

Ж И В О П И С

годишњак Високе школе Српске Православне Цркве
за уметности и конзервацију · година 8 · Београд 2014



СЛАВИША КОСТИЋ · ЕПИСКОП ЈОВАН (ПУРИЋ) · ДУЊА МИЛИЋЕВИЋ · ПАВЛЕ А. ФЛОРЕНСКИ
ДИМИТРИЈЕ М. КАЛЕЗИЋ · ГОРАН ЈАНИЋИЈЕВИЋ · ДРАГАН М. МАРКОВИЋ · ДРАГАНА Д. МАРКОВИЋ
ДЕЈАН П. МАРКОВИЋ · ФИЛИП ДАВИДОВ · ИВИЦА ЧАИРОВИЋ · РАДОМИР В. ПОПОВИЋ
ДРАГАНА Ј. ЈАЊИЋ · НЕБОЈША Д. ЂОКИЋ · МИОДРАГ МИЛУТИНОВИЋ · ВАСИЛЕ ТУДОР
ЈЕЛЕНА ЋЕРАНИЋ · БОЈАН ЈУРИШИЋ · ВИОЛЕТА ЦВЕТКОВСКА ОЦОКОЉИЋ · ГРИГОРЕ ПОПЕСКУ

ЖИВОПИС 8

*АНЂЕО ВОДИ СВЕТОГ ЈОВАНА ПРЕТЕЧУ
У ПУСТИЊУ*

Григоре Попеску

Свечани хол Богословског факултета
Д. Станилоје у Јашију
фреско техника, 2009.

Живопис

Годишњак Академије – Високе школе Српске Православне цркве за
уметности и конзервацију

Бр. 8

2014. година

Изази једанпут годишње

Издавач /Editor

Висока школа Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Краља
Петра2, Београд, Србија / Academy of Serbian Orthodox Church for fine Arts and Con-
servation, Kralja Petra 2 Belgrade, Serbia – електронска пошта: visokaskolaspc@ptt.rs

Електронско издање: www.akademijaspc.edu.rs

За издавача / For Editor

мр Зоран Михајловић – директор, ред.проф.

Главни и одговорни уредник / Editor – in – chief

Протојереј – ставрофор др Радомир Поповић, ред.проф.

Ликовни уредник / Art Editor

Мр Тодор Митровић, ванр.проф.

Уређивачки одбор / Editorial Board

Јереј др Џон Бер, декан Академије Светог Владимира, Њујорк

(Fr. John Behr, New York)

Јерођакон др Пантелејмон Манусакис, Факултет Часног крста(Panteleimon

Manoussakis, Boston)

Протојереј др Николај Озолин, Институт Светог Сергеја, Париз(Archipêtre

Nikolas Ozoline, Paris)

Епископ браничевски Г. др Игњатије

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

мр Горан Јанићијевић, ванр.проф.

Припрема за штампу

Надежда Ракоција

Штампа / Print

Артпринт, Нови Сад

Тираж / Point gun

500

Све студије и чланци у овом годишњаку имају рецензију

Благодаримо Канцеларији за сарадњу са Црквама и верским заједницама
Владе Републике Србије, што је помогла штампање осмог издања годишњака
Академије – Високе школе СПЦ за уметности и конзервацију

Уметност и контекст

Уводна реч.....9

Богословски контекст

Славиша Костић

ДА ЛИ ИЗВЕШТАЈ О СЕДАМ ДАНА СТВАРАЊА

У ПОСТ.1 УКАЗУЈЕ НА КОСМИЧКИ ХРАМ?.....15

Епископ Јован

ЦАРСТВО НЕБЕСКО.....29

Дуња Милићевић

ТЕМА МЕНОЛОГА У ЖИВОПИСУ.....43

Теорија у контексту

Превод Димитрије М. Калезић

Павле А. Флоренски

ХРАМОВНИ ЧИН КАО СИНТЕЗА УМЕТНОСТИ.....61

Горан Јанићијевић

ТУМАЧЕЊЕ СПОМЕНИКА КАСНОАНТИЧКЕ И

РАНОХРИШЋАНСКЕ УМЕТНОСТИ СА ПОДРУЧЈА

ДАНАШЊЕ СРБИЈЕ НА ОСНОВУ ТЕОРИЈСКО – УМЕ-

ТНИЧКИХ ТРАДИЦИЈА БУРКХАРТА, РИГЛА И ГЕРКЕА.....69

Драган М. Марковић, Драгана Д. Марковић и Дејан П. Марковић

МЕХАНИЗАМ ДЕЛОВАЊА ПОВРШИНСКИ АКТИВНИХ

МАТЕРИЈА И СИКАТИВА.....103

Филип Давидов

ОЧЕРКИ ИКОНОПИСЦА.....117

Историјски контекст

- Ивица Чаировић*
СВЕТИ БОНИФАЦИЈЕ – ИСТОРИЈА И ИКОНА.....133
- Превод *Радомир В. Поповић*
ПРЕПОДОБНИ АНДРЕЈ РУБЉОВ.....145
- Превод *Радомир В. Поповић*
ЖИТИЈЕ ПРЕПОДОБНОГ МАКСИМА ГРКА.....153
- Драгана Ј. Јањић, Небојша Д. Ђокић*
ЦРКВА СВЕТОГ НИКОЛАЈА У СТЕПАЊИ.....165

Поетика у контексту

- Миодраг Милутиновић*
СТРУКТУРАЛИЗАМ У ТЕОРИЈИ САВРЕМЕНОГ ЖИВОПИСА...187
- Vasile Tudor*
ECCLESIAL PAINTING IN FRESCO TECHNIQUE AND THE
PERSONALITY OF THE ROMANIAN PAINTER GRIGORE
POPESCU – MUSCEL.....207

Стогодишњица I Светског рата

- ЧИН ПОМЕНА ПРАВОСЛАВНИХ ВОЈНИКА И СВИХ КОЈИ СУ
НА БРАНИКУ ВЕРЕ И ОТАЧАСТВА ЖИВОТ СВОЈ ПОЛОЖИЛИ 225
- Јелена Теранић*
ЦРКВА ВАСНЕСЕЊА ГОСПОДЊЕГ У КРУПЊУИ ЊЕНО
МЕСТО У ИСТОРИЈИ СРПСКОГ НАРОДА.....231
- Горан Јанићијевић*
СТОГОДИШЊИЦА ВЕЛИКОГ РАТА У ЖИВОПИСАЧКИМ
РАДОВИМА ВИСОКЕ ШКОЛЕ – АКАДЕМИЈЕ СПЦ
ЗА УМЕТНОСТИ И КОНСЕРВАЦИЈУ.....235
- Бојан Јуришић*
ТРАГОМ СРПСКЕ ВИЗУЕЛНЕ КУЛТУРЕ.....239

Прикази

- Ивица Чаировић*
ДРВО ЖИВОТА – Изложба дубореза Епископа Јустина.....247
- Горан М. Јанићијевић*
АНАБАСИС ОД ОПАЖАЈА ДО СЛИКЕ У ПОЕТИЦИ
ЗОРАНА МИХАЈЛОВИЋА.....251
- Горан Јанићијевић*
ЕРГОНОМИЈА ЗЕМЉЕ – Изложба радова Ђорђа Станојевића..255
- Виолета Цветковска Оцокољић*
СЛИКОВНОСТ ТЕОЛОГИЈЕ – Приказ књиге Жељка Ђурића...259

