (такође украшен

<sup>9</sup> Орфеја Тракијског помиње Свети Григорије Богослов у својој 39 беседи (PG 36, 340), а Орфеј није редак мотив у ранохришћанској уметности.

<sup>10</sup> Посматрач је просто опијен, пада у неку врсту иступљења – екстазе, стање ванприсебности, гледајући лепоту храма.

сребром). И ако нешто није захваћено златом и сребром, то је остатак храма украсило несравњена лепота разнобојног мермера. Посматрање пода украшеног различитим мозаиком у виду животиња и ликовима других украса, дочарало је неку дивну мудрост искусног уметника и излобличило Фидију и Парасија, и Пракситела и Зевксида,<sup>11</sup> као саздатеље празних уобразиља (фантазија) у уметности. Како сматрам, Демокрит,<sup>12</sup> загледавши се у танану израду пода и послуживши се таквим сведочанством рекао би, не налазе ли се тамо његови атоми, припадајући погледу. Мени се чини да је градитељ храма погрешно у једном: сјединивши у једно и исто место све красоте, он не допушта посматрачу, како следује, да се наслађује созерцањем; то је једно, а друго, мами (привлачи) га (-посматрача), следујући једно за другим, и не дозвољава му да се насити созерцањима колико би он хтео.

6. То што ми је измакло (-склизнуло) и о чему би требало на почетку рећи (али чудо храма не дозвољава ономе који говори да, како треба заврши своје дело у речима), о томе ћу сада рећи: у самој куполи (своду) разнобојним мозаиком, насликан је човечији лик, који подражава Христово<sup>13</sup> изображење. Ти кажеш да Он гледа на земљу и промишља о њеном устројству и управљању. Толико тачно је уметник, како мислим, по дејству надахнућа,

<sup>11</sup> Св. Фотије у својим беседама не ретко се позива на класичне грчке уметнике. Неки његови савременици, посебно присталице свргнутог патријарха Игњатија су му због тога замерали, јер се, наводно исувише поводио за многобожачким писцима и уметницима које је он несумњиво добро познавао.

<sup>12</sup> Овде патријарх непосредно наводи познату Демокритову мисао по којој атоми који произлазе из посматраног предмета улазе у очи и остављају слике /Код Немесија Емеског, РГ 40, 637/.

<sup>13</sup> Св. Фотије је један од ретких источноромејских писаца који даје опис живописа унутар храма, распоред и симболику приказаних сцена. Овакав распоред иконописа постаће предањски, не само у Источно ромејском царству, већ у православној Цркви до данас. Господ Христос Сведржитељ слика се у средишњој куполи храма, испод се сликају ангелске силе као да придржавају и носе саму куполу. Олтарска преграда у апсиди резервисана је за Пресвету Богородицу која је у молитвеном ставу.



линијама и бојама запечатио старање Створитеља за нас. На испупченим деловима полусводова, који се налазе испод куполе (свода), изображен је збор Ангела како носе Господа свих. А апсида која се уздиже од олтара блиста ликом Дјеве, Која шири пречисте руке над нама и додељује цару спасење и одолевање над противницима. А хор Мученика и Апостола, а такође и Патријараха и Пророка испуњава цео храм, украша-вајући га својим изображењима. Један од (пророка) и ћутећи вапије речима које је некада изрекао: „Како су љубљена насеља Твоја, Господе сила. Жедни и топи се душа моја у дворовима Господњим“<sup>14</sup> (Пс 83:2-3). Други: „Како је чудно ово место! Ово је заиста кућа Божија, а ово су врата небеска“ (Пост 28:17).<sup>15</sup> А вапије неко, не од наших и, овде не насликан, и нехотице благосиља наше: „Како су леви шатори твоји, Јакове, и обиталишта твоја Израиљу, и као вртови крај река, и као шатор, који је поставио Господ, а не човек (Бро 24: 6).

У старини је боговидац Мојсеј по Божанској заповести саградио скинију (шатор) за приношење жртава Богу и умиловљене за грехе народа (Изд 24: 9–24). Касније је цар Соломон саздао храм у Јерусалиму – узвишено здање, које је затамнило све претходне (грађевине) својом лепотом, величином и раскоши (3 Цар 7:8). Али, уколико тама и праобраз уступа пред Истином и стварношћу, толико и ово (здање) храма, сада изграђено верним и великим нашим царем. Јер наш храм – од благодати и Духа, а онај – од закона и слова (букве). Али, они одступају и зато што, и по лепоти, и по умећу израде, и по начину извршења носе у себи знаке другостепености.

7. Ако би, неко други, тако покушао да за кратко време речима обухвати прослављени храм? Тако се показује да поглед и проток дугог времена, и брзо привлачење других чула, нису у

<sup>14</sup> Мисли се на цара и пророка Давида и Псалам 83:2–3. Ове речи су вероватно биле исписане на свитку и могле су се прочитати на икони.

<sup>15</sup> Реч је о праоцу Јакову и месту из Књиге постања 28:17.

стању да све то приме. Радујем се што се нимало нисам удаљио горе (од других), чак и ако је моја реч донела до вас и најмање, хотећи приближити се по мери довољној за приповедање. Тако сам решио да представим, јер није било најважније доказивање значењем речи, већ храма, који јесте најкраснији и побеђује законе описивања (-речима).

Али, остави нека те трчање моје речи која се обраћа, упути ка теби, виновнику нашег сабрања. И тако, радуј се најбогоданији и најбогољубивији од царева, и обнављај се телом и душом у благим делима, младићки цветајући, празнујући обнављање преславног храма и дела мудрости и твојих руку. „И јачај и напредуј, и царуј, ради истине и кротости“ (Пс 44:5). Како се очигледно може видети, управља те, „и управљаће те десница Вишњег“ (Пс 44:5) која те је создала и, од самих пелена, помазала те за цара изабраног народа Његовог. Радуј се заједно обнављајући се и ти, похвало кесара, подобни сунцу пред њима, по мудрости и разуму препрослављени пред својим претходницима, јер си ти добио такву власт по Божијем жребу, а не својим старањем и не људским стремљењима. Радуј се заједно и обнављај се са онима који су те примили у општење и учеснике царевања, за опште добро поданика и за достојно богомислије и нелажну љубав к њему. Јер кроз вашу двојицу, Тројица примајући благочестиво служење и поклоњење, распростире и простире своју промисао на све, и премудро управља и руководи оне који јој се поклањају. Радујте се и ви, Оци савета, чесна старости и поштована, радујте се, заједно се обнављајући и великом цару, и достојно-поштованом кесару, заједно празнујући обновљење преславног храма. Радујте се и веселите се и свештенојављена пуноћо архијереја (свештеноначалника), савршавајући освећење храма, као своју част и похвалу. Радујте се и ликујте са нама и ви, остало и богољубиво сабрање, видећи ново небо на земљи – сада обновљени храм Дјеве.<sup>16</sup> А Њеним молитвама да примимо и ми сви,

<sup>16</sup> Храм на земљи има есхатолошку усмереност, он је слика „новог неба“ и „нове земље“ која ће тек доћи.

и блажену ову и бесконачну радост у Христу Исусу Господу нашем, Којем, нека је слава и моћ – сада и увек и у векове векова. Амин.

### **Напомена:**

Цариградски Патријарх **Св. Фотије** (око 820–891) један је од најугледнијих цариградских патријараха (– спомен 19(6). фебруара). **БЕСЕДА О ОСВЕЋЕЊУ ОБНОВЉЕНОГ ХРАМА БОГОРОДИЦЕ ФАРОСКЕ** је позната Десета омилија коју је патријарх одржао вероватно 864. године у присуству цара Михаила III (856–867) и кесара Варде, брат царице Теодоре. Од бројних Фотијевих списа посебно се издвајају његове беседе које, поред богословско-литерарне богате садржине доносе понекад веома важне историјске податке јер су одраз времена и прилика и самих повода када су беседе настале.

Повод за ову беседу је обнављање храма Пресвете Богородице Фароске у царском дворцу у Цариграду. Обновитељ храма је цар Михаил III коме се на почетку беседе Патријарх конкретно обраћа и хвали га због његових великих заслуга и победа над непријатељима. Обновљени храм посвећен је Богородици која је родила Богочовека Христа – Она је обиталиште вечног Бога, а храм Њој посвећен налази се у царском дворцу где обитава земаљски цар Михаил III. Затим, беседник прелази на опис велелепног храма. Најпре говори о предворју храма који је саздан од мермера и који делује чудесно на посетиоца тако да овај и не жели да иде даље у сам храм.

Сам наос храма је такође прекрасно украшен. Патријарх говори о позлаћеним мозаицима, о стубовима покривеним сребром, олтарској прегради у стубовима и киворију на Св. трапези у олтару који је позлаћен и задивљује посматрача остављајући дубок и незабораван утисак као да се налази на небу. У шестом одељку беседе Патријарх је конкретнији јер говори о појединостима храма. Каже да је у куполи храма насликан Господ Христос Сведржитељ (Пантократор). Сцена тако величанствено изгледа и дочарава Господа Који надзире и

управља свим створењима на Земљи. Испод главне куполе у полусводовима су осликани Анђели који носе Господа. У апсиди олтарске преграде осликана је лик Пресвете Богородице са раширеним рукама (позната сцена Богородице „Ширшаја небес“ – шира од небеса). Остали део храма, односно зидове испуњавају ликови Патријараха, Пророка, Апостола, Мученика, дакле оних који су се уподобили Господу Христу у Старом или Новом Завету. Храм својом лепотом превазилази, како Мојсејев шатор (скинија) у Старом Завету, тако и предивни Соломонов храм у Јерусалиму, јер је „саздан од благодати и Духа“.

Патријарх беседу завршава констатацијом да је речима немогуће описати неисказану красоту сазданог храма. Он је то само покушао речима колико је могао. Обраћа се затим и присутном кесару Варди и такође му изриче достојну похвалу. Обраћа се и свима осталим присутнима дворским великашима, епископима и свештенству које је извршило освећење храма, и све их препоручује молитвама Пресвете Богородице.

#### ДОДАТАК:

Од Св. Фотија Цариградског патријарха на српски језик је до сада релативно мало превео:

*Беседа о живописној икони Богомајке*, прев. Д. Марић, **Антологија**, Београд 1957, 58–60.

*Беседа о обновљеној цркви*, прев. са енглеског В. Ристић, *Источник* 9 (1994), 137–139.

*Окружна Посланица 867. године*, прев. са грчког В. Панагиотис, ред. прев. Р. Поповић, *Теолошки погледи* 1–4 (1992), 211–231; Исто у, Р. Поповић, **ИЗВОРИ ЗА ЦРКВЕНУ ИСТОРИЈУ**, Београд 2006, 175–186. Исту Посланицу је превео Епископ Атанасије (Јевтић) у, **СВЕШТЕНИ КАНОНИ ЦРКВЕ**, Београд 2005, 585–589. /Извор: РГ 102, 721–741/.

*Из Посланице Михаилу кнезу Бугарском*, прев. са грчког Епископ Атанасије (Јевтић), **СВЕШТЕНИ КАНОНИ ЦРКВЕ** /Извор: РГ 102, 732–751/.

*Први Васељенски сабор*, прев. Епископ Атанасије (Јевтић), Свештени канони Цркве, 64–5; *Други Васељенски сабор*, 83–84, *Трећи Васељенски сабор*, 93–94, *Четврти Васељенски сабор*, 103–104, *Пети Васељенски сабор*, 123–124, *Шести Васељенски сабор*, 125–126, и *Седми Васељенски сабор*, 201–203, у, **СВЕШТЕНИ КАНОНИ ЦРКВЕ**, Београд 2005.

**СЛУЖБА СВЕТОМ ФОТИЈУ ЦАРИГРАДСКОМ НА ЦРКВЕНОСЛОВЕНСКОМ И У ПРЕВОДУ НА СРПСКИ ЈЕЗИК**, Шибеник 2005.

Св. Фотију на српском језику може се прочитати:

Т. Евстрадиадис, Цариградски патријарх Фотије и његово значење у историји деобе цркава, *Богословски гласник* 6 (179–182; 258–266; 321–329; 423–428) и 7 (38–42; 95–100; 170–176; 252–256), Сремски Карловци 1904. и 1905. Прев. В. Прибићевић.

Житије патријарха Фотија, Ј. Поповић, **ЖИТИЈЕ СВЕТИХ ЗА ФЕБРУАР**, Београд 1973.

Р. Поповић, Свети Фотије патријарх цариградски и његово доба, *Теолошки погледи* 4 (1983), 191–211.

П. Василиадис, **ИСТОК И ЗАПАД – ПАТРИЈАРХОВАЊЕ Св. ФОТИЈА ЦАРИГРАДСКОГ**, Београд 2003.

**СВЕТА НОВА ТРИ ЈЕРАРХА – ЖИТИЈА И УЧЕЊЕ**, прев. с енглеског сестринство Тројеручице – Шибеник и Н. Б. Колунџић, Београд-Шибеник 2009, 5–195.

Р. Поповић, Свети Фотије патријарх цариградски – поводом 1250 година ступања на престо цариградских патријараха (858–2008), **ЦРКВА 2008. КАЛЕНДАР СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ПАТРИЈАРИШИЈЕ**, 49–52.

## *Литература*

*Извори:*

Φοτίου πατριάρχου Κωνσταντινου πόλεως, Λόγοι και Ομιλία II, εν Κοῦσταντινουπόλει 1901, 428-439: εκδιδοντος Σ. Αρισταρχου PG 36, 40.

*Студије:*

Ф. Успенски, *Историја византијског царства*, прев. са руског З. Буљутић, Београд 2000.

Р. Поповић, *Извори за црквену историју*, Београд 2006.

**HOMILIES ON CONSECRATION OF A CHURCH  
DEDICATED TO THEOTOKOS FROM PHAROS IN GREAT  
IMPERIAL COURT IN CONSTANTINOPLE (864)**

St Photius the Patriarch of Constantinople

Protopresbyter Th.D. Radomir V. Popović

Faculty of Orthodox Theology, University of Belgrade

St Photius homily on consecration of restored church dedicated to Theotokos from Pharos, is actually famous Tenth homily from 864, which was given before the Emperor Michael III (856–867) and his chief minister Barda, brother of Empress Theodora. Homily was given to edify congregation on the occasion of renewal of a church of The Most Holy Mother of God from Pharos in imperial court in Constantinople. Restorer of a church was Michael III, to whom the Patriarch address at the beginning of a homily, eulogized him for his outstanding merit and victories over enemies. Preacher depicted magnificent temple indoors. It is a really significant data for Historians of Art as well as icon painters. He spoke firstly about atrium built of marble. Cella (naos) of the church was decorated impressive. The Patriarch described golden-plated mosaics, pillars silver plated, altar septum supported with columns and ciborium covering Holy Table in golden-plated altar to astonish observer making a great and unforgettable impression as being in Heaven. In chapter six of homily the Patriarch is more concrete spoke of elements of temple: fresco of Christ Pantocrator occupied the space in the central dome; semi ceiling

were decorated with fresco-angels carrying the Lord. Inside the apsis behind the altar rail was decorated with scene of All Holy Mother of God with spread arms (famous scene of Mother of God — „Ширшаја небес“ — wider than the Heaven); walls on the south and north were decorated by images of Patriarch, Prophets, Apostles, Martyrs, from the Old or New Testament. Temple with its beauty overwhelmed the Tent of Moses (Tabernacle) depicted in Old Testament, magnificent King Solomon`s Temple in ancient Jerusalem, „has created by the grace and the Holy Spirit“. The Patriarch concluding homily by sentence that it would not be possible to describe the beauty of the temple.

Translation is important for further discussion and research topics on iconographic program in the temples as well as for the methodology of modern fresco painting.

## **ПРОПОВЕДЬ НА ОСВЯЩЕНИИ ХРАМА БОГОРОДИЦЫ ФАРОСКИ В ВЕЛИКОМ ЦАРСКОМ ДВОРЦЕ В ЦАРИГРАДЕ (864 Г)**

Святой Фотий патриарх Царьградский

Протоиерей Радомир В. Попович  
Богословный факультет Белград

Проповедь про освящение возобновленного храма Богородицы Фароски, Святого Фотия известна Десятая омилия из 864 года, которую патриарх произнес в присутствии царя Михаила Третьего (856–867) и кесаря Варды, брата царицы Феодоры. Поводом для этой проповеди было возобновление храма Пресвятой Богородицы Фароски в царском дворце в Царьграде. Возобновителем храма был царь Михаил Третий, которому в начале проповеди Патриарх конкретно обращается, благодарит его за его большие заслуги и победы над неприятелями. Проповедник описывает великолепный храм внутри, что очень важно

для историков искусства и иконописцев. Сначала говорит о предвории храма, которое построено из мрамора. Сам наос храма прекрасно украшен. Патриарх рассказывает о позолоченных мозаиках, о колоннах, покрытых серебром, алтарной преграде в колоннах и кивории на Св. Трапезе в алтаре, который позолочен и впечатляет наблюдателей, оставляя глубокое и незабываемое впечатление, как будто находится на небе. В шестой части проповеди Патриарх становится конкретней, так как говорит об отдельных частях храма: в куполе храма нарисован Господь Христос Вседержитель (Пантократор); в полусводах нарисованы Ангелы, которые носят Господа. В апсиде алтарной преграды нарисован образ Пресвятой Богородицы с расширенными руками (известная сцена Богородицы «Ширшая небес» – шире, чем небо); северные и южные стены заполнены образами Патриарха, Пророка, Апостола, Мученика, из Старого или Нового завета. Храм своей красотой превосходит, как шатер Моисея (скиния) в Старом завете, так и прекрасный Соломонов храм в Иерусалиме, так как «создан от благодати и Духа».

Патриарх проповедь заканчивает констатацией, что словами невозможно описать неизреченную красоту, созданного храма.

Перевод важен для обсуждения и исследования на тему иконографической программы в храмах и для методологии современного живописания.



## К ВОПРОСУ О ЗНАЧЕНИИ КАНОНА 82 ТРУЛЬСКОГО СОБОРА

(В связи со статьей о. Зорана Джуровича)<sup>1</sup>

Александр Александрович Салтыков  
Декан факультета церковных художеств Православного  
Свято-Тихоновского Государственного Университета  
Москва, улица Новокузнецкая, 23Б  
Ел. пошта: int@pstgu.ru

*Оригиналан научни рад*

Примљен: 20. новембра 2012.  
Прихваћен: 6. децембра 2012.

*Апстракт: Детаљно и темељно истраживање талентованог научника о. Зорана Ђуровића, о 82 правилу Трулског сабора посвећено је углавном питању о значају овог канона за римску црквено-уметничку праксу, која је сачувала слику јагњета као симбол Христа све до нашег времена, не гледајући на то, да је канон 82 усвојен Римском црквом. Овај темељни, детаљно обрађени, веома научни чланак је за нас изузетно занимљив не само због своје исцрпности, већ и зато, што он показује, колико је данас актуелно питање о разумевању традиције за хришћанску свест. Чланак наводи на размишљање, и зато смо ми одлучили да изнесемо неке ставове о значењу канона 82, разматрајући га са неколико других страна. Подигнута тема – није само богословска, она се непосредно тиче историје хришћанске уметности. Зато се надамо, да ће потпуно добронамерна полемика само допринети појашњењу овог питања о значењу и границама примене овог правила у црквено-уметничкој пракси како прошлости, тако и савремености.*

*Кључне речи: Трулски сабор, канони, симболизам.*

<sup>1</sup> Студија је упоредо објављена и у *Искусство хришћанског мира*, Сборник статей, XII, Москва Издательство ПСТГУ, 412–428.

Развернутое и тщательное исследование талантливое ученого о. Зорана Джуровича, о **82** правиле Трулльского собора посвящено в основном вопросу о значении этого канона для римской церковно-художественной практики, сохраняющей изображение ягненка как символа Христа вплоть до нашего времени, несмотря на то, что канон **82** принят Римской церковью. Эта насыщенная, тщательно проработанная, весьма ученая статья представляет для нас большой интерес не только своей обстоятельностью, но и потому, что она показывает, насколько актуален сегодня вопрос о понимании традиции для христианского сознания. Статья наводит на размышления, и поэтому мы решились высказать некоторые соображения о значении канона **82**, рассматривая его с несколько иных сторон. Поднятая тема – не только богословская, она непосредственно касается истории христианского искусства. Поэтому надеемся, что вполне благожелательная полемика лишь поспособствует уточнению обсуждаемого вопроса о значении и границах применения рассматриваемого правила в церковно-художественной практике как прошлого, так и современности.

Исследователь значительную часть своей статьи посвящает вопросу о подлинности **82** канона, и приходит к однозначному выводу о невозможности фальсификации. Это, несомненно, ценное и окончательное, по-видимому, заключение. Автор тщательно разбирает мнения об «антиримском» характере канона **82** и приходит к обоснованному выводу об отсутствии такового в его содержании. Он также весьма пунктуально прослеживает бытование этого канона в эпоху иконоборческих споров, его суждения взвешены и тщательно продуманы в рамках общей идеологии исследования.

Автор обстоятельно исследует использование текста канона **82** у св. Германа, патриарха Константинопольского. Он высказывает ряд критических предположений, и удивляется молчанию Германа об этом каноне, который им все же использован. Впрочем, сам автор делает ценное замечание, что первым богословом, сославшимся на этот канон в защиту икон был папа Григорий

II, и при этом именно в послании к св. Герману которое датируют между 724 и 726 гг (с. 8, 13). Более того: именно в этом послании, сообщает автор, у того же папы Григория II впервые находим „восточный“ христологический аргумент с изложением канона 82 (с. 13). А сочинение св. Германа «О ересях и расколах», где используется не названный канон 82, датируется после 730 (с. 14). Но в таком случае, не под влиянием ли св. папы Григория II и находясь с ним в полном единстве, патриарх Герман использует этот канон? Впрочем, позиция автора в отношении послания папы Григория II не вполне ясна: на с. 13 он говорит о несомненной аутентичности послания со ссылкой на Г. Острогорского (прим. 37); но на с. 18 высказывает сомнение в его подлинности, правда, ничем не подтверждая этого. Так или иначе, отметим, что св. Герман используя то, что необходимо для апологии иконопочитания и, не называя канон 82, прямо указывает на предание: «мы приняли предание изображать Господа в Его человеческом облике, то есть в Его видимой теофании... мы превозносим уничижение Бога-Слова».<sup>2</sup> Очевидно, св. Герман считает данную часть канона 82 преданием Церкви. Это вполне основательно и достаточно.

Автор уделяет критическое внимание некоторым сторонникам иконопочитания, в частности св. Герману Константинопольскому, в действиях которого прослеживает немало чисто политической заинтересованности. Герман «преуспевал в карьере», он был «талантливый политик» (с. 16, 17). Герман занял константинопольский престол вопреки канонам. Описанный автором «карьеризм» св. Германа не производит, конечно, отрицательного впечатления. Но, впрочем, присутствие папского легата при интронизации было хорошей поддержкой. История, полагаем, подтвердила правильность возведения св. Германа на константинопольскую кафедру: с высоты патриаршего престола должен был раздаваться голос в защиту иконопочитания.

---

<sup>2</sup> Мейендорф, прот. Иоанн *Иисус Христос в восточном православном богословии*. М., 2000, изд. ПСТГУ, 199.

Его упорная защита иконопочитания выглядит, пожалуй, особенно ценной и подлинно героичной в условиях открытого гонения на иконы.

Аргументация автора строится так, что следует как бы усомниться в правомерности некоторых утверждений отцов Седьмого Вселенского собора. Вызывают недоумение слова автора, что «и иконоборцы, и иконофилы были склонны к фальсификации текстов» (с. 17). В подтверждение этому приводится лишь один вопрос одного из участников, который спросил, почему текст приводится по тетради, а не по кодексу. Ему был дан удовлетворительный ответ. В том, что обсуждаемый текст аутентичен, сам автор исследования не сомневается.

Далее автор приводит примеры неточных высказываний другого известного деятеля иконопочитания – патриарха Константинопольского Тарасия о времени, прошедшем между Шестым и Трулльским соборами. Автор мягко упрекает св. Тарасия в вольном обращении с историческими сроками из-за его церковно-политических соображений. Тарасий «точно не был настолько плохим историком... его логика очевидна...», – Тарасий, говорит автор, сознательно уменьшил исторический разрыв между этими соборами с одиннадцати до четырех-пяти лет потому, что опасался оппозиционеров: они «сразу бы сказали, что эти правила не от тех же отцов, поскольку по крайней мере половина от них точно уже была бы упокоена или смещена с кафедр» (с.18). Но ведь эти же «оппозиционеры», так же знавшие историю, могли бы «поймать» св. патриарха Тарасия и на этой хронологической ошибке (если считать, что у них была бы такая возможность). Мы не беремся реконструировать мысли патриарха Тарасия. Но как бы ни относиться к такой неточности, фальсификация текста здесь не при чем.

Таким образом, утверждение о склонности иконофилов к фальсификации текстов здесь пока не подтверждено. С другой стороны, именно иконопочитатели впервые активно обратились к историческим аргументам и провели немалую работу по сборанию подлинных древних свидетельств о почитании икон. В ряде случаев эти свидетельства уникальны и сохраняют значение

до сих пор в полемике с современными иконоборцами. В этом отношении Седьмой Вселенский собор был первым своего рода «церковно-археологическим съездом», пытавшимся научно-исторически обосновать иконопочитание.

Замечание о фальсификации находится, по-видимому, в определенной связи с другим подобным замечанием о споре между иконоборцами и иконофилами, которые, по мнению автора, «говорят одно и то же», рассуждая о Евхаристии: «В сущности, и те, и другие говорят одно и то же: иконоборцы говорят, что она является иконой, т.к. Сын Божий реально присутствует в ней; иконофилы отрицают, что она есть символ/образ, т.к. она – Сам Сын Божий» (с. 23). Не совсем понятно, какое значение имеет эта борьба (чисто политическая?) в более поздний период, для уяснения смысла разбираемого канона 82. Но так или иначе, сопоставление этих двух позиций не звучит убедительно.

Любое изображение становится образом в том случае, когда в нем присутствуют конкретные черты или хотя бы элементы, знаки изображаемого, которое в них узнается. В противном случае в искусстве мы будем иметь то, что называют беспредметным искусством. Ведь даже когда Сын Божий реально присутствует в веществе Евхаристии, то, чтобы признать Евхаристию вместе с тем и «истинной иконой», как говорили иконоборцы, следует доказать, что в самом веществе Евхаристии содержится конкретная, узнаваемая соотношенность с Самим Сыном Божиим. Но на самом деле, эти вещества – хлеб и вино – не содержат в себе такой особой соотношенности, хотя бы потому, что могут употребляться и употребляются в самых широких возможностях всем человечеством вне всякой, сколько-нибудь очевидной связи с христианской Евхаристией. Хотя существуют известные библейские прообразы, избрание этих именно веществ Самим Господом для Евхаристии никогда не будет до конца объяснено и понято. Это – несомненная тайна. Поэтому согласиться с тем, что иконоборцы и иконофилы «в сущности» говорят одно и то же, не представляется никакой возможности.

Исследователь со свойственной ему научной скрупулезностью приводит целый ряд других канонов Трульского собора,

указывает на то, что ни один из них – в том числе канон 73, запрещающий начертывать кресты на земле – не противоречит иконоборчеству (иконоборцы почитали крест) и могли быть одинаково приняты и той и другой стороной. Он отмечает интерес собора к эстетической стороне церковной жизни, выраженный в целом ряде канонов. Это ценное наблюдение.

К сожалению, автор лишь мимоходом упоминает канон 100, перечисляя правила собора, содержащие эстетический момент. С нашей точки зрения – и здесь мы вполне следуем за Л. А. Успенским – это важнейшее правило, которое следует рассматривать вместе с каноном 82.

Закончив историческую часть исследования, ученый в последнем разделе работы обращается к мотивации, останавливаясь на проблеме символа. Ключевой мотив для издания канона 82 – это придание легитимности изображениям Христа – его портретам/иконам, как говорит автор (с. 20). Повлияла, по его мнению, политика – укрепление империи – и уже существовавшая иконоборческая тенденция. Правда, следует признать, что иконоборческая тенденция имела место с самого начала христианства, поскольку Ветхий Завет отрицал изображения. Из более ранних проявлений иконоборчества можно вспомнить взгляды Тертуллиана. Политика – ну что ж, христианское государство должно строить христианскую политику. Ведь не будем мы ожидать от византийских императоров либерального псевдодемократизма современного типа. В общем, остается не вполне понятным, почему вдруг потребовалось узаконивать всем давно известный и постоянный образ Христа, если не учесть, что 5 и 6 Вселенские соборы тщательно разрабатывают и развивают, в связи с монофизитскими и монофелитскими спорами и другими еретическими разногласиями, традиционное учение о Христе. Так, Шестой собор установил, что «Господь наш Иисус Христос по человечеству Своему воспринял и человеческое безгрешное хотение, и божественное имел прежде веков со Отцем и Святым Духом».<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Деяния Вселенских соборов, т.4, Спб., 1996. Изд. 5. 95.

Это безгрешное человеческое хотение (воление) Спасителя постоянно выражалось в Его святых действиях. Трульский собор в своем каноне 82 поясняет и указывает, что служение иконописца должно быть направлено на свидетельство о полной святости этих действий, через созерцание которых мы и познаем смирение Бога-Слова. Трульский собор нередко называют «дополнительным» по отношению к Пятому и Шестому соборам, решения которых имели огромное значение для христологии. Нельзя не согласиться с прот. Иоанном Мейендорфом: иконоборческие споры «сразу же стали спорами христологическими; вопрос был поставлен в рамках богословия Воплощения».<sup>4</sup>

Хотя «христологический аргумент» получает сдержанное отношение автора, но при этом, он утверждает: «несомненно, Трульский собор прокладывал путь будущей иконографической аргументации» (с. 21). Действительно, такая аргументация была развита отцами Седьмого вселенского собора и его последователями. Из этого справедливого утверждения должно следовать, по нашему мнению, признание неоспоримой внутренней связи между двумя соборами, поскольку перед отцами Трульского собора не стояла иконоборческая или иная внешняя угроза. Трульские отцы, не принуждаемые никакими внешними обстоятельствами, исходили, как становится очевидным, из понимания внутренней потребности Церкви в духовно-реалистическом образе Христа, соответствующим учению недавних соборов. Присоединяясь к выше приведенному высказыванию, отметим, что трульские отцы, несомненно, значительно повышают ответственность художника перед Церковью и христианским обществом в святом деле свидетельствования о Христе посредством изображений.

Тут автор затрагивает очень существенный вопрос о почитании изображения и обращает внимание на многозначность употребленного термина, так что этот вопрос может по-разному

---

<sup>4</sup> Мейендорф, прот. Иоанн, *Иисус Христос в восточном православном богословии*, 198-199.

решаться, по его мнению, на Трулльском и на Седьмом соборах. „Мы не знаем, что слово  $\sigma\acute{\epsilon}\beta\omega$  точно значило для трулльских отцов“ (с. 22), – говорит автор. Вопрос о почитании святынь является, без сомнения, важнейшим в реальной религиозной жизни. Автор предполагает (с. 21): не может ли почитание изображений у трулльских отцов простираться вплоть до «обожания» – по-видимому, в смысле некоторого высшего почитания. Сам автор приводит высказывание того же канона о цели изображения: *«Они через эту икону «познают» (κατανοοῦντες) высоту смирения Бога Слова и приводятся к воспоминанию (μνήμη) Его жизни во плоти, страданиях, спасительной смерти и искупления мира, которое из этого произошло»*. Впрочем, он тут же оговаривается: *«Это созерцание и воспоминание всё ещё могут означать нечто другое по сравнению с пониманием иконы после VII Вселенского собора»* (с. 20). Что же это „нечто другое“? Быть может изменился – тогда в чем – религиозный опыт? Это остается не ясным.

Все же, надо полагать, эти созерцания и воспоминания еще задолго до Трулльского собора были далеки от простого рассматривания картинок. Ввиду такой постановки вопроса кратко заметим, что почитание изображений складывалось исторически, постепенно и параллельно с развитием всех сторон церковной жизни. Если иконоборчество принимало принудительный характер, то этого нельзя сказать о почитании икон. И даже провозглашение иконопочитания догматом направлено скорее не на принуждение к определенной обрядности, а на защиту икон, как святынь.

Само расположение изображений в древних храмах дает возможность для заключений об их значимости. Такого материала достаточно много. В первую очередь, это композиционные изображения в алтарях, которые как правило расположены с ориентацией на таинство и вместе с ним – на молитвенное обращение. Можно ли иначе понимать такие композиции, как, например, изображения Спасителя – Творца вселенной в алтаре Сан-Витале (6 век) или композицию Преображения в синайском монастыре Св. Екатерины. Несомненно, для этих произведений и в целом для искусства этого периода характерно триумфальное



прославление Спасителя; причем, при всем имперском влиянии, это триумф Церкви, недавно гонимой, но теперь возвещающей учение Христа всему миру. В лучших произведениях мы замечаем глубокую богословскую продуманность. Таковы, напромер, предалтарные композиции „Явление Святой Троицы Аврааму и Сарре“, „Жертвоприношения Авеля и Мелхиседека“ в Сан-Витале, или „Жертвоприношения Авеля, Мелхиседека и Авраама“ в Сан Аполлинаре ин Класе. Они имеют очевидный литургический смысл как прообразы, как „тени“, уступающие место Жертве новозаветной. Эти великие богословские композиции имеют несомненное прообразовательное значение, будучи ориентированы на алтарь храма, где приносится бескровная Жертва. Они – только знаки наступившего грядущего, которое явлено добровольным действием двух хотений воплотившегося Сына Божия. Его подвиг свободной и безгрешной человеческой воли Трульский собор предписывает являть в изображениях для научения тех, кто желает быть Его последователем. Не умножая текстов, напомним молитву приношения из литургии св. Василия Великого: „виждь на службу сию нашу и приими ю, якоже приял еси Авелевы дары, Ноевы жертвы, Авраамова всеплодия, Моисеова и Ааронова священства...“. И можно признать, при сем, что изображения овечек на райском луку прекрасно вписываются в эти грандиозные, величественные композиции: ведь всякая тварь славит Господа.

В связи с этим, что значит познавать „высоту смирения Бога Слова“ через изображение? Эта задача, впервые, по-видимому, с полной ясностью поставленная Трульским собором, с тех пор встает рядом с идеей триумфального прославления Церкви. Как нам представляется, речь идет именно о высоком, в первую очередь благоговейном почитании. В каноне 76 (упоминаемом о Зораном), указывается на «сохранение благоговения к церквам». Это очень существенное замечание. Очевидно, здесь подразумеваются не только церковные здания, но также все священнодействия и вся обстановка, их сопровождающая, – следовательно, в том числе священные предметы, иконы и росписи. Вообще, благоговение, в самом деле, есть высшая форма благочестия. Можно,

например, говорить о благоговейном молчании, когда речь идет о глубоком погружении в молитвенное предстояние и созерцание при совершении общественного богослужения. О том, что в храме предполагается именно такое созерцание, надеемся, никто спорить не станет. Но почитание изображений выражалось не только в их общем соотношении с общественным богослужением. Вообще оно достигается, прежде всего, через личное молитвенное предстояние перед образом. И вопрос состоит именно в том: существовало ли такое предстояние в церковной практике в раннехристианское время.

В связи с этим напомним, что в раннехристианском искусстве большое место занимает изображение самой молитвы. Уже начиная по крайней мере с 3 века оно создало в катакомбах изумительные образы праведных (Мать Божия, Церковь, душа) с поднятыми руками, за которыми закрепилось название орантов (от лат. *orare* – просить, молить). Молитвенные жесты также сопровождают образы императоров уже с 4 века.<sup>5</sup> Молитвенный смысл жеста поднятых рук известен еще по памятникам древнего Египта. В богослужении этот жест сохранился до сих пор. Молитвенный жест, нередко вместе с соответствующим взглядом, вдохновенно сосредоточенным и направленным вверх был для верующих не только изображением, но также примером и призывом к молитве.

Есть и другие жесты, например, двуперстные. Когда двуперстные жесты – например, у Христа на троне в Сан Аполлинаре Нуово или в алтарной мозаике „Преображение“ монастыря св. Екатерины на Синае (6 век) – обращены к предстоящим, то они при любом истолковании есть „контактные жесты“, и в литургическом контексте говорят о благодатной помощи в ответ на литургическое молитвенное обращение о такой помощи. Иконографическое постоянство этого жеста на протяжении многих веков, как и в других случаях, достаточно свидетельствуют за ус-

---

<sup>5</sup> Грабар А. Н. *Император в византийском искусстве*. Пер. с франц. М., 2000. 115.

тойчивость смысла. Он был несомненным отображением существовавшей молитвенной практики. Это наше утверждение совсем не ново.

Но насколько эта практика могла включать в себя обращение к Богу через посредника в виде образа? У нас нет оснований приписывать раннему христианству более поздний культ иконы во всех его подробностях. Но обратим все же внимание на то, как бытовали росписи в катакомбах. Их восприятие для христиан в древнейшую эпоху было совсем иным, чем восприятие современного ученого специалиста или любознательного туриста. Прежде всего, обратим внимание на то существенное обстоятельство их бытования в древности, что катакомбы были весьма плохо освещены. Они освещались в основном тусклым светом масляных светильников или неровным, дымным светом факелов. Световые колодцы – люминарии – были недостаточны и их диапазон освещения был также очень невелик. При таком ничтожном освещении производилась не только вся гигантская работа по их рытью и устройению, но и их весьма многочисленные росписи, нередко покрывающие и стены, и своды помещений. Хотя глаза привыкают к полумраку и даже к почти полной тьме, однако для эстетического восприятия живописи важнейшим условием остается свет. Но достаточного света в катакомбах быть не могло. Между тем, люди того времени ясно представляли, что такое живопись и как важно ее освещать. Позднеантичная культура знает огромное количество изображений в прекрасно освещенных помещениях. В катакомбах создать такие условия было невозможно, но оказывается, что росписи в этих почти темных помещениях все равно были необходимы. В неровном, мерцающем, дымном полумраке, где пространство трепетно освещалось лишь на несколько шагов, выступавшие со стен и сводов изображения библейских тем и христианских символов воспринимались для новообращенных как нечто совершенно особое. Должно было присутствовать ощущение тайны, которая несла в себе соприкосновение с иной и особой жизнью.

Следует обратить внимание на росписи сводов. Там была распространена композиция в круге, вписанном в крест. Внутри

круга мог быть представлен Добрый пастырь или иной сюжет, а в ветвях креста и между ними помещались символические или даже просто живописные изображения. Например, широко известная роспись в катакомбе Присциллы (3 век): Добрый Пастырь в центре круга, круг – на пересечении ветвей креста, между ветвями креста оранты, молящиеся в направлении Доброго Пастыря. Таких композиций немало. Замечательным является здесь то, что эти росписи находятся вверху, над головой посетителей; при таком расположении разглядывать их неудобно, и они были плохо освещены, иногда, вероятно, их почти нельзя было различить; но, тем не менее, они постоянно воспроизводятся в катакомбах. Они располагаются вверху, в том направлении, куда возносится молитва, представленная жестами орантов и обращенная к Доброму Пастырю, или к пророку Даниилу со львами, или Агнцу (ягненку), или к монограмме Христа, или кресту, или иному образу, знаку спасения. Думается, эти символические изображения на сводах могут показать, что совпадение движения направленной вверх молитвы с размещением живописного изображения не случайны. Иногда круг вписан в центр двух крестов, которые пересекают друг друга и образующих, или напоминающих подобие восьмиконечной звезды. Такова, например, роспись в катакомбе Каллиста (3 век) с пророком Даниилом. Ветви крестов нередко распространяются по всей поверхности свода, осеняя собой молящихся и, возможно, напоминая им о спасительном явлении креста в момент ожидаемого Второго пришествия. Крест был безусловно объектом поклонения. В некоторых случаях он читается вполне отчетливо, так что изображения, помещенные в центре, также получали поклонение верующих. При таком варианте изображения становятся некоторым обязательным знаком, на котором фокусируется не столько взгляд, сколько мысль молящихся. Особое значение имели, очевидно, многочисленные изображения Доброго Пастыря, обычно в центре этих двух символических форм: круга и креста. Верующие нуждались в Добром Пастыре, ощущая себя Его овечками, и, стало быть, они к Нему так или иначе обращались. Читалось Евангелие, и по особому звучали

всем знакомые слова: „Я – дверь овцам... Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажить найдет... жизнь Мою полагаю за овец...“ (Ин.10:7,9-16). Эти слова есть призыв Христа обращаться к Нему. В связи с этим, вряд ли можно доказать полное отсутствие почитания изображений в этот древнейший период жизни Церкви. Наоборот, было несомненное, с нашей точки зрения, почитание образов Доброго Пастыря (а, следовательно, и других спасающих изображений), но оно еще не было строго оформленным. Можно думать, оно еще не имело определенного ритуала и общеобязательности. Но это почитание пребывало в рамках общего благоговения к святому месту и всему, причастному святости. Причастны святости были и описанные выше образы. Это может также иметь отношение и к некоторым настенным росписям, особенно там, где располагался алтарь и совершалась Божественная литургия.

После победы христианства в 4 веке многие катакомбные темы и само их расположение перемещаются на стены вновь воздвигаемых храмов. Традиция помещать в центр храмового свода символический образ спасения выходит из катакомб после победы христианства и используется еще в 6 веке. Так в Сан Витале в алтарном своде мы видим круг с Агнцем в перекрестье, с ветвями креста по нервюрам свода и с крестообразно расположенными ангелами в позах орантов между ветвями креста. Агнец – на звездном фоне, круг наполнен плодами и цветами. Это, очевидно, небо и рай, где пребывает Агнец, в соответствии с текстом Апокалипсиса о небесном Иерусалиме в царстве Агнца (Апок.,21).

В Архиепископской капелле (Равенна, 6 век) мы видим на своде в алтарной части четырех ангелов, расположенных крестообразно и как бы несущих монограмму Христа в круге. Также в это время мы встречаем изображения крестов с образом или знаком Христа в перекрестье. Традиция помещать главный образ в центре вверху, как бы над головами молящихся в дальнейшем сохраняется на всем протяжении истории византийского искусства, но символические образы замещаются

историческим образом Христа, чаще всего изображаемого в византийской традиции, как известно, в виде Пантократора. Апокалиптическая тема победившего Агнца замещается образом Христа, как Бога и Царя, которому принадлежит вся власть на небе и на земле. Замещение символического образа реальным началось еще по крайней мере в 6 веке и затем было закреплено в решениях Трулльского собора. И это вполне понятно не только с богословской точки зрения, но и изменившегося восприятия: изображения вышли из темных катакомб в обилие света огромных храмов, они утратили в известной степени свою таинственность, но приобрели необычайно торжественный характер и тема почитания – поклонения зазвучала по другому. Она потребовала большей определенности и конкретной обоснованности. Монофизитский спор позволил выявить важнейший момент в этом вопросе: абсолютную святость образа Христа во плоти, что и становится предметом внимания Церкви.

Однако, по мере все более значительной богословской разработанности учения о Христе, перед Церковью неизбежно вставали новые аспекты отношений верующих к Его Личности. И характерный для ранневизантийского периода „триумфалистский“ подход к церковным росписям для Церкви стал уже недостаточным. Заметим, что познание Спасителя через изображение Его земной жизни, особенно страданий (страстной цикл) уже имело значительное распространение, начиная от рубежа 4-5 вв.<sup>6</sup> Назовем хотя бы мозаики из Сан Аполлинаре Нуово. Но теперь появилась необходимость указать всей Церкви на их более углубленное истолкование в учительном значении, и собор предписывает через изображение приводить на память – страдания Христа, Его спасительную смерть, искупление мира и, понятно, все другие учительные моменты Евангелия. Решением собора эта программа теперь становится постоянным и общим

---

<sup>6</sup> См. Ендольцева, Е.Ю. *Соль земли. Образы апостолов в позднеантичном мире.* Спб. 2011. 55.

делом всей Церкви. Хотя молитва в тексте не упоминается, но раз изображение помещено в храме и тем более в алтарной части, то оно так или иначе соучаствует в богослужении. Одним словом, мы полагаем, что иконные изображения и их почитание следует рассматривать в контексте литургического и догматического становления.

Весьма замечательно, что собор различает «созерцания» и «воспоминания». И то, и другое возможно и в богослужбном контексте, и вне его. Но, все же, в первую очередь следует предполагать богослужбный контекст. Именно ради него создавались молитвенные образы. Тогда «созерцания» относятся скорее к важнейшим моментам литургического действия, а «воспоминания» – к включенным в него чтениям Священного Писания. А отнесенные ко внебогослужбному рассмотрению, они будут иметь скорее тот общий педагогический смысл, который также подразумевался.

Но также были известны чудотворные иконы: так, например, сказание о нерукотворном образе Спасителя уже давно имело распространение. На значение сказаний о чудотворных иконах первый обратил внимание св. Патриарх Герман. Также было известно и жило в Константинополе предание об образе Божией Матери, написанным апостолом Лукой. Вместе с тем известно, что почитание икон было очень распространено и доходило до абсурда, вроде свидетельствования в суде или добавления красок с икон в Святые Дары. Возможно, трульский канон, в целом упорядочивающий иконопочитание, отчасти направлен и против таких злоупотреблений. Во всяком случае, св. Герман, как мы видели, указывал именно на предание через им подразумеваемый канон 82 как раз между Трульским и Седьмым соборами. О. Зоран справедливо констатирует: «Трульские отцы всё ещё за шаг до того, что станет сутью иконофильской доктрины» (с. 20). Мы бы сказали: всего лишь «за шаг» «до сути иконофильской доктрины».

Приближение к «иконфильской доктрине» выражено, на наш взгляд, в первую очередь, в употребленном в каноне 82 поня-

тии «совершенства» – «τέλειον». Смысл употребленного понятия весьма широк. В первую очередь оно, очевидно, подразумевает образ духовного совершенства в иконах и церковных росписях, рассказывающих о жизни Спасителя. Но вместе с тем, для трулльских отцов, по своей культуре принадлежавших к эллинистической традиции, оно может (и, вероятно, должно) иметь в виду также необходимое художественное совершенство. В статье о Зорана удачно отмечена эстетическая направленность многих трулльских канонов. Но чтобы полнее уяснить содержание текста канона 82 с этим понятием, его нужно рассматривать также и в контексте группы канонов того же собора, достаточно тесно связанных с канонам 82. Такими канонами мы считаем в первую очередь правила собора, указывающие на учительное значение жизни Спасителя, а также некоторые другие. Этот учительный смысл состоит в том, что указывается именно на совершенство жизни Спасителя, которому следует подражать.

В связи с этим отметим как ценное, с нашей точки зрения, наблюдение о Зорана, отметившего (с. 20) текст канона 76 о том, что жизнь Христа во плоти имела учительный характер – „научая нас жизнью во плоти“. Как пример, упоминается изгнание торгующих из храма. Это поучительная тема ревности о благочестии в храме, в иконографии известная по крайней мере с 6 века, в будущем становится весьма распространенной.

То, что эти „учительные“ каноны могут иметь значение для искусства, следует из их привлечения к художественным проблемам в ближайшие к собору и более поздние времена. Так, канон 79 посвящен правильному почитанию неизреченного рождения от Девы, и запрещает народные обычаи, ибо „мерять и представлять по обыкновенному и свойственному нам рождению не значит воздавать честь Деве“. Но в указанном о Зораном (с. 13) комментарии Вальсамона (12 век) речь идет о понимании канона 79 в том числе и как изображения Рождества Христова. Таким образом, уже в 12 веке этот канон также связывается с канонам 82. По мнению Вальсамона, „плохо делают те... которые неопишемое и спасительное Рождество Господа и Бога и Спаса



нашего Иисуса Христа в пещере представляют как ребенка и пелены, и то, что выше слов и разума демонстрируют через человеческую деятельность". Следует отметить, что художественная традиция не признала это понимание удачным – ребенок в пеленах пребывает уже в процессе наблюдаемой жизни и потому этот момент Рождества Христова доступен для изобразительных средств и вообще принят как свидетельство о реальном воплощении Сына Божия именно в духе трулльских правил. Но для нас ценно то, что Вальсамон пытается рассматривать возможность изображения с точки зрения его духовной поучительности. По сути, он прав в том, что все „неописуемое и спасительное ... то, что выше слов и разума» не подлежит изображению. Вальсамон против претензий на изображение неизреченного как обыкновенного, ограничивая, с нашей точки зрения, произвольный натурализм – по аналогии с запуском в храме птиц, очевидно, в день Богоявления («пускают по церквам голубей как знак снисхождения Святого Духа»), в связи с возможными попытками изображать в живописи непостижимый первый момент жизни Христа на земле.

Обратим также внимание, что и канон **96** в свою очередь подчеркивает, что крестившиеся („те которые посредством крещения облеклись во Христа“) „дали обет подражать Его образу жизни во плоти“. Канон посвящен эстетической теме – запрещается украшать волосы, – очевидно, вслед за апостолом Павлом. По тексту правила, это значит «постоянно устремлять ум к непрестающей и блаженной жизни, жить в страхе Божиим и чистоте, приближаясь по возможности к Богу...». Очевидно, это есть то, к чему иконописцы должны вести верующих через созерцание изображений жизни Спасителя „во плоти“ по **82** правилу, чтобы поучаться смирению и высоте Бога Слова. И такое „возношение ума“ уже очень близко к решениям Седьмого собора.

В отношении к канону **82** следует поставить также и канон **101**. Этот канон сложного богословского содержания говорит о причастии Пречистого Тела Христова. Разъясняется, что „апо-

тол Павел... называет человека, созданного по образу Божию, телом Христовым и храмом“, и отмечается, что человек „поставлен выше всякой чувственной твари“. Далее указывается, что он (человек) получил „небесное достоинство“ через „спасительное страдание“ и через причастие он приобщается вечной жизни. Очевидно, имеются в виду тексты 1 Кор. 6: „тела ваши суть члены Христовы“ (ст.15), „тела ваши суть храм живущего в вас Святого Духа“ (ст.19); а также 1 Кор. 12, 27: „Вы есте Тело Христово и уди от части“. Поскольку почти вся гл.12 этого послания посвящена подробнейшему рассуждению ап. Павла о человеческом теле, то она, видимо, не случайно привлекла внимание отцов Трулльского собора. Значение человеческой плоти уточняется, в целом, в смысле богословия Пятого Вселенского собора. Итак, облагодатствованный человек вообще есть тело Христа и Его храм. Очевидно, согласно трулльским отцам, и изображать человека следует, имея ввиду это учение апостола Павла о теле. По нашему мнению, в целом этот канон **101** имеет цель указать на высоту человека по его богоподобию над прочим „веществом“, что, безусловно, имеет значение для изобразительного искусства: он говорит о высвобождении облагодатствованного человеческого образа из-под влияния страстей и от натуралистического его понимания в искусстве.

Также канон **101** важен для понимания канона **100**, где говорится о нравственно чистых основах искусства. Ведь если человек есть, по предназначению, Тело Христово и храм, то вообще искусство всегда должно стремиться быть духовным, христианским в своей основе. Это расширяет значение правила **100** до масштаба культуры в целом.

В отношении к церковному искусству, канон **100** следует рассматривать вместе с каноном **82**. Если канон **82** ограничивает в церковном искусстве использование знаков и аллегорий, указывая преимущественно украшать храмы человеческими изображениями Спасителя и, соответственно, святых; то канон **100** ограничивает искусство со стороны чувственно-эмоциональной и направляет его в сторону аскетичности, особенно для церкви.

Таким образом, эти два канона впервые ставят церковное искусство в определенные, достаточно очерченные рамки. Эти предписания формируют в восточно-христианском церковном искусстве основы стиля „духовного реализма“, который будет существовать порядка тысячи лет, вплоть до конца 17 века.

Можно, однако, думать, что канон 101 также был использован в скоро последовавших иконоборческих спорах, но, в первую очередь, не иконопочитателями, а их противниками. Вот фраза, очень напоминающая более поздние положения иконоборцев: в контексте рассуждений о причастии говорится о тех, кто „предпочитают образу Божьему бездушное и подручное вещество“. Здесь этот постулат не имеет никакого отношения к критике иконопочитания (речь идет о форме причащения), но, изъятая из контекста, эта фраза могла быть использована иконоборцами, которые, несомненно, знали трулльские каноны и пытались использовать для своего учения об образе. Иконоборцы подчеркивали, как известно, именно „бездушность“ вещества, которому якобы поклоняются иконопочитатели. Не случайно также иконоборцы пытались увидеть в причастии „икону“ Христа. Отметим также, что в трулльских правилах о поклонении говорится только в каноне 73, по отношению ко кресту („принося ему поклонение мысляю, словом и чувством“); а иконам – только созерцание, хотя и в контексте „благоговения к церквам“. Иконоборцы (кроме крайних) в принципе не возражали против „созерцания“ живописных изображений, но полностью отделяли его от „поклонения“; и формально это могло как бы соответствовать канонам Трулльского собора. Поэтому Седьмой Вселенский собор произвел очень существенное уточнение в понимании созерцания и благоговения, когда сформулировал понятие поклонения и установил почитание икон наравне с крестом и Евангелием.

В таком достаточно обширном контексте указание канона 82 на необходимость приводить „себе на память... жизнь во плоти...“ Иисуса Христа, научаясь через созерцание изображений, представляется особенно значимым. Становится ясно, что

отцы собора, углубленно вникали в жизнь Христа по плоти, как высший образец для христианина, и в каноне 82 раскрывают ее для изобразительного искусства как высоту смирения, страдание, спасительную смерть, познаваемые через созерцание, как блаженную и вечную („непрестающую“) жизнь, как безгрешное волнение. Благоговейное созерцание икон при постоянном устремлении ума «к непрестающей и блаженной жизни», жизни в страхе Божиим и чистоте, стремлении приблизиться «по возможности к Богу...», при молитвенном преклонении колен в храме (упоминается в каноне 90) – все это в совокупности уже и есть ни что иное, как поклонение священным, обучающим всему этому изображениям.

Очевидно, что настойчивое внимание к научению через плоть Спасителя в трулльских правилах направлено против монофизитства и монофелитства. Все это и определяет задачи иконописания, которые не могли быть столь определенно сформулированы ранее, до тех пор, пока не было разработано и соборно утверждено учение о безгрешной и спасительной плоти Христовой.

Думается, не только учение, но также «созерцание и воспоминание» трулльских отцов не так уж далеки от понимания иконы у отцов Седьмого собора. Великие истины вероучения исторически открываются шаг за шагом. Как бы то ни было, повторим: цель иконы для трулльских отцов – благоговейное познание, созерцание, воспоминание о спасительном подвиге Христа. Мы же убеждены, что существует единая духовная преемственность религиозного опыта Церкви во все столетия Ее жизни, и неизбежные, немного различные оттенки тонов, обусловленные духовными исканиями, не нарушают Ее духовной целостности.

И тут мы подходим к главному для о. Зорана: правомочности изображения «ягненка» в западной Церкви после Трулльского собора. При этом автор преимущественно пользуется понятием «ягненок», и почти не употребляет церковное сочетание «Агнец Божий». Автор установил, что канон 82 не является «антиримским»

и справедливо подчеркнул, что в тексте канона нет запрещения изображать «ягненка». Но исследователь не удовлетворяется этим. Вся его предыдущая работа является подготовительной к тому, чтобы попытаться доказать полное равноправие изображений ягненка, как символа Христа в церковном искусстве наряду с изображениями самого Христа в виде Младенца, в образе приносимой жертвы в восточно-христианском искусстве. Доказанность такого равенства означала бы, конечно, полную дезавуацию канона 82. Ведь канон 82 основывается на очень четком содержательном и иерархическом различиях между зооморфным (биологическим) и антропоморфным изображениями и на их разной знаковой соотнесенности с христианским культом. Автор рассуждает: «Ясно, что ягненок – это символ, но также является символом и младенец, приносимый в жертву (*мелисмос*). Пострадал взрослый человек, а не дитя. Младенец иконографически стал символом страдающего Иисуса, т.к. с ребенком ассоциируется невинность жертвы, так же, как и с невинным ягненком» (с. 22). Далее исследователь говорит совершенно справедливо о немыслимости культа без символов. В культе, провозглашает автор, «через символическое посредничество предмет ... становится святым объектом» (с. 23). Итак, по его мнению, «ягненок» становится святым объектом в культе через символическое посредничество, и, при том, на одном уровне с младенцем. Но достаточна ли проведенная параллель?

Тут у нас возникает вопрос: о каком «символическом посредничестве» идет речь? Ведь дело в том, что невинность и страдание животного и невинность и страдание человека – тем более младенца – совершенно разные вещи. Все же Авраам заклал не сына, а именно ягненка. Образ приносимого в жертву Младенца-Христа, который мы нередко встречаем в проскомидийной иконографии, является несомненным символом Божественной Жертвы, поскольку Божественный Логос равен Самому Себе и в момент непостижимого земного рождения, и в момент столь же непостижимого добровольного принятия Иисусом Христом смерти. Пострадал не человек, а Богочеловек постра-

дал по человечеству. Поэтому и изображается не младенец, а Богомладенец. Здесь мы уже касаемся важнейшего вопроса о двух природах во Христе. Для этого и нужен специальный и символический язык иконографии. Пято-Шестой собор именно потому указывает, что образ Агнца является лишь «тенью», прообразом истины, что Ветхий Завет, все человечество еще не знали и даже не могли представить величия добровольной жертвы воплотившегося Сына Божия. Ветхий Завет лишь предуказывал ее в образе наиболее кроткого из животных. Поэтому канон 82 и обосновывает необходимость изображать Христа «по человечеству», с целью научения истинному Богочитанию через познание, созерцание, воспоминание Его образа во время Его пребывания на земле. А чему может научить созерцание ягненка, нам остается не ясным. Не случайно же цитируемый автором Зонара говорит: „Не представляй ягненка как тип Христа, но Его Самого“ (с.12).

Но неудивительно, что в христианском, но еще достаточно натуралистическом искусстве первых веков после Р.Х., Божественный Агнец впервые стал изображаться в духе эллинистических традиций, как всем известное и узнаваемое животное. Все только зарождалось – еще не было ни развитого богословия, ни завершенных форм богослужения, ни сложившегося церковного искусства. Но стало необходимым через свидетельство образа возвещать миру новое учение о кротости и невинности, готовности к жертве, как спасительной силе, указанной человечеству свыше. Такое свидетельство, впервые провозглашенное св. Иоанном Предтечей в очень кратких и тихих, но всеобъемлющих словах: «Вот Агнец Божий, Который берет на себя грех мира» (Ин.1,29), было необычайно ясным и впечатляющим. Эти знаменательные слова следует понимать в контексте описываемых событий. Иоанн Предтеча впервые, но дважды наименовал Спасителя Агнцем сразу после того, как он совершил крещение Спасителя в Иордане. Это значит, что Иисус Христос открыл Себя как Агнца Божия тогда, когда Он пришел принять крещение от человека. Через это учение образ «ягненка» вдруг стал очевид-

нейшим указанием на то, чего человеку любого, самого разного уровня нужно искать для обретения в себе покоя и истины. Он стал одним из важнейших знаков новой религии, но с несколько неопределенными границами почитания, которые были уточнены значительно позднее в каноне 82 Трульского собора.

Если говорить о ягненке в иконографическом плане, то необходимо вспомнить и об изображениях овец. При этом в каткомбный период и затем в ранневизантийском искусстве обычно и ягненок, и овцы сами по себе изображаются в традиционных формах, хотя с течением времени художники пытаются по возможности одухотворить их – через придание очеловеченного взгляда и некоторую стилизацию их естественных форм. Чтобы показать, что ягненок олицетворяет Спасителя, он чаще всего изображается в соединении с крестом – иного способа показать Божественное начало в данной иконографии нет. Но этот новозаветный смысл изображения ягненка является чисто внешним: не так просто через прибавление, присоединение основного христианского знака – креста к животному – их соединить органически по причине немалой разнородности этих сущностей. Иногда крест – над ягненком, иногда он держит его копытцем или иначе. И в этом его почти единственное отличие от овец.

Многочисленные образы Агнца как ягненка в раннехристианском искусстве, являются, несомненно, превосходными произведениями искусства. Как правило, они выполнены очень технично, просто, изящно, хотя иногда (даже нередко) несколько наивно. Нередко композиции с ягненком и овцами сохраняют элементы пасторальности, и, не зная точно о содержании, иногда трудно догадаться, что же они означают, даже рассматривая такие великие произведения, как например, мозаики Санта Мария Маджоре в Риме (5-й век). Разумеется, подобные изображения, при всей их исключительной художественной значимости, не могут легко стать «книгой для неграмотных» что, однако, требуется от церковного искусства, по слову папы Григория Великого.

Отсюда вопрос: насколько уместно совмещение символов Спасителя с ягненком? В Сан Витале, изображен, как мы уже

сказали, Агнец с нимбом. В римской церкви св. Марка в абсиде, в очень изящной алтарной композиции изображен также Агнец – в виде ягненка – с крещатым нимбом среди других агнцев, изображающих апостолов (2-я четв. 9 в.). Здесь ягненок представлен уже не только как общий «святой объект», но с атрибутом, присущим исключительно Богочеловеку. Несомненно, что в этих памятниках и во многих подобных идут поиски формы, адекватной целям храмового служения. Снова повторим: есть ли различие в познании божественного, и если есть, то какое познание нам может дать созерцание ягненка – даже с крещатым нимбом – по сравнению с прямыми изображениями Спасителя в евангельских событиях? Так достаточно ли объединения ягненка со знаком креста для свидетельства о полноте подвига Христа? Думается, никто не будет сомневаться, что нет. Животное не может быть подлинным образом Самого Бога просто потому, что только человек создан по Его образу и подобию. Здесь уместно вспомнить ясное указание Самого Христа: «Кольми убо лучши есть человек овчате» (Мф.12,11). Итак, Спаситель счел нужным для нас напомнить, что человек намного лучше, ценнее ягненка. В свете этого учительская идея трулльских канонов получала реальное воплощение в изображениях жизни Христа по плоти.

Несомненно, имя «Агнец» неоднократно прилагается к Иисусу Христу. Поэтому собор и не высказывает никаких прещений на изображения Агнца (ягненка), а только говорит о предпочтительности более высокого изображения для указанных целей священного искусства. Нам не совсем ясно, что хочет сказать уважаемый автор рассуждениями о евхаристической символике, но представляется, что именно литургическое значение образа здесь должно быть особо учтено, хотя именование Христа Агнцем есть, по-видимому, не во всех литургиях. Так, в галликанской литургии Он именуется львом: «Победил лев из колена Иудина, ветвь от корня Давидова».

Когда на литургии св. Иоанна Златоустого в евхаристическом каноне священник говорит: «Раздробляется и разделяется



Агнец Божий...» он это говорит в духовном смысле. Уместно напомнить, что и сама просфора называется «Агнец». Но это некоторый совершенно особый образ, который мы находим не в Ветхом Завете, а в Апокалипсисе. Несомненно, что в раннехристианском сознании ветхозаветное учение о жертвенном и прообразовательном Агнце и апокалиптические образы Агнца Божиего сливались воедино. Но то, что дает Ветхий Завет, было приспособлено к ветхозаветному уровню сознания. Что же общего имеет с «ягненком» апокалиптический Агнец? В Апокалипсисе читаем: «Агнец, как бы закланный, имеющий семь рогов и семь очей, которые суть семь духов Божиих, посланных во всю землю. И Он пришел и взял книгу из десницы Сядящего на престоле» (Апок.5,6-7). Число семь и указанные особые атрибуты Агнца дают понятие о символическом смысле и свойствах семи духов Божиих, посланных по всей земле, но при этом олицетворяющих, по всей очевидности, силу и всеведение Агнца Божиего. Понятно, что изображать природного ягненка с подобными физическими атрибутами наивно, хотя такие примеры имеются.<sup>7</sup> Так что по сути это описание не переводится в зрительный ряд. И Он же – лев из колена Иудина, как возглашает Апокалипсис в том же тексте (Апок.5,5), использованном в галликанской литургии. Это – духовный образ. Именно этот непостижимый Агнец и есть указанный Иоанном Предтечей «Агнец Божий, взявший грех мира» (Ин.1,29). Но и здесь, в этом непредставимом образе выделено одно особое свойство животного, по которому дано именование Агнца Божия: его полная, абсолютная кротость и невинность. Об этом свидетельствует то, что Он заклан. Именно по этому особому свойству, но вовсе не по описанию внешнего облика, Он наименован в Откровении Агнцем. Агнец Божий – центральная Личность Апокалипсиса, Он на протяжении всей книги, начиная с 4-й главы ведет борьбу с темными силами, олицетворяемыми в виде чудовищных зверей и побеждает их особой силой, отраженной в Его имени –

<sup>7</sup> См., например, архим. Амфилохий, *Апокалипсис* Х1Ув., М. 1887, илл. К. 29.

силой кротости и смирения. В связи с этим особый смысл получает заповедь о кротости: «Блаженны кроткие, ибо они наследят землю» (Мф.5,5). Небесный Агнец с самого начала противопоставлен не только отрицательным существам, но и положительным небесным силам, которых Он превосходит, олицетворенных в образах животных в виде льва, тельца, человека и орла (Апок., 4,7-8). Но если эти существа есть повторение олицетворений в видении пророка Иезекииля, то Агнец апокалиптический, как образ, бесконечно превосходит ветхозаветного ягненка.

Итак, в Апокалипсисе ясно показано, как мы сказали, что Агнец Божий не имеет вида земного ягненка: у которого нет семи рогов и семи очей, являющихся, на самом деле, семью духами Божиими. Излишне говорить, что апокалиптические образы были в большом внимании (об этом, в частности, упоминает сам автор статьи в примечании 13). Церковь первых веков, как известно, постоянно ожидала скорого Второго Пришествия. В литургии св. Иоанна Златоустого на проскомидии, мы читаем текст, цитируемый о. Зораном (примечание 57): «яко овча на заколение ведеса, и яко агнец непорочен, прямо стригущего его безгласен, тако не отверзает уст своих» – стихи Ветхого Завета (Исайя,53,7). Эти же слова приводятся в сирийской литургии св. ап. Иакова. И следует заметить, что в этих словах ясно и точно описано именно данное животное, с характерными особенностями нрава, присущими только ему. Однако, в тексте сказано: «яко агнец», – то есть, все же не агнец, а лишь подобный ему по одному особенному свойству. Существуют интересные различия: «Агнец и Слово Божие...», «Агнец Божий, Сын Отець...». Существует и такой вариант: «Раздробляется Плоть Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа нераздельно и непреложно за мирский живот и спасение, взявляя грех мира всегда, ныне и присно...».<sup>8</sup>

Далее цитируемый в литургии текст того же Исайи говорит

---

<sup>8</sup> П.Н.Тремπεла. *Αι τρεις λειτουργιαι*. Αθηναί 1935, 133–134. Эти различия и издание указаны прот. Валентином Асмусом, которого благодарю за тексты и за интересное обсуждение темы.

иное: «Во смирении Его суд Его взятся; род же Его кто исповесть?». Это уже не имеет никакого отношения к ягненку. В дальнейшем контексте переходим к словам Нового Завета: «жрется Агнец Божий взявляй грех мира...». И, казалось бы, вполне понятно, что Исайя, как и св. Иоанн Предтеча, говорит не о ягненке в прямом смысле слова, а о таинственном Отроке Иеговы, грядущем Спасителе мира. Но это – ветхозаветное свидетельство, использованное св. Иоанном Предтечей в новом смысле, потому что пророчество уже осуществилось.

Можно полагать, что на распространенность изображений ягненка и овец повлияло то, что Сам Господь Иисус Христос придает исключительное значение понятиям «агнец» и «овцы», что видно из их неоднократного употребления в словах Спасителя, и, при том, без всякой апокалиптики. Это весьма существенно: Спаситель берет в пример простейшие образы окружающей природной и бытовой среды, с которой человек тесно связан, и эти простые, тихие отношения возводит в основу жизни духовной. Таков, прежде всего, излюбленный в Церкви во времена катакомб образ Доброго Пастыря с его овечками (Ин.10, 1–16, 26–28). Он употребляет их и в заключительной беседе с апостолом Петром: «Паси агнцев Моих... паси овец Моих» (Ин.21,15–17). Обычно считается, что здесь словом «агнцы» Господь указал на священнослужителей Церкви. Это наименование Спаситель употребляет перед Своим уходом из земного мира для постоянного напоминания, что они должны быть кротки как агнцы, по примеру, который им дает Сам Агнец, «вземлющий грехи мира». Сам Себя Иисус Христос прямо не называет «агнцем», но указывает на свойства агнца, присущие Ему Самому: «Научитесь от Мене, яко кроток есмь и смирен сердцем» (Мф.11,29).

Поэтому искусство катакомб и ранневизантийское охотно изображает апостолов как агнцев, обращенных ко Христу либо в Его человеческом виде, либо также в виде Агнца. Таковы великие мозаики, как, например, в Сан Витале и Сан Аполлинаре ин Классе в Равенне (6 век). Но проработанность учения о Христе на упомянутых 5 и 6 соборах, давали новые возможности художественного понимания образа Спасителя, а также задачи свидетельства

требовали своевременного обращения к образу Самого Христа.

Проблема ветхозаветных «теней», связанная с ягненком, ставит вопрос и о других условных изображениях, например, рыбы и животных, явленных в пророческих видениях. Собор не упоминает эти образы, имевшие большое распространение и значение в раннехристианской Церкви. Думается, что все сказанное о ягненке относится и к ним. Но, при этом, сам смысл бытия животных, окружающих человека в земной жизни, может оказаться более высоким, чем мы обычно думаем.

С небесным Агнцем может быть сопоставлен еще один особый зооморфный образ – Дух Святой в виде голубя, явленный в Святом Крещении на Иордане. Образ голубя многозначен, голубей тоже приносили в жертву. Так, две горлицы принесены Девой Марией в храм в день Сретения. В евхаристической молитве (литурия св. Иоанна Златоуста) наряду с таинственными небесными силами – шестикрылатыми, многоочитыми, возвышающимися упоминаются и пернатые. Но образ голубя на Иордане относит нас к иному уровню свидетельства – к сотворению мира, когда в первый день творения Дух Божий носился над водами. Как известно, в еврейском тексте и в древнем сирийском переводе текст несколько иной: Дух Божий уподоблен птице, высиживающей яйца. Об этом, в частности, говорит св. Ефрем Сирий. Имеются изображения Духа Божиего при миротворении, где Он представлен именно как птица (мозаика в Монреале, 12 век). Таким образом, в Богоявлении непостижимо открывается, что воды иорданские в момент вхождения в них Спасителя есть, неким таинственным образом, те же самые воды, что и при миротворении; открывается Святая Троица, силой Которой сотворена Вселенная, и эти моменты как будто приравнены ради спасения человечества. Замечательно, что голубь тоже есть образ кротости: «Будьте цели, яко голуби...». Кротостью Божией спасается мир. Но нигде не установлено особого почитания голубя, как буквального образа Божия.

Думается, само распространение, широкое бытование в Церкви изображений ягненка с атрибутами Христа и других

условных образов подтверждает, что почитание Спасителя далеко не сразу приняло определенные, последовательные и ясные формы. Ведь все догматы, провозглашенные вселенскими соборами, и есть ответы на вопрос о разумном и достойном почитании Христа. В отношении икон, для уяснения их почитания и требовался «христологический аргумент» иконопочитателей – этот результат развития богословской мысли и догматической проработанности учения о Христе течение нескольких столетий. Победа над монофелитством на 6 соборе была важнейшим моментом завершения христологии как великой и всеобъемлющей богословской системы, и теперь естественно открывался путь к более осознанному воспроизведению образа Христа, с его учительным значением, в художественном творчестве Церкви. Поэтому Трульский собор и говорит о чести или об особой чести, воздаваемой иконам. Это еще не было вполне ясным: как именно, в каких конкретных формах почитать иконы, в которых Церковь учит являть две природы и две действующие воли Богочеловека. И вполне естественно и необходимо для уяснения того, что Трульский собор в этом отношении еще лишь намечал, должен был так или иначе состояться Седьмой Вселенский собор, отцы которого прошли через горнило великих испытаний ради этой истины свидетельства. Здесь отметим ценное, как нам кажется, наблюдение о. Зорана о термине «ὀρίζομεν» (определять, устанавливать), постоянно употребляемом в актах Трульского собора и позднее, но не используемом в более ранних соборных деяниях (с. 20).

Трульский собор утверждает необходимость полноценных изображений Спасителя именно потому, что назрело время, когда Церковь уяснила и сформулировала Свое учение о Христе и направляет творческую художественную мысль по пути всеобъемлющего свидетельства о спасительной миссии Христа.

И, наконец, позволим себе задать еще один вопрос: а вообще, является ли «ягненок», изображающий Христа, символом в полном смысле слова? Конечно, нередко понимают символ в самом широком смысле, даже как любой знак, указывающий на нечто

иное. Но что есть, в таком случае, аллегория? Не углубляясь во все многообразие определений символа, ограничимся упоминанием о том, что символ содержит в себе некую скрытую, но всецелую соотнесенность с символизируемым, в отличие от аллегории, в которой идея выражается через достаточно условную атрибутику. Все же, женщина с завязанными глазами – не обязательно судьба, так же как женщина с косой, даже очень худая – не обязательно образ смерти. А ягненок с крестом есть, безусловно, образ только Христа. Но без этого великого атрибута, будет ли ягненок образом Христа, то есть Его символом? Очевидно, нет. Более того, как животное, он может быть и предметом языческого обоготворения. Поэтому упомянутые условные изображения судьбы и смерти – не символы, но они есть аллегорические олицетворения, обозначающие некие идеи – здесь судьбы и смерти – через достаточно произвольно привлеченные и скомбинированные атрибуты. А ягненок с крестом есть, однако, символ в силу своей особой исключительности, но он выражен приемами аллегории, поскольку в нем отсутствует – и даже невозможна – всецелость соотнесения с Божеством. Причем в комбинации этих двух составляющих – ягненка и креста – композиционно и пространственно преобладает, как правило, фигура ягненка. Даже когда это достаточно крупный крест, как в римской церкви Космы и Дамиана (630г.) – в апокалиптической композиции по вышеприведенному нами тексту (Апок.5,6-7) – где «ягненок», то есть Агнец, хоть и представлен как бы лежащим под крестом, но художник не решился слишком увеличить крест, и явно преобладает «ягненок». Также в этой великолепной попытке торжественного изображения этимасии опущены все подробности описания Небесного Агнца в тексте, и он представлен традиционно, как только лишь земной ягненок. Художественная мудрость не позволяла буквально воспроизводить то, что словесно описано, но остается непостижимым; а других средств для представления Небесного Агнца, у исполнителей в их грандиозном задании не было. Не случайно в дальнейшем сложилось изображение этимасии без Агнца, но с одним из

таких атрибутов (или вместе), как крест, книга, голубь – образ Св. Духа, более подходящий, чем ягненок. В Священной Истории мы иногда встречаем именно аллегории, называемые обычно символами, хотя бы потому, что термин «аллегория» не был достаточно распространен. Однако теперь мы можем применить этот термин, помогающий нам уточнить знание. Так, знаковые действия пророков в Ветхом Завете нередко можно назвать аллегорическими.

Отсюда изображения «ягненка с крестом» правильное определить, с нашей точки зрения, как аллегорический символ, поскольку ягненок сам по себе никак не может быть образом Бога. Божественное здесь указывается только одним, определенным свойством ягненка: его природной кротостью, исключительной среди прочего мира одушевленных существ. Соответственно, изображения овец имеют также аллегорический смысл. Но, при этом, подчеркнем один немаловажный момент: кротость животного почти не изобразима художественными средствами, в отличие, например, от ярости и свирепости. Поэтому изобразимость в данном случае неизбежно тяготеет к знаку. Но нам, согласно канона 82, нужно от «святого объекта» научение, познание, достигаемое через созерцание. В отличие от неразумного ягненка, кротость человека, как Богоподобного существа, соединена с разумом и волей, и соответственно, достаточно ярко и разнообразно может быть выражена в его личности и действиях. Поэтому даже это, важнейшее качество ягненка, как знака Спасителя, в совершенной форме может быть показано только в человеческом изображении, то есть, в первую очередь, в образе Спасителя и Божией Матери. Все это имеет немалое значение в плане почитания: мы почитаем в богослужении не аллегории, а образы и выражаемую через них высшую духовную реальность. Здесь, именно, приобретает важное значение учение Седьмого Вселенского собора о различном почитании Бога и святых. В религиозном искусстве практика изображения тесно связана с практикой почитания, которая в основном определяет и состав, и характер изображений. При этом, разумеется, никак нельзя

приуменьшить значение символа в религиозном искусстве. В традиционной восточнохристианской иконографии символ имеет широчайшее распространение. Говорить о вечном, присносущем и блаженном бытии, явленном через учительное значение жизни Иисуса Христа на земле, можно только условным языком символических форм, заимствованных из земных реалий.

Итак, в древнехристианском искусстве было широко распространено изображение ягненка – ветхозаветного жертвенного животного. Этот образ возник и распространился, как нам представляется, в ранней Церкви под влиянием древней, дохристианской художественной традиции, в качестве изображения, поясняющего новообращенным язычникам, привыкшим к зооморфным изображениям религиозных символов, нечто совершенно новое, что принесло учение Христа. Скоро это стало традицией, ценной для Запада древность своего происхождения. Изображения ягненка, как и других аллегорических символов, не запрещено. Но в этом образе вполне усматриваются некие пережитки «иудейской и языческой незрелости», упомянутые в послании трулльских отцов императору, на что в свое время указал Л.А.Успенский.<sup>9</sup>

Следует, очевидно, также допустить, что и прочие зооморфные изображения в церковном искусстве есть скорее аллегии, чем символы.

### *Литература*

Сборник статей, XII, Москва Издательство ПСТГУ,

Мейендорф, прот. Иоанн *Иисус Христос в восточном православном богословии*. М., 2000, изд. ПСТГУ,

*Деяния Вселенских соборов*, т.4, Спб., 1996. Изд. 5. 95.

Мейендорф, прот. Иоанн, *Иисус Христос в восточном православ-*

---

<sup>9</sup> Л.А. Успенский. *Богословие иконы Православной Церкви*. Изд-во зап.-евр. Экзархата. Московский патриархат. 1989. 62.



ном богословии,

Грабар А. Н. *Император в византийском искусстве*. Пер. с франц. М., 2000.

См. Ендольцева, Е.Ю. *Соль земли. Образы апостолов в позднеантичном мире*. СПб. 2011.

См., например, архим. Амфилохий, *Апокалипсис XIV в.*, М. 1887, ил. К. 29.

Π.Ν.Τρεμπέλα. *Αι τρεις λειτουργιαί*. Αθήναι 1935, 133–134. Эти разночтения и издание указаны прот. Валентином Асмусом, которого благодарю за тексты и за интересное обсуждение темы.

Л.А. Успенский. *Богословие иконы Православной Церкви*. Изд-во зап.-евр. Экзархата. Московский патриархат. 1989.

## О ЗНАЧЕЊУ 82 КАНОНА ТРУЛСКОГ САБОРА

Александар Александрович Салтиков

Факултет црквених уметности Православног Универзитета  
Светог Тихона

Детаљно и темељно истраживање талентованог научника о. Зорана Ђуровића, о 82 правилу Трулског сабора посвећено је углавном питању о значају овог канона за римску црквено-уметничку праксу, која је сачувала слику јагњета као симбол Христа све до нашег времена, не гледајући на то, да је канон 82 усвојен Римском црквом. Овај темељни, детаљно обрађени, веома научни чланак је за нас изузетно занимљив не само због своје исцрпности, већ и зато, што он показује, колико је данас актуелно питање о разумевању традиције за хришћанску свест. Чланак наводи на размишљање, и зато смо ми одлучили да изнесемо неке ставове

о значењу канона **82**, разматрајући га са неколико других страна. Подигнута тема – није само богословска, она се непосредно тиче историје хришћанске уметности. Зато се надамо, да ће потпуно добронамерна полемика само допринети појашњењу овог питања о значењу и границама примене овог правила у црквено-уметничкој пракси како прошлости, тако и савремености.

## ON THE QUESTION OF THE MEANING OF THE CANON 82 TRULLO COUNCIL

Alexander A. Saltikov

Faculty of Church Arts of St. Tikhon's University

In depth research of Zoran Djurovic, the Council of Trullo 82 canon is mainly devoted to the question of the importance of the canon of the Roman church and artistic practice that preserved the picture of the lamb as a symbol of Christ to our own time, without looking at it, that the canon of the Roman Church adopted canon 82. This thorough, detailed consideration, a scientific article is also extremely interesting not only for its thoroughness, but also because, as he shows, he is now a topical issue of understanding the tradition of Christian consciousness. Article makes one think, and that's why we decided to present some views on the meaning of canon 82, discussing it with several other parties. Raised issue – not only theological, it is directly related to the history of Christian art. We hope, therefore, that will totally well-intentioned controversy only contribute to the clarification of this issue of the meaning and limits of application of this rule in ecclesiastical art practice in the past and present.

## ТАЈНА „ПУНОЋЕ ВРЕМЕНА“

Епископ др Јован (Пурић)  
 Висока школа – Академија Српске Православне цркве за  
 уметности и конзервацију, Београд  
 Епископска 3  
 Ниш  
 Ел. пошта: ep.jovan@gmail.com

*Прегледни рад*

Примљен: 15. августа 2013.

Прихваћен: 23. августа 2013.

*Апстракт: Рад се бави објашњењем појмова времена и пуноће времена, са библијског и светоотачког аспекта. Догматски приступ тварном и нетварном отвара питање о тумачењу пуноће времена у контексту оваплоћења. Циљ је да време уђе у вечност, без измене, промене, трулежности и смрти, да све постоји у садашњости и у свој својој пуноћи. Значи, само са појавом хришћанства, ако бисмо могли слободно да се изразимо, надвечна вечност задобија своје истинско бивствовање.*

*Кључне речи: Свето Писмо, време, пуноћа времена*

**Увод** – Појам у српском језику *време* етимолошки води порекло од словенске речи *веремја*, и означава *кружење, кружно кретање, век*. Реч је о постојању тварнога света у којем нема ничег непроменљивог, постојаног и неизменљивог. Боље речено, особина тварнога света је непостојаност, кретање, пролазност, течење и променљивост,<sup>1</sup> док је само Живи Бог тај Који се не мања и остаје довека. Дакле, по православном трезвеноумљу,

<sup>1</sup> Ср.РГ 91, 1416F.

циљ тварног света јесте Бог Логос који је телом постао (Јн. 1,14), и ка Њему тежи васцела творевина, и у Њему творевина постиже своју пуноћу и смисао свог постојања, јер је Он тај кроз Којег је и за Којег је све постало. Значи, циљ је да *време* уђе у *вечност*, јер у надвечној вечности *време* и тварни свет налазе своју *пуноћу*, пошто у *вечности* нема измене, промене, трулежности и смрти, него све постоји у *садашњости* и у свој својој *пуноћи*.<sup>2</sup> Причислење вечности, земни (временски и надвременски) човек, као изданак и икона бесмртног Бога, остварује својим словесним служењем – *λογική λατρεία* (Рим. 12,1) и духовним погружавањем. У том настојању и стремљењу кључну и пресудну улогу има *чуло* (осећај, око и слух) *срца*, јер само оно може да ослушне *глас свога Женика* – *глас Истине* (Јн. 3,29), и слушајући тај глас ми се враћамо тамо одакле смо и потекли.<sup>3</sup> Значи, само са појавом хришћанства, ако бисмо могли слободно да се изразимо, *надвечна вечност* задобија «право грађанства» и своје истинске бивствовање.

Грчки израз *ώρα* – *време, час*, има исти корен са речима *ὄρημος* – *зрео* и *ὄραϊος* – *леп, красан*.

Имајући у виду чињеницу да је *време* „пут ка вечности“,<sup>4</sup> могли бисмо рећи да када је по Божијем промислу и од искони сакривеном Домостроју спасења *сазрело време* за човеков духовни препород, искупљење и спасење,<sup>5</sup> Бог Отац, због Своје превелике љубави ка човеку, коју (љубав) Кавасила назива «*μανακὸν ἔρωτα*»<sup>6</sup> – *луда и неодољива љубав* Логоса (Гал. 4,4), то јест, „Бог нам је Сина својега Јединороднога послао“ (1Јн. 4,9), Који је био очекивање свих народа (Агеј 2,7). У Павловим изразима „посла“ (Гал. 4,4) и „предао“ (Еф. 5,2. ср. Гал. 2,20) Бог Отац Сина Свога, види се да је Павле несумњиво веровао у предпостојање и надвечну вечност Бога Сина (=Бога Логоса), као и у унутарњи

<sup>2</sup> Ср. Блажени Августин, Исповести, 11, XI, 13.

<sup>3</sup> Ср. Блажени Августин, Исповести, 11, XVIII, 10.

<sup>4</sup> Ср. Јустин Поповић, *Речи у времену о вечности*, Ваљево 2001, 38-41.

<sup>5</sup> Ср. St Symeon New Theologian, Sermons Sh 122, 334.

<sup>6</sup> PG 150, 648A.

однос који постоји између Оца и Сина.<sup>7</sup> Осим тога, наведени изрази, као што је правилно примећено, обелодањују и чувају «ἀρχήν» – „почетак“ у Богу и творевини.<sup>8</sup> Бог Логос се поистовећује са *Лепотом* и Логосовим „оваплоћењем“ (односно уласком у свет) *Лепота* својим стварним присуством у творевини испуњава време и на тај начин је васцела творевина постаје осмишљена, ологосњена, украшена, освећења и обожена. Оваплоћењем Сина Божијег, наступило је освећење времена и које од тада задобија есхатолошке карактеристике. Реч је о времену као: *почетку – крају – динамичном почету (осмом дану)*. Осми дан „почива изван седмичног времена“.<sup>9</sup> Реч је о првом дану Будућег века. Свети Максим вели да је „осми дан преуређење и прелазак достојних ка обожењу“.<sup>10</sup> Боље речено, у Христу је почетак, средина и крај векова.<sup>11</sup>

1.1. *Пуноћа времена у Светом Писму* – У Светоме Писму се појам *време* никада не разуме и тумачи на неодређен начин, него је увек и искључиво у вези са спасењем човека, то јест, повезан је са човеком и начином човековог живота у простору и времену у којима се (човек) креће. Другачије речено, појам *времена* је у Светом Писму увек и нераскидиво повезан са појмом простора (творевине), то јест, време почиње да са-постоји заједно са творевином, тако да можемо рећи да у библијском учењу не постоји дуалистичка теорија.<sup>12</sup>

„Пуноћа“ у Старом Завету изражава Божију присутност. На пример, када пророци говоре да Божија Слава или присуство „испуњава земљу“ (Ис. 6,3,...). У том смислу Логос (али још

<sup>7</sup> Ср. Το φιλολογικόν και θεολογικόν πρόβλημα της θεότητας του Χριστού εις τον Ἀπόστολον Παῦλον, Ἀθήναι 1960, 57-58.

<sup>8</sup> Φούντας Ιερεμίας (Αρχιμ.), Η περί Προϋπάξεως του Ιησού Χριστού Διδασκαλία της Αγίας Γραφής κατά τον Ιερόν Χρυσόστομον, Αθήνα 2002, 85.

<sup>9</sup> PG 29, 95.

<sup>10</sup> PG 90, 1104B.

<sup>11</sup> PG 90, 320B.

<sup>12</sup> Ср. Мирко Ђ. Томасовић, *Нови Адам. Тајна човека у светлости библијско-литургијско-светоотачког поимања*, друго издање, Београд 2007.

неоваплоћен) представља Божије присуство у историји. Пророци понекад означавају Божије славно присуство у светом граду Јерусалиму или у храму у „Светињи над Светињама“.

1.2. Пуноћа Божанства је постојала и постоји одувек; она постоји и пре Логосовог очовечења. По Божијем науму је било предвиђено (одређено) да се Бог Логос очовечи и ступи у драму људског живота и да као Богочовек расветли устројство тајне „која је од вечности сакривена у Богу“ (Еф. 3,9), а коју је у потпуности открио „у последње дане“ (Јевр. 1,3). Велика је истина коју је изрекао Свети Поликарп, епископ Смирне (у II веку), да је Бог „Логос послат нама у почетку“.<sup>13</sup>

„Пуноћа времена“ за Његов долазак у свет, показује да човечанство није било остављено да само напредује према Њему, имајући тек помоћ Божију на одстојању у узрастању к Њему, него је био нужан Његов долазак к њему и као човека у времену, да га одведе у Његов вечни живот кроз максимално приближавање. Време је Бог замишљао од вечности, не само као период у којем ће људи напредовати ка Богу, донекле, сами собом, него да га Он прихвати, да би им дао Својим доласком моћ напредовања с Њим самим ка вечности. „...и ево, ја сам са вама у све дане до свршетка века“ (Мт. 28, 20).<sup>14</sup>

1.3. Историја је од основног значаја за човеково спасење, јер је оваплоћењем Бога Логоса надвечна вечност ушла у време (у историју), испунила време, пресаздала време и претворила га у ново време – *надвреме*. Према томе, време као начин постојања «творевине» има свој почетак и крај; али крај не значи повратак свега у небиће и непостојање – *ништавило*. Под «крајем» времена и историје се, по библијском поимању, мисли на испуњење циља који је творевини (=човеку) поставио Бог Творац. Боље речено, «крај» значи животни «почетак» – *Осми дан*. Реч је о есхатолошким догађајима, јер су оваплоћењем Бога Логоса време и историја

<sup>13</sup> Поликарп, *Посланица Филипљанима*, 7. 2.

<sup>14</sup> Димитрије Станилоје, *Бесмртни лик Божији*, Епархија источно-америчка, Београд 2000, 362.

задобиле прави смисао – хришћански смисао. Оваплоћени, Пострадали, Васкрсли, Вазнесени и Прослављени Син Божији – Исус Христос иако живи у времену, ипак Он превазилази време<sup>15</sup> и Својим Другим доласком у свет осмишљава и «завршава» историју; Он је највећи и јединствени историјски Догађај (=свештена историја). Према томе, свештена историја је ток догађаја који се крећу ка есхатону, новом и бескрајном «почетку» – ка «Новом незалазном дану», односно, ка дану који нема краја, пошто је само Бог себи крај, и јер је Он бескрајан крај.<sup>16</sup> Реч је о почетку – крају – новом и динамичном почетку који нема краја = Осми дан. У овом освештаном времену човек трчи животну трку и у тој трци за свога сапутника има Богочовека Исуса Христа.

„Испуњење времена и његова смисла од стране оваплоћеног Сина Божијега такође је и његово испуњење од стране љубеће Тројице. Јер чим је Син као Један од Тројице постао учесником у времену људи, сама Тројица учествује у нашем времену, наравно испуњавајући га непромењивом вечношћу Његове љубави, узносећи нас, дакле, још одсад у ту вечност, мада је још не доживљавамо непромењиву и пуну, него веома често падамо из њеног потпуног доживљавања“.<sup>17</sup>

Човек је дужан да пази на време, да га искористи за своје спасење, јер време задобија смисао само тада када га човек користи у оном смислу који му је Бог задао, док свако изгубљено време значи и губљење (*траћење*) „животног рока“ – као дара Божијег. Шта више, *дангуба* је злоупотреба времена које нам стоји на располагању ради духовног усавршавања,<sup>18</sup> јер човек, и творевина уопште, који су створени ни из чега (ср. 2. Мак. 5,28), пуноћу, циљ и смисао свог постојања, немају у себи, него у свом Творцу. Једном речју, човек хришћанин не бежи од времена и из

<sup>15</sup> Ср. Μαντζαρίδη, Γ. Χρόνος και άνθρωπος, Πουρναράς Π. Σ., 1992,, 123.

<sup>16</sup> Ср. PG 91, 1072BC.

<sup>17</sup> Димитрије Станилоје, *нав. дело*, 363.

<sup>18</sup> Ср. PG 59, 174-175.

*времена*, него се у *времену* припрема за вечни живот у Царству Небеском.<sup>19</sup> Васцели човеков животни век бисмо могли окарактерисати као *време покајања, духовног исцелења и повратка на богоугодни начин живота* где ћемо се сусрести са Живим Тројичним Богом. На нашем животном видокругу увек треба да се налази живот будућег века,<sup>20</sup> јер само на тај начин човек побеђује време, или боље речено, човек живећи са Живим Богом преображава време и осмишљује га. Само тако време постаје критеријум спасења.<sup>21</sup>

По учењу светог Апостола Павла, оваплоћењем Бога Логоса *време*, као пут у вечност, задобија сотириолошки значај, смисао, садржај и димензије. Оно, дакле, задобија карактер вечности.<sup>22</sup> „Пуноћа времена“, с једне стране, уводи Царство Божије на земљи, а са друге, то је почетак спасења човека.<sup>23</sup> „Пуноћа времена“ се поистовећује са оваплоћењем Бога Логоса као *par excellence* „пуноћом времена“; реч је о времену доласка Месије и Његовог бесеменог рођења од Дјеве. „Пуноћа времена“ се поистовећује са временом када је откривена васцела Истина у оваплоћеном Сину Божијем. Ову истину исповеда и потврђује Максим Исповедник: „Свима је, дакле, јасно да тајна која се испунила у Христу на крају овога века јесте несумњива потврда и испуњење тајне која је промашена у нашем праоцу на почетку века“.<sup>24</sup>

1.4. Намеће нам се питање: зашто се оваплоћени Син Божији може сматрати „пуноћом времена“? „Оваплоћени Син Божији као човек за векове може се сматрати „пуноћом времена“ јер је у Њему човечанство узнето на највишу надвременску висину,

<sup>19</sup> Ср. PG 61, 618-619.

<sup>20</sup> Ср. PG 59, 182.

<sup>21</sup> Ср. PG 52, 432.

<sup>22</sup> Ср. Х. У. фон Балтазар, *Целоје во фрагменте. Некаторы аспекти теологије историје*, Москва 20001, 274.

<sup>23</sup> Ср. Κούλμαν Όσκαρ, Χριστός και χρόνος, (μετ. αρχιμ. Παλαμάς Κουμάντος), εκδ. Κέντρο Βιβλικών Μελετών Άρτος Ζωής, Αθήνα 1980, 66.

<sup>24</sup> PG 91, 1097D.



или у вечност, као човечанство божанске ипостаси Сина Божијега. Човечанство које је Он примио не може достићи другу висину, дакле, не може више жудети за другим циљем, јер је узнето на највишу степену самосавршенства, сједињено у ипостаси са божанском бескрајношћу. За њега време се испунило, чим је оно дошло до највишег циља кроз васкрсење, вазнесење и седање с десне стране Оца“.<sup>25</sup> Једном речју, „Христос је донео вечност у наше време Својим божанством, у примљено човечанство на оваплоћењу и употпунио васкрсењем“.<sup>26</sup> „Не одрекавши се, дакле, Своје вечности, узноси време у њу, али не уништавајући га. Вечни усваја наше време, не одричући се вечности, него дајући значај и вечну вредност ономе што живи у времену, сходно начину вечности, који чини све твари достојне вечног битисања“.<sup>27</sup>

Бог је Господар *времена* и употребљава га на човекову корист – кроз спасење. Он нам је подарио време да би смо се научили побожности<sup>28</sup> и ушли у надвечну вечност, како каже Јован Златоуст у *Тумачењу Јеванђеља по Јовану*, јер све је од Њега, Њиме саздано ка Њему тежи (ср. Рим. 11,36). „А кад дође пуноћа времена посла Бог Сина својега (Јединородног) и кроз Њега нас је увео у пуна права одраслих синова“.<sup>29</sup> У том смислу време и васцела Божија творевина треба да се „испуне“ Богом Логосом.

Говорећи о тајни Христове Богочовечанске Личности, као и о тајни Самооткривења, тј. очовечења, Божијега свету, апостол Павле користи синтагму „у ове последње дане“ (Јевр. 1,2), помоћу које нам јасно показује да долази до смене прве фазе Домостроја спасења, када наступа друга – коначна и последња – фаза (ср. Јевр. 9, 26). У тој новој фази Посредник Откривења Божијег је неко други, односно, Син Божији, који се налази у најтешњем јединству и заједници са Богом Оцем. И када је наступила „пуноћа

<sup>25</sup> Димитрије Станилоје, *нав.дело*, 364.

<sup>26</sup> *Исто*, 364.

<sup>27</sup> *Исто*, 370.

<sup>28</sup> Ср.РГ 59, 321-322.

<sup>29</sup> Архиепископ Аверкије Таушев, *Православно тумачење Новог Завета*, Београд 2006, 567.

времена“ (Гал. 4,4), Бог је проговорио „у Сину“ = „преко Сина“ (Јевр. 1,2). Предлог „у“ или „преко“ упућује нас на постојање Првог Узрочника (Бога Оца), а затим на Сина као Са–Узрочника, како каже Свети Василије Велики у спису *О Духу Светом*.<sup>30</sup> Посланица Јеврејима нам открива да Син без Оца ништа не говори, а „пуноћа времена“ (Гал. 4, 4) описана је овако: „У ове последње дане говорио нам је преко Сина“ (1, 2). Израз „у ове последње дане“<sup>31</sup> односи се на месијанско време, на време оваплоћења и очовечења Сина Божијег, то јест, Његовог доласка у свет у људском облику. Васцели Стари Завет је био усмерен ка том моменту (као историјском догађају).<sup>32</sup>

1.5. Неопходно је истаћи чињеницу да је овај Логосов „улазак“ (Јевр. 1,6) у „васељену“, односно у васцели тварни свет (Јевр. 10,5), о којем се говори у Посланици Јеврејима, у најтешњој вези са оваплоћењем и очовечењем Сина Божијег и Његовим уласком у свет (са човечанском природом) као Месије (ср. Пс. 88,28). Исус Христос Свој долазак у телу (очовечење) назива „изласком“ од Оца (ср. Мт. 13,10; Јн. 8,29), док Његово јављање (са телом) у свету Апостол Павле назива „уласком“ и „увођењем“ у свет. Сасвим исправно се тако назива у *Тумачењу посланице Јеврејима* од Јована Златоуста, јер се ми (и творевина уопште) налазимо ван Бога». <sup>33</sup>

По богооткривеној истини, оваплоћени Бог Логос није „бог-оносни човек, него телonosни Бог“.<sup>34</sup> О овој теми се говори у

<sup>30</sup> PG 32, 105C

<sup>31</sup> О овом изразу опширније види: I. Mussies, „In den letzten Tagen (Apg. 2,17a)“, *BZ* 5(1961) 263-265.

<sup>32</sup> Ср. Л. Буе, *О Библији и Евангелији*, Брџселу 1965, 33.

<sup>33</sup> Ср. PG 63, 27. Томасовић, М. *Посланица Јеврејима. Тумачење посланице Јеврејима на основу изворног текста*, Православни Богословски факултет у Фочи, Београд 2005, 74.

<sup>34</sup> Јосиф Вријеније, Слово 3. На Благовести, 242. Томасовић, М. *Бог Логос. Генеза идеје о Логосу у светлости библијско-светоотачког поимања*, Хиландарски фонд при Православном Богословском факултету у Београду и Православни Богословски факултет у Београду; друго издање, Београд 2007. 269.

васцелом Светом Писму Новог Завета, а нарочито у Јеванђељу по Јовани и у Посланици Јеврејима.

Богочовек Исус Христос је својим доласком испунио време и Он је „пуноћа времена“ (ср. 1. Кор. 10, 11; Дап. 2, 17), односно, Христос се поистовећује са Новим Заветом. Он је „Нови Закон и Нови Завет“,<sup>35</sup> а Нови Завет је „Нов“ управо због тога што је „Син Божији“ постао „Син Човечији“.<sup>36</sup>

Осим тога, треба знати да „не постоји ништа заједничко између Логоса и векова, јер Он постоји пре векова, кроз Њега су и векови постали“.<sup>37</sup> Својим уласком у свет, историју и људску драму, оваплоћени Бог Логос је осветио, осмислио и ологосио човека и васцелу творевину. Слободно можемо рећи да је Оваплоћени Бог Својим нетварним енергијама прожео и осветио творевину, што ће рећи испунио је Својим (Божијим) богатством и осветио творевину; светост Божија и слава Божија су пуноћа света. Другим речима, из Живога Бога као надвечнога и непресушнога Источника жуборе извори вечности.

О пуноћи времена можемо да говоримо само тада акао је време испуњења Живим Богом, јер време тада задобија нов квалитет јер испуњеношћу Божијом време постаје освећено и преображено (ср. Еф. 1,10). Управо се у томе и састоји смисао и циљ постојања времена, јер се време, као и васцели тварни свет, налази у непосредној повезаности са тајном Домостроја спасења.

2.1. *Пуноћа и Домострој* – На основу досадашњег истраживања дошли смо до закључка да је библијски израз „пуноћа времена“ тесно повезан са тајном Домостроја спасења и да представља историјски тренутак испуњења воље Очево, јер Бог Отац преко Бога Сина у Богу Духу Светом о свему промишља, свиме управља и у Њему васцела Божија творевина живот има.<sup>38</sup> „Јер је Бог тако заволео свет, да је и Сина свога Јединороднога дао, да ни један

<sup>35</sup> Јустин Философ, *Дијалог са Трифоном*, 11, 4.

<sup>36</sup> Мирко Ђ. Томасовић, *Посланица Јеврејима. Тумачење Посланице Јеврејима на основу изворног текста*, Фоча 2005, 33.

<sup>37</sup> ЕПЕ, 9, 76.

<sup>38</sup> Ср. ЕПЕ, ЕРГА 1, 226.

који верује у њега, не погине, него да има живот вечни. Јер не посла Бог Сина на свет да суди свету, него да се свет спасе кроз њега“ (Јн. 3,16-17).

Месијанска нада је непрестано постојала у току историје.<sup>39</sup> „А кад дође пуноћа времена господарења греха, смрти и ђавола над родом људским, посла Бог Сина свога да освети, осмисли време и спасе људе. Шта је смисао и циљ времена? Да се освети и преобрази у вечност, да постане увод и уводитељ у вечност. А оно може постати то, уколико се испуни вечним Богом. Једино сједињујући се кроз Богочовека Христа са вечношћу божанском, време постиже своје божанско назначење и циљ, постајући и само саставни део богочовечанске вечности у Цркви“.<sup>40</sup>

2.2. *Испуњење времена* – Веома је умесно питање: по православном поимању времена, шта значи испуњење времена и који је његов смисао? „Испунило се време које је Бог одредио да људи проведу под Законом. Сам Бог сада скида са нас старатељске везе Закона и уводи нас у синовска права. То је „пунина времена“, израз који обухвата сву философију историје израиљског народа, у којој су пророци и апокалиптичари испољавали дубоко уверење да је Јахве творац васељене, који управља судбином свих људи и свих народа. На људе делује директно и индиректно, углавном без његове воље се ништа не догађа. Све бива по Божијем промислу и у одређено време“.<sup>41</sup>

Архиепископ Аверкије са своје стране каже за Апостола Павла: „Он показује како је неразумно да одрасли син наставља да живи под старатељством и руководством својих васпитача. Али дошао је свршетак тог времена. Тако смо ми, говори Апостол,

<sup>39</sup> Ср. E. Söcherer, *A History of the Jewish People in the time of Jesus Christ*, том. II, Edinburg 1901. Н. R. Holmyard, *The Between Isaiah 7:14 and 9:6*, *Journal of Biblical Studies*, Jan-Mar. 2001, 1, 1.

<sup>40</sup> Митрополит Николај (Мрђа), *Тумачење посланица Галатима и Ефесцима светог Апостола Павла*, Србиње 1999, 39. Ср. Симеон Нови Богослов, *нав.дело*. 194.

<sup>41</sup> Емилијан Чарнић, *Светог Апостола Павла посланица Галатима*, Крагујевац 1992, 62.

били под васпитачем Закона привремено. Али дошао је свршетак тог времена: „а кад дође пуноћа времена, посла Бог Сина свога (Јединородног“ и кроз њега нас је увео у пуна права одраслих синова“.<sup>42</sup> Док са друге стране, Емилијан Чарнић примећује да је Отац одредио рок када ће се завршити доба малолетства. Дете није овлашћено да отпусти старатеља кад хоће, него се овај повлачи кад наступи време које је Бог одредио.<sup>43</sup>

У догађају Оваплоћења Бога Логоса ми видимо да је Домосторој спасења у потпуности „процветао“, односно, све оно што је вековима „сазревало“ и „рудело“ сада је тај „плод“ потпуно „сазрео“ и постао „јестив“ до те мере да је нешкодљив уколиком се човек предходно духовно припремио и постао пријемчив за такву врсту „хране“. Исус Христос је дошао да испуни Закон и тако нас ослободи Закона, који је био добар и важио је, док није настала „сва пуноћа времена“, али тада је замењен нечим бољим - самим Христом и Његовим Часним Крстом. Оваплоћени Бог Логос се креће, живи и делује у простору и времену у којем Му саслужују хришћани. Испуњавајући вољу Бога Оца, дакле, ону вољу коју није испунио праотац Адам, Оваплоћени Бог Логос спасава човека од греха и смрти.<sup>44</sup> Реч је о сусрету *вечности* и *времености* (*времена*), који се међусобно разликују квалитативно а не квантитативно.

2.3. Намеће нам се питање: Да ли се под „пуноћом времена“ може мислити на предзнање, предодређеност, или чак судбину? Хришћански смисао и циљ времена јесте да се оно освети и преобрази у вечност, а то је једино могуће ако се испуни Вечним Богом. То испуњење је могуће било кроз Богочовека Исуса Христа који је у Својој Личности божанској природи присајединио човечанску. Бог Отац је могао спасити род људски и на други начин али је Он желео да Сличним воспостави слично. Објашњавајући

<sup>42</sup> Архиепископ Аверкије (Таушев), *Православно тумачење Новог Завета*, Београд 2006, 576.

<sup>43</sup> Чарнић, Емилијан *Посланице апостола Павла*, Београд 1967, 84.

<sup>44</sup> Ср. РГ 76, 1020.

улазак «*пуноће Божанства телесно*» у свет, Максим Исповедник је изглаголао следеће прекрасне речи: «Тајну Христову је Свето Писмо назвало Христос. О овоме сведочи велики Апостол говорећи «тајна сакривена од векова и поколења, сада се јави светима његовим» (Кол. 1, 26)... Ова тајна је, сасвим јасно, неизрециво и несхватљиво ипостасно јединство божанства и човештва... Ово је блажени крај ради кога је постало све. Ово је божански циљ који је замишљен пре почетка (стварања) бића, за кога можемо рећи да је «предзамишљени крај» ради кога је све створено, док он сам не зависи ни од чега. Имајући у виду овај циљ, Бог је створио суштине бића. Ово је, пре свега, крај промишљања и оних о којима се промишља, по коме се остварује васпостављање (возглављење, рекапитулација) у Богу свега што је Он створио».<sup>45</sup> У закључку о хришћанском поимању времена можемо слободно рећи да се оно коренито и суштински разликује од поимања древних грчких философа по којима се време тумачи као «кружно и повратно кретање, које је морало да се врати и затвори у себе», без икакве могућности кретања «напред», јер никакво «кретање напред» није могуће у кругу.<sup>46</sup> Међутим, библијско и хришћанско поимање времена је динамично јер оно појима време као непрекидно кретање «ка напред», «ка горе», «ка усавршавању» које је вођено непрекидним Промислом Тројичног Бога.

### **Закључак:**

Појам у *време* означава *кружење, кружно кретање, век*. Реч је о постојању тварнога света у којем нема ничег непроменљивог, постојаног и неизменљивог. Живи Бог је тај Који се не мања и остаје исти довека. Дакле, по православном трезвеноумљу, циљ тварног света јесте Бог Логос који је телом постао (Јн. 1,14), и ка

<sup>45</sup> Максим Исповедник, *Одговори Таласију*, 60.

<sup>46</sup> Ср. Георгије Флоровски, *Хришћанство и култура*, Београд 2005, 20–21.

Њему иде цела творевина, и у Њему творевина постиже своју пуноћу и смисао свог постојања, јер је Он тај кроз Којег је и за Којег је све постало. Циљ је да *време* уђе у *вечност*, јер у надвечној вечности *време* и тварни свет налазе своју *пуноћу*, пошто у *вечности* нема измене, промене, трулежности и смрти, него све постоји у *садашњости* и у свој својој *пуноћи*. Значи, само са појавом хришћанства, ако бисмо могли слободно да се изразимо, *надвечна вечност* задобија своје истинско бивствовање.

### *Литература*

PG 29, 32, 52, 59, 61, 63, 76, 91, 95, 150.

St Symeon New Theologian, Sermons Sh 122.

ЕПЕ, 1, 9.

Φούντας Ιερεμίας (Αρχιμ.), Η περί Προϋπάρξεως του Ιησού Χριστού Διδασκαλία της Αγίας Γραφής κατά τον Ιερόν Χρυσόστομον, Αθήνα 2002.

Τὸ φιλολογικὸν καὶ θεολογικὸν πρόβλημα τῆς θεότητος τοῦ Χριστοῦ εἰς τὸν Ἀπόστολον Παῦλον, Ἀθήναι 1960.

Блажени Августин, *Исповести*, Ne & Bo, 2002.

Μαντζαρίδη, Γ. Χρόνος και άνθρωπος, Πουρναράς Π. Σ., 1992.

Κούλμαν Όσκαρ, Χριστός και χρόνος, (μετ. αρχιμ. Παλαμάς Κουμάντος), εκδ. Κέντρο Βιβλικών Μελετών Άρτος Ζωής, Αθήνα 1980.

Х. У. фон Балтазар, *Целое во фрагменте. Некоторые аспекты теологии истории*, Москва 2001.

Л. Бууе, *О Библии и Евангелии*, Брѳсселѳ 1965.

I. Mussies, „In den letzten Tagen (Apg. 2,17a)“, BZ 5 (1961).

E. Sűchrer, *A History of the Jewish People in the time of Jesus Christ*, Edinburg 1901.

H. R. Holmyard, *The Between Iasiah 7:14 and 9:6*, Journal of Biblical Studies, Jan-Mar. 2001, 1, 1.

- Аверкије Таушев, Архиепископ *Православно тумачење Новог Завета*, Београд 2006.
- Николај (Мрђа), Митрополит *Тумачење посланица Галатима и Ефесцима светог Апостола Павла*, Србиње 1999.
- Поповић, Јустин, *Речи у времену о вечности*, Ваљево 2001.
- Станилоје, Димитрије *Бесмртни лик Божији*, Епархија источно-америчка, Београд 2000.
- Томасовић, Мирко Ђ. *Посланица Јеврејима. Тумачење Посланице Јеврејима на основу изворног текста*, Фоча 2005.
- Томасовић, М. *Бог Логос. Генеза идеје о Логосу у светлости библијско-светоотачког поимања*, Хиландарски фонд при Православном Богословском факултету у Београду и Православни Богословски факултет у Београду; друго издање, Београд 2007.
- Томасовић, Мирко Ђ. *Нови Адам. Тајна човека у светлости библијско-литургијско-светоотачког поимања*, друго издање, Београд 2007.
- Архиепископ Аверкије (Таушев), *Православно тумачење Новог Завета*, Београд 2006.
- Чарнић, Емилијан *Посланице апостола Павла*, Београд 1967.
- Чарнић, Емилијан *Светог Апостола Павла посланица Галатима*, Крагујевац 1992.
- Флоровски, Георгије *Хришћанство и култура*, Београд 2005, 20–21.

## ТАЈНА „ПОЛНОТЫ ВРЕМЕНИ“

Епископ др Йован (Пурич)

Академија Србској Православној Цркви искуства  
и сохранения, Белград

Понятие во времени означает кружение, круговое движение, век. Речь идет о существовании тварного мира в котором нет ничего неменяемого, постоянного и неизменяемого. Живой Бог это тот, Который не меняется и остается неизменным навсегда.



Поэтому, по православному здраворассуждению, цель тварного мира это Бог Логос, который стал плотью (Јн. 1,14), и к нему идет целое создание, и в Нем создание достигает свою полноту и смысл своего существования, поскольку Он тот через Которого и для Которого все сотворено. Цель состоит в том, чтобы *время* вошло в *вечность*, поскольку в надвечной вечности *время* и тварный мир находят свою *полноту*, так как в *вечности* нет изменений, перемен, распада и смерти, а все существует в *настоящем* и во всей своей *полноте*. Значит, только с появлением христианства, если бы мы могли свободно выразиться, *надвечная вечность* приобретает свое истинное существование.

## THE SECRET OF „FULLNESS OF TIME“

Bishop Jovan (Puric)

Academy of the Serbian Orthodox Church for arts and conservation,  
Belgrade

The concept of time is circulation, the rotation. It is the existence of the physical world in which there is nothing immutable, steadfast, and unchangeable. Living God is the same forever. Thus, for the Orthodox mind the created world is the goal of God the Word who became flesh (John 1:14), and to Him goes the whole of creation, and in him creation reaches its fullness and meaning of existence, because He is the one through which the and for whom all things were made. The goal is to enter the time in eternity. Time and the created world finds its fullness in Logos, so in eternity there is no change, decay and death. We can freely express ourselves, and eternity acquires its true existence only in Christianity.



## ПРЕОБРАЖЕЊЕ – ВИЗУЕЛНИ ОДГОВОР НА ИКОНОКЛАЗАМ

Наташа Илић

Београд

Ел. пошта: srdjaninatasa@yahoo.com

*Прегледни рад*

Примљен: 31. маја 2013.

Прихваћен: 4. јуна 2013.

*Апстракт: Рад представља покушај да се истраживање византијске уметности усмери ка уочавању и дубљем разумевању импликација које је у доба иконоклазма произвело везивање слика за комплексна теолошко-филозофска питања. Поред запажања значајних разлика између сликарства раног и средњег периода на нивоу стила и појединачних иконографија, занемарено је испитивање новог локуса слике у контексту приказивања и егзегезе и рецепције које са њим стоје у тесној вези. Ово питање отворио је Џон Елзнер илуструјући своје аргументе примерима једне теме – Преображења. Узевши његова запажања као полазишну тачку, у раду се бавимо променом визуелног оквира слике Metamorphosis и повезаношћу те промене са текстуалним дискурсом произведеним у иконокластичком спору.*

*Кључне речи: Иконоклазам, иконографија, сакрални простор, позиционално значење*

Подразумевајући везу византијског сликарства и литургије, коју није потребно посебно доказивати, желела бих да, на примеру иконографске теме *Преображења*, истражим неке „визуелне“ одговоре на иконоклазам VIII и IX века. Истраживачка стратегија коју сам одабрала за остварење тог циља у фокус ставља контекстуалну анализу. Маркирање прецизне позиције слике у ширем оквиру, уметничком, верском и, у крајњој инстанци,

културолошком, отвара пут, ако не до прецизнијих одговора, онда до нових питања – за истраживаче, у оба случаја, прави.

Слике, па тако и оне које припадају византијској уметности, имају, како их Фридберг и Тарнер називају, манифестовано и латентно значење. Ово друго, постоји, на следећем семиотичком нивоу, у релацији са још два – *оперативним*, еквивалентним ономе што бисмо назвали функцијом слике, и *позиционалним*, одређеним местом приказивања у неком контексту и односом са другим елементима. Оба се конституишу у културолошком систему и кроз интерпретацију група унутар њега, оних којима би слике требало да се обраћају.<sup>1</sup> Одговор на иконоклазам као акутну кризу чиниле су значајне промене поменутог културолошког система. Ехо тог одговора одјекнуо је мењајући изглед слика византијске уметности, најочигледније у стварању стабилних иконографских формула, али најгласније у промени *позиционалног значења*, рецепцији која стоји у тесној вези са местом приказивања. Из тог разлога, традиционалан фокус на иконографске разлике, пре и после иконоборства, скрива колико и разоткрива. Запажање новог локуса слике у визуелном и теоријском дискурсу од фундаменталног је значаја. *Преображење* ће нам послужити као илустративан пример – готово искључиво византијска иконографска тема, ретко приказивана у хришћанској уметности Запада, сачувана у споменицима пре и после иконоборства и, најважније, она која је у промени места, о којој говоримо, прешла значајну „раздаљину“.

<sup>1</sup> У својој студији о симболима у религијском контексту, антрополог Виктор Тарнер пише о њихова три основна значења: *манифестованом*, *латентном* и *скривеном*, које функционише на нивоу несвесног. Њима додаје још три: *егзегетско*, *оперативно* и *позиционално*, која морају бити узета у разматрање ако желимо да формирамо адекватну интерпретацију симбола. Фридберг се позива на Тарнера, тумачећи слике као симболе. Уп. V. Turner, E. Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture*, Columbia University Press 1978, 146–147, 247–248; D. Freedberg, *The Hidden God*, Art History, V, 1982, 133–153

## Сведочанства промене

Слика *Преображења* сажима у једну сцену догађај забележен у три синоптичка јеванђеља. По речима Матеја (17.1-7): „узе Исус Петра и Јакова и Јована, брата његова, и изведе их на гору високу саме. И преобрази се пред њима, и засија лице његово као сунце, а хаљине његове постадоше беле као светлост. И гле, јавише им се Мојсеј и Илија, који са њим говораху. А Петар одговарајући рече Исусу: Господе, добро нам је овде бити; ако хоћеш да начинимо овде три сенице: теби једну, и Мојсеју једну, и једну Илији. Док он још говораше, гле, облак сјајан заклони их, и гле, глас из облака који говори: Ово је Син мој љубљени, који је по мојој вољи; њега слушајте. И чувши ученици падоше ничице и уплашише се веома.“

У средњо и позновизантијском периоду, слика, независно од димензија и места приказивања, било да је минијатура у рукопису или монументална, зидна, у основним елементима прати јеванђељски извештај. Стилизовано узвишење, које црквена традиција из истог периода повезује са планином Тавор у Палестини, неизоставан је део композиције. Она је основа за три фигуре – Христа у мандорли, Мојсија и Илију, издвојених тако од тројице очевидаца чудесног догађаја, који заузимају доњи, хоризонтални план. Две личности Старог завета су лево и десно од Христа, у прецизно неустаљеном распореду: Илија као старац, а Мојсије са младићким ликом. Јован је централна од три апостолске фигуре, Јаков увек на коленима, Петар са уздигнутом руком – гестом који имплицира обраћање Христу са питањем о сеницама. Реторика тела све тројице, некад пренаглашена, говори о драматичности тренутка.

Претпоставка је да је разлог формирања овако стандаризоване иконографије свих постиконокластичких примера то што су настали опонашањем једног узора – *Преображења* из цариградских Светих апостола. Будући да модел није сачуван, теза је само спекулативна. Оно неоспорно је понављање, без изузетка, учвршћене композицијске формуле. То је прва и

најочигледнија дистинкција у односу на све рановизантијске примере исте теме. Њих одликује слободна иконографска интерпретација, а до данас сачувани, нису бројни – то су три слике из VI века, све три монументални мозаици: у Равени, на Синају и у Поречу.

Поред заједничких особина, које неће бити предмет разматрања у овом раду, јустинијанске мозаике *Преображења* обједињује, са становишта које смо заузели, основна одлика – сваки се налази на изолованој позицији у источном делу цркве, у *беми*.<sup>2</sup>

Није, са друге стране, могуће пронаћи ни једно *Преображење* после IX века, без обзира на технику и димензије, које је задржало своју издвојеност. Које није постало наративна секвенца из циклуса Христовог живота, због чега је, када говоримо о зидној слици, измештено у наос.<sup>3</sup> У прилог запажању иду чак и минијатуре у рукописима, јер и када су засебне илустрације на страни не функционишу као усамљене, већ су интегрални део заокруженог текстуално-сликовног програма.

У потрази за одговором на питање који су разлози ове монументалне промене, треба изаћи из оквира визуелног дискурса. Због тога бих, после анализе примера, желела да предложим и неке алтернативне, шире.

### *Salus Mundi*

Од три поменута мозаика *Преображења* из времена цара Јустинијана, равенски и синајски су сачувани у целини, док нам је онај у Поречу доступан у фрагментима. У *San Apollinare in Classe* и у цркви *Свете Катарине* сцена окупира апсидалну конху, док је у *Еуфразиевој базилици* (сл. 3) смештена у горњи део

<sup>2</sup> Источни део цркве, који у равни основе обухвата амвон, некадашњи тријумфални лук и олтарски простор са Часном трпезом и синедрионом.

<sup>3</sup> Наративна не само због интеграције у циклус, већ и због експлицитне иконографске распричаности, у складу са, већ поменутом, устаљеном композицијском формулом.

тријумфалног лука. У сва три случаја на источном зиду цркве, импозантна и издвојена од остатка програма.

Иако су сви примери иконографски јединствени,<sup>4</sup> задржала бих се на *Преображењу у Classe* (сл. 1), јер ми се чини најилустративније за оно што сам ставила у фокус – позиционално значење. То је једна од најинтригантнијих хришћанских слика. Необично загонетна, може се чинити као „слепа улица„ у византијској уметности, међутим, стоји у тесној вези са јустинијанским апсидалним програмима, јер у потпуности испуњава критеријум епохе у погледу светости места приказивања – отеловљује универзалну поруку хришћанства.

Широку апсидалну конху деле две брижљиво избалансиране зоне – доња, травната, зелена, чије рајско растиње узраста у горњу, златну, испуњену облацима. У средини их повезује величанствени небески круг са деведесетдевет звезда на плавој основи и драгуљима украшеним крстом. У пресеку кракова крста је Христов лик у тонду. Њега из облака, изнад звезданог отвора у темену апсиде, благосиља Очева рука. Поред су, у попрсју, Мосије и Илија. Испод тонда са крстом је свети Аполинарије, коме на расцветалој пољани прилазе апостолска јагњад. Три јагњета су изнад свих и прва сведоче чуду које се догађа. Натпис око крста допуњава и објашњава целу визију: слова  $A$  и  $\Omega$  поред кракова,  $IX\theta Y\Sigma$  изнад и *Salus Mundi* испод.

Можда ће се посматрачу, навикнутом на наративније слике *Преображења* учинити нејасно да је управо тај јеванђељски догађај тема равенске апсиде. Присуство Мојсија и Илије је најочигледнија веза са описом. Ту су и Јован, Јаков и Петар скривени у представи три јагњета, застала непосредно испод небеског круга. Међутим, оно што нас највише збуњује је експлицитно одсуство призора који је најважнији детаљ, који је заправо сама суштина свих каснијих иконографских решења – Христа у блистајућој

---

<sup>4</sup> Синајски мозаик је најближи касније стандардизованој иконографији, али и он са значајним одступањима, нарочито занимљивим ако се разматрају у конотацији са апсидалним положајем.

мандорли. Његово место заузима слика *Verus Rex*-а, искупитеља света.<sup>5</sup> Очигледно је да је циљ аутора загонентне и језгровите композиције превазилажење приказивања једног тренутка у јеванђељској историји кроз иконографско препричавање догађаја. Уместо тога, предочава нам га у свој ширини и суптилности значења, са акцентом на *космичким* консеквенцама.

Христос је извео три ученика на гору, и преобразивши се, потврдио им истинитост свих пророштава о њему, открио им тајну своје крсне смрти и свог тријумфа над њом. Дао је очигледно, оно у које се не сумња, обећање о крајњој судбини свих верних, најавивши васкрсење и долазак Царства. Али, Христос из апсиде у *Classe* није онај који најављује. Он је, у моћном небеском кругу, управо Христос Другог доласка.

Пејзаж на слици није стилизована планинска стрмина, тешко икада изостављена у каснијој иконографији, која догађај везује за историјски контекст. Пољана која буја и небо од злата су рајски пејзаж. И време је укинуто, Христос, *A* и *Ω*, објединио је почетак и крај. Искуство тројице апостола постаје искуство свих које предводи свети Аполинарије, мученик и први епископ града. Равенско *Преображење* је предоминантно ванвременски догађај. Есхатолошко Богојављање. *Salus Mundi*.

Мозаик у цркви Свете Катарине је композиција најближа касније стабилизованом обрасцу, готово без сличности са равенским (сл. 2). Пажњу привлачи до минимализма сведен пејзаж. Поново изостаје приказивање Тавора, иако је са њим могла бити очигледнија паралела са синајским узвишењем, која је засигурно утицала на избор апсидалне теме. Сценографију чине преплављујућа златна позадина и зелено-жута трака у дну. Утисак је да

<sup>5</sup> После 313. године цар Константин је, у државној иконографији, уступио своје официјелно и култно место хришћанском Богу. Тако је Христов портрет на крсту установљен по угледу на *imaginifer* – војнички барјак са попрсјем цара. Иако је почетна идеја спајања *Imago Christi Clipped* и крста истицање Христа као императора и војсковође, на мозаику у *Classe* је послужило на како би се нагласила Његова искупитељска смрт. Шире вид. Ф. Герке, *Касна антика и рано хришћанство*.



се све дешава на јаким сунцем обасјаној пољани – изван просторних и временских оквира, као на мозаику у *Classe*. Ту је и крст у медаљону, изнад Христа, а испод Јагњета у темену лука. Јер нам се кроз догађај на Тавору открива смисао жртве на Голготи, али и евхаристијске, која се приноси непосредно испод.

Пажљивије посматрање открива да је семиотика основа за поређење ове две иконографски веома различите слике. Она иде изван литерарног и наративног захватајући дубље слојеве. Смисао јој даје управо олтарска позиција.

### Једна од прича из Христовог живота

Споменици после иконоклазма показују из основе промењену тенденцију. „Акцент није на појединачној слици у изолацији. Интересовање је пре свега на комбинацији елемената декорације, њиховом међусобном односу и односу према целини.“<sup>6</sup>

Речи Ота Демуса, којима објашњава разлику између црквених програма рановизантијског и средњовизантијског периода, укратко дефинишу један од визуелних одговора на изазов иконоклазма. Примери *Преображења* после IX века без изузетка документују тачност овог запажања.

Непосредна сведочанстава, историјски блиска крају кризе, нису нам сачувана у форми слике, већ у литерарној. То су савремени извештаји о цариградским црквама саграђеним или реконструисаним у IX веку: у житију патријарха Тарасија,<sup>7</sup> беседи Лава VI на освећењу цркве *Stylianosa Zaoutzasa*, као и у запису Константина са Родоса о програму декорације Светих апостола.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> O. Demus, *Byzantine Mosaic decoration: Aspect of Monumental Art in Byzantium*, 5.

<sup>7</sup> Ђакон Игњатије у *Vita Tarasii*, извештава да је наративни циклус Христових празника формиран још за време кратког иконофилског прекида кризе 787–815. A. J. Wharton, *Tokali Kilise: Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, 46.

<sup>8</sup> Свети апостоли су задужбина цара Јустинијана обновљена за време цара Василија I (867–886). Датирање програма декорације, о коме писани извор говори, је предмет научне расправе. Превладава став да је настала после обнове у IX веку.

Константин Родиус, описујући мозаички украс цркве, наводи да су у наосу „била приказана дела и облици достојни поштовања који причају о снисхођењу Логоса и Његовом присуству међу смртницима„ и да се на шестој причи у том низу могао видети „Христос који узлази на трипут славну планину Тавор заједно са изабраном групом ученика и пријатеља, и који преображава Своју смртну форму „.<sup>9</sup>

Заједно са престоничким, споменици у провинцијама /група кападокијских цркава: Karanlık Kilise (сл. 5), Tokalı Kilise, Çarıklı Kilise, Elmali Kilise, у Грчкој – Неа Мони и Дафни/ у сваком појединачном случају доказују исто – да је сцена *Преображења* премештена из олтара на зидове наоса и стабилно инкорпорирана у наративни, празнични, циклус од најчешће дванаест композиција.

Низ се не зауставља навођењем примера монументалног сликарстава. Иконе (сл.6), рељефи у слоновачи, олтарски крстови, попут оног нађеног у бугарској Плиски (сл. 4), причају исту причу.<sup>10</sup>

После иконоклазма једина позиција *Преображења* о којој се може дискутовати као изолованој запажа се у рукописним књигама. Међутим, чак и као појединачне илустрације на страни, слике су део тематске целине са текстом. Илуминација *Metamorphosis* у књизи Омилија Григорија из Назијанса (Богослова), данас у Bibliothèque nationale de France, добар је пример те интеграције кроз директну паралелу слике и текста.

Нова локација *Преображења* – као секвенце у низу, јасно указује на промењену интерпретацију. Универзална порука више није садржај једне слике, већ сума значења елемената целокупног сликаног ансамбла.

<sup>9</sup> С. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents*, 199 - 200.

<sup>10</sup> *Преображење* је понекад, део скраћеног циклуса, како то показује крст из Плиске, али без изузетка секвенца у наративу. Уп. J. Elsner, *Image and Iconoclasm in Byzantium*, 476.

## Узроци – визуелни дискурс

Подразумевајући линију разграничења, коју смо истакли већ у уводу, размотримо сада могуће узроке препознатих значајних разлика.

Као први нам се природно намеће онај који је резултат блиске релације слике и њеног архитектонског оквира – постепена алтерација базиликарног типа црквене грађевине завршена у средњовизантијском периоду устаљивањем централног типа са основом уписаног крста.

Од тренутка када је хришћанска уметност изашла из катакомби, црквена архитектура се умножавала кроз процес на чијем су почетку монументални, а касније и мањи сакрални облици.<sup>11</sup> Прве су грађевине са пет или три широка брода који се уливају у попречни трансепт на месту на коме се уздиже тријумфални лук. Текући и непрекинут низ стубова даје такт ритмичном кретању од западних портала до апсиде. То хоризонтално напредовање, од почетка до краја, није, међутим, само просторно. Оно је, у конотацији са наменом зграде, и временско, напредовање ка крају историје.

Модел за *Mater ecclesiarum*, коју је саградио цар Константин,<sup>12</sup> биле су римске дворане намењене трибуналу и царским пријемима. У хришћанском контексту, семиотика простора је непромењена. То је дворана последњег Суда и аудијенције Цара Неба и Земље. Слика стављена на њен источни зид, постаје најимпозантнија слика целине. Визија васељенског догађаја који се одиграва, тог трнутка, на крају пута. Наглашена хоризонталност актуализује приказано, небеска и земаљска црква срећу

<sup>11</sup> Ранија научна претпоставка била је да се црквена архитектура постепено развијала од малих сакралних простора постепеним усложњавањем и повећавањем, али нам базилике из IV века сведоче да се на почетку ове историје налазе величанствена царска здања и да је њен ток ишао у сасвим супротном смеру. Вид. Герке, *Касна антика и рано хришћанство*, 61.

<sup>12</sup> Прва царска грађевина тог типа, у кругу Латеранске палате.

се у једној равни. Због чега и на који начин је у Јустинијаново време *Преображење* препознато као тема која би одговарала светости места таквог сусрета, видели смо на примерима мозаика у *Classe* и на Синају.

Византијска централна грађевина, са куполом над крстом, нема (тако јако) наглашен правац и циљ кретања. Она је архитектуром и сликарством представа космоса, одраз њиме владајуће хијерархије. Покрет<sup>13</sup> је зато цикличан – уздажење и силажење кружном лествицом ка и од куполе, из чије сфере Пантократор „гледа на земљу и размишља о облику управљања“<sup>14</sup> Све насликано ближе њој, високо је у поретку светости. Све испод, је приземније. Архитектуром, за разлику од рановизантијске грађевине, доминира просторна раздвојеност Неба и земље.

Таквом оквиру је иманентна организованост слика у циклусима. Јер ништа не треба да привуче изоловану посматрачку пажњу, већ да гледаоце усмери ка сагледавању целине – васељенског поретка. Византијска црква је после иконоборства „перпетуални подсетник божанске економије“,<sup>15</sup> у чијем је средишту Христово оваплоћење. Иако је, у промењеном визуелном оквиру, изгубило тежину независне семиотичке вредности, *Преображење* је задржало значајну позицију, као део циклуса Великих празника, због тога што је директна евокација Божије инкарнације и откривања њеног смисла у контексту спасења света.

<sup>13</sup> Овде са интенцијом избегавам реч *кретање*, и употребљавам *покрет*, како бих направила дистинкцију у односу на значење у контексту базиликарне грађевине које подразумева *напредовање*.

<sup>14</sup> Формулација из беседе патријарха Фотија, која се доводила у везу са црквом Неа, цара Василија I (867-886), а за коју је данас доказано да се односи на другу цркву из истог периода – Теотокос Фарос или Богородице Одигитрије (С. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents*, 186–192). То је најраније сведочанство о представи Пантократора у темену куполе. Претпоставка је да је Сведржитељ у медаљону остатак преуређене сцене Вазнесења, која је чинила ранији програм, рашчлањене због смањивања куполе и истовременог издуживања тамбура. Вид. В. Лазарев, *Историја византијске уметности*, 62–63.

<sup>15</sup> J. Elsner, *Image and Iconoclasm in Byzantium*, 486.

## Узроци – текстуални дискурс

Христово оваплоћење постало је централно за дефинисање иконе од формулисања 82. канона Трулског сабора.<sup>16</sup> Иако се пропис односио на једну специфичну иконографију – Христа у обличју јагњета, импликације његовог формулисања биле су много шире и далекосежније. Флоровски га је тачно назвао „правом преамбулом“, за сву библиографију на тему светих икона која је уследила.<sup>17</sup> Када су једном проглашене за теолошки текст чији је циљ да афирмише рођење Бога у телу, иконе су постале ново, невербално, оруђе теолога у борби против христовских јереси.

А у визуелно уобличену доктрину се, једнако као и у теоријски формулисану, може сумњати. Тако се слика у VIII и IX веку нашла у средишту филозофско-теолошког рата, вођеног на нивоу суптилних појмовних одређења.<sup>18</sup> „Иконоклазам је пре свега питање теолога који су се учили да говоре о иконама“<sup>19</sup>, а

---

<sup>16</sup> „На неким сликама часних ликова (икона) цртама је насликано Јагње на које прстом показује Претеча, и које је узето као знак (образац) благодати, преднаговештавајући нам кроз Закон истинско Јагње – Христа Бога нашег. Али, иако поштујемо старе праобразе и сенке, које су Цркви предане као симболи и предзнаци Истине, првенство дајемо Благодати и Истини, прихватајући исту за испуњење Закона. Да се, дакле, и уметношћу у бојама слика пред погледима свију оно Савршено, одређујемо да се од сада и на иконама изображава, уместо старог јагњета, насликан по човечијој природи лик Јагњета које узима на Себе грехе света – Христа Бога нашег, и кроз то, схватајући висину смирења Бога Слова, бивамо руковођени ка памћењу живота Његовог у телу, и страдања, и спасоносне смрти, и отуда насталог искупљења свету.“ Р. Поповић, *Васељенски сабори Пети, Шести и Седми - одабрана документа*, 228.

<sup>17</sup> G. Florovsky, *Origen, Eusebius and the Iconoclastic Controversy*, Church History, 93.

<sup>18</sup> 82. Канон се не може сматрати главном провокацијом за иконоборачки покрет у најширем смислу, чију је комплексност тешко у потпуности растумачити, већ само за теоријску дебату вођену на тему светих икона.

<sup>19</sup> C. Barber, *Figure and Likeness: on the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, 59.

њихова дискурзивна теологија није могла остати без последица на изглед, *оперативно* и *позиционално* значење слика. Зато друге, дубље, узроке промене коју анализирамо – интеграције *Преображења* у наративни циклус, треба тражити управо у том, теоријском, дискурсу.

Џон Елзнер је у иконофилским списима Јована Дамаскина пронашао једно објашњење.<sup>20</sup> Дамаскинови претходници, кападокијски оци IV века, користили су као парадигму релацију слике (иконе) и прототипа, како би обајснили начин постојања једног Бога у три Личности, прецизније, релацију Оца и Сина.<sup>21</sup> Полазећи од њихове тријадологије, први иконобранитељски теоретичар<sup>22</sup> је уздигао икону, са нивоа илустративног теолошког аргумента, на ниво основног, везивног, елемента у теорији о осварењу Божије економије. Одлучан да докаже како је материјално, после оваплоћења, локус за свето<sup>23</sup>, интегрисао је слику (икону) у принцип којим Бог интервенише остварујући Свој домострој.

На питање шта је то икона, Дамаскин одговара укључујући је у детаљно образложену космологију. Свака од шест врста чини ступањ на лествици устројства света. На врху је *природна* икона Оца – Христос. Следе: *концептуална*, *миметичка*, што је

<sup>20</sup> J. Elsner, *Image and Iconoclasm in Byzantium*, 477-480.

<sup>21</sup> Син је схваћен као “природна икона,, Оца. „Слику цара исто зовемо цар, ипак, не постоје два цара. Власт није раздвојена, нити је слава раздељена. Као што је владар који влада нама једна власт, тако је и наше поштовање једно, а не вишеструко, почаст упућена слици прелази на прототип. Стога који је овде слика средствима мимезе, у другом случају је Син по природи. Исто што је обличје према форми за уметнике, то је јединство у Божанској заједници, за божанску и несливену природу.“ Свети Василије Велики, *О светоме Духу*, 18:45.

<sup>22</sup> Дамаскинови списи нису први трактати написани у одбрану иконе, али су први који садрже у ту сврху уобличен теолошки систем.

<sup>23</sup> Иконоклазам се може у најширем схватати као контроверза о томе да ли материјално и створено може бити на позицији светости. Уп. С. Barber, *Figure and Likeness*; G. Florovsky, *Origen, Eusebius and the Iconoclastic Controversy*.

човек као икона Бога, *фигуративна, предиконична и, последња, меморијална* – у форми текста (Свето писмо) и слике (артефакта), чија је улога да нас сећају на људе и догађаје.<sup>24</sup> Сваки ступањ у том уређењу је освећење материје, због чега систем функционисања и реципрочност, у смеру на горе. Од створеног света до Бога – „част иконе узлази прволику“.<sup>25</sup> Свака појединачна врста слике евоцира целокупну концептуалну лествицу откривања.

Од самог управо анализираних садржаја теолошко-филозофског система још је занимљивија методологија. Морамо се сложити са Елзнером у оцени да се симултаност овако чврстог и елаборираног уграђивања слике у оквир космологије, у текстуалном дискурсу, и њене интеграције у циклусе, у визуелном (просторном), тешко може сматрати коинциденцијом. После Дамаскина на слику се више у Византији није могло гледати као на носиоца универзалне поруке у изолованости. Као у теологији, и у уметности је захтевала контекст.

\*

Византијски иконокластички диспут произвео је хиљаде страница тешку литературу о природи иконе. Њено пажљиво студирање открило би још много потенцијалних узрока контекстуализације до тада независних композиција. Елзнеровом аргументу бих додала још један, по моме мишљењу вредан издвајања, због могуће имплицитније релације са организацијом слика у наративе.

Како би дискредитовали иконоборачку тврдњу да икона не може бити медиј за приказивање истине, теолози иконофили су у фокус своје интелектуалне одбране ставили разматрање

<sup>24</sup> Концептуална слика постоји у Божијем уму као знање о стварима, *фигуративна* приказује нематеријално, *предиконичне* су префигурације оваплоћења. Јован Дамаскин, *Апологетска слова против нападача светих икона* III 18-24. Уп. С. Barber, *Figure and Likeness*, 76; С. Barber, *From Image into Art: Art after Byzantine Iconoclasm*; J. Elsner, *Image and Iconoclasm in Byzantium*.

<sup>25</sup> Свети Василије Велики, *О светоме Духу*, 18:45, како је цитирано у *Апологетска слова против нападача светих икона* III, 41.

њеног порекла.<sup>26</sup> Примењујући аристотеловску логику<sup>27</sup> на дефинисање релације са прототипом, конструисали су комплексно формалистичко објашњење усмеравајући пажњу на створену природу иконе, управо на њен аспект интензивно критикован од стране иконобораца. Када је формалана веза слике и модела узрока њеног постојања, установљена,<sup>28</sup> природа те релације пружила је доказ за истинитост визуелног приказивања. Он је садржан у еквиваленцији текста и слике, Јеванђеља и иконе.

„Слика и писмо су тако повезани да је у једној истој књизи, како то може да се види у веома старим документима, расправа наизменично означена и помоћу слогова и сликовито, а приповедање које је дато на икони је исто као и у писму. Следствено томе, као што је препис Јеванђеља управо као такав достојан вере хришћана, а да се при том не јавља потреба за другим текстовима, или другим расправама, које би га потврдиле, или које би сведочиле у његову корист и на тај начин омогућиле да буде достојан обожавања и слављења, на исти начин уписивање божанских ликова, бивајући исте природе као и јеванђељско Писмо, наводи самим тим веру хришћана и не би морала да захтева никакво спољашње доказивање. Оно најављује јеванђељска дела и захтева исто поштовање као и само Јеванђеље...Икона је, дакле, Јеванђеље...“<sup>29</sup>

Наведени одељак *Антијеретика* патријарха Никифора верификује слику вреднујући је кроз поређење са текстом. „Бивајући

<sup>26</sup> Имаући у фокусу Христову икону, иконоборци су тврдили да је она средство обмане будући да не може приказати пуну реалност Његовог постојања – истовремено људску и божанску.

<sup>27</sup> Примена аристотеловске филозофске мисли примењена је у научној литератури: Уп. С. Barber, *Figure and Likeness*, 107–123; P. J Alexander, *The Patriarch Nicephorus of Constantinople. Ecclesiastical Policy and Image Worship in Byzantine Empire*.

<sup>28</sup> Формална веза иконе и прототипа заснована је на заједничком обличју (форми). Насупрот овој дефиницији иконобранитеља, заснивајући своје ставове на тријадолошком учењу по коме Отац и његова икона – Син, деле суштину, иконокласти су ову релацију видели као есенцијалну. Уп. С. Barber, *Figure and Likeness*; С. Barber, *From Image into Art*.

<sup>29</sup> Никифор патријарх константинопољски, *Против иконокласта*, 384А-Б.



исте природе“, што је закључак заснован на интерпретацији термина *γραφή*, чије је значење и писати и сликати, оба медија стоје у формалном односу са наративом Писма. Појмови који дефинишу врсту те релације су *хомонимија*, за текст, и *обличје*, миметички представљено на слици.<sup>30</sup> Ради се, дакле, о различитим, али паралелним средствима приказивања Јеванђеља.

Као непосредни визуелни одговори на установљену еквиваленцију могу се тумачити промене у византијској уметности на различитим нивоима. На иконографској инстанци појединачних композиција, тако би се могла објаснити распричаност, у детаљима одговарајућа јеванђељским описима, веома очигледна на нашем примеру *Преображења*. Са аспекта позиције, чини се да је несумњиви одговор третман слика као наративних секвенци, када се ради о циклусу Христових празника, организованих управо да одражавају хронологију новозаветних догађаја.

У прилог запажању може да иде и умножавање агиографских сцена и циклуса у целокупном сликаном ансамблу, како би своју ликовну форму добили сви догађаји и параболе из Писма. Најшире схваћена конотација слике и текста је временом произвела визуелне илустрације и других црквених књига.<sup>31</sup>

Вредан аргумент за наведену тврдњу и пример за анализу контекстуализације иконографске теме *Преображења* у оквиру програма рукописних књига, јесте раскошно издање теолошких текстова Јована VI Кантакузина (данас у париској *Bibliothèque nationale de France*). Минијатура *Metamorphosis* представља визуелну парадигму теолошких идеја аутора. Иван Дрпић је, у конкретном случају, испитивао повезаност избора илустрације са исихастичком егзегезом догађаја на Тавору, учивши значајно за оно што желимо да докажемо – да упоредност слике и текста иде до тога да детаљи композиционог решења зависе од текстуалних формулација саме књиге.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Уп. С. Barber, *Figure and Likeness*, 127; С. Barber, *From Image into Art*, 8.

<sup>31</sup> Агиографских, омилитичких, химнографских и др.

<sup>32</sup> Директне везивне нити између слике и текста су цитатати из беседа

\*

Током 140 година диспута о икони у Византији, њена дефиниција је знатно варијала, да би се на крају став о пророди и функцији слике сасвим променио у односу на период до VIII века.

Када испред иконе са Христовим ликом кажемо „*ово је Христос*“, то имплицира две могућности: да смо тиме заправо мислили – „*ова икона је Христос*“, што значи да слика има квалитет присуства насликаног, или „*ово је икона Христа*“, чиме је успешно дистанцирана од „модела“. Суштина теологије формиране у одбрану икона може се свести на напор да се утврди да је друга могућност исправан хришћански став. Да икона није репрезент насликаног, већ да је артефакт. Циљ је био промена статуса слике у верској пракси, удаљавање од верних, а да при том централно место које она заузима у религијском искуству остане непромењено.

Теоријски напори теолога, колико год утицајни на само сликарство, на нивоу култне праксе нису могли имати велики резултат. Из тог разлога се прибегло практичном решењу – везивању икона за неку „сцену“ приказивања.<sup>33</sup> Утврђени оквир, је поред просторне, добио и своју временску димезију – литургијски календар. Позиција индивидуалне композиције дефинисана је тиме двојачко: другим сликама и временским распоредом празника. Кроз календар примењена теорија о икони је, можда,

---

Григорија Ниског, који тумаче блистање на Тавору. Тако, на пример, у првом цитату, свети Григорије, у некој врсти крешченда, набраја манифестације Божанске светлости у Писму, уз акцентовање саме речи „светлост“ бројним понављањем. Комплексна мандорла, која изгледа као мултипликовање плавих форми до експлозије, најочигледнија је транспозиција цитираног одељка у боју. Аутор илустрације није и креатор иконографског детаља у формалном смислу, али је очигледно да је једна традиционална формула употребљена у идиосинкретичном маниру. Вид. Ivan Drpic, *Art, Hesychasm, and Visual Exegesis* 217-247.

<sup>33</sup> Вид. Н. Belting, *Likeness and Presence: A History of Image before the Era of Art*, 172 –179.

најједноставније објашњење суштинског заокрета у приказивању *Преображења* и његовог фиксирања у празничном циклусу.

\*

Иконоклазам је највише истраживано поглавље у историји иконе. У овој чињеници, као и у самом покрету усмереном против слика у верској пракси, лежи парадокс – тако мало уметничког стварања и тако много уништавања уметности, а за њу – суштински значајне консеквенце. Консеквенце на више нивоа. Очигледне, на формалној, иконографској инстанци. Теже уочљиве, у равни значења, *оперативног и позиционалног*.

Према антропологу Виктору Тарнеру „оперативно значење произлази из коришћења симбола,, из тога како се „они којима је намењен односе према њему,,<sup>34</sup> Видели смо да је напор теолога био усмерен управо на промену начина на који ће се слике обрађати и одговора оних којима је то обраћање упућено. У служби тог циља, догодио се заокрет у законитости која управља одређивањем места приказивања. Раније изолована слика, којој је инхерентна опасност од „погрешене“ култне праксе, сада је добила архитектонски, теолошки и временски оквир.

Укидање аутономности слике означило је раскид са античком представом о њој и успешно успостављање нове идеје о визуелном приказивању, конструисане од стране теолога. „Иконофилска теорија разјаснила је разлику између иконе и њеног прототипа. Христос не може постојати унутар иконе, већ само представа Христа. Као последица остаје да икона одржава жељу, одржавајући осећај разлике између онога ко гледа, портретског медија и онога ко је портретисан, и заувек одлаже стварно присуство последњег. Тако, уместо присуства или носталгије за присуством, требало би да разумемео да икона у IX веку делује тако што пориче присуство и стога се противи очекивањима у пракси поштовања. После иконоклазма уметност и поклоњење не треба мешати“<sup>35</sup>

<sup>34</sup> V. Turner, E. Turner, *Image and Pilgrimage*, 146, 248.

<sup>35</sup> C. Barber, *From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine Iconoclasm*, 15-16.

## Резиме

На основу анализе могућих узрока промењене позиције *Преображења* можемо да закључимо да је она резонанција теолошких одговора на иконоклазам, резултат трансформације дискурса о природи слике. Дискурса тако обимног и комплексног да се на основу њега може написати засебна историја појма *икона*. Слике су увек захватале дубље нивое верског искуства и очекивања, а радикална промена места и контекстуализација композиција служила је да се у тој сфери успостави контрола, да се очекивања преусмере, да се пракса и формулисана доктрина усагласе. Јер, као што то Виктор Тарнер исправно примећује, позиција одређује значење и функцију. Од ње зависи комуникација са сликом.

## Литература

- Alexander, J. Paul, *The Iconoclastic Council of St. Sophia 815 and Its Definition (Horus)*, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 7 (1953), 35–66
- Barber, Charles, *Figure and Likeness: on the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton University Press, 2002.
- Barber, Charles, *From Image into Art: Art after Byzantine Iconoclasm*, *Gesta*, Vol. 34, No. 1 (1995.), 5–10.
- Barber, Charles, *From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine Iconoclasm*, *The Art Bulletin*, Vol. LXXV, No. 1 (March 1993), 8–16.
- Belting, Hans, *Likeness and Presence, A History of Image before the Era of Art*, The University of Chicago Press 1994.
- Wharton, Annabell Jane, *Tokali Kilise: Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, *Dumbarton Oaks* 1986.

- Weitzmann, Kurt, *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art New York, Princeton University Press 1977.
- Weitzmann, Kurt, *The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, Proceedings of the American Philosophical Society Vol. 110, No. 6 (Dec. 16, 1966), 392–405.
- Герке, Фридрих, *Касна антика и рано хришћанство*, Братство – јединство, ед. Уметност у свету, Нови Сад 1973.
- Demus Otto, *Byzantine Mosaic decoration: Aspect of Monumental Art in Byzantium*, Boston Book and Art Shop 1964.
- Drpić, Ivan, *Art, Hesychasm, and Visual Exegesis: Parisinus Graecus 1242 Revisited*, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 62 (2008), 217–247.
- Elsner, John, *Image and Iconoclasm in Byzantium*, *Art History*, Vol. 11 (1988), 472–492.
- Kitzinger, Ernst, *Byzantine Art in Making: Main lines of stylistic development in Mediterranean Art 3rd -7th Century*, Harvard University Press 1995
- Лазарев, Виктор, *Историја византијског сликарства*, Бримо, Логос, „Глобосино“ – Александрија, Београд, 2004.
- Mango, Cyril, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents*, University of Toronto Press 1986
- Меџуз, Томас, *Преображајни симболизам византијске архитектуре и значење Пантократора у куполи*, Храм и уметност, Православна епархија нишка, Висока школа – Академија СПЦ, Ниш 2013. 27–49
- Никифор, патријарх константинопољски, *Против Иконокласта*, превод: Никчевић Корнелија, ЦИД, Подгорица 2008
- Payton, R. James, *John of Damascus on Human Cognition: An Element in His Apologetic for Icons*, *Church History*, Vol.65, No. 2 (Jun., 1996), 173-183, Cambridge University Press, American Society of Church History

Поповић, В. др Радомир, *Васељенски сабори Пети, Шести и Седми – одабрана документа*, Висока школа – Академија СПЦ, Београд 2011

Поповић, В. др Радомир, *Седми васељенски сабор – његов одјек у црквеној уметности-одабрана документа*, Висока школа – Академија СПЦ, Београд 2011

Turner, Victor, Turner, L.B. Edith, *Image and Pilgrimage in Christian Culture*, Columbia University Press 1978

Florovsky, George, *Origen, Eusebius and the Iconoclastic Controversy*, Church History, Vol 19, No 2 (Jun. 1950), 77–96 Cambridge University Press, American Society of Church History

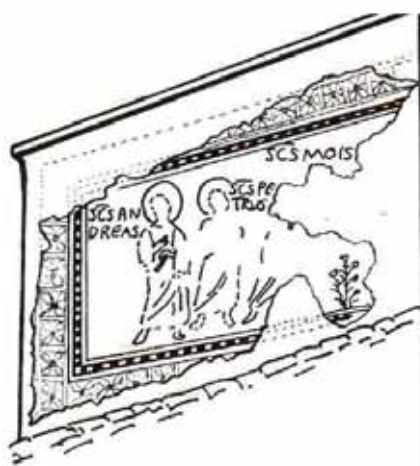
Freedberg, Dvid, *The Hidden God*, Art History, Vol 5 No. 2 (June 1982), 133–153



Сл. 1. Базилика *San Apollinare in Classe*, Преображење, апсидални мозаик, VI век



Сл. 2. Преображење, апсидални мозаик, црква манастира Свете Катарине, Синај, VI век;



Сл. 3. Остаци мозаика Преображење на спољном источном зиду изнад апсиде, Еуфразијева базилика, Пореч, VI век. Цртеж Бруна Малајолија

Сл. 4. Реликвијарни крст IX век, Плиска, Бугарска



Сл. 5. Преображење, фреска, Karanlık Kilise, Кападокија XI век



Сл. 6. Део иконостаса са дванаест Великих празника, Синај, XII век



**TRANSFIGURATION AS VISUAL OPPONENT OF ICONOCLASM**

M.A. Natasa Ilić

Academy of Serbian Orthodox Church for Fine Arts and Conservation Belgrade

Analyzing all possible causes for changing position of the scene of Transfiguration it would be able to conclude that it could be resonance of theological answer to iconoclasm. Resulting with transformation of discourse upon a nature of a picture. Long and complex discourse on issue could produce a separate history of terms regarding icons. Pictures were always considered with deeper levels of religious experiences as well as expectations, but radical change of place and contextualization of composition served to establish control in the sphere, to redirect expectation, practice and formulated doctrine to be agreeable. As Victor Turner noticed correctly, position determined meaning and function. Communication with picture depends on position.

**ПРЕОБРАЖЕНИЕ – ВИЗУАЛЬНЫЙ ОТВЕТ НА ИКОНОКЛАЗМ**

Наташа Илич, мастер

Академия Сербской Православной Церкви искусства и консервации,  
Белград

На основании анализа возможных причин измененной позиции Преображения можем сделать вывод, что она резонанс теологических ответов на иконоклазм. Результат трансформации дискурса о природе картины. Дискурса такого объемного и комплексного, что на основании его можно написать отдельную историю понятия иконы. Картины всегда захватывали глубокие уровни религиозного опыта и ожидания, а радикальное изменение места и контекстуализация композиции служила для установления контроля в той сфере, чтобы ожидания перенаправить, чтобы практика и сформулированная доктрина усогласилась. Как правильно отмечает Виктор Тарнер, позиция определяет значение и функцию. От нее зависит коммуникация с картиной.



## РАНОХРИШЋАНСКИ СИМВОЛИЗАМ

Јереј др Жељко Р. Ђурић  
Висока школа Српске Православне Цркве за уметности и  
конзервацију, Београд

Ел. пошта: zeljkouric@gmail.com

*Прегледни рад*

Примљен: 3. фебруара 2013.

Прихваћен: 6. јуна 2013.

*Апстракт: Текст ове студије истражује најстарије иконе у Цркви, њихову структуру, намену, теолошку поруку. Анализиране су поједине композиције које су настајале спонтано из најдубље потребе верника за показивањем онога што је сама срж хришћанске поруке – евхаристија. На крају је дат приказ црквене уметности преиконоборачког периода, са својим посебним карактеристикама.*

*Кључне речи: Добри пастир, евхаристија, спасење, човек, црква.*

**Увод** – Икона је настала, поред осталог, као визуелни знак, који је имао задатак да ликовним путем објави садржаје хришћанске поруке. У раној фази хришћанства, још у катакомбама, јавља се потреба црквене заједнице да своју веру пренесе на зидове, дакле да јој дâ уметнички израз. Хришћанство у томе није усамљено. Изгледа да на самим почецима религијско и уметничко припадају истом, не само духовном, већ и практичном концепту. Религијско и уметничко две су манифестације једног духа и њихова позиција је у најмању руку равноправна.<sup>1</sup> Историја религијске културе доживљава свој развој, и као што се може говорити о

<sup>1</sup> Никодијевић, Д. (2010): „Телеолошке подударности религијске и уметничке праксе“, *Годишњак Факултета за културу и медије*, год. II, 374.

развоју културе или индустрије, тако се говори и о развоју религијских идеја. „Старојеврејско и ранохришћанско сликарство су имали пре свега информативно илустративну улогу у пропагирању библијских садржаја. Представе Христа као младог пастира са овцом на рамену, мотиви Царства небеског, пшенице као прастарог египатског, али и хришћанског симбола васкрсења, слике рибе, јагњета, крста, голубице, трновог венца и слично, доприносили су ширењу хришћанске вере, олакшавали комуникацију са верницима, будили у њима позитивна емотивна стања.“<sup>2</sup>

У раном периоду развоја људског друштва, цртежи који су налажени по зидовима пећина били су у непосредној вези са њиховом функцијом која је била превасходно магијска и символичка. „Слика која не би имала верност предмета који приказује, не би имала смисао и сврху у магијском обреду чији је циљ набављања хране; слике су део техничког апарата, клопка у коју је дивљач морала да упадне.“<sup>3</sup> Слика је била у исто време и представа и ствар коју је представљала, и жеља и њено испуњење. Палеолитски ловац и сликар је мислио да поседује саму насликану ствар, мислио је да сликањем предмета стиче власт над тим предметом. Он је веровао да права животиња стварно подлеже убијању животиње приказане на слици.<sup>4</sup> Већ у култури старог Египта ствари се мењају. *Уметник није више маг*. Магијско се

<sup>2</sup> Slavujević, Z. (1993): *Biblijska koncepcija propagande*, Beograd, 83.

<sup>3</sup> Никодијевић, Д. *Исто*, 376.

<sup>4</sup> Nauzer, A. (1962): *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, tom I, Beograd, 6. Магија као вид практичног, митског обреда, који је имао за циљ да оствари извесну моћ над стварима и бићима, била је зачетак увиђања одређених узрочно-последичних односа, вид измене света на почетном ступњу човековог развика, а самим тим и зачетак науке. „Хватање“ лика животиње одређеним линијским склопом, требало је да на мистичан начин обезбеди хватање исте животиње у реалности. Слика је већ од почетка била у исто време и жеља и испуњење. Првобитни човек није правио јасну границу између слике и насликаног, сличног и истог, фикције и стварности. *Сличност је била магијска обавеза*. Ранковић, М. (1988): *Општа социологија уметности*, Научна књига Београд, 71.

трансформише у религијско. Свештеници ће у овом периоду, уз владара, бити главни послодавци и покровитељи и главни управљачи укупном уметничком праксом. Ранохришћанско коришћење одређених симбола усмерено је на показивање нове вере, али у ограниченим условима. Наиме, будући прогоњено друштво, хришћани су морали да своју веру артикулишу кроз симболе. Од тог периода настала је богата палета симбола и знакова које су могли да читају само упућени.

Уметност раног хришћанства се развијала у релативном нескладу са теологијом. Ако се занемаре чисто богословске спекулације о икони (човек икона божија, Син Божији као икона Бога Оца – одреднице које се јављају тек у четвртном веку), видеће се да црквени писци узимају одбрамбени став наспрам јелинске културе и уметности, и држе се више јудејског предања. Сам Атанасије Велики, нема лепо мишљење према *култу клањања идолима*, и у спису против Јелина оптужује их за *клањање делима уметника*. „Док је камен још увек неистесан и док су сировине необрађене, они газе по њима и користе их за своје многоврсне потребе, па чак и за оне најнеприличније; но чим уметник на њих пренесе складност свога умећа и изобрази на њима обличје мушкарца или жене, тада ови, дивећи се уметнику, клањају се његовим рукотворинама као боговима, иако су их за одређену своту купили од њега.“<sup>5</sup> У овоме Атанасије није усамљен, јер треба знати да многи култови које хришћанство затиче нису погодвали основним начелима хришћанског погледа на свет. Кирило Јерусалимски износи следеће: „Слава Сатане, то је страст према позоришту, коњским тркама на хиподрому, то су циркуске игре и сујета сваке врсте. Затим све оне ствари које се износе о идолским празницима, месо, хлебови или друге ствари, загађене призивањем нечистих духова.“<sup>6</sup> Но, треба рећи да позоришне представе нису биле ни налик савременим, оне су представљале *rompa diavoli*, јер су садржавале

<sup>5</sup> *Против идола*, 13-14/56-67, *Беседа Нови Сад*, 2003.

<sup>6</sup> *Катихезе* 33, 1072А, Даниелу, Ј. (2009): *Свето писмо и литургија*, Краљево, 26.

култне радње, бивајући на тај начин видљиви знаци идолопоклонства.<sup>7</sup> Хришћанство је дошло до закључка да су ликовне уметности више од других доприносиле утврђивању култа античких богова, па је зато активно и иступало против њих.<sup>8</sup> Од раних Отаца, Тертулијан и Татијан су нарочито активни. Посветивши критици идолопоклонства посебан трактат, Тертулијан настоји да покаже да ствараоци статуа, слика и осликавања сваке врсте, раде по наговору ђавола. Увиђајући да сама реч идол потиче од старогрчког *ιδος*, коју он преводи као форма, закључује да је сваку форму или „формулу“ неопходно сматрати идолом.<sup>9</sup> Са именима Тертулијана, Татијана и других апологета (грчких и латинских) тесно је повезана прва етапа хришћанског иконоборства. Иступајући против изображавања античких богова, апологети нису чак ни у мислима допуштали могућност култног представљања свога Бога.<sup>10</sup> За њих је човек знатно изнад сваког дела његових руку, па у том смислу и изнад уметничких дела. Тако је мислило рано хришћанство, које још није познавало сакрална хришћанска изображења. Тај став, који је у међувремену изгубио своју актуелност, кориговаће средњовековна естетика.<sup>11</sup>

И поред тога, хришћанска археологија сведочи о томе да су *хришћанска уметничка дела стара колико и хришћанство*.<sup>12</sup> Поштовање светих слика или икона постојало је у светом предању од самих почетака, и то како на Истоку, тако и на Западу. То потврђују бројна историјска и археолошка сведочанства, а посебно сачуване фреске из Дура Еуропоса, као и из палестинских катакомби,

<sup>7</sup> Исто, 26-27.

<sup>8</sup> Бичков, В. (2010): *Естетика Отаца Цркве*, Београд, 185.

<sup>9</sup> Исто, 186.

<sup>10</sup> Исто, 187. „Према мишљењу раних хришћана, изображења, а пре свега статуе, посебно су штетне зато што се у њима настанују демони којима се идолопоклоници и клањају. То још више радикализује положај уметника, јер они припремају станишта за демоне.“, Погл. Исто, 190.

<sup>11</sup> Исто, 194.

<sup>12</sup> Упор. Νικολάου, Θ. Σ. (1992): *Η σημασία της εικόνας στο μυστήριο της οικονομίας*, Θεσσαλονίκη, 16.

катакомби Мале Азије, Кипра, Рима и бројних ранохришћанских базилика.<sup>13</sup> Оно што хришћани нису хтели да приме од Јелина то је *илузионистичко искуство*, и у њему су видели, како Бичков каже (не без основе), извор идолопоклонства.<sup>14</sup>

### 1. Евхаристијска усмереност катакомбног сликарства

Велики део споменика ранохришћанске уметности првих векова, посебно у Источном царству, уништили су иконоборци, крсташи или само време. Оно малобројно што је остало налази се по фрескама у катакомбама, посебно римским. У основи нове уметности, која се јавља развојем хришћанства, лежи чињеница показивања свету нове идеје, нове ликовне представе на основама старих узора. Она је изражавала ликовним језиком нову веру и нове идеале једног друштва у повоју, иако се црква служила многобожачким симболима и темама из грчко-римске митологије. Усвајање новог језика резултира самим предметом и садржајем иконе, а то је откривење божије у Исусу Христу. Оно што је посебно интересантно је снага младог хришћанства да оскудним уметничким формама, какве јесу катакомбне представе, прикаже оно најважније - евхаристију као позив на дијалог и на крају спасење.



Сл. 1: катакомба Св. Калиста, Луцина  
гробница, Евхаристијска риба<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Упор. Grabar, A. (1984): *L'Iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*, Paris.

<sup>14</sup> Бичков, В. В. (2009): *Феномен иконы, История. Богословие, Эстетика, Искусство*, Москва, 14.

<sup>15</sup> Nicolai V. F, Bisconti F, Mazzoleni D. (2002): *The Chistian catacombs of Rome*, Schnell und Steiner, 113

Поред ретких Христових изображења, у **катакомбама** се налази мноштво симбола. Управо ово богатство симбола показује снагу раног хришћанства, у основи којег лежи есхатолошка и посебна евхаристијска визија ране цркве. Тродимензионални простор уступа место апстрактној површини, реална веза између тела и предмета замењена је чисто симболичним односима, бестелесне фигуре оцртавају се као лагане, прозирне сенке, отргнуте од земље и свега земаљског. С обзиром на то да је катакомбно сликарство настало из потребе хришћана да имају своја препознатљива места – *богомље*, а било је забрањено римским законима, то је садржај овог сликарства углавном везан за симболизам<sup>16</sup>. Потврда овога је постојање Луцине гробнице, где је осликана представа котарице за хлеб са мрљом од вина, која се налази на леђима зелене рибе (сл. 1). Мотив не представља просто скраћење библијске приче о храћењу пет хиљада људи хлебом и рибама, штавише, хлеб и вино приказују Христово тело и крв, а риба која носи оба лека за бесмртност, заступа име логоса – Христа,<sup>17</sup> од познате скраћенице **ΙΧΘΗΣ**, која значи да је Исус Христос божији син и спаситељ света. У овом кратком, језгровитом симболу уочава се најосновније: „Христос је спаситељ света, а то омогућује веза са њим у евхаристији – причешћу.“

**На атици гроба Клодија Херма под Сан Себастијаном**, налазе се најстарије библијске композиције у хришћанској уметности. Управо оне говоре о преображеном свету у царству божијем. Представљено је чудесно храћење пет хиљада људи на Генисаретском језеру. Христос и његови апостоли иду између редова, стварајући храну и благосиљајући је. Тешко је поверовати да ова сцена има искључиво историјске импликације. Пре би се рекло да се и овде указује на евхаристију, која је хришћанима у овом периоду била од непроцењиве важности, будући да су

<sup>16</sup> Γκότση, Χ. Γ. (1995): *Ὁ μυστικός κόσμος τῶν βυζαντινῶν εἰκόνων* (τόμος πρῶτος), ἐκδ. Ἀποστολικῆς Διακονίας, Ἀθήναι, 17

<sup>17</sup> Gerke, F. (1973): *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad, 25.



били прогоњени за своју веру, па им је евхаристија била једина утеха пред опасношћу од смрти.

На основу мотива *гозбе блажених (refrigerijum)* коју је хришћанска уметност преузела преобразивши је у евхаристијски моменат, увиђа се снага хришћанства и његова преображујућа сила у односу на пагански свет, али и јасна порука о спасењу. „Аврамова жртва означава хришћанску жртву и има јасну и искључиву везу са идејом евхаристије, а Аврам и Исак нису ни у ком случају представљени при жртвовању сина, већ подижу руке (као свештеници у олтару); тако су они пета варијанта евхаристијске слике.“<sup>19</sup>



Сл. 2: катакомба Присциле,  
Добри пастир<sup>18</sup>

Тема *доброг пастира* је најстарија и јавља се још у првом веку. Неколико примера налази се у римским катакомбама Домициле и Присциле (сл. 2). Ова иконографска сцена повезана је са симолом јагњета и заснована је на библијским текстовима, код пророка и у самим еванђељима: „Ја сам пастир добри“ (Јн. 10, 14). У Дура Еуропосу имамо пастира који своју овцу враћа стаду. На већини слика у катакомбама издвојена је фигура пастира – спаситеља, опкољеног двема овцама поред ногу, које знаменују стадо. Узор представе доброг пастира ни у ком случају није фигура која носи овцу, јер су те фигуре рађене у мермеру и бронзи. Ипак, на таваници Луцине гробнице, пастир држи у руци овцу и подиже своју десну руку у знак спасења као одговор

<sup>18</sup> Nicolai V. F, Bisconti F, Mazzoleni D. 2002: 97.

<sup>19</sup> Gerke, F. 1973: 27.



Сл. 3: катакомба Ђордани,  
Молитељка<sup>20</sup>

молитвено подигнутим рукама жене, постављене наспрам њега. Интересантна сцена доброг пастира налази се на атици гроба Клодија Херма под Сан Себастијаном. „Лево у степенасто компонованом пејсажу представљен је лик доброг пастира који се враћа стаду са изгубљеном овцом, а испред њега истрчавају два суседа са испруженим рукама да би изразила своју радост због спасене овце.“<sup>21</sup> Символика је у следећем: добри пастир је оваплоћени Бог који узима на себе заблуделу овцу, палу човечију природу и сједињује је са својом божанском природом. Догматски, овде се указује на Христову сотириолошку улогу у делу спасења.

**Богородица** је честа тема катакомбног сликарства, готово подједнако као и Христос. Најстарија представа потиче из II века, и налази се у сцени поклоњења мудраца. Често се слика у виду оранте, тј. са рукама подигнутим увис (сл. 3). Овај њен став је у ствари молитвено заступништво пред њеним сином, зарад спасења света. *Оранта*, или *молитељка*, се развија из типа античке молитељке. Покрет молитве са подигнутим рукама није искључиво хришћански. Познат је у Старом завету и грчко-римском свету. „У хришћанској капели Дура Еуропосу, три жене стоје, у ускршњој ноћи на гробу Господњем, са подигнутим десним рукама у положају молитве. Већ у паганству је овај став описан

<sup>20</sup> Nicolai V. F, Bisconti F, Mazzoleni D. 2002: 137

<sup>21</sup> Исто, 25.

као пиетас, и на једној фресци хришћанске гробне капеле у Ел Багавату, поред молитељке је дописано само *евхе* што значи моли се.<sup>22</sup> Пастир и жена у молитви стоје једно према другом, као Христос и човечанство. Средишња композиција молитељке најлепше је изражена на саркофагу нађеном на Виа Лонгара. Хришћанска молитељка стављена је на постоље, архитектонски и орнаментално истакнута, и окружена голубовима. Она није више постављена наспрам пастира као у Луцининој гробници, већ је постала симболична издвојена фигура, чије се значење може више пута подвући. Оранс се ставља под аркаду која у римској државној уметности увек има узвишен карактер; она може да се налази усред маслиновог дрвећа и да буде опкољена голубовима, **симболима раја** (*pax christiana in paradiso*). Тамо где стоји између педача и доброг пастира, додаје се стадо његовог раја. Мотив педача се објашњава сценом Христовог крштења. Оранс је у уметности између 220. и 280. године била символ човечанства које је подложно смрти, отеловљење чежње за рајем, молитва у невољи Богу спаситељу. Промена у тумачењу, која је настала 280. године, темељна је. Нова Оранс је измакла сфери смрти; она је символ хришћанства које је изабрано крштењем, оличење верске сигурности, хришћанске *securitas* и *pax christiana* у царству које није од овога света. **Оранс** (*euche*) није више зов за помоћ, већ изјашњавање и обожавање.<sup>23</sup> Но Оранс укључује једну евхаристијску димензију, посебно када је реч о композицијама Богородице са апостолима. Ради се о апсидалним представама, које Грабар доводи у везу са идејом оваплоћења која је у нераскидивој вези са евхаристијом, с обзиром да је причешће вршено пред апсидама.<sup>24</sup>

Гроб је почетак најстарије хришћанске уметности, а основна тема је **човечанство у молитвеном ставу пред Богом, који нуди**

<sup>22</sup> Gerke, F. 1973: 29. У античком свету Оранта (Orans) симболизује врлину човекољубља. Такође, симболише и *врлину* побожности (*pietas*). Више о томе: Νικολάου, Θ. Σ. 1992: 19.

<sup>23</sup> Gerke, F. 1973: 39.

<sup>24</sup> Grabar, A. (1979): *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 122–3

*спасење*. Понекад се, заједно са Орантом, приказују апостоли Петар и Павле или света Ана, Богородичина мајка. „До данас је у римским катакомбама откривено дванаест изображења поклоњења мудраца, која потичу од II до IV века. Богородица увек седи, држећи Младенца на коленима и заједно са њим прима поклоњење. Мудраци који су дошли да се поклоне Христу на земљи рођеном беху првина незнабожаца, првина Цркве од незнабожаца. Стога су хришћани у првим вековима приказивали поклоњење мудраца и наглашавали место у Цркви хришћана посталих од незнабожаца и законитост њиховог служења, напредо са хришћанима из израиљског народа.“<sup>25</sup>

Из античке митологије је преузет један релативно редак *символички образ Христа у виду Орфеја*, који свира на лири и очарава звери (сл. 4). Овај символ је присутан код старих писаца, нарочито Климента Александријског. Као што је Орфеј својом



Сл. 4: катакомба С. Пјетро и Марцелино, Орфеј<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Успенски, Л. (2000): *Теологија иконе*, Манастир Хиландар, Света Гора Атонска, 40.

<sup>26</sup> Nicolai V. F, Bisconti F, Mazzoleni D. 2002: 105.

лиром кротио дивље звери, и очаравао горе и шуме, тако Христос својом божанском речју привлачи људе и кроти стихије. Иконографија Орфеја се не надовезује на еврипидовски племенити антички лик, већ на лик божанственог певача. Истински Орфеј из најстаријег хришћанског сликарства и пластике саркофага не сакупља око себе дивље звери. Животиња крај његових ногу је само овца, јер само у таквом правом Орфеју може да се уобличи Христос. Код Климента, Христос не кроти дивље звери, већ претвара лавове у овце и горди људски род у понизне пред свемогућим.

**Винова лоза** је чест символ у раном хришћанству. За то постоји богато библијско оправдање, пре свега евхаристијско. „...Ја сам чокот, а ви лозе...” (Јн. 15). Неисцрпна је тема свете евхаристије и окупљања око чаше спасења. Виноград даје вино као што Христос даје своју крв. Људи и птице који се хране грождем, симболишу хришћане који се хране евхаристијом. За Стари завет винова лоза је символ обећане земље, а за Нови, символ раја.

**Риба** је један од најраспрострањенијих симбола (сл. 5). Христос се често у јеванђељима служи примером рибе и риболова. Његови ученици су ловили рибу, али их Христос убеђује да ће њихова ловина убудуће бити људи. Само царство божије је мрежа пуна свакојаких риба. Иначе, риба је у ранохришћанској уметности, као уосталом и јагње, била символ Христа. *Јагњад се толе жеђу на горњим потоцима*, песнички речено. Дакле, риба означава Христа у акростиху *Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σώτηρ*. Постоји и пример рибара који седи при евхаристијском обреду, и који симболизује ловца на људе, из познате еванђелске приче. Његове рибе су хришћани, које већ Тертулијан обележава као *рибице Христове*. Зато се тај рибар може повезати са тајном крштења у композиционо јединство са евхаристијом као логичним наставком тајне крштења. Тамо где се Христос крштава у Јордану, опет седи рибар који пеца људе. Он, дакле, ни у ком случају не оличава личност хришћанског мисионара, већ *тајну*

постојања хришћанином. Најстарија хришћанска уметност, док је још била, како каже Герке, *подземни покрет*, ствара слику **непобедивог сунца** (*sol invictus*). Култ сунца је био веома распрострањен у Римском царству. Подизани су храмови богу сунца и користио се новац посвећен сунцу. За Тертулијана, истински Бог светлости није ни персијски бог сунца коме Митра коље бика, нити римски цар сунца, него Христос, Непобедиво сунце правде.



Сл. 5: катакомба св. Себастијана, фрагмент у каменту камену са христограмом, риба и сидро<sup>27</sup>

Зависно од контекста, Христос је у почетку представљан или као голобради младић, или са брадом и дугом, валовитом косом и зрелошћу човека тридесетих година. Младићки тип доминирао је у најранијим композицијама које су наглашавале улогу спаситеља, исцелитеља и пастира. Узор, чији би изглед имплицирао овакво значање био је Хелије или Сол Христос, коме и данас у божићном тропару певамо као „сунцу правде“, донео је људима спасење победивши смрт као што Сол побеђује ноћну

таму претворивши је у дан. У маузолеју Јулија, у некрополи испод базилике Светог Петра у Риму, налази се мозаик из четвртог века на коме је преображен мит о Хелију у слику Христа као непобедивог истинитог сунца. Христос *Sol Invictus* окружен је златним небом и ореолом из кога излазе зраци сунца, док вози Хелијеве кочије.

<sup>27</sup> Исто, 150.

## 2. Карактеристике иконе преиконоборачког периода

У науци је познато да време није сачувало најстарије иконе, тако да је понешто сачувано тек из VI века. Већи део сачуваних икона се налази у манастиру Свете Катарине на Синају, што не значи да су оне тамо и настале. Занимљиво је поменути да су иконе које су настале у VI веку прилично пратиле античку уметност, али су уз то задржане све карактеристике индивидуалности, као и живописност површина. Добар пример је икона *Богородице на престолу са светим Теодором и Георгијем* (Синај, VI век). Та икона задржава класичне елементе, али прати нова иконописна правила византијског живописа. Иначе, она има египатско-римске особине касног хеленистичког периода. То се лепо види на двојници арханђела. Техника енкаустике је овде иста као и на фајумским портретима, а њен утицај се може видети нарочито на лицима ратника. Ова два светитеља су богато одевена у царске дворске одежде које потичу из Рима. Богородица је једноставно одевена у девојачке александријске хаљине, а Христос, иако дете, носи хаљине грчког филозофа – учитеља и држи свитак. На врху слике је одсечак обликован у лунету из које се појављује божија рука. Из руке се спушта зрак светла на дјеву, осветљавајући њено лице и Христа. Она је величанствена, и примајући ово светло испуњена је миром. Фигуре двојице светих ратника су укочене, широко отворених очију гледају директно у посматрача. Може се рећи да је упадљиво одређење иконе израз очију светих ратника. Два арханђела гледају нагоре, Богородица и Христос као да су загледи у даљину, док се два ратника непосредно суочавају са посматрачем.<sup>28</sup> Р. Темпл у овој композицији види осам зона. На врху је Божије царство (1. зона изнад иконе) из којег се јавља рука Божија која зрачи светлост на арханђеле, Богородицу са Христом и ратнике, а на крају, односно у подножју иконе (7. и 8. зона), он види земљу као основу и доњи свет<sup>29</sup> (сл. 6). Занимљива икона је *Светог Сергија и Вакха* (сл. 7), такође

<sup>28</sup> Темпл, Р. (2009): *Иконе и тајновити извори хришћанства*, Крагујевац, 111.

<sup>29</sup> Исто, 112.

са Синаја (VI век). Могуће је да настала у Константинопољу где је култ ових светитеља био велики. Рађена у техници енкаустике, она говори о специфичној форми аскетског идеала. Прати сва достигнућа мозаика Равене и Синаја. Фигуре карактерише непокретност, источни тип лица и равнодушност израза, где се наглашава велика унутрашња сабраност и ћутање. Интересантан је медаљон Христа у овој икони. Иако знатно мањи, он својим централним положајем уједињује ову композицију у складно јединство. Утицај је свакако био од стране аскетског монаштва које свој процват бележи баш у VI веку. Најсуровију, најоштрију и у исто време јединствену изражајност, аскетска традиција је нашла у иконама које су настале у источним регионима византијског света, земљама Палестине, Сирије, Египта. Карактеристичне су две коптске иконе настале у Египту. *Патријарх Аврам* (данас се налази у државном музеју Далема у Берлину) и *Христос са светим Мином* (Лувр, Париз). Стил је у односу на класична дела поједностављен, своди се на елементарни, али чврст цртеж, док је колорит снажан. Повећана је унутрашња експресивност и духовна пренапрегнутост.<sup>30</sup>

Незаобилазна икона из овог периода је *Христос сведржитељ* (сл. 8.) То је најранија позната икона допојасног Христа. Задржани су многи елементи из античког хеленистичког наслеђа. Основна форма са својом осном симетријом, представом лица и допојасним портретисањем, веома наличи фајумским портретима египатско-римског предања, из којих извора је енкаустичка техника и неизвештачен поглед. Из античке Грчке потиче тип философа – учитеља, са брадом и два прста руке подигнута у учитељски покрет. Књига коју држи симболише знање и мудрост. Управо се то јасно види на синајском Христу, иако преовладавају карактеристике својствене познијој икони, захваљујући светлости која пада равномерно. На икони Христа пандократора задржавају

<sup>30</sup> Попова, О. (2007): *Византијске иконе VI–XV век, Историја иконописа од VI до XX в*, Подгорица, 44–47.

<sup>31</sup> Nelson R, Collins K. (2007): *Icons from Sinai, Hallowed Ground*, 48 и копија исте иконе рад студента Академије СПЦ Катарине Ристичевић 2011





Сл. 6: Богородица на престолу са светим Теодором и Георгијем<sup>31</sup>

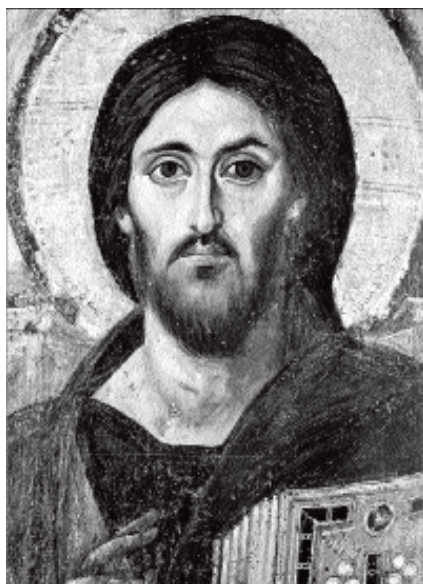
се многи елементи античког илузионистичког портрета. Црте лика Христовог су толико индивидуалне да он личи на реалистичко сликање.<sup>32</sup>

Општа одлика периода пре иконоборства је у томе да иконе нису стилизоване. Оне и даље задржавају **хеленски портрет**, односно носе лични печат особе коју приказује икона. Слика са ликом или портрет, присутна је кроз читаву људску прошлост. Ту своју трајност дугује постојаној жељи да се историја и време превазиђу, да се тај лик сачува за вечност. Њена основна улога произилази из историјског постојања неке личности – то је **улога сећања** кроз способност да увек чини видљивим његов садржај. У овој функцији она је сведочанство о томе да се човек креће између два временска пола. Православна иконографија је наследила

<sup>32</sup> Упор. Попова, О. 2007: 44-45.



Сл. 7: Свети Сергије и Вакхо<sup>33</sup>



Сл. 8: Христис сведржитељ<sup>34</sup>

јелинистички портрет, што се види на најранијим хришћанским иконама које су рађене енкаустиком, као и ране фреске катакомби. Христос из Синаја и неке друге из истог манастира, затим светитељи и Богородица из катакомби јасно следе идеју конкретне личности, а не апстрактне, идеалне класике. Дакле, оно што је важно, то је да иконографија почиње са портретом. Његова права моћ је у томе што омогућава лични сусрет са оним ко физички није присутан. Иако по суштини другачији од живе личности чија је слика, он

<sup>33</sup> Nelson R, Collins K. 2007: 126

<sup>34</sup> Исто, 38

имплицира њено присуство, замењује је у одсуству. У делима с краја IV и почетка V века, види се да, и поред формализма, сваки светитељ поседује нешто јединствено у свом лику, што се не понавља на лицима осталих светитеља приказаних у истој цркви. Такође, све до XI и XII века имамо присутан портретски карактер, па и у виду сликања замишљених личности, веома блиских свакодневним људима са улице. Постоји више примера где се инсистира на личном печату изображеног светитеља. На пример, стара икона светог Петра (сл. 9) (из манастира Свете Катарине на Синају, VI век), која одражава индивидуалност лика и личи на портрет реалног човека са индивидуалним паметним лицем и погледом пуним пажње. Уочавају се живи поглед, природност позе, богатство нијанси, дакле, све оно што карактерише античку уметност.



Сл. 9: Свети Петар<sup>35</sup>

У преношењу карактеристика нарочито су били јасни престонички византијски уметници. *Христос и светитељи који се изображавају нису измишљени образци, идеализовани и апстрактни људи, него историјске личности са одређеним карактеристикама лица, као што су се она сачувала у памћењу цркве.*<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Nelson R, Collins K. (2007): *Icons*, 122

<sup>36</sup> Целенгидис, Д. (2002): *Благодатно присуство оригинала у својој икони на основу иконологије Цркве*, свети Кнез Лазар, бр. 1-2, Призрен, 25.

Неки проблеми у вези са губљењем личног карактера на икони настају од средине XV века, када делују велики сликари, као нпр. Теофан Грк, кога ће касније генерације узимати за узор и копирати га. Ово ће одвести у удаљавање од портрета као неповљиве личности, где ће преовладавати манир, а слабити ауторско и лично учешће иконописца у настанку једне иконе. У чињеници да из византијског периода постоји мноштво различитих представа Христовог и Богородичног лика, може се закључити да су живописци ипак настојали да у складу са предањем цркве задрже свој лични и оригинални стил. Ово је било могуће стога што је сваки иконописац схватао икону као портрет одређеног човека и зато је успевао да у своје дело унесе карактерне црте конкретне личности. Може се рећи да се ради о једној личности која поседује свој лични печат, што казује да је икона у својој суштини светитељски портрет. Јер, колико год стил иконе био апстрактан, због чега се чини да моменат реализма недостаје, она остаје слика индивидуалног лица, и стога не треба поистовећивати чињеницу одређене деперсоналности византијске иконе са пуким преписивањем исте. Као слика *личности*, икона увек подразумева шири контекст, нешто што је поред спољашњег изгледа одлика идентитета портретисаног. Теологија нас учи да је Бог личност, али да то својство поседује захваљујући непрекидној заједници коју остварује са својим Сином и Духом светим. Стога је и икона слика једне конкретне личности са свим њеним карактеристикама. Икона, као предмет поштовања, може бити само то. **Не може се поштовати ни символ ни наратив, већ само личност.** Само личност се може волети, звати у помоћ и даривати. Прве иконе су биле поштовани портрети светитеља, Христа и Богородице, који су омогућавали вернима да преко њих остваре лични однос са насликанима и тако испуне основну потребу верског искуства. Таква слика је, дакле, морала да комуницира са посматрачем, па је и њен изглед био у складу са традицијом тог доба.

Сликари су слободно користили богатство античке портретске уметности – медијуме, иконографске формуле, различите

стилове и естетику. Разноврсност која је последица такве уметничке слободе, говори да формална и ликовна средства нису суштински одређивала икону, већ да је било важно само *присуство* које омогућава **поштовање – портрет**. Њен садржај и изглед су имплицирали одређене гестове којима се то поштовање указивало у складу са обичајима актуелним у тадашњој култури и том историјском тренутку. Византијска епоха је донела суштинску промену. Испровоцирани од стране иконокластичких теолога, иконопоштоваоци су формулисали доктрину о икони и постарали се да она буде успешно преведена у боју и праксу. Један такав теоријски систем могао је да се преведе само на апстрактан ликовни језик, па примарни циљ иконе није била комуникација са посматрачем, већ са архетипом.<sup>37</sup> Али, то је и даље пре свега био портрет, само је концепт портретисања схваћен на другачији начин. Да би слика била аутентична представа личности, довољно је било да омогући да та личност не буде замењена са неком другом. Такве, дефинисане портрете, Византинци су умели да читају, а суштински, лични однос и даље је остао најважнији.

Због овог личног односа, оствареног са Богом Оцем преко Христа, и верници који се моле пред иконом светог очекују исти статус који је и свети на икони задобио од Бога. Није у питању сентиментално осећање према светитељу, нити пуко мољење да се деси исцељење од неке болести, премда се ово не искључује. Ипак, оно што је од суштинског значаја, то је молитва верника за царство небеско, у којем се свети већ налази. Закључак се намеће сам по себи – потребно је данас пронаћи изгубљени православни идентитет, па ће и иконопис бити оригиналан продукт времена, које је једно и јединствено. Уколико данас не постоје упечатљиве иконе које би биле кадре да изразе лични и непоновљиви карактер живота, а самим тим да дају и лични печат

<sup>37</sup> Илић, Н. (2011): „Портрет на икони-тумачење преображаја римског уметничког наслеђа у црквеном сликарству“ у *Огледи из иконографије* 1, Академија СПЦ за уметност и конзервацију Београд, 56. Погл. Barber, С. (2002): *Figure and Likeness: On the Limits of the On the Limits of the Representation in Byzantine Iconoclasm*. Princeton University Press, Princeton, 107–123.

вери хришћана, утолико и не постоји упечатљиво хришћанство, тачније, лично хришћанство. Опште је мишљење да су иконе након победе православља над иконоборством постале више предмет вере и догматике, чиме су се помало удаљиле од реалистичких форми. Од тог периода развијаће се икона и фреска, препознатљива као византијски стил, са посебном техником од које се неће одступати. За разлику од епохе пре иконоборства, након њега јача теолошки утицај. Јавља се строга обрнута перспектива, ликови су усмерени есхатолошки, то су хероји вере загледи у будућност, а у одређеним условима смањује се комуникација са живим ликом.

### Закључак

Развој иконе може се пратити заједно са развојем теолошке мисли, иако се уметност раног хришћанства развија у релативном нескладу са теологијом. Заправо хришћанство није имало ништа против уметности али јесте против паганског култа који је поспешиван уметничким предметима. За хришћанске мотиве који се углавном баве темама спасења и темама евхаристије, подаци постоје из самих почетака хришћанства и на Истоку, и на Западу. Најинтересантнија за рани период је тема симболичке уметности. Период пре иконоборства је по много чему интересантан а посебно по томе што носи лични печат особе коју приказује икона. Ово је важно из разлога што и теологија рачуна на конкретну заједницу и конкретне личности.

### Литература

Атанасије Велики, *Против идола*, 13–14/56–67, *Беседа* Нови Сад, 2003.

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

Бичков, В. (2010): *Естетика Отаца Цркве*, Београд.

Barber, C. (2002): *Figure and Likeness: On the Limits of the On the Limits of the Representation in Byzantine Iconoclasm*. Princeton University Press, Princeton.

- Grabar, A. (1984): *L'Iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*, Paris.
- Grabar, A. (1979): *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris.
- Gerke, F. (1973): *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad.
- Γκότση, Χ. Γ. (1995): 'Ο μυστικός κόσμος τῶν βιζαντινῶν εικόνων (τόμος πρώτος), έκδ. Αποστολικῆς Διακονίας, Ἀθῆναι .
- Даниелу, Ј. (2009): *Свето писмо и литургија*, Краљево.
- Илић, Н. (2011): „Портрет на икони-тумачење преображаја римског уметничког наслеђа у црквеном сликарству“ у *Огледи из иконографије 1*, Академија СПЦ за уметност и конзервацију Београд.
- Никодијевић, Д. (2010): „Телеолошке подударности религијске и уметничке праксе“, *Годишњак Факултета за културу и медије*, год. II. Београд.
- Nicolai V. F, Bisconti F, Mazzoleni D. (2002): *The Christian catacombs of Rome*, Schnell und Steiner.
- Nelson R, Collins K. (2007): *Icons from Sinai, Hallowed Ground*.
- Νικολάου, Θ. Σ. (1992): *Η σημασία τῆς εικόνας στο μυστήριο τῆς οικονομίας*, Θεσσαλονίκη.
- Попова, О. (2007): *Византијске иконе VI–XV век, Историја иконописа од VI до XX в*, Подгорица.
- Ранковић, М. (1988): *Општа социологија уметности*, Научна књига Београд.
- Slavujević, Z. (1993): *Biblijska konceptija propagande*, Beograd.
- Темпл, Р. (2009): *Иконе и тајновити извори хришћанства*, Крагујевац.
- Успенски, Л. (2000): *Теологија иконе*, Манастир Хиландар, Света Гора Атонска.
- Hauzer, A. (1962): *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, tom I, Beograd.
- Целенгидис, Д. (2002): *Благодатно присуство оригинала у својој икони на основу иконологије Цркве, свети Кнез Лазар*, бр. 1–2, Призрен.

## EARLY CHRISTIAN SYMBOLISM РАНОХРИШЋАНСКИ СИМВОЛИЗАМ

Presbyter Th.D. Željko Djurić

Academy of Serbian Orthodox Church for Fine Arts and Conservation  
Belgrade

Moreover, icon is thought to have originated as visual sign having task to represent painted context of Christian messages. In early Christian period there was a need of Church congregation to experience how art forms could be used in religious context to express their faith through decorating the walls of catacombs. Christianity is not the only religion displaying such tendencies. It is believed that originally religious and artistic tendencies had the same not only spiritual but practical concept. Religious and artistic are two manifestations of one spirit and their aspects are almost equal.

The presented work is the analysis of the oldest icons of The Orthodox Church, their structure, wide range of application and theological message. Some compositions are analyzed because they were made spontaneously from the deepest need of believers to express the crux of the Christian message – Eucharist. At the very end there is a resume of Christian art till the Iconoclastic period, indicating the typical characteristics of styles.

## РАННЕХРИСТИАНСКИЙ СИМВОЛИЗМ

Иерей др Желько Джурич

Академия Сербской Православной Церкви искусства и сохранения,  
Белград

Икона возникла, вместе с остальным, как визуальный знак, который имел своим заданием художественным путем опубликовать содержания христианского послания. В ранней фазе христианства, еще в катакомбах, возникает потребность церковного



сообщества, чтобы свою веру перенести на стены, то есть дать ей художественное выражение. Христианство в том не одиноко. Видимо, что в самом начале религиозное и художественное относятся к одному и тому же, не только духовному, но и к практической концепции. Религиозное и художественное это два проявления одного духа и их позиция как минимум равноправна.

Эта статья исследует самые старинные иконы в Церкви, их структуру, предназначение, теологическое послание. Мы проанализировали некоторые композиции, которые возникали спонтанно из самых глубоких потребностей верующих для показа того, что является самой сутью христианского послания – евхаристия. В конце дан обзор церковного искусства доиконоборного периода, с своими особенностями.

## СИМВОЛИЗАМ У АНГЛО-САКСОНСКОЈ УМЕТНОСТИ РАНОГ СРЕДЊЕГ ВЕКА

(пример Бјукастл крста)

Ђакон мр Ивица Чаировић  
Православни богословски факултет Универзитета у  
Београду

Краља Петра 2,  
Београд  
Ел. пошта: chivica@gmail.com

Прегледни рад

Примљен: 12. април 2013.

Прихваћен: 6. јуна 2013.

*Апстракт: Уметност никада није могла без символа и симболике, али хришћанска уметност наслоњена на Јеванђеље и дела светих отаца надилази символ и показује Истину на једноставан и оригиналан начин. Пунота хришћанског живота остварена је у Литургији, која симболише, али и испуњава символ. Англо-саксонски рукописи имају првенствени удео у острвској уметности датог периода, комбинација утицаја из Медитерана, Ирске (Келти) и германских стилова који је настали када су Англо-саксонци сублимирали ирску мисионарску делатност и дотадашње културне токове међу германским племенима. Символизам у англо-саксонској уметности раног средњег века укључује три одвојене врсте символичног представљања: самостални симболи (јеванђелисти), символичке представе у оквиру веће композиције; фигуре или сцене које су повезане са типологијом која није везана за историјско представљање. Уметност у Енглеској у периоду 7. и 8. века има посебну политичку потку синтетисану у германски орнаментални символизам са фигуралном хришћанском иконографијом – посебно из периода Ране Цркве – уз линеарни келтски дизајн. Символизам везан за животиње рана је карактеристика острвске уметности која се касније пренела на сва германска племена на континенталној Европи.*

*Кључне речи: символизам, Крст, англо-саксонска уметност, Карло Велики*

**Увод** – Уметност никада није могла без символа и симболике, али хришћанска уметност наслоњена на Јеванђеље и дела светих отаца надилази символ и показује Истину на једноставан и оригиналан начин. Пунота хришћанског живота остварена је у Литургији, која симболише, али и испуњава символ. За светог Николу Кавасилу, Литургија је симболичко представљање домостроја Христовог дела како би се вернима омогућило стварно учешће у плодовима Његове жртве.<sup>1</sup> Литургијско сабрање поново преживљава Христов живот и све оно што је Он учинио за нас у домностроју спасења. Литургија актуелизује све моменте који су се у историји тицали спасења и искупљења човека: помињање искупитељских дела – Крста, гроба, узласка на небеса; дочек Христа, Васкрслог и Вазнетог, који долази и даје се вернима; очекивање доласка Онога који седи на престолу славе. Литургијска заједница преображава се кроз Свету Евхаристију у есхатолошку заједницу и на тај начин испуњава онтолоки смисао постојања.

Символ је најопштије, све оно што може стајати уместо нечег другог и да га том приликом препознатљиво представља, онако да у одвајању символа од реалности, лежи суштина неспоразума и грешке, тако да Литургија не може бити одвојена од живота и живот од спасења. Тако, улога символа је да пројављује и спаја се са оним што пројављује. Симболичке радње и гестови у Светој Литургији имају онтолошки, односно спаситељски значај и важност, јер упућује на живот вечни који се пројављује у најприснијем јединству са Сином Човечијим, односно у обожењу.