Летопис

- ВИСОКА ШКОЛА СПЦ ЗА УМЕТНОСТИ И КОНСЕРВАЦИЈУ
У 2014. ГОДИНИ275

Ликовни прилози

- ЖИВОПИСАЧКИ РАДОВИ ГРИГОРИЈА ПОПЕСКУА.....291

ЦРКВЕНА УМЕТНОСТ И КОНТЕКСТ

Феномен црквене уметности не само да представља фокус едукативних процеса на студијским програмима Високе школе – Академије СПЦ за уметности и конзервацију већ и најшире схваћену тему годишњака чија се осма свеска налази у рукама читалаца. У рецепцију, како уметничку тако и теоријску, контекст постаје незаобилазан постулат. Настајање, развој, правилност, опадање, реинтерпретација, рецепција, разумевање, као и „тумачење уметничких процеса и дела одвија се у одређеном контексту, који, неретко открива суштинске вредности и тежње као и разлоге високих креативних домета. Контекст је, тако, постао претпоставка и слова о црквеној уметности, које је, у једном ширем истраживачко – научно – теоријском курсу представљено у Живопису 8.

Прво поглавље, са упутним називом *Богословски контекст* чине три студије. Рад Славише Костића, теолога са називом „**Да ли извештај о седам дана стварања света у Пост.1 указује на космички храм?**“ отвара питање тумачења књиге Постања. Традиционална ранохришћанска тумачења пореде се са древним сумерским, вавилонским, асирским, египатским теоријама како би била докучено тачно и за дубља значења у Постању 1. Светоотачка тумачења допуњују се ставовима модерних истраживача у правцу постављеног циља – истраживања евентуалног литургијског карактера текста. Такав дискурс, где је свет схваћен као храм, у свештеном контексту укључује и еколошко питање. Друга студија **Царство небеско** Епископа Јована (Пурића) изражава тежње аутора ка што прецизнијем одређивању појма који је откривен насловом. Значење се дефинише према параметрима Светог Писма, које се обилато цитира са циљем потвђивања изнетог мишљења о коме аутор сведочи не као

о сопственом већ као о преузетом из богонадахнутих списа и свтоотачке литературе. **Тема менолога у живопису** наслов је треће студије која спаја богословски дискурс са историјско – уметничким методом. Са предходним студијама повезана је на нивоу традиција црквеног схватања земље као свештеног топоса и времена у истом контексту. Аутор, Дуња Милићевић прати свештено мерење и „освећење времена“ кроз јудеохришћанску традицију, византијски етос, све до средњовековних и поствизантијских примера, чиме се читаоц уводи у област и метод историје уметности. Контекстуализација менолошких тема у црквеном сликарству не само да потврђује научно – истраживачки фокус који је препознат у овом годишњаку већ представља и значајну спону са следећим поглављем.

Друго поглавље под називом **Теорија у контексту** обухвата студије из перспективе разнородних наука и дисциплина које се на овај или онај начин, уметношћу баве. Прво разматрање из области теорије уметности, музеологије и теологије, знаменитог Павла А. Флоренског под називом **Храмовни чин као синтеза уметности** настало је безмало пре стотину година као извештај Комисији за заштиту споменика уметности и старина Тројице Сергијево Лавре. Уз излагање се може закључити да су идеје које Флоренски износи у погледу синтезе духовне и материјалне културе на нивоу заштите, веома авангардне за своје доба и да је такав концепт у конзервацији актуализована деценијама касније. Чак и када је текст преведен на српски језик, пре више од двадесет година, таква схватања још нису, у потпуности, заживела на нашим просторима. Позивајући се на сличне музеолошке ставове Муратова, који је оријентисан према заштити античких уметничких дела, контекстуализација Флоренског укључује заштиту сакралног топоса са свим духовним вредностима и процесима који се у његовим оквирима одвијају. Превод Димитрија Калезића начињен је тако да што прецизније преведе сваки појам, задржавајући синтаксу Флоренског чиме се указује на особен стил вербализације и излагања сложеног мисаоног потенцијала. Поглавље се наставља радом Горана Јанићијевића **Тумачење споменика касноантичке и ранохришћанске уметности са подручја данашње Србије на основу теоријско уметничких традиција Буркхарта, Ригла и Геркеа**, где се излаже о три теоријска система формулисаних у другој половини XIX и првој половини XX столећа. Аутор тежи конструкцији синтетског метода на основу три наведена, испитивању његове функционалности у тумачењу касноантичке културе што је, у даљој разради, доказано на артефактима хетерогеног порекла а хомогеног стила. Студиозна дефинисаност методолошких постулата у контексту применљивости омогућила је ново сагледавање познатих артефаката. Трећи рад у овом поглављу троје аутора Драгана М. Марковића, Драгана Д. Марковић и Дејана П. Марковића носи наслов **Механизам деловања површински активних материја и сикатива**. Област физичке хемије структурално постулира феномене боје и везива, не само у односу на својства материјала

већ и на потенцијале хемијских реакција. У контексту технологије сликарских материјала суштински се формулише физичко и хемијско догађање чији топос представља бојени слој, филм са површине сликарског платна. Студија је контекстуално функционализована у односу на полазиште у физичкој хемији и на применљивост сазнања. Четврто излагање у овом одељку, насловљено као **Очерки иконописца**, руски историчар уметности и иконописац Филип Давидов износи своје рефлексије о елементима савремене црквене културе и уметности у контексту традиције. У првом раду **Виртуализација** разматра се о претежности у односу форме и њене слике у перцептивном контексту. Према Давидову искуство перцепције, претпоставка је естетике простора, посебно у односу на архитектуру. У другом раду **Мешајућа красота** аутор износи веома занимљив став да, иконописци, упркос тежњи да копирају клесарска дела црквене уметности, у своје радове ипак уносе елементе савременог доба и културе.

Четврто поглавље насловљено је као **Историјски контекст** и обухвата једну студију и два превода са руског изворника. Рад Ивице Чаировића **Свети Бонифације – историја и икона**, поставља два угла сагледавања личности Бонифација као апостола Германа, горљивог мисионара, и то према хагиографском и политичком полазишту. Излагање преноси, нашој читалачкој публици, релативно непознату биографију Бонифација укључујући историјске прилике и околности. У том светлу начињена је краћа иконографска анализа традиционалне иконе Св. Бонифација. **Преподобни Андреј Рубљов – Житије** наслов је текста који је са руског превео Радомир В. Поповић према изворнику Канонизација Светих, где се веома детаљно износе историјске чињенице и елементи предања о светом, који је, иконописац, веома референтна фигура за црквену уметност. **Житије Преподобног Максима Грка** из истог изворника, открива исповеднички живот светог „византинца“ у Русији, његова странствовања по Италији и широм Европе и коначно рад на превођењу и преписивању књига. Јововско трпљење Максима надахнуће је за сваког Хришћанина. Историјска студија **Црква Светог Николаја у Степањи Драгане** Ј. Јањић и Небојше Д. Ђокића представља исцрпну грађу о овом сакралном топосу где су претходни извори обједињени, протумачени и допуњени новим сазнањима. Указивање на постојање ктиторске повеље за цркву основану у XVIII столећу, бројне аналогije и елементи историје црквеног живота на овом месту представљају посебне драгоцености а ауторима су омогућили утемељену аргументацију и закључке.