У основи несливеног и непроменљивог – баш онако како га је сабор у Халкидону (451), односно *Халкидонски орос* христолошки поставио – јединства символа и реалности, налази се циљ Светог Писма и Светог Предања. У Посланици Јеврејима, наиме, налазимо одређење обрнуте временске перспективе, која прошлост назива *сенком будућих добара*, а садашњости, коју је Христос собом освештао, даје онтолошки статус иконе — *лика истинитих ствари*. Узимајући у обзир управо те речи, тј. тумачећи истину да

<sup>1</sup> *Тумачење божанске Литургије*, I, 6

„Закон има само сенку будућих добара, а не сами лик ствари (εἰκόνα τῶν πραγμάτων)“ (Јев 10, 1), свети оци Цркве могли су да говоре о сенци и Истини. Личности и догађаји прошлости и садашњости своје истинито постојање црпе из будућности. Њихово постојање и личност корен имају у будућности и само од ње – онтолошки – зависе.

Литургија одговара и на питање шта се дешава са категоријама нашег посрнулог постојања у благодатном простору вечног сабрања у Царству Божјем? Загрљај Победиоца смрти укида распарчаност времена, попуњава пукотине између прошлости, садашњости и будућности, јер се ради о егзистенцијалном простору јединства свих нараштаја и све твари. Управо смо на светој Литургији вазнети у будућност заједно са Вазнетим, а есхатолошким бљеском и продором вечности, будућност постаје наше време заједно са Васкрслим, тако да обожење постаје наша егзистенцијална реалност. Будуће Царство узрокује Литургију као догађај истине.

1.1. *Англо-саксонска уметност*: Германска племена, која су са Континента прешла на Острво, била су многобожачка све до краја VI века, до доласка мисионара из Рима на челу са Августиним, потоњим Архиепископом кентерберијским. Тада започиње крштење германски племена, тако да до краја VII века хришћанство постаје званична острвска религија. Уједно, у VII веку долази до мешања култура на Острву: староседелачке са германском, паганске са хришћанском. Из Рима на Острво долазе монаси носећи са собом иконе, књиге, свете мошти у кивотима, црквене сасуде и друге сакралне предмете. На тај начин се прави симбиоза између келтске и нове англо-саксонске културе, што узрокује настајање нових величанствених дела која се до данас чувају као споменици острвске културе раног Средњег века.

Англо-саксонски рукописи имају првенствени удео у острвској уметности датог периода, комбинација утицаја из Медитерана, Ирске (Келти) и германских стилова који је настали када су Англо-саксонци сублимирали ирску мисионарску делатност

и дотадашње културне токове међу германским племенима. Истовремено мисија из Рима (крај VI и почетак VII века) доноси континенталне рукописе, а за овај период је карактеристично и мешање различитих стилова у англо-саксонским уметничким делима: *Линдисфарнско Јеванђеље* чува и сведочи тепих странице и острвске иницијале без комплексности и софистицираности, али и портрете и симболе Јеванђелиста, насталих на основу римских модела. *Кодекс Амиатинус* (пре 716. године) показује достигнућа англо-саксонске уметности, с тим што је стил различит и нов уз приметне медитеранске, келтске и германске утицаје. Другачија мешавина се огледа у *Кодекс Ауреусу* (средином 8. века) где лик Јеванђелиста поприма нове обресе италијанског стила. Исти уметник готово сигурно ради поменута дела, и веома је добро упознат са оба стила, тако да уз келтске спиралне украсе – вероватно коришћене са преплета на штитовима – и симболику којом одишу представе, показује да англо-саксонска уметност у том периоду доживљава свој преображај и процват. Ова два рукописа припадају тзв. *Тиберијевој групи* рукописа, који иако италијанског стила, имају везе са Кентом, или можда Мерсијом у Енглеској. Даљи утицаји пренети су на Континент. Приметан је у IX веку англо-саксонски утицај на каролиншке рукописе, који су се користили у оквиру широке англо-саксонске мисије у Фризивији, а затим и у целој Франачкој. Острвски утицај се запажа у северној Француској чак до XII века.

2.1. *Символизам у англо-саксонској уметности* раног средњег века укључује три одвојене врсте симболиког представљања: самостални симболи (јеванђелисти), симболичке представе у оквиру веће композиције; фигуре или сцене које су повезане са типологијом која није везана за историјско представљање.

2.2. *Симболи еванђелиста* (анђео, лав, бик и орао) представљени су у скоро свим англо-саксонским јеванђелистарима, чак су представљани и самостално уз представе јеванђелиста на појединачним иконама. Ови симболи се изображавају на основу библијског текста (Откр. 4, 6–8), а у англо-саксонском контексту

и као предложак за представе нађени су одломци у уводу у Јеронимов превод Јеванђеља, и делима Амвросија, папе Григорија и Беде Венерабилиса.

Следећи врло распрострањени символ јесте символ за Свету Тројицу: *dextera Dei*, Јагње и Голуб. Света Тројица може да се метафорично изображава, односно симболима и аналогијама, тако да је *dextera Dei* визуелно повезана са многим деловима из Старог Завета у којима се говори о Десници Божјој, што не значи да Бог Отац има руку у контексту људске форме. Јагње је јасна метафора за Исуса Христа (Изл. 12, 3; Јн 1, 29), а Голуб је узет из библијског описа Богојављења (Мт. 3, 16). У англо-саксонској уметности Јагње и Голуб су изображени у BL, Cotton Tiberius C. vi; Paris, BN, lat. 6401, а Десница Божја у сценама Распећа када је Десница изнад Христове главе и симболизује потврду Божју Христове жртве на Крсту. Јагње је понекад представа и за евхаристијску жртву (преносиви олтар који се чува у Паризу, Musee de Cluny) али се користи и као додатак уз представу Јована Крститеља (крстови Ruthwell и Bewcastle).

Јеванђелисти су – углавном – представљени како у руци држе Јеванђеље, Петар се приказује са кључевима у рукама, светитељи мученички пострадали са палминим гранама, а Богородица са Христом у наручју што показује да је она истинита Богородица. Анђели изнад таблица представљају знак Христовог Царског статуса, а они држе у својим рукама харфе или мердевине у знак Другог доласка Христовог. Други мотиви који су представљени на иконама у англо-саксонској Енглеској су Христос са дијадемом у сцени *Распећа*, затим симболи сунца и месеца изнад крста што симболише мрак који је настао после Христове смрти.<sup>2</sup>

Старозаветни мотиви су стављени у контекст Новог Завета и тако показују да је на британским просторима било у употреби алегоријско тумачење Светог Писма: на пример, борба Давида и Голијата јесте борба између добра и зла;<sup>3</sup> мали крст је постављен

<sup>2</sup> Јанићијевић, Г. Хришћанска уметност и античке парадигме, Виосока школа Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд 2012, 75.

<sup>3</sup> BL, Cotton Tiberius C. vi

у средиште Едемског врта што симболише дрво живота у рају са живоносним и животворним Крстом на коме је Христос распет; Богородица држи у руци књигу са иконом *Благовести* како би гледаоце (вернике који прилазе) подсетила на Исајино пророштво у вези са рођењем Месије;<sup>4</sup> представа Христа изнад звери јасно указује на Псалам 90, 13,<sup>5</sup> што уједно симболише победу над злом, а понекад и Васкрсење, које се чешће изображава на слици жене код празног гроба. На представи крштења слика се голубица са две ампуле уља, што симболише помазивање Христа као цара и као свештеника, а река Јордан тече низ брдо.<sup>6</sup> На представи Распећа приказана је Марија, која се моли, као орант раширених руку, за цео људски род, а Јован пише књигу као аутентични сведок догађаја. Стојеће фигуре представљају помоћнике као што је био случај са Стефаном у Дела. 7, 55-56, а седеће фигуре представљају Суд.

2.3. *Бјукастл крст* изазвао је велику расправу у XIX веку, на коју је подсетила Катарина Карков<sup>7</sup> истичући проблематична места у симболици иконографије на том стојећем крсту. На пример, остаје загонетно кога симболише фигура са птицом на западној страни прочеља крста, а Катарина Карков наводи два могућа решења: лаик у Цркви, позивајући се на Вилијама Николсона (1865)<sup>8</sup> и иконографска представа јеванђелиста Јована са орлом, као симолом, мада би то била веома необична представа пошто изображени човек на крсту има дугу коврцаву косу, кратку одећу са великим колиром што би пре могло да одговара облачењу лаика, а не јеванђелиста. Подсећамо да је свети Јован изображен на Рутвеловом крсту као стојећа фигура, са птицом

<sup>4</sup> *Benedictional of Ethelwold*: London, BL, Add. 49598.

<sup>5</sup> Hilmo, Maidie. *Medieval images, icons, and illustrated English literary texts: from Ruthwell Cross to the Ellesmere Chaucer*, Ashgate Publishing, Ltd., 2004, 25.

<sup>6</sup> Исто.

<sup>7</sup> Catherine E. Karkov, *The Art of Anglo-Saxon England* (Boydell Studies in Medieval Art and Architecture), Boydell Press 2011, 69–79.

<sup>8</sup> A. S. Cook, *The Anglo-Saxon Cross*, Hamdon, Archon Books, 1977, 134.

на испруженој руци, а не изнад или у нивоу његовог лица. После истраживања Катарине Карков треба истаћи да ни на једној скулптури или стојећем крсту који су настали у англо-саксонском периоду, нема примера стојећег јеванђелисте који се налази у ставу као и изображени човек на Бјукастл крсту.<sup>9</sup> Још један аргумент у тумачењу фигуре на Бјукастл крсту као јеванђелиста Јована јесте сам иконографски програм: ако би ову фигуру тумачили као владара на тај начин би могли да осветлимо иконографски програм целог крста: птица – орао је символ и световне власти. Изнад ове представе налази се натпис који указује да је овај крст споменик неког аристократе; а натпис одваја фигуру са птицом са два панела на којима су изображени анђели у горњој зони крста.<sup>10</sup> На врху крста је икона Јована Крститеља који у рукама држи *Агнус Деи*, симбола Христа као владара Неба и земље.<sup>11</sup> Јагње је – уједно – символ кончане победе Христове, која се налази у Откр. 17, 14. На крсту се налази приказ птичица и звери које једу воће које расте из вина, на источном лицу крста налази се дрво живота и крст који изражавају и смрт и живот, тако да симболишу Распеће и Васкрсење. На панелима око стилизованих стабљика које се преплићу са геометријским орнаментима налазе се ликови владара из Мерсије и Нортамбрије. Како Катарина Карков тумачи то је доказ да овај крст представља монументално дрво живота и смрти – *Књигу мртвих* – на којем је забележена владарска лоза, на којој фигура човека са орлом симболише и владање на земљи, које је ограничено временом и простором.

<sup>9</sup> О Караген верује да је символ јеванђелиста Јована много упечатљивији од осталих јеванђелиста јер је симболизовао и Распетог Христа, односно обнављање живота кроз крштење. О Carragáin, Éamonn, 'A Liturgical Interpretation of the Bewcastle Cross', in *Medieval Literature and Antiquities: Studies in Honour of Basil Cottle*, edited by M. Stokes and T. L. Burton. Cambridge: D. S. Brewer, 1987.. 15-42.

<sup>10</sup> Haney, Kristine Edmonson, *The Christ and the beasts panel on the Ruthwell Cross, у Anglo-Saxon England, vol 14*, Editors Peter Clemoes, Simon Keynes, Michael Lapidge, Cambridge University Press, 2008, 234.

<sup>11</sup> Catherine E. Karkov, *нав. дело*, 71.



Закључујемо да је на крсту ипак представљен лаик са птицом, управо лаик у Цркви коју симболише птица, као и Духа Светог. Дакле, у овом раздобљу у Енглеској птица симболише Духа Светог, као и голуб на икони Богојављења. То је управо објашњење симбола који означава обнову човековог живота кроз крштење, што се истиче на врху Рутвеловог крста. Символи јеванђелиста на англо-саксонским слободностојећим крстовима обично стоје у горњој зони, што је пренето и на осликавање минијатура или иницијала приликом писања или преписивања књига.

Уметност у Енглеској у периоду 7. и 8. века има посебну политичку потку синтетисану у германски орнаментални симболизам са фигуралном хришћанском иконографијом – посебно из периода Ране Цркве – уз линеарни келтски дизајн.<sup>12</sup> Симболизам везан за животиње рана је карактеристика острвске уметности која се касније пренела на сва германска племена на континенталној Европи.<sup>13</sup> Символи који се односе на животиње су развијени у XI веку, тако да у себи синтетишу германске и келтске утицаје.<sup>14</sup>

После описа библијске символике у англо-саксонској уметности, у контексту ширења хришћанства са Британског острва које се развило у 8. веку, требало би описати символику на диптисима које су користили у богослужењима – прво – ирски мисионари и проповедници, а затим и англо-саксонски мисионари у северним областима Западне Европе.<sup>15</sup> Иконографија владарских диптиха била је део црквеног живота на Западу у 8. веку, а представе владара који носи скиптар симболише Христа односно земаљску и небеску моћ и силу. Њега обично фланкирају фигуре које у рукама држе круне које симболишу врлину

<sup>12</sup> Hicks, Carola, *Animals in Early Medieval Art*, Edinburgh University Press, 1996, 56.

<sup>13</sup> Исто, 87

<sup>14</sup> Исто, 260

<sup>15</sup> Ó Carragaín, Éamonn, *Christian Inculturation in Eighth-Century Northumbria: The Bewcastle and Ruthwell Crosses*, *Colloquium Magazine*, Vol 4, Autumn 2007, Yale Institute of Sacred Music, [http://www.yale.edu/ism/colloq\\_journal/vol4/carragain1.html](http://www.yale.edu/ism/colloq_journal/vol4/carragain1.html), посећено 4. маја 2013.

и бесмртност. У англо-саксонској уметности скиптар и круна означавају моћ и силу Христову, што се најбоље види на глави Ротбјуријевог крста – Христос је представљен у медаљону, на коме скиптар и круна симболишу Христову снагу као Сина Божјег, који је савладао смрт на Крсту и који је вазнет на небо и сео са десне стране Бога Оца. Пошто је изнад Христа фигура која држи у рукама две круне то може да симболише две природе (Сина Божјег и Сина Човечјег) Сина, као Другог Лица Свете Тројице. Знајући да се Алкуин борио са адопционизмом, у том контексту треба тумачити симболе две круне за једног Владара. Халкидонски орос (451) одредио је христолошко црквено предање до дана данашњег, али су неки учесници сабора у Шпанији (на крају 8. века) прогласили Исуса Христа Сином Божјим само по усвојењу (*adoptio*) тако да је Алкуин на сабору у Франкфурту (794) осудио такво учење и потврдио Сина Божјег који је сасуштствен Оцу.<sup>16</sup>

Основ за комбинацију световне и сакралне симболике требало би тражити у аристократији у Енглеској, односно међу германским владарима, у 7. и 8. веку, тако да све написано може да буде прочитано и протумачено кроз ту призму. Тумачење старозаветних списа утицало је на стварање нових идеја у владарској политици, под непосредним утицајем прича о старозаветним краљевима, а понајвише о Давиду и Соломону. Међу франачким

---

<sup>16</sup> Зна се још и за неколико Алкуинових писама која се изразито тичу адопционизма, односно побијања ове јереси. Његова последња два суштинска списа пружају поглед на методологију којом је он разобличавао јерес током последњих година Алкуиновог живота и службе. Адопционизам је дуго времена био повод за разне списе и интересовао многе богослове – првенствено – на Западу, почевши од Шпаније, где је уткан у неке облике мозарабске Литургије. Међутим, о овој јереси се у Шпанији није расправљало (Cf. Harnack, *History of Dogma*, књига V, 278–283 и фусноте; Hefele, *нав. дело*. 642-652.) све док главни заступник овог кривоверја епископ толедски Елипанд није покушао да прошири јурисдикцију своје епархије на Аустразију. (Moeller, *History of Christian Church*, 130-132.) Јерес се разбуктала када је Елипандов следбеник постао још један епископ – Феликс из Ургела, епархије која је била у оквирима Франачке, тако да је Карло Велики одмах увидео опасност од ширења кривоверја. Његов први

и англо-саксонским племенима појавила се идеја о варварском *gens* као о новом Израиљу.<sup>17</sup>

То је било време нових почетака на свим пољима – темељ за даљи ток историје у Западној Европи – и ширења хришћанства. Розамонд Мекитерик је истакла Карла Великог<sup>18</sup> као патрона и мецену образовања и преписивања књига, што је касније условило свеопштом експанзијом интелектуалаца који су унапредили културу, привреду и идеологију каролиншке династије.<sup>19</sup> Пошто су савремени историчари на становишту да VI и VII век нису баш толико мрачни као што се до XX века мислило, онда се намеће питање које догађаје треба акцентовати који су условили стварање културе у Западној Европи, која је сажимала ранохришћански симболизам и домете келтске и германске уметности. Проф.

---

задатак био је да се јерес саборски осуди и да се анатемису сви њени заступници. (Hefele, *Conciliengeschichte*,. 661–671.) Феликс је прогнан у Ратисбон, а адопционизам је осуђен на сабору у Франкфурту. (*Исто.*) Алкуин је побијао ову јерес говорећи да је то поновљени несторијанизам, само сада са новим садржајем, зато што се говори о Оваплоћењу али на понижавајући начин према Оваплоћеном Сину, који је заиста рођен, умро и васкрсао. Тако адопционисти снижавају Божанства на ниво обичног човека.

<sup>17</sup> G. Brown, Introduction: The Carolingian Renaissance, у *Carolingian Culture: Emulation and Innovation*, Ed. Rosamond McKitterick, Cambridge University Press, 1993, 3.

<sup>18</sup> Карлова реформа, која је била утврђена на темељима хришћанског учења, није само побудила интерес за уметност антике, већ је изнедрила ново и савршеније гледиште на ту уметност. Символизам који се препознавао у хришћанској уметности, а свој корен је имао у Антици, нашао је своје место у новој уметности германских племена у IX веку. Поред, уметности унапређено је и образовање, које је имало за циљ да образовани људи буду у служби државе и Цркве и да шире идеје хришћанске Цркве и Карловог двора, који је имао за циљ да Небеско Царство пресели на земљу и да идејом о свехристијанизацији сва варварска племена буду хришћанска, али под његовим владарским скиптром. Утицај англо-саксонских интелектуалаца и мисионара био је пресудан и на Карловом двору. Они су успели да проповедајући Христову *благу реч*, постану мисионари франачких идеја. Cf. Чаировић, И.

<sup>19</sup> McKitterick, Rosamond, *The Carolingian Renaissance of culture and learning*, у *Charlemagne: Empire and Society*, уредник Joanna Story, Manchester University Press, 2005, 151–159.

Улман говори да је стварање интелектуалне елите на двору франачких краљева, а посебно Карла Великог, унапредило однос према уметности, култури и историји, створило широко образовање будућих клирика и учитеља, али и мисионара који су имали задатак да идеологију двора и ново разумевање Библије примене на паганска племена којима су проповедали Христово Јеванђеље. Символизам из уметности прелази у политику.

Користећи старозаветне симболе владари у том периоду покушавају да се издигну из варварске мочваре и заодену у владарску тогу старозаветних царева. Са друге стране, проф. Улман описана дешавања из раног средњег века објашњава кроз призму савременог Европљанина, и отвара нове аспекте у историји на Западу.<sup>20</sup> Његов рад настављају Брајан Тирни и Питер Лајнан, који у уводу у књигу *Authority and Power*<sup>21</sup> истичу допринос истраживања проф. Улмана за даља созерцавања на пољу развоја културе и односа владарске идеологије и Цркве на просторима Западне Европе у првом миленијуму.

Коначно, место статуа и фресака, односно икона у цркви, и њихов однос представља симболични однос између олтара и Христовог гроба, односно источног дела Цркве и раја.

## Литература

Грабар, Хришћанска иконографија, Лондон 1969.

A. Grabar, *Christian Iconography: a Study of its origins*, London 1969.

B. C. Raw, *Anglo-saxon Crucifixion*, CSASE 1, Cambridge 1990.

B. C. Raw, *Trinity and Incarnation*, CSASE 21, Cambridge 1997.

K. Weitzmann, ed. *Age of Spirituality: a Symposium*, New York, 1980.

<sup>20</sup> Cf. Ullmann, Walter, *The Carolingian Renaissance and the Idea of Kingship* (Routledge Revivals), Routledge 2010.

<sup>21</sup> Tierney, B. *Authority and Power*, Cambridge University Press, 2012.



## SIMBOLISM IN ANGLOSAXON ART OF EARLY MEDIEVAL TIMES

(on example of Bewcastle )

Diacon Th.M. Ivica Čairović

Student of Doctoral studies at Faculty of Theology, University of Belgrade

Art has never been regarded without symbol or symbolism, but Christian art is relay on Evangels and Acts of Church Fathers is above symbol a represent the Truth in simple and original way at the same time. Completion of Christian life is achieved in Liturgy as a symbol but fulfill the symbol at the same time.

Anglo-Saxon Manuscripts are significant part of Insular Art of the given period of time, combining influence from Mediterranean, Ireland (Celts) as well as German stiles originated in the time of Anglo-Saxon sublimation of Irish missionary work and up to date cultural courses of German tribes. Symbolism in Anglo-Saxon Art early Medieval period involve three separate types of symbolic representation: individual sumbols (Evangelic), symbolic image in larger composition; figure or scene related to typology with no historic correspondence (presentation). Art in England during VII and VIII centuries has special political background integrated in German ornamental symbolism with figural Christian iconography — especially from the period of Early Church — with linear Celtic design. Symbolism is connected with animals is early characteristic of Insular Art that was accepted by all German tribes in continental Europe.

From Carl the Great relation of ruler toward Art was advanced, as well toward culture and history; education for further clergy and teacher was established and improved, but missionaries as well. Their main task was to apply ideology of the court and new understanding of Bible on pagan tribes who were preached about Christian Evangel. Symbolism from Art came across politics. Using symbols from the Old Testament rulers of the time tried to overcome Barbarian rite being strongly affected with pomp of the Old Testament emperors.

## СИМВОЛИЗМ В АНГЛО-САКСОНСКОМ ИСКУССТВЕ РАННЕГО СРЕДНЕГО ВЕКА

*(пример Бьюкасл креста)*

Диакон мр Ивица Чаирович

Докторант Православного богословного факултета Университета Белград

Искусство никогда не могло быть без символа и символики, но христианское искусство опирается на Евангелие и дела святых отцов за пределами символа и показывает Истину простым и

оригинальным способом. Полнота христианской жизни достигнута в Литургии, которая символизирует, но и соответствует символу.

Англо-саксонские рукописи имеют преимущественную долю в островном искусстве данного периода, комбинация влияния из Средиземноморья, Ирландии (Кельты) и германских стилей, которые возникли, когда Англо-саксоны сублимировали ирландскую миссионерную деятельность и до того времени культурные тенденции между германскими племенами.

Символизм в англо-саксонском искусстве раннего среднего века включает три отдельные вида символического представления: самостоятельные символы (евангелисты), символические представления в рамках больших композиций; фигуры или сцены, которые связаны с типологией, которая не связана с историческим представлением. Искусство в Англии периода 7-8 века имеет особенный политический уток синтезированный в германский орнаментальный символизм с фигуральной христианской иконографией – особенно период Ранней Церкви – с линейным кельтским дизайном. Символизм связан с животными является ранней характеристикой островного искусства, которое позже перенеслось на все германские племена в континентальной Европе.

Начиная с Карла Великого развилось отношение правителя к искусству, культуре и истории; создано широкое образование будущих клириков и учителей, а также и миссионеров, которые имели задание идеологию двора и новое понимание Библии применить на поганские племена, которым проповедовали Христово Евангелие. Символизм из искусства переходит в политику. Используя старозаветные символы правители в том периоде пробуют подняться из варварского болота и одеть правительский наряд царей Ветхого Завета.

## ХИМНОГРАФСКО СТВАРАЛАШТВО

Епископ др Јован (Пурић)  
Висока школа – Академија Српске Православне цркве за  
уметности и конзервацију, Београд

Епископска 3  
Ниш

Ел. пошта: ep.jovan@gmail.com

*Оригиналан научни рад*  
Примљен: 4. март 2013.  
Прихваћен: 15. мај 2013.

*Апстракт: Овај рад је истраживачки на пољу црквене химнографије са посебним освртом на разликовање црквене и религиозне поезије, са анализом химнографског стваралаштва светих Андреја Критског и Јована Дамаскина. На крају су истраживања у химнографским делима која приказују Христа као Творца, али посебно Његово читање старозаветних књига које је егзегетским путем нашло места у химнографији Његове Цркве.*

*Кључне речи: химнографија, религиозна поезија, Андреј Критски, Јован Дамаскин*

### 1. Да ли је постојала поезија у Византији?

„Стварање“ стихова свакако није поезија, и то је правило које важи у свакој епохи. Пре свега треба рећи да је у Византији постојало песништво сваке врсте: секуларно и Црквено, народно и интелектуално. Али такав феномен је постојао и у старој Грчкој.

Што се тиче химнографије треба направити следеће разликовање: *права химнографија је била повезана са мелодијом*. Аутор химне је био истовремено надахнут и речима и мелодијом. Отуда је у Византији химнографско стваралаштво укључивало и осећај за слух. Тако се, на пример, Св. Роман назива Мелод, а они који



нису били укључени у извођење химни звали су се само химнографи, тј. они који су само писали текстове.

Дакле, на Византијско стваралаштво не можемо примењивати критеријуме које примењујемо на друге епохе и културе. По форми византијско стваралаштво може бити слично античком, али по садржају, односно тематски, оно је оригинало. Ова оригиналност има два важна елемента: а) *вера*, б) *унутрашња борба човека*. Вером човек постиже знање, а унутрашњом борбом побеђује свој егизам. Зато византијска поезија наглашава и молитву (која произилази из вере) и етички моменат (који је резултат унутрашње борбе).

## 2. Разликовање Црквене и религиозне поезије у Византији

Религиозну поезију имају сви народи на свету и у свим епохама. Под религиозном поезијом подразумевамо ону поезију која изражава унутрашња човекова осећања према Богу. Ова поезија је врло лична јер изражава личну побожност, на супрот обредној поезији која изражава општа осећања. Индивидуалној поезији припада нпр. Пиндар, а обредна поезија припада орфичком погледу на свет. Ова подела важи и за Византију.

1. Први хришћански религиозни песници су из превизантијског периода. Климент Александријски (+ 215) у Педагогу и Стромати хвали Бога Створитеља на песнички начин.
2. Методије Олимписки (+ 311) је написао Симпосион о десет девојака који се састоји од 24 строфе поређане алфабетски (акростих).
3. Григорије Богослов (+ 390) чија се поезија састоји од 17. 000 стихова. Осим љубави према Богу и ближњем његова поезија се, што је интересантно за једног теолога, бави и лепотама овога света.
4. Синесије Киринејски (+ 413) је био под нарочито јаким утицајем класичне грчке поезије и то се види у почетним стиховима његове прве химне.

Од горе поменутих песника немамо химне за строго литургичку употребу. Тек ће после њих песници Софоније и Фотије почети да пишу литургичке химне.

5. Софоније Јерусалимски (+638) је написао 23 песме, користио је епски језик и био под утицајем Јефрема Сирина.

### НАТПИС

Врло је чест обичај да се помене један догађај, нечија смрт, нека победа или нешто друго, и да се то запише, углавном, на камену. Ово је проистекло из човекове жеље да обележи и надиђе време. Такви натписи су сачувани у два облика: у прози и у стиховима.

Овде такође спадају и натписи на богослужбеним књигама, обично на минеју и синаксару. Ту су бележени важни историјски догађаји или велике народне невоље као што су поплаве, земљотреси итд. Бележени су и празнични догађаји као што су масовна окупљања народа или посета епископа храму. Већина ових натписа се налази сакупљена у две збирке *Палатини* и *Планудиос*. Прва збирка је добила име по називу библиотеке у Хајделбергу јер се тамо чува, а друга по Максиму Планудису (XIV век) који ју је сакупио.

Познати су нам двојица византијских аутора који су писали стихове на каменим плочама: Агатије и Павле Силентарије. Агатије се родио око 563. год. у Малој Азији, али је одрастао у Цариграду јер му је тамо отац био професор реторике. Агатије је студирао права у Александрији и због тога је назван Схоластик. Познат је и као наставник Прокопијеве историје. Написао је збирку стихова *Ловорике*, а сакупио је и збирку натписа под насловом „Круг нових натписа“, која садржи око 100 натписа. Павле Силентарије је био високи чиновник на двору Цара Јустинијана на чије грађевине је стављао натписе. Сачувано је око 70 његових натписа.

Георгије Писида је живео у време цара Ираклија, а рођен је у Антиохији Писидијској и био ђакон у Цариграду. Највише је писао похвалне песме у част цара Ираклија. Нису му сва дела сачувана. Његове религијске песме се састоје од 262 стиха. Написао је и две догматске песме: једну у част Васкрсења Христовог, а другу против Севера Антиохијског.

Треба још поменути и мале песнике: *Игнатије* (IX век) који је написао стихове у част праоца Адама. Затим, *Леон Философ* (X век), и *Јован Геометар*, као и *Јован Мавропус*. *Теодор Продром* (претеча), XII век, је написао мноштво стихова у част Св. Тројице, стварања света, у част распећа апостола Петра итд. *Манојло Филис* (XIV век) је написао религиозне стихове на празнике светих отаца. *Никифор Калист Ксаитопулос* (XIV век) је писао стихове и разне натписе, а најпознатија му је песма: „*Икони Богородице која држи Владика нашега Христа.*“

*Христофор Митилинејски* (XI век) је написао стихире Дванаестомесечног Синаксара. Каноне су писали: Григорије, монах Михаило, монах Арсеније, Теодосије Калокирос. Поједине стихове у Синаксару су писали М. Филис и Михаил Апостолис. У XIII веку су у Јужној Италији стварали поезију на грчком језику Јован Грасос, Никола Индрунтинос, Георгије Хартофилакс.

### *Свети Андреј Критски*

**Прозна делатност** – Не знамо тачно шта је Св. Андреј Критски писао у прози јер му нису сва дела сачувана. Тако светогорски кодекс у манастиру Пантократору садржи „Празничне беседе од недеље Митара и Фарисеја до Вазнесења“ (кодекс 90). Манастир Ивирон чува 51. беседу Св. Андреја, али нису све његове. Његове беседе су углавном празничне и највише се односе на празнике Пресвете Богородице.

**Подела по материјалу** – Прозно дело Св. Андреја се може окарактерисати као похвално (тожерствујуће), јер су ерминевтички и догматски садржај минимални. Његове догматске беседе се односе углавном на Богородицу и обухватају једну трећину

његовог опуса. А у његовом акатисту су заступљена и чуда пресвете Богородице. Што се тиче Господњих празника они су мање заступљени: Рођење, Обрезање и Преображење. Похвална слова светитељима обухватају апостоле: Јована, Луку, Јакова, Тита, затим сроднике Господње Јоакима и Ану као и Јована Претечу. Од мученика су уврштени Десеторица мученика Критских и Св. Георгије, а од преподобних Св. Бесребреници Козма и Дамјан, од светитеља Св. Никола и Св. Патапије.

То је што се тиче минеја, а што се тиче триода и пентикостара, они су много мање обрађивани код Св. Андреја. Али од сачуваних дела могуће је извући закључак да је писао беседе на Страсну Седмицу, нарочито на Велику суботу. Треба напоменути да је Св. Андреј писао каноне (тропаре) на бази ирмоса других песника: Германа I, Јована Дамаскина и Козме Мајумског.

**Стил омилија у химнографском контексту** – Истраживањима је данас позната директна веза светоотачке омилитике и ритмичке химнографије. Већ је Св. Роман користио велике узоре IV века, Св. Јована Златоуста и Василија Селевкијског. Разлика је само у томе што химне имају приповедачки стих, дијалог и историјску димензију светоотачке реторике. А код Св. Андреја поезија је више утицала на реторику него реторика на поезију. Треба рећи да су Оци IV и V века били *ангажовани у великим догматским расправама*, док са Св. Андрејем то није случај. Кад се упореди са Св. Василијем и Св. Јованом Златоустим он није имао ту борбеност духа. Св. Андреј није обраћао пажњу на стање у Цркви свога времена него се виша бавио православним учењем које *није полемичког карактера*.

*Св. Јован Дамаскин*

Многа химнографска дела у Византији приписивана су особи под именом Јован. Оно што ствара проблеме јесте питање да ли се у таквим случајевима мисли на Св. Јована Дамаскина. Разлог томе је што се сигурно зна да је било и других аутора који су се потписивали именом Јован, како нпр. Јован Мавропус,

Јован Тикарас, Јован Арклас. Истраживање ове проблематике захтевало би много времена и простора. Први који је посумњао у ова ауторства био је Евстатије Солунски.

**Извори за византијску химнографију који су изван Светог Писма** – Први од извора који треба поменути јесте *надахнуће* или просветљење. Да би им текстови били богонадахнути византијски аутори су за то често упућивали молитве Богу и Богородици. Тако се за Симеона Тавмасторита (521–596) каже да је писао тропаре подстакнут Светим Духом.

*Апокрифи* су такође служили као извори. Познато је да Акатист Богородици у свом другом делу (од 13. до 24.) прати историјат Дјеве Марије на основу приповедања апокрифног Јаковљевог јеванђеља. Три самогласна на вечерње Велике суботе која говоре о Христовом силаску у Ад и ослобађању Адама потичу из Никодимовог (апокрифног) јеванђеља. То се може утврдити на основу начина приповедања овог догађаја, као и на основу филолошке анализе.

Исти је случај и са Ваведењем пресвете Богородице у храм. Ова приповест потиче из такозваног апокрифног Јеванђеља рођења Дјеве Марије. Иначе, описани догађај је у супротности са посланицом Јеврејима 9, 1–8.

Међутим, апокрифи нису утицали само на химнографију него и на иконографију. У Византији је постојао обичај сликања догађаја на основу богослужбених текстова. Тако на Светој Гори имамо фрескописане трпезарије на основу приповедања Акатиста Богородици, а који је, рекли смо, био под утицајем апокрифа. Исто је и са каноном Васкрсења Св. Јована Дамаскина који је био под утицајем Никодимовог јеванђеља, а врло често је иконографски представљан.

*Савремени (тадашњи) догађаји* (земљотреси, поплаве, опсаде, ратови, епидемије итд.) такође су били повод за стварање химни и молитава у Византији. Симеон Столпник је у VI веку написао стихиру поводом земљотреса, а у VIII веку Јосиф Химнограф је написао „Канон за сећање на земљотрес“. Канон Теодора Студита на Недељу православља а који се пева испред Синодика, написан је поводом престанка гоњења монаха иконопоштоватеља.

## ЈЕЗИК

Проблем са грчким језиком у Византији је то што он није био јединствен јер се ради о временском распону од 1000 година. Простор је такође проблем јер се грчки језик пружао од Анадолије и Блиског истока да Јужне Италије.

Неке напомене у вези са тим:

1. Византија временом напушта класични (антички) дијалект и прелази на *КИНИ* (општи) дијалект.

2. *Кини* дијалект углавном произилази из Старог и Новог завета и химнографских текстова (синаксара).

3. Химне су писане једноставним језиком а канони мало узвишенијим.

4. Неки стари изрази (углавном из епске поезије и реторике) су сачувани, а неки нови уведени у употребу.

**1. Свет и човек у византиској химнографији** – У византијској књижевности створени свет није био од прворазредног значаја. Он је узиман у обзир само ако је у служби неке идеје, ако је повезан са духовним светом. Смисао створеног света није у њему самом, он добија смисао од Бога и човека. Његов *значај је симболички* јер има помоћну улогу у човековом усавршавању. Зато наилазимо на честу употребу космичких симбола у химнографији: сунце, светлост итд...

Човек је центар створеног света. Он је круна стварања и господар свега створеног. Међутим, он не живи само за себе, он је биће заједнице и мора стварати односе са Богом и другим људима, као и са целокупном творевином. Човек је позван на усавршавање али то зависи од његовог става према Богу. Зато на лествици усавршавања човек мора пазити на три незаобилазна фактора: *Бога*, тј. на божанску благодат која се даје у борби против страсти, затим на *Божанску заједницу*, тј. Цркву и њене свете тајне

које су „лек бесмртности“, и на крају, мора заузети исправан став према овом свету, тј. не сме се „утопити“ у овај свет јер овај свет није вечан него привремен.

**2. Христос као Творац** – Византијски химнографи су, такође, веома изричито у похвали Христа као Творца и Бога стварања. Христос је тај који је раздвојио воду и окачио земљу ни на чему (Јн 26, 7).

*Када је творевина видела Тебе у телу покривеном жилама, Тебе који си ни из чега утемељио читаву земљу на празнини над водама, била је запањена великим дивљењем и вапила: „Нема никога светог, спаси Господе“.<sup>1</sup>*

*Када је творевина посматрала Тебе како висиш на Голготи, Тебе који си читаву земљу окачио слободно на водама, беше задивљена дивљењем великим и завапи: „Нема никога светог, спаси, о Господе.“<sup>2</sup>*

*Када је творевина гледала рођенога у пећини, Тебе који си читаву земљу окачио на празнини над водама, беше задивљена дивљењем и завапи: Нема никога светог, спаси, о Господе“.<sup>3</sup>*

Христос је тај који је приклонио небеса (Пс 17, 10) и држи творевину у удубљењу длана свог (Ис. 40, 12).

*Он који је приклонио небеса, приклонио је главу своју, и земља је гласно плакала Њему који ју је уобличио: „Зашто ми заповедаш нешто што је изнад моје моћи? Јер ја имам потребу да ме Ти крстиш“.<sup>4</sup>*

*Отвори ми капије, и уведи унутра, видећу дете умотано у ланене пелене, Њега који држи творевину у удубљењу длана, кога слави песма анђела песмом непрестаном, Господа и Животодавца који спасава човечанство.<sup>5</sup>*

Христос је тај који је уобличио Адама својим рукама по свом обличју, и уобличио Еву од Адамовог ребра.

<sup>1</sup> Канон на Претпразништво Богојављења: песма 2, ирмос.

<sup>2</sup> Канон на Велику суботу, Кондак 3, ирмос.

<sup>3</sup> Канон на Претпразништво Божића, песма 3, ирмос.

<sup>4</sup> Вечерња на Богојављење, Стихира 3.

<sup>5</sup> Вечерња на предпразднство Божића: Слава, Апостихион.

*Витлејеме, припреми се; Едеме, отвори капије своје, јер Онај који јесте (2. Мојс 3, 14) постао је оно што није, и Творац целокупне творевине је уобличен.<sup>6</sup>*

*Гле, време нашег спасења је ту. Буди спремна пећино; Девојка навлачи ноћ да се породи ... Јер Христос долази у љубави својој за човечанство, да спасе човека којега је уобличио.<sup>7</sup>*

*Ти Христe, руком невидљивом уобличио си човека по слици својој; а сада си показао изворну лепоту у истом телу људском које си уобличио ...<sup>8</sup>*

*Ти који си уобличио Еву од ребра Адамовог, ребро Твоје беше прободено и из њега су потекли потоци очишћења.<sup>9</sup>*

*Христос је тај који је благословио суботу као дан одмора.*

*Шта значи овај призор који смо гледали? Шта је овај садашњи одмор? Цар векова ... држи суботу у гробу, дарујући нам нову суботу.<sup>10</sup>*

*Јер ово је благословена субота, ово је дан одмора у који се Јединородни Син Божији одмара од свог посла. Претрпевши смрт у складу са планом спасења, Он држи суботу у телу.<sup>11</sup>*

*Он је Творац „који одева небеса облацима“ (Пс 146, 8), скривени Бог „који одева себе светлошћу као хаћином“ (Пс 103, 2), који је благоизволео да буде умотан у ланене пелене на рођењу, одевен у воде Јордана на крштењу, и обмотан на погребену као смртник:*

*О најдраже чедо, како ћу нахранити тебе који свима дајеш храну? Како ћу држати тебе, који све ствари држиш у својој власти? Како ћу повити у ланене пелене тебе који читаву земљу повијаш у облаке?<sup>12</sup>*

*О Спаситељу, Ти који се огрћеш светлошћу као огртачем, Ти си себе оденуо водама Јордана; и Ти који си небо педљом измерио (Иса 40, 12), Ти си повио своју главу пред Претечом.<sup>13</sup>*

<sup>6</sup> Недеља пред Божић, Стихира на Литији.

<sup>7</sup> Бадње вече, Вечерња, Слава ... сада и увек, Стихира на Госпoде плакао сам.

<sup>8</sup> Други Канон на Преображење, песма 5, стихири 3.

<sup>9</sup> Вечерња на Велику суботу.

<sup>10</sup> Вечерња на Велику суботу, стихири.

<sup>11</sup> Вечерња на Велику суботу, Слава.

<sup>12</sup> Канон на вечерњу Претпразништва Божића, Ода 9, стихири 5.

<sup>13</sup> Вечерња на Богојављење, Слава, стихири на Хвалите.



*Јосиф, заједно са Никодимом скинуо је са Дрвета Тебе, који себе одеваш светлошћу као оделом; и тражећи Те мртвога, спусти Те и без сахране, у свом болу и саосећању туговао је, говорећи: ... како ћу сахранити Тебе, Боже мој? Како ћу Те умотати у повоје?<sup>14</sup>*

Он је такође Премудрост која прожима сву творевину, која је „у последње дане“ благоизволела да се отелови:

*Премудрост Божија која обуздава необуздани бес вода које су над сводом небеским, која поставља узде у дубини и враћа мора, сада сипа воду у посуду: и Господар пере ноге слугама својим.<sup>15</sup>*

У егзегетском погледу, ови стихови су резултат конзистентног христолошког читања главних одломака из књиге Постања, Псалама, и Премудрости. Теолошки, нема ничег новог или необичног у прокламовању Христа као Творца, или сарадника у стварању; патристичка литература је пуна таквих тврдњи. Оно што је специфично и различито у химнографском поступку ове широко распрострањене теологије је обимна и значајка обрада антитеза, паралела и парадокса. Химна ће на типолошки начин повезати узвишену слику из Старог, са одломцима из Новог Завета који илуструју крајњи кенозис Сина Божијег.

*Чудо је видети Творца небеса и земље како стоји наг у реци, и као слуга прима крштење од слуге – за наше спасење.<sup>16</sup>*

*Како ћу пружити руку и дотаћи главу Њега, који влада свим стварима? ... Ти, коме Серафими певају похвале, ходаш по земљи. А ја, шта сам него слуга који не зна како крсти Господара.<sup>17</sup>*

*Гледајући Тебе, Творца свих ствари, како висиш наг на Крсту, читава творевина беше прикована страхом и туговаше ... О необичног ли чуда!<sup>18</sup>*

*Гроб данас чува Њега који држи творевину у удубљењу длана свог; стена покрива Њега који покрива небеса славом!<sup>19</sup>*

<sup>14</sup> Вечерња на Велики петак, Велики петак, Слава, Сада и увек, Апостихира.

<sup>15</sup> Велики четвртак, Кондак 5, Стихира 29.

<sup>16</sup> Вечерња на Богојављење, Стихира на девети час.

<sup>17</sup> Вечерње на Богојављење, Стихира после читања Еванђеља.

<sup>18</sup> Велико вечерње треће недеље Великог поста: Слава, Стихира на Господе плаках.

<sup>19</sup> Вечерња на Велику суботу, Стихира на Хваљен.

*Њега, који држи земљу у удубљењу длана свог, кратко је држала земља.*<sup>20</sup>

Химне користе појаву сличних речи, слика или радњи (на пример „висио је“, „био је оденут“, „држи“, „руке“, „починак“): *Својим рукама издајник је ... тајно узео сребро, цену за Онога који је уобличио човека својим рукама ...*<sup>21</sup> Химне које следе, једна се поје на Велики петак, а друга (очигледно обликована после прве) на Бадње вече, савршено су илустративне:

*Данас је Онај који је окачио земљу на водама окачен на Крсту. Он који је Цар анђела крунисан је трновим венцем. Он који је небо оденуо облацима, оденут је у пурпур поруге. Он који је у Јордану ослободио Адама, прима ударце у лице. Женик Цркве прикован је чавлима. Син Девеице прободен је копљем. Клањамо се страдању Твоме, о Христе. Покажи нам и славно Твоје Васкрсење.*<sup>22</sup>

*Данас је Онога који држи читаву творевину у удубљењу длана свог родила Девеица. Он, кога у суштини нико не може додирнути, умотан је у ланене пелене као смртник. Бог који је у почетку створио небо лежи у јаслама. Њега који је слао манну људима у пустињи мајка храни млеком из груди својих. Он, који је Женик Цркве призива себи маге. Син Девеице прима њихове дарове. Клањамо се рођењу Твоме, о Христе. Покажи нам и божанско Твоје Богојављење.*<sup>23</sup>

Космичка драма актуелизована у мистичком „данас“: „Данас је Творац неба и земље рекао својим ученицима: Час је дошао, и Јуда који ће ме издати је близу“;<sup>24</sup> „Данас Господар творевине стоји пред Пилатом; данас је Творац свих ствари предат на Крст“.<sup>25</sup> А ипак, не би требало да превидимо христолошко језгро оваквих тврдњи: *Творац неба и земље говори ученицима, Господар творевине стоји пред Пилатом, Творац свих ствари је предат на Крст! Више но било шта друго, то Ко је заправо Онај који је распет, објашњава литургијски програм Велике недеље.*

<sup>20</sup> Вечерња на Велику суботу, прва статија.

<sup>21</sup> Велики петак, Кондак.

<sup>22</sup> Велики петак, Антифон 15.

<sup>23</sup> Бадње вече, Слава, сада и увек, Стихира на Девети царски час.

<sup>24</sup> Велики петак, Антифон 5.

<sup>25</sup> Вечерње на Велики петак, Стихира на Господе плакао сам.

## HYMNOGRAPHICAL CREATION (MAKING)

Bishop PhD Jovan (Purić)

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

Writing verses certainly could not be regarded as poetry that is a general rule in any epoch. It should be emphasized a fact that there were all types of poetry in Byzantine, secular and religious, intellectual and folk poetry. „Creating“ lyrics of intellectual and folk poetry. Religious poetry express devotion and internal filings toward God. This poetry is really personal because it reveals one's own personal devotion as quite opposite to ceremonial (ritual) poetry that represent general feelings. Regarding hymnography there is several distinctions: the first hymnography was connected with melody. Of hymn Author was at the same time inspired by words and by melody. That is why Byzantine hymnography creation involved sense of hearing. For example, St Roman was called Melodist for that reason. The one who was not engaged in chanting hymns was called only hymnography writers, because they were engaged only in writing texts. On Byzantine hymnography creations could not be applied criteria applied on other epochs or cultures. By the form Byzantine creating could be similar to antique one, but by the content as well as themes it was original. Originality is consists of two crucial elements: faith and internal struggle of man. Man could achieve knowledge by faith but internal struggle could fight personal egoism. Considering that Byzantine poetry emphasize prayer (that proceed from the faith) and ethical principles (as a result of internal struggle).

## ГИМНОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Епископ др Йован (Пурич)

Академия Сербской Православной Церкви художества и сохранения, Београд

«Создание» стихов это все-таки не поэзия, и это правило которое действует во всех эпохах. Прежде всего нужно сказать, что в Византии существовало поэтическое творчество любого вида: светское и Церковное, народное и интеллектуальное. Под религиозной поэзией подразумевалась та поэзия, которая выражает внутренние человеческие ощущения к Богу. Эта поэзия очень личная, поскольку выражает личную набожность, в отличии от обрядовой поэзии, которая выражает общие ощущения. Что касается гимнографии нужно сделать следующие различия: настоящая гимнография была связана с мелодией. Автор гимна был одновременно вдохновлен и словами и мелодией. Таким образом, в Византии гимнографическое творчество включало и чувство слуха. Так, например, Св. Роман называет Мелод, а те, которые не были включены в выполнение гимна назывались гимнографами, то есть те, кто писал только тексты. На Византийское творчество не можем применять критерии, которые применяем к другим эпохам и культурам. По форме византийское творчество может быть похоже с античным, но по содержанию, то есть тематически, оно есть оригинальным. Эта оригинальность имеет два важных элемента: вера, и внутренняя борьба человека. Верой человек достигает знаний, а внутренней борьбой побеждает свой эгоизм. Потому византийская поэзия подчеркивает и молитву (которая происходит из веры) и этический момент (который является результатом внутренней борьбы).

## СВЕТО ПИСМО У СРПСКОЈ СРЕДЊЕВЕКОВНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ<sup>1</sup>

Епископ др Јован (Пурић)

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

Епископска 3

Ниш

Ел. пошта: ep.jovan@gmail.com

*Прегледни рад*

Примљен: 20. септембар 2012.

Прихваћен: 15. октобар 2012.

*Апстракт: Књижевност са својом инспираторском и изворном снагом коју црпи из Светог Писма Старог и Новог Завета, са делима ранохришћанских писаца не може ништа дати осим дела Шекспира и Достојевског. Овај рад је покушај прегледа хришћанске књижевности у српском народу до XVII века. Овај рад је потврдио задатак за потоње генерације, а то је да „поставимо своју књижевност прошлости у моралну и интелектуалну слику садашњице.“ Такође, и да српска стара књижевност не лежи у старим библиотекама и музејима. Наравно, пред нашим генерацијама је задатак да поред овог кратког увода у тему, темељно промишљамо и радимо на аналитичком методу свестранијег проучавања дате теме.*

*Кључне речи: књижевност, Свето Писмо, житија*

По речима Владике Николаја Небеско откривење, Радосна вест роду човечанском – Хришћанство „нити је једна религија, нити је једна философија, но сасвим посебан, оригиналан и савршен организам божанске живе истине, светлоносан и

<sup>1</sup> Рад је настао 1981. године у Богословији Светог Саве у Београду.

спасоносан.”<sup>2</sup> Наши преци својим доласком на Балканско полуострво донели су многобожачку веру и дошли су у сукоб са тим „светлоносним и спасоносним организмом божанске живе истине.” Да би опстали примају хришћанство, а тим и писменост. И како каже Д. Богдановић: „Христијанизација је пресудан чинилац, колико за европеизацију (боље рећи ромеизацију) српског народа, толико и за битно усмеравање, па чак и за настајање српске књижевности.”<sup>3</sup> У крилу Цркве и под окриљем православног хришћанства формирају се држава, култура и књижевност. Главни центри културног живота су манастири, а ствараоци књижевности – углавном – монаси. Тако да ће се појавити рукописне књиге, преведена, али и оригинална дела. Поставља се питање у вези са свим старим делима у српској култури – где је главни извор тих дела? Кроз преглед црквене и лепе књижевности видећемо да је главни извор хришћанство које се садржи у Светом Писму, Светом Предању и списима Светих Отаца. Овде је најпре направљен један кратак преглед увида у ову велику тему де немамо намеру да се студиозно бавимо и да улазимо у све димензије ове интересантне теме, али пошто је Свето Писмо неодвојиво од Светог Предања и главни извор на њему ћемо се задржати укратко.<sup>4</sup>

Као што је већ речено, средишта културног живота у средњовековној Србији су манастири, а ствараоци књижевности монаси. Када се говори о српској књижевности средњег века често се заборавља ко је био главни посредник и (инспираторски) извор књижевности, јер је она, заједно са својим (инспираторским) извором, доста утицала на развој човека у том периоду. А то се види кроз преглед црквене књижевности и лепе књижевности (преводна: романи и приповетке, апокрифи и агиографије; оригинална дела: житија, похвале и историјски списи).

<sup>2</sup> Еп. Николај, *Сабрана дела* књига V, 326.

<sup>3</sup> Богдановић, Д. *Историја српске књижевности*, Београд 1980, 20.

<sup>4</sup> Свето Писмо као инспираторски извор било је у великој употреби у средњем веку, а то видимо по броју цитата. „Од 75 књига Старог и Новог Завета писци су употребили око 60 књига, од којих је 2032 цитата у нашим средњовековним списима.

Словени који су живели северно од Карпата почели су да се расељавају на све стране, на запад, на север и на југ до Дунава, али су, под притиском Авара и других народа, почели да – у VI веку – прелазе преко Дунава и Саве у Византију. Они тада долазе у додир са хришћанском културом и грчко-римском цивилизацијом. Пошто балканске земље нису опустеле Срби се мешају са староседеоцима који су већим делом већ били хришћани. Захваљујући моћи прилагођавања они су преплавили скоро цело полуострво. Чак су расељавани од византијске власти по свим азијским областима.

Словенски народ који је био многобожачки долази у сукоб са хришћанством, али после победе хришћанства они почињу да се крштавају. „Али сви словенски додири са хришћанством и појединачна прелажења у хришћанску веру још су далеко од опште корените християнизације.”<sup>5</sup> Срби су два пута примали хришћанство, тако да се под Василијем I (око 870. године) међу њима оно коначно утврђује. Крстивши се Словени ступају у културну заједницу са просвећеним византијским народима.

Још пре велике сеобе народа, у старој постојбини, Словени су имали књижевност, и то усмену. Они су имали своје песме, приче, гатке, пословице, басне, које су биле израз њиховог живота. После тога, Хришћанство је утицало на усмену књижевност, која је временом била заборављена или, тачније, прилагођена писаној хришћанској књижевности.

У својој новој домовини Словени су осећали потребу писменог саопштавања. А проповедници Хришћанства (германски свештеници) служили су се са грчком и латинском азбуком. „Да би се ослободио истинског утицаја Растислав се обраћа византијском цару Михаилу III и цариградском Патријарху Фотију да му пошаљу учитеље који ће да проповедају хришћанство на словенском језику“.<sup>6</sup> И Словени су добили двојицу учитеља св. Ћирила и Методија. Саставивши азбуку и преводивши књиге

<sup>5</sup> Дачић. Д. *Историја књижевности за II разред*, Београд 1976, 6.

<sup>6</sup> *Ћирило и Методије, житије, службе*, ур. Трифуновић Ђ, Београд 1964, 13.

на словенски језик они су развили своју делатност северно од Срба, око Блатнога језера и у Моравској и засновали су словенску писменост.

После Методијеве смрти, његови ученици су подвргнути жестоком прогону те су морали да напусте моравску територију. Они су прешли у јужнословенске земље: „Најпознатији ученик Методија био је Климент, који је под дозволом бугарског цара Бориса отишао око Охридског језера на проповедање Хришћанства“.<sup>7</sup> Тако да је Климент развио врло живу и плодну мисионарску делатност. Мисли се да је он саставио ћирилицу, а такође му се приписује *Високоморавска житија* (*Панонске легенде*). О другим Методијевим ученицима зна се далеко мање.

Први словенски мисонари, са глагољским књигама могли су доћи у српске земље после 873. године. „Мало је познат развој књижевности у српским странама после Методијеве смрти и прогона његових ученика.“<sup>8</sup>

„Главни ток словенске књижевности којим је она ушла у српске земље, није, западни огранак Ћирило-Методијевске традиције, него је источни, који је потекао из Охрида.“<sup>9</sup> Настанком српске редакције старословенских језика јавља се битна околност у постанку и развоју српске књижевности. „Додиром српског народа и старословенском књигом, старословенска књижевност се посрбљавала и тако постајала основом српске средњовековне књижевности управо на путу из Охрида преко Скопља и преко тога широког трансмисаоног подручја на западу и северозападу.“<sup>10</sup>

С краја XI века када је и почетак стварања српске редакције старословенских језика, настаје први писани споменик глагољлицом, а то је *Маријино јеванђеље*. Познато је још неколико старословенских глагољских споменика: *Асеманијево јеванђеље*, *Зографско јеванђеље*, *Синајски псалтир*, *Требник*, *Клочев зборник*.

<sup>7</sup> Трифуновић, Ђ. *Стара књижевност*, Београд 1972, 11.

<sup>8</sup> Богдановић, Д. *Историја српске књижевности*, Београд 1980, 122.

<sup>9</sup> *Исто*, 124, 216, 217.

<sup>10</sup> Радојичић, Ђ. *Књижевност збивања и стварања код Срба у средњем веку*, Нови Сад 1967, 13.



„Маријино јеванђеље је најстарија сачувана српска књига писана глагољицом.“<sup>11</sup> „Наша књижевност као и сва просвета почиње на инспирацији књиге, чији су писци били директно инспирисани Богом, изражавајући своју мисао у којој се користе неубичајени симболи, а то је Свето Писмо или Библија, која је божанског порекла и описује се речју „Откривење“.“<sup>12</sup>

„Тридесет година после глагољице појавили се и друга словенска азбука, ћирилица.“<sup>13</sup> То је лакше писмо, састављено према грчком краснопису. И код Срба дуже време је трајало смењивање глагољице ћирилицом. Један запис који је писан ћирилицом је из Србије и пронађен је на камену у селу Темнићу.

Основу српске књижевности чини старословенска преведена или оригинална књижевност из X и XI века. А то су библијски текстови: јеванђеља, апостоли, псалтири и паримеји. Ови текстови су одиграли пресудну улогу у формирању естетике, поетике и читавог погледа на уметност код Срба. Псалтир који је слушан на свакодневним богослужењима, највише је утицао на стил српских и словенских писаца. Он је учен напамет, а касније ће доста послужити својим стиховима и фигурама као извор за српску књижевност у XIII и XIV веку. И сви ти библијски жанрови су главни извори и темељи.

Не само да је превођена библијска књижевност, него и литургијска. Српска књижевност упознаје и усваја све византијске жанрове и то: тропар, кондак, стихиру, канон, служба и друге црквене теме.<sup>14</sup> „Сва та преводна књижевност из општег старословенског фонда IX–X века одредила је круг и правац књижевног рада код Срба. Отуда је раздобље између X и XII века значило епоху рецепције византијске културе у неким њеним основним изворима и видовима.“<sup>15</sup> Дедукцијом се може утврдити да су у

<sup>11</sup> Поповић В. Теолошки погледи, год. I, бр.2 1968, 153.

<sup>12</sup> *Споменици*, Београд 1969, посебно види на стр. 55.

<sup>13</sup> Поповић, В. *Св. Сава и проблем развита наше културе*, Београд 1961, 35.

<sup>14</sup> Исто.

<sup>15</sup> Богдановић, Д. *нав.дело*, 133.

овом раздобљу међу Србима настајала оригинална дела, а са краја XII века наговештавају се и први почеци самосталне књижевности. „Из XI века прво српско књижевно дело је *Легенда о дукљанском кнезу Владимиру*, које је саставни део *Летописа попа Дукљанина* из XII века.“<sup>16</sup> Писац летописа је непознат. Претпоставља се да је у младости писао на народном језику а касније превео на латински. Летопис садржи генеологију владара у периоду од 600 година. „Судећи према сачуваним изворима писац је познавао прва словенска житија Ћирила и Методија.“<sup>17</sup> Повест о дукљанском кнезу Владимиру, првом мученику и светитељу Дукље прожет је хришћанском вером и побожношћу. „У том делу говори се о борби српског владара за идеале усавршавања свога народа према циљевима највеће књиге – Св. Писма у оквиру једне драме. Ова драма са еванђелским основом читана је кроз цео средњи век.“

Ширењем хришћанства јавља се потреба за све већим бројем књига. Тако да су преписивачи у рукописне књиге почели да уносе особине говорног језика. Овим се рађа и српска књижевност. Језик на коме је писана средњовековна књижевност је српско-словенски језик. Најстарији наши споменици су *Башчанска плоча* и *Мирослављево јеванђеље*.

*Мирослављево јеванђеље* је писано за хумског кнеза Мирослава, брата Немањиног. А настало је између 1169. и 1197. године. Писано је на пергаменту, лепим словима ћирилице са много иницијала у боји. „*Мирослављево јеванђеље* је важно и као споменик који у једном свом делу, у секцијама дијака Григорија открива већ развијене особине једне нове српске ортографије.“<sup>18</sup> Али посматрајући три споменика наше старе писмености: *Мирослављево јеванђеље*, *Кулинову повељу* и *Немањину хиландарску повељу* из њих се види да је било колебања у писању. Тако да је Свети Сава у Светој Гори проширио своје знање словенских

<sup>16</sup> Радојичић, Ћ. *нав.дело*, 13.

<sup>17</sup> Трифуновић, Ћ. *нав.дело*, 12.

<sup>18</sup> Теолошки погледи, бр. 2 за 1968 год., стр. 153.

језика и ћириличне ортографије, и својим делом утицао на образовање српске рецензије.

Други важан споменик је *Вуканово јеванђеље* писано око 1200. Такође је важна и *Кулинова повеља*. Из ње се види колико је утицај Хришћанства био јак. „Али тријумф хришћанства и цивилизације изразио се тек у држави Немањића кад је Свети Сава довршио христијанизацију Срба и указао нашем народу пут у будућност.“<sup>19</sup>

С краја XII века када је држава постала самостална почиње и наша стара књижевност. У средњем веку главна културна средишта су манастири, у њима живе и раде учени монаси, који су радили на науци и књижевности. „Наша средњовековна књижевност настала је и развијала се поглавито у крилу Цркве.“<sup>20</sup> А ствараоци су црквени људи, па је зато наша књижевност прожета црквеним духом, учењем и моралом средњовековне хришћанске аскезе. Но и осим ове црквене књижевности у манастирима се развијала класична књижевност. Тако да монаси стварају нова оригинална дела у хришћанском духу на основу античких дела.

Српска средњовековна књижевност била је под утицајем византијске књижевности. Главно средиште византијске књижевности је Света Гора. С краја XII века Немања заједно са Савом подиже манастир Хиландар који се назива „средњовековним универзитетом“. Сем њега Срби су имали и других манастира, као нпр. Студеницу, Жичу, Пећ, Дечане, Грачаницу, Милешеву, Љубостињу, Манасију и друге који су били главна културна средишта. И у њима су неговане све гране духовне делатности.

Средњовековна књижевност која је стварана по манастирима, од стране црквених људи, носила је карактер црквене књижевности. Осим црквене књижевности (литургијских, библијских и рукописних књига) у средњовековну књижевност спадају преводна дела: романи, приповетке, апокрифи, хагиографије; као и оригинална дела средњег века: биографије, похвале, историјски списи и поезија.

<sup>19</sup> Богдановић, Д. *нав.дело*, 136, 227, 77.

<sup>20</sup> Павловић, Д. *Из наше историје књижевности*, Сарајево 1964, 5.

„Наша средњовековна књижевност познавала је око двадесетак романа и приповедака, који су писани глаголицом, ћирилицом и босанчицом.“<sup>21</sup> Сви ти романи и приповетке представљају неку врсту средњовековне белетристике. Целокупна њена тематика описује једино царева, краљева и великаше. У садржини дела осећа се да су писана да поуче и васпитају. Сва та дела су ушла у нашу књижевност преко византијске књижевности. Романа у правом смислу речи нема.“<sup>22</sup> По дужини и композицији у романе спада *Александар Велики* и *Варлаам и Јоасаф*. А сви краћи књижевни облици спадају у приповетке. У романе који су нам дошли са Истока спада роман о Александру Великом, преведен са грчког језика, то је уствари псеудо-Калистенов роман византијске редакције. То није религиозни роман, него забавни. У њему се говори о великим победама Александра Великога. Такође и роман о Варлааму и Јоасафу дошао је са Истока. Основна мисао романа је сукоб између Хришћанства и паганства. Овај роман био је намењен дворским круговима, иако је реч о томе како је пустињак Варлаам обратио у Хришћанство Јоасафа. У ствари то је хришћанска прерада живота Буде.<sup>23</sup> Све остале приповетке су дошле са истока и то приповетке о тројанском рату која је препричана Хомерова *Илијада*. Такође и приповетке о Теофани Крчмарици, Муке блаженог Гроздја, Стефанит и Ихнилат и друге су дошле са Истока. Тристан и Изолда и Биво од Антоне су дошли са Запада. А остали романи и приповетке као: Премудри Акир, Цар Шакиш, Цар Ана и др. не зна се ког су порекла.

Наша стара књижевност пуна је апокрифа. Они су настајали услед тога што сва богословска дела нису могла да задовоље побожну радозналост средњовековног народа. Сва дела Старог и Новог Завета наводила су народ на дубље мисли о даљој судбини пророка, апостола и светитеља. Црква је забрањивала те списе. Сви ти апокрифи су долазили и са Истока и са Запада.

<sup>21</sup> Дачић, Д. *нав.дело*, 26.

<sup>22</sup> Исто.

<sup>23</sup> *Из наше књижевности феудалног доба*, Просвета, Београд 1968, 173.

У ширењу тих неканонских књига допринела је богумилска јерес. Они се деле на старозаветне и новозаветне. У старозаветне спадају: *Књига о Адаму, о Аврааму, о Варуху, Књига о Еноху*. А у новозаветне апокрифе спадају јеванђеља: *Никодимово, Јаковљево, Томино*, као и *Хожденије Богородице по мукам*. Сви ти апокрифи као и приповетке утицале су на народне песме и приповетке. Има много мотива у народним песмама, што значи да су били популарни у народу. „Старе приповетке и апокрифи имају место у нашој књижевности као сведочанство наших веза са другим литературама, као доказ релативно високог ступња наше културе средњег века, као документ средњовековне мисли у човековом животу и свету.“<sup>24</sup>

„Хагиографије су најомиљенији рад у свима средњовековним књижевностима.“<sup>25</sup> Предмет хагиографије јесте живот светаца, њихова страдања, врлине, мудрост, њихова чудеса. У Византији та књижевна врста била је нарочито развијена, док се на Западу развила ритерска и трубадурска поезија.

Срби су имали своје заслужене људе које су проглашавали за свеце. Тако да монаси раде на животописима „Божјих људи“. Прва житија су свете браће Ћирила и Методија и Климента и Наума. А настанком житија о Стевану Немањи од синова Саве и Стевана Првовенчаног настаје оригинална српска књижевност.

У нашој књижевности постоје преведене и оригиналне хагиографије. У преведене спадају: *Живот св. Ђорђа, Живот св. Алексија, Живот св. Павла Кесаријског* и других светитеља. А од наших позната су: *Панонске легенде, Животи Јоакима Саленапорског, Петра Коришког, Ђорђа Кратовског, Св. Симеона, Св. Саве* и др. Са тим хагиографијама ми смо добили оригиналну књижевност.<sup>26</sup>

Са формирањем државе Немањића, књижевност се осамостаљује у оквиру црквених отаца, ранохришћанске књижевности, као извор средњовековне учености и ризница мудрости и

<sup>24</sup> Трифуновић, Ћ. *нав. дело*, 243

<sup>25</sup> Анђелић, Ћ. *Историја југословенске књижевности*, Београд, Геца Кон, 1933, 39.

<sup>26</sup> Дачић, Д. *нав. дело*, 325.

моралних представа, претварају се у добродетељ и врлину.<sup>27</sup> Хришћанство које је пружио етику српском народу и дало печат духовном животу народном послужило је као извор средњовековне књижевности. То се види да главне врлине, добродетељи се преплићу и чине основну садржину старе српске књижевности.

„Свети Сава је први писац по времену, а и по вредности.“<sup>28</sup> Прва Савина дела су посвећена испосничком и монашком животу: *Карејски и Хиландарски типик*. Касније пише: *Студенички типик, Житије и службу своје оцу, Крмчију и писмо Спиридону*. Дошавши у манастир Ватопед он се замонашио. После извесног времена он је пожелео да се повуче у усамљенички живот, али му игуман није дозволио. Најзад, када му се указала прилика он одлази, у место украшено по подобију рајскоме, у средину Кареје. Он је ту саградио себи келију са црквом св. Сави Освећеном. Саградио је за време док се градио Хиландар. Оваква келија, као и Студеничка, касније у XIV веку Дечанска и друге претварају се у жаришта књижевног рада.<sup>29</sup>

За свако светогорско обиталиште потребан је био устав, правило по коме ће се управљати онај који буде ту живео. И Сава га саставља 1199. године. То је мали спис, лист или два само. „У овом типику Св. Сава је сажето свео искуства свога усамљеничког, испосничког живота, задржавајући се на најбитнијим прописима како треба живети у духу Светога Писма, по примеру Светих Отаца и пустињака.“<sup>30</sup>

Исте године и почетком следеће саставио је други спис, много већи по обиму – *Хиландарски типик*. Доласком Немање у Свету Гору 1197. године, он је хтео да подигне један српски манастир. Добивши дозволу за градњу манастира, он почиње да гради. Кад је подигнут манастир било је потребно правило без

<sup>27</sup> Богдановић, Д. *нав. дело*, 60.

<sup>28</sup> *Споменица*, 1969, 62.

<sup>29</sup> Богдановић, Д. *нав. дело*, 147.

<sup>30</sup> *Споменица*, 62.

кога не може почети рад у манастиру. Сава је често ишао у Цариград и свраћао је у Евергетидски манастир. Њему се веома свидео живот по евергетидском типичу кога је саставио Павле и оставио ученику Тимотеју. „У почетку он је описао живот оснивача задужбине, а затим изложио монашки живот оца и најзад његову смрт.“<sup>31</sup> Уводно поглавље *Хиландарског типика* састоји се из цитата Св. Писма (од поука из хришћанске вере<sup>32</sup> и духовног живота).<sup>33</sup> Типик садржи правила, прописе и збирку моралних уредаба. Књижевна вредност није велика јер су ту практична упутства монасима.

После Симеонове смрти, 1200. године, Сава је провео још осам година у Хиландару. А онда одлази у Србију да би помирио браћу Стефана и Вукана. Он је понео са собом и очеве свете мошти у Студеницу, где је постао игуман око 1208. године. У Студеници саставља *Студенички типик* између 1208. и 1215. године. На почетку типика је житије св. Симеона. Ту Сава износи живот пре монашења, монашење, повлачење у Студеницу, а затим у Св. Гору где гради манастир Хиландар. На крају описује смрт и пренос моштију. Овај мали спис може се мерити са најбољим творевинама Европе, јер се у њему огледа Савина личност, његове идеје и лепоте тога времена.<sup>34</sup> Своје најлепше мисли Сава је исказао у описивању упокојења св. Симеона. „У дванаести дан тога месеца видех га да се спрема за одлазак и рекох му: „О блажени господине Симеоне! Ево се већ спрема благи твој исход и покој твој“... А он подигав руке, поче са сузама говорити: „Тројице Света, Боже наш, славим те, и благосиљам те, и молим те, и благосиљам те, јер трећи благослов дајем наследницима својим“... А дајем им пређашњу заповед: имајте љубав међу собом!... И ја сам на све то рекао: Амин!“<sup>35</sup>

<sup>31</sup> *Споменица*, 62.

<sup>32</sup> Станојевић, С. Глумац, Д. Свето Писмо у нашим старим споменицима, Београд 1932, 24.

<sup>33</sup> Кашанин, М. Српска књижевност у средњем веку, Београд 1975, 122.

<sup>34</sup> *Споменица*, 63.

<sup>35</sup> *Старе српске биографије* (превод М. Башића), Београд 1924, 20.

Свети Сава преневши браћи очеву поруку, описује даље очево упокојење које је једно од најлепших места у нашој старој књижевности: „А кад је дошао дванаести дан тога месеца, рече ми: „Чедо моје, принеси ми Пресвету Богородицу, јер такав завет имам, да пред њом испустим дух мој...“ И сви гледамо и плакасмо горко, гледајући ка овом блаженом старцу такву неисказану Божију љубав... И кад наста ноћ, сви се опростише и благословише у њега па отидоше у ћелије да врше службе и да мало отпочину.“<sup>36</sup>

Сава даље говори о блаженом исходу душе и то уз похвалне стихове Псалтира. Св. Сава се овде користио преписивањем навода из Св. Писма и теолошких дела што је одлика добрих писаца. Он је на најбољи начин, језгровито, описао упокојење Св. Симеона. То се види по речима које су надахнуте Библијом и лепим метафорама. (*Земаљски анђео и земаљски човек*). „После проглашења Симеона за светитеља св. Сава је написао оригиналну песму: *Службу св. Симеону*.“<sup>37</sup>

„Црквеноправним делима прикључује се *Крмчија*; Литургичке прописе садржи устав за држање Псалтира, а књижевним се приближава Савино писмо игуману Спиридону са једног од његових путовања у Свету Земљу.“<sup>38</sup> *Крмчија* је настала сређивањем грчких правних зборника и она спада у најзначајније правне споменике средњег века. Она је у оно време служила и цркви и држави.

„Издавајући се као писац, св. Сава се издваја и као човек. Увек у бризи и послу, ни умро није код куће.“<sup>39</sup> Краљ Владислав пренео је његово тело у манастир Милешево. Иако је био мртав, он је био свуда присутан. За време петовековног ропства Турци су спалили његове мошти на Врачару. Тиме су хтели да униште чудотворство и да га нема. Спаливши мошти нису уништили његово велико дело, у које спада и ово књижевно дело. Нажалост, данас су та књижевна дела која су „огледало једног целог

<sup>36</sup> Исто. 20, 21.

<sup>37</sup> *Споменица*, 62.

<sup>38</sup> Богдановић, Д. *нав.дело*, 149.

<sup>39</sup> Кашанин, М. *нав.дело*. 131.



искуства“, стављена у музеје, уместо да се читају. А што је још горе на Србина су ударили зли ветрови са свих страна осим са Истока одакле му је јављен Христос. Сви ти зли ветрови (безверство, кривоверство, и маловерство) неће никада угасити жижак вере који је запалио свети Сава и окренуо Србину лице ка Истоку.

Други биограф у XIII веку јесте Стеван Првовенчани, врло образован и добар српски владар између 1196–1225. године. „Није чест случај ни у средњем веку да владалац буде писац, а код нас то је већ био први краљ из куће Немањића.“<sup>40</sup> Он је био даровит књижевник, а то се види из *Хиландарске повеље*, у којој је дао рајску лепоту Свете Горе.

Осим те повеље Првовенчани је написао *Житије св. Симеона* (1216.). То је прво византијско опширно житије, са свим сегментима једне развијене хагиографије.<sup>41</sup> У житију се јасно одељују три природна и сразмерна става: опис световног живота, чудеса и похвала св. Симеону. Ова биографија има историјских података, али је слабија од биографије св. Саве. „По цитатима, поређењима, речнику, стилу, види се да је Првовенчани краљ добро познавао најинструктивнију књигу свог времена, Свето Писмо, нарочито писца цара Давида и цара Соломона.“<sup>42</sup> Такође је познавао *Лествицу св. Јована Климакса*,<sup>43</sup> коју цитира у своме спису. Познавао је и животопис св. Ћирила, а снажно га је инспирисао живот св. Василија Новог.

*Доментијан* – српски светогорски монах непознатог порекла, теолошки учен и веома ортодоксан је трећи биограф XIII века. Заједно са Теодосијем он је најприсније у вези са личношћу и радом светог Саве. О његовој личности нема скоро никаквих података. Он сам о себи казује да је последњи ученик св. Саве. „Доментијаново књижевно дело припада искључиво хагиографском, житијном жанру.“ Из његових дела се види толико осећајности, записа и дубине мисли. Његово дело има достојанствени

<sup>40</sup> Исто, 32.

<sup>41</sup> Богдановић, Д. *нав.дело*. 153.

<sup>42</sup> Кашанин, М. *нав.дело*. 132.

<sup>43</sup> Станојевић Ст., Глумац Д., *нав.дело*. 12.

ритам, његове фразе, звучност и мисли га стављају у врхове српских прозаиста и уздижу на степен светских писаца.

Прво његово огромно дело јесте *Житије светог Саве*, које је писао у Кареји за краља Уроша. Доментијан у том спису излаже цео Савин живот од рођења и смрти и његову делатност. „Спис је настао у религиозном расположењу, а не профаном, и у мистичкој атмосфери, а не рационалној.<sup>44</sup> Многобројни цитати, највише псалама (и поређења) сведоче нам да је добро познавао Свето Писмо. „Живот св. Саве показује како српска књижевност није више случајна и споредна него израз српске културе у којој се јављају оригинална дела, те не почива више на преводима и преписима)<sup>45</sup> Друго дело које је мање значајно је „Житије св. Симеона“, написано 1264. године по налогу краља Уроша I. У писању овог дела користио је раније дело Стевана Првовенчаног и своје дело о св. Сави, као и класично дело руске књижевности „Слово о закону и благодати“. Доментијан своје дело завршава описом преноса моштију св. Симеона.

Најзначајнији српски писац и биограф XIII века је *Теодосије*. О његовој личности се не зна скоро ништа. Само се зна да је био монах Хиландара и из наслова *Житија о св. Сави* да се писац звао Теодосије. „Главни Теодосијев допринос старој српској књижевности је велики број сасвим нових текстова, који се укључују у реформисани литургијски живот српске цркве.“<sup>46</sup> Он је саставивши два животописа, две службе и три канона постао најплоднији средњовековни писац. „Теодосије је створио једно ремек дело, прави хришћански биографски роман, Живот св. Саве.“<sup>47</sup> При писању дела користио је Доментијана, византијске и наше списе, али је тим веома оригиналан и даровит приповедач.<sup>48</sup> Други животопис је *житије св. Петра Коришког*. Оно садржи унутрашња сажимања и духовне подвиге Петра, испосника

<sup>44</sup> Богдановић Д., *нав.дело*. 157.

<sup>45</sup> Кашанин М., *нав.дело*. 152.

<sup>46</sup> *Споменица*, 66.

<sup>47</sup> Богдановић Д., *нав.дело*. 170.

<sup>48</sup> Дачић, Д. *нав.дело*. 44.

XIII века у Коришу код Призрена. „Ово дело се сврстава у ред најуспелијих и најлепших остварења српске књижевности.<sup>49</sup>

Осим ових животописа он је написао: *Службу св. Симеону* (између 1307 и 1310) и *Службу св. Сави*. Од свих служби надахнутији је и оригиналнији је *Заједнички канон Спасу Христу, св. Симеону и св. Сави*. Најобимнији и најзначајнији песнички састав је *Заједнички канон на осам гласова*. Слабије дело је заједнички канон св. Симеону и св. Сави. И једна служба је посвећена једном пустињаку св. Петру Коришком.

Настанком служби и животописа св. Симеону и св. Сави, заокружен је и довршен процес настајања главних радова српске средњовековне књижевности. Главни темељи су житија и службе XIII века. Ова књижевност је црквена, духовна и монашка. А главни извор је Хришћанство које се садржи у Св. Писму, Св. Предању и учењу Цркве и списима Св. Отаца и црквених учитеља.

Четрнаести век дао је неколико вредних писаца, од којих је један најважнији, биограф архиепископ Данило II. Властелин по рођењу, дворанин краља Милутина, замонашио се у манастиру Кончулу; био је у пратњи Јевстатија II, а затим постао игуман манастира Хиландара. После прослављене одбране од напада Каталина, постављен је за епископа бањског. „После свршених догађаја у Србији одлази опет у Хиландар где се одаје студирању Светог Писма и пророка у хиландарском пиргу.“<sup>50</sup> Потом је био у Србији хумски епископ и архиепископ српски до смрти (1337). „После архиепископа Саве I није било активнијег човека у врху Српске Цркве.“<sup>51</sup> Осим што је знао управљати државом и црквом, умео је писати.

Архиепископ Данило II је саставио две службе и шест житија. Биографије које је написао ушле су у зборник „Животи краљева и архиепископа српских.“<sup>52</sup> Данилов зборник се састоји из два дела: један где су животи краљева, и други где су животи

<sup>49</sup> *Споменица*, 66; *Гласник* бр. 2, 1974, 1.

<sup>50</sup> Богдановић Д., *нав.дело*. 173.

<sup>51</sup> Дачић Д., *нав.дело*. 47.

<sup>52</sup> Кашанин М., *нав.дело*. 212.

архиепископа. Житија чине језгро зборника: Житије краља Уроша, краља Драгутина, краљице Јелене, Милутина; архиепископа Арсенија I, Јоаникија I, и Јевстатија I. Остала житија написали су његови ученици. Најлепше житије је архиепископа Данила II „У тим житијима су заступљени многи жанрови: молитве, плачеви, унутрашњи монолози или дијалози са својом душом, покајничка исповедања или похвале, па чак и поученија.“<sup>53</sup> Такође има доста историјских података, као и хришћанског учења (богословља). Исихазам који је био познат у Св. Гори у XI веку, утицао је на српску књижевност, видљив је и код Доментијана и код Теодосија, док је у пуној мери изражен у књижевном делу Данила II. Овај Данилов зборник је *Староставник*. Доста је послужио као историјски извор, а као књижевно дело на високом је ступњу.

Петнаести век дао је два биографа, од којих је први Григорије Цамблак. „Рођен и образован у Бугарској *Григорије Цамблак* (око 1360-1419/20) је преко Молдавије дошао у Србију, где је као игуман манастира Дечана (1402–9) написао своја три значајна дела.“<sup>54</sup> Одласком у Русију постављен је за митрополита кијевског. Од стране румунске цркве канонизиран је за светитеља 1954. године.

Григорије Цамблак образовани писац је многих дела. Најзначајнија дела су: *Житије Стефана Дечанског*, *Служба Стефану Дечанском* и *Слово о преносу моштију св. Петке из Трнова у Србију*. За разлику од осталих биографа, Цамблак је имао за циљ глорификовање православне цркве.“<sup>55</sup> *Служба Стефану Дечанском* писана је са мање изворног надахнућа од Житија. „Када се ови текстови читају заједно са косовским списима, открива се извесна геаналогија, развој и слична веза догађаја и континуитет мученичког опредељења, уз исто временску духовну и моралну условљеност пораза и страдања.“<sup>56</sup>

<sup>53</sup> Радојичић, *Творци и дела старе српске књижевности*, Београд 1969, 120.

<sup>54</sup> Богдановић Д., *нав. дело*, 177.

<sup>55</sup> Трифуновић Ђ., *нав. дело*. 21.

<sup>56</sup> Кашанин М., *нав. дело*. 334.

Други биограф јесте *Константин Философ*. Он је написао житије владара Стефана Лазаревића. Његов живот нам је најпознатији. Као владалац изразито високих способности, организатор државних власти он је заштитник уметности и књижевног стварања у својој земљи. Волео је архитектуру, сликарство и књижевност. Подигавши Манасију и низ манастира, оснивач је Београда, као књижевник он је један од најбољих српских владара.

Стефан Лазаревић је написао *Слово љубве и Мудрости и пророчанства*. *Слово љубве* по изразу је дискретна, недоречена, сва у наговештају и наслућивању, по идејама заснована на библијским мотивима јовановских, псалмских и павловских размислања о љубави, она претпоставља високу књижевну културу не само свог аутора него и оне средине којој је намењена.

Бугарски емигрант *Константин* названи Философ, учени световњак, заједно са Гргоријем Цамблаком уживао је Стефаново гостопримство. Константин је рођен другом половином XIV века, вероватно у Бугарској по своме казивању. После пада Бугарске, Константин је дошао у земљу деспота Стефана Лазаревића „Константин је оснивач чувене Ресавске школе.“<sup>57</sup>

По заповести патријарха Никона, после смрти Деспота Стефана (1427), Константин је написао „Живот деспота Стефана“. Идеолошки темељ и оквир *Житија* је у пуној мери хагиографски: живот личности је уклопљен у дејство божанског промисла, посматран је на плану вечности.<sup>58</sup> У овој биографији примећују се две струје: стара и нова. Стара са пуно: легенди, реторских и богословских цитата. Док у новој струји биографије преовлађује историјски материјал и географско описивање земље. Друго дело које је посвећено Деспоту Стефану је *Књига о правопису*.

*Димитрије Кантакузин* је проживео најмирније дане српске деспотовине. Он је оригинални књижевник који је оставио за собом дела разних жанрова. Кантакузин је и песник. Његова

<sup>57</sup> Богдановић Д., *нав. дело*. 207.

<sup>58</sup> Дачић Д., *нав. дело*. 55.

песничка дела доживљавана су као монашка, медитативна лектира, читана уз псалме Давидове. Својим житијем и службом Јована Рилског заокружен је култни круг литургијских текстова посвећен св. Јовану Рилском.

У XVI веку нема ниједног биографа. Само у XVII веку имамо једног биографа, који је последњи писац, Пајсеј Јањевац.<sup>59</sup> Поред житија Стефану Првовенчаном и цара Уроша, Пајсеј је написао обојици службе.

### Закључак:

Данас када се говори о књижевности поставља се питање њеног развоја и будућности. Једно велико искуство се крије у српској средњовековној књижевности. То искуство излаже проф. Ђорђе Радојичић и то концизно (у *Књижевним збивањима у турско доба*, 15, 16, 17). А из овог до сада реченог о српској књижевности ми имамо сав наговештај шта садржи наша књижевност, који је њен извор и значај.

Целокупна литература произилази из средњовековне књижевности. Данашња књижевност се враћа том свом почетку.

Суштина почетка наше књижевности је усвајање *Откривења*. Тако да у овој књижевности чији је извор *Откривење*, изражена је заинтересованост за питања свакодневног живота. Поука и карактер осећају се јасно у свим делима. „Ова књижевност разрађује непрестано основно учење хришћанске догме о ништавности и пролазности земаљског, материјалног живота, врло много је доприносила да се човек средњег века не само резигнирано мирио са свима животним невољама, и да, дајући „Богу Божије, а цару царево,,, налази за све утехе у будућем животу...“<sup>60</sup>

Многа дела су настајала изван оне традиције на коју се наслањала наша средњовековна књижевност, као моралне и

<sup>59</sup> Богдановић Д., *нав.дело*. 217

<sup>60</sup> *Из историје књижевности феудалног доба*, 26.

интелектуалне инспирације, од којих је највеће књижевно дело Св. Писмо, које се одликује литерарном вредношћу или само по свом односу према животу. Наша стара књижевност заједно са својим извором (Хришћанством) имала је највећи утицај на развој човека. И у том погледу, наша књижевност је велика, створена у свом времену да се живи са њом. Овде неће бити набројена дела из Старог Завета па све преко Достојевског и највећих живих песника, код којих имамо све најбоље кроз интелектуалну и моралну инспирацију Цркве. Јер је реалност живота у Телу Цркве најбоље откривена.

Нови књижевни правци као рационализам или романтизам који се развијају у Европи, развијамо и ми наш рационализам и романтизам са ослонцем на средњовековну емоцију, о чему заиста сведочи и књижевности из овог периода, нарочито њена емотивна страна. Настаје и епоха реализма. Најбољи српски песници и по стилу и по тематици враћају се моралном искуству у коме се наглашава реалност, основ и вредност живота, враћају се светосавском ренесансу, његовом рационализму, у коме се решава испитивање смисла људске егзистенције.

У свему овоме што нам сведочи српска књижевност средњег века као огледало једног искуства, можемо се уверити када читамо „Старо српско песништво“ и „Сабрана дела“ М. Настасијевића. То значи да је средњовековна књижевност модерна књижевност. Дакле, из свега можемо закључити да будућност сваке књижевности па и наше лежи у универзалности, у универзалности Откривења.

Према томе, књижевност са својом инспираторском и изворном снагом књига Св. Писма Старог и Новог Завета, са делима ранохришћанских писаца што нам је пружила модерна наука не може ништа дати осим Шекспира и Достојевског. Јер једна величанствена књижевност не може се замислити ако није инспирисана тражењем смисла живота. Наш је задатак да „поставимо своју књижевност прошлости у моралну и интелектуалну слику садашњице.“ Такође, и да наша стара књижевност не лежи у старим библиотекама и музејима „јер је то ненаучни став.“

Наравно пред нама је даљи задатак да поред овог кратког увода у тему, темељно промишљамо и радимо на аналитичком методу свестранијег проучавања ове теме.

### *Литература*

- Анђелић, Ђорђе *Историја југословенске књижевности*, Геца Кон, 1939.
- Атанасије, Јеромонах Јевтић, *Из богословља св. Саве*, Београд 1977.
- Башић, Миливоје *Старе српске биографије*, Београд 1924.
- Богдановић, Димитрије *Историја старе српске књижевности*, Београд 1980.
- Дачић, Душан *Историја старе књижевности*, Београд 1976
- Јустин, др Поповић, *Живот св. Саве и св. Симеона*, ман. Ђелије 1978.
- Кашанин, Милан *Српска књижевност у средњем веку*, Просвета, 1975.
- Павловић, Драгољуб *Из наше историје књижевности*, Сарајево 1964.
- Трифуновић, Ђорђе *Стара књижевност*, Београд 1965.
- Трифуновић, Ђорђе *Стара књижевност*, Београд 1972.
- Трифуновић, Ђорђе *Примери из старе српске књижевности*, Београд, *Југословенске књижевности средњег века*, Београд 1978.
- Поповић, Владан *Свети Сава и проблем развитка наше културе*, Београд 1969.
- Радојичић, Ђорђе *Творци и дела старе српске књижевности*, 1963.
- Радојичић, Ђорђе *Књижевна збивања и стварања код Срба у средњем веку и турско доба*, Нови Сад 1967.
- Павловић, Миодраг *Антологија српског песништва*, Београд 1964.
- Слијепчевић, Ђ. *Историја Српске Православне Цркве*, I, Минхен 1962



Станојевић Ст. и Глумац, Д. *Свето Писмо у књижевним старим споменицима*, Београд 1932

Николај, Еп. *Сабрана дела*, V, Диселдорф 1977.

Амфилохије, Радовић Јеромонах. *Тумачење Старог завета кроз векове*, Београд 1979.

*Историја српског народа* (I део), Београд 1981.

*Списи св. Саве и Стевана Првовенчаног*, превод Л. Мирковића

*Старе српске биографије*, превод Д. Богдановића

*Српска Православна Црква (1219-1969) Споменица о 50 годишњици аутокефалности*, Београд 1969.

*Теолошки погледи*, бр. 2, Београд 1968. (текстови В. Поповића)

*Годишњица Николе Чупића*, књ. XI/LI, Београд 1933.

*Из наше књижевности феудалног доба*, Београд 1968.

*Климент Охридски, и непознати писци, Тирило и Методије*, Београд 1964.

*Православна мисао*, год. XII, св. 1-2 за 1969. (текст Д. Богдановића)

*Деспот Стефан Лазаревић, „Књижевни радови“*, Београд 1979

*О Србљаку*, студије, Београд 1970.

*Србљак*, књига прва, 1970.

*Гласник Српске Православне Цркве*, 1974, бр. 2, 3, 4

*Богословље*, књ. X из 1935 (стр. 118); Вк VIII (1956), 171, бр III (XVIII) 1,2-1959, 69-83, Гл. књ. 51, 15-19

*Споменица, 800 година аутокефалности СПЦ.*

## HOLY SCRIPTURES IN SERBIAN MEDIEVAL LITERATURE

Bishop John PhD

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

Literature with its original biblically inspired and power that derives from the Scriptures (Old and New Testament), with the works of early Christian writers can not give anything except work of Shakespeare and Dostoevsky. This paper is an attempt to review the literature of the Christian Serbian people till the 17<sup>th</sup> century. This work confirmed the assignment of the generations, and that is to „put the past in its literature, the moral and intellectual image of the present.“ The old Serbian literature lies not in old libraries and museums. Our generation have the task and we have to work on the analytical method to comprehensively study on the given topic.

## БИБЛИЯ В СЕРБСКОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Епископ др Йован (Пурич)

Академия Сербской Православной Церкви искусства  
и сохранения, Белград

Литература со своей вдохновленной и первоначальной силой, которую она черпает из Библии Ветхого и Нового Завета, с произведениями раннехристианских писателей не может ничего дать, кроме произведений Шекспира и Достоевского. Эта работа является попыткой обзора христианской литературы в сербском народе до XVII века. Эта работа подтвердила задание для следующих поколений, а это „поставить свою литературу прошлого в моральную и интеллектуальную картину настоящего“. Также, и что сербская старинная литература не кроится в старых библиотеках и музеях. Конечно же, перед нашими поколениями есть задание порсле этого краткого введения в тему, основательно обдумывать и работать на аналитическом методе всестороннего изучения данной темы.

## СЛИКАРСТВО ЛАЗАРА ВОЗАРЕВИЋА ИЛИ ТРАГАЊЕ ЗА ИДЕНТИТЕТОМ

Мр Ђорђе Станојевић  
Висока школа – Академија Српске Православне  
Цркве за уметности и конзервацију, Београд  
Боре Марковића 25/29, Београд  
Ел. пошта: djordje.stanojevic@gmail.com

*Прегледни рад*

Примљен: 7. маја 2013. године

Прихваћен: 12. маја 2013. године

*Апстракт: Једно од најважнијих питања савремене српске уметности је њено утемељење у духовном архетипу овог простора. Лазар Возаревић, један од најзначајнијих српских сликара XX века, одговор је потражио у сфери православне онтологије и византијске естетике. У овој студији фокус је на методологији његовог уметничког истраживања, од почетних студија, под утицајем западноевропског кубизма, до открића сопственог духовног наслеђа и његовог сједињавања са средствима изражавања савремене уметности.*

*Кључне речи: Лазар Возаревић, православна онтологија, икона, фреска, савремена уметност*

Основно питање које је сваки уметник модерне од Гогена наовамо постављао јесте оно судбинско: одакле долазимо, шта смо, куда идемо? Питање личног идентитета кроз откривање колективног, је основа уметничког метода Лазара Возаревића. Све време постављајући ово исто питање, покушавао је да одреди профил свог уметничког дела. Али у друштвеном амбијенту у коме је живео, а које је покушавало да негира добар део колективног бића са ових простора, његово дело је читано само на основу езотерије коју је оно, свакако, емитовало, а не из угла његових програмских премиса. Тек након пола века од његове

смрти, а на основу искустава које је историја уметности као наука у међувремену дешифровала у односу на карактер одређених уметничких појава, понашања и поступака, омогућава нам да уметност предходног времена видимо јасније и у реалнијим контекстима.

Средином осамдесетих издата је једина монографија о Лазару Возаревићу, аутора Зорана Маркуша (у издању УЛУС-а, 1986). Аутор ове монографије започиње анализу питања идентитета, личног и колективног, јер је осећао да се управо на том трагу налази решење, иако заправо до њега у том тексту није дошао, а није ни могао доћи јер за то средином осамдесетих нису постојали услови. Чини се да је неопходно да се дело овог уметника поново сагледа са дистанце времена у коме живимо и да се поново актуализују питања на која су давани одговори који су некако споро и неадекватно објашњавали његово дело. Зато данас покушавамо дати одговорна питање: одакле Возаревић долази, шта је и куда је ишао? Или: одакле је дошла апстракција, шта је она и куда је кренула?

Прва своја уметничка истраживања започео је након завршене Академије ликовних уметности у Београду, 1948. године, коју је похађао у класи Мила Милуновића. Био је један од ретких Милуновићевих ђака који је тако мало дуговао свом учитељу<sup>1</sup>. Рад из овог периода се одликује духом нашег поетског реализма из тридесетих година, све до слике „Харлекин“ (1951.), која је настала под утицајем Пикасове плаве фазе. Од тог тренутка утицај овог великог мајстора постаје пресудан за његов будући рад. Заправо, почиње један дијалог који ће Возаревића, на један заобилазан начин, довести до суштине његових уметничких стремљења.

У те две године настао је опус од 55 слика и цртежа које је Возаревић изложио на својој првој самосталној изложби у УЛУС-овој галерији, 1952. године. Поводом ове изложбе у предговору каталога је написао:

---

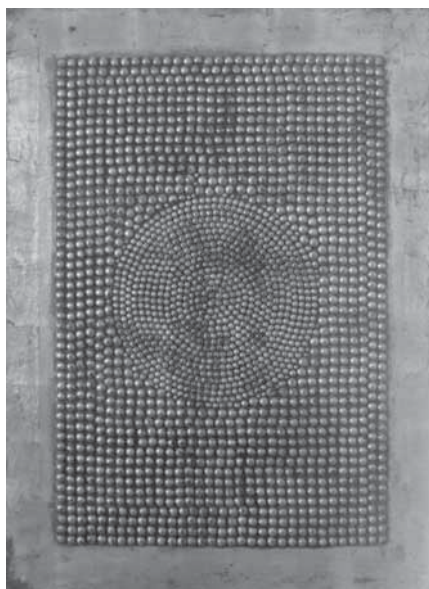
<sup>1</sup> Зоран Маркуш, *Возаревић*, (Београд, УЛУС, 1986) 8

„Данас се уметност приближава једној великој истини – истини науке, изражава средствима ликовне уметности, а као наука решава још и онај сложени однос подсвесног и свесног. Многи хвале наше фреске, а у исто време придржавају се ригорозно конзервативног сликарског израза, не схватајући да је блискост савременог сликарства и фреске баш у језику.“

Већ у првим корацима био је јасан у ставу и намерама. Ово је била једна врста манифеста који ће реализовати у свим наредним годинама свог

стваралаштва, сазревајући и ослобађајући се узора, са једне стране и хрлећи ка колективном праискону, са друге стране. Циљ његовог пута је била реализација сопственог идентитета кроз колективни, архетипски... И потпуно је логично, као човек са ових простора, да је преузео темељ византијске естетике. У времену у коме је живео, Пабло Пикасо је био водећи светски уметник, а прве изложбе српске средњовековне уметности су доживеле велики успех на изложбама у Лондону и Паризу. Две важне ставке које су суштински утицале на постављање темеља његовог уметничког концепта.

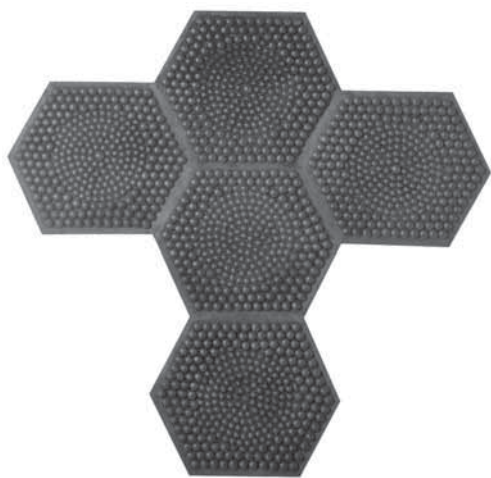
„Византинизирати кубизам“ и „Кубизирати Византију“! Једнодимензионална идеолошка критика тог времена није могла схватити тај дијалог. Повезивала га је са кубизмом и, генерално, са сликарством Пабла Пикаса. Тада у сфери ликовне критике још није постојала свест о дијалогу унутар историје уметности, о метајезичности, па је опстајала елементарна дилема: да ли је Возаревић Пикасов епитон или уметник са ових простора који



Лазар Возаревић – Идеално паковање 1968

се уздигао до величине светског мајстора. Не заборavimo да у кубистичком периоду је било веома тешко одредити разлику између сликарства Брака и Пикаса.

Возаревић је користио црно-беле репродукције Пабла Пикаса, као свој дијалошки избор и као подстицај. Преко њих је спровео један веома специфичан програм. Тај програм је карактерисао кубофутуризам, обликовање путем лопти, кубуса и изломљених геометријских облика повезаних линеарним мрежама. Али, с обзиром на то да нема драматичног измештања тачке посматрања која је основ кубистичко-призматичног погледа, ово сликарство се развија као хармонична стилизација фигуративних представа сведених на геометријске форме. То је једна врста имплементације универзалних Хришћанских тема



Лаза Возаревић – Крст

у савремене сликарске форме. Он, заправо, користи језик свог времена да би пренео есенцијално исту онтолошку поруку као у доба Византије и њене уметности.

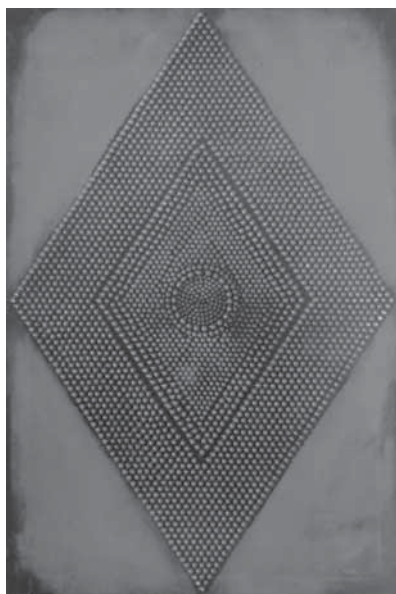
Његов заједнички именитељ у поступку сликања је преминација цртачких структура над колористичким, површине над рационалношћу простора и геометријска конструкција облика са посебним акцентима на

схематизованим округлим и овалним главама. Са ретким изузецима византијског пурпура и тамних окера, платна су сликана на позадини и у атмосфери лунарног, ониричног плаветнила. То је права атмосфера за свечану озбиљност његових ликова и сцена, патетику без геста, свет деспотски хладан у вечитом и непомућеном поретку ствари.

Фантазија, машта и инвенција нису, по правилу, особине уметника склоних интроспекцији. Изузимајући ретке композиције, Возаревићев иконографски програм је скроман. Као да је све време стајао пред једним мотивом „Богородице са дететом“ и интерпретирао га. Сликао га је у свим фазама инспиришући се православним средњовековним иконама. Како се временом мењао његов стил, исходи су били другачији, али однос између садржаја и смисла остаје постојан. И касније, у периоду енформела, очигледна је зависност пиктуралних структура од истих извора, као што порекло металних апликација треба тражити у оковима хиландарских икона.

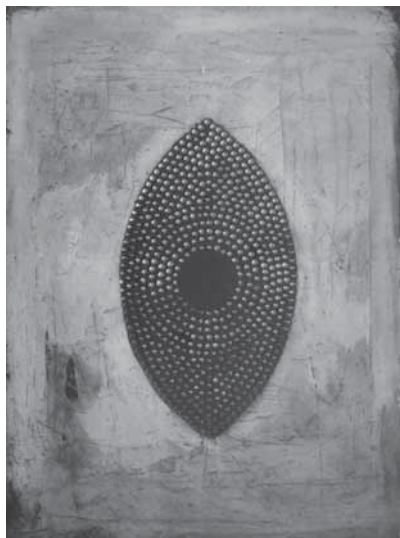
„Да би одредили душу једног песника – писао је Шарл Бодлер – или бар оно чиме је највише заокупљен, потражимо у његовим делима реч која се јавља најчешће: та реч ће открити оно чиме је опседнут.“ Сваки избор садржаја открива психологију онога који га је изабрао. У Возаревићевом контексту то је мотив материнства. Код њега овај мотив није симбол у строгом смислу, већ персонификација – персонификација породичне и људске среће, обнове, извора вечитог постојања.

Путовања у Париз веома значајно утичу на његов развојни ток. Веома важна је његова изложба одржана 1953. године у галерији Сент пласид. Смело је ступио на сцену тадашње престонице светског сликарства. Први пут је видео дела кубиста уживо, и за разлику од црно-белих репродукција које је он користио као предлошке својим радовима, открива да у њима постоји значајно присуство боје, што ће у великој мери утицати на његов даљи сликарски поступак. Резултат овог поступка био



Лаза Возаревић – Симетрична  
диракција 1966

је један нови ток кубизма кога је он реализовао ослањајући се на сопствени архетип, на византијску естетику. Спроводећи овакву методологију уметничког истраживања у области кубизма, намеће се закључак да је њему кубизам послужио као средство изражавања свог времена за оне садржаје које је дубоко носио у себи, а који су се везивали за колективни идентитет.



Лазар Возаревић – Сива Слика 1965

„Да је рођен у Француској, Возаревић би мање пролазио а више полазио од Пикаса. Дружење са генијем који је по елементима карактера био врло погодан за каквог освајача, проналазача или пустолова крије једну додатну опасност, будући да се једнородно не може двапут освајати и откривати. Сви покрети европске авангарде били су резултат историјске нужности и не могу се одвајати од друштвеног и културног скелетасредине у којој су рођени. Када се готове форме као формуле преносе из центра ка периферији

(без историјског и културног контекста и још са закашњењем) могућност сапутништва је немогућа и у њему се јавља отпор. Возаревић је ту опасност рано уочио...“<sup>2</sup>

Године 1959. Возаревић је излагао на Првом бијеналу младих у Паризу. Европска авангарда је била већ исцрпљена, а он се сусреће, први пут, са енформелом (сликарством изван или без форме). У том периоду француски енформелиста Жан Фотрије осваја златног лава на венецијанском бијеналу 1960. године. Ово искуство ће радикално утицати на даљи Возаревићев рад и коначно га ослободити узора и форме.

<sup>2</sup> Зоран Маркуш, *Возаревић*, (Београд, УЛУС, 1986) 19



„Када су узели један делић Рембрантове слике и ставили га под микроскоп добили су енформел“<sup>3</sup>

У његовом контексту то је значило „када сам узео делић средњовековне иконе дошао сам до свог енформела“! Са тиме би веома јасно одредио свој став према овом сликарском правцу. У њему је био јединствен и оригиналан.

„До сада је Византија у мојим сликама била носталгија за прошлошћу. Сада је то моја будућност“

Возаревић је у енформел ушао етички, прочишћавајући унутрашњи језик стила до оних граница које зовемо светлошћу или просветљењем. Назив једног дела „Форма без краја“, парадигма је споровођења идеје о растакању форме. Био је то изненађујући и снажан заокрет у његовом делу. Он се веома снажно укључио у покрет енформела и у том покрету изнедрио низ радова који се по концепцијској јасноћи издвајају од радова оних уметника који су механички преузимали принципе ташизма, гестуалног или акционог сликарства. Возаревић је у овој фази започео један нови поступак који укључује нове материјале и нови начин обликовања платна, што га приближава самом врху светске историје уметности.

И колико год покушавали наћи паралеле и узоре у западној уметности, намеће се закључак да их Возаревић нема, а његово сликарство је несводљиво на било чији израз. Енформел је за њега био чисто сликарски проблем, феномен уметности омеђен временским и социолошким оквирима, а његово је отелотворење тражио и налазио у већ откривеним садржајима какве је пружала Византија. Њему је енформел као сликарски опит био средство изражавања а не крајњи циљ. Отуда уз крајњи облик модернизма, најдубља спиритуалност, сублимирана у супстрат и сликарски резултати до којих се долази интуитивно и сликарском вољом. За разлику од енформелиста свог времена који су користили „несликарске материјале“, сиви плех, жице,

<sup>3</sup>Лазар Возаревић, *Уметник не сме да се оглуши о савремена тражења*, Политика, 26. Април 1964.

јуту, канап, песак и гипс, Возаревић уводи злато. Нетипичан материјал за покрет енформела. Многе теоретичаре је збунио и они га чак стављају ван контекста овог покрета. Али он је увођењем злата кроз непосредну пиктуралност тог материјала добио резултат за којим је жудео, Византијску узвишеност слике.

Возаревић је у свом сликарском опиту веома брзо отишао даље. Енформел је био исувише херметичан и некомуникативан, врло уске лингвистичке основе, да би се његова уметност могла усмеравати у том правцу. У односу на субјективно и случајно јавила се реакција у контексту повратка реду, дисциплини и разуму. Оп-арт и кинетичка уметност у западном свету преузимају доминацију од енформела. Конструктивizam и геометризам европске авангарде су реакција на супрот уметничким идејама на подлози осећања и потсвести. Дух времена у антрополошком смислу се мењао. Од послератног егзистенцијализма рефлектованог у уметности апстрактног експресионизма и енформела, наступио је период развитка цивилизације у контексту развоја науке и технике. Конструктивизам је уметнички став који је био рефлексијановог времена. Возаревић је то дубоко осећао и његова уметност се мења.

Морфологија Возаревићевих нових слика је врло једноставна. На подлози злата и мрко-црвених сивих и смеђих слојева, често ближих примарним структурама него пиктуралности енформела, прво је укуцавао а затим лепо металне полулопте разних пречника, чија се организација подређивала Еуклидовој геометрији: кругу, квадрату, правоугаонику, ромбу... По просторном визуелном ефекту ти нови елементи слике били су најближи естетици нових тенденција и оп-арта, али ако би се само на томе задржали, његов рад би посматрали кроз призму формализма, што није суштина његовог стваралаштва. Као што је енформел користио да би изразио колективни архетип, конструктивизам у делу Лазара Возаревића има исту улогу. Он није циљ по себи, већ средство са којим он комуницира са великим учењем наших предака на овим просторима.

Металне „пулије“, како је називао металне полулопте којима се служе тапетари, припадају истом духовном и цивилизацијском репертоару. Оне долазе са сребрних окова хиландарских и византијских икона. Слика је тако подељена на сликарски део и апликације геометријски структуриране, а обојене најчешће у жуто и црно. Дакле, с једне стране сликарска материја рођена у енформелу, трансцедентног порекла, а с друге стране, надчулни геометријски ликови, конзистентни као и она сама. Оба слоја слике, један интуитиван, други мислени, припадају истом сликарском универзуму овог аутора. Он их синтетише у једно дело које постаје комплексно и које садржи све елементе људског духа. Од енергије ероса и танатоса која се празни у примарним структурама сликарске материје, до превазилажења страственог и формирања разумних духовних слика које се реализују у једном апсолутном геометријском реду.

„Сликати не значи – сликати, сликати то значи мислити“, уметников је став изнет у недељном магазину Дуга (Београд, 2. 9. 1964). Он је своју уметност успоставио на мишљењу, контексту и релацијама. Василиј Кандински је писао да велика уметност мора имати три нивоа: Први је лични у контексту исповести. Други је колективни, у контексту примене средстава свог времена, наслеђа, историје... Трећи је универзално уметнички који се не може објаснити. Он је исти од Ласка и Алтамире до данас. Возаревић је успео да обједини сва ова три елемента и направи уметност велике синтезе духа овог простора, где је кроз откривање колективног идентита дефинисао свој и идентитет свих нас. То је разлог због чега је он један од највећих српских сликара.

### *Литература*

Маркуш, Зоран. *Возаревић*. Београд, УЛУС, 1986.

Трифуновић, Лазар. *Енформел у Београду*. Београд, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, 1982.

Протић, Б. Миодраг. *Уводна студија у каталогу ретроспективне изложбе Лазара Возаревића*. Београд, Музеј савремене уметности, 1969.

Протић, Б. Миодраг. *Српско сликарство XX века, том II*. Београд, Нолит, 1970.

Денегри, Јерко. *Енформел у Југославији (Југословенско сликарство шесте деценије)*. Београд, Музеј савремених уметности, 1980.

## PAINTING OF LAZAR VOZAREVIĆ OR QUEST FOR IDENTITY

Djordje Stanojević, Mth

Academy of Serbian Orthodox Church for Fine Arts  
and Conservation Belgrade

Lazar Vozarević, one of the most important Serbian painter of XX centuries, answer to the question *Laying foundation of Art in spiritual archetype from this area* find in the sphere of orthodox ontology and Byzantine esthetic. Reviewed methodology of his artistic research, from the very beginning of curriculum, influenced by Western European cubism, till the discovery of his own spiritual heritage to be united with sources of research of contemporary art, impose conclusion that Lazar Vozarević was found his art on three main points: thinking, context and relation. Wassily Kandinsky wrote that great art need to have three levels. The first one is personal in context of confession. The second one is collective, in the context of applying sources of contemporary times, heritage, history... The third one is universal artistic which could not be explained. It is the same from Altamira and Lascaux caves till these days. Vozarević succeeded

to unite all of three elements and to create art of great synthesis of spirit from this area, through discovering of collective identity could be defined as his own identity as well as identity of all. That is the reason for him being one of the greatest Serbian painters.

## ХУДОЖЕСТВО ЛАЗАРА ВОЗАРЕВИЧА ИЛИ ПОИСК ИДЕНТИЧНОСТИ

Мр Джордже Станоевич

Академия Сербской Православной Церкви искусства  
и консервации, Белград

Лазар Возаревич, один из наиболее важных сербских художников XX века, ответ на вопрос *основание искусства в духовном архетипе этого простора* искал в сферах православной онтологии и византийской эстетики. Представленная методология его художественного исследования, от самого начала, под влиянием западно-европейского кубизма, до открытия собственного духовного наследия и его соединения с средствами выражения современного искусства, приводит к выводу, что Лазар Возаревич свое искусство установил на трех основных пунктах: мышление, контекст и отношение. Василий Кандински писал, что великое искусство должно иметь три уровня: Первый уровень это личный в контексте исповеди. Второй это коллективный, в контексте употребления средств своего времени, наследия, истории... Третий это универсальный, художественный, который невозможно объяснить. Он все тот же от Ласка и Алтамиры до сегодняшнего дня. Возаревич смог объединить все эти три элемента и создал искусство великого синтеза духа этого простора, где через открытие коллективной идентичности определил свою и идентичность всех нас. Эта причина из-за чего он один из самых великих сербских художников.

*УМЕТОСТ*

## МЕТОДОЛОШКЕ ПРЕТПОСТАВКЕ ТЕОРИЈЕ САВРЕМЕНОГ ЖИВОПИСА

Мр Горан Јанићијевић  
Висока школа Српске Православне Цркве  
за уметности и конзервацију  
Београд  
Ел. пошта: dgjanicijevic@gmail.com

Оригиналан научни рад

Примљен: 18. април 2013.

Прихваћен: 14. мај 2013.

*Апстракт: Рад се бави – до сада – врло мало проучаваном темом: теоријом савременог живописа, али са аспекта методологије. Уз коришћење иконолошког метода, рад представља почетак разматрања на тему успостављања једне одрживе методологије у теорији савременог живописа. Давањем методолошка структура: предиконграфска дескрипција, иконографска анализа, контекстуализација савременог живописа, културолошки оквири (културолошки метод уједно је и контролни принцип као је то Панофски замислио) успоставља се нов приступ методологији. У анализи стила савременог живописа, бар у односу на Велфлинов приступ, не могу се очекивати значајни резултати из више разлога. Формалне карактеристике у великој мери дефинише само наслеђе тако да се, у овом тренутку, не могу очекивати револуционарна креативна догађања. Како ова уметност у феномену стваралаштва, показује колективни карактер питање сензибилитета у односу на стилске интенције не може бити актуелно. Из тог разлога стил можемо посматрати више на Риглов начин, као спољашњу манифестацију унутрашњег питања уметности и епохе, или, како је он то радије дефинисао – последицу одређене уметничке воље. Формална својства стила, за субјекта који истражује на један дубље – аналитички и уметничко – сензибилан начин, постају тако тачан показатељ начина на каји се форма опажа и како се схвата. На тај начин у нашем разматрању долази се до структуралног посматрања уметности тако што у њеним стилским својствима препознајемо духовна стремљења не само субјекта који је непосредно ствара већ и савременика у ширем смислу у чијим оквирима се налази и потенцијални перципијент. Но,*

*премда се елементи уметничке комуникације уважавају у великој мери, наш метод своје полазиште види у самим артефактима који се као код Ригла и Зедлмајера посматрају структурално. Тиме се још више приближавамо иконолошким претпоставкама где се у опаженом препознаје иманентна истина уметничког. Са друге стране, било је важно и обрадити херменаутички проблем у контексту иконолошког приступа.*

*Кључне речи: теорија савременог живописа, култура, уметност, методологија, херменеутика*

Готово сваком читаоцу који се загледао у наслов нашег разматрања тематска поставка звучи логично и јасно и верује да о томе има изванредан став, односно да познаје и разуме предмет који се у њему методолошки посматра. Уколико би покушао да се сети радова из ове области, једва да би дометнуо до пар чланака који фрагментовано излажу ову област. Да ли то значи да умишљамо ову тему, читаву област или је само реч о томе да су се тек сада створили услови за теоријско посматрање и тумачење уметности која представља реинтерпретацију црквено уметничке традиције у XX и XXI столећу? У сваком случају, тема обилује апоријама, противуречностима и недоумицама. С тога је сваки наведени појам неопходно појединачно протумачити и што је још важније, указати на значење које има у наведеном контексту. Пре него што одговоримо на питање **шта?** и **како?**, односно поставимо параметре метода за посматрање и тумачење *савременог живописа*, неопходно је поставити и одговорити на питање **зашто?**. Разлоге савременог живописа могуће је уочити где су кроз неопатристичку синтезу откривени нови модалитети теолошких традиција. Таква дијалектичност подударна је хришћанској ренесанси где је још једном потврђено да је уметност постала неодвојиви део црквене културне традиције.

У настојању да одгонетнемо суштину и вредност предмета на који је управљен циљани метод, у оквиру образлагања разлога за такав подухват неопходно је размотрити **однос науке и уметности** у ширем смислу као и циљеве и методе које су пред себе и у себи постављале науке о уметности. Њихов предмет јесте уметност сама и то на првом месту (и у њиховим почецима)



*савремена*. Због чега се савремена уметност појављује као примарни предмет науке о уметности? Пре свега, реч је о томе да савремена интеракција указује на веома сличне фокусе у науци и уметности и на доступност уметничког чина и дела субјекту који их научно посматра, истражује и тумачи. Са друге стране, наука је у прилици да сагледа савремену уметност у пуности на основу њених претпоставки, иницијације, креативног чина, артефаката и рецепције код савременика. У том смислу, треба посматрати појаву једног Винкелмана и чињеницу да теорија уметности настаје у време класицизма и романтизма, који већ садрже неке параметре рецепције на основу концепта реинтерпретације класичних античких традиција. Уметност реинтерпретације тако постаје разлог окретања науке о уметности ка историјским стиловима, где се тежи њиховом накнадном тумачењу. У томе се најпре посегло за хеленским и римским традицијама где су накнадно ауторизована предавања Јакоба Буркхарта открила антички културолошки контекст али и веома утемељено објашњени феномени уметничког духа као и развоја креативне свести.<sup>1</sup> Нема стила нити раздобља уметности који од краја XVIII столећа до данас није свеобухватније научно тумачен нити значајнијег стила за који у теорији није пронађен метод помоћу кога је суштински сагледаван. Уколико методологију теорије уметности посматрамо као **историју метода**, пред нас се поставља питање: постоји ли данас оригинални метод помоћу кога је могуће тумачити одређени уметнички корпус? Уколико, са друге стране, ствар посматрамо еkleктички, што науци не само да је својствено већ је и свака провера претходних инструмента начин да се они актуализују и поново примењују, можемо очекивати да ће из обиља искустава наука о уметности проистећи метод који је у стању да представи и тумачи и савремени живопис. Чињеница да расправљамо о методу пре него о предмету, премда је поредак ствар на основу сукцесивности управо обрнут, указује на следеће разлоге:

---

<sup>1</sup>Види, Ј. Буркхарт, *Повест грчке културе III, Сремски Карловци – Нови Сад 1992.*

1. Очигледно нам је метод познатији и јаснији од предмета
2. за конструкцију метода поседујемо конципиране узорке и узорке док у реконструкцији предмета још увек доминирају нејасноће (о томе следи детаљнија елаборација феномена) и
3. постоје методи којима је могуће препознавати уметност у основу концепта у коме се појављује.

### Иконолошки метод

Из трећег разлога прибегли смо иконолошком методу у једном ширем курсу значења и применљивости. Озбиљно уважавајући искуства која су на овом пољу постигли Панофски и Белтинг, наша управљеност односи се, на првом месту, на саму методолошку структуру а из обиља могућности, на основу применљивости, издвојићемо оне вредности које смо у стању да инструментализујемо у остваривању нашег циља. Ту, опет, долазимо, до извесне субјективизације научног приступа коју у теоријско-уметничком раду, изгледа, није могуће избегнути. Из тог разлога консултоваћемо ширу палету других метода, које смо најпре критички сагледали и утврдили њихову компатибилност са предметом и основним методом.

Ма колико **препознавање уметности** звучало као фантазмагорија и шаманска формула овај феномен је нешто на шта је неопходно озбиљно осврнути се. У чињеници да је у обликовању хладњака *Rolls Roys*-а Панофски препознао три елемента енглеског духа и трајних вредности културе и њихову реализацију у уметничком, иконолошки метод отвара могућности једне дубље димензије уметности на неочекиваном месту.<sup>2</sup> То је управо оно што је и нама потребно: препознати уметничко у неуметничком, њене трансвестије у све бржем развоју цивилизације и у смени класичних (уметничких) и ефемерних (неуметничких) видова, модела и техника. Панофски је само наговестио могућности

<sup>2</sup>J. Biatostocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb 1986, 131–148.

иконологије на овом пољу; даљи развој зависи од озбиљности и посвећености субјекта којиму прибегавају у, додуше, незахвалним околностима, када време не допушта детаљност у истраживању а знање тежи да постане роба. „Препознавање уметности“ у случају савременог живописа има олакшавајуће и отежавајуће околности. Олакшање представља чињеница да је ипак реч о реинтерпретацијама у чијем тумачењу се могу консултовати и други методи, а пре свега иконографски, историографски, структуралистички, културолошки као и стилска анализа. Однос према узору могуће је дефинисати и компаративним поступком према критеријуму уметничке комуникације. Управо на том нивоу почива и отежавајућа околност: чињеница да је реч о једној локалној уметничкој пракси не даје пуно могућности да се тумачи на основу шире и хетерогене рецепције. Друга – да се наведена уметност развија у култном контексту и да је примарни перципијент – верник, отежава рецептивне показатеље јер се уметничка присутност лако помеша са религијским егзалтацијама. Није дакле ствар у томе да таква егзалтираност не може бити и одуховљена уметничким, већ у отежавању примене конкретних методолошких параметара. Управо је, на нивоу религијског одушевљења, у односу на хришћанско-неоплатоничарска схватања Микеланђела Буонаротија, Панофски протумачио представу Мојсија у оквиру гробнице Јулија II, што показује у којој мери је и наша тема сложена, упркос томе што смо на путу разјашњавања (макар) методолошког проблема.<sup>3</sup>

### Претпоставке методолошке структуре

Уколико смо „препознавање уметности“ дефинисали као први методолошки степен, ао конкретним исходима тек ће бити речи, потребно је одредити следећи:

---

<sup>3</sup>Е. Panofski, *Ikonoškostudije*, Beograd 1975, 135-180. Упореди Г. Јанићијевић, *Допринос тумачењу Константиновог саволука на основу иконолошког метода Ервина Панофског*. Иконографске студије 6. Београд 2013,

**Предиконграфска дескрипција** представља метод који у нашем случају, не може открити значајније новине у односу на традицију. Могућа изненађења, међутим представљала би тачан показатељ не само развоја већ и постојања уметности у њеном правом виду. То би могло указивати на слободу стваралаштва као претпоставку уметности у настајању, на отклон у односу на традицију коју не копира већ је уметнички интерпретира, на извесно померање напред ма колико споро било.

**Иконографска анализа** потенцијално омогућава не само разумевање синопсиса већ и његовог смисла у односу на савременог перцепијента. Иконографски поступак представља озбиљну премису иконологије. Обзиром на велику традицију у светским (Лазарев, Грабар и др.) и нашим оквирима (Радојчић, Мирковић и др.) на овом пољу се не очекују друге потешкоће осим оне која проистиче из чињенице да се иконографска анализа повезује са **историографским поступком** теоријском посматрању уметности. Када се осврнемо на то шта је у одређеном раздобљу било могуће као тема или иконографски модел можемо уочити извесну генезу где се иконографски обрасци развијају у одређеном идеолошком правцу. У таквим околностима не очекују се нагли скокови нити ретроградни процеси. Када је о савременом живопису реч, упркос томе што представља реинтерпретацију традиције, не може се схватити као наставак традиције већ из ње може баштинити оне идеје и мотиве који су могући у савременом раздобљу.

**Контекстуализација** савременог живописа се може посматрати на више нивоа. Наслеђе које се реинтерпретира већ је оптерећено својим контекстом што се неминовно преноси и на уметност у настајању. Култна контекстуализација представља такође важан чинилац уметничке праксе као и повезаност са другим уметничким видовима – архитектуром и песништвом (химнографијом). Извесна мултимедијалност омогућава посматрање уметности на основу аналогних појава у њеним појединим видовима и на основу међусобних рефлексија. Стога, чини се, питање контекста у нашој методолошкој структури добија на

значају, а у још већој мери важно јесте питање – деконтекстуализације. Извлачење артефаката из култног контекста омогућава њихово посматрање на поетском односно – чисто уметничком нивоу. Уколико смо, помоћу иконографске анализе, дошли до сазнања о значењима које уметност показује у односу на савремену епоху и тиме се приближили иконолошком поступку, деконтекстуализација нам омогућава да уочимо естетске и поетске вредности као и да разлучимо стваралачки чин и дело. Значајан пример такве деконтекстуализације, који представља значајно методолошко упориште за наше истраживање, представља детаљ филма *Blow up* Микеланђела Антонионија, где гитара као предмет обожавања помахнитале гомиле губи своју културну вредност у тренутку нестајања контекста, када је изнета из сале где је одржаван концерт.<sup>4</sup> Примере такве деконтекстуализације, у односу на савремени живопис, можемо констативати у музеолошким оквирима као и у пракси излагања икона у галеријском простору. Када је о традицији реч, значајно је искуство музејске копистичке праксе, где се о вредностима оригинала обавештавамо, у већој или мањој мери преко његових копија, реплика и интерпретација. Уметност која има своје креативне следбенике у контексту или ван њега оправдава идентитет, самопотврђује се. Из ових разлога је питање деконтекстуализације значајно у конструисању метода помоћу кога се може посматрати и тумачити савремени живопис.

**Културолошки оквири** у нашем истраживању имају значај на нивоу компаративног посматрања приказивачке и других видова уметности као и културе религија (религија, наулка и етос у ширем смислу) као и уметничког корпуса у изворном и реинтерпретираном. Било би сасвим погрешно, међутим, да уметност посматрамо као последицу мисаоног наслеђа чиме би спонтаност њеног настајања била не само доведена у питање већ би наишли на озбиљне потешкоће и у њеној деконцептуализацији. Уколико консултујемо научно-истраживачку културолошку

---

<sup>4</sup>J. Biatostocki, *нав. дело*, 140.

традицију Јакоба Буркхарта, можемо уочити да постоји амбивалентност метода који се заснива на културним аналогијама. Тако касноантичку-ранохришћанску<sup>5</sup> и ренесансну уметност<sup>6</sup> види као последице политичког програма владарских личности док у оквиру хеленске културе уочава спонтаност настајања уметности према параметрима креативне слободе као и њену ничим условљену интерактивност у односу на мит и еписко песништво. Такав методолошки расплет код Буркхарта јесте у зависности од афинитета али је и последица научног сазревања. У нашем случају, културолошки метод се консултативно укључује и то као контролни принцип као је то Пановски замислио.

### Стилска анализа и структурализам

У анализи стила савременог живописа, бар у односу на Велфлинов приступ, не могу се очекивати значајни резултати из више разлога. Формалне карактеристике у великој мери дефинише само наслеђе тако да се, у овом тренутку, не могу очекивати револуционарна креативна догађања. Како ова уметност у феномену стваралаштва, показује колективни карактер питање сензибилитета у односу на стилске интенције не може бити актуелно. Из тог разлога стил можемо посматрати више на Риглов начин, као спољашњу манифестацију унутрашњег питања уметности и епохе, или, како је он то радије дефинисао – последицу одређене **уметничке воље**.<sup>7</sup> Формална својства стила, за субјекта који истражује на један дубље – аналитички и уметничко – сензибилан начин, постају тако тачан показатељ начина на који се форма опажа и како се схвата. На тај начин у нашем разматрању долази се до структуралног посматрања уметности тако што у њеним стилским својствима препознајемо

<sup>5</sup> Види, J. Burkhart, *Doba Konstantina Velikog*, Sremski Karlovci-Noví Sad 2006,

<sup>6</sup> Види, *Истм, Kultura renesanse u Italiji*, Zagreb 1953.

<sup>7</sup> П. Драгојевић, *О развоју и елементима историје уметности*, Скрипта, Београд 1977, 63.

духовна стремљења не само субјекта који је непосредно ствара већ и савременика у ширем смислу у чијим оквирима се налази и потенцијални перцепијент. Но, премда се елементи уметничке комуникације уважавају у великој мери, наш метод своје полазиште види у самим артефактима који се као код Ригла и Зедлмајера посматрају структурално.<sup>8</sup> Тиме се још више приближавамо иконолошким претпоставкама где се у опаженом препознаје иманентна истина уметничког.

### Иконологија и херменеутички проблем

Дефиниција уметничког проблема у раном раздобљу развоја наука о уметности, где се дошло до јасне диференције животне и уметничке истине, представља методолошки курс као и основ иконологије. Перцепција животног и природног реалитета, ни у нашем истраживању, нема већег значаја тако да је проблемистине везан пре свега за уметничка дела а потом и за шире креативне процесе. Питање уметничке истине, постаје тако, од пресудног значаја чиме се она сама ослобађа било каквих оквира и циља на смисао у једном апстрактном виду. Може се рећи да и философија тежи истим циљевима али на свој начин. Њена искуства су и за наше питање значајна будући да је у стању (премда и сама долази у додир са опаженим), да на један другачији начин потражи истину на егзистенцијалном нивоу. Приказивачке уметности су у (не) прилици да се интензивније и дуже баве опажајима а њихова вредност се не губи ни у створеном до самих исхода креативних процеса. Природа има своју појачану улогу у уметничком на приказивачком нивоу и стално тежи да га увуче у свој миметички лавиринт. Онај ко пребаци преко ове апорије (јер уметност у мимесису престаје да буде оно што је мислила да јесте), већ се налази на путу откривања (преко слутњи) и приказивања онтолошке у иманентној уметничкој

---

<sup>8</sup> Види, Н. Sedlmayr, *Osvetlostu*, Priredio i preveo Zoran Gavrić, Beograd 2008.

истини. Премда одсуство свестина примитивном креативном нивоу онемогућава јасно виђење уметничких циљева, они су од почетка ту: истина живота у опажају према осећању креативног бића, има тачну аналогију у уметничкој а обе узводе ка онтолошкој истини. „У савременој језичкој употреби онтологија означава исто што и теорија предметности, и то додуше понајприје формална; у том погледу она је сагласна са старом онтологијом („метафизиком“).<sup>9</sup> Опажање нечега што јесте у материји и са одређеном природом претпоставка је уметничког чина и реакције. У том смислу, онтолошко поље представља тачно полазиште уметности, те иконолошка позиција циља на универзално у појединачном (оваплоћеном материјалном) и у томе лежи сва апологија овог метода.

Када се такво схватање узме у обзир поставља се питање повезаности филозофије и уметности као и њихових метода. У вези са тим, неопходно је разрешити дилему у вези естетике: она се у једном значајном пољу поклапа са уметничким тежњама, међутим, уметност не циља ка естетици и озбиљно бисмо промашили циљ уколико бисмо естетски метод значајније примењивали у тумачењу уметности.<sup>10</sup> Уметност, примарно чак ни не циља на оно што је суштински истинито већ га кроз иманентну истину наговештава. Естетика представља са друге стране, значајан додатак уметничком као што и оно, у великој мери, открива естетске постулате али неподударност циљева се рефлектује и кроз хетерогене методе. У чему је, онда, могуће утврдити везу филозофије и уметности? Пре свега, реч је о поклапању крајњих циљева (онтолошки наговештај) ово двоје што је рефлектовано и кроз методолошки проблем. Онтолошко у мисаоним

<sup>9</sup> М. Hajdeger, *Ontologija, hermeneutikafaktičnosti*, Novi Sad 2007, 10.

<sup>10</sup> Iskustvo umetnosti ne treba lažno predstavljati kao delo estetskog obrazovanja i tako neutralizovati njegov specifični zahtev. Videćemo da to sadrži dalekosežnu hermeneutičku posledicu jer svaki susret s jezikom umetnosti jeste susret s nezavršenim događajem i sam jeste deo tog događaja. To je ono što se mora naglasiti nasuprot estetskoj svesti i njenoj neutralizaciji pitanja o istini. H.G.Gadamer, *Istina i metod*, Beograd 2011, 146-147.



конструкцијама у стању је да тумачи **херменеутика** као што је исте вредности у приказаном могуће да открије **иконолошки метод**.

Премда критикована са аспекта философског метода,<sup>11</sup> херменеутика каквом је Гадамер схвата и види, за теоријско-уметничку методологију од пресудног је значаја. За нас је веома инструктивно да херменеутички проблем Гадамер открива на основу искуства уметности. „Зар у уметности нема сазнања? Зар искуство уметности не садржи захтев за истином која се стварно разликује од захтева што га поставља наука, али који, исто тако сигурно, није нижи од њега? И није ли задатак естетике да управо докаже да је искуство уметности својеврсни начин сазнања, сигурно различит од начина чулног сазнања које науку снабдева последњим чињеницама од којих она конструише сазнање природе, али сигурно различит и од сваког моралног чулног сазнања и уопште од сваког појмовног сазнања, али ипак сазнање, то јест поседовање истине.“<sup>12</sup> Иконологија се заправо бави трагањем и откривањем истине у уметничкој представи и према методолошким циљевима представља уметничку херменеутику. Начин на који разумемо повезаност двају метода и на који разумемо њихов могући заједнички учинак могуће је уочити у примерима конкретне примене тојест у појединим огледима.<sup>13</sup> Таква искуства су, тако верујемо, од значаја и за посматрање и тумачење савременог живописа.

## Савремени живопис – дефиниција предмета

(ζωγραφία, гр.)

Обзиром на колоквијалну употребу појма „живопис“ и његово шире значење неопходно је, најпре, дефинисати га као предмет теоријско-уметничког посматрања и тумачења. Реч је

<sup>11</sup> Види, Х. Кремер, *Критика херменеутике*, Нови Сад 2010, 55.

<sup>12</sup> Види Н.С. Gadamer, *нав. дело*, 145.

<sup>13</sup> Г. Јанићијевић, *Допринос изучавању Константиновог славоука на основу иконолошког метода према традицији Ервина Панофског*, Међународни научни скуп „Свети цар Константин у историјском и креативном памћењу“ Београд 2013, 121-137.

о артефактима са изразитим иконским елементом и то преваходно о сликарству са црквеном тематиком. Порекло треба тражити у касноантичкој епохи у оквирима синкретичких споменика, на првом месту – саркофага али и фреско сликарству гробница III столећа и тетрархијеске уметности. Од раздобља Константина Великог живописачка уметност се развија у свим својим видовима док је у оквирима јустинијанске епохе примила трајни карактер што представља основ даљег развоја. Уметничка генеза се поклапа са развијањем византијске културе у ширем смислу где долази до синтезе којом се даје коначни смисао и карактер црквеном сликарству.

У иконографском смислу, поред библијских, коју уочавамо још у катакомбама, доминирају и литургијске теме тако да повезаност живописа са богослужењем коначно дефинише природу ове уметности. У односу на стил, у представама засниваним на типу слике која захтева побожност формална обележја јесу – појединачно издвојени и кубично затворени облици, који се интегришу на нивоу духовно-родовских веза док је, у великој мери, занемарена њихова природа. Преображавајуће својство форме и вотивни карактер дефинишу живопис као уметност са снажним есхатолошким стремљењима. Изражени симболизам повезан са наративним, открива вечно у садашњем, скривено у видљивом као и мистагошке рефлексије које претпоставља хришћанство. Није могуће у кратким цртама дефинисати ранохришћанску уметничку традицију (од краја II до краја VI столећа), тако да смо је тек нагостили у смислу основа за реинтерпретацију у савременом живопису што представља нашу стварну тему. Задатак који садржи методолошки опит јесте опредељивање карактера ове уметности, али пре свега, потребно је утврдити да ли је реч о уметности реинтерпретације или о уметничкој реминисценцији. Критеријум актуелности и праве идентификације јесте савремена рецепција живописа. У том смислу можемо констатовати повољне и неповољне околности: у прве убрајамо савременост примарне-уметничке и теоријско-научно-уметничке рецепције док неповољност представља поређење са

високим донетима узора. Реинтерпретација великих култура јесте уобичајена појава тако да се оне, у новим видовима и раздобљима појављују и саме као нове, у чему контекстуализација има нарочити значај. „Велики цивилизацијски узор, за које модерни свет и дан данас верује једна историјска нит, можда не представљају ништа друго до средство за оправдавање једног носталгијом прожетог конзервативног става: тако би у садашњости опчињеној својим коренима Атина, Рим, Византија и стари поредак у Француској заузели место које припада колективним „идеалима.“ Тај однос садашњости према прошлости занима појетику само уколико он наводи на увођење неких новина. Тако, на пример, историја античког елемента у уметности није историја једног понављања, него она представља историју стваралачког враћања (коме је хуманизам Ренесансе ударио идеолошки печат) том елементу: оно је навело Еразма и Пјера де Жилиса да у Квентину Масејсу поздраве „новог Апела“ и „обновиоца античког стила.“ Утемељивачке цивилизације створиле су дела којима се људи и дан-данас диве, узорне установе и вредности, које ће потом столећима служити као подлога непрекидном, у историјском погледу преиначујућем стварању; то стварање ослањаће се на један мит коме ће свака нова генерација додавати нешто своје.“<sup>14</sup> Премда посматрање савременог живописа има своје полазиште у идеји новог средњовековља<sup>15</sup> и неопатристичке синтезе<sup>16</sup> као и у реинтерпретацији византијске уметничке традиције, антички елемент је и овде незаобилазан. Иконска свест и феномен оваплоћења чине ову уметност предметном и фигуралном док се наративно и хијератично сажимају у променљивим околностима. Натуралистички аспект се од почетака разликује од хеленског начина где се личност посматра у контексту своје и окружујуће природе. Хришћанско схватање односа личности и природе заснива се на веровању да се друга возглављује у првом (Првом) и спасава кроз

---

<sup>14</sup> R.Pasron, *Pojetika*, Београд 1950, 92.

<sup>15</sup> Види Н. Берђајев, *Ново средњовековље*, Београд 1990, 43.

<sup>16</sup> Види, Г. Флоровски.

њега. Римски веризам је рефлектован у хришћанској уметности у којој се личност схвата као посебна (конкретна) али је такво схватање далеко од рационалног индивидуализма.<sup>17</sup> Оријентални елементи, својствени касноантичким артефактима допринели су да византијска уметност обилује симболима, метафорама и аниконичним декоративним представама. Елементи античке уметности доспели су до савременог живописа преко палеолошке ренесансе у којој је обновљен антички идеал и потом христијанизован; викторије или крилате силе логоса спојене са ангеологијом јудејске традиције незобилазан су и иконографски елемент и у савременом живопису. Антропоморфне персонификације попут Хада (на Силаску у Ад) реке Јордан (на Крштењу Христовом) еванђеља (тетраморф) сасвим се логично и легитимно појављују на зидовима хришћанских цркава у XX и XXI столећу.

Доминацију палеолошких узора управо треба схватити као последицу формулисања једног иконографског система у коме су синтетизовани библијски и богослужбени узорци наративно и симболично, монументално и илустративно. Ништа није толико подражавано у новије време као сликарство Мануила Панселина из Протата у Кареји као и Астрапине групе из Грачанице, Нагоричина и Краљеве цркве у Студеници. Чини се да су палеолошке реинтерпретације биле неопходан степен у развоју савременог живописа на основу свеобухватности узора као и њиховог потпунијег разумевања. Да ли су савремени живописци у потпуности могли да схвате и тумаче палеолошке узорке велико је али не и пресудно питање савременог живописа обзиром да доживљај представља основ реинтерпретације и претпоставку креативног а мисаоно наслеђе се као извесна рационализација може схватити инхибирајућом.

Тачна претпоставка савременог живописа могућа је на основу компаративног посматрања у односу на узорке као и упоређивањем

---

<sup>17</sup> Види Г. Јанићијевић, *Хришћанска уметност и античке парадигме*, Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд 2012, 23.

унутрашњих идеја са аналогнима у литургијском животу цркве и другим уметничким видовима (архитектура, сценографија). Полазну тачку у посматрању предмета управо можемо наћи у уметности где се кроз уважавање предложака наставља давно прекинута нит развоја. Премда је мало шта додао узорима у својим реинтерпретацијама, Фотије Кондоглу их је, приликом осликавања неколико цркава у Атини шездесетих година двадесетог столећа одабирао субјективно, према афинитету. У својим интерпретацијама је, јединственим сензибилитетом изразом, обједињавао хетерогене узоре у ауторско дело које се може посматрати као аутохтоно. У узорима се могу препознавати палеолошке као и италокритске иконе, међутим, није се тежило подражавању сила. Кондоглу је преузимао обрасце као култне слике али је слободан приступ омогућавао ново дело. Какве су његове вредности може се процењивати на основу примарне рецепције, потоњег развоја у делима настављача као и у односу на традицију савремене цркве. У споју монументалног и декоративног остварио је нови живопис на старим темељима који открива његову духовност. Декоративна функција Кондоглуовог сликарства указује на уважавање архитектуре и на тежњу ка синтези ово двоје. Хетерогеност предложака у реинтерпретираном живопису може се констатовати и код других стваралаца као у случају архимандрита Зинона где се још може уочити и проширивање на комнинске чак и синајске иконе. Проширивањем избора предложака тежило се дубљем разумевању укупне традиције црквене уметности. У истим предлошцима различити аутори налазили су различите вредности што је отворило пут развоју новог стила на основу узорака.

Следећа генерације живописаца показивала је израженију тежњу ка слободнијим интерпретацијама у смислу ослобађања од обавезе према предлошку а цитирање је проширила на дела светске уметности од постимпресионизма до данас (о. Стаматис Склирис). У таквим околностима веома често се прибегава еклектичном приступу где цитирање није оправдано нити постоји извесна дистанца или било какав јаснији однос према цитираном.

## Научно-теоријски метод и могућности његове примене у односу на предмет

Претпостављени метод за који су елементи одабрани на основу компатибилности са предметом посматрања није могуће разумети као инструмент који се механички примењује. Сам Панофски је своју методолошку структуру узимао условно и спонтано користио премда је јасно дефинисао методолошки поступак и довео га је до схематског приказа. У трагању за дубљим смислом фокус се померао у зависности од интересовања истраживача. Таква врста субјективизма неизбежна је уколико се тежи унутрашњем поринућу у суштинско за одређено дело или уметност у ширем смислу.

Објективизам не само да није у потпуности могућ у једном сложенијем поступку посматрање тумачења уметности већ се не поклапа ни са њеном поетиком и тенденцијама. Није могуће све вредности једног дела довести у исту раван и из тог разлога сваки методолошки систем је неопходно схватити као дијалектички и прилагодљив предмету на који је уперен.

Таква сазнања нису показатељ истраживања могућности теорије уметности о чему своју бојазан изражава Бијатостоцки „Традиционални је свијет умјетности обузет распадањем. Данас нитко не зна што је дефиниција умјетности. Умјетност је наине продрла у збиљу, и није више обиљежје предмета него је став према њему оно што нам омогућава да неки предмет назовемо умјетничким дјелом. Према томе је разумљиво што из перспективе сувременог умјетничког стваралаштва повијест умјетности једва да може очувати идеју потпуне аутономије свога предмета, својих појнова и метода. Уосталом, већ је давно одбацила ту аутономију па и уз ризик распадања које сам овдје споменуо. Па ипак, да ли би било разумно да повијест умјетности сама себе жртвује како би избрисала своје грешке и како би се стопила с другим повијесним знаностима у опћој повијести културе, онако као што је то желио Варбург?<sup>18</sup>

<sup>18</sup>J. Biatostocki, *нав.дело*, 39-40.

У односу на стрепње Биатостоцког не чини нам се спорним један шири курс науке и дисциплине како уметничких тако и неуметничких применљивих у тумачењу уметничких дела. Компатибилност са тумачењем један је од критеријума претпостављена методологија а што је, чини се, још важније у посматрању уметности неопходно је да се она сама схвати као примарни извор. Полазећи од чињенице да су у догађању уметности могући и неуметнички феномени теорија уметности се такође може окретати њима али са пажњом усмереном ка уметничком која је у стању да преображава такве појаве. Још је Ригл, тумачећи питање уметничке воље поистовећивао тзв. чисте и примењене уметности.<sup>19</sup> На сличан начин као што је он препознавао *kunstwollen*-у касноантичким фибулама Панофски је видео трајне карактеристике енглеза у Rolls Roys-овом предњем изгледу. Није реч дакле о томе да се уметност схвати као последица одређених појава у друштву већ као последица генија који је решен да ствара а предходно се може рефлектовати у уметничком делу на начин на који уметност то омогућава, стваралац жели а перципијент открива реалитет уметничког дела. Докле год постоји уметничко понашање односно уметност има своје могућности научно теоријско тумачење ће такође бити могуће. Једино је питање метода које треба истраживати а и сам Биатостоцки решење види у једној теоријској синтези. „Занимат ће нас како би повијест умијетности могла данас употријебити и оне појмове које је сама некада створила и оне које би могла преузети од других хуманистичких знаности.“<sup>20</sup>

Што се предмета тиче, постављени су тек његови оквири без претензија да се он у већој мери дефинише односно тумачи. За прецизније утврђивање предмета неопходан је што већи број узорака као и издвајање карактеристичних примера на основу којих је могуће констатовати изванредан развој предност сагледавања савременог живописа јесте у чињеници креативних процеса када

<sup>19</sup> Види, А. Riegl, *Spätromishe Kunstindustrie*, Wien 1929.

<sup>20</sup> Исто, 41.

је у питању уметност која настаје. Њена констатација представља тек први степен у настојању да се у пуноћи сагледа, и теоријски интерпретира.

## METHODOLOGICAL PRESUMPTIONS OF THE THEORY OF MODERN MURAL PAINTINGS

Goran Janicijević, MtH

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

We would like to acknowledge the essence and value of items which are selected for specified method. In order to establish the argument for such a procedure it would be necessary to shed light on the relation between the Science and the Art using the broader definition as well as using purposes and methods interpreting and representing the Science of Art. Their object is the Art at the first place (and in their beginning) Modern Art. The fact that we argue method more than object indicate the following reasons: it is obvious that method is more understandable and clearer than the researching object; for construction of method we have conceptual strategies of models and patterns while in reconstruction of objects still dominate certain confusion (more detail elaboration of phenomena following below) and there are methods which would be possible to recognize Art in its conceptual appearance. From the third reason the iconographic method is used for broader course of meaning and appliance. Seriously regarding experience in the researching field that Pantofsky and Belting achieved, we made attention at the first place to the core of methodological structure but from the variety of possibilities according to appliances we extracted values capable to be instrumentalized in reaching the goal. Exact presumption on contemporary mural would be possible by comparative observation based on pattern as well as comparing internal ideas with analogies in liturgical life of Church and the other artistic branches (architecture,



scenography). Starting point while observing the object could be found in Art through accepting the model to continue thread of development interrupted in the old days. Exceeding the selection of samples is aimed to deeper understanding of complete tradition of religious Art. In the same samples different authors could find out different values that open perspective of development a new style concerning a sample. The next generation of mural painters would show more expressive tendency toward liberal interpretations as without obligation regarding samples by extended quotation (copying) on the artifacts of World's Art from postmodernism till nowadays (Presbiter Stamatis Scliris). In such circumstances eclectically approach is used frequently by quotation with no excuse or where there is no distance or even clear relation to quotation. The method for which the elements are chosen on the compatibility mode with observing objects would not be possible to understand as instrument for mechanical appliance. Panofsky himself, takes his methodological structure conditionally and spontaneously nevertheless he made a clear definition on procedure and elaborated scheme for. Through the search for the deeper meaning focus has been changed according to interest of researcher. That kind of subjectivism is inevitable if there is no tendency for internal insight into essential of the artifact or Art in broader meaning.

## МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОЛОЖЕНИЯ ТЕОРИЙ СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ

Mr Горан Яничиевич

Академия Сербской Православной Церкви искусства и консервации,  
Белград

В стремлении отгадать суть и ценность предмета на который направлен целевой метод, в рамках объяснения причины для такой затеи необходимо рассмотреть отношение науки и искусства в более широком смысле, а также и цели и методы,

которые перед собой и в себе ставили науки о искусстве. Их предметом является само искусство и то на первом месте (и в их начале) современное.

Тот факт, что дискуссия идет прежде всего о методе, чем о предмете указывает на следующие причины: очевидно, что для нас метод известней и яснее, чем предмет; для конструкции метода имеем предназначенные примеры и образцы, тогда как в реконструкции предмета до сих пор преобладают неясности (о том следует детальная разработка феномена); и существуют методы, с помощью которых возможно узнавать искусство в основе концепции в котором оно проявляется. Из-за третьей причины мы остановились на иконологическом методе в одном более широком курсе значения и употребления. Всерьез уважая опыт, который в этой сфере имеют Панофский и Белтинг, наше направление относится прежде всего на саму методологическую структуру, а из множества возможностей, на основании применимости, выделим те ценности, которые мы можем инструментализировать в осуществлении нашей цели.

Точное предположение современной живописи возможно на основании сравнительного наблюдения по отношению к образцам, а также и сравнением внутренних идей с похожими в литургической жизни церкви и других видах искусств (архитектура и сценография). Исходную точку в наблюдении предметов действительно можем найти в искусстве, где через признательность шаблонов продолжается давно разорванная нить развития. Расширением выборов шаблонов склонялось к более глубокому пониманию общей традиции церковного искусства. В тех же шаблонах разные авторы находили разные ценности, что открыло путь к развитию нового стиля на основании образцов. Следующее поколение живописцев показывало выраженную тенденцию к более свободным интерпретациям в смысле освобождения от обязанностей к шаблону, а цитирование распространилось на дела мирового искусства от постимпрессионизма до сегодняшнего дня (о. Стаматис Склирис). В таких обстоятельствах очень часто прибегается к эклектичному подходу, где цитирование не

оправдано и не существует определенная дистанция или какое-либо ясное отношение к цитированному.

Предполагаемый метод для которого выбраны элементы на основании совместимости с предметом наблюдения невозможно понять, как инструмент, который механически используется. Сам Панофский свою методологическую структуру использовал условно и спонтанно, хотя ясно определял методологический поступок и довел его до схематического потображения. В поисках более глубокого смысла фокус сдвигался в зависимости от интереса исследователя. Такой тип субъективизма неизбежен, если стремится к внутреннему запуску в существенное для определенного дела или искусства в более широком смысле.



## ПОРТРЕТ ЕВХАРИСТИЈСКОГ ТЕЛА: ВИЗАНТИЈСКО БОГОСЛУЖЕЊЕ У ДОБА СВОЈЕ ИКОНИЧКЕ РЕПРОДУКЦИЈЕ

Мр Тодор Митровић  
Висока школа – Академија Српске Православне цркве за  
уметности и конзервацију, Београд  
Краља Петра 2  
Ел. пошта: anaitodor@gmail.com

*Оригиналан научни рад*  
Примљен: 15. маја 2013.  
Прихваћен: 23. августа 2013.

*Апстракт: Пратећи естетске и ритуалне промене кроз које је, у периоду од XI до XIV века, принципијелно оформљено оно што данас препознајемо као византијски сликарски стил/систем, истраживање покушава да преиспита у савременој теорији предложену хипотезу према којој је „до краја XII века фокус лаичке побожности премештен са евхаристије на свете иконе.“ У атмосфери дубоких клерикалистичких подела – чије су кључне експресивне тачке препознате у телесном/хиптичком дистанцирању лаоса од евхаристије (ускраћивањем причешћа и елиминацијом лаичког целива мира) и потоњем оптичком раздвајању олтара од наоса (затварањем олтарске преграде) – икона је препозната као драгоцено средство које је могло бити употребљено како за санацију, тако и за продубљивање различитих нивоа црквене сегрегације.*

*Кључне речи: икона, фреска, евхаристија, Причешће апостола, целив мира, Мелизмос, Оплакивање/Тренос, воздух/аер, велик вход, анафора, сакос, Небеска литургија*

У једној од својих позних студија, у којој је покушао да понуди неку врсту синтетичког прегледа развоја односа према икони у Византији, Кормак сугерише да је током XI и XII века „*литургификација* свакодневног живота“ праћена нечим што би „могло

бити означено као *иконификација* (свакодневног) окружења!<sup>1</sup> Поредехи податке који су довели до оваквог утиска са сазнањима до којих је дошла савремена литургика, Шерон Герстел предлаже врло важну и врло провокативну хипотезу по којој је „до краја XII века фокус лаичке побожности премештен са евхаристије на свете иконе“<sup>2</sup> Уколико се пристане на овакво тумачење односа између *слике* и *богослужења*, биће могуће објаснити неке феномене како из области стила, тако и из подручја иконографије, којима у истраживању позновизантијске уметности није лако приступити. Да бисмо дотле стигли, изнесене хипотезе покушаћемо да поставимо у шири историјски и културни контекст.

Студирајући односе између *сликарства* и *ритуала* кроз византијску историју, Кристофер Валтер је изнео специфичну хипотезу о *вододелници* (*watershed*) XI века, на којој је византијска уметност (као и богослужење) значајно преусмерила своје дотадашње токове. „Не само да су иконографски типови преузети из античке визуелне културе уступили место онима који су преузимани из црквеног церемонијала, већ, такође, концепција Цркве као хијерархије евхаристијских служби замењује концепт хришћанства као друштва којим управља (цар и) царски двор, чији је небески аналогон препознаван у Христу као универзалном суверену окруженом анђелима и светитељима.“<sup>3</sup> Тежња ка наративизацији, која представља једну од кључних особености ове епохе, била је, дакле, у директној вези са нечим што бисмо могли да означимо као *евхаристијску ритуализацију* сликарских програма. Наиме, док су се у наосу постепено умножавали јеванђељски и други наративни циклуси, у олтар се уводе сцене

<sup>1</sup> Robin Cormack, *Painting the Soul: Icons, Death Masks, and Shrouds*, Reaktion Books, London 1997, 159; чини се да би тезу могла подржати и чувена студија: Hans Belting, *Likeness and Presence, A History of the Image before the Era of Art*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1994. 225–226.

<sup>2</sup> Sharon E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*, College Art Association / University of Washington Press, Seattle / London 1999, 10.

<sup>3</sup> Christopher Walter, *Art and ritual of the Byzantine Church*, Variorum Publications Ltd, London 1982, 241.

*Причешћа апостола* и портрети архијереја, као иконографска решења преузета непосредно из ритуала коме је тај исти олтар био намењен. Чини се да Црква поступно преузима ону врсту друштвене моћи која јој допушта да ритуализује сопствени поредак независно од дворског утицаја. Иако су неки од комнинских царева врло радо користили привилегије које су им одобравале (често) смењивање патријараха, чињеница је да моћ свештенства расте на многим плановима у овом времену. Интересовање за старозаветну историју све више утиче и на државу и на цркву, али се чини да је везу са библијском историјом све мање успевао да гарантује суверен: њено одржавање поступно преузимају свештеници, писмознаници. Увођење библијског обичаја миропомазивања царева је, на пример, могло бити искоришћено управо да би се нагласила моћ онога (човека или институције) који обавља ритуал миропомазања.<sup>4</sup> Веза са библијском историјом – тачније, посредничка улога која обезбеђује Цркви везу са сопственим старозаветним коренима – у новим програмским шемама постаће много упадљивија него раније. Манго је показао да се, осим у врло уским и затвореним круговима најобразованије византијске елите, интересовање за античке корене готово никада није могло стварно надметати са ауторитетом Светог писма и библијске историје. Међутим, док су некада, бежећи из градске „вреве“, поклоници одлазили у египатску пустињу не би ли у харизматичним аскетама препознали недвосмислене иконе библијског света/времена,<sup>5</sup> сада је овај концепт увелико институционализован и ритуализован.<sup>6</sup> Пошто је одвајкада, у свим друштвеним и религиозним системима, потреба за институционализовањем харизматских покрета сасвим природна и очекивана, она нам неће помоћи да пронађемо узроке промена на које указује хипотеза о *вододелници*.

<sup>4</sup> Исто, 243–245.

<sup>5</sup> Georgia Frank, *The Memory of the Eyes; Pilgrims to Living Saints in Christian Late Antiquity*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2000, 29–30; детаљније: 35–78.

<sup>6</sup> Пол Магдалино, *Византијски аскета у дванаестом веку*, у: *Византијски светитељ* (приредио: Сергеј Хекел), Православни богословски факултет, Београд 2008, 87–98.

Иако је Лидов овај концепт доживео као „једно од најважнијих достигнућа последњих деценија у проучавању византијске уметности“ он Валтерову идеју као претерано уопштену покушава да стави у неко конкретније идејно окружење. Наравно, из било ког угла покушали да приступимо овом идејном окружењу, велику шизму из 1054. године никако није могуће заобићи.<sup>7</sup> На фрескама охридске цркве Свете Софије најјасније се огледа несумњива иницијална веза нових програмских решења са расправама о (квасном и бесквасном) причесном хлебу, које су буктале управо у време осликовања овог ансамбла. Огромна количина доказног материјала потврђује ове везе.<sup>8</sup> Међутим, чињеницу да је расправа о хлебу уступила примат неким другим аспектима сложене мреже теоријских и практичних неспоразума не потврђује само историја богословља.<sup>9</sup> Чувени (полемички) иконографски модел *Причешћа апостола* из охридске катедрале, у коме Христос благосиља нераздељену велику хлебну погачу, није се никада више поновио у (данас познатим) византијским зидним ансамблима.<sup>10</sup> Тема квасца очигледно ни у сликарству није могла бити вечито актуелна, али је сцена *Причешћа апостола* задржала своје стабилно место у програмима црквених декорација. Најзад, тешко би било претпоставити како су аутори програма, негде на Пелопонезу, у XII веку на пример, имали потребу да континуирано кроз слике објашњавају својој пастви софистициране богословске проблеме који су већ одавно били преломљени преко колена. Ни политички разлози се, по овом питању, не могу рачунати као довољно јак стваралачки/полемички мотив све до почетка XIII века. Дакле, сцена *Причешћа*

<sup>7</sup> А. М. Лидов, *Раскол и византијско украшавање храмова*, у: *Храм и уметност*, Православна епархија нишка, Ниш 2013, 53–54.

<sup>8</sup> Исто, 67–76; Бранислав Тодић, *Архиепископ Лав – творац иконографског програма фресака у Светој Софији Охридској*, у: *Византијски свет на Балкану*, Византолошки институт САНУ, Београд 2012, 123–134.

<sup>9</sup> Литература о великој шизми је практично бескрајна; овде говоримо о општепознатим богословским концептима зарад којих би некакво библиографско истраживање било сасвим непотребно изводити.

<sup>10</sup> Војислав Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд, Издавачки завод Југославија 1974, 10.



*апостола*, као и *Служба архијереја* (које готово да можемо доживети као повезану целину), макар у XII веку, ипак су морале имати и неку инхерентну црквену/културну мотивацију, налик оној коју је врло уопштено наговестио Валтер. Да бисмо до ње дошли, покушаћемо да уопштене теолошке поставке везане за богослужење сагледамо из перспективе посматрача коме су ове слике, у највећој мери, биле и намењене.

Шта су, дакле, ове нове сцене саопштавале византијском лаику? Ништа превише изненађујуће: укратко, променом визуелне формуле којом је историјска представа Тајне вечере уведена у један есхатолошки контекст, слике су објашњавале да је оно што се дешава у олтару идентично са оним што се дешавало на Тајној вечери, али и са оним што ће се дешавати у будућем царству. Иновација лежи у утиску да је, као што је Валтер и сугерисао, постало за нијансу важније то што ће у есхатону Христос служити литургију и причешћивати своју Цркву, него што ће седети на царском трону, на пример. Међутим, ова промена нагласака између богослужбеног и империјалног ритуала у есхатолошким сликарским тумачењима, морала је производити и различите облике подтекста. Није неразумно претпоставити да су византијском лаику биле кудикамо важније промене у самом богослужењу у коме је редовно учествовао него, на пример, узроци и резултати сложеног богословског диспута са римокатолицима. А неке промене су се заиста и догодиле у времену које нас овде интересује. Наиме, од X до XII века, византијско свештенство уводи у литургијску праксу причешће кашичицом: народ који је раније, као и свештенство, причешћиван под оба вида (хлебом и вином) одвојено, сада – за разлику од свештенства – добија освећено јело и пиће помешано, у кашичици. Ова промена није само ситна техникалија, уколико се узме у обзир да је причешћивање још од времена Новог завета доживљавано као кључни аспект личне партиципације (и лаичке и свештеничке) у хришћанском богослужењу.<sup>11</sup> Одлучивање од причешћа је од

<sup>11</sup> „(...) ако не једете тијело Сина Човјечијег и не пијете крви његове, немате живота у себи. Који једе моје тијело и пије моју крв има живот вјечни; и ја ћу га васкрснути у посљедњи дан.“ Јн 6, 48–58.

давнина било синоним за одлучивање од Цркве те је, на послетку, сасвим очекивано што је све до у XII век постојао отпор увођењу праксе причешћа кашицом, која нама данас не изгледа нимало неприродно.<sup>12</sup> Свако литургијско експериментисање са овим аспектом богослужења тада, као и данас, изазивало је у Цркви бурне реакције на свим нивоима.<sup>13</sup> Да бисмо дошли до реалних порука које су, у конкретном богослужбеном контексту и у оквиру конкретног историјског развоја, доносиле поменуте иконографске иновације, покушаћемо да уземемо у обзир њихову конкретну позицију у литургијском простору и, следствено, улогу у богослужбеном догађању. За почетак је важно приметити да се „све учесталије представљање (сцене) *Причешћа апостола* подудара са периодом у коме су се лаици причешћивали врло ретко.“<sup>14</sup> Начин партиципације лаика у литургији се кроз историју византијског обреда значајно променио, а у литургијској науци је, у оквирима овог развоја, констатован парадокс чију је појаву немогуће занемарити уколико расправљамо о рецепцији сцена као што су *Причешће апостола* или *Служба архијереја*: „Док је, од V века на даље, учесталост служења евхаристијске литургије у Византији, макар као могућност, постојано расла све до коначног свакодневног богослужбеног ритма (осим нелитургијским данима), учесталост причешћивања је у истом периоду опадала међу лаицима, а потом, током другог миленијума, чак и међу монаштвом.“<sup>15</sup> До прецизних података о паду учесталости причешћивања (међу лаицима) у градским срединама није могуће доћи, али сведочанства из IX и X века показују да је чак и од

<sup>12</sup> Robert F. Taft, *Byzantine Communion Spoons: A Review of the Evidence*, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 50, (1996), 223–228.

<sup>13</sup> Robert F. Taft, S.J., *Through Their Own Eyes: Liturgy as the Byzantines Saw It*, InterOrthodox Press, Berkeley, CA 2006, 124–125.

<sup>14</sup> Sharon E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 56.

<sup>15</sup> Robert F. Taft, S.J., *The Decline of Communion in Byzantium and the Distanting of the Congregation from the Liturgical Action: Cause, Effect, or Neither? y: Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West* (Sharon E.J. Gerstel, ed.), *Dumbarton Oaks*, Washington, DC 2006, 35.

самог цара очекивано да се причести не више од неколико пута годишње, на неке од великих празника који су били прописани актуелним церемонијалом. У то време је суверен, свакако, причешћиван и приликом крунисања, мада каснији извори сугеришу да на послетку (у XIV веку) чак ни ово није било обавезно уколико није био адекватно припремљен. На основу овог и других доступних података Тафт претпоставља да се ритам причешћивања просечног лаика није могао много разликовати од онога ритма који је важио за владара.<sup>16</sup>

Дакле, напоредо са традираним евхаристијским и есхатолошким порукама, лаике је ова сцена у XII веку „подсећала“ на искуство из кога су током претходна два столећа, различитим средствима, били систематски искључивани – на искуство које је било специфична привилегија оних који служе (у) олтару. Процес клерикализације, који је током XII и XIII века римокатоличком лаосу одузео право да се причешћује под оба вида, започео је тиме што је током IX и X века избачена пракса давања евхаристије верницима у руке.<sup>17</sup> Из овакве перспективе немогуће је занемарити чињеницу да се увођење сцене *Причешћа апостола* у олтаре византијских цркава дешава напоредо са увођењем богослужбене праксе која лаицима (неминовно) сугерише како нису достојни да додирују освећене дарове рукама, нити свету чашу устима. Рекло би се да је процес у коме су византијски олтар и наос почели све очигледније да се раздвајају, заправо, верификован овим зидним сликама. Шерон Герстел је убедљиво довела у органску везу серију минуциозних иконографских детаља који су покушавали да протумаче (лаосу) ове клерикалистичке „иновације“, а који се изван оваквог богослужбеног контекста не би могли разумети.<sup>18</sup> Иако наводе на помисао да је

<sup>16</sup> Исто, 28–35.

<sup>17</sup> Tomislav J. Šagi-Bunić, *Euharistija u životu Crkve kroz povijest*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1984, 81–82.

<sup>18</sup> Сликање *Причешћа свете Марије Египћанке* на врло упадљивом месту, крај самог улаза у олтарски простор, морало је послужити као одлично објашњење разлога због којих се лаик смео причестити

сликарство пре искоришћено да би клерикални јаз био објашњен и – следствено – верификован, ове слике ће бити својеврсни увод у период када ће уметност постати драгоцен надокнада за изгубљене богослужбене садржаје. У том смислу, могло би се рећи да Барберова рана хипотеза о раздвајању постиконоборачког богослужбеног и сликарског система репрезентације,<sup>19</sup> макар од XI и XII века, не може да функционише. Штавише, као да се процес (иконичког) усмеравања жеље, којим се бави ова хипотеза, у новом контексту реорганизује тако да се дијалектика превазилажења-и-успостављања трансцендентног јаза надомешта дијалектиком превазилажења-и-успостављања клерикалног јаза. Током године, олтарске слике ће лаику омогућавати да медитира о томе како неко ко је сакривен иза олтараске завесе,<sup>20</sup> ипак одржава непосредну везу са трансцендентним сферама, што ће и

---

врло ретко и искључиво уз строг пост. Иконографско решење у коме дуга кашичица (чију је примену такође било потребно оправдати овом сценом) прелази преко ћошка који дели апсиду (у којој је свети Зосима) од наоса (у коме је света Марија) може се доживети као потпуно ингениозно у контексту у коме настаје. Сликање Јуде као издајника, који покушава да напусти поворку или да испљуне свете дарове у оквиру сцене *Причешћа апостола* јесте могло бити опомена и за свештенство и за народ, али је несумњиво јаче деловала на оне којима је једном годишње читана припремна молитва пред причешће, која је говорила о опасности о потенцијалном Јудином издајничком пољубцу која вреба свакога ко се недостојан причешћује светим тајнама. Sharon E. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 56–67.

<sup>19</sup> Charles Barber, *From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine Iconoclasm*, *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 1 (March 1993), 7–16.

<sup>20</sup> Овде (сликовито) говоримо о богослужбеном тренду коме није могуће сасвим прецизно истражити историјски развој. Иако су (олтарске) завесе на Блиском истоку биле одавно у употреби, у византијској литургији се не појављују пре XI века, од када су под утицајем монашког богослужења постепено улазиле у употребу, да би се, највероватније са појавом иконостаса (види доле, нап. 39–41), ова пракса сасвим усталила; Robert F. Taft, S.J., *The Decline of Communion in Byzantium and the Distancing of the Congregation from the Liturgical Action*, 40–49; Robert F. Taft, S.J., *The Great Entrance: A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Pont. Institutum Studiorum Orientalium (*Orientalia Christiana Analecta*), Roma 1975, 411–413.

њему, ако се после дуготрајног поста удостоји, бити омогућено једном, или неколико пута годишње.<sup>21</sup> На овај начин, фреске постају речити сведоци радикалне реорганизације византијског богослужбеног живота, а не само средство за преношење традираних догматских образаца. Због чега је, међутим, било важно протумачити описане иконографске иновације уколико смо покушавали да објаснимо значење Валтерове хипотезе о вододелници XI века у оквирима естетског развоја који нас интересује?

Узевши у обзир све што је раније речено о постепеном раздвајању олтарског простора од наоса цркве – које се може пратити и у литургици и кроз живопис – чини се да су већ од XII века иконе заиста почеле да постају својеврсни надоместак – савременим теоријским језиком речено, *протеза* – који је требало, ако не да премости баријеру која се стварала, оно макар да ублажи последице овог тужног процеса који ће бити крунисан у XIII и XIV веку постављањем физичке (непрозирне) баријере између наоса и олтара, сачињене од – ни мање ни више него – слика. Њихова све упадљивија богослужбена употреба је изгледа била надоместак за оне облике (лаичког) учествовања у литургији који су се неповратно губили. Потреба за стилским оживљавањем, активацијом, покретањем, може се објаснити управо као последица нове улоге која је икони додељивана. На претходним страницама већ смо оцртали неке базичне аспекте процеса клерикалистичког раслојавања – како у живопису, тако и у богослужењу – који је отворио сазнајни процеп чију је празнину ваљало нечим покрити. Овде ћемо изнети специфичне детаље који могу да потврде хипотезу о употреби иконе као богослужбене протезе за премошћавање дотичног клерикалистичког јаза.

За почетак, запитаћемо се да ли је баријера заиста била толико дубока да би је требало премошћавати алтернативним средствима? Осим поменутих аспеката литургијског (ритуалног)

---

<sup>21</sup> Sharon E. J. Gerstel, Alice-Mary Talbot, *The culture of lay piety in medieval Byzantium 1054–1453*, Cambridge Histories Online © Cambridge University Press, Cambridge 2008, 84–85.

развоја, који најнепосредније сведоче о методима за продубљивање јаза између олтара и наоса, проблему ћемо покушати да приступимо и са његове визуелне стране, која би по питању које нас интересује требало да буде врло важна. Олтарска преграда је доста рано уведена у богослужење, али дуго није служила визуелном сакривању онога што се дешава на богослужењу. Штавише, Тафт је врло убедљиво показао како преграда настаје управо да би се свештеницима у олтару обезбедио минимум простора за слободно кретање (током богослужења) које је, тискајући се да што боље *види* евхаристијско догађање/преображај, радознали народ ометао.<sup>22</sup> Иако се у Египту, Сирији и Понту још пре иконоборства појављују завесе којима је богослужење у олтару могло бити заклоњено од очију лаоса, у Византији се оне не појављују све до краја XI века,<sup>23</sup> када ће Никита Статит помињати ову праксу као иновацију која још увек није стигла до Велике Цркве (биће уведена тек после латинске окупације). Непотребност/неумесност овакве праксе он објашњава на следећи начин: „Знај да је место лаоса на литургији верних током анафоре далеко од светог (божанственог) олтара. Унутрашњост светилишта је резервисана за свештенике, ђаконе и ипођаконе; спољашњи простор у близини светилишта за монахе и друге нивое наше хијерархије; иза њих и платформе, (је место) за народ... Како онда са такве удаљености лаик, коме то није дозвољено, може да контемплира Божанствене тајне које са трепетом обављају његови свештеници?“ Јер, најзад: „За контемплацију и гледање ових тајни су Богом и апостолима посвећени само свештеници који служе (...)<sup>24</sup> Или, као што Тафт коментарише ове текстове савременим језиком (у контексту који њега као литургичара превасходно занима): „Никита не сугерише да народ *није могао* да контемплира тајне зато што су биле потпуно заклоњене (завесом): они се *нису усуђивали* да их погледају, а били су (такође)

<sup>22</sup> Robert F. Taft, S.J., *The Decline of Communion in Byzantium and the Distancing of the Congregation from the Liturgical Action*, 35–40.

<sup>23</sup> Види нап. 20.

<sup>24</sup> Преузето из: Robert F. Taft, S.J., *The Great Entrance*, 412 (Подвукао Т. М.)

свакако превише далеко од олтара да би им то пошло за руком.<sup>25</sup> Шта се догодило са оним народом који се пре иконоборства тискао да својим очима *види* савршавање тих истих светих тајни? Не знамо може ли се и даље говорити о истом народу, нити имамо простора да развијамо сасвим очекивану хипотезу о трауматским искуствима која су произвела ову врсту промене у понашању, али је чињеница да је у богослужењу постојало и нешто што јесте смело да се гледа – штавише, било је предвиђено и позивало је на *гледање и контемплацију* – то су биле *свете иконе*. Изгледа да је заиста постојало довољно потребе за њиховим све активнијим присуством у богослужењу.

Потреби за контемплацијом/гледањем икона изашло се директно у сусрет спуштањем зидних декорација ка нивоу на коме су стајали верници. Наиме, средњовизантијске зидне иконе биле су подигнуте високо, готово у сводове храмова, док су доње зоне биле украшене разнобојним мермером у *opus sectile*. Ово је, наравно, био одјек предиконоборачких естетских и богослужбених навика. Иако би се могло сугерисати да је спуштање слика на доле, ка телесним учесницима у богослужењу, било напросто омогућено преузимањем (технолошке) доминације од стране јефтине фреско технике (које почиње управо у овом времену), репрезентативни сицилијански мозаици моћи ће убедљиво да посведоче како ово објашњење није довољно. Још је Демус приметио да се нешто важно променило у светоназору – као и у односу према сликама који је овим променама индукован – између оних Византинаца које су изводили мозаике у Фокиди (на пример) и оних који су своје умеће демонстрирали на Сицилији.<sup>26</sup> У контексту који нас овде интересује, промена је сасвим очигледна: спуштање мозаика на доле омогућавало је народу приближавање оном медију који је постајао суплемент за све остало што је већ неко време било ускраћивано. Изгледа да ово

<sup>25</sup> Исто (подвукао сам аутор).

<sup>26</sup> Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration; Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Boston, Massachusetts 1964, 61–67.

физичко приближавање није имало само своју оптичку димензију, пошто се – током периода у коме је свест лаоса обликована тако да радозналост (пред светињом) бива бескомпромисно замењена страхом (пред светињом) – постепено укида и један од најизворнијих елемената хришћанског богослужења. Из перспективе описаног трауматског искуства није изненађење што ће из литургијског поретка, тачније из његових писаних форми, до XII века бити елиминисан лаички *целив мира*. Однос према овој древној пракси, коју је тешко не препознати као једну од најизворнијих особености хришћанског богослужења,<sup>27</sup> Тафт ће у закључку своје знамените студије доживети као један од најпрецизнијих индекса у промени односа између олтара и наоса цркве. По њему ће, у поређењу са многим променама које су на овој линији преобликовале обреде везане уз литургијски *велики вход*, „много несрећније бити сузбијање целива мира између нижег свештенства и народа, и потоње додавање ритуала и

<sup>27</sup> Robert F. Taft, S.J., *The Great Entrance*, 375–377. Аутор на другом месту сугерише да нема потребе хранити илузију о постојању неког идиличног златног времена литургијске побожности, али чини се да ће управо однос према физичком контакту између чланова заједнице међусобно, као и са освештаном материјом којом су се причешћивали, бити индикатор који ће нам помоћи да видимо у који сазнајни простор је иконе требало уметнути. Структурни богослужбени процеп о коме је речито сведочио перо Никите Статита у XI веку (види нап. 24–25), може се јасно сагледати у драматичном контрасту спрам начина на који свети Јован Златоуст у IV веку говори о литургијском *целиву мира*: „Што се тиче светог целива даћемо један други разлог (...) Ми смо храм Христов. То значи да када целивамо једни друге, љубимо улаз, предворје овог храма (...) И кроз ова врата [наша уста] Христос улази у нас (...) сваки пут када се причешћујемо (...) Није то уобичајена почаст коју наша уста добијају када примамо тело Господње. То је главни разлог због кога се управо ту [у уста] целивамо.“ Преузето из: исто, 391; наравно, свети Јован овде даје теолошко тумачење обичаја који нама данас изгледају врло необично, али су тада, све до у дубоки средњи век, били сасвим (културно) прихватљиви; исто, 389–392. Одавде нам постаје јаснија збуњујућа представа апостолског целива из Нереза (сл. 1) али и природа дистанце која је између олтара и наоса успостављена.



формула којима је овај пропуст надомештан.<sup>28</sup> Немамо простора за улажење у детаље везане за ову сложену и магловиту богослужбену промену, али се чини да је до X века *целив мира* размењиван како међу клирицима тако и међу лаицима, те да је протокол предвиђао размену целива између цара и патријарха. Дакле, иако се олтар и наос нису више физички додиривали традиционалним целивом, ипак су лаици, са своје стране, учествовали у истој оној богослужбеној пракси која је постојала у олтару. Од XI до XIV века овај обичај се избацује из брода цркве



Сл. 1. Причешће апостола (деталј), Нерези, XII век

<sup>28</sup> Исто, 427.

и остаје резервисан само за свештеничке сталеже.<sup>29</sup> Стога неће бити чудно што се у једном броју македонских цркава, у XII и XIII веку, на сцени *Причешћа апостола* неки од учесника у поворци окрећу да би међусобно разменили – *целив мира* (сл. 1).<sup>30</sup> На исти начин на који је сликање *причешћа* било одговор на његову суспензију у стварности, тако је и сликање *целива* било покушај да се надомести (или пак нагласи?) друга врста суспензије над ритуалним и физичким додиром између олтара и наоса. Међутим, чини се да ће овај чудни „тактилни ритуални пуританизам“ имати сазнајне последице које су много занимљивије од наведеног иконографског експеримента.

У поменутој студији чувени литурџичар ће изнети претпоставку да, за разлику од данас уврежених схватања, иконе нису имале неко значајније место у самом поретку византијске литурџије, макар када су писани извори у питању. Изузетак је дат у једној фусноти где се напомиње како је у неким литурџијским манускриптима из XII–XV века поменуто њихово – *целивање*.<sup>31</sup> Међутим, оно што за литурџичара није био значајан податак,

<sup>29</sup> Исто, 395–396. Ритуалистичка истраживања су тек у последње време на овом пољу дала богатије резултате, који нам се овде чине посебно важним пошто потврђују (Тафтову) хипотезу о значају елиминације једне древне богослужбене праксе из наоса цркве. „Целив (мира) је био под утицајем, али је и сам утицао на промене у хришћанским заједницама. Што су јаче црквене старешине повезивале целив са евхаристијом, то су се рани (црквени) писци више фокусирали на његову улогу у међусобном праштању/измирењу. Како су заједнице тежиле институционализацији и/или наглашавале аскетске идеале, хришћани различитих полова су престајали међусобно да се целивају. Растућа подела између свештенства и народа пратила је забране целива између лаика и клирика у IV веку. Овакав развој доводи у питање (дистинктивно) тумачење ритуала као превасходно експресивних или превасходно продуктивних. Целив је очито био и једно и друго. Он није напросто изражавао растуће друштвене поделе већ је, такође, помагао њихов настанак.“ Michael Philip Penn, *Kissing Christians: Ritual and Community in the Late Ancient Church*, University of Pennsylvania Press 2005, 122; детаљније, 120–126.

<sup>30</sup> Sharon E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 59–63.

<sup>31</sup> Robert F. Taft, S.J., *The Great Entrance*, 416, нап. 211.

Белтинг ће детектовати као један од важних аспеката промена које су се догодиле у односима између слике и обреда. Док манастирски типичи у XI веку још увек предвиђају да се на литијама носе крст и јеванђеље, дотле ће у типичима нових задужбина које настају у XII веку њихови оснивачи инсистирати на увођењу икона у ову исту праксу. Целивање икона током литургије биће саставни део ових протоколарних иновација,<sup>32</sup> које ће кроз 13 и 14 век добити завршни облик и општеважећу кодификацију.<sup>33</sup> Сасвим је природно што ће свештеници обављати нови ритуални целив управо на граници између олтара и наоса, као и то што ће се на овом прелазном простору – на коме у XII веку непрозирна баријера још увек није постављена – појављивати портретске фреско иконе, уз чију је помоћ било могуће изаћи у сусрет новим богослужбеним потребама.<sup>34</sup> Чини се да је и физички контакт лаика са иконама (кроз праксу целивања) могуће схватити као потребу која нараста и постаје легитимна у истом овом периоду,<sup>35</sup> те можда није изненађење што ће протоколарне „иновације“ везане за однос према слици бити врло популарне управо међу лаицима који су имали моћ да их спроводе – међу дворским задужбинарима.<sup>36</sup> Уколико данас посматрамо православно богослужење у некој парохијској цркви,

<sup>32</sup> Hans Belting, *Likeness and Presence*, 228–229.

<sup>33</sup> Sharon E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 9–10.

<sup>34</sup> Гордана Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11 (Нови Сад 1975), 14–20.

<sup>35</sup> Robin Cormack, *Painting the Soul*, 157–158.

<sup>36</sup> Hans Belting, *Likeness and Presence*, 230–233. Дворски задужбинари своју побожност изражавају кроз увођење визуелног медија чак и у оне протоколе који нису имали (непосредне) везе са богослужењем. Никита Хонијат описује да су владари династије Комнина тражили да дуж маршрута којима су пролазиле победничке поворке цариградске улице буду украшене таписеријама са ликовима Христа и светитеља (које су изгледале „као да нису везене слике већ као (да су) жива бића“: Nicetas Choniates, *O city of Byzantium, Annals of Niketas Choniates* (translated by: Harry J. Magoulias), Wayne State University Press, Detroit 1984, 12, 67). Иста пракса је, сасвим очекивано, настављена и за време Палеолога: Warren T. Woodfin, *The Embodied Icon: Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*, Oxford University Press, Oxford / New York 2012, 97–98.

приметићемо да је – не узимајући у обзир паљење свећа, које се може одигравати и изван храма – целивање икона остало готово једини редован физички контакт између народа и богослужења. Изгледа да је, у прелазном периоду којим се бавимо, у једном врло магловитом контексту додуше, икони заиста додељена врло крупна сазнајна улога. Слика више није (само) замена која надомешћује потребу за блискошћу са оним одсутним члановима према којима је црквена заједница гајила посебну наклоност – могло би се рећи да икона постаје и својеврсна замена за живи богослужбени контакт који је некада постојао међу живим учесницима литургијског догађања. Како за међусобни контакт чланова лаичког staleжа, којима је ускраћен (1) целив мира, тако и за њихов контакт са олтаром и свештенослужитељима, који је изгубљен (2) ускраћивањем причешћивања, па чак и могућности гледања свештених мистерија које су се дешавале у олтару. Икона се, у оваквом контексту, може сасвим експлицитно доживети као једна *нова (боља?) стварност*, која је, као што то увек бива, могла да понуди својеврсну алтернативу (актуелној) богослужбеној стварности која, са своје стране, више није била у стању да обезбеди оно што се од ње међу учесницима (можда више и није) очекивало. Они који су допустили да се литургијска стварност подваја, морали су допустити слици да постане ефикасна замена за оно што је недостајало.

Све ове, на први поглед неупадљиве, богослужбено-естетске иновације представљају, по нашем мишљењу, својеврсни индекс масивних културних и теолошких промена које погађају источно-хришћански свет. Промена које, наравно, није било могуће зауставити и чији се утицај на сликарство није могао избећи. Облачењем Христа који причешћује апостоле у актуелну епископску одећу у првој половини XIV века, сцена *Причешћа апостола* најзад у потпуности губи историјску на рачун есхатолошке димензије.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Иако се може срести на репрезентативним примерима из прве половине столећа (цркве Светог Николе Орфаноса и Светог Никите) пракса сликања Христа у епископском орнату устаљује се тек у другој половини XIV века; Војислав Ј. Ђурић, *Раванички живопис* и

Док се у наосу неограничено умножавају историјски циклуси, олтар и купола се недвосмислено есхатологизују. Да није Богородице у олтару – која ипак ни на који начин није могла бити избачена<sup>38</sup> – палеолошке апсиде би се могле, без много поетизације, описати као специјализоване богословске радионице за „савршавање“ светих тајни. Стога није чудно што се већ у XI и XII веку појављују идеје да би транспарентну олтарску преграду било сасвим умесно затворити – иконама.<sup>39</sup> Постављање потпуно непрозирног иконостаса на граници подељених светова биће сасвим природан потез у оваквом контексту. Зидани иконостаси осликани фреско техником које је, пошто настају у исто време када и остатак живописа у цркви, могуће прецизно датovati – углавном у XIII и XIV век – осим што сведоче како до краја XIII века непрозирна баријера између наоса и олтара дефинитивно јесте постављена,<sup>40</sup> сугеришу да (макар) од овог времена литургијску границу без икакве поетизације можемо називати – *зидом* (види сл. 2).<sup>41</sup> Крајем XIII века се појавило једно занимљиво

---

*литургија*, у: *Манастир Раваница; Споменица о шестој стогодишњици*, Београд 1981, 55–56; Тајјана Стародубцев, *Причешће апостола у Раваници*, Зограф 24 (Београд 1995), 54–56.

<sup>38</sup> У Дечанима су, додуше као јединствен историјски изузетак, Богородица и *Причешће апостола* заиста заменили места; види: Бојана В. Поповић, *Програм живописа у олтарском простору*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана – грађа и студије*, САНУ, Београд 1995, 77–81.

<sup>39</sup> Гордана Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 13–14.

<sup>40</sup> Sharon E. J. Gerstel, *An Alternate View of the Late Byzantine Sanctuary Screen*, у: *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West* (Sharon E.J. Gerstel, ed.), Dumbarton Oaks, Washington, DC 2006, 136. Најкасније од XIII века су чак и у цариградској Светој Софији постојале олтарске завесе којима су најважнији делови богослужења били у потпуности сакривени од народа: Robert F. Taft, S.J., *The Great Entrance: A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Pont. Institutum Studiorum Orientalium (Orientalia Christiana Analecta), Roma 1975, 413–416.

<sup>41</sup> Детаљно о богослужбеној функцији олтарске преграде кроз историју: Robert F. Taft, S.J., *The Decline of Communion in Byzantium and the Distancing of the Congregation from the Liturgical Action: Cause, Effect, or Neither?* у: *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical*



Сл. 2. Старо Нагоричино, XIV век

иконографско решење којим су – сликањем светог Зосиме како причешћује свету Марију Египћанку са унутрашње стране зидане преграде – наручиоци (изгледа) покушали да подсети свештенство (лаици нису могли видети слику) како је обавеза њихове службе да прелазећи новонасталу границу народ опскрбљују прёко потребним светим тајнама. Ова занимљива идеја ипак није заживела,<sup>42</sup> али је, у крајњој линији, порука у свом времену већ могла бити крајње двосмислена – сви су добро знали да се најчувенија међу пустињакињама, због својих пређашњих грехова, причестила само једном у животу. Много чешћа појава

---

*and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West* (Sharon E.J. Gerstel, ed.), Dumbarton Oaks, Washington, DC 2006, 27–50; детаљно о историјату живописа везаног за преграду: Гордана Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11 (Нови Сад 1975), 2–41.

<sup>42</sup> Sharon E. J. Gerstel, *An Alternate View of the Late Byzantine Sanctuary Screen*, 152–154.

примера у којима је овај догађај представљан на оној страни границе са олтаром која је била видљива лаицима сведочи да је потоње тумачење кудикамо вероватније.<sup>43</sup> Богослужење је најзад могло постати служба специјализованог кадра, чија је моћ лежала у непрекидном продубљивању мистификација везаних за њихову службу и коме лаос више није био функционално неопходан.

Вероватно неће звучати превише поетично ако кажемо да је кроз развој сликарског програма позновизантијског олтара и сам Христос – иако није могао бити заиста прогнан (на пример, у небеске сфере које су у храму дефинисане простором куполе) – представљан методима уз чију су помоћ трагови његовог портретског присуства врло ефикасно уобличавани неумољивим литургијским формализмом и ритуализмом. Наредне етапе иконографског развоја показаће сву сложеност ритуално-естетске дијалектике која је произвела овакав утисак. У представи *Службе архијереја*, која је у XIII веку, по угледу на *Причешће апостола*, добила посебну динамичку ноту, крај столећа је донео нарочито важну иновацију која није имала никаквог преседана у дотадашњем развоју. У средишту апсиде, између двојице нагнутих архијереја који председавају поворком, током XII века је представљана *Хетимасија* или, напосто, сликани олтар/трпеза. У Курбинову ће први пут на овом месту бити насликан Христос, како лежи на часној трпези, као недвосмислена визуелна представа транскуп-станцијализоване жртве која се у олтару приноси (сл. 9).<sup>44</sup> Многи позитивни теолошки разлози, као и расправе које су могле испровоцирати настанак ове необичне представе – данас у теорији означене једним од тада актуелних назива, *Мелизмос* – већ су детаљно елаборирани у науци, принципијелно указујући на реалистичко (сликарско) тумачење претварања евхаристијских дарова у тело и крв Христову.<sup>45</sup> У контексту досадашње расправе

<sup>43</sup> Sharon E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 57.

<sup>44</sup> Цветан Грозданов, Лиди Хадерман Мисгвиш, *Курбиново*, РЗЗСК, Македонска книга, Скопје 1992, 53–54 и сл. 10;

<sup>45</sup> Χαρά Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οι συλλει-τουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα*

било би корисно обратити пажњу на посебан аспект ове необичне представе, за који нисмо нашли јасан одговор у поменутом теоријском материјалу. Наиме, крајем XII и током XIII века, пре него што је иконографија Богомладенца на дискусу прецизно уходана, појављује се неколико примера у којима је Христос на жртвеном сасуду представљен као зрео мушкарац. У олтару Цркве Светог Јован Златоустог у Геракију, на пример, из Христових прободених ребара – као што је то представљано на многим сценама Распећа – млаз крви и воде тече директно у богослужбени путир (сл. 3).<sup>46</sup> Због чега није могла да заживи ова формула, која се беспрекорно уклапала и у сликарске програме и у литургијска тумачења? Због чега је на трпези, као жртва, морало да буде представљено Дете? Шерон Герстел као кључни доказ износи тумачење Николе Кавасиле из XIV века, за које овде сматрамо да није употребљиво пошто је могло настати управо под утицајем сликаних представа на које је овај учени Солуњанин вероватно свакодневно наилазио. Друго објашњење је убедљивије и препозната је у групи забележених чуда и визија у којима се говори о стварном претварању хлеба и вина у тело и крв. Један број ових натприродних виђења и искустава заиста – много пре

---

η των ευχαριστιακό Χριστό, Κέντρο βυζαντινών ερευνών, Θεσσαλονίκη 2008, 15–29; Sharon E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 40–47; Christopher Walter, *Art and ritual of the Byzantine Church*, 207–212; Гордана Бабић, *Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава: Архијереји служе пред Хетимасијом и архијереји служе пред Агнецом*, ЗЛУМС 2 (Нови Сад 1966), 27–29; о термину *μελισμός* види доле, у нап. 57; као што се види из последњег наведеног наслова, у српским оквирима се за ову слику усталио термин *Агнец*, који је овде свесно избегаван да би се лакше разјаснила логика употребе два различита иконографска решења за која је једнако могла да буде коришћена симболика везана за појам *Агнос=Агнец=Јагње*. У ширем контексту, цела *Служба архијереја*, заједно са централном композицијом може се означити као *Мелизмоз*; на овакв приступ указује и формулација *Поклоњење Агнецу* која је у српском (теоријском) језику дуго коришћена; сам недостатак стабилних конвенција око назива ове наглашено конвенционалне слике сведочи о сложености њеног историјског развоја.

<sup>46</sup> Sharon E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 41.





Сл. 3. Мелизмос, Црква Светог Јована Златоустог, Гераки, XIII век

настанка олтарске представе – говоре о томе да је тело Христа младенца искомадано као евхаристијска жртва.<sup>47</sup> Чини се, међутим, да најубедљивије објашњење ипак проналазимо у тада актуелним богословским расправама, чију је везу са сликарством минуциозно обрадила Гордана Бабић, у (сада већ класичној) студији којом су се радо користили и аутори поменутих, новијих радова.

Наиме, на саборима који су се у Цариграду одржавали у другој половини XII века, за време владавине Манојла Комнина, једна од кључних тема била је управо природа евхаристијске жртве и њен сложени тријадолошки контекст. Кроз дуготрајне расправе у којима су падале многобројне осуде и потоња преумљења, закључено је да се за Христа ипак може рећи, као што је то било записано у тексту *молитве херувимске песме*, да је Он „онај који приноси и који се приноси; који прима и који се

<sup>47</sup> Исто, 42–46; Christopher Walter, *Art and ritual of the Byzantine Church*, 209–210; види и доле, нап. 52.

раздаје<sup>48</sup> и, у том контексту, да се његова/евхаристијска жртва ипак не приноси само Богу Оцу, већ – Светој Троици. Потоњи закључак, како је предложила Бабић, једно време је на фрескама изражаван представом *Хетимасије* (као тројичног симбола) око које су окупљене фигуре архијереја у полупрофилу, док ће се затим на овом истом месту, у жељи да се исказе теза о „самоприношењу“, појавити Богомладенац на дискосу.<sup>49</sup> Да би се ови проблеми разјаснили, у распри на сабору из 1156–57. активирани су, између осталих, и они отачки цитати „у којима се предлагало да се у литургији прихвати лик детета као симбол жртвованог Христа, јер је дете најпонижнији вид човека, који Бог узима на себе кад се приказује људима“.<sup>50</sup> Иако се цитат из дела светог Максима Исповедника, који је Бабић издвојила из те групе аргумената, чини превише уопштеним и вишезначним да би био схваћен као непосредно објашњење ауторкине тезе, текст апокрифне омилије приписане светом Кирилу Јерусалимском ће бити више него убедљив, а његова употреба у датом контексту врло речита: „Ја видим дете које на земљи подноси жртву према закону, али које на небу прима побожне жртве свих; ја га видим на херувимском трону, седи као што доликује Богу; он сам принет на жртву и очишћен од грехова, он сам који прима жртву и све чисти од греха; он је жртва, он је првосвештеник, он је олтар ... он приноси жртву и он је принет на жртву за свет ... он је дрво живота и познања, он је агнец, он је и пастир, он је јагње, он је тај који приноси жртву, он је сам Закон и онај који извршава Закон.“<sup>51</sup> Очигледно је да и на популарном и на

<sup>48</sup> *Службеник*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд 2007, 114–115.

<sup>49</sup> Гордана Бабић, *Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава*, 15–17.

<sup>50</sup> Исто, 27.

<sup>51</sup> Преузето из: Исто. Бабић не наводи цитат као апокрифан, док му Валтер донекле смањује тежину откривањем псеудоепиграфског порекла, сврставајући га у групу текстова који описују чудесна виђења која се везују за освећење/претварање дарова. Аутор се ипак слаже да саборска употреба овог одломка као аутентичног указује на његову најистакнутију улогу у конкретном историјском тренутку. Christopher Walter, *Art and ritual of the Byzantine Church*, 210.

елитном богословском нивоу јесте постојала нека врста традиције која би повезивала тему жртве са сликом Христа као младенца, и која је могла да буде употребљена – како приликом расправе о природи евхаристијске жртве, тако и приликом потоњег увођења њених званичних резултата у сликарске програме. Овде немамо простора да истражујемо у којој је мери таква слика била заиста утицајна у византијској црквеној култури,<sup>52</sup> али се њена финална саборска употреба не би смела занемарити. Покушаћемо да сугеришемо како се, можда још важнијом од ових литерарно-ликовних конкорданци, може учинити могућност да је читава расправа која се окретала око проблема везаних за жртву и жртвоприношење, а која се заснивала на ауторитету поменутог литургијског текста (молитве херувимске песме), у извесној мери исфабрикована клерикалистичким проблемима конкретног тренутка. Многи подаци говоре у прилог тези да се ова специфична молитва појављује доста касно у тексту литургије – макар у овом облику који је до нас стигао – као специфична средњовековна инвенција са изразитом клерикалистичком интонацијом.<sup>53</sup> То је један од два молитвена изузетка који у литургији немају комунитарни/заступнички карактер, већ их свештеник изговара у првом лицу јединине (дакле, у своје име), а изгледа да су додаци везани за „приношење“ и „самоприношење“ уметнути управо током XI века.<sup>54</sup> Читава „жртвена“ саборска расправа из XII века и развитак њене потоње сликарске презентације на овај

---

<sup>52</sup> Било би неопходно установити у коликој је мери веза између Младенца и жртвоприношења заступљена у описима чуда везаних за трансупстанцијализацију, која готово да представљају посебан „поджанр“ у средњовековној литератури. Наведени апокриф, који је датован у VI век, такође се може схватити као један од покушаја у оквирима ове књижевне традиције (види: исто), међутим, један од важних литерарних аргумената који је до скоро коришћен у расправама о *Мелизмосу* – познато *виђење Сарацена* из Псеудо-Григорија Декаполита – не може бити поуздано датован пре XIV века (Χαρά Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 101; Robert F. Taft, *Byzantine Communion Spoons*, 226–227), што га чини неупотребљивим при објашњавању сликарске праксе која се појављује много раније.

<sup>53</sup> Robert F. Taft, S.J., *The Great Entrance*, 121–122.

<sup>54</sup> Исто, 134–139.

начин постају логичније повезани (са клерикалистичким трендовима епохе), али се, са друге стране, појављује проблем њиховог уклапања у основне токове миленијумске традиције на коју су накалемљени. Заправо, наслућује се да би било могуће представити доста масиван литерарни корпус – као и дугачку богослужбену историју у чијим оквирима настаје – који би посредно или непосредно тумачио евхаристијску жртву у сасвим другачијем контексту. Пошто га свакако не можемо представити у целини, покушаћемо да дамо неку врсту грубог нацрта у аргументативном контексту који нас овде интересује.