Пето поглавље обухвата два оригинална рада из области теорије индивидуалних експресија и носи наслов **Поетике у контексту**. Први рад, Миодрага Милутиновића **Структурализам у теорији савременог живописа** обухвата интерпретацију Зедлмајеровог структурализма и могућност његовог фокусирања у тумачењу и предходно – креативној претпоставци савременог

живописа. Аутор у Зедлмајеровом схватању (уметничког) времена и светлости види основ повезивања са традицијом црквеног сликарства. Коначно то и доказује у односу на сопствени креативно – истраживачки рад. Василе Тудор, на основу интервјуа румунског живописца Григорија Попескуа, конструише његов поетски супстрат, у коме читалац открива аутентичног ствараоца. Рад под називом **Ecclesial Painting in Fresco Technique and the personality of the Romanian Painter Grigore Popescu – Muscel** указује на психолошко колористичке реминисценције из детињства, узоре у средњовековним споменицима Румуније, Србије и Цариграда, те изводе из духовног живота и искуства Цркве који постулирају поетске слојеве Попескуовог дела.

Стогодишњица Првог светског рата представља изванредан омаж јубилеју великог историјског догађаја и показатељ историјског и креативног памћења, на Високој школи – Академији СПЦ за уметности и конзервацију какво је већ констатовано у прошлогодишњем обележавању Миланског Едикта. Радови есејског типа, међусобно повезани, у највећој мери обухватају јединствени споменик-цркву у Крупњу, која је најпре представљена у раду Јелене Теранић **Црква Вазнесења Господњег у Крупњу и њено место у историји српског народа** а потом у приказу Горана Јанићијевића **Стогодишњица Великог рата у живописачким радовима Високе школе – Академије СПЦ за уметности и конзервацију** где је начињен осврт на историјске сцене у крупњанској и цркви Светог Јована Шангајског на Церу. Бојан Јуришић је у раду **Трагом српске визуелне културе** начинио теоријску синтезу развоја и смисла уметности у односу на национални идеал и закључио рефлексима о поменутом живописању крупњанске цркве.

Последњи одељак чине **Прикази** и то – три о изложбама уметничких дела визуелног карактера и једне књиге. Ивица Чаировић је, на основу теолошких премиса анализирао **Изложбу дубореза Епископа Јустина**. Горан Јанићијевић у својим приказима тежи да на основу анализе радова двојице аутора **Зорана Михајловића** и **Ђорђа Станојевића** спозна унутрашње питање стила на основу спољашњих еманација. Виолета Цветковска Оцокољић, у веома исцрпном и аналитичком приказу књиге Жељка Ђурића **Сликовност теологије**, реконструише теолошки систем уметничке хипостазе према тумачењу самог аутора.

ДА ЛИ ИЗВЕШТАЈ О СЕДАМ ДАНА СТВАРАЊА СВЕТА У ПОСТАЊУ 1. УКАЗУЈЕ НА КОСМИЧКИ ХРАМ?

Апстракт: Тумачење Шестоднева је вековима била тема која је заокупљала оце Цркве. У овом чину уздизала се стваралачка моћ Творца – поредак који је устројио у космосу. Међутим, до скоро је изостављан један битан аспект који би до краја расветлио циљ стварања, а то је сагледавање библијског одељка Пост. 1 као литургијског текста, до чега се дошло озбиљном анализом тек у другој половини 20. века. У првом делу рада излаже се приступ модерне библистике Пост. 1,1-2,2, да би се у другом делу указало да стварање творевине подразумева и стварање храма, чија је архитектонска конструкција замишљена према библијском извештају. Одељак Пост. 1 не треба тумачити дословно, већ као својеврсну пројекцију космичке Литургије и стога има за циљ да укаже на творачку динамику Бога Живог.

Кључне речи: Бог, стварање, дан, шестоднев, Јерусалимски храм, теологија храма, Првосвештеник, ковчег завета.

Тумачење Шестоднева је одувек била од круцијалне важности за Цркву. Многи оци Цркве попут: Св. Мелитона Сардског, Св. Василија Великог, Св. Јована Златоуста, Св. Кирила Александријског бавили су се овом тематиком и покушали да укажу на сврху стварања света и човека од стране Бога, при чему су истицали: Његову стваралачку силу, љубав према творевини и тежњу ка успостављању заједнице. Са друге стране, током историје било је различитих тензија у вези са овом темом, али и погрешних учења у вези са самим тумачењем Божијег стварања. То није ништа ново. Посебно је од велике важности данас, када смо сведоци разних расправа између присталица креационизма/интелигентног дизајна, са једне, и еволуционизма, са друге стране. Проблем који се појављује и који многим задаје муке везује се за приступ самоме тексту: да ли треба тај древни текст узимати дословно и тако га тумачити у наше време или гледати на њега очима древних Израјелаца и редактора/писца Р (свештеничког извора) из 6. века пре Христа?

Ово засигурно, чини срж проблема: правилно тумачење древног и богомнадахнутог текста Светога писма, који указује на стварање света за седам дана. Која је поента самог текста, шта нам текст указује и како га најзад треба тумачити, а да притом не изгубимо смисао и поруку коју нам Бог даје? Да ли је то научни текст, и следствено поље да ли нам се Бог обраћа једном за свагда или узима у обзир цивилизацијски ниво људског рода да би му приближио своју поруку, и тиме му указао на коначни циљ стварања како би се схватило да је он Отац људског рода?

Два су историјска догађаја била од кључне важности за стварање савременог

приступа Шестодневу: 1) публикација дела Чарлса Дарвина *Порекло врста* из 1859. године; док је други био откриће библиотеке Асурбанипала, последњег великог краља Асирске империје, на подручју древне Ниниве (Кијињик, близу Мосула, Ирак). Након двадесет година од тог проналазак, Џорџ Смит, млади асириолог при Британском музеју, схватио је да библиотека садржи докумената повезана са библијском протоисторијом, укључујући и причу о стварању коју је публиковао 1876. под насловом *Халдејски извештај о Постању*. Одјек овог открића осетио се и у библистици: са једне стране, извесни библисти/ историчари религије који су се искључиво интересовали за паралеле прављене у односу на околне митопоетичке приказе праисторијских догађаја, а неналазећи толико деловање Божије инспирације приликом критичког усвајања од стране старозаветног писца, који је остварио свесну демитологизацију и указао на одређене одлике коју библијску мисао ипак одвајају од далекоисточне. Са друге стране, запажа се делатност апологета, који су се ипак руководили тиме да ову појединост запоставе и да библијски текст буквално тумаче гледајући на њега као на научни исказ. При томе је била запостављена могућност људског ума који је то открио, него премудрости Божијој „која је све тако уредила. Јер, дивљење пред величанственим стварима није умањено када се пронађе начин на који се неко од чуда збива” – како нам то поручује св. Василије Велики.¹ Некако, приликом сагледавања ова два приступа при тумачењу *Шестоднева* можемо закључити да се губи прави смисао текста: а то је да је реч, пре свега, о **литургијском тексту**, што ћемо, на овом месту покушати да разјаснимо.