За почетак ћемо се позвати на Валтера који, иако се користи горе наведеним материјалом, констатује да извештаји о чудесним виђењима стоје у некој врсти диспропорције са званичним, најутицајнијим литургијским тумачењима.<sup>55</sup> Иако су била заснована на алегоријском методу у коме је већ одавно (готово) све могло указивати на (готово) све, у њима је, ипак, симболика витлејемске пећине радије везивана за проскомидију, док је олтарски простор у принципу тумачен кроз симболику гроба.<sup>56</sup> Жртвоприношење, на које указује и најчешћи назив ове сцене – у конкретном контексту реч *мелизмос* (*μελισμός*) означава ломљење, комадање освећеног/преображеног евхаристијског хлеба које се дешава непосредно после *приношења*<sup>57</sup> – и поред мноштва

<sup>55</sup> Christopher Walter, *Art and ritual of the Byzantine Church*, 210–211.

<sup>56</sup> Тек пошто је, утицајем чувеног трактата светог Германа Цариградског, алегоријски историзам – који је принципијелно заснован на сепулкралној метафорици – заживео у византијском тумачењу литургије (види нап. 61–63), појављује се његова разрађенија варијанта у делу Николe Андидског. У овом мистагoшкoм трактату из XI века литургија постаје готово дословни препис јеванђељске нарације, тако да је проскомидија, која је била на самом почетку, неминовно везана за Христово рођење; Stylianos Muksuris, *Economia and Eschatology: The Mystagogical Significance of the Byzantine Divine Liturgy's Prothesis Rite in the Commentaries of Saints Nicholas Cabasilas and Symeon Thessalonike*, Durham theses (Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/1960/>), Durham University 2008, 66–68.

<sup>57</sup> О термину *μελισμός*, види: *Oxford Dictionary of Byzantium*, (editor in chief) Alexander P. Kazhdan, Oxford University Press, New York / Oxford 1991, 802. Савремени Службеник даје овакво ритуално упутство:

необичних виђења, у сваком замисливом (хришћанском) богословском контексту недвосмислено је везано за страдање и распеће. Најзад, и у самом јеванђељском догађају *Тајне вечере* – као и у његовој богослужбеној транскрипцији на сцени *Причешћа апостола*, која је стајала непосредно изнад мистериозног *Мелизмаса* – иза кога ће уследити страдање, *одрасли* Христос је „онај који приноси и који се приноси“ на жртву изговарајући речи: „Узмите, једите, ово је тијело моје, које се за вас ломи; ово чините у мој спомен“.<sup>58</sup> То је, уосталом, врло јасно сугерисано и у молитви херувимске песме – тачније, у оном њеном делу који је доста старији од помињаних клерикалистичких контроверзи из XII века – у којој се свештеник обраћа Христу као „Архијереју“ и „Владици свих“.<sup>59</sup> Рођење, Оваплоћење, Младенац, Емануил... термини су који се принципијелно не уклапају ни у јеванђељски, ни у богословски, па чак изгледа ни у литургијски концепт жртве и жртвоприношења. У молитвама приношења Златоустове литургије нема ни једног од ових термина/концепата, док се у трећој молитви анамneze Василијеве литургије рођење „од жене,

---

„Свештеник, узносећи свети Агнец, произноси гласно: Светиње светима“, затим ђакон говори „Разломи, владико, свети Хлеб“, а свештеник га разлама на четири дела (*Службеник*, 144). У јудеохришћанској традицији, па и шире, *подизање/уздизање/узношење* приноса несумњиво представља једну од кључних ритуалних радњи процеса жртвоприношења; види: Bernhard Lang, *This is my Body: Sacrificial Presentation and the Origins of Christian Ritual*, у: *Sacrifice in religious experience* (ed. Albert I. Baumgarten), Brill, Leiden/Boston/Köln 2002, 189-197. О ритуалу и симболици *ломљења/мелизмаса*, детаљно: Robert F. Taft, *Melismos and Communion: The Fraction and its Symbolism in the Byzantine Tradition*, у: *Traditio et progressio: Studi liturgici in onore del Prof. Adrien Nocent, OSB* (ed. Giustino Farnedi), Rome 1988, 531-52.

<sup>58</sup> 1 Кор 11, 24; управо Павлов(ск)а литургијска редакција (јеванђељског текста из Мт 26, 26; Мк 14, 22 и Лк 22, 19) која инсистира на симболици „ломљења хлеба“ заживела је као једна од кључних евхаристијских формула(ција) све до данас; упореди: Robert F. Taft, *Melismos and Communion*, 544-546.

<sup>59</sup> *Службеник*, 114; ови атрибути припадају најстаријем и најизворнијем делу молитве, који је већ у VIII веку свакако постојао; детаљно о датовању: Robert F. Taft, S.J., *The Great Entrance*, 139-140; о самој молитви 119-143.

Свете Богородице и Приснодјеве Марије“ помиње у оквирима сложеног теолошког наратива, без неког специјалног нагласка, на сличан начин на који је претходно поменуто и у символу вере. Са друге стране, код обојице литургичара молитве приношења започињу управо са жртвеном тематиком, која је код светог Василија, наравно, детаљније разрађена: „(...) да будемо достојни приносити Теби ову словесну и бескрвну жртву за грехе наше и за незнања народна; прими је у свети и наднебески и умни твој Жртвеник као мирис миомира и узврати нам благодаћу Светога Духа твога. Погледај на нас, Боже, и на ову службу нашу, и прими је као што си примио Авељеве дарове, Нојеве жртве, Авраамове жртве од свих плодова, Мојсијево и Ароново свештенство, Самуилове жртве помирења.“<sup>60</sup> Ако се сложимо да су одређени број житијских и апокрифних текстова, као и њихова потоња употреба на саборима, могли бити повод, али не и (довољан) разлог да би се уздрмао овај базични, увек актуелни црквени (богослужбени) наратив, мораћемо изнова да се запитамо: одакле се онда на дискусу појавило управо – *Дете*?

Пре него што покушамо да дамо одговор у контексту сликарског развоја који смо овде пратили, покушаћемо да поставимо основне премисе на нешто другачији начин. У убедљиво најутицајнијем литургијском коментару који је, за разлику од позног,

<sup>60</sup> *Службеник*, 193-194. Сматра се да молитве анафоре представљају део најизворнијег литургијског језгра, који је претрпео најмање промена кроз миленијумску богослужбену праксу (Robert F. Taft, *How Liturgies Grow: The Evolution of the Byzantine Divine Liturgy, y: Beyond East and West; Problems in Liturgical Understanding*, Pontifical Oriental Institute, Rome 1997, 224; или: Robert F. Taft, S.J, *Through Their Own Eyes*, 104-105). У том смислу, упуштање у анализу односа текста који је читан у средњем веку са актуелним богослужбеним преводима излази из оквира овога истраживања. Чак и да није тако, све литургијске молитве које ћемо даље у тексту наводити свештеници су читали тајно (тихо, нечујно... види нап. 115), што значи да нису могле непосредно утицати на сликаре. Стога ће нас у тражењу богослужбеног контекста који је довео до конкретних сликарских решења више интересовати њихова општа богословска (у конкретном наводу жртвена) интонација, која се свакако морала сачувати, него прецизна појмовна разграничења.

Кавасилиног, имао доста времена да изврши несамерљиви утицај на развој (тумачења) византијске литургије,<sup>61</sup> свети Герман ће у олтару превасходно препознавати симболику гроба и жртвоприношења (наравно и следственог Васкрсења), или старозаветне скиније, али ће у једном ретку заиста понудити могућност да се пећина гроба доведе у везу и са витлејемском пећином.<sup>62</sup> Потоњи богослужбени развој, који је морао у великој мери бити испровоциран утицајем овог алегоријског тумачења (и оних која су касније настала под његовим утицајем), ипак је претворио велики *вход* од једноставног уласка свештенства/народа у олтар/цркву у специфичну жртвену процесују којом је тело мртвог Христа на дискосу (и у путиру) преношено на олтарски престо са кога ће бити раздељивано.<sup>63</sup> За потребе овако схваћеног *великог входа* (и литургије уопште) креиран је један врло необичан, за потребе нашег истраживања веома важан, богослужбени предмет – *амнос*

<sup>61</sup> Robert F. Taft, *The Liturgy of the Great Church: An Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm*, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 34, (1980 1981), 74; Пол Мајендорф, *Свети Герман Константинопољски*, *Саборност – часопис епархије браничевске*, број 3–4, година VI (Пожаревац 2000), 71, 113 (аутор се у процени утицаја Германовог тумачења углавном ослања на претходно наведену Тафтову студију, али износи и неке свеже опсервације).

<sup>62</sup> Свети Герман Цариградски, *Излагање о Цркви и мистичко сагледање* (превод: Зоран Ђуровић), *Саборност – часопис епархије браничевске*, број 3–4, година VI (Пожаревац 2000), 115–118. Ово радо користи Герстел у прилогу својим тезама: Sharon E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 42.

<sup>63</sup> Овакав начин тумачења жртвеног аспекта литургије је, чини се, напросто инхерентан алегоријском приступу богослужењу, који је принципијелно утемељио Теодор Мопсуестијски. Он ће, већ у IV веку написати: „А кад су дарове донели, анђели постављају на свети жртвеник принос ради савршеног савршавања (тајне) Страдања. Зато, кад је реч о приносу, верујемо да се Христос полаже на жртвеник као у неку врсту гроба и да је већ претрпео страдање. Стога ђакони који стављају дарке на престо, указују на њихову сличност са покровима, а они који, пошто је Он положен, стоје с обе стране и машу воздухом изнад светог тела, изображавају анђеле који су, све време док је Христос био мртав, остали ту у његову част, све док нису видели васкрсење.“ Преузето из: Жан Даниелу, *Свето Писмо и литургија*,

*aer* (ἀμνός αἴρ; у словенској употреби – велики воздух=ваздух).<sup>64</sup> На платненом покривачу (аеру/воздуху) којим су током преноса прекривани дарови, напосто је извезена слика Христа у гробу (сл. 4).<sup>65</sup> Прве представе које потврђују постојање извезеног покривача са сепулкралном иконографијом датоване су у крај XII века, управо у време када се појавила сцена *Мелизмоса*.<sup>66</sup> Од тада

---

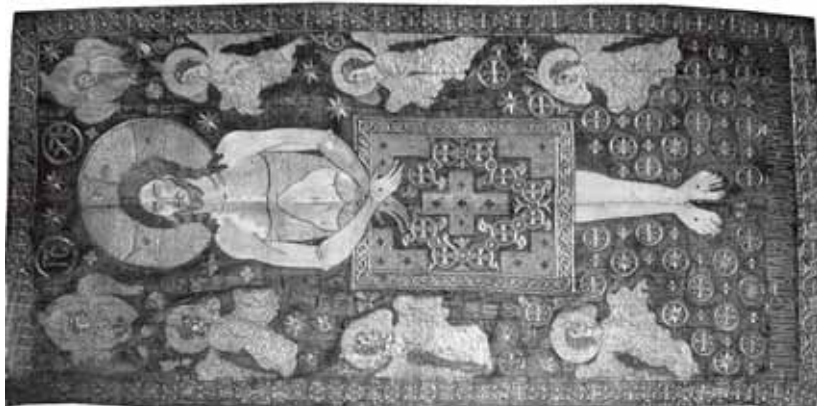
Епархијски управни одбор Епархије жичке, Краљево 2009, 107; детаљно о историјском контексту који прати ова тумачења: Stylianos Muksuris, *Economia and Eschatology*, 51–57. Непосредан утицај овакве (антиохијске) мистагошке традиције – која „систематски интерпретира литургијски историцизам као драмско оживљавање (reenactment) Христовог страдања“ – препознаје се и у чувеном Германовом трактату, те у каснијим византијским литургијским тумачењима; Robert Taft, *The Liturgy of the Great Church: An Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm*, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 34, (1980 1981), 62–65.

<sup>64</sup> Пошто у савременој богослужбеној пракси, и поред увођења говорног српског језика, није заживео термин *ваздух* (вероватно зато што би могао изазвати конфузију), даље ћемо се у тексту подједнако служити грчким и (старо)словенским терминима; у словенској употреби такође није заживела реч *амнос* која значи *јагње*. У конкретној употреби термин је означавао централни део главне прософоре, који је обележен печатом и означава тело Христово, а вади се на проскомидији да би потом био пренесен на входу и освећен; за велики *aer* је, између осталих, коришћен и термин ἀναφορά=принос, који је такође могао да означава *прософору*. Види у: Robert F. Taft, S.J., *The Great Entrance*, 216; о појмовима и њиховој употреби у: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 27, 79, 85. У науци је ова богослужбена тканина, чију изворну употребу није било лако разјаснити, често означена техничким термином *aer-епитафион* (*воздух-плаштаница*).

<sup>65</sup> У почетку је то била само представа *Мртвог Христа у гробу*, која је означавана као *Епитафион* (ἐπιτάφιος), да би касније иконографија еволуирала до сцене *Оплакивања* – означене као *Тренос* (θρήνος); Robert F. Taft, S.J., *The Great Entrance*, 216–217; детаљније о тадашњој употреби ових појмова види у: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 720–721; 2081–2082.

<sup>66</sup> Hans Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 34 (1980–1981), 12–15. Најстарији остаци слика извезених на текстилу су из XIV века, али се постојање ове врсте богослужбене утвари може доста јасно утврдити на основу представа у неким другим трајнијим уметничким медијумима; *исто*, 12. Иако Белтингово објашњење није могло бити засновано на великом броју примера, чини се да је до данас остало прихваћено: Warren T. Woodfin, *The Embodied Icon*, 125.



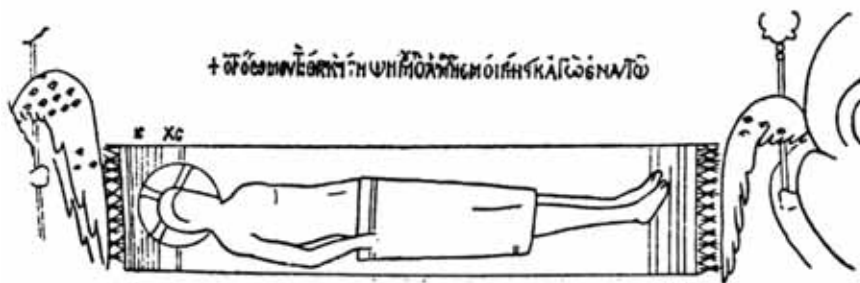


Сл. 4. Плаштаница (аер) Краља Милутина,  
XIV век, Музеј СПЦ, Београд

до XVI века, сви (већи) покрови који су коришћени у литургији су – на основу старих тумачења која су у њима одувек препознавала сепулкралну симболику – добили као (везени) украс слику *Христа у гробу* или *Оплакивања*: из великог аера/воздуха настао је прво (до XIV века) *епитафион* који се и данас користи на богослужењу Велике суботе (у словенском, *плаштаница*), а потом је слика (до XVI века) пренесена и на *антиминс*.<sup>67</sup> Очигледно је да се ни на који начин не би могло претпоставити како је присуство сцене *Мртвог Христа у гробу* неприродно за олтар византијске цркве. Штавише, међу најранијим представама Христа као жртве

<sup>67</sup> Овде смо били приморани да лоцирамо само основне елементе једног врло сложеног литургијског развоја, о чијим детаљима још увек постоји доста недоумица. Око утиска да *плаштаница* води порекло од *амнос аера*, те да је слика *Христа у гробу* прешла са ових покрива и на *антиминсе*, наука се ипак може сложити: Robert F. Taft, S.J., *The Great Entrance*, 216-219; Warren T. Woodfin, *The Embodied Icon*, 122-126; детаљно: Јулијана Александрова Бойчева, *Воздуси и плаштаници от XIV-XVII век в българските църкви и музеи*, автореферат на дисертација за присъждане на образователна и научна степен „доктор“, Българска академия на науките, Институт за изкуствоведение, Специализиран научен съвет изкуствоведение, Софија 2003, 6-22; о *антиминсу* види и доле, нап. 81; или шире: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 112.

у оквиру сцене *Служба архијереја* је и пример из цркве *Богородице Живоносног источника* у Самарију у Месенији, који је Белтинг послужио као илустрација да је велики *аер* са извезеном сценом *Христа у гробу* био у употреби већ крајем XII века. Фреска је представљена управо тамо где је место за *Мелизмос*, а специфична је по томе што заиста представља парче тканине које је спуштено на олтар (сл. 5).<sup>68</sup> Слика напосто буквално илуструје богослужење: истим оним *аером* (покровом) који је на входу унесен у олтар покривају се дарови који ће бити принети на (бескрвну) жртву. Са друге стране, Павловски богословски концепт који говори о Христу као Великом свештенику („по чину Мелхиседекову“), који „једанпут принесе себе на жртву да понесе гријехе многих“ (Јев 9, 28) још од новозаветних времена (Посланице



Сл. 5. Мелизмос, Црква Богородице Живоносног источника, Самари, XII век (цртеж преузет из: Hans Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy*)

<sup>68</sup> Изнад слике су стихови из Јеванђеља по Јовану (6,56) са једноставном евхаристијском поруком: „Који једе моје тијело и пије моју крв у мени пребива и ја у њему.“ Види у: Hans Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy*, 13. Хара Константиниди за ову слику сматра да је претходила оној у Курбинову и тумачи је као најстарију познату представу *Мелизмоса* у византијском сликарству; Χαρά Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 76-79; ауторка овде, заправо, подржава Валтерову тезу да је представа страдалог (одраслог) Христа претходила представи Младенца на месту *Мелизмоса*; Christopher Walter, *Art and ritual of the Byzantine Church*, 209.

Јеврејима) непрекинуто је и дубоко утицао како на само богослужење тако и на уметност.<sup>69</sup> Чувени стихови су, кроз миленијумску репетицију, тумачили хришћанима уписивање новог закона „у срца њихова, и у мисли њихове“ у ритуалним категоријама: потреба за старозаветним жртвама је укинута пошто баштиници Новог Завета имају „слободу за улазак у Светињу крвљу Исусовом, путем новим и живим, који нам је Он отворио *завјесом*, то јест *тијелом својим*, и Свештеника великога над домом Божијим“ (Јев 10, 16–21). Дакле, иако је у свету сликовитог тумачења све могло указивати на све, чини се да би „логици“ литургијског алегорзма који је обликовао позновизантијско богослужење ипак више одговарала она представа која се појавила у олтару цркве у Геракију, на пример, од оне која је касније заживела.<sup>70</sup> Као да говоримо о оптималној богослужбено-сликарској актуализацији павловских стихова: у олтару се на фресци појављује искупитељска жртвена *крв* која тече у богослужбени сасуд, док поворка уноси дарове покривене *аером* на коме је представљена (готово) истоветна сцена – дакле, и *тело*, па чак и *завеса* су визуелно присутњени – употпуњујући ликовну транскрипцију библијског (богословског) текста. Међутим, многе друге концепте је такође требало транскрибовати у времену којим се овде бавимо.

У другој половини XIII века у зидном сликарству ће се тема *Христа у гробу* први пут појавити изван олтарске апсиде у ђаконикону цркве манастира Градац (сл. 6). Иако се чини да је у конкретном случају идеја преузета са (покретних) икона које су биле намењене богослужењу Великог петка<sup>71</sup> – дакле, из контекста

<sup>69</sup> Драган Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века*, Зборник радова Византолошког института XXXVII (Београд 1998), 139–143.

<sup>70</sup> Ово је наслудио Валтер у: (Christopher Walter) *Art and ritual of the Byzantine Church*, 209.

<sup>71</sup> У протезису Градца, симетрично у односу на слику из ђаконикона, насликана је Богородица, управо онако како је од XII века представљана на двостраним иконама (или диптисима) које су представљале сведену, портретску варијанту *Оплакивања Христа* и биле коришћене на одговарајућем богослужењу *Страшне седмице*: Hans Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, 11–12.



Сл. 6 Христос у гробу, Градац, XIII век

који није био непосредно везан за досадашњу расправу – „гробни“ портрет ће временом заузети постојано место у апсиди проскомидије.<sup>72</sup> Да би горе описана алегорија/слика *Великог входа* функционисала, било је неопходно разрадити службу *Проскомидије*, која је на себе преузела улогу жртвеног обреда. „Двоумљење“ између два различита типа Христове иконе која ће у олтару представљати трансупстанцијализоване дарове дешава се управо у времену у коме се разрађује ликовно решење уз чију је помоћ требало дефинисати простор намењен обреду проскомидије. Чак би се могло рећи да је слична врста двоумљења постојала и у апсиди/ниши протезиса: приликом настајања живописа у Сопоћанима – само неколико година пре Градца – сматрало се да је слика Богомладенца на дискоосу сасвим погодна и за овај апсидални простор. Иако није напуштено на тако недвосмислен начин на који се то догодило са гробним портретом из

<sup>72</sup> Suzy Dufrenne, *Images du décor de la prothèse*, Revue des études byzantines, tome 26 (1968), 298-300.

главне апсиде, ни ово решење није успело да заживи.<sup>73</sup> Очигледно је да ће током XIII века бити донета важна, и још увек нејасна, иконографска одлука: у *малој апсиди у којој се обављала проскомидија биће представљан мртви Христос (у гробу) док ће на часној трпези, насликаној у главној апсиди, бити представљан Христос као младенац.*<sup>74</sup>

<sup>73</sup> У Сопоћанима је мали жртвеник са Богомладенцем на дискусу насликан између ђакона (анђела и светитеља) који су раније, спрам традиционално носеће улоге у припремању евхаристијских дарова, били најчешће иконографско решење за простор протезиса. Већ од почетка XIII века на овом месту ће почети да се појављује Христос-Агнец (Χαρά Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 87-89) али се чини да у конкретном просторно-богослужбеном контексту сцену нема смисла називати *Мелизмом*. И после XIII века, ђакони и/или *Богомладенац* ће се спорадично појављивати у ниши/апсиди жртвеника, али ће иконографски модел *Христа у гробу* постепено преузимати превагу (види нап. 72). Од XIV века ће се у протезису често појављивати и *Визија Петра Александријског* која се у конкретном контексту вероватно може протумачити као својеврсна замена за негдашње покушаје са представљањем Христа *Агнеца* (разлоге због којих је управо ова сцена заживела види у нап. 83). У већим црквама, као што је, на пример, Дечански католикон, проскомидија је могла добити монументалну апсиду са врло разуђеном иконографијом која, у највећој мери, репликује решења предвиђена за олтарске апсиде (са архијерејима, Мелизмом и Богородицом; види: Бојана В. Поповић, *Програм живописа у олтарском простору*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана – грађа и студије*, САНУ, Београд 1995, 87–94). Са друге стране, монументална представа *Мртвог Христа* (на олтару који замењује гроб), фланкирана архијерејима, у Дечанима ће се појавити на сасвим неочекиваном месту – у капелама у припрати; о функцији ових слика види у: *Χαρά Κωνσταντινίδη, Ο Μελισμός*, 96; Бојан Поповић, *Програм Живописа у капели Пећпала*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана – грађа и студије*, САНУ, Београд 1995, 451–470; Slobodan Ćurčić, *Late Byzantina Loca Sancta? Some Questions Regarding the Form and Function of Epitaphioi*, у: *The Twilight of Byzantium*, Princeton University, Princeton, New Jersey 1991, 251–261.

<sup>74</sup> Иако по много чему представља потпуно јединствену програмску целину у оквиру историјског развоја византијске уметности, у олтару цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру могуће је пронаћи оптималну литургијско-сликарску илустрацију логике о којој овде говоримо. У тамошњој апсиди проскомидије Христов гробни портрет је представљен као буквална реплика слике на *великом аеру* – на готово исти начин на који се појавио у олтарској апсиди цркава у Самарију и Геракију; види: исто, 256, сл. 7; Биљана Видоска, *Марков манастир Свети Димитрија; Цртежи на фрески*, Национална установа

Иако се из данашње перспективе може учинити да је напросто у питању нека врста есхатолошког оптимизма који је превладао ликовним тумачењима црквеног обреда, тешко је јасно разлучити због чега је дошло управо до овакве, из многих разлога (ипак) неочекиване одлуке.

Чињеница је да је обред проскомидије, у историјском периоду који нас овде занима, био готово у потпуности принципијелно везан за жртвену симболику.<sup>75</sup> То се јасно види већ у чувеном Германовом тумачењу, као и у потоњим редакцијама овога текста,<sup>76</sup> на основу којих се може пратити рани развој обреда који ће, до краја XII века, задобити чврсто уобличену форму.<sup>77</sup> Друга чињеница је да су и (жртвени) *обред* и *простор* и *иконографија*, у истом овом периоду, били саставни елементи најуже свештеничке специјализације захваљујући чему су – за разлику од делимично видљивог/схватљивог/сазнатљивог обреда у главној апсиди – од народа били у потпуности и у сваком погледу сакривени.<sup>78</sup> Представа страдања која је од XIII века принципијелно опредељена за малу апсиду „жртвеника“ (*Христос у гробу*=*Слуга Јахвеов*=*Άκρα ταπείνωσεως*=*Πиета*),<sup>79</sup> дакле, није била намењена комуни-тарној контемплацији (гледању), док је формула којом је требало

– Конзерваторски центар Скопје, Скопје 2012, 10. Две слике представљају најјасније и најистакнутије топографске тачке историјског развоја о коме овде говоримо.

<sup>75</sup> О историјском развоју обреда *проскомидије/протезиса* види у: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 1743; детаљније у: Christopher Walter, *Art and ritual of the Byzantine Church*, 232-237; детаљно: Stylianos Muksuris, *Economia and Eschatology*, 48-71.

<sup>76</sup> Пол Мајендорф, *Свети Герман Константинопољски*, 69-71, 113.

<sup>77</sup> Stylianos Muksuris, *Economia and Eschatology*, 57-60.

<sup>78</sup> Овде се чини важним нагласити да је кроз историју „процес припреме (дарова) еволуирао од јавног акта, видљивог целој Цркви, у приватну жртвену церемонију сакривену од очију лаика“; исто, 54. На овај начин је можда могуће објаснити утисак да је сликарство протезиса иконографски много неуједначеније од оних програмских решења која су била опредељена за главну олтарску апсиду; детаљно о сликарству протезиса види у нап. 73 и 83.

<sup>79</sup> О иконографском мотиву *Мртви Христос у гробу* види: Hans Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, 3-12.

разјаснити *Службу архијереја* око трпезе у великој апсиди (*Младенац на дискусу*) била макар делимично – у одређеним тренутцима и из одређених углова – видљива народу. Претпоставка да је жртвени карактер онога што се дешава у проскомидији био сакривен за народ ипак се не би се смела непосредно применити и на иконографију, пошто је, као што смо већ видели, једна од варијација сцене која се показала као оптимално иконографско решење за простор жртвеника, из њега изношена на Великом входу пред народ, на *аеру* којим су покривани предложени дарови. Међутим, изношење пред народ изгледа није подразумевало и гледање, зато што је у времену које нас овде интересује било уобичајено да народ пред изнесеним даровима пада у проскинезу.<sup>80</sup> Дакле, слика која је била извезена на покрову ипак је остајала виртуелно невидљива а, сада већ можемо рећи, могућност њене хотимичне контемплације свакако јесте била својеврсна сазнајна привилегија свештеничког сталежа. Пошто су сцене Христовог страдања свакако постојале и у наосу, те са протоком времена постајале све популарније, претпоставићемо да је ритуално скривање о коме се овде говори било коришћено управо као аспект службене сегрегације специјализованог свештенства од народа.

У духу нарастајућих трендова ка оживљавању интересовања за старозаветне моделе понашања, ниже свештенство је вероватно подсећало на (јудејске) храмовне левите и свештенике, специјализанте за обреде жртвоприношења које су били задужени да припремају у име заједнице. Најзад, ђаконе, који су све до XI века били званично задужени за обављање Проскомидије и Великог входа, византијски аутори нису уопште имали проблем да зову – левитима. Иако су сликарске програме у принципу креирали они које би у духу ове (старозаветне) терминологије требало означити као *првосвештенике*, њихово физичко присуство

<sup>80</sup> Michael Zheltov, *The Moment of Eucharistic Consecration in Byzantine Thought, y: Issues in Eucharistic praying in East and West: essays in liturgical and theological analysis* (ed. Maxwell E. Johnson), Liturgical Press, Collegeville, Minn. 2011, 304; детаљније: Robert F. Taft, S.J., *The Great Entrance*, 213–214.

у богослужбеном животу било је сведено на минимум, а левитима и свештеницима који су обављали већи део посла требало је одобрити дозу мистификације коју својом службом нису могли поседовати. Наиме, већ одавно је у Цркви постојао један врло важан облик сегрегације – могли бисмо је, спрема потреба истраживања, назвати *иконичком* – и међу свештеничким редовима. Упркос томе што су изнађена теолошка објашњења да би свака литургија могла бити „валидна“, презвитерска литургија није била „пуна“ литургија, а служила се у име епископа чија је власт већ од краја VII века канонски дефинисана и без чије сагласности/благослова свештеник није могао ни помишљати да литургише.<sup>81</sup> Окружен збором (насликаних) светих архијереја, на литургији коју је служио у име онога који је *једини* имао право да седи на (горњем) месту ка коме су сви ови беспоговорни првосвештенички ауторитети били окренути, ауторитет (парохијског) презвитера који је на оваквој (незавидној) позицији и сам претворен у збуњујући богослужбени дублет – икону иконе – морао се градити на специјализацији и (утешној) мистификацији онога за шта јесте био достојан – а то су били обреди жртвоприношења. Није стога чудно што на прелазу из XI у XII век свештеници званично преузимају све обавезе везане за обред проскомидије од ђаконата којима је, кроз први миленијум, припрема дарова (и њихово уношење у цркву/олтар) била једна од најважнијих, најизворнијих и најприроднијих богослужбених дужности. Такође није чудно што се и у самом ритуалу појављују удвајања налик онима која препознајемо у односима између живописа и

<sup>81</sup> Увођење антиминос, највероватније после иконоборства, служило је, заправо, да би се литургијска „епископоцентричност“ могла спроводити у пракси; Јован Д. Зизјулас, *Јединство Цркве у светој евхаристији и у епископу у прва три века*, Беседа, Нови Сад 1997, 237–241. Полемика око односа теме *јединства цркве* са конкретним богослужбеним, *евхаристијским јединством* (сабрањем), која се појавила у савременом богословљу – везујући се неминовно уз питање пуноће презвитерске евхаристије и мере његове богослужбене (не)зависности од епископа – израз је једне од врло старих литургијских тензија у Цркви, која још увек није нашла своје дефинитивно разрешење; исто, 40–52.



богослужења: постоји довољно историјских показатеља који сутеришу да су Византинци сматрали како евхаристијски принос задобија одређени „степен“ освећења већ на самој проскомидији.<sup>82</sup> Помињали смо праксу падања у проскинезу пред даровима на входу, коју су византијски теолози са муком бранили пред критикама са запада. Свети Симеон Солунски је, на пример, разрешавао проблем тумачењем по коме су дарови, иако освећивани искључиво током епиклезе, већ на проскомидији престајали да буду обични хлеб и вино постајући *ἀντίτυπα* (предобразац, слика) тела и крви Христове.<sup>83</sup> Као што је свештеник у

<sup>82</sup> Michael Zheltov, *The Moment of Eucharistic Consecration in Byzantine Thought*, 303–304.

<sup>83</sup> Исто, 304–305. На овај начин је можда могуће објаснити литургијску логику која стоји иза представљања *Визије светог Петра Александријског* у ниши протезиса које током XIV и XV века постаје све учесталије. Промена која је одредила функцију ове композиције је увођење олтара/жртвеника на коме Христос стоји, а који није постојао у ранијим представама (током XIII века), нити се помиње у изворним литерарним описима чуда. Наука се слаже око тога да у олтарском сликарству овај догађај, изворно тумачен у доктринарним оквирима, кроз значењску интеракцију са сценом *Мелизмоза*, која је претходно заузела место у центру прве зоне олтарске апсиде, задобија недвосмислену евхаристијску конотацију; Christopher Walter, *Art and ritual of the Byzantine Church*, 212–214; Archimandrite Silas Koukiaris, *The depiction of the Vision of saint Peter of Alexandria in the sanctuary of Byzantine churches*, Зограф 35 (Београд 2011), 63–64. Свеже тумачење које, на основу исцрпно обрађеног историјског материјала, нуди Кукиарис чини се, међутим, недостатним зато што инсистира на томе да је ова сцена служила превасходно као „поука и подсетник свештеницима, да они не доносе обични хлеб и вино већ непропадљиво тело *Богочовека* Исуса Христа.“ исто, 69. Видели смо, наиме, да управо у време популаризације ове олтарске слике византијски тумачи литургије покушавају да објасне својим читаоцима (дакле, свештенству које ће потом упућивати народ) како се истинско освећење дарова ипак *не дешава* током *проскомидије*; Stylianos Muksuris, *Economia and Eschatology*, 144–146. У термину *антитип*, који нуди свети Симеон Солунски можда се крије решење проблема: „Окадивши дарове на жртвенику као Богу посвећене и принесене, који постадоше слика (*ἀντίτυπα*) пресветога тела и крви, (свештеник) говори молитву проскомидије (...)“ Свети Симеон Солунски, *О Светој Литургији* (превод: Лазар Мирковић), Српски Сион, Сремски Карловци 1995, 38.

извесном смислу *иконички указивао на* епископа који је *иконички указивао на Христа*, тако је и проскомидија *иконички указивала на* литургију која је *иконички указивала на царство небеско*. Језик сликовитог означавања/указивања – језик алегорија, метафора, типова, отисака (...) – био је, наравно, саставни елеменат најдревнијих метода за тумачење литургије,<sup>84</sup> али је чињеница да

---

Синодска комисија преводи реч *ἀντίτυπα* у Јев 9, 24 као *предобразац*, исто онако како је реч преведена и у *Службенику* (207). Деривати термина *τύπος* пуно су коришћени у иконоборачким распрама, а својим пореклом (отисак, печат) указују на слику у најеминентнијем значењу речи – на слику која је на врло поуздан начин везана за оно што одсликава. Са друге стране ће њихова употреба у евхаристијском контексту од VI века ишчезавати, да би тезом по којој је евхаристија једина истинска слика (*τύπος*) Христова иконоборци омогућили потоњу дефинитивну елиминацију сликовне и симболичке терминологије која је раније коришћена за означавање освећених литургијских дарова. Употреба термина *ἀντίτυπα* у самом тексту литургије објашњена је тиме што се он користи пре *епиклезе* и стога односи управо на *неосвећени хлеб и вино* (види: Michael Zheltov, *The Moment of Eucharistic Consecration in Byzantine Thought*, 286-289; Charles Barber, *From Transformation to Desire*, 10–14). У оваквом терминолошком и ерминевтичком контексту јасно је зашто – и поред потреба народне побожности – проскомидија не обезбеђује пуноћу освећења, већ постаје нека врста *слике* предстојећег освећења дарова. Стога би и у представи која прати овај обред требало потражити одговарајућу семиотичку паралелу. Проналазимо је већ у првој речи наслова – *визија*. Дакле, за разлику од *Мелизмаса*, који је *слика* онога што се стварно дешава на олтарском престолу/трпези, *Визија светог Петра Александријског* је (за средњовековног посматрача) *слика визије* онога што ће се стварно дешавати на том истом престолу. На трпези која је насликана у апсиди протезиса налази се *виђење/слика/предобразац* онога што је представљено на трпези која је насликана у главној олтарској апсиди. Дакле, слика слике или, прецизније, тумачење тумачења. И изворна житијска нарација је постављена у динамици *виђења* и његовог богословског тумачења. Видевши Христа као дечака у поцепаној белој одећи александријски првосвештеник га пита: „Ко ти, Спасе, ризу раздра?“ а Христос *тумачи виђење*: „Раздра ми је безумни Арије, јер одвоји од мене људе моје, које стекох крвљу својом. Него пази и не примај га у црквену заједницу (...)“ Архимандрит Јустин Поповић, *Житија светих за Новембар*, Манастир Ћелије, Београд / Ваљево 1998, 747–748.

<sup>84</sup> Robert Taft, *The Liturgy of the Great Church*, 59–75.

незауостављива потреба за сазнајним и сликовним дублетима ипак представља карактеристику позновизантијског богослужења и сликарства. У том смислу, старозаветна јерархијска структура била је, у духу већ постојећих трендова, један од узора са несумњивим ауторитетом, а храмовна топографија је могла и сама добити један стабилан прототип чији су описи прецизно дефинисани и верификовани ауторитетом текста Светог писма.<sup>85</sup>

Паралелизми између (старозаветног) храмовног и (новозаветног) евхаристијског богослужења морали су се појавити доста рано,<sup>86</sup> али се чини да ће тек позни средњи век оваке концепте развити до потпуне перфекције. Пошто је црква од вајкада била поређена са старозаветном *Скинијом*, а (главна) олтарска апсида са *Светињом над светињама*, онда је проскомидија могла бити препозната као један од два олтара који су стајали изван овог најсветијег простора. На позлаћеном кадионом олтару, који је стајао на северној страни унутрашњости храма, суботом су стављани хлебови предложења, док су се на бронзаном олтару који је стајао испред храма клале и спаљивале

<sup>85</sup> О начинима на које је старозаветна храмовна типологија утицала на византијску архитектуру, види у: Robert Ousterhout, *New Temples and New Solomons: The Rhetoric of Byzantine Architecture*, у: *The Old Testament in Byzantium* (edited by Paul Magdalino and Robert Nelson), Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C. 2010, 223–233.

<sup>86</sup> Margaret Barker, *The Great High Priest: The Temple Roots of Christian Liturgy*, T&T Clark International, A Continuum imprint, London / New York 2003, 67–70; Свети Василије овако описује структуру старозаветног богослужења: *Што хтједје велики Мојсије кад одреди да у Храму не буде све приступачно свима? Неупућене остави изван светих зидина; прве тријемове додијели чиићима; једино левите држаше за достојне послужитеље божанства. Свећеницима предаде кланице, паљенице и остало бозослужје. Једног, изабрана међу свима, припусти у Светиште, али ни њега увијек, већ само један једини дан у години. Чак и сат у дану одреди за улазак да би ради страности и невичности претрављен гледао Светиште над Светиштем (Бр 4, 20; Изл 30, 10; Лев 16). Мојсије добро знаше у својој мудрости да се стално употребљавано и лако дохватљиво излаже непосредну презиру, док оно што узмиче и што је ријетко некако од нарави ствара чезнуће. Bazilije Veliki, *Duh Sveti* (preveo, napisao uvod i bilješke Marijan Mandac), Služba Božija, Makarska 1978, 119.*

животиње које су биле приношене на жртву.<sup>87</sup> Оба аспекта храмовног ритуала су морала утицати на потоње хришћанско богослужење,<sup>88</sup> а путања којом су жртве преношене са ових олтара у светињу над светињама могла је бити препозната – кроз читање старозаветног текста – као прототип оне врсте литургијске динамике која је обезбеђивала комунитарни новозаветни улазак у простор Божијег обитаваљашта. Не може се прецизно одредити начин на који су Византинци доживљавали/тумачили текст и садржаје Старог завета, али је сигурно да их нису могли анализирати на онај начин на који их ми данас анализирамо.<sup>89</sup> Међутим, нема никакве сумње да су текстови везани за *скинију*, *храм* и *богослужење* били у највећој могућој мери посредовани Павловским дискурсом, израженим у тексту толико пута помињане Посланице Јеврејима.<sup>90</sup> Чини се да просторна и ритуална структура која је описана у деветом поглављу овог знаменитог новозаветног текста потпуно подржава горе изнесена тумачења: (2) *Јер бјеше уређен први дио скиније, у њему свијетњак и трпеза и постављени хљебови, и то се зове Светиња.* (3) *А иза друге завјесе дио скиније, назван Светиња над светињама,* (4) *која имаше златну кадионицу, и ковчег обложен свуда златом, у коме бјеше златни сасуд са маном, и процвјетали штап Аронов, и плоче Завјета,* (5) *а над њим херувими славе, који осјењаваху очистилиште; о чему сада не треба говорити подробно.* (6) *А пошто ово бијаше тако уређено, улажаху свештеници свагда у први дио скиније да врше службу Божију;* (7)

<sup>87</sup> Детаљан опис са старозаветним и осталим компаративним референцама види у: Margaret Barker, *The Gate of Heaven: The History and Symbolism of the Temple in Jerusalem*, SPCK Publishing, London 1991, 26–38.

<sup>88</sup> Margaret Barker, *The Great High Priest*, 83–91.

<sup>89</sup> Cyril Mango, *Discontinuity with the Classical Past in Byzantium*, у: *Byzantium and the Classical Tradition*, Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham, 1981, 53–57; детаљније у: James Miller, *The Prophetology: The Old Testament of Byzantine Christianity?* у: *The Old Testament in Byzantium* (edited by Paul Magdalino and Robert Nelson), Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C. 2010, 55–76.

<sup>90</sup> Margaret Barker, *The Great High Priest*, 73–83; Драган Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века*, 131–144.

А у други једном у години сам првосвештеник, не без крви, коју приноси за себе и за народне гријехе из незнања. Најзад, и онда када су сликари покушали да представе велики вход на сценама *Небеске литургије* – у тамбурима купола с почетка епохе Палеолога – топографија и ритуал су одговарали оваквом тумачењу: дарови су напросто преношени са запада на исток, са једног жртвеника на други. Могло би се чак рећи да је на самом почетку зидна илустрација обреда била сасвим прецизна: ритуални тренутак (преношења) је подразумевао да су оба жртвеника празна,<sup>91</sup> а онај који „приноси и који се приноси“ очито је био сам Пантократор из куполе.<sup>92</sup> Доста брзо ће, међутим, под утицајем (очигледно врло јаким) олтарске иконографије коју овде покушавамо да протумачимо, сликари почети да користе богослужбене дублете, те ће се на источном жртвенику – без обзира на присуство Христа Пантократора у куполи – појавити Младенац на дискосу (сл. 10), након чега ће и сликарско тумачење са два жртвеника постепено почети да пада у заборав.<sup>93</sup> Читајући

<sup>91</sup> Овакав распоред, са две празне трпезе, јавља се на самом почетку XIV века у мањем броју цркава; види: Тајана Стародубцев, *Представа Небеске литургије у куполи; прилог проучавању*, Трећа југословенска конференција византолога (Крушевац 2000), Византолошки институт САНУ, Народни музеј Крушевац, Београд-Крушевац 2002, 383–384, 398.

<sup>92</sup> Управо богослужбени текст Херувимске песме, који одговара тренутку преношења, указује на могућност овакве литургијске илустрације: „јер Теби служити – велико је и страшно и самим Небеским Силама“; исти текст ће довести у везу представу *Небеске литургије* са ранијим сродним решењима куполе, у којима се анђели нису кретали већ су напросто стајали (држећи лабаруме са *трисветим* натписом; *исто*, 405–409) заузимајући простор између небеског Пантократора и створене васељене: „јер Ти једини, Господе Боже наш, владаш небеским и земаљским тварима, Ти си ношен на престољу херувимском, Господ Серафима и Цар Израиља, једини си Свет и у Светима почиваш.“ *Службеник*, 114.

<sup>93</sup> Од половине XIV века ће *Небеска литургија* најчешће бити представљана са само једном, источном трпезом, а у поворци ће почети да се појављује монументални *аер* са мртвим Христом, као и Христос у архијерејским одежама (сл. 8); Тајана Стародубцев, *Представа небеске литургије у куполи*, 398–403; о иконографском развоју представе *Небеске литургије* види и доле у тексту.

редовно наведени Павловски текст на литургији, сви учесници у богослужењу су се такође могли подсетити да је најсветији простор – пре него што је Новим савезом храмовна завеса отворена – био затворен за свештенике и левите који су били задужени за организацију процеса жртвоприношења, те да је у њега могао улазити само првосвештеник, од семена Аронова, који је приказивао жртву самом Богу.<sup>94</sup> Дакле, старозаветна, жртвена, свештеничка, левитска (...) логика је тумачила Велики вход као специфичну процесују у којој је Жртва преношена са *жртвеника* у *Светињу над светињама*. Најзад, на епископској литургији, која једина (заиста) изражава пуноћу византијског богослужења,<sup>95</sup> левити (*ћакони*, а потом и *презвитери*) су на олтарским дверима предавали принос првосвештенику (*епископу*), који је једини (заиста) имао право да унесе (*бескрвну*) Жртву у Светињу над светињама (*олтар*).<sup>96</sup>

Међутим, када је вход завршен и када се улазак у Светињу над светињама већ догодио, тумачења почињу бесконачно да се усложњавају и почиње активирање свих оних значењских слојева који су постојали и у црквеној традицији, и у самом богослужбеном тексту, па чак и у тумачењима (мислимо превасходно на светог Германа и потоње тумаче) која, све и да им је то био циљ, нису могла да занемаре и замагле ове дубоко укоренење садржаје. „Јер“, као што и сама Посланица Јеврејима објашњава, „Христос не уђе у рукотворену Светињу, која је предобразац истинске,

<sup>94</sup> Иако у левитском законику постоје изузетци на основу којих се може закључити да је првосвештеник у почетку улазио у најсветији део храма више пута годишње (Лев 16, 2), Библијом у потпуности доминира каснија традиција која ово допушта само једном годишње, на *Јом Китур* (дан очишћења/помирења/покајања; Изл 30, 10; Лев 23, 27) види: Margaret Barker, *The Great High Priest*, 217–222.

<sup>95</sup> Јован Д. Зизјулас, *Јединство Цркве у светој евхаристији и у епископу у прва три века*, 236–241.

<sup>96</sup> Овај аспект входа је такође представљен у живопису, у Раваници, на пример (за литературу види нап. 150 и 151). Христос у архијерејској одећи, кадећи дарове, дочекује анђелску поворку на исти начин на који је то епископ радио у земаљском обреду; уношење дарова у олтар на епископској литургији и данас изгледа исто.

него у само Небо, да се сада појави пред лицем Божијим ради нас.<sup>97</sup> Дакле, оно што се после уласка у олтарску апсиду дешавало било је значењски неупоредиво поливалентније и (следствено) отвореније за различите нивое тумачења од онога што је претходило. „Ломљење хлеба“, како су у првим вековима хришћани звали литургију, уз све могуће алегоријске пертурбације које су се кроз средњи век могле догодити, ипак је морало (макар у сећању) остати један од њених централних аспеката. Са друге стране, „повезаност Евхаристије са свешћу о томе да се ‘многи’ до поистовећења сједињују са Једним, који се за њих самопринеси, показује се толико стара колико и само Хришћанство.“<sup>98</sup> Управо о томе говори свети Павле тумачећи богослужење Коринћанима: „Чаша благослова коју благосиљамо није ли заједница крви Христове? Хлеб који ломимо није ли заједница тијела Христова? Јер један је хлеб, једно смо тијело многи, пошто се сви од једнога хлеба причешћујемо.“<sup>99</sup> И рани средњовековни литургијски тумачи доживљавали су ово „ломљење“ у уцеловљујућим категоријама. Ареопагитски спис *О црквеној јерархији* објашњава како јерарх: „Откривајући покривени и нераздељени хлеб, и раздробивши Га на многе делове у једну Чашу, раздељује свима, на тајанствен [начин] распростире и устројава заједницу, и на тај

<sup>97</sup> Горе наведена објашњења из уводних стихова деветог поглавља Посланице Јеврејима била су управо својеврсна увертира значењском усложњавању о коме ћемо овде говорити: (24) *Јер Христос не уђе у рукотворену Светињу, која је предобразац истинске, него у само Небо, да се сада појави пред лицем Божијим ради нас;* (25) *Нити улази много пута да приноси самога себе, као што првосвештеник улази у Светињу сваке године са туђом крвљу;* (26) *Иначе би Он морао много пута страдати почев од постања свијета; а сада на свршетку вијекова јави се једном за свагда, да својом жртвом уништи гријех.* (27) *И као што људима предстоји једанпут умријети, а потом суд (Божији),* (28) *тако и Христос једанпут принесе себе на жртву да понесе гријехе многих. А други пут ће се појавити не због гријеха него за спасење оних који га чекају.*

<sup>98</sup> Јован Д. Зизјулас, *Јединство Цркве у светој евхаристији и у епископу у прва три века*, 67–68.

<sup>99</sup> 1. Кор 10, 16–17; тумачење које износимо заснива се на: исто, 66–69; као и на: Robert F. Taft, *Melismos and Communion*, 534–541.

начин врши најсветију свештенорадњу. (...) Кроз (то) најискре-није сједињење раздeљених Дарова, они који их примају постају причасници њихови.<sup>100</sup> Разрађујући (овакво) Псеудо-Дионисијево тумачење, свети Максим ће о тренутку „ломљења хлеба“ рећи: „И исповедање, које бива од свог верујућег народа на крају тајанственог свештенодејства произношењем ‘Један је Свет’ и осталог, показује сакривено, надумно и надразумно сабирање и сједињење са јединством божанске простоте, у нетљеној вечности умних сила, оних који су се тајанствено и премудро усавршили силом Божијом.“<sup>101</sup> Чак је и свети Герман, већ при објашњавању Великог входа, био приморан да осцилује између погребно-жртвене симболике, која му је очигледно била посебно блиска, и древни(ји)х есхатолошких концепата.<sup>102</sup> Тачније, пошто је сепулкрална симболика свој зенит дочекала приликом спуштања дарова (предложења) на свети престо, Германов трактат ће је при тумачењу наставка литургије напрасно потпуно заборавити.<sup>103</sup>

<sup>100</sup> Свети Дионисије, псеудо-Ареопагит, *Дела (Corpus Areopagiticum)*, Истина, Шибеник 2012, 117.

<sup>101</sup> Свети Максим Исповедник, *Мистагогија* (превод и напомене: епископ Артемије Радосављевић), у: *АРХН КАΙ ΤΕΛΟΣ; Аспекти философске и теолошке мисли Максима Исповједника*, Луча XXI–XXII (2004–2005), Никшић 2006, 152–187, 175.

<sup>102</sup> Свети Герман Цариградски, *Излагање о Цркви и мистичко сагледање*, 128–130

<sup>103</sup> Исто, 133: „После тога, свештеник објављује Богу и Оцу тајне Христовог оваплоћења, славно и неисказиво рођење од свете Дјеве и Богородице, улажење и обитаванье у свету, крст, смрт и ослобођење окованих душа, његово из мртвих тридневно и свето васкрсење, на небеса узимање, седење с десне стране Бога и Оца, други и славни долазак његов, опет нас ради. И уводи у тајну нерођеног Бога – Бога и Оца, и утробе која је породила Бога пре звезде јутарње и пре векова, као што пише: ‘Из утробе пре звезде јутарње родих те,’ (Пс. 109, 3) кога и моли опет да се испуни тајна Сина његовог и постане, односно претвори се хлеб и вино у тело и крв Христа и Бога, и испуниће се: ‘Ја те данас рађам.’ (Пс. 2, 7) Тада и Дух Свети, благоволењем и жељом Очевог, невидљиво присутан, пројављује Божанско дејство и руком свештениковом сведочи и потврђује и посвећује предложене дарове у тело и крв Исуса Христа Господа нашег који говори: ‘За њих ја посвећујем самога себе, да и они буду освећени (Јн. 17, 19) на тај начин што онај који једе моје тело и пије крв моју, у мени



Ни текст литургије, ни читава хришћанска култура, па ни сликарство које у овом контексту настаје, нису имали смисла без свега онога што се после страдања и смрти догодило. Овом „изненадном“ променом богословског „расположења“ – или, ако ћемо бити прецизнији, ерминевтичког нагласка – цариградски патријарх, чини се, напосто прати нешто што је уписано у најизворније структуре евхаристијског богослужења које су се сачувале и у самим молитвама анафоре.<sup>104</sup>

И у Василијевој, као и у нешто краћим молитвама Златоустове литургије жртвоприношење ће се после уношења дарова у олтар помињати *само* у првој молитви приношења, која се изговара непосредно после входа, пошто су дарови спуштени на престо. Иако су је Византинци, у периоду који нас интересује, свакако сврставали међу молитве анафоре,<sup>105</sup> савремена наука на основу садржаја и на основу историјске логике литургијског развоја прави разлику између ове молитве и правих молитава анафоре које следе. Прва молитва приношења је означена управо

---

*остаје и ја у њему.’ (Јн. 6, 56) Отуда, бивајући очевници божанских тајни и учесници живота бесмртног и заједничари Божанске природе, да прославимо велику, непојмљиву и недокучиву тајну домостројитељства Христава и Бога, и ономе кога прослављамо узвикнимо: ‘Тебе опевавамо’ - Бога и Оца – ‘Тебе благосиљамо’ – Сина и Логоса – ‘Теби благодаримо’ – Духу Светоме – ‘Госпode Боже наш’ – јер је Тројца у јединици једносушна и нераздељива, која има обоје: и нераздељивост лица и јединство једне природе и божанства.“*

<sup>104</sup> Види горе, нап. 60; традиција о којој говоримо била је толико стабилна да чак и Теодор Мопсуестијски – чији је алегоријски мистагошки метод свети Герман претворио у кључ за разумевање средњовековног односа према литургији – у својим катихезама, говорећи управо о *мелизмосу* заборавља сепулкралну метафору (која му је била толико блиска; види нап. 63), те неофитима каже да после *ломљења хлеба* „морамо да представимо у својим умовима како се Христос, Господ наш, кроз сваки комад хлеба, усељава у онога кога га прима, поздрављајући га и говорећи му о (његовом) васкрсењу.“ Преузето из: Georgia Frank, „Taste and See“: *The Eucharist and the Eyes of Faith in the Fourth Century*, Church History, Vol. 70, No. 4 (Dec., 2001), 640; о мистагошком алегоризму Теодора Мопсуестијског: 637–640.

<sup>105</sup> Robert F. Taft, S.J., *The Great Entrance*, 361–362.

као *молитва проскомидије*, која се превасходно бави улогом и достојношћу свештеника у жртвоприношењу, те не изненађује што је базирана углавном на цитатима из Посланице Јеврејима.<sup>106</sup> Праве молитве анафоре, које потом следе, представљају језгровите богословске исказе који се баве историјом спасења из тријадо-лошке перспективе – без икаквих жртвених акцената. У драмском смислу, оне представљају непосредно обраћање Христа/Цркве Богу Оцу, у оном небеском олтару у чијем простору се подразумева да жртва јесте „прихваћена“. Затим иде: анамнеза, епиклеза, помињања, молитва Господња и, најзад, ломљење хлеба. У епиклези Василијеве литургије Црква се моли Оцу да ниспошље Духа Светога „на нас и на предложене Дарове“, очекујући потом и конкретне *уцеловљујуће* резултате његовог присуства: „А све нас који се од једнога Хлеба и Чаше причешћујемо, да сјединиш једне са другима у заједницу једнога Духа Светога (...)“<sup>107</sup> Непосредно пред ломљење хлеба канон евхаристије се у Златоустовој литургији приводи крају речима: „Благодаримо Ти, невидљиви Царе, који си својом неизмерном силом створио све и обиљем милости своје привео све из небиха у биће. Сам Владико, погледај с неба на оне који су своје главе приклонили Теби; јер их нису приклонили телу и крви, но теби страшном Богу (...)“<sup>108</sup> Дакле, ломљење/раздељивање хлеба, које ће се догађати након Великог входа (Мелизмос), пре је указивало на идеју уцеловљења која је везивана за (архетипски) богослужбени/литерарни мотив Тела Христовог – а која свакако јесте постојала у најдубљим слојевима литургијске традиције<sup>109</sup> –

<sup>106</sup> Исто, 350–358.

<sup>107</sup> *Службеник*, 207-209; подвукао Т. М.

<sup>108</sup> *Службеник*, 142. Разлике у тексту Василијеве и Златоустове литургије не утичу значајно на њихову заједничку богослужбену структуру и смисао. Цитате из различитих литургија смо комбиновали да би се добио што убедљивији литерарни ефекат, којим би се – у контексту конкретног истраживања – подвукло управо оно што им је заједничко, а на основу чега и данас напоредо одређују богослужбени живот Источне Цркве.

<sup>109</sup> Јован Д. Зизјулас, *Јединство Цркве у светој евхаристији и у епископу у прва три века*, 66–75.

него на жртву и страдање. Најзад, и сама расправа о старо-заветним жртвама и свештенству из Посланице Јеврејима, на којој ће касније бити изграђена сложена жртвена драматургија, заснива се на идеји да је стара жртвена (богослужбена) логика захваљујући успостављању Новог Завета/Савеза – *превазиђена*.<sup>110</sup> Очигледно је овај аспект литургије, онда када је вход завршен, постајао битнији чак и светом Герману. Да би ставио акценат на уцеловљење и возглављење Цркве у јединству Тела Христовог, које свакако јесте био крунски аспект њеног богослужења, цариградски патријарх ће литургијско претварање хлеба и вина у „тело и крв Христа и Бога“, које је се дешава након „рођења од Свете Дјеве и Богородице“, уметнути управо између стихова из псалтира који говоре о рођењу Сина од Оца: *Из утробе пре звезде јутарње родих те* (Пс. 109, 3)<sup>111</sup> и *Ја те данас рађам* (Пс. 2, 7).<sup>112</sup> Наравно, за наглашавање теме Тела – у оном смислу у коме је она одређивала текст канона евхаристије – најпогодније су биле слике које тематизују рођење. Тематизовању жртве јесте одговарала представа Христа у гробу (страдања), али тематизовању Тела (Цркве), једног Тела које постаје од многих – тачније, у коме се многи уједињују – више је одговарала представа Христа као Богомладенца. Бољег начина да се тематизује *тело* није било од евоцирања самог оваплоћења = *у-теловљења*. Укратко, страдално тело је указивало на жртву, али је Младенац у наручју Богородице много боље евоцирао евхаристијски концепт тела; указивао је управо на оно што је омогућило да црква постане (једно) Тело – на оваплоћење (у Телу). Дијалектика између ова два значењска пола – страдања (жртве) и рађања (обнављања) – у хришћанству

<sup>110</sup> Види цитат у нап. 97; образложење, на пример, у: John Dunnill, *Covenant and sacrifice in the Letter to the Hebrews*, Cambridge University Press 2005, 243-248; 261-266.

<sup>111</sup> Стихове су неки тумачи доживљавали и као пророштво везано за телесно рођење – оваплоћење (Драган Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству краја XIII века*, 135, нап. 67) али их Герман очигледно доживљава као библијско тумачење идеје о превечном рађању Сина од Оца.

<sup>112</sup> Види цео цитат у нап. 103.

је одувек била врло динамична и сложена, али чини се да овде најзад можемо препознати логику једне специфичне иновације која се у њеном сликарском тумачењу појављује током XIII века. Једноставно, присетићемо се нечега што делује превише очигледно да би могло постати објашњењем: *Беба на дискосу је била управо иста она која је била представљена у Богородичином наручју* – ни мање ни више од тога.<sup>113</sup>

У том смислу, на дозу богослужбеног „оптимизма“ би се ипак могло пристати. Велики вход јесте био жртвена процесација која креће са нечега што асоцира на старозаветни жртвени олтар и завршава се у гробу, али оно што следи ипак указује на чињеницу да оживљавајуће литургијско „сећање“ на све оно „што се нас ради збило“ није заустављано на „крсту“ и „гробу“, већ се никако није могло заобићи ни „тридневнога васкрсења, узласка на небеса, седења с десне стране, и другог и славног доласка.“<sup>114</sup> *Пошто су се све поменуте, као и већина других молитава канона евхаристије већ одавно читале тајно,<sup>115</sup> а пратеће ритуалне структуре очигледно престајале да рефлектују њихов изворни садржај, лаосу је било могуће (макар) наговестити њихов оптимистични, анагошки и обједињујући тон – кроз слику. Не мислимо, свакако, да је ово рађено плански, нити са циљем некаквог богословског описмењавања „секундарних“ црквених структура. Такође се не би могло претпоставити како је, путем ликовне транскрипције, садржај добро чуваних тајних молитава требало криптограмски да „процури“ изван олтарског простора – овакве субверзивне замисли заиста нема смисла пројектовати у дати историјски контекст. Говоримо напросто о томе да су тајанствени литургијски текстови, које су теолози задужени за креирање програма свакако знали напамет, могли лако да утичу на оне одлуке којима је требало уобличити заједнички богослужбени*

<sup>113</sup> Једино место које би се могло схватити као наговештај (у једној јединој реченици) оваквог тумачења пронашли смо у Валтеровој студији (Christopher Walter, *Art and ritual of the Byzantine Church*, 209).

<sup>114</sup> *Службеник*, 131.

<sup>115</sup> Највероватније већ од VI века; види: Robert F. Taft, S.J, *Through Their Own Eyes*, 103–105.

простор/амбијент у једној култури која је била дубоко прожета сликовитим начином мишљења.

Не треба сметнути с ума ни могућност да је сцена *Мелизмаса* – за коју је разумно претпоставити да је у времену настанка, крајем XII века, лаицима била довољно видљива – врло брзо и сама задобила одређени степен мистификације. Све систематичнијим затварањем олтарске преграде, у вековима који су уследили, Богомладенац из прве зоне олтарског сликарства бивао је све недоступнији оку лаика. Сликарско тумачење о коме смо до сада говорили тиме је морало задобити дозу оног ексклузивизма која је била резервисана за богослужбени текст. Чини се да би логику овакве олтарске специјализације/присвајања требало потражити управо тамо где је интеракција слике и текста била најдубља и најдоследнија – на композицији *Поклоњења Агнецу*. Као и улога самог *Агнеца*, литургијски текстови које архијереји најчешће држе (на свитцима) приликом поклоњења Богомладенцу могу се доживети у сличним „уцеловљујућим“ и анагошким богословским категоријама. У пажљивој анализи коју су спровели на масивном историјском материјалу/узорку Бабић и Валтер закључују како у овим текстовима нема нагласка на некој специфичној фази богослужења, већ да су „у принципу, окупљени епископи, сваки представљен како чита молитву са свога свитка, формирали синтетичку слику литургије, покривајући, у једној композицији, сукцесивне фазе њеног тока (одвијања).“ Аутори су препознали само један „важан“ изузетак из овог правила: „У одређеном броју цркава, које су датоване од касног XII века до пост-византијске епохе, текстови су одабрани тако да указују директно на Освећење (дарова). У тим случајевима не може бити сумње да је престављена одређена фаза литургије, (она) у којој су хлеб и вино освећивани, те хлеб ломљен да би био раздељиван међу саслужитељима. Овакве композиције изгледа стављају посебан нагласак на стварном Христовом присуству у освећеним даровима и успостављају аналогију са сценом *Причешића апостола*, која је изнад њих представљена.“ У завршним редовима аутори управо наговештавају да би у будућим истраживањима „ова хипотеза требало да буде проверена студирањем

(представе) *Мелизмаса*.<sup>116</sup> Међутим, не би требало заборавити да дотични натписи – више због немогућности њиховог читања него због ограничености визуре – нису уопште били доступни народу, већ су се свакако превасходно обраћали свештенству. У оваквом контексту, разумно је претпоставити да је и централна тема композиције могла бити спонтано уздигнута на важнији ниво у хијерархији богослужбеног посредовања. Већем делу писменог staleжа свакако је (такође) било неопходно актуелно литургијско тумачење које ће објашњавати ритуалне промене и које ће потом индиректним путањама обликовати колективну свест лаоса. Дакле, мистериозна олтарска слика је пратила онај историјски тренд који је одвајкада постојао у богослужбеним оквирима – све што је у почетку било *јавно*, на путу кроз средњи век је постајало *тајно*.<sup>117</sup> Одавде следи да није могуће заиста прецизно одредити у којој мери, у ком периоду, и којој циљној групи је позновизантијско богослужење желело да допусти контемплацију доње зоне олтарских слика, али у пансемиотичком средњовековном универзуму у коме је све и свако могло/могао да упућује на нешто/неког другог можда и нема смисла тражити прецизне одговоре на оваква питања. Један јасан утисак се у досадашњем истраживању ипак јесте наметнуо: без обзира да ли су посредовале у међусталешкој или унутар-сталешкој сегрегацији,<sup>118</sup> иконе ћемо морати да схватимо као

<sup>116</sup> Gordana Babić, Christopher Walter, *The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration*, *Revue des études byzantines*, tome 34 (1976), 279-280; тезе јесу проверене, допуњене, и принципијелно потврђене, кроз касније опсежно истраживање теме односа архијереја и *Мелизмаса* у: Χαρά Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 144–157.

<sup>117</sup> Инверзија јеванђељске мисли (Мт 10, 26; Мк 4, 22; Лк 8, 17; 12, 2) овде није нимало иронична: види конкретне историјске податке у нап. 22-25, 78, 115.

<sup>118</sup> У закључку најобимније студије која је овој тематици до данас посвећена Константинида предлаже да су фреске прве зоне олтарског сликарства, са *Мелизмом* као централном темом, ипак превасходно биле намењене поучавању (нижег) свештенства – дакле, посредовању у оквирима самог свештеничког staleжа: Χαρά Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 157–158.

валидне тумаче богослужења и драгоцене посреднике у креирању средњовековног хришћанског светоназора.

Чини се да ће богослужбено оперисање са сликама које су биле извезене на литургијским покровима – превасходно мислимо на *амнос аер* – моћи потпуно да се уклопи у горе изнесена тумачења. Иако нам нису познати сви детаљи везани за древну литургијску праксу која подразумева употребу платнених покрова за дарове, изгледа да се већ од X века користе у оном броју и на онај начин како их срећемо у XII веку, када су на њима (највероватније) почеле да се појављују слике.<sup>119</sup> Улога покрова је већ тада ритуално дуплирана, пошто постоје мали *аери* (у словенском, *дарци*), који одвојено покривају путир и дискос током входа, и *велики аер* – на коме је извезена је слика *Христа у гробу* – чија је ритуална сврха била да покрива оба сасуда истовремено. Постоје хипотезе да је ово веће платно на входу ношено, као нека врста балдахина, изнад дарова,<sup>120</sup> али представе литургије које се појављују у XIV веку сугеришу да је (од тог времена свакако) пренешен из проскомидије у олтар као засебан предмет којим су дарови ритуално покривани после входа и спуштања на олтар, и под којим ће потом бити ритуално откривени. Могло би се рећи да је *велики аер* био ритуални покров као такав – тачније, као богослужбени предмет којим су дефинисани ритуали покривања и откривања дарова<sup>121</sup> – док су мали *аери* били нека врста техничких помагала која га замењују у процесији из

<sup>119</sup> Robert F. Taft, S.J., *The Great Entrance*, 197-198.

<sup>120</sup> Иако нису доказиве, Тафт сматра да нису „неплаузибилне“; исто, 218. Очигледно је, пак, да је платно било превелико и претешко да би се могло носити на самим даровима без опасности од просипања; пошто је било важно постојање једног јединственог покрова, у конкретним богослужбеним условима изнађени су начини да се овај унесе у олтар мање или више независно од дарова (без физичког контакта).

<sup>121</sup> Ово потврђују литургијске молитве (на пример, тропар „Благообразни Јосиф“) које су извезене на некима од сачуваних примерака *аера*, а које се читају управо у вези са овим обредним радњама (Warren T. Woodfin, *The Embodied Icon*, 126); о самом обреду „Аера“ (подизања *воздуха*) види: Robert F. Taft, S.J., *The Great Entrance*, 418-423.

практичних разлога.<sup>122</sup> У сваком случају, сликани извори показују да је велико парче платна са извезеном сликом мртвог Христа, заједно са групом ђакона који су га преносили, морало бити врло упадљив, тачније, визуелно најупадљивији, елеменат входног церемонијала (сл. 8). Као што је већ напоменуто, још од Новог завета у Цркви је постојала стабилна богословска традиција која је повезивала тело Христово са храмовном завесом која се, у тренутку смрти на Крсту, расцепила на пола. У Посланици Јеврејима (10, 19-20) тело Христово *јесте* она завеса која нас уводи у Светињу над светињама. Довођење у јаку значењску везу ове теолошке завесе, оне историјске, која се у тренутку смрти поцепала надвоје – а која је као важна реликвија чувана у Цариградској Светој Софији,<sup>123</sup> и богослужбеног платна/покрова на коме је извезена Христова смрт, тешко је могуће избећи. Нарочито ако се узме у обзир начин на који је ова последња интераговала са ритуалом и сликама у даљем току богослужења. За време читања прве молитве анафоре (са жртвеном интонацијом) дарови су покривени *аером*, затим се покров свечано (уз ритуално лелујање током читања симбола вере) подиже, те се преостале молитве читају над откривеним даровима. Са друге стране, на престолу насликаном на фрескама представљени су откривени путир и дискос, на којима поред (или преко) Богомладенца често стоји и *астериск* (*ἀστὲρισκος*=звезда) – богослужбени предмет

<sup>122</sup> Ова врста логике се може препознати и у савременом богослужењу. После проскомидије путир и дискос се покривају (одвојено) *дарцима*, те се потом скупа покривају *воздухом*. На епископској литургији се ово дешава током певања Херувимске песме, пошто архијереј тада довршава проскомидију. На входу се, потом, *аер* везује на ђаконова леђа, а путир и дискос, покривени *дарцима* уносе у олтар. Одмах пошто су дарови спуштени на часну трпезу, *дарци* се скидају, да би чаша и патена са приносом заједно били покривени *воздухом* који је претходно окаћен. Тек ће потом дарови бити свечано откривани током читања Символа вере.

<sup>123</sup> Margaret Barker, *The Great High Priest*, 203–206; детаљније у: А.М. Лидов, *Катапетасма Софии Константинопольской: Византийские инсталляции и образ-парадигма храмовой Завесы*, у: *Иеротопия: Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре*, Дизайн. Информација. Картографија, Москва 2009, 211–225.



који служи искључиво да би се припремљена прософора заштитила од самих покривача чије би померање могло да проспе припремљен (исечен, изломљен и измрвљен) хлеб.<sup>124</sup> Присуство овог предмета на слици може да говори само о томе да су покрови управо склоњени са дарова, а порука постаје више него очигледна. Тренутак склањања покрова на коме је представљена Христова смрт – као тренутак у коме људска спознаја успева да завири испод/иза овог трагичног догађаја – јесте исти онај тренутак у коме се открива слика рођења – слика новог живота. Смрт као цепање завесе *тела Христовог* уводи у светињу над светињама, у васкрсло *тело Христово*, у *Цркву* као обећану *земљу живих*. Сада можемо у потпуно другачијем светлу сагледати инаугуративни текст храмовне богослужбене симболике који говори о слободи „за улазак у Светињу крвљу Исусовом, *путем новим и живим*, који нам је Он отворио завјесом, то јест тијелом својим“ (Јев 10, 19–20). Иако на основу анализе распореда покрова и астериска ово тумачење није увек тако једноставно потврдити као што је то случај са примером из Светог Николе Орфаноса (сл. 7), постоји један важнији иконографски моменат који недвосмислено потврђује изнесену богословску логику. За разлику од сцене која је била извезена на *аеру*, а чија је трагичка иконографија била једно од врло актуелних „открића“ византијске сликовности,<sup>125</sup> Младенац на дискоосу ће увек бити представљен *широм отворених очију*. Иако смо толико навикли на ову чињеницу да нам она ни на који начин не може пасти у очи као неки конкретан наративни или богословски мотив, на основу свега што је горе речено чини се да је њена порука била

<sup>124</sup> На ову практичну улогу су, као и обично, накалемљена симболичка значења која су вероватно, заједно са самом формом богослужбеног предмета/сасуда, одредила његов назив (Лазар Мирковић, *Православна Литургија; први, опћи део*, Београд 1995, 117); *звездица* се највероватније појављује у богослужењу тек од XI века (Stylianos Muksuris, *Eschatology and Eschatology*, 66–67). О представљању астериска у оквиру композиције Мелизмаса, види у: Χαρά Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 81–82.

<sup>125</sup> Henry Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 31 (1977), 172–174.



Сл. 7. Мелизмос, Црква Светог Николе Орфаноса, Солун, XIV век

сасвим конкретна и недвосмислена: скидањем жртвених покрова и почетком канона евхаристије *смрт је уступала место животу*. Тек у оваквом контексту би имало смисла издвајати стихове из (Василијевих) молитава анафоре, који су можда могли послужити као један од елемената за инспирисање сложених сликарско-ритуалних захвата: „Он постаде првина умрлих, *прворођени из мртвих*, да би био Он сам све и сва, првенствујући у свему; и узишавши на небеса, седе са десне стране Величанства твога на висинама, и Он ће опет доћи да свакоме да по делима његовим.“<sup>126</sup>

<sup>126</sup> *Служебник*, 203–204; подвукао Т. М. Иако је пронашла изузетно ретке примере у којима је Богомладенац на патени насликан са затвореним очима, Хара Константиниди у својој капиталној студији посвећеној *Мелизмосу*, као једну од јасних правилности историјског развоја, истиче разграничавање два основна типа ове представе: одрасли Христос, склопљених очију (=мртав) и Христос младенац, отворених очију (=жив; овакво решење, као што је већ наглашено, у потпуности доминира позновизантијским сликарством); Χαρά Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 75–86, 96.

На овај начин је, пошто то више није било из самог богослужења превише јасно, уз помоћ слика постајао јаснији узлазни пут којим је једна тужна погребна поворка могла да се претвори у тријумфалну цркву која (у конхи апсиде) у свом наручју, као на небеском престолу, држи самог Сина Божијег. Дакле, теолошка мотивација би се могла изнети и у једноставнијој форми, која би можда више одговарала датом историјском контексту: појаснити на који је начин чињеница оваплоћења актуализована у конкретном богослужбеном тренутку. Најзад, ни старозаветни трендови, који су изгледа значајно утицали на почетне поставке на анагошкој богослужбеној линији коју је сликарство објашњавало, на овај начин нису морали бити изневерени. Као што је већ речено, олтар је одвајкада био означаван као светиња над светињама, што се већ у раним апсидалним мозаицима изражавало представљањем тканина које су асоцирале на шатор/скинију.<sup>127</sup> Литургијским возглављивањем у једном телу, сама Црква, у лику Богородице, постаје небески престо, место на коме обитава „Цар небеса“, окружен(о) крилима – као што је то био случај и са позлаћеним *ковчегом завета* – двојице анђела. Са друге стране, помињани стихови из псалама који говоре о рођењу Сина Божијег, а којима је свети Герман у свом тумачењу поетски фланкирао тренутак претварања дарова у тело и крв су, изгледа, изворно везани за старозаветне храмовне обичаје устоличавања цара, помазаника, на *трону господњем* који се такође налазио у светињи над светињама. Осим што је, од Константиновог времена, везиван за горе обрађивану сепулкралну симболику, црквени олтар је у себи одвајкада преплитао значења ова два кључна симбола из старозаветне светиње над светињама – *трона* и

<sup>127</sup> Мирјана Глигоријевић-Максимовић, *Скинија у Дечанима – порекло и развој иконографске теме, у: Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 333–334; занимљиво је да ће се тканине које вероватно указују на симболику скиније поново појавити у олтарима палеолошких цркава; види: М. А. Орлова, *Орнамент в Монументальной живописи Древней Руси; Конец XIII – начало XVI в. Часть 1, Северный паломник*, Москва 2004, 25–27.

ковчега завета<sup>128</sup> – чији су трагови, макар и у највећој могућој конфузији, морали постојати и у главама византијских читаоца који су поредили садржаје из Старог завета и Посланице Јеврејима. Једно од најомиљенијих старозаветних пророштава (у свакој хришћанској традицији) – у богослужењу непрекидно понављани Исајини стихови о рођењу Сина из девствене утробе (Иса 7, 14) – изворно је указивало на Божије присуство (*Емануил* = с нама је Бог) управо у оваквом, храмовном контексту.<sup>129</sup> Тек у оваквим тумачењима добијамо заокружен богослужбени, визуелни, симболички и поетски контекст у коме је већ навођена, а у саборским расправама из XII века радо коришћена, апокрифна омилија светог Кирила Јерусалимског могла заиста да функционише: „Ја видим дете које на земљи подноси жртву према закону, али које на небу прима побожне жртве свих; ја га видим на херувимском трону, седи као што доликује Богу (...) он је жртва, он је првосвештеник, он је олтар“.<sup>130</sup> Најзад, онда када је

<sup>128</sup> Margaret Barker, *The Gate of Heaven*, 92-93, 133-138; Margaret Barker, *The Great High Priest*, 217-222.

<sup>129</sup> Исто, 95-96. О довођењу у везу представе *ованлођења* из апсидалне полукалате са различитим (прво)свештеничким/храмовним мотивима види у: Драган Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века*, 131-139; као и: А. М. Лидов, *Образ Христа-архиерея в иконографической программе Софии Охридской*, Зограф 17 (Београд 1986), 5-20. О иконографији Христа *Емануила*, види доле, нап. 140.

<sup>130</sup> Гордана Бабић, *Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава*, 27. У овом контексту се можда може објаснити и порекло чувене визије Сарацена из текста Псеудо-Григорија Декаполита. Псеудоепиграфски текст који највероватније настаје у 14 веку (види горе, нап. 52) може се напросто схватити као својеврсно литургијско тумачење из времена у коме је спрега између богослужбеног и сликарског представљачког система била врло дубока (види доле, у тексту): пошто је пажљиво описано литургијско комадање тела Богомладенца, визија се завршава посебним детаљем који савршено објашњава управо слику каква се могла видети на зиду олтара – раскомадани Младенац је чудесним путем опет постао цео (види: Χαρά Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 101). Дакле, слика која је на зидовима храма објашњавала мистични аспект олтарског ритуала (ломљења) потпуно одговара оној која у оквиру текста посвећено мистичном виђењу литерарним средствима тумачи тај исти ритуал.

требало користити старозаветну ритуалну метафорику у ерминевтичке сврхе, теолози су и саму Богородицу могли назвати „Светињом над светињама“ или „Ковчегом завета“, док је у богослужењу бивала означена и као „Скинија богоукрашена.“<sup>131</sup>

Из перспективе ове литерарне традиције било би могуће покренути целу расправу која је претходила и у једном другачијем смеру. Веза између Богородичиног мајчинства и жртве, те између рођења и страдања Христовог, постојала је као својеврсни топос хришћанског богословствовања.<sup>132</sup> На иконама које настају за потребе богослужења Великог петка управо у XII веку, са којих је мотив *Христа у гробу* и пренешен на фреске у проскомидији, доводе се у најнепосреднију могућу везу портрети који ће потом бити представљани у калотама две кључне олтарске апсиде.<sup>133</sup> Међутим, ова веза, која се принципијелно базира на древној богословској тези да су два нивоа Христовог кеносиса – онај иницијални који је подразумеван оваплоћењем, и онај завршни, до кога се стигло страдањем и крсном смрћу – суштински нераздвојни,<sup>134</sup> превише је уопштена да бисмо њоме могли објаснити начин на који је ликовна поетика најтужнијег триодског богослужења искоришћена да би се тумачила литургија осмог дана. Једино до чега можемо доћи јесте утисак да је употребом изражајних средстава са овом врстом „емотивних“ амплитуда богослужење морало добити на драмској тензији. Тиме се даје још један прилог нашој тези да је употреба свих ових естетских

<sup>131</sup> Драган Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века*, 136; Yves M.-J. Congar, O.P., *The Mystery of the Temple; The Manner of God's Presence to His Creatures from Genesis to the Apocalypse*, The Newman Press, Westminster / Maryland 1962, 254–261.

<sup>132</sup> Cleo McNelly Kearns, *The Virgin Mary, Monotheism, and Sacrifice*, Cambridge University Press 2008, 271–275.

<sup>133</sup> Hans Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy*, 2–10.

<sup>134</sup> О кеносису (κένωσις), детаљно, види у: Јеромонах Николај Сахаров, *Кеносис*, Живопис, бр. 2, Академија СПЦ за уметности и конзервацију (Београд 2009), 85–110 (текст преузет као поглавље из: *I Love therefore I am; The Theological Legacy of Archimandrite Sophrony*, St. Vladimir's Seminary Press, New York 2002).

„ефеката“ вероватно служила надомештању нечега важног што је недостајало.<sup>135</sup> У оквирима тог широког богословског контекста, горе изнесена расправа је покушала да укаже на постојање унутрашње логике ликовних тумачења уз чију помоћ је сложена драмска структура која се састојала од слика, речи и ритуала могла да се креће између два описана портретска пола на путу свога комунитарног литургијског узлажења – из смрти у живот.

Богословска страна приче, међутим, није могла успешно функционисати мимо конкретног културног контекста. Иако их је било неопходно узимати у обзир и у расправи која је претходила, покушаћемо да видимо да ли је могуће јасније издвојити неке социјалне и семиотичке параметаре чијим би детаљнијим/пажљивијим сагледавањем слика коју смо понудили могла постати прегледнија из оне перспективе која представља специфичан теоријски интерес ове студије. Из позиције оних који су „савршавали“ свете тајне, проблему би имало смисла приступити и на следећи начин. Христово присуство у олтару је требало на што је могуће ефикаснији начин „упаковати“ у литургијске обрасце, али представу са таквом традицијом какву је носила икона Богородице из полукалоте у апсиди ипак није било могуће ни редефинисати нити елиминисати. Удвајањем представе Богомладенца непосредно испод те исте полукалоте, успешно је настављен процес транаскрипције који је започет богослужбеним тумачењем *Тајне вечере* уз помоћ сцене *Причешћа апостола*, у претходном столећу. Укратко, оваплоћење је, у датом тренутку, актуализовано превасходно кроз богослужбене форме – ни мање ни више од тога. Наравно, одатле је јасно следило да се оваплоћењу ни не може више приступати мимо литургијског обреда. Или, сликовито, до Младенца у Богородичином наручју стизало се превасходно кроз оно што се догађало у олтару. Богослужбена контрола над моћима слике је тиме у највећој могућој мери успостављена. Процес „цензуре“ која је започела још од иконоборства се, међутим, овде ипак није могао

---

<sup>135</sup> Види доле, у закључним разматрањима.

зауставити. Појачавање цензорских активности је, као што то обично бива, могуће тумачити или као последицу или, пак, као изазивача нарастања моћи онога што је требало контролисати. Било ком тумачењу се окренули, остаје утисак да, управо онда када је стављена под контролу, слика достиже својеврсни врхунац свог сазнајног утицаја.

Слика јесте одвајкада тумачила богослужење, али је сада – не би ли некако била стављена под контролу – и она добила своје тумачење кроз обредне формуле. Сасвим неприметно, чини се, догодила се веома важна инверзија/иновација: богослужење је постало својеврсни тумач слици. Теза коју су изнели Кормак и Герстел, по којој већ од XII века слика преузима сазнајне ингеренције од евхаристије, овим добија своју солидну потврду. Посебно ће бити интригантна горе описана употреба слика на текстилу. На сценама *Небеске литургије* које су до нас стигле анђели су поред основних богослужбених сасуда одвојено носили *велики аер*. Штавише, овај богослужбени предмет, који је очигледно постао толико масиван да су га морала носити најмање двојица ђакона, постао је, заједно са онима који су га носили, убедљиво најупадљивији елеменат входне поворке. Литургичари сматрају да су управо његове непрактичне димензије биле разлог због кога је *аер* почео да се носи на входу одвојено од дарова, чијем је покривању изворно намењен.<sup>136</sup> Међутим, пошто су његову улогу (већ на фрескама) преузели мањи и практичнији покривачи (данашњи *дарци*), који су се стављали одвојено на сасуде, улога *аера* остаје принципијелно нејасна, уколико се не узме у обзир горе изнесена ерминевтичка функција коју је носила слика на њему. Овим долазимо до упадљиве преломне тачке у оквиру поменутих сазнајних инверзија: раздвајање слике од дарова које би требало да покрива, у перцепцији оних који би се усудили да из проскинезе баце поглед на горе, али и у очима самих свештеника, обезбеђује слици посебно високу улогу у богослужењу. Она на входу не само да постаје „равноправна“ самим даровима, већ и много упадљивија и много

<sup>136</sup> Robert F. Taft, S.J., *The Great Entrance*, 218.



Сл. 8. Небеска литургија, Црква Свете Софије, Мистра, XIV век (цртеж преузет из: Тајјана Стародубцев, Представа небеске литургије у куполи)

сознајно експлицитнија од њих (сл. 8). Иако није могла тако непосредно учествовати у потоњој трансупстанцијализацији, која јесте била кључни аспект литургије, већини учесника у богослужењу то није морало бити превише битно, пошто у овом облику освећења лаос и није више био позиван да учествује. Са друге стране, слика му се нудила, или му је нуђена, као непресушни извор, ограниченог али отвореног, сакралног присуства. У том смислу, оно што је насликано на зидовима апсиде народу је било, ако не важније, оно сигурно ближе од онога што се дешавало у олтару. Евхаристија је тумачила слику, али се исто тако може рећи да је позајмљивала од њених сазнајних потенцијала да би могла бити индиректно приближена народу.

Запитати се због чега она врста богослужбене „цензуре“ о којој овде говоримо није била доследно до краја спроведена, те у врх конхе апсиде постављена нека сцена која би боље одговарала догматском/анагошком крешенду којим су кулминирале молитве анафоре – као што су на пример Васкрсење, Вознесење или Други (и славни) долазак Христов – или пак неки од раније испробаних модела, као што је Преображење или, напросто,



Пантократор – вероватно није претерано смислено. Сасвим је могуће претпоставити да би нека друга (наративна) сцена много боље и непосредније задовољавала горе описане ритуалне потребе, али сазнајна осовина дефинисана двама кључним портретима који су постављени на кључним позицијама у храму била је превише чврста да би могла бити озбиљније уздрмана. Све оно што се окретало око ове осовине било је, мање или више, подложно променама, али је упорно инсистирање на њеном одржавању говорило о томе да је живопис, и поред свих могућих и немогућих интеракција са текстом и ритуалом, постао један самосвојан представљачки систем, са својим особеностима, својим навикама, својом традицијом и, следствено, са сопственом инерцијом. Слика је очигледно, са мањим или већим успехом, те кроз бољу или лошију сарадњу са речју, остварила ону улогу коју су јој доделили теолози иконе у завршници иконоборачке распре, а која ју је дигла на исту сазнајну раван са богословљем. Икона је постала богословље за себе и није се могла по дефиницији употребљавати као проста илустрација богословских концепата – поседовала је специфичну и незаменљиву моћ тумачења, која је била недоступна другим медијским средствима. Инсистирање на сопственој портретској димензији, на оној врсти слике којој је одувек недостајао концепт, која није имала експлицитно значење и коју није било ни могуће ни потребно (у потпуности) објашњавати, представљало је окосницу богословске и богослужбене самосвојности визуелног медија. Око те окоснице је имало смисла организовати теоријска тумачења, као и нове теоријске и ликовне концепте, али је она остала у сржи недодирљива.<sup>137</sup> Из ове перспективе, представити Христа младенца на дискосу могло би се схватити и као својеврсни ерминевтички вапај (прво)свештеничке касте која је удаљила олтарске мистерије од народа: „Али погледајте, сетите се, немојте заборавити (!), па

<sup>137</sup> Иако је „портретска осовина“ била виртуелно недодирљива, неки важни иконографски аспекти великог олтарског портрета Мајке Божије су изгледа ипак били прилагођени новим естетско-богословским трендовима; види доле, нап. 141.

то што ми тајно радимо овде доле подједнако је важно (а некад је било чак и важније) од онога што видите тамо горе!“ Наравно, проблем ће бити много убедљивије презентован уколико претпостављени „свештени вапај“ драматизујемо у складу са ауторитарним расподелама припадајуће епохе: „Не заборавите, то што ви видите у полукалоти апсиде је још увек само слика оне стварности која једино овде доле, на часној трпези, може бити заиста оприсутњена.“

Утисак да је оваква врста „захтева“ могла постојати, као и да је за народно „услишење“ било већ сувише доцкан, могла би се потврдити кроз његове неуморне (насликане) одјеке који су се све до последњих фаза развоја појављивали у иконографији олтарског простора. Њих би ваљало детаљно обрадити, пошто речито сведоче о пертурбацијама између иконичних и ритуалних семиотичких потреба које су дефинисале оно што је данас у Цркви препознато као најеминентнија (и завршна, свакако) фаза развоја византијске уметности. Пре тога ћемо покушати, кроз тумачење једног конкретног феномена из конкретног периода којим се бавимо, да илуструјемо утисак како је, у семиотичком контексту, *Богомладенац* готово преотет из *Богоматериних* руку и спуштен на *богослужбени* сасуд. Наиме, на раним сценама *Мелизмаса*, на патени је представљена Беба огромних размера – готово истих као и архијереји којима је окружена. Ова чудна појава је навела Шерон Герстел да сугерише како је, за разлику од уобичајених иконографских варијанти ове сцене, у Курбинову на дискоу представљена „несумњиво фигура одраслог (Господа)“.<sup>138</sup> Међутим, већ на основу овлашног посматрања оног дела лика који се сачувао од оштећења, јасно је да брада, као једина поуздана разлика између одраслог и детета (на византијској слици), изостаје. Христос на трпези заправо изгледа као дечак – фигура је превише витка да би подсећала на бебу – али то се без проблема може приписати стилској екстраваганцији која

<sup>138</sup> Sharon E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 41; ауторка не наводи изворе овог тумачења, али сви истраживачи чије смо радове горе користили сматрају да је у питању Младенац.

влада овим живописом: и Беба у Богородичином наручју је подједнако издужена и неприродно пропорционисана (предимензионирана) у односу на фигуру мајке (сл. 9). Дакле, на дискоку је ипак Богомладенац, чије се необичне пропорције везују управо за сцену из калоте, а не за архијереје који приступају. Изостанак средње зоне живописа, са сценом *Причешћа апостола*, као и готово лежећи положај бебе у наручју, појачавају утисак да је спуштена директно из мајчиних руку на



Сл. 9 Курбиново, XII век

богослужбени сасуд. Овакаве игре са пропорцијама, у којима ће *Младенац* на дискоку бити неприродно велики у односу на архијереје појављиваће се све до краја XIII века и у том периоду још увек неће бити стилски неподношљиве за византијску слику.<sup>139</sup> Начин њихове примене може да послужи као јасна потврда тези да је *Младенац* на дискоку стигао превасходно из полукалоте олтарске апсиде. Међутим, њихова каснија елиминација је подједнако занимљива зато што нас уводи непосредно у сликарске и семиотичке инвенције које доноси нова епоха. Наиме, нови ниво (стилског) оживљавања, који је активиран у сликарству из

<sup>139</sup> Види примере у: Χαρά Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 312, 314, 332, 347, 350; ауторка проналази пропорцијску везу између представа *Богомладенца* и *Мртвог Христа* у удози *Мелизмоза*, на основу које закључује да је потоња старија (види горе, нап. 68; упореди сл. 3, 5 и 9). Овај закључак делује убедљиво, али се чини да је тек његовим довођењем у везу, како са пропорцијском шемом представе *Богородице* из апсидалне полукалоте, тако и са представама *Христа* као *Емануила* (које се појављују нешто раније; види доле у тексту и нап. 140), могуће објаснити необичне пропорције *Богомладенца* на раним композицијама *Мелизмоза*.

времена династије Палеолога, више није без проблема могао да подноси игре са пропорцијама (фигура у оквиру композиције) које су раније биле тако карактеристичне за византијску слику. Беба са патене је, тако, морала да буде смањена до оних размера уз чију је помоћ пропорцијски везана за сцену у којој је непосредно учествовала. Ова промена је несумњиво олакшана тиме што је традиционалном програмском шемом Богородица у полукалоти била готово увек одвојена сценом *Причешћа апостола* од доње зоне и *Поворке архијереја*, па је тако, из више разлога, било природније да Богомладенац који је на трпези (пропорцијски) припада свету оних који за том трпезом служе, него свету из кога је у тренуцима настајања нове иконографије „преузимањ“. Иако ови (стилски и програмски) разлози звуче довољно убедљиво, не могу нас ослободити утиска да је променом пропорцијске шеме Христос напросто „украден“ из Богородичиних руку да би био смештен на богослужбени сасуд. Из ове перспективе не изненађује што ће промене у пропорцијама бити историјски усклађене са појавом иконостаса. У времену настанка иконографског мотива, монументалне представе *Мелизмоса* очигледно су сликане да би се кроз још увек отворену олтарску преграду могле видети из наоса. Већ смо нагласили да је, у спорадичним оптичким продорима кроз преграду која ће ускоро бити затворена, сам *Мелизмос* вероватно постајао готово потпуно невидљив за лаике; његово пропорцијско прилагођавање првој зони живописа у таквим околностима је сасвим очекивано, док ће његова негдашња повезаност са *Богородицом* у апсиди имати доста разлога да остане сасвим недокучива. Наравно, не покушавамо да сугеришемо фантастични сценарио по коме би наручиоци тражили од сликара да постану извршиоци својеврсне сазнајне „отмице“ дириговане из центара еклисијалне моћи, већ нешто много мање узбудљиво. Пре него што је трајно (и упадљиво) заживела у доњој зони олтарског сликарства идеја представљања *Богомладенца независно од Богоматере* није дуго постојала. Иконографски мотив Христа као *Емануила* појављује се у XI веку да би тек у оквирима комнинског зидног сликарства

задобио делимичну програмску формализацију. Осамостаљивање фигуре Богомладенца је свакако погодовало потоњем увођењу ове моћне архетипске слике у прецизан ритуални контекст.<sup>140</sup> Културне промене су спонтано довеле до могућности/потребе да се на иновативан начин обузда/искористи моћ портретске представе која је од давнина заузимала чврсту позицију у апсиди, у наручју Богоматере. Без обзира на то каква је била иницијална намера, првобитно спуштање пропорцијске шеме са портрета из полукалоте на трпезу неизбежно је наглашавало сазнајну моћ ове упадљиве представе (и, следствено, медија коме припада) на рачун сазнајних моћи самог богослужења. Делимично пресецање везе између две слике, које и данас омета њихову упоредну анализу, вероватно јесте настало као последица општих стилских промена, али свакако није нимало сметало потреби да се сазнајне моћи слике доведу у чврсте богослужбене оквице.<sup>141</sup> О томе да је ова потреба постојала (и континуирано расла) непосредно ће сведочити естетске инвенције које су порођене у завршним фазама развоја односа између слике и богослужења.

Налазећи се на путу између Младенца у *Богородичином* и у *архијерејском* наручју – тачније, нарушавајући хармонију између

<sup>140</sup> Иако је самостални портрет Христа детета, као и *Мелизмос*, морао бити у вези са већ поменутиим богословским расправама из XII века, чињеница је да се – прво у манускриптима, а затим и на зиду – *Емануил* појавио нешто раније; види: Annemarie Weyl Carr, *Gospel Frontispieces from the Comnenian Period*, Gesta, Vol. 21, No. 1 (The University of Chicago Press 1982), 6-10; Χαρά Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 84-86; види и горе, нап. 129 .

<sup>141</sup> Једна неупадљива промена иконографског акцента, која се догодила у палеолошком сликарству, могла би да буде препозната као додатни аргумент у корист горе изнесене хипотезе. На основу статистике коју смо извели поредећи тридесетак репрезентативних примера, чини се да је у апсидама комнинских цркава најчешће представљана *Богородица са Христом, на трону* (готово увек фланкирана архангелима), док је током палеолошке епохе доминацију постепено преузео тип *Богородице Оранте*. У потоњем решењу се Христос понекад појављивао као *Емануил* у медаљону (на *Богородичином* попрсју, или чак независно, изнад ње), али га чешће у полукалоти није ни било, као што су могли изостати и архангели.

изворне иконографске формуле и њеног актуелног олтарског тумачења – мистични тамни химатион са сцене *Причешћа апостола* морао је да се уклопи у богослужбени херменеутички ланац и буде замењен адекватним богослужбеним оделом (сакос са крстастим украсом). У олтару су се очито дешавале мистерије у којима је Христово присуство обезбеђивано уз помоћ формула

---

Наравно, и даље не сугеришемо да је Младенац плански премештан са једног на друго место у олтару, али би се можда могло претпоставити како је један древни сликарски образац са врло дубоким библијским коренима требало ускладити са новим ритуалним/клерикалним тенденцијама. Видели смо да је мотив Сина Божијег који седи на престоу, фланкиран крилима двојице анђела, типичан старозаветни храмовни мотив/архетип (види горе, и нап. 128). Испод византијске олтарске представе Сина Божијег на престоу је био епископски трон на коме је седео првосвештеник и иконизовао самога Христа, потпуно се уклапајући у ликовна, као и у литургијска тумачења: „Престо је издигнуто место и трон на коме цар свих, Христос, председава са својим апостолима, као што им казује да ће сести на престоле и судити над дванаест племена Израилевих (Мт. 19, 28), говорећи унапред о другом доласку, када ће доћи да седи на престоу славе и да суди свету (...)“ (Свети Герман Цариградски, *Излагање о Цркви и мистичко сагледање*, 117-118). Међутим, уколико је жртвена симболика постајала важнија у олтарском ритуалу, утолико је имало смисла ову идеју/архетип – Сина Божијег на престоу – спустити из слике у полукалоти, у којој су значења могла остати (историјски) удаљена и уопштена, на олтарску трпезу која је била насликана управо на месту које је предвиђено за епископски/Христов престо. Можда је древни есхатолошки мотив (са империјалним предзнаком) *престола* (Христос и Богородица на трону) напросто губио своју егзистенцијалну препознатљивост у поређењу са мотивима *молитве* (Оранта) и *трпезе* (Амнос/Мелизмос) чије су иконографске (литургијске) референце биле још увек јасне и – чини се – међусобно повезане. Постојање ове деликатне промене иконографског акцента можда, заправо, представља својеврсну завршницу процеса преласка са империјалне на литургијску иконографију у византијском живопису, на који је Валтер указао хипотезом о *вододелници* XI века. Архетипске слике *Оранте* и *Богородице са Христом, на трону* толико су дубоко традиране у црквеној уметности да ни у једном тренутку нису могле бити заборављене нити радикално иконографски измењене, али би управо због тога и најфиније промене иконографских акцената у апсидалним полукалотама могле постати употребљиве приликом тумачења оних слика на којима су сликари (и наручиоци) могли комотније да се препусте сазнајним истраживањима.

чијем је функционисању Христов историјски портрет, с муком стваран кроз византијску историју, више могао да смета него да помаже. Збуњујући тамно плави химатион, који је највероватније указивао на Христову кенотичну човечност и апофатичку надчовечност, претворен је у једну од поновљивих и прецизних литургијских формулација. Чак иако не прихватимо идеју да је сликарско представљање Христове одеће могло да буде носилац тако софистицираних богословских концепата,<sup>142</sup> неке тезе везане за његово појављивање на сликаној површи тешко је оспорити. У питању је јасан отклон спрам империјалне симболике *пурпура*, и консеквентна чињеница да боја (и изглед, уопште) тамно плавог химатиона није носила апсолутно никакве ексклузивистичке поруке. Сликари су ово прецизно изражавали тиме што су у потпуно исту одећу често облачили неког од апостола или пак неког од секундарних учесника у јеванђељским догађајима. Одећу исте боје као и Христос могли су носити чак и негативни учесници у нарацији. Оваква логика је врло успешно, и врло промишљено, коришћена и у олтару, у сцени која се најчешће налазила у истом нивоу као и јеванђељски циклуси и која је представљала неку врсту њихове кулминације или, тачније, њихове богослужбене актуализације – у сцени *Причешћа апостола* (види сл. 2). Ако ништа друго, тамно плави химатион је са сигурношћу указивао на то да је Христос био један од људи, и да се по својој људској природи није разликовао чак ни од најјаднијих примерака Адамовог рода. У једном тренутку, у централној тачки храмовне декорације – у првој (визуелној) богословској

---

<sup>142</sup> Инсистирање на тамно плавом тону и врло плиткој модулацији Христовог химатиона представљају једну од врло занимљивих и тешко објашњивих константи постиконоборачког сликарства. Заснивајући објашњења на *апофатичким* и *кенотичким* богословским акцентима, као и на аргументима који сугеришу да је средњовековно сликарство било у могућности да препозна и уобличи овако деликатне сазнајно-естетске форме, о овоме смо детаљно расправљали у: Тодор Митровић, *Основе живописања; приручник*, Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију / Задужбина Манастира Хиландара, Београд 2012, 172–193.

формулацији са којом се очи лаика сусрећу непосредно пошто су „информисане“ о чињеници Христовог рођења – ово кенотичко тумачење догмата оваплоћења престало је да буде значајно. Значајнији је постао механизам/ритуал којим је догмат о оваплоћењу довођен до своје актуализације на часној трпези. Не би тај сликарски развој био превише необичан, да у исто време све оно што се дешавало на трпези – у путиру и на дискусу – није на сваки могући начин сакривано и удаљавано од народа у броду цркве. Нити је лаик видео шта се у олтару догађа, нити је могао да окуси, више од неколико пута годишње (уз застрашујуће претње),<sup>143</sup> благодатне последице овог догађања. Различита објашњења се намећу: напоредо са очигледним нуђењем специфичног литургијског тумачења и недвосмисленим продубљивањем клерикалистичког јаза, континуирана потреба за сликарским удвајањем (*репродуковањем*) догађања из олтара може сведочити и о потреби за додатним потврђивањем и наглашавањем оних уверења која су – у народу, али можда пре међу олтарским службеницима – губила своје чврсте темеље. Без потребе за богословским вредновањем описаног програмског развоја позновизантиског светилишта, нећемо моћи да избегнемо две чињенице на које је посматрањем овог занимљивог представљачког удвајања указано: (1) реч је о симулакруму који је омогућавао да се заинтересованом народу прикаже (приближи?) оно искуство из кога је претходно бивао систематски искључиван, а (2) ова врста утехе је обезбеђена захваљујући тајанственој ритуалној експертизи оних људи који су били сакривени иза баријере и који су, наравно, били креатори (утешујућег?) симулакрума. Да ли је иза ове процедуре стајала потреба да се санира сазнајна „штета“ која је раније учињена, или пука воља за моћ, свакако никада нећемо сазнати.

Неће бити први пут у историји да није могуће разлучити овакве (морално) супротстављене социјалне образце, али ће

<sup>143</sup> Sharon E. J. Gerstel, Alice-Mary Talbot, *The culture of lay piety in medieval Byzantium 1054–1453*, 84–85; Sharon E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 63–67.



завршни акценти које је својим сликарским формулама изнедрио период преласка позновизантијске у поствизантијску уметност ипак бацити неку врсту тамне сенке на горе описани развој. Већ је поменуто како се простор око Пантократора у куполи, убрзо пошто је (почетком XIV века) препознат као позиција на којој би ваљало сликарство тумачити кроз ритуалне формуле, претвара у својеврсни полигон за експериментисање са сазнајним дублетима. Једноставну идеју по којој је портрет Христа Свдржитеља окружен представама небеских сила, а која се често појављивала у куполама од X па све до краја XIII века,<sup>144</sup> требало је увести у богослужбене оквире највероватније из истих оних разлога из којих је то чињено са Богородичиним портретом у простору апсидалне конхе. Представљање ритуала који је Христа оприсутњивао на земљи (у олтару), у простору у коме је Он сам портретски оприсутњен (у куполи), у оквиру небеско-земаљске осовине која је дефинисана програмском традицијом врло брзо је почело да порађа збуњујућу сазнајну интерференцију. Једна група анђела се окретала око традираног портрета у куполи, али се међу њима издвајала друга група бесплотних служитеља која је била окупљена око источне трпезе, где је, непосредно испод Пантократора, лежала патена са Богомладенцем (види сл. 10).<sup>145</sup> „Приморавши“, у другој варијанти иконографског удвајања, (портрет) небеског *Пантократора* да посматра преношење *аера*

<sup>144</sup> Татјана Стародубцев, *Представа Небеске литургије у куполи*, 405–409.

<sup>145</sup> Исто, 398–399. Ово занимљиво удвајање би могло имати два различита ритуалистичка корена. Са једне стране се наслућује старозаветни храмовни свештени архетип у коме небеске силе фланкирају место на коме Господ борави, који је природно имао своје (мање или више експлицитне) одјеке у олтарском сликарству (види нап. 128, 129, 141). С друге стране, структурална паралела се може пронаћи и у једном типично средњовековном ритуалу. Између XII и XIV века, током припреме дарова на проскомидији постаје изузетно важна пракса „вађења честица“, која је подразумевала да се, пошто је извађен централни (четвртасти) део прософоре који се зове *Ἀμύος*=*Агнец*=*Јагње* и који ће на дискоу представљати Христа

са сценом *Мртвог Христа*,<sup>146</sup> сликарски ритуализам као да је покушавао да учини управо оно од чега су се иконобранитељи бранили пред оптужбама иконобораца: да *уоквири/обухвати* (*περιγραφή*) Христов лик.<sup>147</sup> Иконоборци вероватно не би ни имали потребу да нападну овакво сликарство: ритуална транскупстанцијализација, у којој су они видели једину/искључиву могућност Христовог иконизовања у Цркви,<sup>148</sup> постала је најзад – у новом

---

(види нап. 64), око њега, уз помињање имена, ређају честице хлеба за све представнике небеске и земаљске Цркве. Ту је, наравно, било места и за бестелесне силе, тако да би анђели који у сцени *Небеске литургије* окружују трпезу на којој лежи Христос-Агнец могли бити, између осталог, реплика ове микро-ритуалне структуре чији је значај у позновизантијском богослужењу тешко преценити. Stylianos Muksuris, *Econotia and Eschatology*, 62-66.

<sup>146</sup> Татјана Стародубцев, *Представа Небеске литургије у куполи*, 401-403.

<sup>147</sup> Појам *περιγραφή* био је једна од важних теоријских алатки које су иконоборци друге генерације (Константин V) користили у својим покушајима да дискредитују сазнајне потенцијале у икони. Апорија се састојала у томе да икона, уколико *описује* (*уоквирава, обухвата... = περιγραφή*) Христову личност, онда мора то исто чинити и са обема природама које су њоме обједињене. У том случају се *описује/обухвата* божанска природа, што је недопустиво. Уколико се пак иконом *описује/обухвата* само људска природа, што јесте могуће, онда је то дељење природа у Христовој личности, које води у несторијанизам. Укратко, иконобранитељи (Патријарх Никифор) су одговорили заменом провокативног појма *περιγραφή* мање амбициозним појмом *γραφή* (*уписивање, писање, цртање...*) који није ни требало да укаже на потпуно (есенцијално) оприсутњавање архетипа (у икони), а који је у завршној разради постао једна од кључних сазнајних парадигми теорије црквене слике. Види у: Charles Barber, *Figure and Likeness; On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2002,78; детаљно: Charles Barber, *The body within the frame: A use of word and image in iconoclasm*, *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 9, no. 2 (Routledge, London 1993), 140-153. (У превођењу/тумачењу смо се користили резултатима наведених истраживања; Острогорски у својим критичким преводима иконоборачких фрагмената на српски не улази у ову проблематику, те реч *περιγραφή*, и њене деривате, преводи као *представљање, ликовно представљање*, или најпросто *сликање*; Георгије Острогорски, *О веровањима и схватањима Византинца*, Просвета, Београд 1970, 16-19).



Сл. 10. Небеска литургија, Грачаница, XIV век (цртеж преузет из: Татјана Стародубцев, Представа небеске литургије у куполи)

читању старих проблема – једини легитимни тумач Његовог иконичног присуства. Као што је и до сада био случај, немогуће је разлучити да ли је моћ слике на овај начин стављана под контролу, или је пак коришћена да би сам ритуал добио на сазнајној тежини. Иако ове две потребе нису морале бити супротстављене, завршница развоја којим смо се овде бавили сугерисаће како је потоња ипак полако почела да преузима примат.

Сликарско удвајање са богослужбеним ритуалом се до те мере допало ауторима и – што се у овом случају чини важнијим – наручиоцима, да ће ритуалистичке сликарске инвенције из олтар донети у куполу нека још напреднија решења, која ће потом бити доста широко прихваћена. У *Небеској литургији*, која је

<sup>148</sup> Charles Barber, *Figure and Likeness*, 79-81.

представљена у куполи, појављује се половином XIV века Христос као архијереј, у уобичајеном богослужбеном сакосу (сл. 8).<sup>149</sup> Убрзо затим ће у живопису Раванице овако конципирана сцена Небеске литургије по први пут окруживати самог *Пантократора*.<sup>150</sup> Евхаристија се више дефинитивно не приноси/узноси самом Пантократору, већ настаје нови дублет, у коме Он поново учествује у небеској литургији на два начина. У општем програмско-богослужбеном контексту, заправо, више не говоримо о дублету, већ о триплету који заиста поприма облике онога што се у савременој теорији подразумева под речју – *симулакрум*. Чињеница је, пак, да је богослужбени орнат овим путем стигао до најузвишенијих, телесном оку доступних, сазнајних сфера (из којих више неће моћи да буде склоњен), те би могућност присуства клерикалистичких експресивних акцената ипак требало озбиљно узети у обзир. С друге стране, могло би се претпоставити да је интригантни раванички аутор/наручилац ипак покушао да свој симулакрум продуби неком врстом прикривене богословске поруке. Наиме, на сцени *Причешћа апостола*, која је по многим иконографском иновацијама сасвим изузетна у византијској традицији, Христос је представљен у тамноплавом епископском фелону, украшеном дискретним крстастим орнаментом. Истом бојом осликан је и химатион једног од апостола који прилазе да се причесте.<sup>151</sup> Није ли ово можда нека врста далеке реминисценције на боју (одећу) у коју је небески Архипастир био обучен у ранијим декорацијама које су инсистирале на његовој историјској и есенцијалној изједначености са осталим актерима радње? Није ли можда идејни творац програма покушао да направи неку врсту богословске равнотеже спрам експеримента којим су обезбеђени услови да се слика актуелног обреда може

<sup>149</sup> У прстену калоте југоисточне капеле цркве Свете Софије у Мистри; види: Татјана Стародубцев, *Представа Небеске литургије у куполи*, 390-391.

<sup>150</sup> Исто, 393; Војислав Ј. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, 66-67.

<sup>151</sup> Марина Беловић, *Раваница: историја и сликарство*, Завет, РЗЗСК, Београд 1999, 100, 258.

контемплирати на највишим доступним небеским висинама? На оваква питања се, наравно, не може дати прецизан одговор.<sup>152</sup> Нека историјска поређења се, међутим, могу направити.

Без обзира можемо ли прихватити утисак да је нека врста nelaгодности постојала приликом увођења најамбициознијег замисливог ритуалистичког дублета у Раваници, пуцање једне програмске идеје – после кога је било сасвим природно очекивати да ће ланци сазнајног удвајања наставити да се шире – било је на помолу. Већ у Мистри, у живопису који уводи архијерејску одећу у *Небеску литургију*, Христос је у куполи насликан као *Младенац* (у наручју Богородице),<sup>153</sup> као *мртав* (на аеру) и као *Архијереј* (сл. 8). Потом, у светогорским црквама које су осликавали критски

<sup>152</sup> Иако је композиција највише оштећена управо у централном делу, где је постављена Христова фигура, изгледа да декоративни крстови на тамноплавом сакосу нису били изведени златним листићима већ бојом која се врло дискретно разликовала од основног тона (види: исто, 101; Татјана Стародубцев, *Причешће апостола у Раваници*, 53-59; репродуковане детаље види на: <http://www.srpskobлаго.org-/Archives/Ravanica>). Чак и да је коришћено злато, изнесена хипотеза се не би морала значајније мењати. Наиме, на основу онога што јесте јасно видљиво чини се да је раванички сликар врло пажљиво бирао боје и тоналитет којима ће се користити при визуелној организацији целине. Осим присуства поменутог апостола са тамно плавим химатионом, колористичко решење је карактеристично и по томе што практично све фигуре из те зоне у апсиди носе доњу одећу исте загаситоплаве боје. Христов сакас (делимично заклоњен уобичајеним белим омофором), апостолски хитони, као и хитони двојице епископа ране цркве (обучених у апостолску одећу и омофор) чије фигуре фланкирају композицију, решени су истим тамноплавим тоном, са мање или више дискретним осветљењима. На основу реченог, као и на основу иконографске анализе пратећих фигура из ове зоне раваничког олтарског живописа (види и: Татјана Стародубцев, *Представа старозаветног Веселеила у олтару Раванице*, Зборник радова Византолошког института 39, Београд 2001/2002, 258-261), стиче се утисак да раванички аутори јесу врло пажљиво и сасвим промишљено употребљавали одећу у коју су фигуре обучене да би организовали богословске и семиотичке акценте на својим композицијама. У оваквом контексту, разумно је претпоставити да основни тон којим је подсликан Христов сакас јесте изабран са неком конкретном намером.

<sup>153</sup> Види нап. 149.



Сл. 11. Христос Пантократор са детаљима Небеске литургије, Ставроникита, XVI век

мајстори, у XV и XVI веку, као и шире у поствизантиском сликарству, у куполи (и тамбуру) Христос је редовно присутан и као *Пантократор* и као *архијереј* и у *гробу*, као жртва представљена на аеру (сл. 11).<sup>154</sup> Достигавши неслућену перфекцију сликарски ритуализам је сасвим јасно тумачио начин на који Христос јесте онај који „приноси и који се приноси“, али и то да се до Пантократора не

може стићи без педантног посредовања оних који су, иконизујући реципрочно ове небеске обрасце у стварности, обезбеђивали (и забрањивали) приступ Његовом евхаристијском телу. С друге стране, ритуалистичко посредовање у слици је омогућавало, или пак било испровоцирано – као што је речено, никада заиста нећемо моћи да докучимо путеве ове врсте дијалектике – невероватним ширењем утицаја визуелног медија на ритуал. Између (престоних) икона на иконостасу, у ретким тренутцима када су се током литургије отварале завесе и погледу верних допуштан продор у тајанствени олтарски простор, појављивала се једна посебна врста слике: епископ обучен у одежде на којима су биле извезене (бројне) иконе златним и сребрним концем. Овом иновацијом, која такође представља – сада већ није тешко погодити – једно од дистинктивних обележја

<sup>154</sup> Велики број примера види у: Νικόλαος Τουτός, Γεώργιος Φουστέρης, *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους, 10ος - 17ος αιώνας*, Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Ερευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Αθήνα 2010.

палеолошког богослужења,<sup>155</sup> и древна идеја о самом епископу као икони Христовој добија своје сазнајне дублете.<sup>156</sup> Међутим, нови богослужбени акценат је морао имати и неке семиотичке консеквенце: тренутак у коме се из олтара појављивала фигура архипастира који је стајао на месту *Небеског судије* није више био обележен искључиво конвенцијама/симболима – изговарањем речи богослужбеног текста, обредним радњама, одећом са крстовима



Сл. 12. Велики сакос митрополита Фотија, XIV век, Кремљ, Москва

(...) – већ и *сликама*. Идеје из древних тумачења о црквеном здању као космосу и човеку као микрокосмосу нашле су своје беспрекорно ликовно тумачење: на малој површини епископског сакоса могле су бити поновљене готово све кључне јеванђељске сцене које су се налазиле на зидовима цркве, па чак и литургијске формуле, попут *Христа у гробу* са киворијумом (сл. 12).<sup>157</sup> Са друге стране, старозаветна идеја о симболичкој вези између завесе која затвара улаз у светињу над светињама и првосвештеникове одеће, као двама шивеним богослужбеним

<sup>155</sup> Warren Woodfin, *Liturgical Textiles*, у: *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, The Metropolitan Museum of Art / Yale University Press (Edited by Helen C. Evans), New York / New Haven / London 2004, 295; постоје потврде да су слике везене на платну почеле да се појављују у богослужењу већ током XII века, али се процват овог визуелног медијума дешава тек после крсташких освајања; види детаљно у Warren T. Woodfin, *The Embodied Icon*, 32-45.

<sup>156</sup> Исто, 187–199.

<sup>157</sup> Види примере на сакосима Митрополита Фотија, као и тумачења у: Warren Woodfin, *Liturgical Textiles*, 297-303.

предметима који су били ексклузивно украшени међу свим тканинама у скинији, а који су у оба случаја – на макрокосмичком и микрокосмичком нивоу – заклањали сазнајни бљесак божанског присуства,<sup>158</sup> кроз ове сликовне инвенције добила је беспрекорну новозаветну реплику. И иконостас, који је стајао на месту некадашње завесе (улаза у светињу над светињама), и сакос у који је био обучен првосвештеник били су у XIV веку обележени ексклузивним украсом који је, на прелазу из касне антике у средњи век, легитимизовала Црква Новог завета – сликама.<sup>159</sup> Међутим, осим ових елегантних теолошких порука, иза незауостављивог ширења визуелних медија по свим доступним, покретним и непокретним, површинама везаним за богослужење могуће је препознати и неке збуњујуће гносеолошке последице: у завршном богослужбено-сликовном симулакруму готово је немогуће пратити логику сазнајних дублета и триплета. Најзад, поновити толико пута исте ритуале у стварности и на слици значило је, највероватније, да је уверење у аутентичност оног уцеловљујућег догађаја који се одвијао *на једном месту и у једном времену* – а који је чак и позновизантијско богослужење, као што смо видели, покушавало да сачува мистериозним литургијским портретом који је представљан сценом Мелизмаса – почело радикално да слаби. И за оне који су служили, као и за оне који су са друге стране баријере богослужење посматрали, (богослужбена) стварност је морала бити толико замагљена, далека и неразумљива, да ју је било неопходно стално изнова „цртати“ како се

<sup>158</sup> Margaret Barker, *The Great High Priest*, 202-212.

<sup>159</sup> Подаци које је Маргарет Баркер изнела у претходно наведеној студији (нарочито, 206-207), на врло инспиративан начин су доведени у везу са позновизантијским везеним архијерејским одежама и уопште са употребом слика везених на платну у позновизантијском богослужењу, у: Jelena Bogdanović, *Canopies: The Framing of Sacred Space in the Byzantine Ecclesiastical Tradition*, Princeton University 2008 (a dissertation presented to the Faculty of Princeton University in candidacy for the degree of Doctor of Philosophy), 240-261. О односу иконостаса и икона везених на платну види детаљно у: Warren T. Woodfin, *The Embodied Icon*, 95-98.



не би потпуно изгубила у сазнајном етру. Као да није више *вера* била довољна да би се догађаји могли *доживети* или пак *прогласити стварнима*: ликовни медиј је постао драгоцен простор за *складиштење, производњу и проглашавање овог доживљаја*. Идеја медијског света је заиста, већ у XIV веку, била на помолу. Ако данас имамо утисак да нам се нешто није ни догодило уколико није забележено оком камере и претворено у визуелни запис, не треба да мислимо како је ово „трагедија“ наше епохе: сазнајни процват визуелног медија догодио се много раније.

### Резиме:

Пошто чињеницу да се о византијском сликарству не може много сазнати без разумевања богослужбеног контекста у коме настаје данас више није неопходно доказивати, упознавање логике историјског интераговања између ових сложених симболичких структура отвара драгоцен простор за њихову међусобну (ре)интерпретацију. Пратећи естетске и ритуалне промене кроз које је, у периоду од XI до XIV века, принципијелно оформљено оно што данас препознајемо као византијски сликарски стил/систем, истраживање покушава да преиспита у савременој теорији предложену хипотезу према којој је „до краја XII века фокус лаичке побожности премештен са евхаристије на свете иконе.“ У атмосфери дубоких клерикалистичких подела – чије су кључне експресивне тачке препознате у телесном/хаптичком дистанцирању лаоса од евхаристије (ускраћивањем причешћа и елиминацијом лаичког целива мира) и потоњем оптичком раздвајању олтара од наоса (затварањем олтарске преграде) – икона је препозната као драгоцено средство које је могло бити употребљено како за санацију, тако и за продубљивање различитих нивоа црквене сегрегације. Да би се ставило под контролу последично (континуирано) нарастање сазнајних моћи слике, или пак да би ове моћи биле искоришћене као средство уз чију су помоћ нарастајуће литургијске баријере могле остати подношљиве, од сликарства је

очекивано да понавља иконографију ритуала који се одвијао у олтарском простору. Када је ова врста миметичког удвајања једном покренута, тешко ју је било зауставити. Сликарско-ритуални дублети у олтару почели су да се умножавају, а иконе да се појављују на свим доступним површинама које су биле везане за богослужење – од зидова храма и дасака на олтарској прегради, преко различитих богослужбених покрова, до (прво)свештеничке одеће... Тајновити олтарски ритуал је у потпуности „прекривен“ сликама које су, нудећи се контемплацији, надокнађивале оно што је ускраћено и откривале оно што је било невидљиво. У завршним фазама развоја тог сложеног симулакрума готово да више није могуће ући у траг логици сазнајне репродукције, али се један јасан утисак ипак наметнуо кроз истраживање: о позновизантијском богослужењу се данас више не може много сазнати без разумевања визуелног/естетског контекста у чијим је оквирима уобличено.

### *Литература*

Гордана Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11 (Нови Сад 1975), 2–41.

Гордана Бабић, *Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава: Архијереји служе пред Хетимасијом и архијереји служе пред Агнецом*, ЗЛУМС 2 (Нови Сад 1966), 11–31.

Марина Беловић, *Раваница: историја и сликарство*, Завет, РЗЗСК, Београд 1999.

Юлијана Александрова Бойчева, *Воздуси и плацаници от XIV–XVII век в българските църкви и музеи* (автореферат на дисертација за присъждане на образователна и научна степен „доктор“), Българска академия на науките, Институт за изкуствознание, Специализиран научен съвет изкуствознание, София 2003.

- Биљана Видоеска, *Марков манастир Свети Димитрија; Цртежи на фрески*, Национална установа – Конзерваторски центар Скопје, Скопје 2012.
- Драган Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века*, Зборник радова Византолошког института XXXVII (Београд 1998), 121–153.
- Свети Герман Цариградски, *Излагање о Цркви и мистичко сагледање* (превод: Зоран Ђуровић), *Саборност – часопис епархије браничевске*, број 3–4, година VI (Пожаревац 2000), 115–137.
- Мирјана Глигоријевић-Максимовић, *Скинија у Дечанима порекло и развој иконографске теме*, у: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, САНУ, Београд 1989, 319–334.
- Цветан Грозданов, *Лиди Хадерман Мисгвиш, Курбиново*, РЗСК, Македонска книга, Скопје 1992.
- Жан Даниелу, *Свето Писмо и литургија*, Епархијски управни одбор Епархије жичке, Краљево 2009.
- Свети Дионисије, *псеудо-Ареопагит, Дела (Corpus Areopagiticum)*, Истина, Шибеник 2012.
- Војислав Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд, Издавачки завод Југославија 1974.
- Војислав Ј. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, у: *Манастир Раваница; Споменица о шестој стогодишњици*, Београд 1981, 45–68.
- Јован Д. Зизјулас, *Јединство Цркве у светој вхаристији и у епископу у прва три века*, Беседа, Нови Сад 1997.
- А. М. Лидов, *Катапетасма Софии Константинопольской: Византијские инсталляции и образ-парадигма храмовой Завесы*, у: *Иеротопия: Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре*, Дизайн. Информация. Картография, Москва 2009, 211–225.

- А. М. Лидов, *Образ Христа-архиерея в иконографической программе Софии Охридской*, Зограф 17 (Београд 1986), 5–20.
- А. М. Лидов, *Раскол и византијско украшавање храма*, у: *Храм и уметност*, Православна епархија нишка, Ниш 2013, 51–77.
- Пол Магдалино, *Византијски аскета у дванаестом веку*, у: *Византијски светитељ* (приредио: сергеј Хекел), Православни богословски факултет, Београд 2008.
- Пол Мајендорф, *Свети Герман Константинопољски*, Саборност – часопис епархије браничевске, број 3–4, година VI (Пожаревац 2000), 67–114.
- Свети Максим Исповедник, *Мистагогија* (превод и напомене: епископ Артемије Радосављевић), у: *ΑΡΧΗ ΚΑΙ ΤΕΛΟΣ; Аспекти философске и теолошке мисли Максима Исповједника*, Луча XXI–XXII (2004–2005), Никшић 2006, 152–187.
- Лазар Мирковић, *Православна Литургика; први, опћи део*, Београд 1995.
- Тодор Митровић, *Основе живописања; приручник*, Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију / Задужбина Манастира Хиландара, Београд 2012.
- М. А. Орлова, *Орнамент в Монументальной живописи Древней Руси; Конец XIII – начало XVI в. Част 1*, Северный паломник, Москва 2004, 25–27
- Бојан Поповић, *Програм Живописа у капели Пећпала*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана – грађа и студије*, САНУ, Београд 1995, 451–470.
- Бојана В. Поповић, *Програм живописа у олтарском простору*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана – грађа и студије*, САНУ, Београд 1995, 77–97.
- Архимандрит Јустин Поповић, *Житија светих за Новембар*, Манастир Ђелије, Београд / Ваљево 1998.
- Јеромонах Николај Сахаров, *Кеносис*, Живопис, бр. 2, Академија СПЦ за уметности и конзервацију (Београд 2009), 85–110

- (текст преузет као поглавље из: *I Love therefore I am; The Theological Legacy of Archimandrite Sophrony*, St. Vladimir's Seminary Press, New York 2002).
- Служебник, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд 2007.
- Свети Симеон Солунски, *О Светој Литургији* (превод: Лазар Мирковић), Српски Сион, Сремски Карловци 1995.
- Татјана Стародубцев, *Представа небеске литургије у куполи; прилог проучавању*, у: Трећа југословенска конференција византолога (Крушевац 2000), Византолошки институт САНУ, Народни музеј Крушевац, Београд-Крушевац 2002, 381–411.
- Татјана Стародубцев, *Представа старозаветног Веселеила у олтару Раванице*, Зборник радова Византолошког института 39 (Београд 2001/2002), 249–263.
- Татјана Стародубцев, *Причешће апостола у Раваници*, Зограф 24 (Београд 1995), 53–59.
- Бранислав Тодић, *Архиепископ Лав – творац иконографског програма фресака у Светој Софији Охридској*, у: *Византијски свет на Балкану*, Византолошки институт САНУ, Београд 2012, 119–136.
- Χαρά Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οι συλλει-τουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα η τον ευχαριστιακό Χριστό*, Κέντρο βυζαντινών ερευνών, Θεσσαλονίκη 2008.
- Νικόλαος Τούτος, Γεώργιος Φουστέρης, *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους, 10ος - 17ος αιώνας*, Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Ερεύνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Αθήνα 2010.
- Gordana Babić, Christopher Walter, *The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration*, *Revue des études byzantines*, tome 34, 1976, 269–280.
- Charles Barber, *Figure and Likeness; On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2002.

- Charles Barber, *From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine Iconoclasm*, *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 1 (March 1993), 7–16.
- Charles Barber, *The body within the frame: A use of word and image in iconoclasm*, *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 9, no. 2 (Routledge, London 1993), 140–153.
- Margaret Barker, *The Gate of Heaven: The History and Symbolism of the Temple in Jerusalem*, SPCK Publishing, London 1991
- Margaret Barker, *The Great High Priest: The Temple Roots of Christian Liturgy*, T&T Clark International, A Continuum imprint, London / New York 2003.
- Bazilije Veliki, *Duh Sveti* (preveo, napisao uvod i bilješke Marijan Mandac), Služba Božija, Makarska 1978.
- Hans Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 34, (1980–1981), 1–16.
- Hans Belting, *Likeness and Presence, A History of the Image before the Era of Art*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1994.
- Nicetas Choniates, *O city of Byzantium, Annals of Niketas Choniates* (translated by: Harry J. Magoulias), Wayne State University Press, Detroit 1984.
- Robin Cormack, *Painting the Soul: Icons, Death Masks, and Shrouds*, Reaktion Books, London 1997.
- Slobodan Ćurčić, *Late Byzantina Loca Sancta? Some Questions Regarding the Form and Function of Epitaphioi, y: The Twilight of Byzantium*, Princeton University, Princeton, New Jersey 1991, 251–261.
- Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration; Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Boston, Massachusetts 1964.
- Suzy Dufrenne, *Images du décor de la prothèse*, *Revue des études byzantines*, tome 26 (1968), 297–310.

- John Dunnill, *Covenant and sacrifice in the Letter to the Hebrews*, Cambridge University Press 2005
- Georgia Frank, „Taste and See“: *The Eucharist and the Eyes of Faith in the Fourth Century*, *Church History*, Vol. 70, No. 4 (Dec., 2001), 619–643.
- Georgia Frank, *The Memory of the Eyes; Pilgrims to Living Saints in Christian Late Antiquity*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2000.
- Sharon E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*, College Art Association / University of Washington Press, Seattle / London 1999
- Sharon E. J. Gerstel, Alice-Mary Talbot, *The culture of lay piety in medieval Byzantium 1054–1453*, Cambridge Histories Online © Cambridge University Press, Cambridge 2008, 79–100.
- Alexander P. Kazhdan (editor in chief), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford University Press, New York • Oxford 1991.
- Archimandrite Silas Koukiaris, *The depiction of the Vision of saint Peter of Alexandria in the sanctuary of Byzantine churches*, *Зорпаф* 35 (Београд 2011), 63–71.
- Bernhard Lang, *This is my Body: Sacrificial Presentation and the Origins of Christian Ritual*, *y: Sacrifice in religious experience* (ed. Albert I. Baumgarten), Brill, Leiden/Boston/Köln 2002, 189–205.
- Henry Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 31 (1977), 123–174.
- Cyril Mango, *Discontinuity with the Classical Past in Byzantium*, *y: Byzantium and the Classical Tradition*, Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham, 1981, 48–57.
- James Miller, *The Prophetologion: The Old Testament of Byzantine Christianity? y: The Old Testament in Byzantium* (edited by Paul Magdalino and Robert Nelson), *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*, Washington, D.C. 2010, 55–76.

- Stylianos Muksuris, *Economia and Eschatology: The Mystagogical Significance of the Byzantine Divine Liturgy's Prothesis Rite in the Commentaries of Saints Nicholas Cabasilas and Symeon Thessalonike*, Durham theses (Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/1960/>), Durham University 2008.
- Robert Ousterhout, *New Temples and New Solomons: The Rhetoric of Byzantine Architecture*, y: *The Old Testament in Byzantium* (edited by Paul Magdalino and Robert Nelson), Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C. 2010, 223–253.
- Michael Philip Penn, *Kissing Christians: Ritual and Community in the Late Ancient Church*, University of Pennsylvania Press 2005.
- Tomislav J. Šagi-Bunić, *Euharistija u životu Crkve kroz povijest*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1984.
- Robert F. Taft, *Byzantine Communion Spoons: A Review of the Evidence*, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 50, (1996), 209–238.
- Robert F. Taft, *How Liturgies Grow: The Evolution of the Byzantine Divine Liturgy*, y: *Beyond East and West; Problems in Liturgical Understanding*, Pontifical Oriental Institute, Rome 1997, 203–232.
- Robert F. Taft, *Melismos and Communion: The Fraction and its Symbolism in the Byzantine Tradition*, y: *Traditio et progressio: Studi liturgici in onore del Prof. Adrien Nocent*, OSB (ed. Giustino Farnedi), Rome 1988, 531–52.
- Robert F. Taft, S.J., *The Decline of Communion in Byzantium and the Distancing of the Congregation from the Liturgical Action: Cause, Effect, or Neither?* y: *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West* (Sharon E.J. Gerstel, ed.), Dumbarton Oaks, Washington, DC 2006, 27–50.
- Robert F. Taft, S.J., *Through Their Own Eyes: Liturgy as the Byzantines Saw It*, InterOrthodox Press, Berkeley, CA 2006.
- Robert F. Taft, S.J., *The Great Entrance: A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Pont. Institutum Studiorum Orientalium (*Orientalia Christiana Analecta*), Roma 1975.



- Robert F. Taft, *The Liturgy of the Great Church: An Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm*, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 34, (1980 1981), 45–75.
- Christopher Walter, *Art and ritual of the Byzantine Church*, Variorum Publications Ltd, London 1982.
- Annemarie Weyl Carr, *Gospel Frontispieces from the Comnenian Period*, *Gesta*, Vol. 21, No. 1 (The University of Chicago Press 1982), 3–20.
- Warren Woodfin, *Liturgical Textiles, y: Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, The Metropolitan Museum of Art / Yale University Press (Edited by Helen C. Evans), New York / New Haven / London 2004, 295–323.
- Warren T. Woodfin, *The Embodied Icon: Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*, Oxford University Press, Oxford / New York 2012.
- Michael Zheltov, *The Moment of Eucharistic Consecration in Byzantine Thought, y: Issues in Eucharistic praying in East and West: essays in liturgical and theological analysis* (ed. Maxwell E. Johnson), Liturgical Press, Collegeville, Minn. 2011, 263–306.

**PORTRAIT OF EUCHARISTIC BODY:  
BYZANTINE LITURGY DURING THE PERIOD OF ITS  
ICONIC REPRODUCTION**

M.A. Todor Mitrović  
Academy of Serbian Orthodox Church for Fine Arts and  
Conservation Belgrade

According to the fact that Byzantine painting could not be acknowledged without understanding of liturgical context in which the painting originated, nowadays it is not necessary to prove that introducing logic of historic intergrading between these complex symbolic structures opens significant space for their mutual (re)interpretation. Regarding esthetic and ritual changes from XI till XIV century, principal Byzantine painting style/system have been formed in nowadays shape, research tries to investigate proposed hypothesis in contemporary theory: „till the end of XII century focus of laity devotion was transfer from Eucharist to holy icons.“ In the cold atmosphere of growing distance between clergy – with crucial expressive points are recognized in flesh/haptic distance laity from the Eucharist (denied holy communion and eliminate laity form kiss of peace) and afterward optical separation altar from the nave (enclosing the altar partition) – icon was recognized as precious means used for reparation as well as for deepening different levels of church segregation. In order to control consequent (continual) growing cognizant power of icons, or to use this power of if these powers could be used as means to help that growing liturgical barriers be bearable. The painting is expected to repeat iconographic ritual connected to the altar space. Nevertheless after mimetic division was launched, it would be difficult to stop the process. Double icons in altar started to multiply, while icons were posted on every available places related to the religious service – from the church wall and wooden board of altar partition to the different liturgical covers, till the (chief) priest robe... Mysterious rite in altar was completely hidden by icons which offer contemplation in order to compensate denied communion and reveal invisible. In closing phase of development such complex simulacrum

it could not be possible to trace logic of cognizant reproduction. There is impression after researching the late Byzantine ceremony that nothing could become known without understanding visual/esthetic original context.

## **ПОРТРЕТ ЕВХАРИСТИЧЕСКОГО ТЕЛА: ВИЗАНТИЙСКОЕ БОГОСЛУЖЕНИЕ В ПЕРИОД СВОЕЙ ИКОННОЙ РЕПРОДУКЦИИ**

Мр Тодор Митрович  
Академия Сербской Православной Церкви искусства  
и консервации, Белград

Тот факт, что о византийском искусстве нельзя много узнать без понимания богослужебного контекста, которое возникает сегодня, больше нет надобности доказывать, ознакомление логики исторического взаимодействия между этими сложными символическими структурами открывает драгоценное пространство для их взаимной (ре) интерпретации. Сопровождающие эстетические и ритуальные изменения через которые в период с XI до XIV века, принципиально оформлено то, что сегодня узнаем, как византийский художественный стиль/система, исследования пытаются рассмотреть заново в современной теории предложенную гипотезу, согласно, которой «до конца XII века фокус мирянской набожности перемещен с евхаристии на Святые иконы». В атмосфере глубоких церковных разделений – чьи ключевые экспрессивные точки узнаваемы в телесном/тактильном дистанцировании мирянинов от евхаристии (отказ в причастии и устранения мирянской целости мира) и последовательном оптическом раздвоении алтаря от наоса (закрытием алтарной перегородки) – икона осознанно как драгоценное средство, которое могло быть использовано, как для восстановления, так и для углубления разных уровней церковных сегрегаций. Чтобы поставить под контроль последовательное

(непрерывное) возрастание познавательных сил картины, или же, чтобы эти силы были использованы, как средство с чьей помощью возрастающие литургические преграды могли остаться терпимыми, от художества и ожидается повторять иконографию ритуала, который происходил у алтаря. Когда этот вид миметического копирования однажды был начат, тяжело было его остановить. Художественно – ритуальные дублеты в алтаре начались размножаться, а иконы начали появляться на всех доступных местах, которые были связаны с богослужением – начиная от стен храма и досок на алтарной преграде, через разные богослужebные покровы, до одежды (перво) священника... Таинственный алтарный ритуал полностью «прекрыт» изображениями, которые, предлагаясь созерцанию, возмещали то, что было отказано и показывали то, что было невидимым. В конечных фазах развития того сложного симулякра уже почти невозможно проследить за логикой сознательной репродукции, но одно сформированное впечатление все-таки навязалось через исследование: о поздневизантийском богослужении сегодня уже невозможно много узнать без понимания визуального/эстетического контекста в чьих рамках сформировано.

## ПОЕТСКА РЕИНТЕРПРЕТАЦИЈА У САВРЕМЕНОЈ ЦРКВЕНОЈ УМЕТНОСТИ

(радови студената Високе школе – Академије Српске  
Православне Цркве за уметности и конзервацију засновани  
на касноантичкој и ранохришћанској уметности)

Мр Горан Јанићијевић  
Висока школа Српске Православне Цркве  
за уметности и конзервацију  
Београд  
Ел. пошта: dgjanicijevic@gmail.com

*Научни приказ*

Примљен: 1. август 2013.  
Прихваћен: 9. август 2013.

*Апстракт:* Рад је сажетак научно-уметничког истраживања које је мултидисциплинарно изведено на Високој школи – Академији Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију. У односу на оскудне изворе и историјске интерпретације личности Константина Великог значајну допуну слике о њему стекли су професори и студенти управо на основу уметности његовог раздобља. Посматрано на културолошки начин, упоређивањем ефеката, упоређивањем уметничких и других извора, добијен је закључак да су за цивилизацију неупоредиво важније последице дела одређене личности него она сама. У том смислу, за нас који своје уметничке праксе темељимо на традицији Цркве, дело Константина Великог представља не само незаобилазни чинилац већ и сам темељ. Приказ изложби са објашњењем теме и реинтерпретација ранохришћанских мотива само је показатељ да мултидисциплинарним приступом професора студенти добијају на креативности приликом уметничког изражавања и самосталности у том раду.

*Кључне речи:* хришћанска уметност, реинтерпретација, изложбе

**Увод** – Обзиром да уметност Цркве у свом савременом виду баштини традицију ранохришћанске и византијске уметности, реинтерпретација представља њен логичан исход. Премда се

византијска и средњовековна уметност у знатно већој мери појављују као основ за данашње интерпретације црквене уметности, ранохришћанско наслеђе у годишњици Миланског едикта јесте прави повод за појављивање у преиначеном уметничком виду. Символизам *касне антике* и *раног хришћанства* као и есхатолошка стермељења најважније су аналогije са *културом савременог доба*, али и снажне одреднице поменутих раздобља. Стога се симболи попут Христограма, палминог лишћа, голубица, итд. логично појављују и на радовима насталим у првим деценијама 21. столећа, али са донекле измењеним смислом. Престанак гоњења Цркве који је означен Миланским едиктом након периода мучеништва има своју аналогију и у савременој историји страдања хришћана у 20. Столећу после чега је наступила обнова црквене културе. Немирни и ратни периоди замењени су мирним и прогресивним, који представљају раздобља када је уметност добијала снажан замах. У Константиново доба, уметност раних хришћана појављује се у свим својим видовима (сликарство, химнографија, архитектура), а средином 20. столећа, захваљујући већој позорности света на црквену традицију, у односу на неопатристичку синтезу и литургијску обнову, савремена уметност Цркве такође доживљава своју ренесансу.

У оквирима те обнове сасвим је био логичан повратак на њене изворе у којима долази до спајања античких традиција са оријенталним утицајима. Чак и када нису засновани на експлицитној хришћанској иконографији, споменици касне антике одишу богочежњивошћу и стремљењем ка Царству Небеском.

*1.1. Поетска реинтерпретација у савременој црквеној уметности* – Суштинско разумевање ранохришћанске уметности представља снажни подстицај развоја њених реинтерпретираних видова и њихова претпоставка. Отуда је неопходно познавање не само живота и духа ране Цркве, већ и културе касноантичког римског царства, где је очито приближавање Истока и Запада и која обилује приотивуречностима а чија синтеза постаје подстрек развоја црквене уметности. У односу на младе ствараоце, неопходно је да то познавање буде утемељено на креативно-истраживачком

раду, где се у додиру са материјалом и садржајима открива изворни дух ове уметности. Стога је у претходним годинама, а нарочито 2011. о прослави јубилеја проглашења престанка гоњења, тзв. Галеријевог указа из 311., у радионицама Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију настао је велики број копија, реплика и реинтерпретација ранохришћанских фресака, рановизантијских мозаика, и елемената камене пластике са орнаменталним низовима у којима је на један симболичан начин изражена идеја вечности. Како би били заокружени процеси уметничке комуникације, радови су презентовани савременом реципијенту на начин у коме он може да препозна универзалне вредности хришћанског наслеђа. Такве презентације представљају за ауторе и публику незаборавне тренутке и потврду да су старе теме могуће у новом руху, на основу своје универзалности.

2.1. *Примери реинтерпретираних ранохришћанских споменика* – Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију од 2010. године, када је добијен благослов од Светог Синода Српске Православне Цркве, почела са подсећањем српске јавности на Константиново реформаторско дело и уметност његовог раздобља са наших простора (Ниш, Виминацијум, Сирмијум, итд). Пошто је Република Србија промовисала државно-црквени пројекат о прослави јубилеја 1700. година од Миланског едикта (2013) на Академији је постављен циљ да се и европској јавности представи ранохришћанска уметност на простору данашње Србије. Како би студенти заокружили едукативно креативне програме, односно представили реализоване задатке, у оквиру предмета *Фрескопис* и *Конзервација мозаика*, организована је изложба у оквиру Међународног симпозиона о *Константину Великом* на Православном богословском факултету Универзитета у Београду 24. и 25. маја 2013. године.

2.2. У освит празника *Вазнесења Господњег* парохија Светих Константина и Јелене у Луксембургу, по благослову Епископа Луке, у центру *Конвикт* у Луксембургу 9. јуна 2013. године

отворена је изложба радова – копија артефаката касне антике пронађених на територији Србије, а које су израдили студенти Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију из Београда. На почетку свечаног отварања др Волфганг Флекенштајн, директор Центра *Конвикт*, захвалио је о. Зорану Радивојевићу на сарадњи и на идеји да у просторијама Центра буде организована изложба православних мозаика и фресака који су реинтерпретација ранохришћанских ремек дела; затим је захвалио декану, професорима и студентима на прилици да се луксембуршка јавност упозна са савременом црквеном уметношћу у Србији, јер су иконе, по његовом мишљењу, „прозор у небо“. После ове констатације, др Жан Клод Ларше, православни теолог, говорећи о цару Константину Великом у контексту доношења Миланског едикта, истакао је значај овог правног акта за развој хришћанства и истакао пример Србије на чијој је територији, у данашњем Нишу, рођен Свети равноапостолни цар Константин, са посебним освртом на значај ранохришћанске уметности где су уочљиве идеје хришћана у периоду после 313. године.

2.3. У срцу Париза, у епицентру европске културе, испред Галерије Жорж Помпиду и у пешачкој зони Светог Мартина, 15. маја 2013. године отворена је изложба мозаика и фресака уз предавање протојереја-ставрофора др Радомира Поповића на тему *Рано Хришћанство на просторима Србије*. После предавања које је присутнима, умногоме, појаснило какви су мотиви представљени на мозаицима и фрескама, сви окупљени су погледали изложене радове: симболе јеванђелиста и друге ранохришћанске метафоре (голубице на појилу, срне, и планинске нимфе у лову итд.) а затим и копије сачуваних христограма из гробница у Нишу и Виминацијуму. Окупљенима је тему изложбе др Радомир Поповић објаснио и тадашње прилике у којима су се налазили хришћани дочарао кроз опис догађаја у 4. столећу уз помен светих мученика липљанских Флора и Лавра, преко београдски првомученика Ермила и Стратоника, затим Еразма Охридског, па све до црквеног песника Никите Ремезијанског политичку и културну историју ране цркве на нашим просторима.



2.4. Поставка радова студената Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију (Београд) која је уприличена на *Православном богословском факултета Универзитета* у Београду, затим у Луксембругу и Паризу, већ је претходно, са благословом Епископа Јустина, представљена у Народном музеју у Зајечару као прототип једне нове, савремене реинтерпретације артефаката касноантичког стила са простора Србије са циљем откривања његовог правог, унутрашњег садржаја.

Метафоре приказивачких уметности из раздобља ране Цркве и после 1700 година остају до краја недокучиве. Синтетизовани у целину: мозаици, зидно и сликарство на дрвеним подлогама; у стању су да, делом, дочарају дух ранохришћанске уметности, која је фундирала традицију чији смо и ми баштинци.

Касноантичка цивилизација, након дугог и нестабилног периода у коме су се смењивали императори и кризе добила је своје разрешење у епохи Константина Великог. Могло би се, са сигурношћу тврдити да је светитељ и владар рођен у античком Наису – утемељивач хришћанске цивилизације која свој исход има у европској култури. Уметност његовог раздобља имала је синкретичке корене развијане у тетрархијском периоду, симболички карактер и изражавала је снажну тежњу ка духовним вредностима. Последице ове традиције уочљиве су у уметности раних хришћана са поетиком која своје основе налази у снажном есхатолошком осећању друштва – Цркве, као и у развоју концепта слике „која захтева побожност.“ Ова уметност се развијала у сепулхралном контексту да би кроз генезу рељефа слике и архитектуре у време Константина Великог остварила синтезу која је била претпоставка њеног даљег развоја и великих домета у византијској култури. Ранохришћанско уметничко наслеђе и данас је подстицајно у сагледавању црквене и европске културе, те постаје и полазиште младих стваралаца, који своје узорепрепознају у оквирима касноантичког стила. Део радова који представљају истраживачки или копистички рад на основу ранохришћанских артефаката изложен је вашој пажњи.

Експонати (стилски) представљају савремена иконографска истраживања младих стваралаца на тему позноантичких-ранохришћанских мотива који су забележени на територији тадашњег Римског Царства, а на данашњим просторима Републике Србије, уз паралеле у иконографским решењима и додирне тачке у агиографском контексту.

Хетерогени експонати јесу на основу израза и ликовних својстава повезани у јединствену целину која савременој публици на аутентичан начин приближава касноантички и ранохришћански стил и иконографију.

Изложба показује јединство стила једне залазеће и једне настајуће империје, као и смену култура оличену у њему. Радови су одабирани на основу свежине и убедљивости интерпретација, и подељени су на мање целине: детаљи мозаика и детаљи осликаних ранохришћанских гробница.

Група мозаика који чине поставку састоји се од представа Раја (*Голубице на појилу*), мозаик са профилном представом Константина Великог према кованом новцу из тог периода (2 мозаика аутора Игора Марковића), представа Диониса (копирао Милан Пантелић), мотиви лова, итд. Приказани су и симболи еванђелиста према равенским узорима (копирани мозаике Никола Авакумовић, Маша Ничић, Маја Опачић, Милица Константиновић).

Фреско циклус отвара представа *лова са планинским нимфама*, (Миодраг Милутиновић) чиме је изражен антагонизам паганског и хришћанског света, и наставља се представом *Доброг пастира*. Хришћанска тематика у експлицитној иконографији изражена је представама апостолског пара – светих Петра и Павла (Бојан Јуришић).

Хришћанство на нашим просторима у првим столењима првенствено је представљено интерпретацијом Христограма из Ниша (гробница са сидром) и копијом осликаног зида гробнице са Христовим монограмом и консолом из Виминацијума (копија мр Мирослав Станојловић и Немања Комненовић).

2.6. У Галерији Народног музеја у Зајечару одржано је предавање Горана Јанићијевића на тему *Константинов славолук 1700 година после*, у оквиру презентације мастер рада на студијском програму Црквених уметности, на тему *Уметност Константиновог периода и њен утицај на црквену уметност*, кандидата Уроша Благојевића.

Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију на овај начин показује јавности свој рад и труд на пољу савремене црквене уметности и могућност интерпретације ранохришћанске уметности у години у којој славимо јубилеј 1700-тогодишњицу од објављивања Миланског едикта. У складу са тим ова акредитована црквеношколска институција има за циљ: откривање, умножавање и развијање дарова свих који су обухваћени едукативним процесима; преносење научних, стручних и уметничких знања и вештина; развој науке и унапређење уметничког стваралаштва; и обезбеђење научног, стручног и уметничког подмлатка; пружање могућности свим појединцима да под истим условима стекну високо образовање из области уметности, обнове и чувања, културног наслеђа као и могућност перманентног образовања.

2.7. Изложба *Да се не заборави* (девета по реду) традиционално окупља студенте Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију ради сећања на српско наслеђе на Косову и Метохији. Копијама икона и фресака подсећамо се на погром Срба са тих простора у току којег је 17. марта 2004. године однето много живота, али је и девастирано наслеђе које је вековима чувано као вредно за српску духовну културу.

Са благословом Његове Светости Патријарха српског Г. Иринеја, 17. марта у Светосавском дому на Врачару, студенти Академије су изложили копије фресака чија се иконографија темељи на представама равноапостолног цара Константина чији спомен кроз 1700-тогодишњицу од доношења Миланског едикта прослављамо ове године.

Моделу музеолошке копистике, као и реинтерпретације са креативним претпоставкама налазе заједничке циљеве у односу на споменичко наслеђе које, у нашем случају, представља средњовековно сликарство са подручја Косова и Метохије. Галерија фресака, са својом импресивном збирком копија, у том смислу јесте храм памћења ове уметности и њениа гносеолошка премиса. Висока школа – Академија СПЦ за уметности и конзервацију, према природи едукативних процеса, програмима обухвата поменуто наслеђе као основ његових потоњих реинтерпретација. Одабрани радови излагани су редовно од 2005. на изложбама које су под насловом „Да се не заборави“ организоване у Галерији фресака, Народној библиотеци Србије и најчешће у Светосавском дому храма Светог Саве на Врачару. Када је ђакон Ивица Чаировић покренуо ову иницијативу, није се могло ни слутирати да ће ово молитвено-уметничко сећање, кроз године које су долазиле, постати све актуелније и горуће питање нашег културног памћења.

Овогодишњу поставку у Галерији Светосавског дома на Врачару чинили су хетерогени циклуси радова јер су и њени различити циљеви обухваћени јединственом идејом сећања на мартовски погром и угроженост културног наслеђа. Чињеница да се одржава у време прославе 1700. годишњице Миланског едикта оправдана је излагањем реплика фресака са представама Светих Константина и Јелене из Грачанице и Дечана (Снежана Белић, Никола Ковачевић, Горан Јанићијевић и Миодраг Милутиновић) као и изванредном копијом Воздвижења часног крста из Грачанице (рад Станислава Чавића, кописте и некадашњег предавача на Академији СПЦ). Овогодишња изложба је била и прилика да се сетимо и пионира музеолошке копистике који су рано делали на Косову и Метохији пре свега Зденке Живковић чији је рад такође уврштен у поставку. Не тако давно имали смо прилику да видимо радне копије које у Богородици Љевишкој радила са Браниславом Живковићем . Сећање на Зденку везано је, уз помоћ настављача њеног дела Станислава Чавића и Дејана Милосављевића и за копистичку радионицу у

Сопоћанима кроз коју су прошли и студенти Академије СПЦ Драгана Рогић, Марија Дамјановић, Даница Јевтић Шишовић, Мирјана Нанут, Ивана Петровић и Сузана Парента чији радови су уврштени у поставку.

Садашњи студенти Академије СПЦ определили су се за представљење ликова Светих Немањића чија је владарска иконографија настојала на основу идентификације са првим хришћанским владарем. Култура која је пре 1700. година утемељивана на Босфору имала је, благодарећи тежњама Царству Небеском код благочестивих српских владара, своје рефлексије у средњевековној култури која је настајала између токова Бистрице, Лаба, Ситнице, Ибра и Дрима. Да је уметност лек против заборава показује и овогодишње наше косовско сабрање у Светосавском дому на Врачару.

**Закључак** – У односу на оскудне изворе и историјске интерпретације личности Константина Великог значајну допуну слике о њему можемо стицати управо на основу уметности његовог раздобља. Посматрано на културолошки начин, упоређивањем ефеката, упоређивањем уметничких и других извора, можемо закључити да су за цивилизацију неупоредиво важније последице дела одређене личности него она сама. У том смислу, за нас који своје уметничке праксе темељимо на традицији Цркве, дело Константина Великог представља не само незаобилазни чинилац већ и сам темељ. Још једно подсећање на синтезу која је у његовом раздобљу настала сажимањем подужног перспективног модела базилике и аксијалног модела маузолеја омогућава лакше разумевање спектакуларних домета архитектуре у Јустинијановој Светој Софији. Једно друго сажимање архитектуре и сликарства изнедрило је значајну традицију зидног живописа по коме се хришћански, а нарочито православни свет познаје.

Даљи развој савремене црквене уметности налази своју претпоставку и потенцијал у некој новој иницијацији где ће подсећање на њене примарне основе имати значајну улогу.

Слобода и непосредност које су дале замах уметности раних хришћана, неопходне су и у наше време. Такву врсту спонтаности која се остварује кроз непосредни литургијски живот могли смо констатовати и у уметничким радовима насталим у претходном периоду. Њихове коначне исходе – међутим – није могуће дефинисати, ни предвидети. О томе ће свој коначни естетски суд донети време које долази.

## POETIC REINTERPRETATION OF CONTEMPORARY SACRED ART

**(Student works based on the late antique and early Christian art)**

Goran Janićijević, Mth

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

Scientific and artistic research in many aspects multidisciplinary was performed at the Academy of the Serbian Orthodox Church for Fine arts and conservation in the period 2010–2013. Compared to the meager resources of historical interpretation and personality of Constantine the Great an important complement to the image of him, conditions were just students and professors at the art of his time. Regarding the cultural way, comparing the effects by comparing art and other sources, the conclusion was obtained that the civilization far more important consequences of the offense certain people but her. In this sense, those of us who own artistic practice is based on the tradition of the Church, the work of Constantine the Great is not just an essential factor, but also the very foundation. Preview of exhibitions explaining the issues and reinterpretation of early Christian motifs just indicates that multidisciplinary professors, students obtain the creativity in artistic expression and independence in this work.

## ПОЭТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО САКРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

(Студенческие работы на основе поздней античности и  
раннего христианского искусства )

Мр Горан Яничиевич  
Академия Сербской Православной Церкви искусства  
и консервации, Белград

Научные и художественные исследования во многих аспектах междисциплинарных была выполнена в вуз – Академия Сербской Православной Церкви искусства и и консервации в период 2010–2013 годов. По сравнению с скудные ресурсы исторической интерпретации и личность Константина Великого важным дополнением к образу его словам, условия были просто студентами и преподавателями в искусстве своего времени. Что касается культурного пути, сравнивая эффекты путем сравнения искусства и других источников, заключение было получено, что цивилизация гораздо более важные последствия преступления определенным людям, кроме себя. В этом смысле, те из нас, кто владеет художественной практике основано на предании Церкви, работа Константина Великого не существенным фактором, но и саму основу. Предварительный просмотр выставки объясняя вопросов и интерпретации ранних христианских мотивов просто указывает, что междисциплинарный профессора, студенты получают творчестве художественного выражения и независимости в этой работе.

*КОНСЕРВАЦИЈА*





## ВИДЉИВО И НЕВИДЉИВО

др Драган М. Марковић  
Факултет за примењену екологију,

Универзитет Сингидунум Београд  
Ел. пошта:  
dragan.m.markovic@futura.edu.rs

*Прегледни рад*

Примљен: 11. април 2013.

Прихваћен: 29. априла 2013.

*Апстракт: Видљива област електромагнетног зрачења је веома уска и креће се од 380-780nm. Све преостале спектралне области наше чуло вида није способно да региструје. То што наше око не детектује и не реагује на електромагнетне области изван видљиве не искључује њихово постојање. Инфрацрвено зрачење (0,78-1000 $\mu$ m) не може људско око да уочи али се оно може детектовати помоћу осетљивих детектора који реагују на њихов електромагнетни спектар. Инфрацрвена термографија је инструменталан метода којом се открива и детектује емисија невидљивих топлотних инфрацрвених зрака који се емитују са површина објекта (чија су температура изнад апсолутне нуле) и преводе их у видљиву слику која се назива термограм. Захваљујући тој методи „невидљиво“ постаје видљиво. Нормално људско ухо може чути само звуке који су у опсегу фреквенција од 20-20000Hz. Фреквенције испод 20 и изнад 20000 Hz наше ухо не детектује што не значи да оне не постоје. Кад неко каже да верује у постојање само оног што може видети и чути, да ли њему можемо веровати? Одговор је не.*

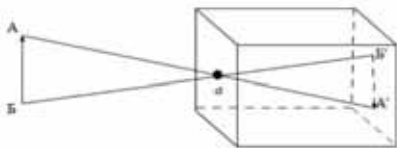
*Кључне речи: природа светлости, корпускуларно-таласни дуализам, електромагнетни спектар, видљива област.*

**Увод** – Наука која се бави проучавањем светлости се назива оптика. Њени корени крију се у далекој прошлости. Она је настала на покушају да се објасни каква је природа човекове способности да види предмете које се налазе у његовом окружењу.

Старогрчки философи су нашли извештан степен аналогије између опипавања предмета рукама и његовог посматрања и уочавања оком. По њиховом објашњењу процес виђења се одиграва тако што се из човекових очију протежу невидљиви пипци ка посматраном предмету који га „опипавају погледом“. Поред тог мишљења у старој Грчкој настаје и мишљење да светлост долази из тела које се посматра. Извори светлости емитују електромагнетно зрачење која доспевши у наше око ствара објективан осећај виђења. На предмете на које доспева светлост један део светлости се апсорбује један део се одбија (рефлектује) док један део светлости може пролазити кроз њих тако да су она транспарентна. Одбијена светлост од неког предмета доспевши у наше око ствара објективан осећај виђења посматраног предмета. На овај начин се светлост употребљава да би означила објективну појаву. Старогрчки научници су заступали и гледиште да се светлост у хомогеној средини простира праволинијски.

### Природа светлости

За објашњење праволинијског простирања светлости коришћена је чињеница да уколико се светлост из малог извора заклони непровидним предметом добијају се оштре сенке. Мрачна комора која је приказана на слици 1. је први пут описана у 16. веку. Она практично представља мало сандуче које на једној својој страници има мали отвор (а). Светлосни зрак који полази из тачке предмета А простирући се праволинијски пролази кроз отвор а формира светлу пегу лика у тачки А' на наспрамној страни мрачне коморе. Скуп свих светлих пега формираних од светлосних зрака потеклих са различитих места предмета АВ образују његову обрнуту слику А' Б'.



Сл. 1. Добијање лика у мрачној комори

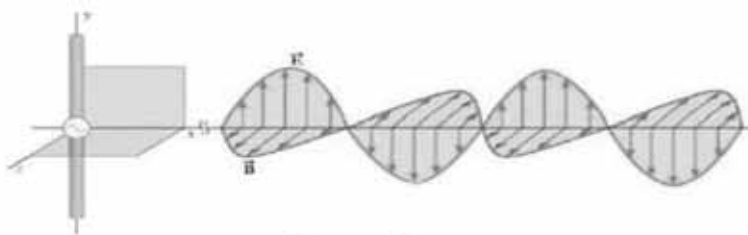
До почетка 19. века оптика се развијала на претпоставци да се светлост односно светлосни зраци простиру праволинијски упркос томе што је још у 17. веку било познато и одступање од њеног праволинијског простирања. То би се могло уочити да се лик предмета у мрачној комори (слика 1.) расплињава уколико се отвор  $a$  довољно смањи. Распињавање лика је могуће објаснити једино уколико се претпостави да се при малим отворима  $a$  зраци светлости савијају<sup>1</sup>. Такође је запажено да светлост при пролази кроз јако уске отворе на непровидном застору се појављују наизменично светле и тамне пруге. Појаве интерференције и дифракције светлости су већ одавно добро познате. За објашњење ових појава искоришћене су представе о таласној природи светлости коју су почетком 19. века утврдили Јунг (Т. Young) и Френел (А. Fresnel). Доказано је да је светлост таласне природе. Она представља таласе изузетно малих таласних дужина ( $\lambda$ ). Светлост која делује на људско око се налази у границама од око 380nm до око 780nm (0,38-0,78 $\mu$ m). У обичним условима за тако мале таласне дужине савијање светлости иза преграда је незнатно. То и условљава привидно праволинијско простирања светлости.

Таласна теорија светлости све до прве половине 19. века је светлост представљала у виду еластичних механичких осцилација континуиране средине, етра. Старогрчки философ Емпедокле (Ἐμπεδοκλῆς 5. век пре нове ере) је одбацујући теорију о јединству материје сматрао да постоје четири основне материје: вода, ваздух, ватра и земља. Од њих се по њему састоје сва тела у природи. Основним врстама материје Емпедокле је дао назив елементи сматрајући их вечним и неуништивим. Нешто касније (4. век пре нове ере) Аристотел (Ἀριστοτέλης 4. век пре нове ере) проширује Емпедоклову теорију и уводи пети елемент етар, сматрајући да се он налази у небеском простору изнад Месеца<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> С. Е. Фриш, А.В.Тиморјева, *Курс опште физике, Књига III Оптика и атомска физика*, Завод за издавање уџбеника Републике Србије, 1962.

<sup>2</sup> Д. М. Марковић, *Физичка хемија*, Академија Српске Православне Цркве за уметност и конзервацију, Београд, 2008

Физичар Максвел (К. Maxwell) је 1865. године доказао да светлосни таласи поседују електромагнетне особине. Електромагнетно зрачење представља комбинацију електричног и магнетног поља, који се заједно крећу кроз средину, у облику међусобно нормалних таласа. У било којој тачки простора кроз који пролази електромагнетни талас једновремено постоје електрично ( $\vec{A}$ ) и магнетно поље ( $\vec{B}$ ). На слици 2. приказан је електромагнетни талас који се простире дуж x-осе. Обе компоненте електромагнетног таласа, електрична и магнетна нису независне зато што једна без друге не могу да постоје.



Сл. 2. Електромагнетни талас који се креће дуж x-осе.

Електромагнетно зрачење емитују сва тела у зависности од степена загрејаности, односно топлоте. Тела која емитују електромагнетно зрачење на рачун своје унутрашње енергије представљају топлотне изворе зрачења, док тела која електромагнетно зрачење емитују независно од своје топлоте представљају луминесцентне изворе зрачења. Класична механика се темељила на поставци да атомски осцилатори загрејаног тела могу да емитују и апсорбују енергију континуирано у произвољно малим количинама. Планк (М. Planck, 1858–1947) је 1900. године одбацио дотадашње гледиште и супротно свим законима класичне физике изнео своју теорију кванта засновану на чињеници да је енергија квантирана (латинска реч *quantum* значи количина) то јест да се састоји од кваната енергије. Енергија кваната је једнака производу фреквенције којом честица осцилује ( $\nu$ ), и Планкове константе  $h$ , што се математички представља:

$$E = h\nu \qquad 1.1.$$

где је фреквенција  $\nu=c/\lambda$ ,  $c$  је брзина светлости, а  $\lambda$  таласна дужина. Планкову квантну теорију Ајнштајн (A.Einstein,1897–1955) је 1905. године искористио и утврдио да је светлост корпускуларне природе. Према квантној теорији електромагнетно зрачење је дисконтинуирано и састоји од многобројних кваната зрачења. Они су названи фотонима ( грчка реч „φωτόν“, значи „светлост“). Фотони су даље недељивих и они за дату светлост имају одређену количину енергије. Енергија фотона једнака је производу фреквенције  $\nu$  и Планкове константе  $h$ . Фотони су кванти светлости енергија:  $h\nu_1, h\nu_2, h\nu_3, \dots, h\nu_n$ .

Дански научник Нилс Бор (Niels Borh, 1883–1962) своју теорију о структури атома засновао је на теорији кванта<sup>3,4,5</sup>.

Интерференција и дифракција светлости спадају у светлосне појаве којима се наглашава и испољава таласна природа светлости<sup>3,4,5</sup>. Приликом сусрета или укрштања два светлосна таласа (зрака) исто као и код механичких таласа може доћи до њиховог појачања или слабљења.

Појачање два таласа истих фреквенција настаје на местима где се њихови брегови поклапају и то се назива конструктивна интерференција.

У том случају амплитуда резултујућег таласа биће једнака збиру амплитуда појединачних таласа.

Деструктивна интерференција настаје на местима сусретања брега једног таласа са дољом другог таласа и тада се њихове амплитуде одузимају. На слици 3. приказана је интерференција два светлосна зрака.

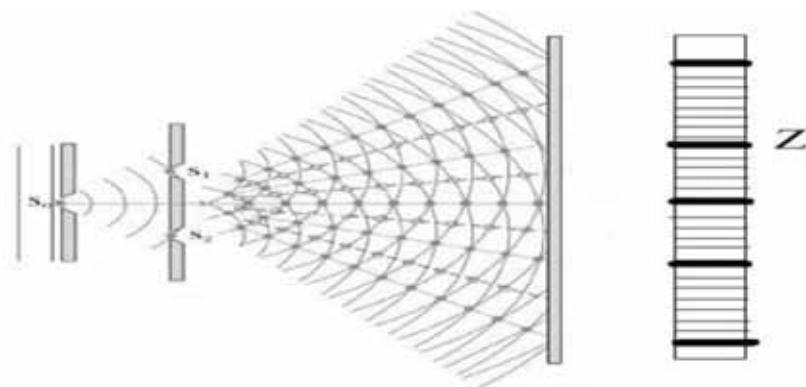
Монохроматска светлост из тачкастог извора пролази кроз отвор  $S_0$ , а потом кроз два мала отвора  $S_1$  и  $S_2$  који се налазе на малом растојању од отвора  $S_0$ . Светлост се из отвора  $S_1$  и  $S_2$  простире

<sup>3</sup> Д.Минић, *Физичка хемија*, Факултет за физичку хемију, Универзитет у Београду, Београд, 2005.

<sup>4</sup> А.Антић-Јовановић, *Атомска спектроскопија, Спектрохемијски аспект*, Факултет за физичку хемију, Универзитет у Београду, 1990.

<sup>5</sup> S.Glasstone, *Уџбеник физичке хемије*, Научна књига, Београд, 1970.

у свим правцима као од нових тачкастих светлосних извора. Са слике 3. се јасно уочава да се на заклону  $Z$  наизменично ређају светле и тамне пруге.



Сл. 3. Интерференција два светлосна зрака

Светла места на заклону настају од таласа који су у фази зато што им се резултујућа осветљеност сабира и једнака је збиру осветљености оба таласа. Таласи су у фази уколико им је фазна разлика:

$$\Delta\varphi = 0; 2\pi; 2 \cdot 2\pi, 3\pi \quad 1.2$$

или

$$\Delta\varphi = k \cdot 2\pi \quad 1.3.$$

где је  $k = 0, 1, 2, 3, 4$  (цео позитиван број). У случају максималног слабљења (тамне пруге) светлосни таласи су у супротној фази (противфази). У против фази су и таласи уколико им је фазна разлика:

$$\Delta\varphi = \pi; 3\pi; 5\pi; 7\pi \quad 1.4.$$

или

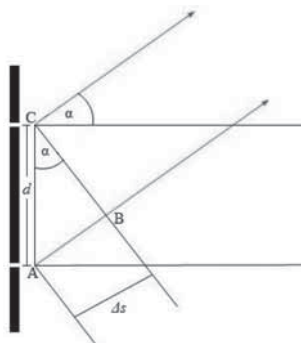
$$\Delta\varphi = (2k + 1)\pi \quad 1.5.$$

где је  $k = 0, 1, 2, 3, 4$  (цео позитиван број).

Светлост, односно електромагнетни талас одређене таласне дужине или фреквенције назива се монохроматска (једнобојна), док се она састављена из различитих таласних дужина, односно фреквенција назива полихроматска (вишебојна).

Дифракција светлости је појава која се одиграва при простирању те светлости иза препреке. Светлост се простире и иза препреке, тј савија се на оштрим ивицама мале препреке. Ова појава се опажа код таласа на води, звучних таласа и постаје уочљива када она наиђе на прорезе (процепе), чије су димензије мале и које су упоредиве са таласним дужинама светлости.

Дифракција светлости је израженија уколико је отвор или препрека мањих димензија. На слици 4. приказани су таласи који након проласка кроз дифракциону решетку скрећу и простиру се под неким углом  $\alpha$  у односу на правац упадне светлости.



Сл. 4. Понашање светлости након проласка кроз дифракциону решетку

Са слике 4. се уочава да је путна разлика, која се појављује између два суседна таласа АС, једнака одсечку АВ. Из правоуглог троугла АВС се може добити путна разлика  $\Delta s$ , преко синуса угла  $\alpha$

$$\sin \alpha = \frac{AB}{d} = \frac{\Delta s}{d} \quad 1.6.$$



Максимално појачање, тј светле пруге, настају када је разлика у путу између два суседна таласа

$$\Delta s = AB = k\lambda \quad 1.7.$$

где је  $k=0,1,2,3,\dots$ , док се тамне пруге појављују тамо где је

$$\Delta s = AB = (2k + 1)\frac{\lambda}{2} \quad 1.8.$$

где је  $k=0,1,2,3,\dots$

Уколико знамо константу решетке  $d$  и измеримо угао  $\alpha$  под којим се јавља прва светла пруга, тј када је  $n = 1$ , у том случају могуће је израчунати (одредити) таласну дужину светлости по формули

$$\lambda = d \sin \alpha_1 \quad 1.9$$

Друга светла пруга се јавља када је  $\Delta s = 2\lambda$ , трећа када је  $\Delta s = 3\lambda$  итд.

Општа формула за једначину дифракционе решетке се може написати у следећем облику

$$\lambda = d \sin \alpha_k \quad 1.10.$$

где је  $k=0,1,2,3,\dots$

Када на дифракциону решетку пада полихроматска светлост она се разлаже по таласним дужинама.

Дифракциони спектар беле светлости почиње љубичастом, па затим плавом, зеленом, жутом, наранџастом и завршава се црвеном компонентом.

Луј де Брољ (L.V. Broglie) је 1924. године поставио хипотезу да и честице материје имају таласне особине<sup>3</sup>. Ова хипотеза представља корпускуларно-таласни дуализам. Његова идеја се суштински своди на то, да се свакој честици масе  $m$  која се креће

брзином  $v$  и према томе, има импулс  $p = mv$  може се приписати талас чија је таласна дужина дата једначином:

$$\lambda = \frac{h}{mv} \quad 1.11.$$

Ако се ради о фотону чији је импулс  $p = mc$  а креће се брзином светлости  $c$  добијамо аналогни израз за таласну дужину фотона:

$$\lambda = \frac{h}{mc} \quad 1.12.$$

За једначину (1.12.) може се рећи да представља универзалну једначину којом се изражава корпускуларно-таласни дуализам материје која је нашла свој значај у квантној механици. Њу називамо де Брољевој једначином а таласну дужину коју она дефинише де Брољева таласна дужина.

Електрону који се креће око језгра атома ако се припишу таласна својства могућа су два случаја таласа нешто различитих таласних дужина. У једном случају ће обим путање електрона ( $2\pi r_e$ ) бити једнак целом умношку таласних дужина таласа електрона. У другом случају кад овај услов није задовољен, интерференцијом талас бива поништен. Уводђењем целих бројева код дозвољених стања кретања електрона могуће је приписати електрону таласне особине. Овај случај је сличан појави стојећих таласа код осцилујуће жице.

Услов који је поребан за стабилну путању полупречника  $r_e$  се може изразити следећом једначином:

$$2\pi r_e = n\lambda \quad 1.1.$$

Електрону који се креће око језгра атома одговара стојећи талас који може имати само одређене фреквенције. Електрону који је слободан одговара прогресивни талас тако да му је свака енергија дозвољена.

## Електромагнетно зрачење

Електромагнетно зрачење обухвата широк опсег таласних дужина. Скуп свих врста електромагнетног зрачења поређаних по таласној дужини или фреквенцији представља спектар електромагнетних таласа, који је приказан на слици 5. Најмање таласне дужине и највеће енергије имају  $\gamma$  зраци, настали у језгру атома, при квантним прелазима.



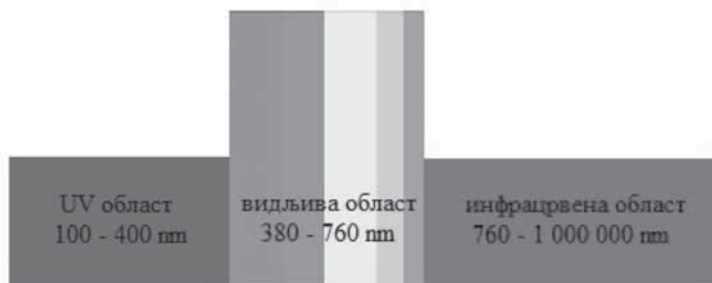
Сл. 5. Спектар електромагнетног зрачења, ( $\lambda$ [m]).

Нижу енергију и веће таласне дужине од  $\gamma$  и X зрака има ултраљубичасто (УЉ), односно ултравиолетно (УВ) зрачење. Ултраљубичасто зрачење се налази у опсегу таласних дужина од 100–400 nm. Иза ултраљубичастиг зрачења, се налази видљиво зрачење. Видљива област спектра је једино зрачење из опсега електромагнетног зрачења које људско око може да региструје. То је узак део спектра и налази се у опсегу таласних дужина од 380–760 nm.

Већу таласну дужину, али мању енергију од ултраљубичастиг и видљивог зрачења има инфрацрвено зрачење, које емитују загрејана тела то јест тела чија је температура већа од  $-273,15^{\circ}\text{K}$ . Ултраљубичаста, видљива и инфрацрвена област спектра су део нејонизујућег електромагнетног зрачења, који представља оптичко зрачење. На слици 6. приказан је оптички део спектра електромагнетног зрачења.

Електромагнетни спектар се после оптичког дела спектра наставља на микроталасну и радиоталасну област. Микроталаси се користе за откривање и праћење кретања објеката. Радиоталаси се добијају помоћу осцилаторних кола. Енергија радиоталаса је

занемарљиво мала, с обзиром на њихову ниску фреквенцу, односно велику таласну дужину. Користе се за преношење сигнала у телекомуникацијским сателитима.



Слика 6. Оптички део спектра електромагнетног зрачења.

Ултраљубичасто зрачење се емитује са високотемпературских површина (Сунце, усијани метали) или при електричним пражњењима кроз разређене гасове. Ултраљубичасто зрачење има штетне биолошке ефекте за човека, нарочито када се апсорбује у већим количинама. У горњим атмосферским слојевима (стратосфери) се налази гас озон ( $O_3$ ). Озон настаје као продукт реакције кисеоника са ултраљубичастим зрачењем. Озонски омотач је од круцијалног значаја за живи свет на планети, јер он апсорбује опасно по човека ултраљубичасто зрачење.

Ултравioletно зрачење се према биолошком дејству дели на УВ-А, УВ-Б и УВ-Ц област. УВ-А зрачење представља 98% од укупног УВ зрачења које стиже на Земљу. УВ-А зрачење је зрачење најмање енергије из области УВ спектра. Оно је најмање штетно за човека, међутим није у потпуности безазлено, посебно при дужем излагању. УВ-А зрачење има способност да стимулише стварање витамина Д из његовог провитамина. Због ове особине УВ-А зрачење је нашло примену у медицини. УВ-А зрачење се користи у терапијске и дијагностичке сврхе, у зависности од таласне дужине. У терапијске сврхе се користи фотохемијско дејство УВ-А зрачења таласних дужина од 315–345 nm. У дијагностичке сврхе се користи УВ-А зрачење таласних дужина од 345–400 nm,

које има способност да стимулише флуоресценцију у појединим материјалима. УВ-А зрачење се простире кроз ваздух и кварцно стакло.

УВ-Б зрачење има деструктивно дејство на живи свет, због велике енергије његових фотона. Енергија коју емитује УВ-Б зрачење је довољна да активира низ фотохемијских реакција у организму. Оне доводе до оштећења ткива коже и стварања опекотина. Велики проценат УВ-Б зрачења се апсорбује у озонском омотачу, око 90%. Свега 10% овог штетног УВ-Б зрачења долази до Земље. Међутим, и овај мали проценат УВ-Б зрачења је довољан да изазове штетне последице. УВ-Б зрачење се простире кроз ваздух и кварцно стакло.

УВ-Ц зрачење се не налази на површини Земље, јер га озонски омотач у потпуности апсорбује. Ово зрачење је веома штетно, јер делује разарајуће на ДНК, која је носилац целокупног генетичког материјала јединке. Ово зрачење учествује у фотохемијским реакцијама синтезе озона у горњим слојевима атмосфере, па је на тај начин корисно за живот на Земљи. УВ-Ц зрачење које се налази у опсегу таласних дужина од 260–290nm има бактерицидно дејство (доводи до смрти вегетативних и спорогених облика бактерија), па се користи за стерилизацију ваздуха у операционим салама и инфективним клиникама.

Поред свих својих негативних дејства на развој биолошких система на Земљи, УВ зрачење има и позитивна дејства, без којих живот на планети не би ни био могућ. УВ-А зрачење је у веома малим дозама неопходно за синтезу витамина Д и калциферола, који потпомаже уграђивање калцијума у кости.

Људско око реагује само на светлост одређених таласних дужина, које се налазе у видљивом делу спектра, у опсегу од 380–760 nm. Међутим, око има веома велику способност да распознаје и веома мале разлике унутар овог опсега. Те мале разлике су окарактерисане различитим бојама. Најмању таласну дужину имају плава и љубичаста светлост, док највећу има црвена светлост. Уколико повшина посматраног тела апсорбује све боје, то јест све таласне дужине из спектра беле светлости а рефлектује само одређену таласну дужину, она ће окарактерисати и испољити

његову обојеност. Бела површина је она површина која у једнакој мери рефлектује белу светлост. Црна површина у потпуности апсорбује белу светлост.

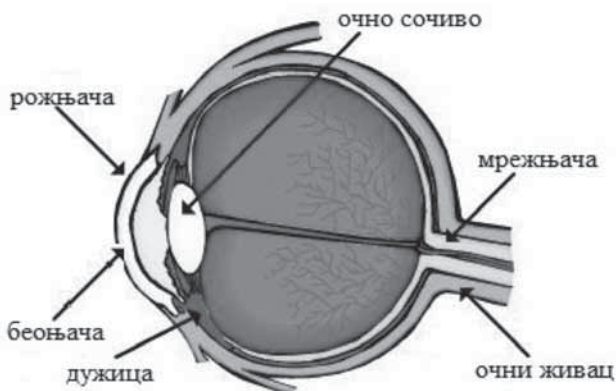
### Функционисање ока

Око је орган чула вида многих животиња, пре свега кичмењака и човека. Људско око је парни сферни орган смештен у очној дупљи. Око се састоји од очне јабучице, видног живца и помоћних органа ока. Очну јабучицу обмотавају три опне: спољашња, средишња и унутрашња. Спољашња опна је чврста и нерастегљива. У саставу спољашње опне налазе се рожњача и беоњача. Рожњача је предњи, провидни део очне јабучице, који не садржи крвне судове. Задњи непровидни део очне јабучице је беоњача. Беоњача на свом задњем делу садржи многобројне отворе, кроз које пролазе влакна видног живца и велики број крвних судова.

Средња опна очне јабучице се састоји од многобројних крвних судова који врше васкуларизацију очне јабучице. Састоји се од дужице и цилијарног тела. Дужица се налази иза рожњаче и у свом средишњем делу садржи кружни отвор (зеницу)<sup>6</sup>.

Унутрашња опна очне јабучице је изграђена од пигментног слоја и мрежњаче. Пигментни слој је осетљив на пристиглу светлост. Мрежњача функционално представља најважнији део ока. У мрежњачи се налазе рецепторске ћелије, чепићи и штапићи. Чепићи или чунићи реагују на боје, док штапићи реагују на светлост. Предњи део мрежњаче, који не садржи рецепторске ћелије, назива се слепи део мрежњаче. Задњи део, у коме се налазе чепићи и штапићи је видни део мрежњаче. У видном делу мрежњаче налази се и жута мрља, у којој се ствара обрнута слика предмета који посматрамо. У састав очне јабучице улазе предња и задња очна комора, сочиво и стакласто тело. На слици 7. приказан је латерални пресек очне јабучице.

<sup>6</sup> A.S.Guton, *Медицинска физиологија*, Савремена администрација, Београд, 2008.



Слика 7. Латерални пресек очне јабучице<sup>7</sup>

Све функције ока су омогућене захваљујући овако сложеној грађи очне јабучице и њеном карактеристичном физиологијом. Око омогућава јасан вид, брзо се адаптира на разне промене интензитета светлости и прецизно разликује боје. Мозак, омогућава да видимо јединствену просторну слику, доводећи оба ока у сензорну и моторну координацију. Предмет који посматрамо једним оком, несвесно се помера у *fovea centralis*, која се налази у мрежњачи. Да би се добила једнострука слика посматрањем предмета са оба ока, предмет који се посматра мора да се пројектује у *fovea centralis* обе мрежњаче. Сlike предмета које не падају на идентичне тачке мрежњаче оба ока виде дуплу слику (диплопија).

Да би наше око видело неопходна му је светлост. Око има рефракцијске особине, што значи да савија (прелама) светлост у прецизну тачку фокуса, неопходну за оштар вид. Процес вида започиње када светлосни зрак, одбијен од објекта пролази кроз оптички систем ока, где се рефрактује и фокусира у тачки видне оштрине (*fovea centralis*). Највећи део преламања светлости у оку (рефракција), настаје на путу светлости кроз закривљену, прозирну предњу страну ока, рожњачу. Сочиво ока такође има способност

<sup>7</sup> А.Станојевић-Паовић, *Физиологија ока*, Дата статус, Београд, 2008.

да врши рефракцију светлосних зрака. Да бисмо јасно видели посматрани предмет тачка видне оштрине мора бити у мрежњачи. Количину светлости која улази у око одређују зенице својим отварањем или затезањем. Зенице се при јакој светлости затежу (мидријаза), да би се спречило оштећење ока услед јаког светла. Супротно томе, код слабог осветљења, зенице се шире да би пропустиле што више светлости.

Мрежњача садржи рецепторске ћелије чепиће и штапиће. Чепићи су фоторецепторске ћелије које служе за гледање при нормалној и јакој светлости. Чепићи омогућавају јаку резолуцију вида и на тај начин омогућавају виђење боја. Људско око поседује три различите врсте чепића за црвено, плаво и зелено светло (тробојни вид). Све друге боје се добијају комбинацијом ове три боје. Примера ради, жута светлост ће деловати на црвене и зелене чепиће, али неће на плаве. У људском оку има просечно 6–7 милиона чепића, локализовани су на централном делу мрежњаче, тј. жутој мрљи (*fovea centralis*). Штапићи су такође фоторецепторске ћелије мрежњаче ока, које служе за вид уз слабо осветљење, или у мраку, стварајући сиво-црну слику. Непсетљиви су на боју, али су веома осетљиви на перцепцију кретања објекта у видном пољу. Штапићи се налазе периферно у односу на жуту мрљу и има их далеко више него чепића, 75–150 милиона. Током живота број штапића се прогресивно смањује, па је то разлог смањења оштрине вида код старијих особа.

У видљивом делу спектра љубичаста боја се налази у интервалу од 380–450 nm, плава од 450–495 nm, зелена од 495–570 nm, жута од 570–590 nm, наранџаста од 590–620 nm и црвена од 620–750 nm. Сунчева светлост и светлост од сијалице изгледају бело због тога што садрже комплетан опсег зрачења из видљиве области у приближно једнаким количинама. Бели папир или нека друга бела површина рефлектује све таласне дужине док их црно тело апсорбује. Материје тј. предмети који су обојени рефлектују таласне дужине које дају њихову боју док све остале апсорбују. Црвена јабука апсорбује све боје из беле светлости осим црвене коју рефлектује. Неке јабуке су тамније, а неке светлије



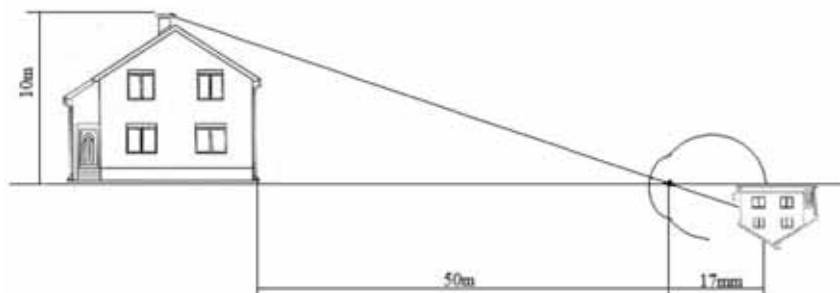
нијансе црвене. Ове разлике у нијансама су последица варијација у смеши таласних дужина које рефлектује свака црвена јабука.



Сл. 8. Мешање светлости

Фокусирање ока на предмет који се посматра назива се акомодација. Акомодација се врши очним мишићима, тако што се мења кривина сочива, односно његова жижна даљина. Када се предмет приближава или удаљава од ока, рефлексно се врши одговарајуће затезање мишића ока и мења се жижна даљина сочива.

Предмет који људско око посматра мора бити осветљен, да би се активирале фоторецепторске ћелије – чепићи, који омогућавају виђење боја. Светлосни зраци који допиру до нашег ока прво падају на рожњачу. Потом, светлосни зраци пролазе кроз зеницу и стижу до сочива. На сочиву се светлосни зраци преламају и падају на мрежњачу. Слика на мрежњачи настаје по принципу „*camera obscura*“ (справа које је раније коришћена као помагало при цртању), позната као изум који је допринео о открићу фотографије. Наиме, слика која пада на мрежњачу је обрнута и умањена. Слика је најјаснија на жутој мрљи мрежњаче.



Сл. 9. Стварање обрнуте и умањене слике у мрежњачи

Када мозак не би био укључен у перцепцију спољашње средине, видели бисмо објекте обрнуто и умањено. Оптички живац преноси надражаје у потиљачни део коре великог мозга. У овом делу моздане коре, мозак обрађује импулсе који су пристигли влакнима очног живца. Мозак претвара обрнуту и умањену слику, која се ствара на мрежњачи, у нормалну слику спољашње средине и изазива свест о посматраној средини. На основу овога, може се рећи да очима гледамо, али да видимо захваљујући мозгу.

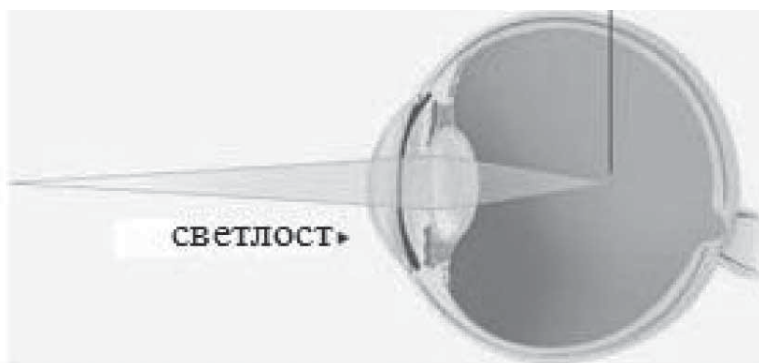
Рефракција представља однос између моћи преламања једног ока и његове дужине, без употребе акомодације. Уколико се светлосни зраци паралелно секу у оку искључујући акомодацију, у једној тачки на мрежњачи, тако да се добије оштар и јасан лик посматраног предмета, значи да је рефракција таквог ока нормална. Овде је реч је о еметропији, тј. о нормалној рефракцији ока. Међутим, уколико се светлосни зраци не секу на мрежњачи, већ на некој тачки која се налази испред (миопија) или иза (хиперметропија) мрежњаче, реч је о рефракционим грешкама. Рефракција може бити различита на оба ока исте особе, и ова појава је позната као анизометропија. Рефракционе грешке се деле у три групе: кратковидост, далековидост и асигматизам.

Када мозак не би био укључен у перцепцију спољашње средине, видели бисмо објекте обрнуто и умањено. Оптички живац преноси надражаје у потиљачни део коре великог мозга. У овом делу моздане коре, мозак обрађује импулсе који су пристигли

vlaknima очног живца. Мозак претвара обрнуту и умањену слику, која се ствара на мрежњачи, у нормалну слику спољашње средине и изазива свест о посматраној средини. На основу овога, може се рећи да очима гледамо, али да видимо захваљујући мозгу.

Рефракција представља однос између моћи преламања једног ока и његове дужине, без употребе акомодације. Уколико се светлосни зраци паралелно секу у оку искључујући акомодацију, у једној тачки на мрежњачи, тако да се добије оштар и јасан лик посматраног предмета, значи да је рефракција таквог ока нормална. Овде је реч је о еметропији, тј. о нормалној рефракцији ока. Међутим, уколико се светлосни зраци не секу на мрежњачи, већ на некој тачки која се налази испред (миопија) или иза (хиперметропија) мрежњаче, реч је о рефракционим грешкама. Рефракција може бити различита на оба ока исте особе, и ова појава је позната као анизометропија. Рефракционе грешке се деле у три групе: кратковидост, далековидост и асигматизам.

Кратковидост (миопија) представља рефрактивну аномалију, код које се светлосни зраци који се крећу паралелно, после преламања у оку секу у једној тачки, која се налази испред мрежњаче. Узрок настанка кратковидости је дужа очна јабучица од нормалне или већа закривљеност рожњаче, него што је то уобичајено. Кратковиде особе не виде добро предмете који су удаљени од њих, без наочара.



Сл. 10. Кратковидост

Код далековидости (хиперметропије) светлосни зраци, који се крећу међусобно паралелно, после преламања се не секу у тачки на мрежњачи, већ у једној тачки која се налази иза жуте мрље. Узрок далековидости може бити краћа очна јабучица или зарављена рожњача.



Сл. 11. Далеквидост

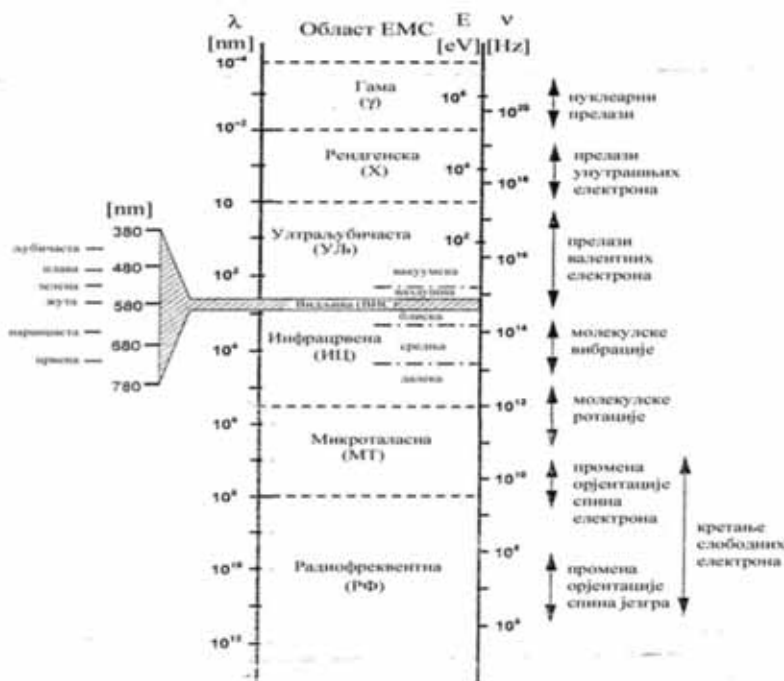
Асигматизам представља сложену рефракциону аномалију код које се светлосни зраци који се крећу паралелно са осовином ока, после рефракције не секу у једној тачки, већ сваки меридијан има своју засебну жижу. Асигматизам доводи до замућеног или искривљеног вида и на близину и на даљину.

### Видљива област електромагнетног зрачења

Њихова заједничка карактеристика је брзина простирања док се разликују по таласним дужинама, фреквенцијама, енергијама и природи самог настајања. На слици 12. приказани су области електромагнетних таласа, њихове таласне дужине  $\lambda$  [nm], енергије  $E$  [eV], фреквенције осцилација  $\nu$  [Hz] и природе појава које одговарају њиховом настанку.

Са слике 12. се јасно уочава да видљива област тј. светлост коју око може уочити представља изузетно уски интервал таласних дужина од око 380nm-780nm. Видљиву област ограничавају

само физиолошке особине ока. Највећа осетљивост нашег ока је приближно на половини видљиве области на  $\lambda=550\text{nm}$ , то јест у жуто-зеленом делу спектра.



Сл. 12. Детаљне карактеристике електромагнетних спектралних области

Природа физичког света испољава материју као објективну реалност а физичко поље као облик постојања материје. Поља могу бити електромагнетна, гравитациона и нуклеарна која се првенствено карактеришу својим енергијама али не и масом мада је поседују. Важна карактеристика кретања материје је промена енергије. Ако се сагледавају заједно материја и енергија су једна целина коју је тешко поделити осим када се дефинишу или описују њихове особине. Различите области електромагнетних спектра као што се примећује са слике 12. имају изворе чије се природе разликују. Из тог разлога различити делови

електромагнетних спектра преносе различите облике енергија које се разликују по особинама, интеракцијама и дејствима на различите материје и методама детекција. Зрачења мањих таласних дужина осцилују већим фреквенцијама и поседују веће енергије.

### „Невидљиве области“

Осим уског спектра таласних дужина које припадају видљивој области све остале спектралне области електромагнетног зрачења:  $\gamma$ -зрачење,  $x$ -зрачење, ултраљубичасто зрачење, инфрацрвено зрачење, микроталасно зрачење и радиофреквентно зрачење наше око не може да региструје. Са тог становишта наведена зрачења су за нас невидљива. Упркос томе што су невидљива ова зрачења се могу детектовати и испољити бројне негативне ефекте на човека. Целокупни спектар електромагнетног зрачења приказан на слици 12. се може поделити на нејонизујуће и јонизујуће зрачење.

Нејонизујуће зрачење је оно зрачење чија енергија (електромагнетска зрачења који имају енергију фотона мању од 12,4 eV) није довољна да при проласку кроз неку средину која се састоји од неутралних молекула и атома створи јоне раскидањем веза избацавањем електрона из њихових спољашњих орбитала.

Јонизујућа зрачења подразумевају зрачења чија енергија је довољна (већа од 12,4 eV) да јонизују атоме и утичу на дестабилизацију биолошког материјала. Јонизујуће зрачење осим електромагнетних таласа  $x$ - и  $\gamma$ -зрака има и честично зрачење у виду  $\alpha$ -,  $\beta$ -зрака, неутрона, протона, и јона.

Уколико верујемо само у оно што видимо можемо помислити да постоји само видљива област електромагнетног зрачења. Све остале области које наше око не региструје за нас не би постојале. Свима нама је добро познато дејство  $x$ -зрачења. На слици 13. приказана је вероватно прва рентгенска слика шаке Рентгенове (W.C. Rontgen) супруге изложена дејству  $x$ -зрачења кој је добијена 22.12.1895. године.



Сл. 13. Рентгенски снимак шаке из 1895. године

На слици 13. најочљивији су прстен и кости зато што они имају већу моћ апсорпције него хрскавица, лигаменти, мишићно ткиво и кожа.

### Закони зрачења црног тела

Сва тела чија је температура већа од апсолутне нуле ( $-273,15^{\circ}\text{C}$ ) емитију електромагнетно зрачење тј. неку количину топлоте у околину. Свако тело при емитовању губи одређену количину енергије и на тај начин му температура опада.

Ако се губитак енергије у потпуности надокнађује апсорбовањем енергије од околних, тела имамо стање када је количина емитоване енергије једнака количини апсорбоване енергије, које се назива топлотна равнотежа.

Зрачењем се топлота може простирати кроз празан простор, вакуум, односно са једног тела на друго, која нису у непосредном контакту. На овај начин се топлота преноси са Сунца на Земљу.

Сва тела континуално емитију и апсорбују зрачење. Међутим, њихове особине као емитера и апсорбера могу бити веома различите. Узмимо на пример, прозорско стакло, кварцно стакло и алуминијску плочу. Прозорско стакло скоро сво видљиво зрачење пропушта и не апсорбује га док велики део ултраљубичастог зрачења апсорбује. Кварцно стакло скоро сво видљиво и ултраљубичасто зрачење пропушта<sup>8</sup>. И једно и друго стакло

<sup>8</sup> Д.М. Марковић, *Физичко загађење животне средине, скрипте*, Факултет за примењену екологију, Универзитет Сингидунум, Београд 2012

један део зрачења рефлектује. Алуминијска плоча апсорбује и не пропушта ни видљиво ни ултраљубичасто зрачење, један део рефлектује док је знатно пропустљивија за  $x$ -зраке и  $\gamma$ -зраке.