Библија, пре свега, представља свештени, свети текст који је значајним делом указивао и на Литургију како у Старозаветној тако и у Новозаветној цркви, но ма колико пута се то наглашавало то је врло често остављано по страни, због чега је било покушаја да Библија буде сагледана са историјског, лингвистичког, или, пак, културолошког угла, но литургијски аспект је најчешће запостављан. На основу тога, добијају се вечне и непролазне верске истине: Бог је творац који је трансцендант и различит од своје творевине, коју је из љубави све створио, Сведржитељ, који активно дела у свету, док је човек круна његове творевине који на неки начин испуњава улогу свештеника који творевину треба да приведе Богу.

Приступ модерне библијске егзегезе извештају о стварању света у Пост. 1.

Када паралелно упоредимо библијски извештај о стварању са древним блискоисточним извештајима о стварању попут вавилонског епа *Енума Елиш* или пак сумерске, египатске теогоније наићи ћемо на неке сличности, али и на битне разлике. Прва кључна разлика је то што се у овим блискоисточним митовима описује прво мит о почетку: генеалогичка богова, за којом следи мит

¹ Цитирано према Марић, Илија “Христијанизовање физике”, *Стара физика и физика код Срба*, Отачник, 2013, 190.

о стварању света,² докле то код библијског писца изостаје. Библијски извештај је усредсређен на стварање света; предмет стварања је нешто што је сасвим различито од божанства. Бог као творац и сам чин стварања је директно и искључиво усмерен ка свету. Бог је изнад творевине; бити створен значи бити не-бог.³ Након стварања у Библији се покреће излагање о историји људског рода.

Другу битну разлику коју налазимо у *Енума Елиш* представа стварања чин као последица космичке борбе и победе. Тако се рецимо бог творац Мардук бори са Тијаматом, првобитним морским чудовиштем хаоса, док у другим митовима околних народа паралеле налазимо у змајевима (аждајама). Тога у библијском извештају о стварању у Пост. 1 – нема. У библијском извештају Пост. 1, 21 налазимо да је Бог творац великих морских немани, премда на другим местима у Библији постоји рефлексивна која може бити у вези са поменути митова. Тако се рецимо Левијатан помиње у: Пс. 74,14, Ис. 27,1, Јов. 40, 25-41, 26, аждаја из мора код Јов. 7, 12, Јез. 29, 3-6, док у Новом завету у Откр. 20, 2-3 видимо борбу са аждајом... Но, ове креатуре пре одржавају алегоричну вечне борбе добра и зла или су опет део апокалиптичких визија пророка.

Оно што налазимо у излагању стварања света у Пост. 1, засигурно су два извештаја о стварању: Пост. 1,1-2, 3: Р (свештенички извор) и 2, 4-25 Ј (јахвистички извор). Свештенички извор (Р) описује процес стварања који се протеже на шест дана и који започиње са Божијом заповешћу у погледу стварања првобитне светлости пре свода и таме над безданом (1,3). Многи се и данас питају као и током векова како да правилно схвате израз стварање *ни из чега* (*creatio ex nihilo*). Још је св. Василије Велики упозоравао да неки тумачи Библије, следећи Платону, држе да је твар одувек постојала и да јој је Творац само дао облик и тако створио свет. Другим речима, тврдили су да Бог није створио свет, него само један део. Они су Бога замишљали по аналогији са људским занатлијом: као што је мајстору потребан материјал да нешто сачини, тако је и Богу потребан материјал да сачини свет. Твар од које је сачињен свет за њих је нестворена.⁴ Овде треба указати на решење које је понудио Вилијам Браун: Пост. 1 треба повезати са космичким стварањем описаним у ПрС. 8, 22-31. Поред овог извештаја од важности је указивање на стварање као дело у прогресу или на престану Божије деловње у природи (*creatio continua* или *continuata*) о чему се говори у одређеним псалмима (Пс. 8, 19, 33, 104) као и Јов. 38, 12-41. Ова два облика стваралачке силе Божије су неразделиви један од другог; са једне стране, сазнајемо како је свет на почетку настао, али и о томе како је свет постављен од стране Бога и каква је структура творевине. Са друге стране, указује се на непрекидну Божију креативну активност у свету што је одраз његовог прималног акта стварања⁵. Ово у потпуности одговара

² Како је то добро указао Claus Westermann, *Genesis an Introduction*, Fortress Press 1992, 25-28.

³ Исто, 26.

⁴ Илија Марић, стр.197.

⁵ William P. Brown *Creation*, Eedrmans Dictionary of the Bible, ed. by. David Noel Freedman Wm.

динамизму стварања какав налазимо код Св. Максима Исповедника, који сматра да га је зачео Бог, али такође има Бога као свој крајњи циљ: “он је принцип, центар и крај” и сва бића су предзначена да буду у заједничарењу са Њим⁶ Тако треба и приступити проблему са којим се сусрећемо у другом стиху Пост. 1, а посебно када тумачимо израз “без облича” (*tohu wabohu*), који по свештеничком извору говори о формирању независних структура и њиховом одељивању у прикладне категорије (уп. Јез. 44, 23). Приликом тумачења овог стиха поједини библисти наглашавају да се на том месту евоцира мит о хаосу, који је био присутан код народа Блиског Истока, тако да су неки тумачи управо упали у замку онога на шта је Св. Василије указивао као о твари савечној са Богом.⁷ При томе се наглашава да је Бог створио свет из хаоса, а не *ex nihilo*, при чему се наводи да је земља заправо – према библијском опису – имала хаотички облик: стигијанска тама, турбуленте воде, потпуни несклад.⁸ Но, када упоредимо постојећи извештај о стварању из Пост. 1, са Пс. 8 и 104 увидећемо библијску поруку по којој је Господ Творац неба и земље, да је Он изнад целокупне творевине, те да не постоји нешто налик материји која сапостоји Богу, како би неко покушао да тумачи речи *tohu wabohu*, већ да све произилази из креативне активности Божије. Можда и главна поента библијског аутора и јесте била да укаже да је Бог изнад хаоса, и да је Он сам стваралачка сила који је трансцендентан од сваке материје/рејона у космосу, тако да се – на неки начин – тежило унижењу таквих рефлексија, или боље речено, тежило се радикалној демитологизацији сличних митова са којим су се библијски писци свакако сретали. Овде треба нагласити да је примат по важности дат самом Богу. Поред тога, Дух Божји који се диже над водама (Пост. 1, 2), попут орла који се диже над орлићима (5. Мој. 32, 11) указује нам на присни Творчев однос према творевини, а не на неко непријатељство између Творца и твари којег налазимо у блискоисточним митовима.⁹ Занимљиво је тумачење Џона Валтона о стварању *светлости* чији помен налазимо у трећем стиху, као и у четвртом и петом, (Пост. 1.) По његовом мишљењу, оно што Бог приводи у биће је период светлости, (који се разликује од периода таме), који се назива дан, што води ка закључку о стварању времена. Основа за овакву претпоставку постулира неизбежну разлику између периода светлости и таме. По Валтону, ово је стваралачки акт, али је то стварање у функционалном, а не у материјалном

V.Eerdmans Publishing Co. 2000, 293.