Скоро сва размена енергије између космоса и Земље се одиграва преко зрачења. Свако тело на некој температури већој од апсолутне нуле поред тога што зрачи (емитује) енергију оно апсорбује ( $E_a$ ), рефлектује ( $E_r$ ) или пропушта ( $E_p$ ) део енергије дозрачену од других тела:

$$E = E_a + E_r + E_p \quad 1.14.$$

$$1 = E_a/E + E_r/E + E_p/E \quad 1.15.$$

$$1 = a + r + p \quad 1.16.$$

где је  $a$ -коэффициент апсорпције,  $r$ -коэффициент рефлексије и  $p$ -коэффициент трансмисије (пропустљивости).

Чврста тела су практично непрозрачна за топлотне зраке тако да је  $p = 0$  и једначина 1.16. поприма следећи облик:

$$1 = a + r \quad 1.17.$$

Тело које има способност да апсорбују сву дозрачну енергију (тад не постоји рефлектована енергија, тј.  $r = 0$ ), тако да је коэффициент апсорпције

$$a = 1 \quad 1.18.$$

назива се апсолутно црно тело. Уколико је коэффициент рефлексије  $r = 1$ , тело би у том случају сву дозрачну енергију тј. енергију која долази до њега рефлектовало (одбијало) и не би постојала апсорбована енергија и коэффициент апсорпције би имао вредност  $a = 0$ . Такво тело би било апсолутно бело.

Апсолутно црно тело има коэффициент апсорпције једнак јединици за све таласне дужине  $\lambda$ , што се у природи не дешава већ представља идеализовање стварности.



Ако се коефицијент апсорпције посматра за само једну таласну дужину он се назива монохроматским коефицијентом апсорпције  $k_\lambda$ . Апсолутно црно или апсолутно бело тело у природи не постоје већ постоји реално сиво тело,

$$0 < a < 1, \quad 0 < r < 1 \quad 1.19.$$

Приказујући однос топлотне енергије које зрачи неко стварно (реално) тело  $E_s$  на некој температури  $T$  са топлотном енергијом апсолутно црног тела на истој температури  $E_c$  добијамо коефицијент зрачења

$$\varepsilon = \frac{E_s}{E_c} \quad 1.20.$$

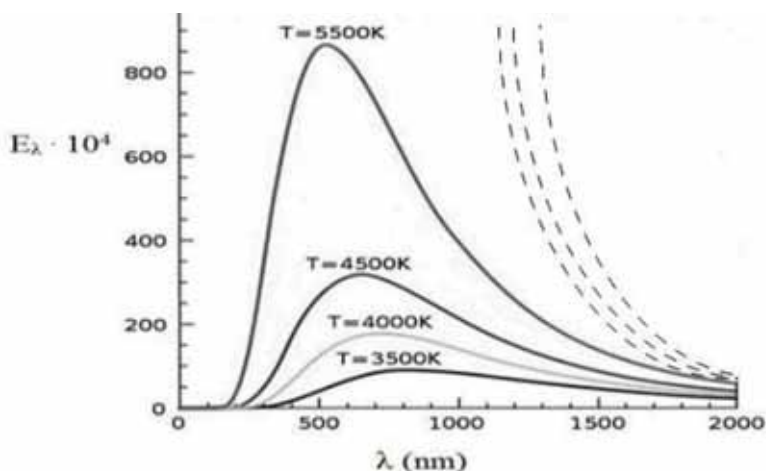
Простирање топлоте се може одигравати (вршити) на три начина: провођењем (кондукцијом), прелажењем (конвекцијом), зрачењем (радијацијом).

Кондукција је простирање топлоте са честице на честицу, са молекула на молекула у самом телу или са једних тела на друга која су у директном додиру са места више на места мање температуре.

Овакав „молекуларни“ пренос топлоте је остварив код чврстих, течних и гасовитих средина у додиру. Конвекција је простирање топлоте са тела на флуид или обрнуто услед кретања флуида, „моларни“ пренос топлоте условљен је моларним кретањем флуида. Зрачење (радијација) је начин преношења топлоте електромагнетним таласима. Овај начин преношења топлоте се разликује од кондукције и конвекције: зрачење није везано за присуство супстанце (као код кондукције и конвекције) и оно је могуће кроз вакуум. Зрачење је најинтензивније кроз вакуум, зато што нема предавања и губљења топлоте у интеракцијама са честицама средине.

Класична физика, осим линијских спектра атома, није могла објаснити ни расподелу енергије у континуалном спектру. Чврста

тела уколико се греју у ужаре емитују енергију континуалног спектра, која не зависи од природе оног тела које емитује енергију већ зависи само од температуре тог тела. Емитована енергија овог зрачења није карактеристична као линијски спектари атома. На слици 14. приказане су експериментално добије криве спектралне густине зрачења  $E_\lambda$  апсолутно црног тела у функцији таласних дужина  $\lambda$  на различитим температурама.

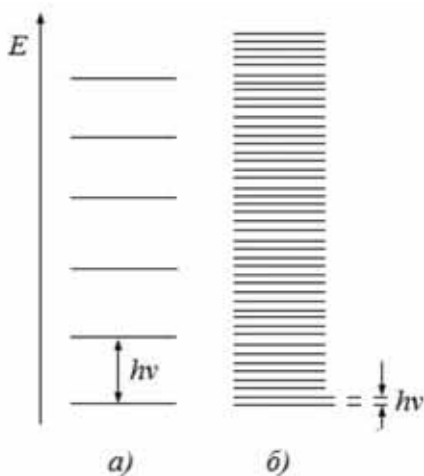


Сл. 14. Зависност емисионе енергије  $E_\lambda$  по таласним дужинама  $\lambda$  на различитим температурама за апсолутно црно тело. Испрекидане криве одговарају расподели израчунатој према Рејли (J.W. Rayleigh) – Џинсовој (J.H. Jeans) формули.

Са слике 14. се уочава да је емисиони спектар континуалан, да криве имају максимум ( $\lambda_{\max}$ ) на одређеној таласној дужини која је зависна од температуре тела. Порастом температуре  $\lambda_{\max}$  се померају ка краћим таласним дужинама и повећава се укупна спектрална густина израчене енергије, која је пропорционална површини испод одговарајуће криве. Након достигнутог максимума уочава се нагло опадање тј. смањење густине енергије.

Рејли и Џинс су око 1900. године пре Планкове теорије кванта покушали да објасне расподелу енергије класичним законима физике по коме атомски осцилатори загрејаног тела могу да апсорбују или емитују енергију континуално. Та енергија по

класичној теорији није квантирана и може се апсорбовати или емитовати у произвољно малим количинама то јест прираштајима. Међутим, по Планковој теорији кванта која је у супротности са класичном теоријом, атомски осцилатор загрејаног тела не може да емитује или апсорбује континуално, него само у одређеним износима. Ови износи су увек целобројни умношци одређене количине енергије, коју је Планк назвао квантом (једначина 1.1.). Са слике 14. се такође може уочити да испрекидане криве добијена на основу класичне физике од стране Рејлија и Џонса се слаже са експерименталним кривама добијених на различитим температурама, али само на страни већих таласних дужина (нижих фреквенција). Њихова крива није испољавала тренд опадања, него сталног пораста енергије зрачења, тако да је на краткоталасној страни где су фреквенције веће, одступање било драстично, у односу на криве добијене експерименталним путем. Ово драстично одступање на страни краћих таласних дужина названо је „ултраљубичаста катастрофа“<sup>9</sup>.



Сл. 15. Дозвољене вредности енергија осцилатора за веће вредности сопствених фреквенција  $\nu$  (а) и мање вредности сопствених фреквенција (б).

<sup>9</sup> W.J.Moore, *Физичка хемија*, Научна књига, Београд, 1975.

По квантној теорији осцилатори могу егзистирати само у стањима тачно одређених дискретних вредности енергија,  $h\nu$ ,  $2h\nu$ ,  $3h\nu$ ..... $nh\nu$ . На слици 15. приказане су дискретне вредности енергетских нивоа осцилатора који могу да постоје у квантним стањима, већих (а) и мањих (б) сопвених фреквенција.

Осцилатори нижих фреквенција приказаних на слици 15.б, где су разлике у енергетским нивоима узастопних суседних нивоа мали, тако да на високим температурама скоро континуално прелазе из једног стања у друго. Из тог разлога се постиже слагање Рејли-Џонсонових кривих са експерименталном кривом, али само у областима ниских вредности фреквенција тј. у дуготаласнијем делу криве. За осцилаторе високе сопствене фреквенције енергетске разлике у краткоталаснијем делу криве су веће (слика 15.а). Из тог разлога је за прелазак из нижег у више енергетско стање потребна већа енергија и она се не може обезбедити топлотном енергијом, чија је просечна енергија мања од потребне енергије кванта  $h\nu$ . Из тог разлога се у тој области број осцилатора који зраче смањује, а самим тим и енергија зрачења. Енергија зрачења која је пропорционална броју побуђених осцилатора изостаје и због тога крива испољава тренд опадања.

Планкова квантна теорија је дала израз који у потпуности задовољава и области кратких таласа у енергетској дистрибуцији зрачења. За  $E_\lambda$  Планкова теорија даје следећи израз

$$E_\lambda = \frac{2\pi hc^2}{\lambda^5} \cdot \frac{1}{e^{\frac{hc}{\lambda T}} - 1} \quad 1.21.$$

где је  $k$  – Болцманова константа,  $c$  – брзина светлости.

Укупна емисиона снага апсолутно црног тела се може приказати следећом једначином

$$E = \int_0^\infty E_\lambda d\lambda \quad 1.22.$$

на основу које добијамо Стефан-Болцманов (J. Stefan, L. E. Boltzmann) закон:

$$E \left[ \frac{W}{m^2} \right] = \sigma T^4 \quad 1.23.$$

где је  $\sigma$  – Стефан-Болцманова константа и износи  $5,67 \cdot 10^{-8} \text{ Wm}^{-2} \text{ K}^{-4}$

Са повећањем температуре максимуми емисионе снаге зрачења се померају ка краћим таласним дужинама, Виновим (W. Wien) законом померања.

Односно производ вредности  $\lambda_{\max}$  и апсолутне температуре  $T$  апсолутног црног тела је константна вредност,

$$\lambda_{\max} T = b \quad 1.24.$$

где је  $b = 2,9 \cdot 10^{-3} \text{ mK}$  и назива се Виновом константом.

Закон важи и за сива тела (она тела чија је коефицијент апсорпције 0,9). Померање  $\lambda_{\max}$  са температуром се објашњава тиме што предмет који се загрева постаје црвен, жут, па плав (понера се ка мањим таласним дужинама).

Једначина којом се описује Винов закон се може приказати и у следећем облику:

$$\lambda_{\max} = \frac{b}{T} \quad 1.25.$$

Таласна дужина која одговара максимуму интензитета зрачења апсолутног црног тела је обрнуто пропорционална његовој температури.

Из ове једначине може се израчунати температура тела уколико је позната таласна дужина на којој тело има максимум емисије.

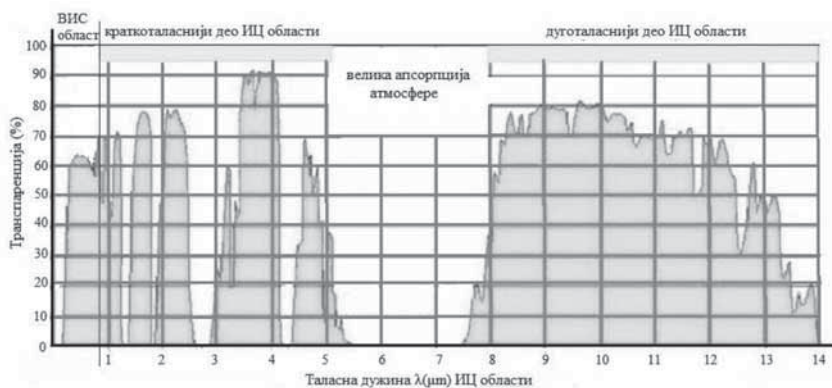
Применом Виновог закона на човека добија се да је максимум топлотног зрачења неке особе на  $9,5 \mu\text{m}$  (инфрацрвена област). Из тог разлога се термалне камере којим се снимају људи најосетљивије између  $7$  и  $14 \mu\text{m}$ .

Апсолутно црно тело апсорбује сво зрачење које допире на његову површину. Код апсолутно црног тела нема рефлексије ни транспаренције, тело је потпуно црно када је хладно.

Спектар зрачења које емитује апсолутно црно тело зависи само од температуре. Оно емитује у инфрацрвеном делу спектра и са порастом температуре црно тело почиње да емитује видљиву светлост од црвене на око 1000К преко оранж, жуте до плаве иза које је ултравиолетно зрачење које наше чуло вида не детектује.

### Термовизијске камере

Инфрацрвено зрачење (0,78-1000 $\mu\text{m}$ ) не може људско око да уочи али се оно може детектовати помоћу осетљивих детектора који реагују на њихов електромагнетни спектар. Сва тела емитују инфрацрвено зрачење са своје површине у зависности од своје температуре. Што је већа температура тела већа је и емитована енергија у инфрацрвеном делу спектра. На апсолутној нули (-273,15  $^{\circ}\text{C}$ ) термална емисија је једнака нули па самим тим и емитовано ИЦ зрачење је једнако нули. Топлотно зрачење које доспева се неког загрејаног тела наша кожа детектује. На слици 16. приказана је транспаренција атмосфере дела спектра ИЦ области електромагнетних таласа.



Сл. 16. Транспаренција дела спектра ИЦ електромагнетних таласа у атмосфери<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Г.Мандић, *Основни принципи инфрацрвене термографије*, Интегритет и век конструкција, Вол. 6, бр. 1-2, ст. 15-22, 2006.

Са слике 16. се јасно види да апсорпција ИЦ зрачења није иста у целокупном опсегу таласних дужина, као и постојање две области релативно већих транспаренција атмосфере. Ови такозвани атмосферски „прозори“ занемарљиве апсорпције су присутни у краткоталаснијем и дуготаласнијем делу спектра, у опсезима таласних дужина,  $\lambda = 3-5 \mu\text{m}$  и  $\lambda = 8-14 \mu\text{m}$ .

На међурастојању између објекта које зрачи топлотне ИЦ електромагнетне таласе до тела тј. детектора које прима топлоту у реалним условима се налази ваздух који ће апсорбовати део тог зрачења. За релативно мала растојања до 10м апсорпција није од великог значаја док се за већа растојања она не може занемарити и може представљати један од извора грешака. Постојање атмосферских прозора приказаних на слици 16. се могу окарактерисати као најоптималније области за детекцију ИЦ зрачења.



Сл. 17. Храм Светог Саве у Београду, снимљен термографском камером. Температура је приказана бојама са стране.

Инфрацрвена термографија је инструменталан метода којом се открива и детектује емисија невидљивих топлотних инфрацрвених зрака који се емитују са површина објекта (чија су температура изнад апсолутне нуле) и преводе их у видљиву слику која се назива термограм. На слици 17. приказан је термограм Храма Цветог Саве у Београду где могу се уочити површи које емитују различите количине инфрацрвеног зрачења.

На слици 18. приказан је ноћни термограм два ноја. Њихова температура је приказана бојама са стране.



Слика 18. Термограм два ноја снимљен ноћу.

На слици 18. се уочава да светлије боје на термограму указују на веће температуре.

Исте боје представљају изотермалне површине које емитују једнаке количине топлоте. Инфрацрвена термографија се често назива „термовизија“ јер се најчешће ради о видеозапису. Инфрацрвеном термографијом се омогућава безконтактно

мерање температуре објеката у веома кратком временском интервалу<sup>11,12</sup>. Данашње ИЦ камере представљају уређаје који осим саме камере садрже и јединицу за обраду података, тј. персонални рачунар чија је функција везана за обраду термограма.

Сама камера се састоји од ИЦ оптике, детектора осетљивог на ИЦ зрачење, јединицу за конвертовање електричног сигнала у одговарајуће боје видљивог спектра. На тај начин се добија

<sup>11</sup> З. Дамјановић, З. Стевић, Д. Антић, М.Рајчић-Вујасиновић, *Термовизија у сервисирању ПС рачунара*, Инфотех-Јахорина, Вол. 5, 466-470, 2005.

<sup>12</sup> В.Блануша, М.Зељковић, А.Живковић, А.Штрбац, М.Хаџистевић, *Примена савремених метода за мерење температуре*, Инфотех-Јахорина, 2012.



видео запис који прикаује температурску мапу снимњеног објекта. Оптика која се користи код ИЦ камера је по облику и геометрији слична је оној као код фотографских уређаја. Међутим, суштинска разлика је што целокупна оптика код ИЦ камера мора бити транспарентна за ИЦ зраке. Оператер преко оптике инструмента добија видео запис настао емисијом топлотних зрака и температурску расподелу снимљене површине приказану различитим бојама.

Првобитне ИЦ камере су користиле детекторе које је било неопходно хладити тако да су оне биле веће него и неподесније за руковање од савременијих које се данас користе. Хлађени детектори данас су замењени нехлађеним, микроболометријским детекторима чиме је опрема постала знатно мања и подеснија за рад и руковање. Микроболометријски детектор реагује на ИЦ зрачење тако што се мења електрични отпор услед загревања. Свака и најмања промена електричног отпора се мери и конвертује у температуре које су приказују одговарајућим бојама. На једном термограму се приказује температурска расподела целокупне снимљене површине. Добијена температурска мапа са одговарајућим бојама користи се за добијање слике. Данашње термовизијске камере дају нам слике високе резолуције. Поред којих се налазе грфички и нумерички прикази температура сваке тачке чије су грешке реда величине  $0,1^{\circ}\text{C}$ .

Термовизијске камере су нашле широку примену, у криминалистици, медицини, техници, рестаурацији и свакодневном животу. Посебно је од великог значаја њихов допринос у термо-техници где се на основу промена температуре неког објекта и добијених термограма могу открити аномалије и оштећења на њему.

## Природа настајања звука

Осцилаторним кретањем честица чврстих, течних и гасовитих система (које поседују особину еластичности) које су услед спољашњег утицаја (дејства силе) избачене из равнотежног положаја

стварају промене притиска. Настале промене притиска у еластичној средини продукују звучне таласе који доспевши до спољашњег уха које се састоји од ушне шкољке чија је функција да концентрише звучне таласе и спољашњег слушног ходника којим се усмеравају ка бубној опни. Бубна опна је фина мембрана са лако затегнутим влакнима која омогућавају вибрирање без отпора у целокупном чујном опсегу фреквенција.

За разлику од електромагнетних таласа звучни таласи се не могу простирати кроз вакуум због непостојања еластичне средине. Простирање звучних таласа се одвија у свим правцима од звучног извора. Кинетичка енергија коју поседују честице при осцилаторном кретању почев од извора звука се преносе на све околне честице, тако да и простор око извора звука поседује звучну енергију  $E$ , која се изражава у џулима (J). Укупна звучна енергија створена из звучног извора у јединици времена назива се звучна снага која се изражава у ватима (W). Јачина звука (I) представља количину звучне енергије која у јединици времена прође кроз јединицу површине која је нормална на смер простирања таласа. Она се изражава ватима по метру квадратном ( $Wm^2$ ).

Нормално људско ухо може чути звуке који су у опсегу фреквенција од 20-20000 Hz. Звуке фреквенција испод 20 Hz називају се инфразвуцима док су звуци фреквенција виших од 20000 Hz називају ултразвуцима. Човек разликује звукове по висини, јачини и боји. Објективна јачина звука је дефинисана количином звучне енергије. Висина тона зависи од броја осцилација звучног извора у секунди тј. од фреквенције. Тон је утолико виши уколико је фреквенција звучног извора већа. Осим висине тона чулом слуха разликујемо и боју тона. Тоновни истих висина који долазе из два различита музичка инструмента звуче различито. За њих кажемо да се разликују по боји.

Чуло слуха паса детектује звукове у опсегу фреквенција који се креће од 16Hz до 100kHz, што је много шири фреквентни опсег од опсега чујности човечијег уха.

## Да ли постоји само оно што можемо видети и чути

Кад неко каже да верује у постојање само оног што може видети и чути, да ли њему можемо веровати?

Сви електромагнетни таласи изван видљиве области која се налази у опсегу од 380-780nm наше око не детектује. Звуке фреквенција испод 20 Hz и изнад 20000 Hz за наше ухо су нечујни. Јасно је да ми нашим чулима вида и слуха можемо веровати али не можемо искључити и постојање „невидљивих“ електромагнетних таласа и „нечујних“ фреквенција звучних таласа. Ове границе видљивог, невидљивог, чујног и нечујног нису апсолутне за сва жива бића на Земаљској кугли. Нама је најбитније да наше чуло вида реагује на видљиву област електромагнетног зрачења помоћу ока и мозга, чиме се ствара слика посматраних предмета. Међутим, уколико постоји детектор који реагује на инфрацрвене електромагнетне таласе или било које друге електромагнетне таласе а чије се промене електричног сигнала могу конвертовати у одговарајуће боје видљивог спектра добијамо видео запис.

Настали видео запис проузрокован инфрацрвеним зрацима омогућава нам да „видимо“ предмете који нису извори светлости нити су осветљени а који се налазе у мраку. Ако би „веровали“ само својим очима предмети у мраку за нас не би постојали. Продорне x-зраке наша чула такође не региструју и поред тога што они имају велику продорну моћ. Они имају способност да реагују се фотоплочом, фотоосетљивим материјалима и спадају у јонизациона зрачења. На основу различитих апсорпционих моћи костију, хрскавица, лигамената мишићног ткива и коже могуће је добити рентгенске снимке делова људског тела као и разних предмета.

Постојање наведених детектора који су осетљиви на инфрацрвене и x-зраке нама се омогућава да их и ми индиректно „видимо“.

## Закључак

Наше око може детектовати само електромагнетно зрачење које се налази у опсегу таласних дужина од 380-780nm и ту област називамо видљивом. Сва тела чија је температура већа од апсолутне нуле (-273,15 °C) емитују инфрацрвено зрачење са своје површине. Што је већа температура тела већа је и емитована енергија у инфрацрвеном делу спектра. Захваљујући методи инфрацрвене термографије могуће је детектовати и уочити емисију невидљивих топлотних инфрацрвених зрака који се емитују са површина објекта и превести их у видљиву слику која се назива термограм. Добијени видео запис је настао дејством инфрацрвених зрака на осетљиви детектор са којег се преко конверторске јединице електрични сигнала конвертује у одговарајуће боје видљивог спектра и добијање термограма. На тај начин нам се омогућава нам да „видимо“ предмете који нису извори светлости нити су осветљени а који се налазе у мраку. Ако би „веровали“ само својим очима предмети у мраку за нас не би постојали.

Наше ухо може чути само звуке који су у опсегу фреквенција од 20-20000 Hz. То не значи да фреквенције изван овог опсега не постоје. Ако би веровали само нашем чулу слуха за нас би постојале само фреквенције које оно може регистровати.

Јасно је да осим видљивог и чујног постоји и невидљиво и нечујно.

## Литература

- С. Е. Фриш, А.В.Тиморјева, *Курс опште физике, Књига III Оптика и атомска физика*, Завод за издавање уџбеника Републике Србије, 1962.
- Д. М. Марковић, *Физичка хемија*, Академија Српске Православне Цркве за уметност и конзервацију, Београд, 2008.
- Д. Минић, *Физичка хемија*, Факултет за физичку хемију, Универзитет у Београду, Београд, 2005.

- А. Антић-Јовановић, *Атомска спектроскопија, Спектрохемијски аспект*, Факултет за физичку хемију, Универзитет у Београду, 1990.
- S. Glasstone, *Уџбеник физичке хемије*, Научна књига, Београд, 1970.
- A. S. Guton, *Медицинска физиологија*, Савремена администрација, Београд, 2008.
- А. Станојевић-Паовић, *Физиологија ока, Дата статус*, Београд, 2008.
- Д. М. Марковић, *Физичко загађење животне средине, скрипте*, Факултет за примењену екологију, Универзитет Сингидунум, Београд, 2012.
- W. J. Moore, *Физичка хемија*, Научна књига, Београд, 1975.
- Г. Мандић, *Основни принципи инфрацрвене термографије*, Интегритет и век конструкција, Вол. 6, бр. 1-2, ст. 15-22, 2006.
- З. Дамјановић, З. Стевић, Д. Антић, М. Рајчић-Вујасиновић, *Термовизија у сервисирању ПС рачунара*, Инфотех-Јахорина, Вол. 5, 466-470, 2005.
- В. Блануша, М. Зељковић, А. Живковић, А. Штрбсц, М. Хаџистевић, *Примена савремених метода за мерење температуре*, Инфотех-Јахорина, 2012.

## VISIBLE AND INVISIBLE

Ph.D. Dragan Marković

Faculty for applied ecology, University of Singidunim Blegrade

Our eye could detect only electromagnetic ways in the range of 380-780 nanometers wavebands and that range is called visible. All objects with temperature above absolute zero (-273,15 °C) emit infrared waves from their surface. The amount of radiation emitted by an object increases with temperature; therefore, thermography method

allows one to detect, realize and see invisible variations in temperature. Increasing temperature of substance emits higher energy of infrared spectrum. These visible images are called thermograms. Detected video record is a result of radiation of infrared spectrum on sensitive detector having convertor that electrical signal converts in range of visible spectrum creating thermogram. On that way we could see invisible objects in the dark although they are not sources of light nor exposed to light. If we would believe only to our eyes, objects in the dark would not exist for us.

Our ear could hear only sounds within the frequency of 20-20000 Hz. It does not mean that frequency outside this amplitude does not exist. If we rely only on our sense of hearing, for us would be exist only frequencies that could be detected.

Obviously except visual and audio could be invisible and quiet.

## ВИДИМОЕ И НЕВИДИМОЕ

др Драган М. Маркович

Факультет прикладной экологии Университет Сингидунум Белград

Наш глаз может распознавать только электромагнитное излучение, которое находится в рамках длины волн от 380-780nm и ту область называем видимой. Все тела, чья температура больше от абсолютного нуля (-273,15 0C) передает инфракрасное излучение со своей поверхности. Чем больше температура тела, тем больше и переданная энергия в инфракрасной части спектра. Благодаря методам инфракрасной термографии возможно обнаружить и наблюдать излучение невидимых тепловых инфракрасных лучей, которые излучаются с поверхности объекта и перевести их в видимую картину, которая называется термограмм. Полученная видео запись возникла под действием инфракрасных лучей на чувствительный детектор с которого через конвекторные единицы электрического сигнала конвертируются

в соответствующие цвета видимого спектра и получения термограмма. Таким способом нам дается возможность «видеть» предметы, которые не являются источниками света, которые не освещены, а которые находятся в темноте. Если бы «верили» только своим глазам предметы в темноте для нас не существовали бы.

Наше ухо может слышать только звуки, которые в диапазоне частот от 20-20000 Hz. То не значит, что частота вне этого диапазона не существует. Если бы верили только нашему чувству слуха для нас бы существовали только частоты, которые оно может регистрировать.

Понятно, что кроме того, что мы видим и слышим существует и то, что не видим и не слышим.

*ПРИКАЗИ*



Оливер Томић  
 Марина Лукић Цветић

**ДАЛЕКЕ СТРАЖЕ – СЛИКАРСТВО ЈОВАНА ПАНТИЋА  
 НОВИ САД – ВАЉЕВО – БЕОГРАД, ИЗЛОЖБЕ 2013.**

Једнога дана, из сликарства Запада ишчезну злато. Није да га нису имали, напротив. Гомилали су га све више, па и позлаћивали све и свашта, али на слици, онај правој, религиозној, која религо, „поново повезује“ - одатле је злато нестало. Са златом је отишла и светлост. А није да је нису ценили, напротив. Читаве су зидове у прозоре претварали, разнобојним их стаклима оживљавали, све више светлости у грађевине уводили. Али на слици, оној правој, религиозној, која *религо*, „поново повезује“ - одатле је светлост нестала. Видеше то они и замислише се. „Насликаћемо ми ујем злато сјајније од правог, светлост блиставију од стварне“, рекоше, па тако и би.

Али, то су били сурогати. Ономад, право злато је било светлост, светлост је била песма, молитва, миомирис и... Све је било Једно. Сто год човек чинио, на Њега је мислио, што год би створио Њему упућивао и натраг стоструко добијао. Није било ничег „профаног“, све је, малцар у малој мери, било свето чим тога уопште и има под Сунцем, чим се у човековом животу збива. А Табнла смарагина Хермеса Трисмегиста налагала је да се у свему види све, било да је велико, било даје мало. И у најмањем, ако је право, садржан је читав свемир. То су знали мудраци, некад. А данас?

Данас многи појма немају, али они нас сад и не занимају. Пред нама је онај који зна: *Јован Пантић*. Зна, пре свега, да су у овом крхком свету вредне ствари двоструко угрожене: неразумеванем лакомислених људи малог знања и кратковеке пажње, са једне стране, а са друге тиме што скоро нико не ствара ништа што би стара ремек-дела могло да одмени. Зато је Јован Пантић

кренуо двоструком стазом, настојећи да се путање његове ревности и делотворности не разиђу превише. С једне стране, постао је скромни и самопрегорни чувар и спасилац...туђег стваралаштва? Не „туђег“, јер га он доживљава као своје, без обзира да ли је пред њим средњовековна икона, или уље на платну из XIX века. Тако се вежбао у смерности, враћајући сјај делима других, у духу над-индивидуалне анонимности великих мајстора давно минулих епоха, кад је свет био млад, а сутрашњица пуна обећања. Јер, стојећи пред старим ремек-делом на музејској поставци, мало ко ће се и запитати зашто је и како оно у тако „добром“ стању, ко је заслужан што оно опет блиста и благотворно делује на нас. А анонимни мајстор по имену Јован Пантић бдео је над њим дуго, сам или у друштву својих исто толико посвећених ђака.

С друге, пак, стране, Јован Пантић је могао, жудео и настојао да и сам створи нешто ново. Ново, а старо. древно и свеже у исти мах. И то је периодично радио, пратећи природни ритам надахнућа и процењујући меру своје снаге, од које је много отицало на ону другу стазу, на пут спасавања дела других. Зато од њега ближњи нису често виђали нова, аутентична дела и знало би да прође много, рекло би се превише времена, чак, између две Пантићеве ауторске изложбе. Али, стрпљен – спасен, и „ко чека – дочека“. Дела су пред публиком, дела као плод знања нешто другачије врсте, знања које се користи на други начин него када је реч о „конзервацији и рестаурацији“.

То знање, којим Јован Пантић влада, није литерарно, није ни наративно, а није ни дескриптивно, али... оно физички постоји и стоји пред посматрачем, и то је најважније. Дело је његово отеловљење, али покушајте да га опишете, објасните, анализирате и - наћи ћете се у шкрипцу. Осећа се прича, али је на језику који не познајемо, чује се њен звук, али ипак не разумемо и зато се пред овим радовима истовремено осећају дечја радост и дечја жудња. Радост – открића, жудња – да се схвати.

У том случају, природна је о жеља да бар једно, макар оно најмање – понесемо кући, да га тамо натенане усвајамо и

дешифрујемо. Или, ако то није могуће, да се има његова слика, репродукција. Али, гле!, дела Јована Пантића не могу се, после свега, ни фотографисати! То јест, могу, (само изволите...) али оно главно, оно „све“ на фотографији нећете видети. наћи, а каткад ни наслутити. Репродукције његових остварења (штампане или електронске), баш као и репродукције старих, великих мајстора, су „нужно зло“ савременог информативног доба, осенченог дезинформацијом, јер се суштина не може пренети, превести, препевати. Она се мора уживо свим бићем проживети.

Има много разлога зашто је тако, зашто су уметничка остварења Јована Пантића тако пријатна, узбудљива и драгоцене, али само уколико их видимо и гледамо лицем у лице. Провидно – а чврсто, кристално – а топло, његово дело је један прелепи парадокс, један необичан предосећај. Парадокс простора, предосећај облика. Сто се пре и потпуније одустане од „класификовања“, „сврставања“ и „стручног оцењивања“, то ће се на овим делима више видети. Асемблаж? Да, ако хоћете, али боље немојте. Апстракција? Наравно, али и више од тога. Сликање не-сликарским материјалима? Разуме се, али није у томе поента. Серије на граници минимализма? Да, али само за минимално проицијив дух и обневиделе очи – свако дело је овде мала (велика) личност за себе.

Јован Пантић постигао је идеалну меру између строгих правила и слободе, меру којој су природно тежили сви велики уметници минулих епоха. Детаљи на његовим делима то најбоље откривају. Понека садрже камен или камење, неправилних облика, подсећање на Природу (или Творца) као првог уметника, којем човек само последује. С друге стране, то исто камење је распоређено са смислом и редом, подсећање на дужност и вештину уметника да не само ропски понавља, већ и унапреди оно што је Природа започела. Ту су затим боје, једноставне, махом основне и први ешалон изведених, али слободно нанете, у контрасту...или боље: у равнотежи са геометризмом осталих елемената. Њихови облици асоцирају на ватру, воду (море и таласе), земљу, облаке... али у мери наговештаја, а посматрачу је

остављено да даље „ствара“ у свом уму и срцу. Дакле, упркос савршеном реду и „попуњености“ (може се чак и тако рећи), дела Јована Пантића нису изведена „до смрти“, не редукују гледаоца на улогу пуког рецептора, већ га позивају да учествује.

Ако би нека аналогија овим делима и могла да се нађе у прошлости (и садашњости), онда су то, ипак, иконе. Ово звучи парадоксално, па чак и апсурдно, али не живи ли већ деценијама, читав век чак, човечанство у парадоксу, по начелима апсурда? Зашто иконе? С једне стране, због елемента светлости са златним преливом, који се рефлектују на површини, али и продиру у дубину ових дела, изазивајући код посматрача аналогне реакције. Начело реда и симетрије је други елемент, предуслов за обраћање и саобраћање: посматрач пред делом стоји фронтално (та неће га ваљда гледати окренувши му профил!), а дело узвраћа чеоним ставом. О да, има „непристојних“ дела, која се одвраћају од посматрача, окрећу му леђа, ниподаштавају га, игноришу, па чак и вређају (и то може бити терапеутски), али Јован Пантић није аутор таквих. Неко ће приговорити да на његовим радовима нису приказане свете личности, колико год да је свако дело „лично“ за себе, али одговор је једноставан: његова дела нису појединачни портрети, већ збирни портрет (из више углова) једног светог, жељеног и ишчекиваног стања, које је сваком хришћанину било на уму – Царство небеско.

Небески Јерусалим из „Откровења Јовановог“ ретко је када био тема у сликарству. Величанствени опис града који сам светли и помрачује Сунце, Месец и звезде био је превелик залагај и за велике мајсторе, сем уколико нису били склони буквалној илустрацији (попут Дирера), и користили се материјалом постојећег света (као што су то чинила браћа Ван Ајк). Елементи на делима Јована Пантића упућују, пак, управо на ту појаву, асоцирају, ако не на сам Небески Јерусалим изнутра, онда бар на приступ том непролазном, вечитом свету који не подлеже променама „овог света и века“. Зато је мотив или тема врата, портала, нешто што се уочава, па чак и као да доминира на великом броју остварења Јована Пантића. И ту се опет долази

до иконе, посредним путем: и она је „врата“, или макар „прозор“ у Онај савршени и динамично-симетрични свет, који светли сам по себи и који блиста бојама, А аутор успева да „ухвати“ боју и спроведе је изнутра, кроз слику, користећи специјалне ефекте које, међутим, посматрач треба сам да открије.

А уместо закључка, питање које је, видевши дела Јована Пантића, поставило једно дете, с радошћу и ишчекивањем у очима: „А шта ће се тек догодити када укључе струју?!“

\*\*\*

Циклус *Далеке страже* београдског сликара Јована Пантића представљају духовно, уметничко и креативно трагање у сазвучју са оптимистичком лирском исповешћу. У жељи да као у калеидоскопу свет учини лепшим, његове композиције имају специфичан склоп и поступак израде који мења визуелни идентитет свакодневице. Заједничко овим делима јесте спој блиставе светлости и светлוצавости нових материјала, контраст белина подлоге и еруптивног акрила, што је све наглашено ефектима углачаног метала. Аплицирани одабрани облици, као успомена са далеких плажа, важни су актери садржаја, али су, паралелно, и сведоци јединствености и непоновљивости природе. Асамблажи су заправо опипљива материја која буја, пулсира и међусобно се прожима са насликаним. Ауторови светови ни на кога не подсећају и никога не следе, ништа им се не може ни додати ни одузети, па се и не могу поредити ни са ким. Резултат су ликовне промишљености и уметничке мудрости. Носе многа искуствена, цивилизацијска значења, спојена са личним ставом или чак интимом.

Јован Пантић се креће између апстрактних, надреалистичких, симболичких и реалних светова, насликаног и опипљивог. Сликара је рафинисаног израза, оштрог ока, великог стрпљења и умећа, прецизан у раду, врло креативан и маштовит. Његови асамблажи од почетка стварања па до завршне презентације, на постаменту или зиду, комплетно су осмишљени и до перфекције

изведени, саздани и постављени. Али, све може и наглавачке, заротирано, дијагонално или попречно, и онда се добија нови наратив, контраст и другачији рефлекс.

Стваралачка мисао и идеја о сунчевој светлости, коју је створио Бог и одвојио је од мрака, повезана је са симболиком злата која са икона у тами храма рефлектује самог Творца. Са истим циљем, аутор експериментише и истражује савременим светлуцавим материјалима у жељи да у људску свакодневицу унесе више осветљености и оптимизма. Попут источњачких „хватача снова“, аутор магнетично сакупља синтетичке нити, fine кончиће и комадиће разнобојних металних фолија, са кабаретским ефектом шљокица и сценског гламура, и једноставно их заробљава, односно урамљује између два ромбоидна плексигласа. Користи боје специфичног флуоресцентног, реског спектра, које просто исијавају из своје структуре. Рубови, односно ивични спој, колорисани су чистом бојом која се, својеврсним оптичким ефектом, разлива дуж читаве површине, транспонујући је у прозирну, сликовито речено, акварелисану подлогу, разводњеног главног тона.

На пола пута између неба, воде и земље – јасна је линија хоризонта. На њој се нижу капије, врата и стубови као улази и пролази из једне димензије у другу, из овог света у онострано. У призми воденог огледала са триптиха *Портал времена* земаљски тиркиз претвара се у боје пламена. Аплицирани алуминијумски профили са провученом дијагоналом асоцирају на архитектонске форме уједначених, до перфекције урбанизованих, будућих насеља. Месингани детаљи на површини асамблажа делују попут златних окова икона, док ромбоидни облици на небу постају симболичне мандорле најављених Васкрсења.

Скулптуре високог уметничког склада и прочишћеног израза упиле су све карактеристике и значења самих слика. Кроз *Стакленик тајни, Хаварију брода...* или *Израњање*, преноси се идеја земаљског светла и људског трајања у правцу далеких непознаница. Форме су пуне набоја и можемо да их схватимо као визију будућих енергетских пирамида окренутих ка невидљивом, бесконачном, вечном и божанском.

Горан Јанићијевић

## АСКЕТИЗАМ И ПОЕТИКА ПРИЗОРА

Изложба радова Драгољуба Станковића Чивија

Галерија Траг, Београд

Изложба одржана 11–24. јуна 2013. године

Нема ничег класичнијег од пејсажа сликаног на галеријском формату и право је питање шта на овом плану може да изненади? Одговор је пронађен у Галерији Траг јуна 2013. године, где је тридесетак својих слика изложио академски сликар ... Могли смо се, том приликом, уверити у неколико феномена: сликање у *plain air*-у **још увек** показује своје разлоге у делима посвећених; природа се **још увек** може схватити као део визуелног реликвијара; традиција српског академизма поставила је такве узусе да на њој стасали уметници **још увек** нису рекли коначно слово.

Никада се није толико говорило о природи као у 21. столећу када готово да се не зна шта је она заправо. Окружујућа реланост се и лексички поистовећује са појмом природе. Природа окружења има својство, не само да буде опажена и доживљена, већ и да изазове извештан естетски подстицај. Но то није прави разлог да стваралац узме четке и боје, већ да сједини ону истину коју у природној реалности интуитивно слути са оном коју у себи носи. Наше разматрање као да опредељује импресионистички концепт слике у коме је невидљиви стваралац замењен перципиентом. Други има исти доживљај као и претходни у чему се открива сва пунота креативних процеса где рецепција има незаобилазну и активну улогу. Када посматрамо изложене радове тачно осећамо ... место и посматрамо их као и он, или бар са њим. То нам омогућава чињеница да се до краја дао својим сликама, као и друга – да ономе што од природе узима мора додати толико из себе у корист иманентне истине уметничког

дела. Перципиент интуитивно зна да оно пред чиме стоји не егзистира више на неком другом месту.

Избор мотива не чини нам се пресудним. Једини критеријум на основу кога се одабира приказ јесте могућност да буде доживљен. Тако се у једноставним представама открива једна сложена личност. Како време пролази тако се и опус овог сликара увећава, а са тим и спектар могућности. Померање израза према експресији, или ка постимпресионистичким и фовистичким моделима у основи не представља значајнији искорак из индивидуалне поетике где се сензибилитету прикључују знање и искуство у једном пречишћеном, доживљеном и сазрелом облику.

Премда ... слави за изврсног педагога преко кога су генерације ученика уметничке школе у Лесковцу препознавале уметничко у претпоставци и извођењу (у смислу одвајања жита од кукоља) у његовом сликарству се не препознаје дидактичко. Неухватљивост поетске основе и стилска гигања резултат су неограничених могућности у којима се, као и спорту, неочекивано доживљава као прави тријумф. Дидактична једино посвећеност у којој опсревација и доживљај сједињују чедност и готово дечију наивност са високим степеном визуелне културе. Чиви је свој најстрожији критичар тако да је публика у Галерији Траг могла да види радове који су већ прошли сито критеријума самог аутора, чије смо најдубље рефлексије могли да наслутимо у приказима који и ствараоцу и перцепиенту омогућавају сусрет са самим собом.



мр Ђакон Ивица Чаировић  
 Урош Благојевић  
 мр Ђорђе Станојевић

Реинтерпретација Константиновог славолука у 21. столећу

## УМЕТНОСТ КОНСТАНТИНОВОГ ПЕРИОДА И ЊЕН УТИЦАЈ НА ЖИВОПИС ЦРКВЕ

У Галерији Народног музеја у Зајечару, мр Горан Јанићијевић, ванредни професор на катедри Фрескопис, одржао је 27. фебруара 2013. године предавање на тему *Константинов славолук 1700 година после*, у оквиру изложбе мастер рада у оквиру студијског програма Црквене уметности, на тему *Уметност Константиновог периода и њен утицај на живопис Цркве*, кандидата Уроша Благојевића. Уједно, ментор мастер рада био је проф. Јанићијевић.

Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију на овај начин показује јавности свој рад и труд на пољу савремене црквене уметности и могућност интерпретације ранохришћанске уметности у години у којој славимо јубилеј 1700-тогодишњицу од објављивања Миланског едикта. У складу са тим ова акредитована црквеношколска институција има за циљ: откривање, умножавање и развијање дарове свих који раде у њој; преношење научних, стручних и уметничких знања и вештина; развој науке и унапређење уметничког стваралаштва; и обезбеђење научног, стручног и уметничког подмлатка; пружање могућности свим појединцима да под истим условима стекну високо образовање из поља уметности и обнове и чувања и да се образују током читавог живота.

\*

Зашто нам је потребно разумевање ранохришћанске уметности? Пре свега, у овом периоду историје ударени су темељи Цркве, а уметничка интерпретација Светог Писма уобличио је

свој начин приказивања, који се развијао кроз векове. Такође, у овом стваралачки веома плодном периоду прогоњених хришћана, акумулира се креативна енергија и развија иконографија, која ће са Миланским едиктом (313) доживети свој формални концепт, а ранохришћанска уметност свој пуни израз. У обновљеном Царству уметност је на један космополитски начин спајала крајње тачке Истока и Запада, показујући својства новог стила који је тежио духовним вредностима, а склоност ка плотском – која је била карактеристична за стари свет – природно је потписнута. Поменути период имаће суштински утицај на иконографију Константиновог славолука у Риму, који се потом показао као прекретница, не само у развоју уметности већ и у развоју цивилизације. Његове иконографске и стилске одлике, на основу свеобухватнијег истраживања и коначног разумевања послужиле су као градивно ткиво за реализацију мастер рада на тему *Реинтерпретација Константиновог славолука у 21. столећу*.

Идеја да се интерпретира и у савременом светлу прикаже један антички споменик долази управо из горепомнутих, есенцијалних веза између сликарства и архитектуре тог доба.

Узећемо само један пример са славолука како бисмо се уверили у синкретичке, али ипак монотеистичке постулате Константина Великог и у есхатолошке основе иконографије која је на рушевинама једног старог света захваљујући Сунцу које се поново рађало, већ јасно сагледавала обресе Будућег живота: «...Постојећи натпис са славолука каже да је Флавије Константин Максимус победио тиранина и целу његову странку захваљујући божанском надахнућу; али испод се још увек назире ранији текст: *на подстицај највишег и најбољег Јупитера...*», бележи Јакоб Буркхарт. Из приложеног текста много се може закључити. Текст је био преправљен по налогу самог Цара, али као што видимо из приложеног, исти се још увек не изјашњава као хришћанин, већ само као монотеиса, што нам даје врло јасну илустрацију политичко – теолошке климе оног времена. Овај славолук је последњи у низу оваквих споменика. Вероватно у жељи да покаже традицију градње и везаност за раније овакве споменике, овај славолук

поседује инплементиране комаде клесаног камена са ранијих споменика исте намене. Управо тај образац, по којем Константин налаже да се, на пример, на Хадријанове рељефе уклеше његов (Константинов) лик, приступило се реализацији овог мастер рада. Идеја која је водила цео процес јесте била да се утискивањем нових садржаја у стари споменик, у истом раду прикаже повезаност са традицијом, али и нови дух хришћанства који захтева нова тумачења и решења.

У истом духу насликан је и допојасни портрет Императора. У складу са црквеном традицијом, Константин и Јелена приказани су како држе крст међу собом, али оно где се од тог обичаја одступило јесте начин приказивања њихових одора, које су сликане у стилу «мокре» драперије према хеленској драперије, као и њихових лица, која су представљена у античком духу са портретским својствима, али византијском техником сликања. Константин је приказан онако како је приказиван у своје време, пре него што је његов лик модификован према обрасцима византијских царева.

У композицији централно место заузима Деизис, који заузима површину претпостављене атике. Христа са Маријом и Јованом са бочних страна маркирају допојасне фигуре Константина и Јелене, односно Петра и Павла. Циљ овакве промене био је да се начини корак даље у наговештају монотеистичког и коначног хришћанског опредељења светог Цара и да се преобличи у симбол коначне победе хришћанства, што се и догодило после подизања овог споменика.

Представе анђела који маркирају лучни облик славулука трубама евоцирају вечни тријумф. Симболичне парове можемо пратити још од Лављих врата у Микени. Симетричност, центричност и истоветност приказаних анђела указује на сцену у вишој зони, односно Христа који представља победу. Лево и десно од ове сцене, баш као и на оригиналу, налазе се медаљони, са нешто измењеном тематиком у односу на узор. У њима је задржано евоцирање херојског духа, али су протагонисти сада хришћански

свети ратници Димитрије и Георгије, односно Архангел Михаило, иначе врло ретко сликан под ратном опремом и на коњу, и на крају сам Константин Велики.

Испод медаљона насликане су две подужне сцене из Константиновог живота које су му и обезбедиле улазак у историју. У случају приказивања ове две сцене није се одступало од оригиналног садржаја славодука. На једној табли приказана је битка између Константина и Максенција, а на другој проглашење Миланског едикта. На обе сцене простор је видно занемарен, ликовни језик је линеаран на основу својства касноантичког стила и развоја у потоњој хришћанској естетици.

Иако се од самог садржаја на овим објектима није одступало, значајан корак направљен је у техници сликања. Истраживање, креативни агон, тенденција да се иде даље у разумевању улоге уметности у хришћанству. Ликови су сликани непосредно и спонтано, темпераментно и скоро нефигурално, како би се једним скицоузним маниром сигерисала структура камене пластике и истовремено динамика догађаја. Силуете су тек назначене, док су



Урош Благојевић

главни носиоци динамике мешавина плавих, црвених и окер елемената који у међусобној фузији више колоритом, него линијом, приближавају гледаоцу драматичност и значај описаних догађаја.

На местима где су базе стубова славолука приказане су крилате викторије како свезују демоне, односно пресонификације грехова, као што је то на свој начин приказано у оригиналној варијанти споменика.

Сликарски поступак прати идеју да градацијом хармонично прати тематика рада. Сам славолук јесте симбол победе, а са овако измењеним садржајем, он путем ликовног језика и његовог новог представљања на дводимензионалним панелима тежи да постане симбол победе хришћанства.

Засновано на размишљањима о апсолутним вредностима хришћанства, о естетици и етици, базираним на израженом минимализму и скромности, овај рад је конструисан као могући одговор савременом човеку у његовом покушају проналажења онтолошке вертикале у разумевању како микро, тако и макро свемира, кроз вечну каденцу Христове бескрајне љубави.

\*

У Галерији Народног музеја у Зајечару, 27. фебруара 2013. године, отворена је изложба радова Уроша Благојевића, на тему „Константинов славолук 1700 година после“, у оквиру мастер рада на тему „Уметност Константиновог периода и њен утицај на црквену уметност“. Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију на овај начин показује јавности свој рад и труд на пољу савремене црквене уметности и могућност интерпретације ранохришћанске уметности у години у којој славимо јубилеј 1700. годишњицу од објављивања Миланског едикта.

Интегрални део овог пројекта је било предавање професора Академије Српске Православне цркве за уметности и конзервацију, мр Горана Јанићијевића, на тему „Константинов славолук 1700

година после“. У том предавању он је веома детаљно елаборирао ово уметничко дело и довео га у текстуалном садржају каталога у директну паралелу са савременом уметношћу у раду Уроша Благојевића.

У тексту каталога он наглашава да Благојевић указује на Константинов славолук као дело које поред архитектонско – споменичког карактера поседује и аутентичну иконографију. Рад још једино садржи сећање на градитељски склоп, док појединачна иконографска решења у општем склопу добијају коначни смисао. Касноантички симболи на један неочекивани начин остварују свој смисао у раду насталом у другој деценији 21. столећа.

Професор Јанићијевић веома детаљно обрађује историјски, есхатолошки и иконографски аспект овог рада и директно га везује за језик времена у коме живимо. Ту је питање стила разрешавано у споју уметничког узора и искуства савременог, са индивидуалном поетиком.

Питање поетике младог сликара се наметнуло као императив овог концепта и резултирало је радом који је једна врста синтезе нашег колективно-духовног и веома доброг познавања савремене уметности.

Суштински концепт овог уметничког истраживања је преиспитивање духовног архетипа који је пронађен, како у узорима ранохришћанске уметности, тако и у византијском сликарству чију потку уметници ових простора са собом неминовно носе. Та духовна потка је кичма српског сликарства последњих седам векова.

Монументалност сликарства Манасије завршава велику причу о ремек делима насталим на овим просторима. Свечане фигуре, без динамике и декоративности, огромне и бескрајно снажне. Племићи немају потребуда се доказују.

Ово сликарство настајало је у смутним временима српске државе. Као вода која понире, и увек наново избије, изненада и на неочекиваном. Овај свечарски дух Византије је неминовно морао наћи свој ток у једном новом времену једнако смутном као и тада.

Али, ко пита сликара да ли може бирати време и место свог рођења? Да ли може бирати своје порекло и сликарске парадигме на које се логично ослања? Франциско Гоја је говорио да прво мораш бити шпански, па европски, па тек онда светски сликар. Урош Благојевић нема куд до у византијско наслеђе слике са ових простора. Свечаност Хришћанског церемонијала у смутним временима је избила као вода понорница на његовим сликама.

Дубоки батови фона мешају пигмент сивом и плавом. Тешко је нанети плаву. Она је чиста духовност. Урош је достиже постепено, стрпљиво и снажно. Она само понекад избије дајући свечарску атмосферу оловном основу. Олово носи егзистенцијалност, али није довољно. Урош слика фреску да би превазишао самоегзистенцијално. Плава избија из боје олова као спас, нада и вера.

Фигуре су свечане и мирне. Нема експресије. Дуго се тражи основни тон. Сепија материјализује тканине. Пажљиво нанешена и тешка. Крстови су геометријски, апстрактни. Додатно смирују монументалну композицију. Лица су сликана тананим и светлим окер лазуром. Мирна су и безвремена на оловној позадини фона.

Цео распон је ту. Од дубоких егзистенцијалних батова сиве до тананих сликања епитела лица, која као да су превазишла овоземљске муке и преселила се у вечност. Тај распон Урош тражи више својим духом и посвећеношћу но мануелним сликањем. Све што је тај распон богатији, његова слика је боља. Све што је теже извући се из оловних-сивих и доћи до боје, као израза, слика је квалитетнија. Она добија своју историју, слојевитост и убедљивост. Она се мора оживети.

Управо у том сегменту лежи Урошев концептуални оквир који је утемељен у етици као полазишту слике. Овакав став има за последицу онтологију као темељ сликарства, што је његова директна веза са византијском цивилизацијом. Он није кописта давних времена, он је живи сликар сада и овде, са етиком која је кичма његовог сликарства.





Ђакон мр Ивица Чаировић

## ХРАМ И УМЕТНОСТ

Приредио: Епископ нишки др Јован (Пурић)

Православна Епархија нишка; Висока школа – Академија Српске  
Православне Цркве за уметности и конзервацију у Београду

ISBN 978-86-86805-57-7

У оквиру обележавања јубилеја 1700-тогодишњице од објаве Миланског едикта (313-2013) Православна Епархија нишка и Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију у Београду заједнички су – са благословом Његове Светости Патријарха српског Г. Иринеја – објавили зборник радова на тему *Храм и уметност*. Епископ нишки др Јован (Пурић) је превео студије, а затим и приредио зборник за публикавање. Иначе, ово је 12 књига у едицији Посебна издања, а уредник је протојереј-ставрофор др Радомир Поповић. Лектор издања је протођакон Радомир Ракић, коректор је Јелена Бранковић, а технички уредник је Петра Бојковић.

Зборник почиње својеврсним уводом Епископа нишког др Јована на тему *Православни храм – синтеза уметности*, где Владика указује на богослужбени циљ православног храма кроз синтезу уметности храма Свете Софије у Константинопољу, који је саграђен на месту где је Свети цар Константин саградио велику базилику. Следећа студија је рад Томаса Метјуза са Института за уметност Њујоршког универзитета на тему *Преображајни симболизам византијске архитектуре и значење Пантократора у куполи*. Овај текст се комплементарно наставља на увод Владике Јована и говори о симболици куполе у контексту живописања Пантократора у њој. У студији се у закључку истиче идеја о преображењу верника које израста из лиругијског живота. После овог рада следи студија *Раскол и византијско украшавање храмова*, аутора А. М. Лидова која има особит допринос приликом

разматрања литургијске редакције приликом украшавања храмова у 11. и 12. веку са посебним освртом на ново литургијско уређење у епохи у којој сама Литургија дуже време текстуално остаје непромењена уз објашњење примера сцене Причешће апостола (у олтарским апсидама Софије Кијевске и Софије Охридске). Тематски след – који је уредио Епископ Јован – сада кулминира у студији *Иконе у Литургији*, ауторке Ненси Патерсон-Шевченко са Кембриџ Универзитета која истиче сликане изворе као сведочанства догађаја и објашњења догмата у датом временском периоду, уз коришћење писаних историјских извора. Посебно поглавље ауторка посвећује теми Акатиста и осликавању истог у храмовима, а из овог разматрања следи и објашњење догађаја у ноћи с петка на суботу пре успостављања празника – литија и служба у част Богоматере; односно презвија као служба која се одвијала у манастиру Пантократору која је у себи сједињавала строгу аскетско-монашку службу усредсређену на молитву једанаестог часа са елементима древне саборне Литургије Велике Цркве у Константинопољу. Ова сложена служба наводи ауторку на питање како су иконе биле укључене у ову службу у монашкој обитељи 11. и 12. века. Ауторка одговара на ово питање да су се једном недељно – када је и служена ова служба – користиле иконе које нису припадале неком стриктном иконографском стилу, већ су то углавном биле значајне и поштоване литијске иконе Богородице. Ово истраживање је закључено објашњењима о изображењима акатиста у датом периоду, али и до 14. века. Врло је интересантна и тема о *улози жена у иконопоштовању Ране Цркве*, коју у овом зборнику разрађује Џудит Херин. Рад разматра учествовање жена у иконопоштовању првенствено на Истоку, у контексту само светитељских икона. Уз објашњења неколико примера из историје Цркве, ауторка научном методологијом уверава савремену јавност да је култ икона имао велику снагу у Раној Цркви. У студији се наводе и примери поштовања икона и побожности женске популације у Византији. Следећа студија носи назив *Traditio legis и иконографија олтарске преграде Свете Софије Цариградске*, ауторке Т. М. Васиљеве говори о иконографском

програму олтарске преграде у Светој Софији у Константинопољу. Наводећи досадашња истраживања и анализирајући најприхватљивије концепте, ауторка сматра да би требало допунити основне теорије и као хипотезу – коју је доста добро разложила и утврдила у датом научном контексту – истиче разматрање могућности присуства иконографије *traditio legis*. Приликом развијања хипотезе ауторка је наишла на три проблема: питање изображења на прегради у Светој Софији; проблем ране деизисне иконографије; и могућност вредновања таквог обрасца у хришћанском свету те епохе. Уз закључак где се наглашава вероватноћа поменуте хипотезе, ауторка је дала и прилог – Екфраза посвећена Светој Софији Павла Силенцијарија (одломак који описује украшавање олтарског простора). Студија на тему *Силе небеске: иконографија и литургијски текстови*, ауторке Л. А. Шченикове има функцију увода у закључак, а обрађује тему која се говори о односу икона и литургијских химни, текстова и осталих богослужбених писаних форми; али у контексту небеских сила – херувима, серафима и престола – и њихово помињање у Светом Писму Старог и Новог Завета, затим у апокрифној књизи Еноховој, у делу Дионисија Ареопагита и у литургијским текстовима и молитвама. Рад се бави и прегледом основних изображења Небеских сила, али и појавом њихових могућих односа са одговарајућим историјским писаним изворима. Пример на коме се и заснива истраживање о Небеским силама јесте фреска у куполи цркве Преображења Господњег у Новгороду, коју је осликао Теофан Грк 1378. године.

Закључну студију на тему *Химнографско стваралаштво у Византији* написао је уредник овог зборника Епископ нишки Јован, ванредни професор на Високој школи – Академији Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију у Београду. У закључној студији Епископ Јован се бави одговорима на питања каква је била поезија у Византији, питањем језика у Византији и питањем разликовања црквене и религиозне поезије у Византији, као иницијалног питања за даља разматрања. Кроз примере као што су свети Андреј Критски и Дамаскин Јован и уз кратко

објашњење византијских натписа, аутор наводи изворе за византијску химнографију (а да то нису библијски текстови), да би на крају истакао став Византинаца према Христу као Творцу, наводећи примере из византијске химнографије.

Зборник *Храм и уметност* – иако уређен за конкретну прилику – превазилази циљ и намеће се као врло озбиљно штиво за истраживаче на пољу разних богословских дисциплина, историје, историје уметности и естетике, те може да буде покретач нових стремљења у истраживању у оквиру методологија помених наука. Свој јавности, а посебно академској, препоручујемо овај зборник и због сагледавања богословско-историјских прилика оног времена у савременом контексту.

Јереј др Жељко Р. Ђурић

## **МР ТОДОР МИТРОВИЋ – ОСНОВЕ ЖИВОПИСАЊА**

**Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за  
уметности и конзервацију, Београд 2012, 294 стр.,  
ISBN 978-86-86805-56-0 (Академија)  
ISBN 978-86-7768-058-9 (Задужбина)**

Књига професора Тодора Митровића *Основе живописања* представља сликарски приручник намењен студентима Високе школе Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију. Ово је још једна у низу књига које су вредни наставници ове, не толико старе, школе припремили за студенте, али и за ширу научно-уметничку јавност. На првом месту књига представља сублимирани став модерног сликара и православно опредељеног иконописца, те је и методологија писања ове публикације утемељена на модерном схватању методологије црквене уметности. Аутор књиге полази од претпоставке да црквена уметност треба да утиче на обликовање културног и духовног простора, те широко поставља аксиоме које ће уметничко-теоријски разрађивати.

Иако је насловом, структуром и садржином директно везан за предмет *Основе живописања*, који се похађа на другој години основних академских студија оба студијска програма ове Високе школе, приручник тематиком и обимом текстуалног и визуелног материјала који износи може да буде употребљен и као директан ослонац за практичну наставу сликања, током каснијих фаза студија. Наравно књига ће помоћи не само студентима основних него у првом реду студентима мастер студија који ће моћи дубље и целисходније да утону у своје специфичне теме, имајући сада и ову вредну студију која по много чему превазилази општу одредницу „приручник“. Књига је намењена како ширем слоју наше уметничке јавности тако и свакој конструктивној критици, на шта и сам аутор позива.

Фаза упознавања са црквеним сликарством, коју књига покушава да уведе у педагошке оквире, по много чему је специфична. У њој се, наиме, после савладавања основне цртачке живописачке дисциплине на првој години, студент први пут у потпуности посвећује раду са бојом и четкицом. Ипак, приручник није превасходно намењен упознавању са бојом као ликовним елементом. Расправа о боји, као најрелативнијем и вероватно најтеже објашњивим визуелним садржајем сваке слике, на почецима упознавања са живописом уступила је место процесу савладавања специфичног поступка сликања у слојевима, од тамног ка светлом, који је развијен у византијском (средњовековном) сликарству. У том смислу, могло би се рећи да практична настава, у фази којом се бави приручник, стоји управо негде на пола пута између цртања и сликања (у пуном значењу речи). Студент ће се служити сведеном палетом пигмената да би поменути сликарским поступком – који ћемо касније у тексту означавати као *осветљавање* – објашњавао *форме* лица и тела (драперија) којима је представљен портрет светитеља на икони. Могло би се рећи да ће се студенти упознати са сликарском материјом, тачније са поступком њеног наношења на сликарску подлогу помоћу кога се добија илузија облика специфичних за иконични портрет, без детаљног улажења у сложену тематику везану за релациону природу боје и бескрајно сложене (колористичке) односе у којима се ова особеност пројављује. Из мање технички усмереног, поетског, али и теоријског (богословског, симболичког) угла гледања, могло би се укратко рећи, како и сам аутор тврди, да је тема ове књиге *светлост* и њен однос са *ликом* (лицем и телом) светитеља.

Иако превасходно настаје као подршка за један педагошки приручник намењен практичној настави, теоријском аспекту књиге није посвећено мање пажње. Његов обим и садржина унеколико чак превазилазе потребе просечног студента сликарства. Пошто је уметничка област којој се студент посветио, поред практичне, обележена огромном и дуготрајном теоријском традицијом, аутор је сматрао, у складу са општом наставном

политиком наше високошколске установе, да остављање могућности за максимално проширивање поља теоријског интересовања појединачног студента треба да буде саставни део конкретног уметничког образовног процеса. Општи је утисак да је аутор теоријски материјал брижљиво и плански класификовао. Тако се назире два плана:

1) *основни текст*, који би просечном студенту требало да олакша приступ, како самим практичним визуелним примерима, тако и богатој историјској, естетској и богословској позадини на којој су настајали.

2) *напомене* које садрже, осим уобичајеног критичког апарата, и детаљна објашњења, илустративне цитате из релевантне литературе, као и неке од могућности расправе са представљеним теоријским ставовима.

Широко мултидисциплинарно поље које аутор обухвата – укрштајући информације из историје уметности, уметничке теорије, естетике и богословља... са практичним сликарским искуством – свакако може бити коришћено као конкретна теоријска платформа за уметничка/теоријска истраживања на каснијим годинама студија. Њихова ширина са једне, и истраживачки карактер са друге стране, требало би студенту да омогуће неку врсту енциклопедијског, али и стваралачког, увида у бројне теоријске области које могу да му буду врло корисне и инспиративне приликом упознавања са уметничком облашћу која га превасходно интресује.

У основи читава књига представља обраћање сликара сликарима – али у контексту педагошког тумачења уметности која је, у свим својим иконографским варијацијама, чувала свештени историјски портрет као једно од својих централних естетско-богословских интресовања. Управо из те специфичности, готово сви садржаји књиге која је пред читаоцем могу постати употребљиви за директно или индиректно упознавање са дугачком историјом, теоријом и праксом живописа Источне Цркве.

Зато овај уџбеник желимо да истакнемо као јасан покушај давања педагошког доприноса оживљавању црквеног сликарства

кроз омогућавање приступа некима од основних стваралачких постулата које смо препознали у богатој и дугој средњовековној традицији. Ова књига утемељено износи аргументе у прилогу замисли по којој би се управо ови *креативни постулати* могли поставити у средиште истраживања педагошког приручника за црквено-уметничку школу, каква је Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију која постоји, дела и утиче на јавност већ две деценије.

Врло је значајан приступ и методологија проф. Митровића, који полази од питања која у контексту технологије, али и педагогије, намећу одговоре који су свевремени, тако да материјал за живописање – према ауторовим речима – даје икони њено незаменљиво иконично богослужбено блистање. Са друге стране, битно је да аутор технолошке теме и процесе не сматра небитним, јер је очигледно да та једноставна правила заната, о којима су данас, у ери технологије и брзог преноса информација, и лаици скоро потпуно обавештени, нису сметала старим мајсторима да праве сликарска ремек-дела.

Проф. Митровић – кроз уџбеник – наглашава да данашњим иконописцима на том послу нешто смета, а да то свакако нису стари ни савремени приручници, нити технологија и иконографија коју ови описују, већ је експлицитан проблем – погрешан приступ, тачније неодговорно *тумачење* средњовековне зографске литературе и уметности. Истичући ову аномалију у савременом живопису, аутор књиге сматра да је то врло необично зато што је најчувенији међу приручницима управо обележен речју *тумачење* (од грчког: ἑρμηνεία). Ставивши ту реч у наслов своје књиге, иако његов потоњи текст на први поглед не даје такав утисак, Дионисије из Фурне пружио је дијалогски процес својим читаоцима, говорећи им да се ту можда заиста даје једно тумачење, односно да он тумачење започиње, а да је на потоњим генерацијама да тај процес наставе и унапреде, а затим и примене. То *тумачење о сликарским вештинама*, аутор ове публикације препознаје и одређује на више планова, тако да добија врло јасну слику о Предању и предањима, а затим и о савременом живопису. Проф. Митровић поменути проблем пажљивије осматра,



и види правац из кога би било практично започети његово разјашњавање. Сигурно је, поред онога што је у старим приручницима записано, постојало и мноштво садржаја из конкретне живописачке праксе и теорије, који напросто тада – а ни касније – нису забележени – управо су то поменута предања, која уз Свето Предање чине да Црква и уметност Цркве узрастају до Царства. Очигледно је да је баш то учинило да средњовековни – па чак и Дионисијев – живопис дубоко и емпиријски изражава веру оне Цркве која га је породила него што то чини данашњи. Зато аутор пише овакво тумачење основа живописања, јер поменути садржаји се, наравно, могу означити као не(за)писано сликарско црквено предање. Пошто су поменута предања прекинута, не изненађује то што је управо тај незаписани део најтеже обновити, јер је временом занемарен, а затим и заборављен. Такође је сасвим очекивано да без незаписаног корпуса, који је по свему судећи био више него замашан, данашња црквена уметност изгледа крајње осиромашено – и у ликовном и у богословском смислу.

После свега уоченог и дискутованог, аутор поставља нова питања. Да ли уопште има смисла расправљати о нечему до чега је немогуће доћи? Пошто континуитет сликарског предања у Цркви јесте прекинут, очигледно је да нема начина којим би се до његовог усменог аспекта могло досећи, јер је процес прекинут али срећна околност лежи у томе што реч *усмено* овде морамо схватати крајње условно. Аутор уџбеника добро запажа да су богослови своја тумачења вере, у чијим променама је природно сублимирано и оно што би могли да означимо као усмено богословско предање, имали потребу да стално и екстензивно записују, док су сликари у Цркви по том питању били мање ревностни, јер су мислили да своје предање бележе бојом и четкицом. Стваралачко усмено предање је већ садржано у иконама и фрескама, па тако сликари нису имали потребу да пишу схолије на своје приручнике и да оно живописано објашњавају. Ту су и погрешили. Тачније, пре би се могло рећи да су приручници били својеврсне (педагошке) схолије на основни ликовни текст који је уписан у насликаним површинама.

У том смислу би се однос централне и периферне тематике у сликању и писању о сликању врло лако могао изокренути. Можда једноставно треба признати да је оно што у савременом дискурсу о икони – захваљујући некритичном прештампавању приручника, између осталог – постаје централна тема, у некадашњем ипак било само својеврсна техничка схолија, јер је могуће повући врло занимљиву паралелу између поменутих схолија (тумачења), којима је у рукописним кодексима обично (физички) уоквириван главни текст, и рама/оквира на византијској икони. Схолије су, наравно, некада могле да постану историјски и теоријски драгоцене од главног богословског текста, али су свакако биле његов (официјелни) саставни део, и у великој мери су усмеравале његово тумачење. Однос центра и маргине је тиме у овој култури, на врло специфичан начин релативизиран – маргина није била прост додаток, већ саставни део основног *текста*. У том смислу, ни овде старе приручнике не бисмо требало да сматрамо безначајним или непотребним, већ би требало покушати да им се пронађемо одговарајуће место у оквирима теоријског дискурса о икони. У духу паралелизма који је аутор представио, оквир ипак не може да постоји независно, или пак да носи улогу централне теме – попут свештеног лика или догађаја који су њиме уоквирени. Дакле, (незаписана) предања, које нам читајући старе сликарске приручнике некако непрестано измиче и оставља нас недовољно обавештене о суштини сликарског процеса, леже у самој теми коју они тумаче – *конкретним сликарским остварењима*. Тој теми је средњовековни ученик приступао посматрајући (како настају) дела учитеља. Управо је посматрачка, а не *усмена*, линија предања прекинута. Тако да све изговорено треба да буде комплементарно те да се слика и текст допуњују, а не да имају однос физички одвојеног рама и слике, што може да се истакне као највећи допринос овог уџбеника, односно да се нагласи да је аутор иницијатор новог тумачења средњовековног живописа али и зачетник савремене живописачке естетике.

Аутор пружа и решење за нагомилане проблеме који се уочавају у савременом живопису: једини начин да се оживи

посматрачка димензија лежи у покушају остварења што темељнијег и што отворенијег сусрета са *конкретним делима* из историје црквене уметности. Дакле, икона треба да се гледа и да јој буде дозвољено да и она гледа посматрача, односно верника. Однос долази изнутра, из дијалога, из везе која је том приликом остварена. Само пажљиво посматрање и разлагање трајних, променљивих или пак произвољних елемената који сачињавају развој језика иконе кроз историју, може нам помоћи да полако научимо читање тог језика. Дакле, естетика сада израња из теологије и ерминевтике, што допуњује предања и доприноси бољем разумевању сликарских ремек дела из средњег века. Управо уметнута у шири контекст естетика добија на садржају и обогаћује саму себе новим изразима, којима у савременом контексту треба дати прави смисао. Уз све то, аутор књиге покушава и на тај начин да помогне будућим генерацијама живописца да преброде све препреке у стварању оригиналног савременог иконографског израза, без баласта старих и врло добрих и успешних дела. Приликом ревитализације и поновног читања било ког старог језика неминовна је употреба савремених метода, које једине могу да надоместе хендикеп настао губитком *живог предања* језика и да га приближе савременом човеку, који ће га разумети и који ће га користити. Све то је било неопходно како бисмо разумели богословско-иконаграфску традицију са почетка прошлога века.

Да није очишћен, заштићен и обновљен, те затим фотографисан и, на послетку, публикован (штампан) огроман историјски материјал, који је данас врло лако доступан, тај би материјал остао готово недодирљив и за нас недоступан. Управо је то други циљ и Академије – да сачува и обнови све старо и запустело у живопису, било у пракси или у теорији. Захваљујући историчарима уметности спроведене су научно-техничке процедуре, а затим су класификована и описана дела, што је иницијална радња за стварање елабората на тему конзерваторско-реставраторских радова на било ком артефакту. То је почетна радња из које израстају сва даља истраживања и на крају – са свом пропратном документацијом – сав материјал бива објављен и

презентован јавности. Остваривање циља делатности оваквих школа – каква је Академија – креће од препознавања оних који могу да помогну и на које се Академија може ослонити, а то су сигурно и историчари уметности, који су потребни јер допуњују рад теолога и естетичара. Као и свака интерпретација, и њихов научни дискурс истовремено и омогућује и ограничава наша конкретна сазнања. Стога аутор узима слободу да тврди како је данас свака расправа о црквеном сликарству која није у стању да узме у обзир достигнућа савремене историје уметности унапред осуђена на понављање фразеологије, каква избегава да се дотакне конкретне (историјске) уметничке стварности, коју Митровић сматра последњим преосталим резервоаром живог црквеног сликарског предања.

Тек ће најделикатнији приступ тако схваћеној (богословско-историјској, али и естетској, односно стваралачкој) уметничкој стварности моћи да попуни оне рупе у сазнању савременог истраживача и ствараоца на пољу црквених уметности, које су се упорним прештампавањем старих приручника, и њиховом слепом применом, само додатно продубиле.

Не потцењујући, већ користећи, садржину тих истих старих приручника односно – првенствено – *ерминија*, овај уџбеник јесте покушај осветљавања управо онога што у њима не пише, већ долази из предања: онога што је учинило да се студеничка и сопоћанска фреска, на пример, задивљујуће разликују, а истовремено постану незаобилазна чворишта на свим мапама светске уметничке и богословске баштине.

Садржај књиге *Основе живописања* је распоређен у седам поглавља која су, осим завршног, следствено организована у одговарајуће теоријско-визуелне бинOME, али тако да образују три тематске целине, од којих свака обрађује по једну од основних сликарских тема које су анализиране и организоване према педагошком методу развијеном кроз дугогодишњу наставну праксу. Увод у сваку тему представља својеврсну уопштену расправу о теоријским (историјско-естетско-богословским) аспектима одређеног сликарског проблема, а завршава у наредном

поглављу објашњењима и примерима (репродукције) која објашњавају решења настала у конкретном сликарском поступку.

Прво и друго поглавље говоре о теми базичног сликарског начела, са главном темом – ликом (инкарнатом) на икони и његовом специфичном везом са симболиком светлости у живопису. Треће и четврто поглавље су посвећени проблемима везаним за сликање косе и браде изображеног лика, као изузетно важног аспекта процеса визуелне идентификације светитељског портрета у црквеном сликарству. У петом и шестом поглављу се усмеравамо на сликарске методе за представљање одежди на иконама које истовремено говоре и о начину на који је доживљавано (преображено) људско тело у оквиру ове врсте уметности. У последњем поглављу упознајемо се са начинима на које је сликан, доживљаван и тумачен специфични простор (свет) у коме је представљена светитељска фигура.

Изношење практично-педагошких и теоријских разлога због којих се основна тема приручника отвара у првом поглављу показате, већ на самом почетку, зашто се у следећем поглављу, у коме су изнета практична објашњења и визуелни примери везани за конкретну примену сликарских метода за представљање лица на икони, крије средишња замисао визуелног аспекта целе публикације. Тако да друго поглавље представља својеврсну (педагошку) жижу овог сликарског приручника, те је зато оно – и по обиму и по креативном ангажману аутора у његовој реализацији – логично најобимније, али и садржајно најбогатије.

Највећи део предлога, који прате текст и анализу дате теме, у другом поглављу представља неку врсту синтезе многобројних додирних са старим иконама, фрескама и мозаицима, и проживљеног сликарског искуства аутора уџбеника. Метод којим је уз визуелни материјал из области историје уметности приступано, могао би се назвати неком врстом *упоредне визуелне анализе*, из чијих резултата су касније (временом) извучене, мање или више убедљиве, језичке правилности, са својим мање или више истрајним историјским опстајањем у дуготрајном развоју црквеног сликарства. Тек у светлу ових резултата које истиче

аутор овог уџбеника тумачена су правила из литерарног предања која су сачувана у преписима старих сликарских приручника. На крају су, после дуготрајног процеса анализе и синтезе, уобличене правилности, кроз поновно поређење са свом разноликошћу конкретних историјских иконографских примера. Свако од добијених упутстава смо означили древном речју – *тумачење*.

Вредност књиге је и то што су сликарска правила, визуелном и теоријском анализом екстрахована, примењена на петнаест различитих начина (од којих је сваки посебно репродукован у осам сукцесивних фаза сликарског поступка). То значи да су правила у примени, као што је и најављено, показала могућност да породе не један већ велики број (15) конкретних и различитих резултата (поступака), који могу да понуде неку врсту полазне тачке за упознавање практичног сликарског метода представљања лика на икони.

Аутор уџбеника полази од чињенице да је образовање иконописца сврсисходније осмислити кроз поређење са начелима, на којима је базирана пракса савладавања неког живог језичког система, него га одредити као процес меморисања аксиоматског списка правила чија прецизна примена гарантује брзе, лаке и поуздане резултате. А такав живи систем се може савладати само на примерима конкретне примене.

Друго део приручника, са многим примерима примене сликарских (језичких) правила, јесте стожер педагошке методологије коју примењује проф. Митровић и која може да буде залог за будуће – образоване – иконописце, јер су њене практичне последице сасвим очигледне. Аутор зна и преноси млађим генерацијама да се иконопис не може савладати за шест месеци у атељеу неког искуснијег иконописца, као што се превише често подразумевало у нашој ближој или даљој прошлости. Иконопис се, важно је опет поновити, данас може научити само кроз стално и мукотрпно сликарско и теоријско изучавање различитих примера из историје уметности, а затим и анализирања и њиховог непрестаног међусобног поређења. Ови примери, и вежбе које се на њима базирају, затим се пореде са формалним сликарским

знањима стеченим у претходном школовању. Тек када се пропусти кроз ову двоструку призму, могуће је на конкретним историјским примерима увидети начин на који су мајстори тумачили природу коју су сликали, начин на који су је сликарски преображавали или – богословским језиком речено – начин на који су сликарским средствима дочаравали њен *таворски* преображај.

На крају, када савлада правила живописачког језика, иконописац заправо тек може да започне своје стварно уметничко усавршавање, односно изграђивање личног стила или аутентични израз који извири из његове вере и знања. Не треба заборавити да ће од овога другог зависити однос, како побожног, тако и непобожног посматрача који стоји пред иконом, која гледа и у коју се гледа. Ако било који од поменутих посматрача пред иконом остане равнодушан, тада се морамо запитати да ли је живопис заиста још увек проповед у бојама, или осликавамо храмове само зато што је то неко други радио пре нас. То је и егзистенцијални проблем, јер поштујући постулате вере и иконографије изражавамо себе као слободну личност која улази у заједницу са Богом, како кроз Свету Литургију, а оно и кроз наш подвиг у оквиру узрастања у иконописању. Дакле, потенцијални проблем би морао да се реши у ранијој фази бављења иконописом, како би живописац могао да на аутентичан начин проповеда бојом и шири еванђељске Истине.

\*\*\*

Процес стваралачких промена у раду Тодора Митровића текао је логично и постепено кроз сазревање и редуковање ликовних средстава, а тежиште се временом померало ка чисто фигуративном да би данас његов рад доживео врхунац у теоријском изложењу свог приступа стваралачком процесу и методологији стварања у оквиру канона и – догматски схваћене – слободе. Његова тежња ка феномену поетске сублимације у контексту слободе да се Богу благовештењски ускликне: *Да!*, наглашена је на свакој страници уџбеника који је приредио за иконописце, али и на свакој икони коју је рукотворио.





Ана Радованац

**СНЕЖАНА А. ЦВЕТКОВИЋ – ОСТАВШТИНА  
МИЛАНА ЈОВАНОВИЋА СТОЈИМИРОВИЋА У  
УМЕТНИЧКОМ ОДЕЉЕЊУ МУЗЕЈА У СМЕДЕРЕВУ**

Музеј у Смедереву, 2010; 180 страна текста, илустрације, литература

Плод темељних истраживања везаних за колекције Милана Јовановића Стојимировића (1898–1966), које се чувају у Музеју у Смедереву, сублимиран је у студијском каталогу, као допуњена верзија хабилитационог рада историчара уметности мр Снежане Цветковић. Оставштина смедеревског добротвора, правника, новинара, народног посланика и књижевника, први пут је овим каталогом представљена као засебна целина са свим релевантним каталошким подацима. Ауторка, која је до сада објавила више наслова у вези са сродном тематиком, поуздано и кредибилно заокружује проучавање вредног колекционарског опуса, који је послужио као база за оснивање Уметничког одељења смедеревског Музеја. Целокупан каталог подељен је на два дела. У првом је, поред два уводна текста, представљен М. Ј. Стојимировић, формирање колекција, затим његова оставштина у Уметничком одељењу Музеја и, посебно, легат из 1966. године. Следе закључак (на српском и енглеском језику), извори и литература. Други део заузимају каталошке јединице, представљене кроз четири збирке: ликовне уметности, икона, црквених ствари и примењене уметности. Последња страна, без пагинације, бележи да су две иконе рестаурисане и конзервиране средствима Министарства културе Републике Србије. Каталог, формата 200 x 240 mm, савремено дизајниран, адекватно илустрован и квалитетно штампан, визуелно представља одговарајућу подршку текстуалном делу, пружајући читаоцу пројекцију Стојимировићеве слике света.

Уводна разматрања и почетно поглавље посвећени су личности М. Ј. Стојимировића и осветљавању његове улоге у политичком и културном животу Југославије и Смедерева. Осврћући се кратко на животни пут колекционара, човека отменог духа и хуманистичког образовања, С. Цветковић открива у његовој најранијој младости интересовање за старине и прати како се оно временом продубљује и постаје комплексније, прелазећи у страст. Она са посвећеношћу и емоцијом износи судбину овог ерудите, одликованог Легијом части, који је после Другог светског рата седам година тамновао због уредничке делатности и писања у листу *Обнова* и доживео да буде проглашен за народног непријатеља, са губитком грађанских и политичких права, док му је готово целокупна имовина конфискована. Упркос понижавајућих околности, Стојимировић је до краја живота испољавао бригу за очување културног наслеђа Смедерева, а оно што му држава није узела – тестаментом је завештао Музеју и Народној библиотеци у Смедереву, као и Матици српској у Новом Саду.

Прати се труд посвећен формирању колекција, са акцентом на њихов значај при оснивању Народног музеја у Смедереву, који је отпочео са радом у Стојимировићевој кући (која данас више не постоји), баштинећи збирке уметничких, историјских, археолошких и етнолошких предмета, као и предмета применене уметности. Држећи се брижљиво проучених докумената, ауторка испитује и тумачи Стојимировићев напор да сачува колективно памћење као покушај илустрације историје одређеног аспекта живота шире или уже заједнице. Пише о његовом боравку у Македонији, у Скопљу, тридесетих година прошлог века, где је било могуће набавити изузетно вредне уметничке предмете са својствима музеалија. Посебно се осврће на интелектуалну климу коју су у то време у Скопљу креирали сликари, песници, филозофи и архитекте, али и на многобројне Стојимировићеве боравке у Италији, Немачкој, Румунији, Швајцарској, Словенији. Луцидно је истакнут значај његовог дружења са потомцима старих и угледних европских породица, политичарима и

дипломатама, препознате су и тумачене могућности које су ови контакти отварали. Поменимо Хермину Николић Обреновић, Јована М. Жујовића, песнике Драинца и Дучића, архитекту Бранислава Којића, грофа Ћана (Ciano, Galeazzo), кнегињу Сару Карађорђевић, мајку кнеза Божидача Карађорђевића, дизајнера чију сребрну прегљицу (копчу за каиш), захваљујући Стојимировићу, чува Музеј у Смедереву.

Најобимније поглавље, носећи текст истоименог каталога, започиње прецизном констатацијом да у Уметничком одељењу готово половина музеалија потиче из предратне приватне колекције М. Ј. Стојимировића, укупно 231 предмет. Сазнајемо да су у периоду од конфискације Стојимировићеве имовине 1945. године до оснивања Народног музеја у Смедереву пет година касније, нестали ретки примерци – војнички оклоп, персијски ћилими, индијске и кинеске вазе... С. Цветковић је пратила траг расуте баштине све до подрума гимназије у Смедереву, где је шездесетих година прошлог века пронађено озбиљно оштећено платно Николе Мартиноског, несумњиво део злосрећне колекције. Суптилно и ненаметљиво, она гради Стојимировићев лик доживљавајући га као својеврсног *чувара* националне баштине, вођеног пре импулсом него концептом, чији је кредо у набавци уметничких дела био лични укус и поверење у сопствено осећање вредности уметничких дела. Збирка ликовне уметности је најбогатија и најбројнија у укупној оставштини, а за њено формирање пресудни су били жеља за испуњавањем личних афинитета према академској традицији, потреба за очувањем дела значајних за националну и завичајну историју, за формирањем породичне збирке портрета, поштовање према владарима династија Обреновић и Карађорђевић, као и лично пријатељство са сликарима иза којих је остао траг у модерној српској уметности. Детаљно и са пажњом предочена је анализа појединачних дела из колекција XIX и XX века, осврт на македонске сликаре, на портрете породице Стојимировић, скулптуре, слике и графике владара нововековне српске државе и на историјске личности из времена Првог српског устанка,

затим на платна из прве половине XX века, као и на пејзаже, цртеже манастира и скроман, али не мање значајан део ове Збирке – платна стране уметности. Ликовна збирка, поред осталих, поседује дела Арсенија Петровића, Николе Апостоловића, Анастаса Јовановића, Стеве Тодоровића, Алајоса Штробла (Strobl, Alajos), Влаха Буковца, Ђорђа Зографског, Љубомира Ивановића, Ђорђа Јовановића, Михајла С. Петрова, Миодрага Петровића, Марка Челебоновића, Бориса Шаповалова, као и дела непознатих аутора. Драгоцене су копије римске пластике које су красиле породичну кућу Стојимировића, а данас красе Смедеревски Музеј. Људска наклоност ауторке према личности и теми којом се бави очигледна је када пише о Стојимировићу као сликару-аматеру, о коме суди према цртежима и крокијима на маргинама приватних белешки и дневника... У Збиркама икона и црквених ствари чувају се ретки примерци дрвених, сребрних и металних крстова или оних израђених од смоле, при чему најстарији потиче из XI века. У вредној колекцији икона чувају се многа значајна остварења иконописаца са ширег простора Балкана, у временским оквирима од XVII до XX века. По реткости се посебно издваја чудотворна ктиторска икона Печерског манастира у Кијеву *Успење Пресвете Богородице* с краја XVII века. Треба истаћи и икону *Света Богородица* из XVII/XVIII века и икону *Свети Сава архиепископ са Светим Симеоном* која је датована око 1700. године. Посебну целину чине иконе које је фрескист и копист Јарослав Кратина израдио обилазећи српске манастире и цркве. Путири, кадионице, анафорници, хороси, кивоти и кандила заокружују ову тему поставке. Из Збирке примењене уметности издвајају се необарокни сто од ораховине и птичијег јавора, фурниран, са дуборезом и профилацијом, са основаном претпоставком да је припадао кнезу Михаилу Обреновићу и необична бронзана кинеска (?) фигура *Играч са мишом*, са подубличастим постољем и јастучетом.

Последње, кратко поглавље првог дела каталога, бележи податке који се тичу легата, Стојимировићевим тестаментом завештаног Народном музеју у Смедереву, тридесет и четири

поклоњена предмета преузета 1966. године и ручно пописана на лицу места; сачувани су списак и каталошки попис обрађени према музеолошким стандардима, па тако сазнајемо и за предмете који нису илустровани у овом каталогу, као што су два писаћа стола – стаклени и роло са фијокама, оба из прве половине XX века, плакете у бронзи Петра Убавкића са ликовима Карађорђа и Краља Петра I из 1904. године...

Други део исцрпног каталога нуди преглед музеалија целокупне оставштине М. Ј. Стојимировића која је ушла у састав Уметничког одељења Музеја у Смедереву. Уметници су разврстани хронолошки и по азбучном реду, са подацима о животу и опусу, уз пратећу илустрацију одабраног дела, подацима где је оно излагано и литературу у којој се помиње.

Анализа Збирки ликовне и примењене уметности и Збирки икона и црквених ствари, утемељена је на пажљиво и одговорно бираној и контекстуализованој литератури, као и на објављеним и необјављеним изворима.

Каталог представља заслужен и одмерен омаж великом смедеревском добротвору, а исто тако озбиљан и вредан допринос нашем културном миљеу. Колекције Милана Јовановића Стојимировића, као што истиче С. Цветковић, „наставиле су да живе свој музејски живот, а његов колекционарски труд, као једна од његових многобројних пасија, постао је опште добро српског народа.“ Музеј у Смедереву је институција која има шта да понуди заинтересованом посетиоцу, а збирка колекционара Стојимировића свакако је њен посебно вредан сегмент.

Јелена Теранић

## ИКОНА И ХИМНА БОГОРОДИЦИ – ЕПИСКОП ЈОВАН (ПУРИЋ)

Приредио Тихомир С. Илијић; [превод на руски језик Светлана Луганскаја, Наталија Лукина; фотографија Рашко Стеванић ... [и др.]; украсне вињете Жарко Вучковић] = Икона и гимн Божией Матери / епископ Иоанн (Пурич); приредио Тихомир С. Илиич; [перевод на русский язык Светлана Луганская, Наталья Лукина ; фотографии Рашко Стеванич ... [и др.]; декоративные вињетки Жарко Вучкович]. – 1. изд. - Ниш: Православна епархија нишка = Православная епархия нишская; Нови Сад: Православна епархија бачка = Православная епархия бачская, 2012 (Београд: Публикум). – 399 стр.: илустр.; 24 См. Упоредо срп. текст и рус. превод. – Тираж 1.050. – Указател: стр. 396-398. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Напомене: стр. 375-379. – Библиографија: стр. 380-395.

ISBN 978-86-89293-04-3

Књига *Икона и Химна Богородице* физичким описом спада у ред обимних и изузетно добро и квалитетно опрењених књига. Штампана двојезично, упоредо српски текст и руски превод, са великим бројем стручно бираних илустрација, изузетног квалитета и техничке обраде Текст у ужем смислу и илустрације сложени су тако да поред тога што једно друго допуњују и објашњавају, чине хармоничну целину која читаоцу пружа жива сазнања, о месту Пресвете Богородице у животу Цркве и црквеним уметностима. Текст у ширем смислу – напомене, индекс и библиографске референце смештени је на крају књиге.

Књигом *Икона и Химна Богородици* отворен је пут пред којим стоји савремено богословље – према казивању аутора реч је о уласку у све димензије Светог Предања, као и дубље аналитичко изучавање библијских референци, отачког богословља и химнографског и иконографског предања, и на тај начин би могла бити комплетирана целупна библијска егзегеза.

Књига је намењена најширој читалачкој публици, обимом, садржајем и изузетном опремом издваја се међу сродним књигама, штампаним како код нас тако у целом хришћанском свету. У познатој и доступној литератури до сада имали смо прилику да се сусретнемо са радовима богослова, литургичара, историчара уметност и црквених уметника који се баве појединим темама из Богородичиног живота, штампани у нашој и светској периодици, међутим многографских публикација на ову и сродне теме веома је мало. Сваки сегмент, како спољашњост тако и унутрашњост књиге, достојан је имена које носи, што управо говори о Богом благословеном, скромном, узвишеном и ненаметљивом спољашњем и унутрашњем лику Пресвете Богородице јер „у свим делима Њеним беше присутна благодат Божија премнога“. Илустровани део књиге, који одмах запажамо, заслужује посебну пажњу и место у приказу. Равнотежа и хармонија основне су одлике када је у питању однос слике и текста: изабрана су најбоља остварења из поља црквених уметности и то у свим њеним видовима изражавања. Најзаступљенија су дела настала у Русији, Грчкој, на Светој Гори, Јерусалиму, данашњој Италији, Либану и Србији од V века до данас, а највећи број примера је из периода од X до XVII века. Велики допринос књиге је и у томе што нам чини доступним целокупна дела или делове уметничких целина, која нисмо имали прилику да сретнемо у познатој и доступној стручној литератури, а да су у овој мери верна оригиналима.. Тако књига улази у ризницу оних књига које су од изузетног значаја историчарима уметности, уметницима, богословима, верујућем народу, односно широкој читалачкој публици

Први листови књиге испуњени су иконама Господа Исуса Христа, Пресвете Богородице и Светог Василија Острошког, којима аутор књиге Епископ нишки Г. Јован као дугогодишњи игуман острошке обитељи, посвећује књигу. Садржају претходе одабране представе из циклуса Чуда Христових, Богородичиног и циклуса Великих празника.

Књига је обликована тако да су цитати химни и богослужбених текстови интегрисани у сам текст, а „света слика“ основни је пратилац текста; она га допуњује, потврђује и објашњава; увек

присутна било као икона, фреска, мозаик, рељеф, минијатура, вињета или иницијал. На овај начин аутор успева да предочи химнографски материјал о Пресветој Богородици, у оквиру христолошких тема и да расветли значење иконе и химне као тумаче Светог Писма, што је врло значајно за савремену библијску егзегезу. Када промишља о овоме, аутор своје знање проверава кроз призму светоотачког мишљења. Успешно износи утемељене догматски дефинисане Истине вере, проширује и продубљује их богатством Светог предања чинећи читаоцу доступном тј. ближом предвечну тајну о Пресветој Богородици. Молитве и Химне Богородици из Октоиха и других богослужбених књига, чији су састављачи Свети Оци – или су њихова дела била полазиште химнографима – сведоче везу између искуства Цркве и дела Духа Светога. „сваки њихов говор о Њој је молитва Њој“.

Књигу чине три велике целине-поглавља, а четврто је својеврсни закључак, потом следе библиографске референце, индекс и напомене. Прво и највеће поглавље говори о Богородици – Предвечној Тајни. Састоји се од пет мањих целина које се по природи надовезују једна на другу. Почиње од библијско-светопредањског поимања Тајне домостроја спасења која је неодвојиво повезана са Тајном Свете Тројице: „Дух Свети сићи ће на Тебе и Сила Вишњег осениће Те“. Овде аутор подсећа на заблуде римокатолика (*мариологија*) са једне стране и протестаната са друге (*који су Богородицицу лишили свих дарова*) и истиче да код правослаvnих антропологија налази свој кључ у христологији – само је Господ истинити искушитељ Света, тако да аутор истиче да је наш циљ и циљ целе творевине ступање у заједницу са Тројичним Богом, где нема смрти, где смо – не слуге, већ синови и наследници Божији. Посебно се задржава на личности пророка Давида и Псалмима, тј. оним деловима Псалама у којима се Давид обраћа управо Јединородном Сину Божијем. У сазвучију текста и слике овде наилазимо на најлепше примере икона из средњег века. Иконографски, то су првенствено иконе на којима су представљени Богородица са Богомладенцем, окружени Анђелима, Пророцима, Апостолима, Мученцима. Ово поглавље испуњено је најбољим примерима мозаика XI века, манастира



Грчке и Италије; у великој мери су заступљена остварења ранохришћанске уметности, затим уметности од VI до VIII века Рима, Либана, Мистре, Синаја и Свете Горе. У следећим мањим целинама првог поглавља, аутор указује на чињенице које се тичу тајне избора Дјеве Марије да постане Богородица и издваја три фазе у животу Богомајке. Позивајући се на речи светих отаца и савремених богослова, Еп. Јован кроз примере похвалних песама написаних у част Богомајке даје јасну представу о Њеном лику – Савршене жене, Мајке и Увек Дјеве. Објашњава појам *Предвечно изабрана* и појам *Нова Ева*, у црквеном песништву и богословском језику Православне Цркве, говори о паралели између Еве и Пресвете Богородице и наводи примере у светоотачком предању. Посебну пажњу Епископ Јован посвећује Зачећу Марије од Јоакима и Ане (*нероткиња Ана богомислено миро у утроби зачала*) износи истинитост православног учења и тиме разјашњава католичко кривоверје о безгрешном зачећу. Вођен текстом Светог Писма аутор наводи праслике Пресвете Богородице и Господа (Адам и Ева, Ноје, рај, лествица, голубица, несагорива купина, море, ковчег, жезал, скинија, Соломонов храм, руно Гедеоново, књига, врата, гора, пећ огњена,...), указује и примерима потврђује њихово присуство у химнама и богослужбеним текстовима, уметности Цркве и целокупном богослужбеном животу Цркве, наводи цитате из беседа Светих отаца којима се тумаче праслике потом јасно и прецизно износи своја запажања и кроз богатство одабраних делова из црквених песама отвара пребогату ризницу Богородице Предвечне Тајне. Поред мноштва драгоцених цитата и боголужбених текстова, целокупно прво поглавље је испуњено најлепшим делима из Русије, Грчке, Француске и Свете Горе, од XI до XVI века; првенствено су то иконе Пресвете Богородице са Богомладенцем, представе Благовести Јоакиму и Ани, Рођења Светог Јована, Рођења Пресвете Богородице, сценама из детињства Богородице, Ваведење, Благовести, Сусрет Марије и Јелисавете, Рођење Христов, Сретење, Успења Пресвете Богордице, као и неколико сцена из Циклуса Страдања Христових.

У другом поглављу, аутор говори о Оваплоћењу Бога Логоса од Дјеве Марије, примењујући познати методолошки приступ. Расветљава Тајну домостроја Спасења, на првом месту објашњава тајну Зачећа Богородице од Духа Светога. „Дакле Бог ће доћи међу људе у телу и са телом. Да би појачао наду Бог је умножио пророштава и праобразе кроз историју изабраног народа (Јевр. 1.1). И заиста када је наступила пуноћа времена, Тројични Бог почиње да остварује Тајну Домостроја спасења у историји.

Епископ Јован ослоњен на истине Цркве, светоотачко предање, одлуке Васељенских сабора и – надасве – Свето Писмо, истину православног учења о Пресветој Богородици, читаоцу предочава врло јасно и прецизно. Описује ту милост коју је Богородица у Бога нашла, услед Њеног слободног пристанка да постане Богомајка, Њеног Приснодјевства. Највећи број илустрација у оквиру ове целине управо се и односи на Благовести Богородици и натприродно зачеће Христа. Сада се пружа прилика да читалац види најлепше примере икона са Свете Горе и из Русије. Следе целине у којима аутор пише о Дјеви Марији као истинитој Богородици, Божијем човекољубљу и људском Богољубљу. Наводећи и тумачећи црквене песме, Епископ Јован кроз мноштво цитата Светих отаца, објашњава зашто је било потребно да Пресвета Дјева буде заручена и каква је улога праведног Јосифа – законског чувара Дјевиног и оца Очовеченог Бога – у Домостроју Спасења. Следи излагање догматских истина о Богородици Увекдјеви у текстовима из догматских дела, акатиста и химни посвећених Богомајци. Између осталог аутор се задржава на чињеници да Богородица није остала Увекдјева само у телесном (физичком) смислу, него је реч и о духовном девичанству, сачувавши чедну душу, ум и тело, тј. сачувала је васцело своје људско биће. Присуство склада слике и текста остварено је у овом поглављу. Најзаступљеније су представе из национане – српске – уметности средњег века: манастир Сопоћани, Пећка Патријаршија, Дечани, Марков манастир, као и из опште историје уметности средњег века: светогорских манастира и манастира Грчке и Русије, и то подједнако у свим видовима ликовног изражавања.

Иконграфски избор, по правилу, у потпуности прати текст, најзаступљеније су сцене које чине Циклусе Великих Празника Господњих и Богородичиних, као и сцене Страдања и мука Христових.

Треће поглавље аутор започиње разматрањима о Богочовечанској личности Исуса Христа и улози Пресвете Богородице у Тајни Богопомазања. Аутор се посебно бави христологијом акатиста Пресветој Богородици, у коме је и посебно описана човекова агонија и настојање да докучи Тајну Тројичног Бога. Богородичина светост је неодвојива од Тајне очовечења Сина Божијег, света је по месту, тј. по заједници коју има са живим Богом претворивши гроб у Рај. Надовезујући се на ова разматрања Епископ Јован отвара и питање односа Пресвете Богородице према другим светима у Христовој Цркви; потом објашњава сродност Богомајке и светитеља, Богомајке и Господа – Њено посредовање за Спасење људског рода, и сродност Господа и светитеља.

У овом делу Епископ Јован јасно износи став Православне Цркве о Дјеви Марији Богородици и Христородици. Та два изараза су нераскидиво повезана; јер аутор подсећа на Истину: Христос је Бог који је на себе примио човечанску природу, али без греха, у Дјевиној утроби и тако постао Богочовек.

Дјева Марија је мајка Господа Славе, због чијег се Рођења васцела творевина Радује. Он је искупитељ, Спаситељ и Обожитељ – истинти и очекивани Месија. И овде аутор упозорава на погрешна учења о Богородици („безгрешно зачета“, „искупитељица“, „у равни са Господом“). Подсећа на одлуке Васељенских сабора и истине које су на њима потврђене; говори о VIII веку – златном времену, када између осталог долази и до процвата црквеног песништва. Најзаступљеније представе су иконе Богородице са Христом, Покрова Пресвете Богородице, Шестоднева, овде наилазимо на најлепше представе Успења Пресвете Богородице, минијатуре и представе Јеванђелиста као и Великих Празника. Приказани су примери настали у Србији, на Светој гори, у Грчкој, на Синају, у Јерусалиму, у Русији и Равени, али и у Енглеској, у периоду од V до XVI века.

Молитвеним обраћањем Богородици Епископ Јован заокружује и завршава трећу – последњу – велику целину, после које износи завршна разматрања.

У оквиру завршне реч аутор указује на то да је у току претходних истраживања покушао да читаоцима приближи Истине садржане у Икони и Химни Богородице, од свих народа изабране, и од свих пророка проречене. Догађаји из живота Богородице људима су тешко разумљиви и они имају карактер „Царске Тајне“, али је ипак у анђеоским речима упућеним Богомајци: *Радуј се...* откривена тајна да је хришћанство Живот, а Живот је Радост. Епископ Јован, даље, објашњава како је Тајну о Богородици могуће разумети једино у христолошком контексту и у литургијском животу Цркве. По светоотачком учењу Богородица је „Висина недоступна људским очима“ те нам се отима узвик: „... који језик ће Те Владичице опевати.“ Подсећа аутор да Дјева је узор светим девојкама и истовремено узор мајке. Велика је слава Пресвете Дјеве Марије јер, између осталог, личност Богородице у православном предању представља најсавршенији образ духовног узрастања према Богу. Она је мост божанствени који стално преводи од земље ка небу.

Књигом *Икона и Химна Богородици* Епископ Јован нас уводи у неисцрпно богатство богословских размишљања о Пресветој Богородици. Књигу завршава наводећи богонадахнуте речи Светог Јефрема Сирина „Господе нико не зна како треба да назове Твоју Мајку! Да је назове Дјевом? А ту је Њено Дете! Удатом? Али нико је није познао? Ако је мајка Твоја Тајна, каква си Ти тек тајна. Како да Те назовем не знам и ужасавам се. Зато као што ми је заповеђено кличем Ти: Радуј се Благодатна! Радуј се смелости смртних према Богу!

На крају Епископ Јован, између осталог, износи став да се потпуно слаже са православним богословима, који заступају неопходност разрађивања нашег литургијског богословља тј. систематизације богословских идеја богослужења, јер је управо ту, како и аутор каже, жива самосвест Цркве, јер богослужење јесте цвет црквеног живота и заједно са тим њен корен и семе.



Ђакон мр Ивица Чаировић

## ХРИСТОЛОГИЈА 1 – ЕПИСКОП НИШКИ ДР ЈОВАН (ПУРИЋ)

Епархијски управни одбор Епархије нишке, 2012  
(Ниш: Control P). - 190 стр. : ISBN 978-86-89293-03-6

У издању Епархије нишке објављен је приручник за Догматику – *Христологија 1*, аутора Епископа нишког др Јована (Пурића), као наставно учило, које ће бити од користи за боље разумевање и могућу мултидисциплинарност у оквиру часова доматику у православним богословијама у нашој помесној Цркви, али помоћно средство за учење догмата Православне Цркве свих заинтересованих клирика, верника и оних који желе да боље упознају Тајну Христову. Вишегодишње педагошко искуство из београдске и цетињске Богословије Владика Јован је преточио у приручник који завређује пажњу, како својом садржином и помоћним апаратом (за успешније савлађивање градива), а оно и техничком опремом, при чему су му помогли ђакон Ненад Илић, као технички уредник, и Милан Атанасијевић који је преломио текст и графички припремио књигу за штампу.

Приручник је подељен у 15 поглавља. На крају је дата напомена предавачима уз нека богословска појашњења. Први део се бави смислом и сврхом Богооваплоћења, уз неколико подналова – Христово Оваплоћење у теологији ране Цркве, Христово оваплоћење у апологетској теологији: икономијска перспектива, сотириолошки разлог Христовог оваплоћења, Христово оваплоћење: циљ стварања света. Друга област је Христос нови Адам – уз подобласти о новом односу између Бога и човека, о Оваплоћењу као другом стварању, о Адаму и Христу, као представницима људског рода, о благодати која је дата преко Христа. Треће поглавље говори о оваплоћењу од Духа Светога и Марије Дјеве, уз појашњења дата у засебним подпоглављима на

теме: начин Христовог оваплоћења, Христово оваплоћење: предвечни Божји план, удео Светог Духа и Богородице у Христовом оваплоћењу. Четрвти одељак говори о историчности лика Христовог, са тематским подобластима: историчност вере у Христа, занчење имена Исус и Христос, значај Исусовог месијанског послања, христолошка важност имена Син. Пета и шеста област говоре о божанској и човечанској природи Христовој, уз посебан осврт на: божанство и човештво, библијски опис Христа као Бога и као човека, исповедање Христа као Господа, затим Христова људска осећања, Христове непорочне страсти, страдање и смрт, човечанска природа после Васкрсења, значење имена Син Човечји. Седмо поглавље говори о богочовечанској личности Христовој уз објашњењ христологије Трећег васељенског сабора, а у подпоглављима је описана једна и целовита, недељива ипостас Христа, однос божанске и човечанске природе у Христу, обличје Божје и образ слуге: теологија кенозе, унижење и прослављање Христа. Осми одељак се бави темом сједињења природа у Христу, уз посебан осврт на христологију Четвртог васељенског сабора и објашњење начина сједињења природе у Христу, те прожимања својстава божанске и човечанске природе у Христу. Аутор се у следећем поглављу бави последицама ипостасног сједињења, а истиче обожење човечанске природе у Христу и безгрешност Христову као модел за аскетску теорију сатрудништва. Цело поглавље је Епископ др Јован (Пурић) одвојио како би се бавио богословским појмом „уипостасирано“ уз посебно објашњење односа природе и личности у Христу, објашњење и анализа појма „уипостасирано“. Христологијом Шестог васељенског сабора бави се једанаесто поглавље које носи назив Слагање воља у Христу, а аутор анализира разликовање божанске и човечанске енергије у Христу, и природне и избирајуће воље. Епископ Јован у одељку Изобразивост лика Христовог објашњава христологију Седмог васељенског сабора, уз богословско поимање појма *иконе* и иконопоштовања као победе Православља. Претпоследње поглавље бави се божанском енергијом у Христу, а аутор анализира утицаје латинске теологије

и разликовање исихастичке и варлаамитске теологије, како би објаснио христологију паламитских сабора. Последњи одељак овог приручника за богослове говори о христологији у савременој православној мисли. На крају приручника аутор доноси химнографију Рођења Христовог, са напоменама наставницима, који би требало да овај приручник користе као учило, и нека богословска појашњења.

Велики допринос осавремењивању уџбеника у црквеној просвети Епископ нишки др Јован је дао посебним потпоглављима: *Из упоредног богословља* и *Реч Отаца Цркве и савремених теолога* (западних и источних), који отварају видике ученицима са аспекта мултидисциплинарности. Аутор приручника после сваког поглавља поставља ученицима питања и то из Светог Писма Старог и Новог Завета, Литургије, Патрологије и Омилитике, како би сами повезали своја стечена знања из тих предмета, односно богословских дисциплина, са христологијом. Питања мотивишу ученике да даље истражују и да своја знања уобличе у шири богословски контекст, како би били на корист Цркви. Са друге стране, језик и стил ипак одређују виши ниво публице, тако да можемо да кажемо да приручник могу да користе и они који су на вишем ступњу образовања од средњошколског, овде посебно мислимо на свештенике.

Својим богословским анализама и промишљањима, Епископ Јован (Пурић) надахњује млађе генерације да активно учествују у богопознању, односно у проучавању богословским појмова како би унапредили свештеничку службу и мисију, коју је Господ Исус Христос дао апостолима као залог Будућег Царства. Поред новина у садржини и добро одабраним текстовима Светих Отаца који су обрадили теме из поглавља о којима је већ било речи, овај приручник доноси и велике новине у техничком смислу. За разлику од световног школства које користи књиге сличне техничке опреме, технички изглед у случају приручник *Христологија 1*, не одваја садржину текста од опште теме поглавља и не издваја неке детаље и чињенице као врло важне науштрб целине.



Док је у световном школству важно да се ученик усредсреди на неку чињеницу коју ће памтити као флоскулу, у приручнику о коме говоримо је дата целина, која је још утврђена мислима Светих Отаца и савремених теолога и заокружена мултидисциплинарним питањима, што доноси нов приступ богословским дисциплинама у савременој црквеној просвети у Српској Православној Цркви. Ако се ученик од средње богословске школе научи да сагледава богословље као целину и као свевремени дијалог између човека и Бога, он ће као свршени богослов, односно као клирик, успети да на прави начин разуме Свето Писмо, химнографију и – уопште – Свето Предање и да приступи егзегези на прави начин, како би верницима објаснио догмате Православне Цркве.

Ђакон мр Ивица Чаировић

## ЕПИСКОП НИШКИ ЈОВАН II – СОТИРИОЛОГИЈА

Православна Епархија нишка и Академија Српске Православне  
Цркве за уметности и конзервацију, Београд, 2013

(Пирот : Pi-press). – 211 стр. :

ISBN 978-86-89293-05-0

У издању Епархије нишке, а уз помоћ Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, објављен је приручник за Догматику – Сотириологија, аутора Епископа нишког др Јована (Пурића), као наставно учило, које има за циљ да тумачи и анализира догмате о спасењу у Господу Исусу Христу у контексту празника. Савремен приступ сотириолошким темама омогућава боље разумевање и могућу мултидисциплинарност у оквиру часова доматике на свим образовним нивоима у Српској Православној Цркви. Ова публикација има за циљ и да буде помоћно средство за учење догмата Православне Цркве свих заинтересованих клирика, верника и оних који желе да боље упознају спаситељску Тајну Христову, те на тај начин представља својеврсни наставак претходне књиге Епископа Јована – Христологија.

Књига је подељена у петнаест поглавља. Прво поглавље – Јединство личности Христа и повест спасења има одељке у којима се аутор бави појмовима и односом христологије и сотириологије, а затим и сотириолошким аргументом у христологији. Други део носи назив Теологија Богојављења и у њему се посебно говори о Крштењу Христовом, као Сину Давидовом и слуги Господњем; а посебно се истиче откровење Тројичног Бога у тренутку Крштења на Јордану. Трећи део књиге је посвећен онтолошком садржају Христове проповеди, са подпоглављима Благовест Свете Тројице, Потпуно Богопознање и Јеванђеље о

Царству. На ово се надовезује разматрање на тему онтолошки и сотириолошки карактер Христове љубави, са посебним нагласком на Божанску љубав, Заповест љубави према Богу и Заповест љубави према ближњима. Пети одељак говори о сотириолошком значају чудеса Христових, а аутор је посебно разматрао теме здравља у Христу, чудеса исцељења и васкрсења упокојених у Господу. Као средишње поглавље намеће се ово на тему Предукус сабрања у Царству, где Епископ Јован посебно говори о умножењу хлебова, о Хранитељу људи и о влашћу над природом. Наредних осам поглавља говори о сотириолошком контексту празника. Прво говори о теологији Преображења; затим о теологији Цвети; па следи поглавља о теологији Тајне вечере, Великог Петка, Велике Суботе, Васкрсења, Вазнесења и Педесетнице. Последње поглавље говори о Тајни Царства Божјег. Као и када је писао Христологију, Владика Јован је дао велики допринос осавремењавању уџбеника у црквеној просвети, и то посебним деловима у књизи: Из упоредног богословља и Реч Отаца Цркве и савремених теолога, који ученицима и читаоцима помажу да са аспекта мултидисциплинарности сагледају дати проблем. Аутор приручника после сваког поглавља поставља питања и то из Светог Писма Старог и Новог Завета, Литургије, Патрологије и Пастирског богословља односно Омилитике, како би читалац сам схватио колико зна из ове области и колико је у стању да градиво које је повезао са датом темом може да преточи у беседу коју би могао да произнесе у Цркви. Владикина питања инспиришу и мотивишу читаоце да даље истражују и да своја знања уобличе у шири богословски контекст, у облику написане беседе. Ауторов језик и стил одређују виши академски ниво приликом читања, тако да приручник о Сотирологији могу да користе и они који су на вишем академском ступњу.

Књига – као таква – иако има форму коначног штива не може да се сагледава индивидуално већ мора да се узме у обзир кроз целокупну догматику, зато обе књиге – *Христологија* и *Сотирологија* – нису представљене као завршене целине, већ као помоћно средство за боље тумачење и анализу догматских

тема, уопште. Избегнута замка схоластичког приступа овим двама публикацијама даје на значају, уз помак у мултидисциплинарном сагледавању учења Православне Цркве.

Вишегодишње педагошко искуство Владика Јован је преточио у приручник који, уз књигу Христологија, чини целину и завређује пажњу, како својом садржином и помоћним апаратом (текстови Светих Отаца и савремених богослова за успешније савлађивање градива), а оно и техничком опремом за коју је заслужан ђакон Ненад Илић.

Епископ Јован (Пурић) и овим приручником, као и претходним – Христологијом, инспирише читаоца да активно учествује у проучавању, анализи и примени богословских појмова. Поред новина у садржини и добро одабраним текстовима Светих Отаца који су писали на теме из датих поглавља, овај приручник наставља да доноси и велике новине у техничком смислу, као што је био случај и код приручника Христологија. На овај начин, Владика Јован води рачуна о рецепцији штива и код млађих генерација, које кроз уџбенике у основној школи већ имају искуства са оваквим приступом трансфера знања. За разлику од световног школства које користи књиге сличне техничке опреме, технички изглед у случају приручника Сотириологија не одваја садржину текста од опште теме поглавља и не издваја неке детаље и чињенице као врло важне науштрб целине.

Поштујући начело да је Христос једина Истина, Епископ нишки Јован кроз два уџбеника-приручника *Христологија* и *Сотириологија* истиче укупне догмате о Христовој личности који су донети на Васељенским саборима, али и објашњени и растумачени од стране Светих Отаца све до данашњих дана. На тај начин, Владика Јован одабраним речима на сотириолошке теме, али савременијим и језиком који је доступан човеку 21. века, постаје један од Отаца који истичу христоцентричност у учењу Православне Цркве.

Ђакон мр Ивица Чаировић

## ЕКОЛОШКЕ ТЕМЕ, ЕПИСКОП ЈОВАН (ПУРИЋ)

Београд: Задужбина светог манастира Хиландара, 2013  
(Врњачка Бања: Интерклима-графика) 147 стр.: илустр.; 21 цм  
ИСБН 978-86-7768-067-1

У издању Задужбине Светог манастира Хиландара, а са благословом игумана ове Свете српске царске лавре, као шеста књига у едицији Савремено боословље, објављена је књига Еколошке теме, аутора Епископа Јована (Пурића).

Из надналова књиге – *Литургија, свет, есхатон - еклисиологија и еклисиолошка екологија*, види се спремност аутора да се ухвати у коштац са савременим проблемом, који је очигледан у свим деловима света и који је инспиративан за промишљање и покушаје решења. У самом уводу – Еколошки проблем као проблем односа човека према свету – Владика Јован јасно исказује свој став на дату тему, на који се надовезују два наредна поглавља Хришћанска теологија и екологија и Званични документи Православне Цркве о проблему еколошке кризе. На тај начин аутор у првом делу књиге говори о савременим покушајима да се проблем превазиђе из визуре најпознатијих православних богослова, уз акценат на документу са међуправославне конференције о заштити животне средине, која је одржана на Криту 1991. године. На овој конференцији су донети закључци који се могу сматрати својеврсним смерницама за даљи приступ еколошком проблему од стране православних теолога. Истакавши да Православна Црква не би требало да постане, нити да се поистовети ни са каквим еколошким покретом, партијом или идеолошким и философском организацијом, аутор акцентује речи са поменуте конференције: Црква треба да обрати пажњу на православни

евхаристијски и подвижнички етос, који је обележје православног односа према природи. Врло је значајно што је Владика документ са конференције на Криту инкорпорирао у свој поглед на решавање еколошког проблема, јер је на тај начин потврдио спремност целе Цркве да се созерцава и успешно реши проблем. Тумачење и ширење димензија самог документа јасан је правац у методологији рада Епископа Јована, који пишући књиге Христологија и Сотириологија детектује проблем који је еклисиолошки и антрополошки, а изнедрен је из неразумевања – односно – непоштовања христологије, а самим тим и сотириологије. Величина рада јесте у томе што поменути документ даје смернице за даља промишљања и за напредовање у превазилажењу проблема на пољу екологије. Да је Владика Јован само донео документа са разних конференција, сабравши их у једну књигу, његов труд не би био оригиналан, и не би могао да буде ауторски, већ би то био само преводилачки допринос. На овај начин Владика Јован потписује стваралачки и оригинални рад који се ослања на мисли великих православних богослова који су говорили на тему екологије: Митрополита пергамског Јована Зизиуласа, Епископа браничевског Игнатија, о. Јована Романидиса, Илију Икономуа и Христоса Јанараса.

Други део књиге почиње поглављем Антрополошки егоцентризам – извор еколошке кризе, у коме Владика детектује проблем и протагонисту. Затим следи допринос православног богословља решавању проблема еколошке кризе, али и наставак разлагања проблема у поглављима: грехопад Адамов – праизвор еколошке кризе твари и оваплоћење Бога Логоса – источник нове твари и новог човековог односа према творевини, где се описани проблем превазилази и надилази. Врло су значајни одељци: Антропокосмички допринос светотајинске екологије решавању данашњег еколошког проблема; и – као смислени наставак – решење еколошке кризе, које је немогуће ван искуства Литургије и подвижничтва Цркве. Владика Јован је узео за пример антрополошко-социолошку проповед Светог Јована Златоуста која му је послужила као својеврсни православни

допринос решавању еколошког проблема. На тај начин, аутор је истакао светоотачко предање у контексту решавања савремених проблема, што и треба да буде методологија приступа свим димензијама модерног света. Тако богословље постаје свевремена реалност, те не може да се посматра као археологија или историја...

Четири последња одељка представљају закључак и решење датог проблема: Четири елемента православног Предања – допринос Цркве решавању еколошке кризе; Литургијска љубав према творевини – једини истински покретач еколошког деловања; Светотајинска космичност Божанствене Литургије; и Литургија као Света Тајна обједињења и уцелосњења света у Христу. Владика Јован наглашава да Црква излаз из данашњих озбиљних еколошких проблема и претеће еколошке катастрофе налази управо у односу човека и Бога, који је омогућен Оваплоћењем Логоса, а даље се остварује учешћем у литургијској заједници, баш зато што повезује еколошку кризу са антрополошком кризом и спасење света са спасењем човека. Литургија има и сотиоролошке, и космолошке импликације, с обзиром да цела творевина бива узнета Богу ради живота преко човека који је *господар свега створеног*. Решење еколошке кризе лежи у оживљавању литургијског етоса у народу, што би омогућило излечење „на смрт рањене природе“ погођене човековом небригом и деструктивношћу и надасве – егоизмом.

У прилогу на крају ове књиге Владика Јован (Пурић) доноси став Руске Православне Цркве у вези са актуелним еколошким проблемима, те на тај начин заокружује целину.

Значај ове књиге – поред покушаја да се један савремени проблем који захвата цео свет, превазиђе и реши – јесте у томе да се исти проблем рашчлани и систематизује по слојевима како би био доступнији и уочљиви свим људима. Антрополошки гледано, како аутор наводи, потпуно је јасно да је похлепни и похотни конзумеризам последица и пројава фундаменталне егоцентричности човекове. Владика добро уочава и упозорава да је егоцентричност појам много ширега опсега од пукe себичности:

он подразумева читав један поглед на свет и начин живота, чији је центар неопштење са Другим, са другима, већ егоцентрична индивидуа са својом вољом за моћ и уживање, која све друге и свеколику твар доживљава као пасивни објект својих жеља, који сву творевину употребљава и злоупотребљава за своје егоистичне циљеве. Кључни проблем савремених научно-технолошких, социо-етичких, политичко-економских приступа еколошком проблему је у томе што се баве тим проблемом површно и ограничено, из перспективе свог недуховног искуства, а превиђајући духовне аспекте тог проблема, који је у својој суштини – духовни проблем, проблем антропоцентризма. Аутор је на тај начин овај проблем ставио пред цело човечанство. Третирање еколошког проблема као пуко социо-технолошког проблема, то јест проблема који се може решити организованим социо-технолошки ангажманом цивилизације, унапред је осуђено на неуспех, јер такав приступ потпуно превиђа чињеницу да еколошки проблем „обухвата читаво питање места човековог на Земљи и у свемиру, да је еколошки проблем – холистички и глобални проблем који је последица човекове самопрокламоване, апсолутне и аутономистичке доминације над Земљом“.

Владика је истакао да се еколошка криза пројављује: у виду неконтролисаног и прекомерног експлоатисања и исцрпљивљања природних ресурса који су неопходни за биолошки опстанак људског рода и за наставак живота не само људске цивилизације, већ и читавог биосистема планете Земље; у виду све већег и, у извесним случајевима, неповратног загађења читаве биосфере – природних ресурса (земље, воде, ваздуха, мора, озонског омотача...); у виду прогресивног уништавања шума и плоднога земљишта, те изазивања мутација и истребљивања биљних и животињских врста у читавој биосфери; у виду неконтролисаног експериментисања са природним силама и злоупотребе истих (фисија и фузија атома, производња атомске и нуклеарне енергије у војне и мирнодопске сврхе); у виду производње нових и у природи, до нашега времена, непознатих неорганских хемијских и органских био-хемијских једињења, са



канцерогеним, мутогеним дејством, од којих многа не могу да буду укључена у природни процес биолошке разградње; у виду научно-технолошког насртања на саме темеље живота („улазак“ у људски геном, генетски инжењеринг, клонирање...); и, коначно, у виду уништења хармоније природе, где нам недвосмислено постаје јасно да су све ове пројаве еколошке кризе директне последице погрешних људских активности усмерених против добра саме творевине Божије. Владика подвлачи и тиме буди савест свих нас, да нема другог изазивача еколошке кризе осим човека, односно рода људског који је својим експлоататорским односом према природи и деловањем на исту изазвао и продубљује еколошку кризу. То антиеколошко деструктивно деловање на природу директно происходи из човековог погрешног схватања самога себе и света око себе, тј. из једне погрешне антропологије коју православно богословље препознаје као екстремни антрополошки егоцентризам или антропомонизам.

Аутор истиче допринос Митрополита Јована Пергамског, једног од православних богослова који су се највише бавили проблемом еколошке кризе, који се састоји у анализи речи америчког историчара Лин Вајт, који је био у праву када је одговорност за појаву еколошког проблема приписао теологији Западне Цркве, која је, наводимо по Владикином цитату, „експлоатисала стихове из Књиге Постања, у којима је садржана Божија заповест првим људима да „владају земљом“, да би охрабрила људе, како је Декарт то отворено устврдио, да буду ‘господари и поседници природе’“.

Епископ Јован истиче да је православно богословље кључ за решавање еколошкога проблема и кризе види у повратку христолошкој антропологији Цркве, тј. кроз редефинисање човековог разумевања самога себе, своје функције унутар творевине, свога односа према другима и према свету који га окружује, у светлу учења Православне Цркве о Богочовеку Христу као Архетипу човека. Православно богословље треба да, у дијалогу са савременом еколошком науком, артикулише тај

дубински и целовити приступ еколошком проблему, који би се бавио самим антрополошким и теолошким коренима и узроцима еколошког проблема, његовом макроеколошком суштином, а не само његовим спољашњим симптомима, пројавама и последицама, тј. микроеколошком феноменологијом.

Закључујући после сагледане анализе проблема, аутор еколошки проблем гледа из радикално другачије перспективе: теолошке и еклисиолошке, есхатолошке перспективе човека као словесне круне и свештеника творевине, односно света као Дома човековог и потенцијалне свете тајне човековог општења са Богом. Такав однос се открива у опиту, учењу и Предању Православне Цркве, а пројављује у свој својој животворној пуноћи, пре свега, у Божанској Литургији Цркве и, из ње извирућем, богословљу света као Свете Тајне Божанске љубави према човеку, другим речима у светотајинској екологији Цркве. Методолошки поступак који је аутор применио у литургијском приступу еколошком проблему органски извире из литургијског Предања Цркве. Неизбежан је, отуда, закључак да је данашња еколошка криза директна последица вољног одступништва савремене цивилизације од истине Оваплоћења и Спасења у Христу – Новом Адаму и, у том смислу, од истине „Нове твари у Христу“, истине човековог новог, литургијског, евхаристијско-подвижничког односа према целокупној творевини Божијој. Зато се, са становишта Православне Цркве, решење данашње еколошке кризе не може тражити искључиво у „активностима које су подређене начелима политичке економије, већ у повратку начелима Божанске Икономије“, то јест превасходно у повратку човека Богу и свом истинитом ипостасном идентитету, у обнови правилног односа човека према Другоме – и Богу, и ближњима и читавој творевини.

Епископ Јован истиче четири елемента јединственог етоса Православне Цркве који могу да се сагледају као четири фактора који могу да допринесу промишљању и решавању општељудског проблема еколошке кризе, а то су: *литургијски етос*, односно

евхаристијски етос благодарног примања и узвраћања свеколике творевине Богу Творцу и Спаситељу; *иконографски етос*, који је, по својој суштини, такође литургијски етос, који материју чини „отвореном“ за дејствовање нестворених енергија Божијих у њој, и који је преображава у икону – место стварног енергијског присуства нествореног у створеном, нематеријалног у материјалном и невидљивог у видљивом; *подвижнички етос*, који је саставни део литургијског етоса; као етос самоограничавања у односу према свему Другоме (ближњем, творевини живој и неживој); као етос посничког уздржавања од погрешног односа према творевини – односа „објективирања“, „утилитаризовања“ и „конзумирања“ творевине, уз дубинско поштовање свега створеног као бескрајног вредног и смисленог дара Божијег човеку и имања Божијег; *есхатолошки етос*, који, такође, извире из Литургије Цркве као Свете Тајне Царства Божијег; као етос литургијског предокушања-опитовања парусије, Царства Божијег, започелог већ овде и сада у Светој Евхаристији; као етос предучествовања у испуњењу и осмишљењу свега створеног и постојећег – у Христу, у космичко-есхатолошком Телу Христа Парусије, када ће „Бог бити све у свему“. Ова четири начела аутор истиче јер извиру из Предања Православне Цркве, а закључује да треба да буду полазна начела у одређивању начина и праваца за правилан и делотворан приступ еколошком проблему.

Горан Јаничијевић

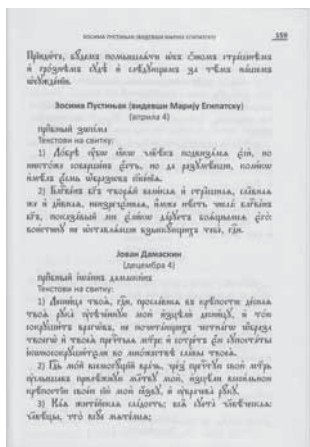
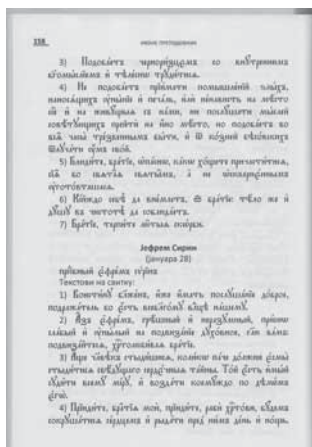
## НАТПИСИ НА ИКОНАМА И ФРЕСКАМА

**Приручник за иконописце [приредио еп. Јован (Пурић)],  
Висока школа – Академија Српске православне цркве за  
уметности и конзервацију, Београд 2010,  
ISBN 978-86-86805-32-4, 284 стране.**

За традицију црквене уметности од пресудног значаја јесу натписи који рефлектују суштинско знаменовање иконе. Име иконе представља извесну потврду њеног реалитета у складу са библијским или предањским узором. Стога се у дугој историји црквеног сликарства увек водила рачуна о томе како се исписује натпис на икони било у лексичком, или естетском смислу. На иконама се у неку руку налази супстрат за изучавање историје писма и језика.

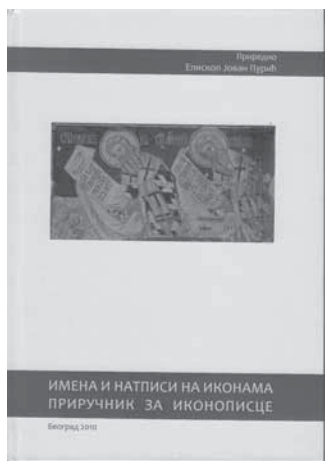
Савремена уметност Цркве на ширим просторима практикује говорне језике православних народа. Понеке речи (које се не преводе) или читави корпуси носи натписе на историјским језицима, чиме се остварује извесно културолошко памћење.

Приручник *Имена и натписи на иконама* – приручник за иконописце, приређивача Епископа Јована (Пурића) садржи до сада најпотпунији попис текстова који се исписују на покретним или зидним иконама било да је реч о њиховим називима или текстовима пророка или апостола, који рефлектују управни говор. Временски најближи нама, црквено-словенски језик, на овај начин актуелизује се било да се из овог приручника користе обрасци, било да служе као извор за проучавање ове области. Уколико се упореде сви натписи са свитака једног од пророка са великом поузданошћу се може просуђивати о карактеру самог пророштва. Уколико се са друге стране упореде текстови групе пророка у односу на централну представу – Христа Пантократора, могуће је разумевање карактера и унутрашњег смисла Његове представе међу пророцима.



Реч еванђеља било да је уочљива на приказу кодекса са отвореним листовима или на ролусима еванђелиста док је исписују открива смисаону повезаност библијских текстова и слике као и појединачних представа у коначном контексту. Текстови химни и тропара са друге стране кроз слику подсећају на црквено песништво и богослужбене осн ове црквене уметности. Тиме се потврђује и традиционална мултидисциплинарност црквено-уметничке традиције.

Приручник је штампан на 213 страна првог текста и са два прилога који садрже пророштва, делове еванђеља и називе који се односе на Христа у библијском контексту.



Каталог иконских натписа који је пред читаоцима и корисницима приручника представља и изванредан апел на очување језика који је све ређи, чак и у богослужбеној употреби. Стога такве подухвате треба подржати у циљу настајања нових и још комплетнијих (можда компаративних у односу на савремени језик) како би се – не само – очувао један историјски већ и чистота и прецизност говорног језика.

Ђакон мр Ивица Чаировић

**ПРОТОЈЕРЕЈ-СТАВРОФОР ДР РАДОМИР М. МИЛОШЕВИЋ  
МАНАСТИР ВИТОВНИЦА**

[фотографије Милорад Поповић, Драган Танасијевић]. –  
Смедерево: Р. Милошевић, 2013 (Смедерево: Newpress). –  
239 стр.: илустр.; 25 cm  
ISBN 978-86-914221-1-0 (брош.)

Са благословом Епископа браничевског Г. Игњатија из штампе је изашла монографија о манастиру Витовница аутора протојереја-ставрофора др Радомира М. Милошевића, који на првим странама књиге прави методолошку разлику између извора и литературе, како би одмах помогао читаоцима да се лакше сусретну са обрађеном грађом о задатој теми. Аутор прво наводи историјске изворе из којих ће црпети чињенице о овом важном манастиру у Епархији браничевској. Наводећи литературу прота Милошевић помиње многе ауторе који су објаснили локацију манастира Витовнице, али и обрађивали догађаје везане за манастир, међу којима и Јоакима Вујића, Феликса Каница, Митрополита Михајла, Михајла Валтровића, Александра Дерока, ...

Правилно методолошки постављајући тезе, аутор наводи неколико теорија према којима је манастир добио име: по воденици са витлима, или по глаголу *обитавати* што указује на боравиште монаха; али и по говорнику, беседнику – што је, према ауторовим речима, најмање вероватно.

Енциклопедијски истражено и обрађено је све што је у вези са оснивањем и историјатом манастира, са посебним историјским дискурсима о синаитима у Србији, затим о аустријској окупацији 1718-1739. године, потоњем турском ропству (до 1804), а затим и о оба српска устанка у доба позне туркократије. Аутор се овде задржава на опису живота у манастиру у 19. веку када настаје и живопис, што је посебно и детаљно описано у монографији

(живописци су били браћа Марковић), али и уређење манастира (двориште је ограђено, мајстор Коста Наумовић је саградио манастирски конак, изграђен је водовод и чесма, и што је врло важно – саграђена је о манастирском трошку школа за децу из оближњег села).

Како констатује аутор, евидентан напредак манастира Витовнице у 19. веку прекинула су оба балканска и Први светски рат; међутим игуман Димитрије је 1932. године при манастиру основао богомољачко братство које је спроводило активну добротворну делатност. Опет је елан монаха и богомољаца манастира Витовнице прекинуо рат – Други светски, а затим и комунистички режим, када је блаженопочивши Епископ Хризостом претворио манастир у женски (1955), што је Синод и потврдио.

После историјског дискурса, прота Милошевић се бавио и археолошким истраживањима и конзерваторским радовима у 20. веку.

Посебно поглавље књиге аутор је посветио манастирској парохији, како би описао литургијски живот житеља обилижњег села и њихов однос према монасима и светињи. Следеће поглавље посвећено је детаљном опису манастирског комплекса (утврђење, двориште и храм са живописом, затим гробље и метоси). Описујући тзв. манастирски инвентар аутор је посебни одељак посветио *Витовничком јеванђељу* које се – данас – чува у Музеју Српске Православне Цркве, које је у доба прве сеобе донето у манастир Бешеново, а које је било и предмет спора око аутентичности што је архимандрит Иларион (Руварац) решио тиме што је доказао да је манастир Витовница подно Кучајинских планина једини манастир посвећен Успењу Пресвете Богородице, тако да и њему припада односно јеванђеље.

У последњем делу књиге, аутор је навео витовничке игумане, са доступним животописом, и најзнаментије монахе, искушенике и ђаке, али и игуманије из периода када је манастир био женски.

Сам избор за писање монографије баш о манастиру Витовници, аутор је дискретно објаснио у закључном делу у коме је

навео духовну улогу манастира за тај крај, али и за Епархију браничевску, јер духовност витовничких монаха у савременом свету и времену служи за пример; као и просветну и националну улогу, јер је у једном тренутку у средњем веку манастир био стециште образованих монаха који су одржали српски језик, српске светитеље, и одупрли се јелинизацији српског рода.

Аутор у закључку истиче да смисао манастира Витовнице одређује и посвета храма Пресветој Богородици, али и онај безимени монах синаита који се у манастиру подвизавао, али и сви они монаси који су несебично помагали цео овај крај. Треба – на крају – нагласити да је манастир Витовница на истоименој реци, недалеко од Петровца на Млави, из времена краља Милутина, пролазио кроз разна историјска искушења, али да је успео да опстане и да својом духовношћу изнедри старце какав је био отац Тадеј, који је смисао манастира, али и целокупног хришћанског живота, срочио у једној реченици: *Какве су ти мисли, такав ти је и живот!*



## ЛЕТОПИС

### Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију у Београду од 19. априла 2012. до 19. априла 2013. године

Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију у Београду ради од 17. новембра 1993. године. Рад Академије иницирао је Блаженопочивши Епископ будимски др Данило (Крстић), а затим је на место декана дошао Епископ браничевски Г. др Игнатије. Актуелни декан је протојереј-ставрофор др Радомир Поповић, а председник Савета Епископ нишки Г. др Јован.

У току 2012/2013. академске године Академија је приредила изложбе икона и калиграфских радова на манифестацији Дани ћирилице у Баваништу, о Кирилу и Методију 2012. године; затим је, седму годину за редом, учествовала у манифестацији Ноћ музеја, где је јавности представила рад на оба студијска програма у интерактивним радионицама. Академија је била, већ традиционално, добротвор манифестације Хорови међу фрескама. Даривано је пет фресака најбољим хоровима и диригентима у Србији.

\*\*\*

### Завршна изложба 2012/2013.

У име и са благословом Његове Светости Патријарха српског Г. Иринеја, викарни епископи Атанасије Хвостански и Андреј Ремезијански отворили су завршну изложбу живописачких радова студената Високе школе – Академије СПЦ за уметности и конзервацију, у атељеу ове акредитоване црквене високошколске институције у ул. Краља Петра, бр. 2. Јавности су представљени

радови који су настали у класама црквених уметности и обнове и чувања (конзервације и рестаурације) у протеклој академској години.

На почетку свечаног отварања, протојереј-ставрофор др Радомир Поповић је заблагодарио Господу због још једне успешне школске године и похвалио и професоре и студенте. Речима да смо се – као и жетелац који жање свој годишњи род – окупили да видимо шта су професори и студенти урадили за годину дана, декан је позвао Епископа хвостанског Г. Атанасија да отвори изложбу.

Његово Преосвештенство Епископ Атанасије је истакао да рад Академије није само ствар помесне Српске Цркве, већ је то дело и целе Васељенске – Цркве Христове. Владика је подсетио све присутне да су радови студената овог црквено-школског завода били изложени у Минхену, Бостону, Њујорку, Стразбуру, Темишвару и да су сведочили Васкрслог Господа.

После отпојаног тропара патрону Академије – апостола и иконописцу – Светом Луки, Епископ ремезијански Г. Андреј је рекао да га ова изложба подсећа на Цркву Светог Георгија на Опленцу где су мозаичари најлепше и најпознатије фреске из српских средњовековних манастира преточили у једну ризницу и на тај начин сабрали на једном месту све оно чему можемо да се дичимо као народ. Преосвећени Владика је истакао да је сваки студент позван да буде сведок Оваплоћења, јер као што песме канона на јутрењу указују на месијанство, икона указује на Оваплоћеног Месију.

У току изложбе Висока школа – Академије СПЦ за уметности и конзервацију организовала је и две промоције књига: четвртак – 21. јун 2012. године у 18 часова, представљање књиге ХРАМ СВ. АРХИЋАКОНА СТЕФАНА У РУТИ ХИЛУ УМЕТНОСТ И АРХИТЕКТУРА Аутор: Србољуб М. Милетић; а у петак – 22. јун 2012. године у 18 часова представљање двотомног капиталног издања ВАСЕЉЕНСКИ САБОРИ Одабрана документа, протојереј-ставрофор др Радомир Поповић.

### **Епископ нишки др Јован освештао обновљени иконостас у манастиру Светих Кирика и Јулите, код Димитровграда**

Сестринство Манастира Светих Кирика и Јулите у селу Смиловци је у молитвеном сабрању бројног верног народа, монаха и монахиња из свих крајева Србије окупљених око Његовог Просвештенство Епископа нишког Г. Јован и ове године, на дан празновања Светих Кирика и Јулите, 28. јула прославило храмовну славу. Свету Архијерејску Литургију је са почетком у 8 часова уз саслужење бројних свешеномонаха и свештенослужитеља Епархије нишке, служио Епископ нишки Г. др Јован. Благословом Господњим сабрани у Цркви су учествовали и у рукоположењу у чин свештеника ђакон Жарка Димића из Пирота, као и у освећењу светих икона иконостасне преграде, које су постављене након обављених конзерваторско-рестауратоских радова на Високој школи – Академији Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију.

Треба подсетити и да је Министарство вера Републике Србије финансирао обнову овог манастира – саграђен је конак и обновљене су иконе и иконостасна конструкција, а у том великом послу учествовали су студенти Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију под менторством мр Јована Пантића, ред. проф. Конзервације икона на акредитованој црквеној школи која се бави црквеним и примењеним уметностима.

\*\*\*

У понедељак 1. октобра 2012. године протојереј-ставрофор Радомир Поповић, служио је Свету Литургију са призивом Светог Духа, уз саслужење протонамесника др Жељка Ђурића, професора Основа православне догматике и ђакон мр Ивица Чаировића. После Свете Литургије Декан је сазвао збор студената свих година како би их све упознао са Статутом и Правилницима Високе школе СПЦ, правима и обавезама студената и са будућим курикулумом и силабусима.

\*\*\*

## Проф. Горан Јанићијевић отворио изложбу икона на Православном богословском факултету у Београду

На Православном богословском факултету Универзитета у Београду, 18. октобра 2012. године, у оквиру *међународног симпозиона о Светом Максиму Исповеднику*, на тему *Познање сврхе свега силом Васкрсења*, одржана је и пригодна изложба коју је отворио проф. мр Горан Јанићијевић, проф. на катедри за Фрескопис Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију. Свети Максим Исповедник – његова личност и богословље – подстицајни су током готово четрнаест векова у теоријско-научним радовима теолога и философа, као и кроз рефлексије у визуелним и приказивачким уметностима. Поставка икона и слика на Православном богословском факултету Београдског универзитета, на основу великог одзива живописца открива динамичну слику савременог живота Цркве, не само кроз богатство и слободу креативних потенцијала у оквиру помесне цркве, већ и далеко шире. Радови приспели из далеке Америке или оближње Јеладе определили су васељенски карактер догађаја, у коме се као и у наслеђу Светог Максима препознајемо. Највећу групу радова чини портретски тип иконе (Светлана Војновић, Весна Пулић), настао претежно на основу предлошка – фреско иконе Мануила Панселина из Протата, где се издвајају радови високих домета (Драгана Ђорђевић, О. Стеван Ковачевић). У нешто слободнијој интерпретацији Свети Максим је приказан са иконом Христа (Дражен Врачар; Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд) или са развијеним свитком на коме се читају речи Светога (Весна Голубовић, Данило Скулић, Марко Николић, Љиљана Цупин, Јелена Обрадовић; Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд) као и на енкаустичним иконама (Светлана Вукмировић, Јелена Јефтић; обе Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд) које, заједно са иконом у техници мозаика (Наташа Илић; Академија Српске

Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд), дају посебан квалитет поставци. Прикази Светог Максима као писца и мислиоца (Бранка Кулић, Михајло Војновић; Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд, Мара Ђуровић; Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд, Јованка Владић) успостављају везу са радовима на којима је рефлектован светитељев живот (Њакон Срђан Радојковић, Стефан Вујчић, Катарина Миловановић, сви Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд) што, с друге стране, представља спону са групом дела утемељених на његовој теологији (Горан Мијајловић, Дејан Манделц; Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд Бојан Миљковић и Мирослав Кнежевић), где се посебно издваја мисаоно и визуелно решење Јоргоса Кордиса (Богословски факултет Атинског универзитета). Светомаксимовско рефлектовање Тајне Христа (Тодор Митровић; Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд) посредно доводи ову поставку у везу са зидним сликарством у костолачкој цркви, где се кроз иконографију и стил открива богонадахнутост Максимовог дела у сликарству о. Стаматиса Склириса. Хетерогеност иконографских решења и стилско-поетских интенција указује да је савремени живопис дубоко укорњен у литургиском животу Цркве, на основу светоотачког предања које јесте темељ колективног уметничког памћења. Уколико је то први елемент, следећи – и чини се још важнији – јесте слободно приступање наслеђу као полазиште за значајан искорак из нарације и понављања ка боготражитељном виду уметничког понашања. Показује се да у томе, данас као и у претходним раздобљима, личност Светог Максима Исповедника представља непролозно надахнуће.

**Митрополит Месогеје и Лавриотике Г. Николај  
посетио Високу школу – Академију СПЦ у Београду**

На предлог Епископа ремезијанског Г. Андреја, гост Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности

и конзервацију у Београду 30. октобра 2012. године био је Митрополит Месогеје и Лавриотике Г. Николај Хаџиниколау. Том приликом Митрополит је посетио све атељеа оба студијска програма школе и разговарао са професорима и студентима о уметности и савременим технологијама. Приликом разговора Митрополит Николај је истакао велику енергију и активност међу студентима и професорима, те им је пожелео да истрају у даљем раду на развоју савремене црквене уметности и тражио сарадњу са манастирима у његовој Митрополији који се баве мозаиком и иконописом. После опсежног упознавања са радом на Академији, Митрополит Николај је разговарао и са протојерејем-ставрофором др Радомиром Поповићем, деканом, о искушењима савременог друштва и о покушају превазилажења тих проблема црквеном уметношћу и духовношћу. У пријатном разговору Митрополит Николај је поновио да је најбитнија визија коју је препознао на Академији Српске Православне Цркве и вера и нада у Васкрсење, те је истакао да ће пренети то искуство својим епархиотима који се налазе у незавидном економском положају и који трагају за енергијом која би их водила ка визији хришћанског живота у савременом секуларном свету. На крају разговора Декан је Митрополиту поклонил књиге Икона Христа и Философија педагогије Светог Јована Златоуста, аутора Епископа нишког др Јована (Пурића) (оба на енглеском), Српска Црква у историји (на енглеском и грчком језику) и издања Института Академије Српске Православне Цркве.

### **Прослављена слава Високе школе – Академије СПЦ за уметности и конзервацију у Београду**

Професори и студенти Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију прославили су крсну славу Светог јеванђелиста и апостола Луку, у среду 31. октобра 2012. године, у просторијама Академије – Високе школе у згради у ул. Краља Петра 2, Београд. Тог дана су се, као и сваке године, окупили сви око свог Декана, да би заблагодарили Господу

и Светом Луки за сва добра која се дешавају у овом акредитованом црквено-школском заводу. У име и са благословом Патријарха српског Г. Иринеја, Епископ ремезијански Г. Андреј је преломио славски колач, уз саслужење протојереја-ставрофора Радомира Поповића и презвитера др Зорана Ђуровића, а у присуству професора, студената и гостију.

Владика Андреј 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 упутио – сваког по на нов наставни ситем, како би освојили 300 ЕСПБ и добили мастер диплому.

На крају су сви уз Владикау заблагодарили Богу Творцу и Спаситељу, а трпезу љубави су приредили студенти и професори. Владика Андреј је истакао да је Академија показатељ Српској Цркви и српском народу како се уз веру и јаку енергију остварују ванредни резултати на свим пољима – уметничком, истраживачком, издавачком и научном. Уз све то јасна је визија и порука које шаљу професори и студенти у свет – да вером у Васкрсење најбоље мисионаримо и потврђујемо речи Светог Јеванђеља. Владика је посебно пренео благослов и поруку декану, професорима и студентима Патријарха српског Иринеја и његову спремност да помогне у сваком погледу и подршку у даљем раду.

### **Међународни научни скуп у сарадњи са Епархијом нишком *Свети Цар Константин у историјском и креативном памћењу***

У сарадњи са Епархијом нишком, а добротом и гостољубљем Епископа нишког Г. Јована, одржан је међународни научни скуп на тему „Свети Цар Константин у историјском и креативном памћењу“, у суботу 3. новембра 2012. године у нишком Светосавском дому. Пре научног скупа, у Саборном храму града Ниша, на дан молитвеног сећања свих упокојених у нади на Васкрсење и Живот вечни, Преосвећени Владика Јован служио је Свету Архијерејску Литургију. Његовом Преосвештенству

саслуживали су поред свештенослужитеља Саборног храма и протојереј-ставрофор проф. др Радомир Поповић, декан Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију и пречасни презвитер др Жељко Ђурић, професор на Академији.

Лик светог Равноапостолног Цара Константина у родном му граду у суботу је научним Симпосионом представљен Нишлијама у једном новом светлу. Тема овог научног скупа била је „Свети Цар Константин у историјском и креативном памћењу“. Скуп је организован заједничким трудом Епархије нишке и Академије СПЦ за уметности и конзервацију. Радни део сабрања отворен је беседом Епископа др Јована, председника Савета и професора Академије, и поздравним словом Декана Академије протојереј-ставрофора проф. др Радомира Поповића. Научним радовима на одређене теме о Цару Константину представили су се истакнути истраживачи Србије, Русије и Италије.

У поздравном слово Епископ нишки Г. др Јована изразио је топлу добродошлицу свим учесницима скупа, али и професорима и студентима који су у суботу дошли у Ниш, а затим је анализирао догађај јављања Крста Константину Великом у контексту Часног Крста. Овом приликом Владика је представио пројекте Епархије нишке везане за прославу јубилеја Миланског едикта у овој и наредној години.

У уводној речи, протојереј-ставрофор др Радомир Поповић, декан Академије, нагласио је да је овај научни скуп шести по реду и да су на претходним скуповима говорили еминентни живописци, иконолози и историчари уметности из Грчке, Русије, Америке, Енглеске, Италије и Француске. Академија на овај начин жели да допринесе развоју савремене црквене уметности у контексту богословља и историје уметности.

У оквиру прве сесије модератор је била др Ивана Кузмановић Нововић. Први говорник био је др Миша Ракоција, из Завода за заштиту споменика културе, Ниш, на тему Константин Велики и Ниш (у освит нове европске цивилизације). У свом реферату, он се осврнуо на градитељство из доба цара Константина у



Нишу, затим је описао археолошке доказе о раном хришћанству у Нишу и приказао је својеврсни историјат Ниша као родног града Цара и као ранохришћанског мученикума. Аријадна Воронова, са Православно Свето-Тихоновског универзитета, из Руске федерације, говорила је на тему Градитељска делатност светог цара Константина Великог; Континуитет античке традиције и стварање нове архитектуре, те је описала цркве које је Константин изградио у Риму, Триру и Палестини. Др Ивана Кузмановић Нововић, са Факултета примењених уметности, из Београда, изнела је тему Уметност на тлу Србије у доба Константина Великог, са описом артефаката из тог периода. Мр Олга Шпехар, са Филозофског факултета у Београду поднела је реферат на тему Крстообразне цркве на Балкану: рецепција константинијанског плана током касне антике (IV–VI век). Мр Маја Живић, из Народног музеја у Зајечару имала је реферат Допринос разумевању иконографије царског лова на основу новијих археолошких открића у Ромулијани. Др Светлана Пејић, из Републичког завода за заштиту споменика културе, из Београда, говорила је на тему Свети цар Константин у српском средњовековном сликарству – преглед и особености појава. Она је анализирао фреску Цара Константина и царице Јелене кроз периоде, те нагласила да не постоји самостална представа цара Константина. На крају свог реферата, изнела је и тезу о сарадњи Руске и Српске Цркве у доба Лонгина који је насликао житијску икону. После овог излагања отворила се дискусија на различите теме у којој су учествовали Владика, говорници и слушаоци.

У другој сесији модератор је био др Жарко Петковић. Прва је реферисала мр Бранка Вранешевић, са Филозофског факултета у Београду на тему Пропаганда и идеологија цара Константина Великог на примеру Константиновог стуба у Цариграду, уз разматрање о томе коме је била посвећена статуа на стубу уз приказ идеалних реконструкција. У дно стуба стављане су реликвије, а статуа на стубу у Цариграду била је хришћанска противтежа паганском Риму. Затим је мр Горан Јанићијевић, са Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, из Београда, говорио на тему Прилог

проучавању Константиновог славолука на основу иконолошког метода Ервина Панофског. Ово је био оглед о могућностима одржавања датог метода у вези са применом на артефактима, уз коришћење компаративног принципа. Протојереј-ставрофор др Радомир Поповић, са Православног богословског факултета Универзитета у Београду, у својству декана Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, у Београду говорио је на тему Константин Велики и Ликиније – савладари и противници. Користећи као главни извор Јевсевија Кесариског акцендовао је опис мишљења римских владара III и IV века о хришћанима. Др Жарко Петковић, са Филозофског факултета у Београду реферисао је на тему Младост Јулијана Апостате: између династичких обрачуна и хриштолошких расправи, уз анализу Диоклецијановог и Константиновог периода владавине са нагласком на последице са којима се сусрео Јулијан Апостата. Користећи опсежне детаље из извора говорник је направио и психолошку анализу овог владара. Реферат јереја др Зорана Ђуровића, са Института Августинијанум, у Риму био је на тему Константин Велики у списима блаженог Августина. Ђакон мр Ивица Чаировић говорио је на тему Часни Крст у англо-саксонској поезији уз акценат на две поеме Сан Крста и Јелена. Др Жељко Ђурић, професор на Високој школи – Академији Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, у Београду излагао је на тему Медији, икона и комуникација.

### **Изложба мастер рада студента Уроша Благојевића и предавање мр Горана Јанићијевића**

#### ***Уметност Константиновог периода и њен утицај на црквену уметност***

У Галерији Народног музеја у Зајечару, мр Горан Јанићијевић 27. фебруара 2013. године одржао је предавање на тему Константинов славолук 1700 година после, у оквиру изложбе мастер рада на тему Уметност Константиновог периода и њен утицај на црквену уметност, кандидата Уроша Благојевића.

Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију на овај начин показује јавности свој рад и труд на пољу савремене црквене уметности и могућност интерпретације ранохришћанске уметности у години у којој славимо јубилеј 1700-тогодишњицу од објављивања Миланског едикта. Велику захвалност дугујемо Народном музеју у Зајечару и директору Бори Димитријевићу.

**Промоција докторске дисертације протонамесника  
др Жељка Р. Ђурића у Амфитеатру цркве Лазарице  
у Крушевцу**

Дана 9. марта 2013. године, у Амфитеатру цркве Лазарице у Крушевцу са благословом Епископа крушевачког Господина Давида, одржана је промоција докторске дисертације протојереја Жељка Р. Ђурића, доцента на катедри за Догматику и теологију иконе, под називом „Служење епископа – канонско предање“. Поред Епископа Давида учествовали су протојереј-ставрофор проф. др Радомир Поповић, декан Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију из Београда, и протојереј проф. др Жељко Р. Ђурић – аутор књиге, професор на Академији Српске Православне Цркве.

**Изложба *Да се не заборави* 2013**

**17. март 2013. године, Светосавски дом – Врачар**

Изложба *Да се не заборави* – девета по реду – традиционално окупља студенте Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију око сећања на српско наслеђе на Косову и Метохији. Копијама икона и фресака сви заједно се подсећамо на погром Срба са тих простора у току којег је 17. марта 2004. године однето много живота, али је и и срушено много од онога што је вековима чувано и што је било вредно за српску духовну културу.

Са благословом Његове Светости Патријарха српског Г. Иринеја, ове године 17. марта у Светосавском дому на Врачару, студенти Академије под менторством мр Горана Јанићијевића излажу копије фресака српске владарске лозе Немањића, која израста из равноапостолног цара Константина чији 1700-тогодишњи јубилеј од доношења Миланског едикта прослављамо. Са друге стране ове године је представљена сарадња Академије са Галеријом фресака Народног музеја чији је директор мр Бојан Поповић јавности приказо изложбу на свечаном отварању.

Изложба је трајала, као и сваке године, од 17. марта – почетка погрома – до 24. марта 2013. године - до датума када је НАТО алијанса почела са бомбардовањем Србије и Црне Горе 1999. године.

Модели музеолошке копистике као и реинтерпретације са креативним претпоставкама налазе заједничке циљеве у односу на споменичко наслеђе које, у нашем случају, представља средњовековно сликарство са подручја Косова и Метохије. Галерија фресака нам са својом импресивном збирком копија, у том смислу јесте храм памћења ове уметности и њених гносеолошких премиса. Висока школа – Академија СПЦ за уметности и конзервацију, према природи едукативних својстава програмски обухвата поменуто наслеђе као основ његових реинтерпретација. Одабрани радови излагани су редовно од 2005. на изложбама које су под насловом „Да се не заборави“ организоване у Галерији фресака, Народној библиотеци Србије и најчешће у Светосавском дому храма Светог Саве на Врачару. Када је ђакон Ивица Чаировић 2005. године покренуо ову иницијативу, није се могло ни слутити да ће ово молитвено-уметничко сећање, кроз године које су долазиле, постати све актуелније и горуће питање нашег културног памћења.

Овогодишњу поставку у Галерији Светосавског дома на Врачару чине хетерогени циклуси радова јер су и њени различити циљеви обухваћени јединственом идејом сећања на мартовски погром и угроженост културног наслеђа. Чињеница да се одржава

у време прославе 1700. годишњице Миланског едикта оправдана је излагањем реплика фресака са представама Светих Константина и Јелене из Грачанице и Дечана (Снежана Белић, Никола Ковачевић, Горан Јанићијевић и Миодраг Милутиновић) као и изванредном копијом Воздвижења часног крста из Грачанице рад Станислава Чавића, кописте и некадашњег предавача на Академији СПЦ. Овогодишња изложба је била и прилика да се сетимо и пионира музеолошке копистике који су рано делали на Косову и Метохији пре свега Зденка Живковић чији је рад такође уврштен у поставку. Не тако давно имали смо прилику да видимо радне копије које у Богородици Љевишкој радила са Браниславом Живковићем. Сећање на Зденку везано је, уз помоћ настављача њеног дела Станислава Чавића и Дејана Милосављевића и за копистичку радионицу у Сопоћанима кроз коју су прошли и студенти Академије СПЦ Драгана Рогић, Марија Дамјановић, Даница Јевтић Шишовић, Мирјана Нанут, Ивана Петровић и Сузана Парента.

Садашњи студенти Академије СПЦ определили су се за представљење ликова Светих Немањића чија је владарска иконографија настојала на основу идентификације са првим хришћанским владарем. Култура која је пре 1700. година утемељивана на Босфору имала је, благодарећи тежњама Царству Небеском код благочестивих српских владара, рефлексија у средњовековној култури која је настајала између токова Бистрице, Книна, Лаба, Ситнице, Ибра и Дрима. Да је уметност лек против заборава показује и овогодишње наше кососвско сабрање у Светосавском дому на Врачару.

### **Представљање Академије у Канцелији за односе са дијаспором Владе Републике Србије**

У четвртак, 28. март 2013. године, у свечаној сали Канцеларије за сарадњу са дијаспором и Србима у региону Владе Републике Србије представљени су радови студената и издавачка делатност

Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, захваљујући труду и ревности гђи. Зорици Зец, уреднику сајта Дијаспора.

Протојереј-ставрофор проф. др Радомир Поповић, декан Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, представио је дводеценијско постојање Академије и казивао о њеном мукотрпном и тепком раду како на пољу промоције духовне културе и савременог богословља, а оно и на пољу акредитације и осавремењивања школског процеса уз стручну праксу, програмима, даљим активностима и правцима развијања.

Проф. мр Горан Јанићијевић је подсетио на изузетно значајне активности и изложбене поставке у Европи и Америци, као и на посебну поставку „Да се не заборави“ поводом страдања нашег духовног наслеђа на Косову и Метохији 2004. године.

Проф. мр Мирослав Станојловић је истакао непрегледно богатство зидног иконописања непроцењивог значаја за европско и светско културно, духовно, историјско наслеђе, као и на значај Академије Српске Православне Цркве која у свом раду у конзервацији има данас још један задатак: да заштити од вандализма зидно сликарство у нашим храмовима, посебно на Косову и Метохији.

Ово вече, значајно за све нас, посебно за наше људе у дијаспори, у живом преносу из Канцеларије за сарадњу са дијаспором и Србима у региону, учврстило је духовне и културне везе Матице и Дијаспоре, уз духовно појање хора Деспот Стефан Лазаревић при храму Светог Марка, под вођством диригента проф. Предрага Миодрага.

### **Васкршњи сајам у Београду**

Академија је учествовала на Васкршњем сајму у Београду, у простору код Вазнесењске цркве, 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. Поред ових активности Академија је на свом штанду представила и издавачку делатност.

\*\*\*

### **Наставно и ненаставно особље**

**Декан:** протојереј-ставрофор др Радомир Поповић.

**Продекан за наставу:** мр Горан Јанићијевић.

**Продекан за финансије:** мр Мирослав Станојловић.

*Наставно особље:*

#### **Редовни професори:**

Епископ др Јован (Пурић),	ђакон Срђан Радојковић,
протојереј-ставрофор	мр Мирослав Станојловић,
др Радомир Поповић,	мр Јован Пантић,
др Драган Марковић,	мр Зоран Михајловић,
др Горан Станишић,	мр Драган Боснић,
(за ужу уметничку област)	мр Жељко Комосар.

#### **Ванредни професори:**

др Светлана Пејић	мр Тодор Митровић,
(за ужу уметничку област)	мр Мирјана Милић,
мр Михаило Ршумовић,	мр Горан Јанићијевић,
мр Предраг Миодраг,	Рајко Блажић.

#### **Доценти:**

јереј др Жељко Ђурић,	мр Јелена Узелац,
др Александра Кучековић	мр Ђорђе Станојевић.
(за ужу уметничку област)	

**Лектор:** протођакон Радомир Ракић.

*Наставно-научне јединице*

Научно-истраживачке организационе јединице чине:

*Институт за црквене уметности*

*Центар за издавачку делатност*

*Ненаставно особље:*

*Књижница*

**Књижничарка:** Јелена Теранић.

*Одсек за материјално-финансијско пословање*

**Књиговодство:** Сања Ћосић.

*Одељење заједничких служби*

Одељење заједничких служби обавља административно-стручне, техничке и помоћне послове.

Одељење заједничких служби чине:

Одсек за правне, кадровске и административне послове;

Одсек за материјално-финансијско пословање;

Одсек за студентске послове;

Одсек за техничке послове;

Рачунско-информациони центар,

Рачунско-информациони центар при секретаријату.

**Секретар:** ђакон мр Ивица Чаировић.

На **Изборном већу** које је одржано 28. септембра 2012. године на основу реферата које су доставиле трочлане комисије за избор у звања изабрало једногласно за доцента из ужег научног поља Општа историја уметности са националном II др Александру Кучековић; једногласно за ванредног професора из



ужег уметничког поља Иконопис мр Тодора Митровића; уз два уздржана гласа за редовног професора из ужег уметничког поља Цртање икона Ђакона мр Срђана Радојковића; једногласно за ванредног професора из ужег уметничког поља Фрескопис мр Горана Јанићијевића; једногласно за ванредног професора из ужег уметничког поља Вајање Рајка Блажића; једногласно за редовног професора из ужег уметничког поља Калиграфија мр Жељка Комосара; једногласно за ванредног професора из ужег уметничког поља Консервација архитектонских здања мр Михаила Ршумовића; са једним гласом уздржаним за ванредног професора из ужег уметничког поља Сликарске технике мр Мирјану Милић; једногласно за редовног професора из ужег уметничког поља Мозаик мр Зорана Михајловића; једногласно за ванредног професора из ужег уметничког поља Црквено појање са правилом мр Предрага Миодрага; једногласно за ванредног професора из ужег научног поља Општа историја уметности са националном I др Светлану Пејић; једногласно за редовног професора из ужег уметничког поља Анатомија мр Драгана Боснића. У октобру 2012. године у мировину је отишао дугогодишњи професор др Ђорђе Јанковић.

### **Пријемни испит (септембарски рок 2012. године)**

Пошто се после расписаног конкурса за упис на основне студије у септембарском року 2012. 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 2012. године, пријавило укупно 20 кандидата. Наставно научно и уметничко веће и Савет на седници од септембра 2012. године одлучило је да се у академску 2012/2013. 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, а због врло квалитетне генерације студената предложено је да се на два студијска програма – Црквених

уметности и Обнове и чувања у прву годину студија упише по 10 кандидата према утврђеном редоследу са жирирања Комисије за пријемни који је 20. септембра 2011. године доставио деканату председник Комисије мр Јован Пантић. Комисија на пријемном испиту је била у саставу: мр Јован Пантић, председник Комисије; мр Тодор Митровић, мр Горан Јанићијевић, мр Драган Боснић и Рајко Блажић, а катихизис је испитивао јереј др Жељко Ђурић.

Прву годину основних студија на студијском програму Црквене уметности и Обнова и чување уписали су: Зоран Мишић 93,46, Милена Миленковић 92,56, Милош Васовић 90,32, Сара Ђорђевић 89,94, Миња Чворић 89,24, монахиња Фотина (Бадркић) 86,14, Сузана Вукићевић 85,18, Перо Цвјетковић 84,42, Милица Косовић 84,12, Катарина Гајић 83,04, Немања Лазаревић 82,38, Лука Ашковић 79,02, Драган Сиљаноски 72,46, Урош Јелисавчић 71,72, Софија Павловић 70,30, Марко Ђунисијевић 67,08, Александар Станојевић 65,64, Јасна Николић Витиз 64,80, Нина Рацић 64,18, Стефан Новаковић 60,64.

По расписаном конкурсу за упис на дипломске студије – мастер у септембарском року 2012. 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 од 26. септембра 2012. године. Комисија на пријемном испиту је била у саставу: мр Јован Пантић, председник Комисије; Мирјана Милић, Горан Јанићијевић, Тодор Митровић и Рајко Блажић.

Примљени су за еквиваленцију дипломе до 300 ЕСПБ (еквиваленција старих диплома): конзервација икона и фресака

Ивана Јовичић, Ивана Стевић, Никола Новаковић; а иконопис – Славица Михаилова, Ивана Миловановић, Владислава Чолић. Мастер студије по Статуту из 2007. године: конзервација икона Милица Томић, Кристијан Кубатлија, Наташа Скрињик Цветковић; Јован Ђеранић – вајање, Бранка Савић – мозаик, фрескопис: Мирко Ђелић, Ђорђије Бајовић, Небојша Николић, Анка Стојановић, Стефан Дерикоњић и иконопис Вања Водоплав. Диференцијалне испите са приступним радом полажу: Јован Петронијевић и Андријана Којадиновић који су дошли на мастер са струковних школа.

Високу школу – Академију СПЦ тренутно похађа 50 редовна студента на основним студијама и 19 студената на редовним дипломски – мастер студијама.

### Дипломирани студенти

Академске 2012/2013. године дипломирало је 4 студента по старом закону: Игор Стојановић; Маријана Стеванчев, Миладин Ђурић, Катарина Фајгељ, а 11 по новом, на оба студијска програма: Јован Ђеранић, Небојша Николић, Мирко Ђелић, Бранка Савић, Анка Стојановић, Кристијан Кубатлија, Вања Водоплав, Наташа Скрињик, Радмила Матић, Стефан Дерикоњић, Борјана Весић.

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.

Самовредновање је поднето Комисији за акредитацију и проверу квалитета 19. априла 2012. године.

## **Рад са студентима на Високој школи – Академији СПЦ**

Иако је Висока школа – Академији СПЦ акредитован простор од 510 m<sup>2</sup>, студенти и професори раде у прилично скромним условима, посебно када је реч о личним дохоцима. 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 дипломци врше конзервацију старих икона. Академија је у 2012/2013. године завршила конзервацију икона са иконостаса манастира у Смиловцима код Димитровграда (Епархија нишка), цркве у Дивошу и Шашинцима (Епархија сремска). Рестаурирано је и конзервирано девет икона из ризнице цркве Ружице и Свете Петке на Калемегдану, и две престоне иконе из манастира Поганово. Пројекте конзервације у Смиловцима, Дивошу и Шашинцима је финансирало Министарство вера.

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 Скели (Вишеград), Белој Паланци и Кливленду (САД).

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.

\*\*\*

### **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. Са друге стране, истраживања на пољу богословља, историје и црквених уметности доприносе да Институт ради и као истраживачка институција, како би се унапредили методолошки принципи у савременој црквеној уметности.

### **Уџбеници**

Висока школа – Академија СПЦ је, у складу са побољшањем услова рада у систему вишег школства у Србији, до сада објавила 18 уџбеника, а у 2012/13. години:

1. мр Тодор Митровић, *Основи живописања*;
2. Епископ Јован, *Библијске и богослужбене основне спасења*;
3. *Храм и уметност*, уредио Епископ Јован;
4. Радомир Поповић, *Календарско питање*,

### **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 седму годину за редом објављује се часопис Високе школе – Академије СПЦ под називом Живопис.

Шесту 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 спроведено је самовредновање на свим нивоима. Због побољшања квалитета наставе исправљени су и усклађени планови и програми на оба студијска програма за будућу академску годину, тако да се студенти инспиришу теоријским садржајима да своје практичне вештине унапреде како би на самосталан и креативан начин испунили циљ студирања. 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, Белој Паланци, у оквиру иконописа под менторством мр Тодора Митровића иконопише се иконостас цркве у Винчи; врши се конзервација икона са иконостаса цркве у Дивошу, Епархија сремска; и цркве у Прокупљу, Епархија нишка.
- изложбе за обележавање погрома Срба са Косова и Метохије 17. марта (у земљи и у иностранству), годишња изложба на Академији у јуну, промоција црквене традиционалне уметности у Србији и у свету; организовање изложбе поводом јубилеја Миланског едикта у Нишу, Луксембургу и Паризу.
- *дугорочни план* – фрескописање цркава у епархијама СПЦ; иконописање икона за иконостасе; конзервација и рестаурација фресака и икона за храмове широм епархија СПЦ;
- помоћ свим Епископима Српске Православне Цркве да у оквиру својих епархија организују конзерваторско-иконописачку радионицу у којој би биле живописане иконе за потребе епархијског Архијереја, те конзервиране и рестауриране иконе из цркава и манастира у епархији. На тај начин би се створила мрежа која би могла да касније прерасте у Велики црквени завод за заштиту и живописање.
- 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.

## Рад књижнице Високе школе - Академије СПЦ 2012–2013

Књижница Високе школе СПЦ је током академске 2012–2013. године у оквиру своје библиотечко-информационе делатности поред примарних послова који се односе на благовремену доступност грађе и пружање информације корисницима, инвентарисала заостали фонд као и урадила Ревизију целокупног фонда у складу са Законом.

Делатност Књижнице финансирана је средствима Високе школе СПЦ. Међубиблиотечка размена и сарадња са сродним библиотекама, увећан је фонд књигама, 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.

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.

### Статистика из књижнице – 2012/3. године

*Библиотечка грађа:*

1. Прираст фонда:

– монографске публикације: 127

– текућа периодика: 33



2. Посуђивање у протеклом семестру:
  - монографске публикације: 899
  - текућа периодика: 81
  - предлошци, остала некњижна грађа 313
3. Посуђивање у међубиблиотечкој позајмици
  - монографске публикације: 26
  - текућа периодика: 14
4. Евидентирани корисници:
  - студенти првог и другог степена и други корисници 111
  - универзитетски и научни радници, студенти трећег степена и докторанди 7
  - запослени на универзитету 4
  - остали корисници 31
5. Посредовање информација
  - обрада захтева за претраживање:
  - из база података: 72

### **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 билиотека и читаоница поседује рачунаре. 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 10 компјутера и ТВ који професори и студенти користе за презентације и за олакшавање разумевања методских јединица.

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 2012. и предложен буџет за 2013. годину. Са друге стране завршни рачун на годишњем нивоу се доставља и Агенцији за привредне регистре.

Пошто је Академија СПЦ самофинансирајућа установа, издржава се од студентских школарина и појединачних прилога. Ове године Министарство вера је нашим студентима омогућило 43 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.

*Уредништво*

## УПУТСТВА АУТОРИМА

Живопис је годишњак Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију. Одлуком Већа из 2006. године први број годишњака је из штампе изашао у јуну 2007. године.

Овај научни часопис се бави мултидисциплинарним темама које су из ужих научних области које се проучавају на основним и дипломским акредитованим студијама на Високој школи – Академији. Према категоризацији домаћих научних часописа у 2013. години – М53.

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](mailto:akademijaspc@gmail.com).

Уредништво се задржава право да рукописе прилагоди стандардима српског књижевног језика.

Рукописи се не враћају.

### II

*Категоризација научних радова* (коначну одлуку доноси Уредништво на темељу двеју позитивних рецензија):

Чланци у годишњаку се разврставају у следеће категорије:

Научни чланци:

1. **оригиналан научни рад** (рад у коме се износе претходно необјављивани резултати сопствених истраживања научним методом;

2. **прегледни рад** (рад који садржи оригиналан, детаљан и критички приказ истраживачког проблема или подручја у коме је аутор остварио одређени допринос, видљив на основу аутоцитата);

3. **кратко или претходно саопштење** (оригинални научни рад пуног формата, али мањег обима или прелиминарног карактера);

4. **научна критика, односно полемика** (расправа на одређену научну тему заснована искључиво на научној аргументацији) и осврти.

Изузетно, у неким областима, научни рад у годишњаку може имати облик монографске студије, као и критичког издања научне грађе (историјско-архивске, лексикографске, библиографске, прегледа података и сл.) – дотад непознате или недовољно приступачне за научна истраживања.

Радови класификовани као научни имају две позитивне рецензије. У годишњаку се објављује и летопис и прилози ваннаучног, односно уметничког карактера, тако да су научни чланци груписани и јасно издвојени у првом делу свеске.

### III

#### *Техничка и методолошка упутства*

Аутор уз рад треба доставити апстракт на српском језику (највише 10 редака) и резиме на енглеском и руском језику (до 20 редака; ако се аутор не може сам побринути за резиме на енглеском и руском језику, нека достави Уредништву текст на српском). Уз сажетак треба навести око пет кључних речи, односно појмова који помажу у класификацији рада.

Рецензије, прикази, осврти и извештаји са научних скупова могу имати највише осам страна.

Аутор Уредништву уз рад треба приложити следеће податке: име и презиме, академски степен, назив и адресу установе у којој је запослен, е-маил.

### **Изглед научног рада:**

Тип слова: Times New Roman

Величина слова: 11 (текст); 10 (апстракт и фусноте)

Проред: у тексту 1,5, у фуснотама једноструки

Наслов рада: **болд** (подебљано)

Поднаслов рада: иатлик, обично

Наслови и поднаслови унутар текста требају стајати самостално у реду те би требало да буду написани на следећи начин:

Увод и Закључак: подебљано, без нумерације

Главни наслови: 1. подебљано

Поднаслови: *1.1. италик, не подебљано*

Поднаслови унутар подналова: 1.1.1. обично

### **Упутства о начину писања фуснота:**

#### 1. Опште напомене:

– име и презиме аутора пише се у пуном облику (или презиме и почетно слово имена), малим словима

– наслов и поднаслов пишу се курзивом а одвајају тачком

– код зборника радова наслов се пише курзивом, а додатне информације о зборнику од наслова се одвајају зарезом и пишу обичним словима

– наслови чланака пишу се обичним словима, а име часописа у којем је чланак објављен у курзиву (италик)

– издавач се наводи

– место издања: више места одваја се дугом цртицом с размацима ( – ), а наводи се само прва три места; исто правило одвајања важи и кад се наводи више аутора

– иза места и године издања ставља се запета

– наводи се само број страница, без скраћенице „стр.“; исто важи и за ступце

– скраћеница за број се наводи: „бр.“

– уредник или приређивач (и издавач) наводе се кратицом „ур.“, без обзира на којем је језику дело објављено; а) код зборника радова више аутора уредник се наводи испред наслова (као и аутор; иницијал имена, презиме), те се иза презимена у загради ставља скраћеница „(ур.)“; б) код дела једнога аутора које је уредила друга особа аутор се наводи на почетку, а име и презиме уредника долази иза наслова малим словима те иза презимена кратица „(ур.)“; у оба случаја иза кратице „(ур.)“ долази запета

– уместо АА. ВВ. пише се РАЗНИ АУТОРИ

– преводаца се наводи

– код навођења дела које је објављено у више томова пише се само број тома, без икакве ознаке; кад се исто наводи као целокупно дело, иза наслова се пише број првога и задњег тома (нпр. I-III); у случају кад је том означен двама бројевима, прво се пише римски па арапски број (нпр. VI/2)

– место издања пише се у изворном облику, како је наведено у делу које се цитира (Moscow а не Москва; Athens а не Атина, New York а не Њујорк).

– Увод, Предговор и Поговор наводе се по истом начелу као чланци у зборнику

2. Пример за цитирање књига и студија погледати на веб адреси [www.akademijaspc.edu.rs](http://www.akademijaspc.edu.rs)

### 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.

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 претходној страни, на које треба одговорити заокруживањем.

При оцени рада (рубрике „Подаци о раду и аутору“ и „Мишљење рецензента“) дати мишљење да ли чланак одговара профилу, циљевима и намени часописа, да ли је актуелан и од значаја за објављивање.

Рецензентско мишљење садржи следеће оцене:

- вредност презентираниог рада оцену методологије приступа решавању проблема,
- ниво и начин излагања,
- изворе информација,
- потребу скраћивања,
- измене и допуне текстова,
- прилога,
- литературе, итд.,
- терминолошка и стилска разјашњења.

За радове који садрже математичку интерпретацију, указати на могућа сажимања без негативних последица за интерпретацију, јасноћу за штампу употребљаваних симбола и сл. Код оцене прилога (табеле, графици, фотографије, скице и др.) указати на евентуална скраћења, једноставније приказе-илустрације и могућност графичке интерпретације.

У рубрици „**Кључне речи**“ треба навести оне појмове на које се разматрана проблематика односи, тако да се преко њих на једноставан начин може оријентисати у погледу уже и шире тематске оријентације чланка.



## Категоризација научних и стручних радова

Чланци у часописима се разврставају у следеће категорије:

### Научни чланци:

1. **оригиналан научни рад** (рад у коме се износе претходно необјављивани резултати сопствених истраживања научним методом);

2. **прегледни рад** (рад који садржи оригиналан, детаљан и критички приказ истраживачког проблема или подручја у коме је аутор остварио одређени допринос, видљив на основу аутоцитата);

3. **кратко или претходно саопштење** (оригинални научни рад пуног формата, али мањег обима или прелиминарног карактера);

4. **научна критика, односно полемика** (расправа на одређену научну тему заснована искључиво на научној аргументацији) и осврти.

Изузетно, у неким областима, научни рад у часопису може имати облик монографске студије, као и критичког издања научне грађе (историјско-архивске, лексикографске, библиографске, прегледа података и сл.) – дотад непознате или недовољно приступачне за научна истраживања.

**Радови класификовани као научни морају имати бар две позитивне рецензије.** У часописима у којима се објављују и прилози ваннаучног карактера, научни чланци треба да буду груписани и јасно издвојени у првом делу свеске.

*Листа рецензената за Животис бр. 7/2013.*

Епископ др Јован  
Епископ др Давид  
Протојереј-ставрофор др Радомир В. Поповић  
Јереј др Зоран Ђуровић  
Јереј др Жељко Р. Ђурић  
др Радивој Радић  
др Светлана Пејић  
др Ђорђе Јанковић  
др Александра Кучековић  
др Миша Ракоција

За конзерваторско-уметничко поље:

др Предраг Ристић  
др Драган М. Марковић  
др Горан Станишић  
мр Горан Јанићијевић  
мр Тодор Митровић

*ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ*

## НОВА АУТОРСКА ИСТРАЖИВАЊА У ОБЛАСТИ ПОРТАТИВНЕ ИКОНЕ

Јоргос Кордис  
University of Athens

Од ове свеске, Живопис ће покушати да прошири методолошке оквири за истраживање и упознавање црквене уметности једном специфичном медијском иновацијом. Ликовни прилози који се штампају као додатак свакој свесци до сада су најчешће доносили резултате уметничких истраживања наставника наше Високе школе, као својеврсну могућност презентовања уметничког и стручног профила ове образовне институције. Пошто је у међувремену часопис стекао своје место у ширим академским круговима – што је потврђено категоризацијом часописа од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије – закључено је да би и садржај ликовних прилога било корисно ускладити са задобијеним статусом. У том смислу ће од овог броја визуелном садржају који доносимо као презентацију ауторских истраживања у области црквених уметности бити обезбеђена она врста стручне верификације кроз какву пролази и сав остали (теоријски) материјал који се објављује у нашем годишњаку. Процену квалитета радова ће обављати трочлана комисија, у којој ће ликовни уредник координирати рад двојице стручних и независних рецензата – у овом издању то су професор Чедомир Васић (са *Факултета ликовних уметности* у Београду) и професор Горан Јанићијевић (са *Високе Школе СПЦ*). У почетку, комисија ће позивати највеће међународне ауторитете из области црквених уметности, чији рад представља неку врсту незаобилазне лектире у овој струци, али ће већ од наредног броја бити отворен стални конкурс, на који се могу јавити живописци који сматрају да њихова истраживања завређују да буду објављена у оваквој врсти селекције. На основу предочене праксе, наше гласило би могло постати својеврсни

медијски излагачки простор, чији ће стручни и критички ниво обезбедити успостављање академских вредности у једној области која још увек измиче критичком вредновању.

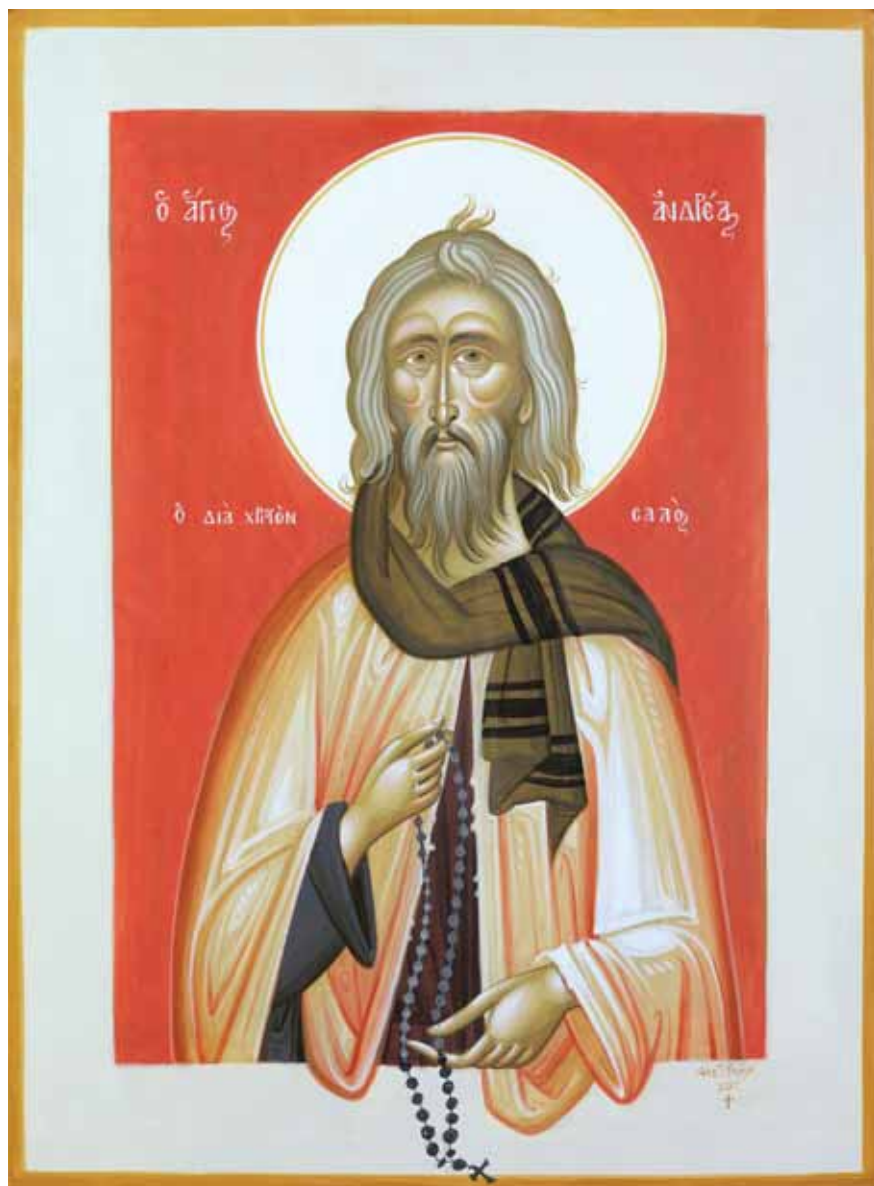
Нашу галерију савременог живописа отвориће проф. др Јоргос Кордис, са Атинског универзитета, чији теоријски рад јесте познат нашој стручној публици, али његово зидно и штафелајно сликарство још увек није систематски објављивано. Сматрамо да овакву празнину треба попунити, пошто је савременом црквеном сликарству господин Кордис донео једно аутентичано и иновативно стилско решење које је већ остварило снажан утицај на генерације млађих живописаца. Остварења која ћемо овде репродуковати представљају његова најсвежија ликовна истраживања. У њима аутор показује супериорну техничку зрелост, изненађујућу отвореност за размену са светом савремене ликовности, као и својеврстан аскетски баланс, беспрекорну равнотежу између личне експресије и традиционалних образаца који чине препознатљиви и свима разумљив језик црквеног сликарства. Репродукција коју објављујемо на корицама ове свеске *Живописа* представља детаљ из једног од последњих и свакако најмонументалнијих зидних ансамбала које је Јоргос Кордис осликао (*Стварање света*, Црква Свете Тројице, Колумбија, САД 2011), док је у прилозима који следе аутор одлучио да представи своја истраживања у области портативне иконе. Детаљна биографија професора Кордиса је доступна на различитим електронским гласилима, те је овде доносимо у најсажетијој форми.

Др Јоргос Кордис рођен је 1956. године у централној Грчкој где је студирао теологију на *Богословском факултету универзитета у Атини* од 1975. до 1979. Византијско сликарство учио је од кипарског монаха *Сυμεон-а Сυμεου*. Своје студије наставио је у Бостону, САД, где је похађао курсеве у школи ликовних уметности (*The School of Fine Arts of The Bostonian Museum*), специјализујући се за средњовековне сликарске технике (1987–1989). Студирао је теорију и естетику византијског сликарства и докторирао на Универзитету у Атини 1991. године. У Атини је такође изучавао традиционалне технике гравирања код чувеног грчког уметника графичара *Fotios-а Mastihiades-а*.

Имао је више од двадесет самосталних изложби у Грчкој и другим земљама и учествовао на великом броју групних изложби. Насликао је многе иконе и фреске у црквама у Грчкој, Либану, Светој Гори, Италији, САД... Написао је више значајних студија и чланака о византијском сликарству, теологији и естетици иконе, од којих су неке преведене на српски језик.



Јоргос Кордис, *Свети Арсеније*, 2012 (у власништву аутора)



Јорџос Кордис, *Свети Андреј Јуродиви*, 2012 (у власништву аутора)





Јоргос Кордис, *Свети Касијан*, 2012 (у власништву аутора)



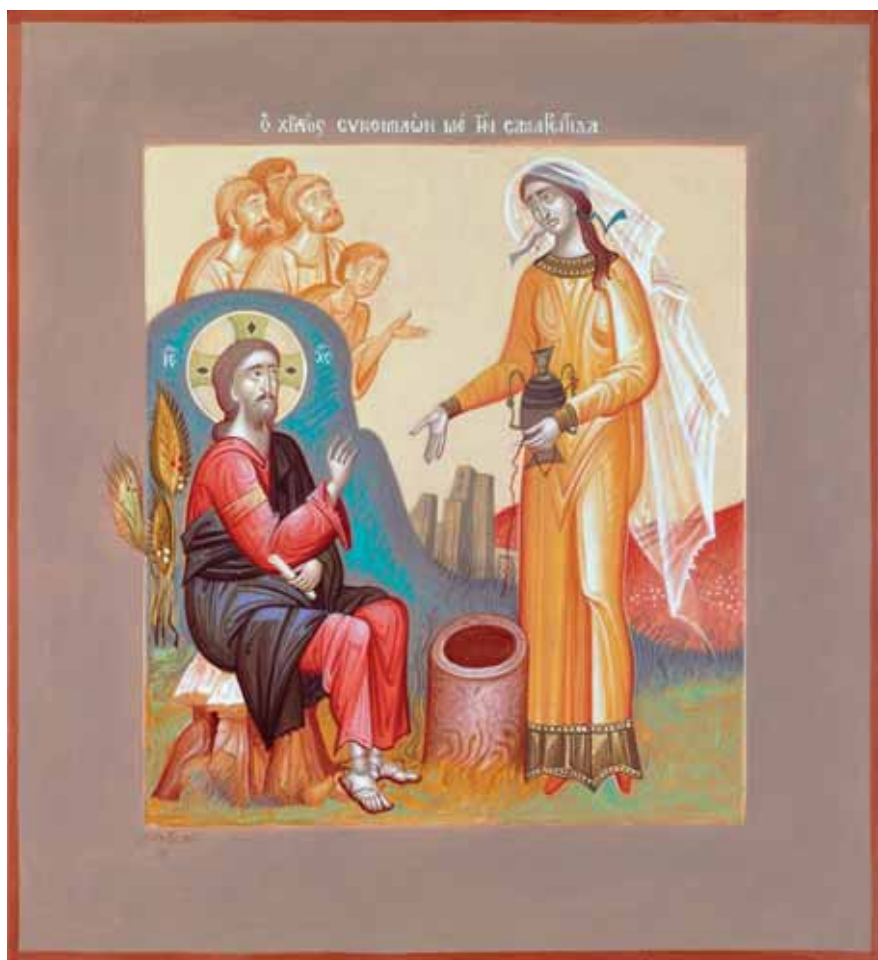
Јорџос Кордис, *Света Прискила*, 2012 (у власништву аутора)



Јоргос Кордис, *Причешће свете Марије Египћанке*, 2011  
(у приватној збирци)



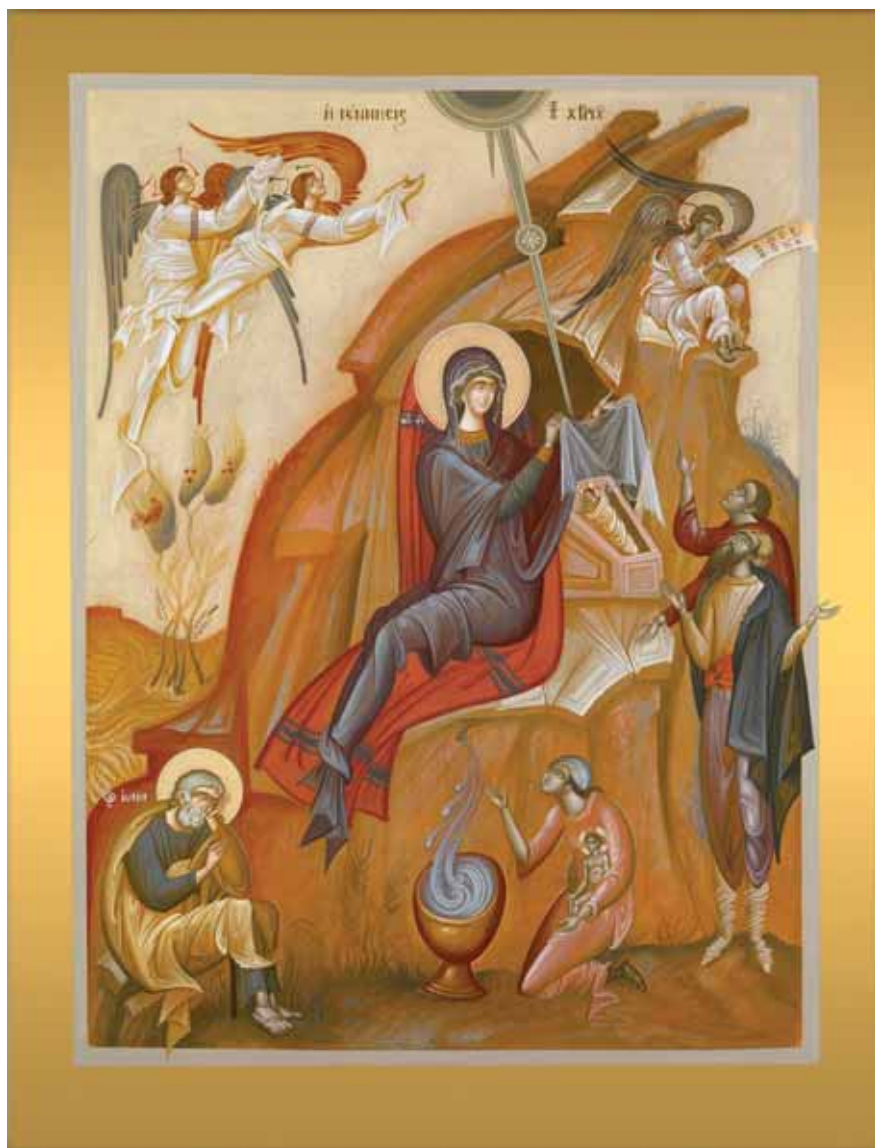
Јоргос Кордис, *Часне вериге светог Петра*, 2012 (у власништву аутора)



Јоргос Кордис, *Христос и Самарјанка*, 2012 (у приватној збирци)



Γιόργος Κορδῖς, *Σρετέγη*, 2011  
(Црква Богородице Фанеромени, Атина)



Јоргос Кордис, *Рођење Христово*, 2011 (у власништву аутора)



Јоргос Кордис, *Свети пророк Давид*, 2011 (у приватној збирци)





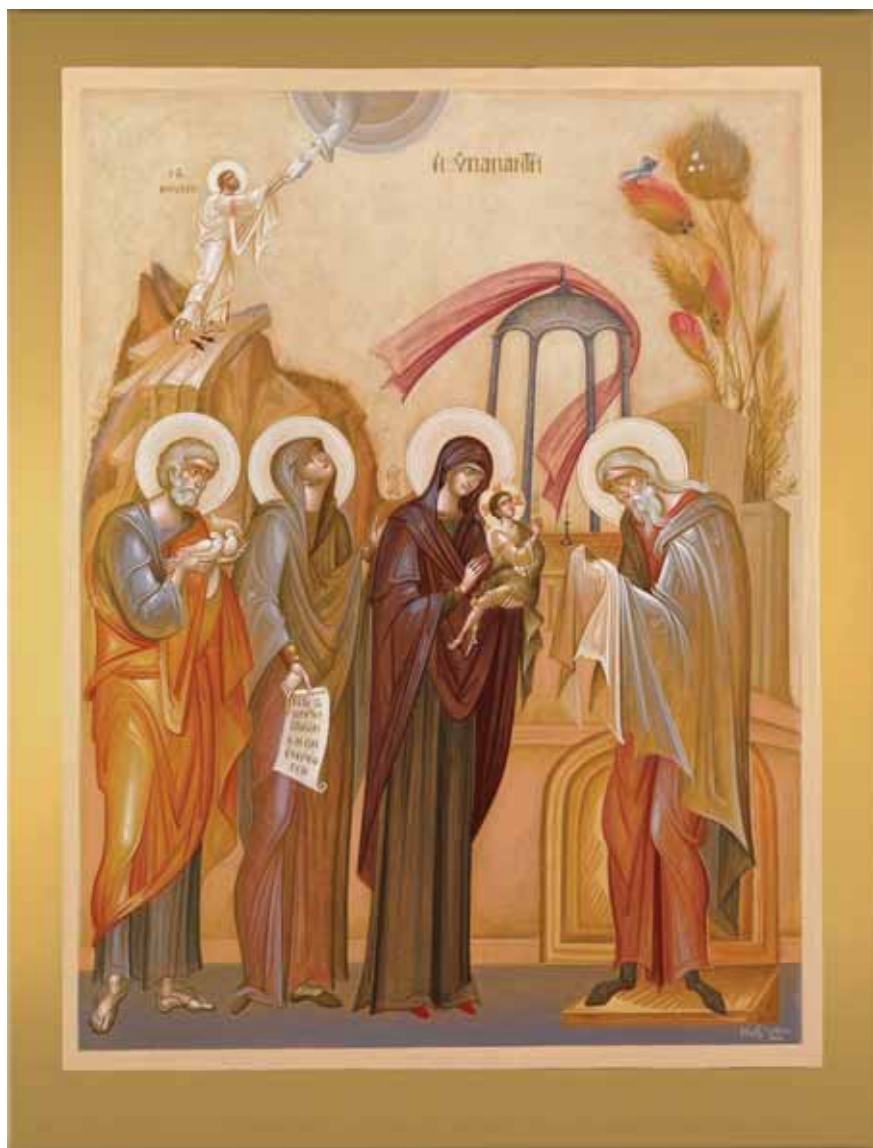
Јоргос Кордис, *Свети пророк Илија*, 2011 (у приватној збирци)



Јоргос Кордис, *Свети пророк Исаија*, 2011 (у власништву аутора)



Јоргос Кордис, *Свети Јован Богослов на Патмосу*, 2011  
(у власништву аутора)



Јоргос Кордис, *Сретење*, 2011 (у власништву аутора)



CIP - Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад

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