⁶ St. Maximus *Гностички стослови*, 1:10, PG 91:1085d . Цитирано према Јован Мајендорф, *Чин стварања у историји православног богословља*, <http://verujem.org/pdf/Majendorf.pdf>, приступ 08.03.2014, 3

⁷ Herman Gunkel, “The Influence of Babylonian Mythology Upon the Biblical Creation Story”, *Creation In the Old Testament Fortress Press*, Philadelphia, SPCK London, 1984, 47-50.

⁸ Занимљиво је да Westerman *хаос* изједначава са *ништалом*, Westerman *нав. дело*, 47.

⁹ Како је то добро закључио William P. Brown, *Seven Pillars of Creation*, Oxford University Press, 2010, 36.

смислу¹⁰. То нас води ка закључку да се овде говори о Богу као творцу времена. По Маргарет Бејкер, не може се овде говорити о првом дану него се схвата као “дан један”, пошто стварање није наступило у времену, него изван времена.¹¹

Пошто је у *први дан* Бог створио време, у *други дан* је створио атмосферско време, у *трећи дан* је Бог извео два различита стваралачка чина: сабрао је воду под једно место да би се показала земља. Ту већ можемо говорити о нечему што је елемент који налазимо у египатској космологији.¹² Овде се указује на функционалну стваралачку заповест по којој је појава тла повезана са узгајањем хране. Тачније речено, овде се пре говори о тварном динамизму који одговара самом космосу и то посредством врлине *логоса* који је његов нераздвојиви део, при чему се мисли на божанске замисли о свету. Додуше, те идеје се не односе на божанску природу – оне припадају персоналистичком Богу, нарочито личности или ипостаси Логоса, па конституишу вечни, божански план који постаје – вољом Бога – реалност у времену. Наглашавајући околност да те идеје света припадају персоналистичком, испостасном Богу, кападокијски Оци су сачували, у исто време, како мисао о апсолутној трансценденцији божанској природи, тако и о вечној, нествореној потенцијалности божанске слободе стварања. Св. Василије ову Божију заповест овако тумачи: “Ова кратка заповест одмах је постала велика стварност и стваралачки *логос*, произносећи (на начин који превазилази наше схватање) небројене врсте биљака. Према томе, поредак у природи, добивши свој почетак са првом заповешћу, улази у период следећег времена све док не достигне потпуно обликовање космоса.”¹³ У *четвртом дану* сусрећемо се са креативном активношћу Божијом *аса*, која се користила у седмом стиху (*И створи* Бог свод), да би поново била поменута у *четвртом дану*, у шеснаестом стиху (*И створи* Бог два видела). Међутим, Валтон указује да *стварање* може у јеврејском вокабулару означавати и деловање. Уколико је *стварање* Његово деловање, и функционално одређено стварање, онда је Божије дело извршено на тај начин што је функционално делао, тј. стварао (*creatio continua*). Уопште гледано, стварање света у Пост. 1 можемо одредити преко вербалне заповести Господње, али и кроз глаголе који имају функцију живописних, антрополошких слика попут: одвојити, начинити, поставити.¹⁴ Насупрот митова околних народа на древном Блиском Истоку, видела нису персонални ентитети, пошто су били повезани са божанствима. У Библији је њихова функција усмерена ка томе да управљају даном и ноћи (Пост. 1, 16) и да обасјавају земљу (Пост. 1, 17), тако да се сматра да је тиме Господ утро пут за предстојећу функцију људских бића. У пети дан, Бог је опет одредио функције живим бићима по начину кретања у оквиру животињских врста (летење, мицање, итд.), а не по њиховој функцији у природи. Међутим,

¹⁰ John Walton, *The Lost World of Genesis One*, IVP Academics Press 2009, 55-56.

¹¹ Margaret Baker, *Our Great High Priest . The Church as The New Temple* <http://www.margaretbaker.com/Papers/OurGreatHighPriest.pdf>, 8. Приступ 08.03.2014.

¹² Исто, 58.

¹³ Цитирано према Мајендорф, *нав. дело*, приступ 08.03.2014.

¹⁴ Jon D. Levenson *Creation and the Persistence of Evil* Harper&Row, San Francisco 1985, 66.

Бог им даје следећу функцију: да се рађају и множе. Опет, реч *bara* која се овде употребљава, указује да животиње имају своју улогу у природном поретку¹⁵.

При излагању о стварању животиња у шести дан, више се придаје пажња њиховој сопственој функцији, него у односу на друге становнике наше планете. Оне су сагледане сходно њиховој врсти након чега добијају благослов од Господа да се размножавају. Њихова функција јесте да се размноже и да напуне земљу – због чега их је Господ створио. Чудо стварања овде представља чињеницу да су нове генерације живих бића рођене од ових – створених – родитеља, што је еквивалент чуда у еко-систему који је омогућио биљкама да нарасту од семена. Наредни сегмент представља Пост. 1, 24: “нека земља пусти из себе душе живе” Ово засигурно не представља научни вид изражавања и тумач не би требало да тај стих чита према научном концепту. Уколико овај стих упоредимо са сумерским списом *Подвизи Нинурте* 1.6.2 видећемо да не постоји индикација о еволуционом процесу, већ се овде говори о местима *одакле оне долазе*.¹⁶

У погледу Божијег стварања људи, говори се не само о њиховој функцији да населе свет (попут риба, птица и животиња), већ је њихова функција усмерена ка остатку Божијег творевине, да владају и да се старају о њој. Потом су усмерени према Богу јер су створени као његова икона, али и једно према другоме, јер су створени као мушко и женско. Најважнија човеков функционални елемент је *икона Божија*. Остатак творевине је усмерен ка људском роду, а сврха људског рода је да служи као *Божији изасланик*. Ово представља антропоцентрични поглед, јер је творевина начињена – не да служи ради благостања богова, како то налазимо у блискоисточним митовима, већ – ради благостања људског рода.¹⁷

Што се тиче стварања човека, постоје паралеле са митовима Блиског Истока попут сузе Бога (Египат), крв бога (Атрахазис) или убичајено од глине (Египат и Месопотамија). Адам је настао *од праха земаљског и у земљу ће се вратити*, што пре указује на људску судбину и смртност и стога је пре функционални коментар, а не и материјални. Овде се више говори о архетипској функцији него о материјалној, баш као што се исто налази при њиховом помену у Новом Завету. Жена је начињена од човека и то је такође њена функционална поставка, а не и материјална. Стварање жене од човека, опет, (*išša* од *iš*; Пост. 2, 22) не означава женину субординацију према мужу, већ указује на њихов заједнички идентитет, као што је то изражено у човековој химни захвалности (Пост. 2, 23). Једнакост међу половима је нарушена преко Адамовог *окривљавања жене* (Пост. 3, 12) и *проклетства* (Пост. 3, 16). Стога је човек повезан са земљом одакле сви потичемо, жена је повезана са мушкарцем од кога је потекла, мушко и женско представљају људски род, који је повезан са Богом по чијој су икони створени.

¹⁵ John Walton *The Lost World*, 65-67.

¹⁶ Исто, 68.

¹⁷ Исто, 69.

Извештај о стварању у Пост. 1 је литургијски текст?

Последњи дан представља врхунац целокупне структуре стварања. По археолошким остацима који су сачувани до данас, храмови у Блиском Истоку су одувек имали космолошке конотације. Ту већ можемо причати о некаквој вези са праксом између библијског извештаја и оног који налазимо у списима и литургијској функцији храмова на Блиском Истоку. Грађење храма често пута се повезивало са стварањем, како то налазимо у *Енума Елиш*. Потом на Блиском Истоку, географски даље од Сумера, храмови су служили за *божански починак*. Лорен Фишер је утемељено приметио: “Када причамо о успостављању космоса за седам дана, чак и конструкција микрокосмоса мора бити по светом броју...”¹⁸ Стварање у Пост. 1 је описан као храм, при чему нам може послужити опис храма у 1. Цар. 6 који се састоји од спољње просторије или трема са два стуба, брода и унутрашњег олтара (светиње над светињама). Ово троструко уређење свештеног простора одговара начину на који су различити дани стварања распоређени у хронолошком и у тематском низу. Последњи дан означава насељавање најсветијег простора, Светиње над светињама¹⁹. Потом у Библији постоји паралела да је Соломону требало седам година да подигне храм (1. Цар. 6, 36), за шта је Богу било потребно седам дана. У 3. Мој. 25, 3-7, седам година је названа *Сабатном*, на тај начин успостављајући везу између седам дана у недељи и седам година која је – у случају 3. Мојс. – *пољопривредни напор*, док је у случају 1. Цар, *архитектонски напор*.

Посвећење храма се одиграва током празника Табернакала, који је био седмодневни празник (4. Мојс. 16, 13) који би падао у седмом месецу у години (1. Цар. 8, 2) Соломонов говор током посвећења храма је укључивао седам прозби (1. Цар. 8, 31-53).²⁰ У најсветијем простору храма Бог почива, и у најсветијем дану се Бог одмара. Концепт *mēnūāh* такође повезује Храм са стварањем. Починак наступа након довршетка сваког пројекта. Рецимо 1. Днев. 22, 9 указује на разлог зашто је Соломон, а не Давид, био изабран да зида Храм, пошто је Соломон био “човек од предаха” (*iš mēnūāh*) и од мира (*šlm*) како и његово име указује (*šlmh*). Карактеристични су стихови који указују на то Пс. 132, 7-8, 13-14: “Уђимо у стан његов, поклонимо се подножју ногу његовијех. Стани, Господе, на обитавалишту својем, ти и подножје²¹ силе твоје. Јер је изабрао Господ Сион, и омиље му живјети на њему. Ово је почивалиште моје увијек, овдје ћу се населити; јер ми је омиљело.” Ово *обитавалиште* Божије преводи термин који описује *табернакл* и *храм*, и то је место где се његово подножје (ковчег) налази. У стиху 8, “подножје” подразумева ковчег, док је храм (почивалиште) повезано са “обитавалиштем” (*menuh*). Ово указује

¹⁸ Jeff Morrow *Creation as Temple Building and Work as Liturgy in Genesis 1-3* <http://www.ocabs.org/journal/index.php/jocabs/article/viewFile/43/18>, 9 приступ 05.03.2014.

¹⁹ William P. Brown *нав. дело*, 39-40.

²⁰ Jeff Morrow *нав. дело*, 6, приступ 05.03.2014.

²¹ Руководили смо се овде енглеским текстом псалма 132, који је Walton понудио у *нав. дело* 73-74.

да је храм место где он обитава. У стиху 13 текст поново указује на његово обитавање у Сиону, тиме указујући на храм. Тиме, овај псалом себи садржи идеју Божијег одмора, храма и устоличења. Божији свршетак (*sabat*) у седми дан који налазимо у Пост. 2, 2 води ка његовом одмору (*nuha*).

У библијским текстовима описи табернакла и храма садрже многе транспарентне везе са космосом. Ова конекција је експлицитно препозната најраније у II веку по Христу и то од стране јеврејског историчара Јосифа, који је рекао о табернаклу: сваки од ових предмета има за циљ да подсети и представи универзум.²² Спољашње двориште је изображавало различите аспекте космичке географије. Најзначајнији је водени базен, који је у 1. Цар. 7, 23-26 означавао *море*, док су бронзани стубови, описани у 1. Цар. 7, 15-22, представљали *стубове земље*. Хоризонтална осовина у храму је изображавала истоветни поредак попут вертикалне осовине у космосу. Од дворишта, који је садржао изван организованог космоса (*космичке воде* и *стубове земље*) могло се ући у организовани космос када би се ушло у предсобље. Ту се налазила менора, сто са хлебом и олтар за кађење. По опису који налазимо у Петокњижју о табернаклу, лампа и уље би стајали ради "светлости" (посебно 2. Мој 25, 6; 35, 14, 3. Мој. 4, 9). Ова реч за светлост се користи да би била описана небеска тела у *четвртој дану*. Као што би менора представљала светлост од стране Бога, хлеб присуства (2. Мојс. 25, 30) представља храну коју је Бог даривао. Олтар за кађење обезбеђује опојно мирисни облак испред кога би постојала завеса која би раздвајала земаљску сферу, са функцијама из небеске сфере, у којој Бог обитава. Ова последња је представљена у светињи над светињама, где је подножје Божијег трона (ковчег) смештено. Завеса остварује симболичку функцију као небески свод. Двориште представља космичке сфере изван организованог космоса (*море* и *стубови*). Предсобље би симболизовало светила и храну. Завеса би раздвајала небеса и земљу – место Божијег присуства из палате људског боравишта.

Уколико помислимо да нас космос и храм могу асоцирати на политеизам, то нећемо наћи у Старом завету. Управо о томе говори Ис. 66, 1-2: "Овако вели Господ: небо је престо мој и земља подножје ногама мојим: где је дом који бисте ми сазидали, и где је место за моје почивање. Јер је све то рука моја створила, то је постало све, вели Господ?" Овде видимо везу између стварања и храма, стога нам ово може послужити као полазна претпоставка да Пост. 1 представља извештај о функционалном сагледавању космоса као храма²³. Маргарет Бејкер указује да је оно што је Мојсије у *шест дана* славе Господње на Синају (2. Мој. 24, 16) видео шест дана стварања света, тако да је требао да направи реплику у скинији. Неколико древних извора по њој говоре о томе да је Мојсије видео небески храм, већина указују да је управо видео процес стварања и да скинија управо то представља. Она сматра да 2. Мој. 40, где се Мојсију даје инструкција о распореду скиније управо одговара извештају из Пост. 1.

²² Исто, 81.

²³ Walton, *нав. дело*, 81-84.

Светиња над светињама представља први дан и анђеле, премда се анђели не појављују у Пост. 1, завеса храма представља други дан, сто са хлебом, вином и кадилом представља трећи дан, када су биљке створене. Менора представља светила небеска која су створена у четврти дан, олтар за жртвовање представља нељудске фигуре. Првосвештеник представља првог човека Адама као икону Божију (као икону, не по икони).

Адам као првобитни Првосвештеник је био значајна тема храмове теологије. Улога Адама у рају није била та да буде некакав баштован, пошто јеврејска реч која се превела са *обрађивати* (од корена *'bd*) такође означава и *служење* (Литургије), док јеврејска реч која значи *чувати* (од корена *šmr*) означава *чувати учење*. Првосвештеничка улога Адама као и сваког људског бића је да предводи богослужење творевине и да очува право учење о томе како треба да се живи у свету.²⁴ Наведене речи налазимо у Петокњижју приликом описа дужности левита у табернаклу у 3. Мој.²⁵ Наредни одељак у Старом завету који указује да је космос сагледаван као храм налазимо у 1. Цар. 8, 27, када Соломон након молитве посвећења храма каже: "Али хоће ли доиста Бог становати на земљи? Ето, небо и небеса над небесима не могу те обухватити, а камоли овај дом што га сазида?" Исаијино виђење Господа и позив на службу се дешава у храму: "Свет, свет, свет је Господ на војскама; пуна је сва земља славе његове". Та слава које је пуна сва земља је иста она коју налазимо у светињи над светињама у 2. Мој 40, 34.²⁶

Маргарет Бејкер указује да је првобитни храм представљао Едем.²⁷ Џеф Мороу сматра да је светиња над светињама у храму представља Едемски врт у коме Бог обитава. Такође то изводи из одељка код Јез. 47, 1 који говори о светињи над светињама, извору живе воде који извире из будућег есхатолошког храма док Откр. 22,1 указује на реку воде живота, која извире од престола Божијег и Јагњетовог. Како Лоренс Стагер указује: "Првобитни храм Соломонов је била митопоетска реализација неба на земљи, раја и Едемског врта."²⁸

Можда нам боље може разјаснити Пост. 1, 1- 2,3 откриће Умберта Касута. Наиме, он је открио да се седмоструки принцип понављања протеже кроз текст много дубље него што можемо замислити. Пошто се текст изразито фокусира на седам дана кроз које се стварање протеже, седмоструки принцип провејава кроз мноштво седмица кроз одељке. Тако се рецимо први стих састоји од седам речи, други од четрнаест. Један од три доминантна термина у првом стиху Бог – тридесет и пет пута у Пост 1, 1-2, 3, док сваки од ова два термина по

²⁴ Margaret Baker *нав. дело*, 12. Jeff Morrow *нав. дело*, 10.

²⁵ Исто, 10. Свештеници су били назначени да се старају о Тори и о правилима за свакидашњи живот у периоду Другог храма, како нам то указује David M.Carr, *Writing on the Tablet of the Heart*, Oxford University Press 2005, 213.

²⁶ Margaret Baker *Creation Theology* <http://www.margaretbarker.com/Papers/CreationTheology.pdf> 2-3. Приступ 1. 03. 2014.

²⁷ Jeff Morrow *нав. дело*, 10. Margaret Baker <http://www.margaretbarker.com/Papers/WisdomOtherTree.pdf>, 4

²⁸ Jeff Morrow *нав. дело*, 9- 12.

двадесет и један пут. У опису првог дана, светлост се помиње пет пута, а дан два пута: опет – седам. У одељцима који говоре о петом и шестом дану, реч *haуа* (*жива душа*) такође се појављује седам пута. Израз *kit ob* (*да је добро*) појављује се седам пута, мистериозно изостаје другог дана, док се јавља двапут у трећем и шестом дану, последњи пут са нагласком веома добро. Параграф који је посвећен седмом дану се састоји од тридесет и пет речи, од којих двадесет и једна формира три сентенце од седам реченица од којих свака има израз седми дан²⁹. Левинсон указује да Пост. 1 има изванредан литургијски тон, међутим стил далеко од тога да представља химну. Насупрот Псалму 104, прво поглавље Торе показује штуру самоконтролу писца: нема величања, ауторових израза, дубоких прозби, већ високо регулисаних и описа *процеса* стварања који се понављају корак по корак, дан по дан без икаквог улепшавања. Тон је дидактичан, поглавље нам излаже лекцију о организацији и о владавини у свету. Циљ овог поглавља није похвала, већ поредак и лекција са практичним импликацијама.³⁰ Када озбиљно анализирамо текст седмоструке структуре Пост. 1 можемо закључити да је то литургијски текст, пошто емитује поруку свештеничке теологије култа, док његове паралеле можемо наћи у 2. Мој. 25-40³¹. Стога се слажемо са импресијом Мораа, да Пост. 1 уствари рефлектује космичку литургију која кулминира седмог дана³².

Стога можемо закључити следеће:

1. У Библији и древном Блиском Истоку храм је сагледаван као микрокосмос.
2. Храм је начињен на основу слике космоса.
3. Храм је заснован на функционисању космоса.
4. Стварање храма има паралелу са стварањем космоса.
5. У Библији космос се може сагледати као храм.
6. Табернакл и Храм су представљали ново стварање.
7. Пост 1,1-2,3 рефлектује литургијски текст

²⁹ Цитирано код Jon Levenson, *Creation and the Persistence of Evil*, 67. Мору указује да ово седмоструко понављање изостаје у Септуагинти – *Morrow нав. дело*, 3.

³⁰ Исто, 58.

³¹ Како то примећује Crispin H.T. Fletcher-Louis "The Worship of Divine Humanity as God's Image and the Worship of Jesus", *Jewish Roots of Christological Monotheism Papers from the St Andrews Conference on the Historical Origins of the Worship of Jesus* Edited by Carey C. Newman, James R. Davila & Gladys S. Lewis Brill, 1999, 123.

³² *Morrow нав. дело*, 4.

Закључак

Какве су последице учења о стварању? Засигурно као што је Мојсије након виђења космичког стварања разапео шатор за шест дана и начинио скинију, што је исти образац за први велики храм у Јерусалиму и као што је храм у Јерусалиму био свет и место где се Бог поштовао тако творевину треба сматрати светом и местом где Бога треба славити. **Загађивати творевину има исти смисао као и скрнављење храма.** То је прва истина коју нам Бог шаље, а коју не смемо да запостављамо, јер је свет створио ради човека и њега поставио за свештеника твари, међутим уколико злоупотреби положај и на природу гледа као свој ресурс, онда она не само да ће изгубити свој облик храма, већ ће постати непогодна за живот. Ово је од посебне важности данас јер модерни еколошки проблем управо долази од духовног човековог расула. Потом: како Бог ствара? Библијска мисао је веома јасна: Бог не дела као некакав занатлија који обликује створења што налазимо у митовима околних народа, већ ствара, при чему је он наш Отац који нам даје творевину на старање, и није некакав произвођач који подређује људе и остала створења својим прохтевима. **Постоје два спојена облика стварања; *creatio ex nihilo* и *creatio continuata* тј. стварање ни из чега; и стварање као динамични процес.** Оно са чиме се не можемо сложити је деистички поглед на стварање, тј. да природа представља механизам који је Бог пустио у погон. Трећа одлика је оно што нам Пост. 1 пружа, а то је да укаже како је **Бог створио све у савршеном поретку и да је природа свега створеног добра, али је донекле и ограничена.** То што је Бог створио свет *ни из чега* не значи никакво осамостаљење тога *ништа* пре или поред Бога, него је теолошки израз за то да свет и човек заједно с простором и временом захваљују једино Богу и ниједном другом узроку. Правилна интеракција човека са творевином их приближава Богу. Затим се, у библијском извештају о стварању наглашава: да је Бог извор свему и сваком; да није у конкуренцији ни са каквим злом или демонским противпринципом; да су материја, људско тело и полност, начелно добри; да је човек велики циљ процеса стварања и средиште космоса; да већ Божије стварање значи милостиво обраћање свету и човеку.

Језик Библије није ту никакав природнонаучни језик чињеница него метафорични сликовити језик. По питању Библије посредни је језик који омогућује споразум о повезаности света који се осећа иза појава, без којег не бисмо могли имати ни етике, ни лествице вредности, како је то изразио Вернер Хајзенберг.³³

Одакле онда проблем при тумачењу Шестоднева? Са једне стране је **проблем је постојао код протестантских библиста**, којима је била страна свака идеја која је била повезана са свештеничким култом.³⁴ **Проблем конкордиста** тј. оних који библијски текст узимају дословно је најбоље окарактерисао Лешек Колаковски: "Исто тако у погледу односа вере и науке:

³³ Цитирано код Hans Kung *Postoji li Bog*, Ex Libris, Rijeka 2005, str 964.

³⁴ Како је то приметила Margaret Baker *Creation Theology* <http://www.margaretbarker.com/Papers/CreationTheology.pdf> 01.03.2014

када се хришћанство труди да утемељи своју “научну” важност, то може резултирати искључиво слабашном псеудонауком, и управо та врста полагања права, а не недостатак “научности” разлог је компромитујућим сукобима са науком. Управо тај страх хришћанства да се јасно одреди према рационализму и да буде оно што је одувек било – Божија вест преведена на људски језик – води ерозији хришћанске вере и јаловим покушајима напада на науку.³⁵ Како је Мајендорф указао, Св. Василије Велики се не би противио савременим теоријама еволуције све дотле док се на порекло еволутивног динамизма гледало као на нешто што је онтолошки аутономно – већ на нешто што је приписано Божијој вољи.³⁶ Уосталом наука је подложна непрестаном развоју, оно што понекад зовемо научном истином, већ сутра може имати другу конотацију. **Сам циљ науке је да укаже како је Бог створио, а одакле све долази, то је већ питање теологије.** На крају, Православље је одувек било у вези са науком, од VIII века постоји у употреби термин *световна теологија*, пошто се теологија учила на Цариградском универзитету упоредо са другим наукама.

Неке верске истине попут човека као иконе Божија сведоче о људском достојанству боље него било која секуларна теорија.³⁷ Због тога се хришћанство никада није сложило са социјал-дарвинизмом и теоријом опстанка најснажнијих врста, што уосталом и није била оригинална мисао Чарлса Дарвина. **Учење о икони Божијој има за циљ да укаже на порекло људи и њихову усмереност ка заједници са Богом чиме ће остварити циљ свога постојања.**

DO YOU REPORT ON THE SEVEN DAYS OF CREATION IN GENESIS 1. INDICATES THE COSMIC TEMPLE

Slaviša Kostić

This paper answers the question, what consequences learning about creating have for us? Certainly as Moses after seeing cosmic creation pitched a tent for six days and made the tabernacle, which is the same form for the first great temple in Jerusalem, and as the temple in Jerusalem was a world and a place where God is so revered artifact should be considered sacred and a place where God should be celebrated. Pollute creation has the same meaning as the desecration of the temple. This is the first truth that God sends us, and that we must not neglect, because the world is created for man and asked him for a priest substances, however if abuse of position and the nature looks like your resource, then it will not only lose its shape temple, but will become unsuitable for life. This is of particular importance today because modern environmental problem is coming from the man's spiritual disarray. Then God create? Biblical thought is very clear: God does not work as a craftsman who shapes the creatures found in the myths

³⁵ Lešek Kolakovski *Da li je Gospod Bog srećan*, Alef, Градац, prevela sa poljskog Biserka Rajačić, 2013, str.55

³⁶ J. Мајендорф, *нав.дело.2-3* приступ 08.03.2014 стр 2

³⁷ Charles Taylor, *A Secular Age*, The Belknap Press of Harvard University Press, 701-703.

surrounding nations, but creates, where he is our Father who gives us the creation of its aging, and not a manufacturer who submits to humans and other creatures to their appetites. There are two connected forms of creation; *creatio ex nihilo* and *creatio continuata* that are creating out of nothing; and the creation of such a dynamic process. That which we cannot agree is deistic view of creation, that is, that nature is a mechanism that God has put into operation. The third feature is what Genesis 1 provides, and that is to show how God created everything in perfect order and that the nature of all created good, but is somewhat limited. That God created the world from nothing means no independence before that, nothing or next to God, but is a theological term for this is that the world and man together with space and time thanks to God alone and no other cause. Proper interaction with the creation of man brings them closer to God. Then, in the biblical creation report emphasizes: that God is the source of everything and everyone; that is not in competition with any evil or demonic derogation from the principle; that matter, the human body and fullness, generally good; that man is a major goal of the process of creation and the center of the universe; but that God's creation means graciously addressing the world and man.

Библиографија

Anderson, Bernhard W. Introduction: Mythopoeic and Theological Dimensions of Biblical Creation Faith. *Creation in the Old Testament, Issues in Religion and Theology 6*, edited by Bernhard W. Anderson. (Fortress Press. Philadelphia, First edition 1984).

Baker, Margaret. *CreationTheology*, <http://www.margaretbaker.com/Papers/CreationTheology.pdf> приступ 01.03.2014

Our Great High Priest . The Church as the New Holy Temple <http://www.margaretbaker.com/Papers/OurGreatHighPriest.pdf> приступ 09.03.2014

Brown, William P. *Creation*, Eerdmans Dictionary of the Bible, ed. by. David Noel Freedman Wm. B.Eerdmans Publishing Co. 2000.

Seven Pillars of Creation, Oxford University Press, 2010.

Carr, David P. *Writing on the Tablet of the Heart* Oxford University Press, 2005.

Gunkel, Hermann. *The Influence of Babylonian Mythology Upon the Biblical Creation Story* (1895) *Creation in the Old Testament, Issues in Religion and Theology 6*, edited by Bernhard W. Anderson. (Fortress Press. Philadelphia, First edition 1984).

Мајендорф, Јован. *Чин стварања у историји православног богословља* <http://verujem.org/pdf/Majendorf.pdf> приступ 08.03.2014, приступ 08.03.2014

Марић, Илија. *Стара физика и физика код Срба*, Отачник, 2013.

McCarthy, Dennis J. "Creation" Motifs in Ancient Hebrew Poetry (1967) *Creation in the Old Testament, Issues in Religion and Theology 6*, edited by Bernhard W. Anderson. (Fortress Press. Philadelphia, First edition 1984), 74-89.

Morrow, Jeff. *Creation as Temple Building and Work as Liturgy in Genesis 1-3* <http://www.ocabs.org/journal/index.php/jocabs/article/viewFile/43/> приступ 05.03.2014.

Levenson, Jon D. *Creation and the Persistence of Evil*, Harper&Row, San Francisco 1985.

Newman, Carey C, Davila, James & Lewis Gladys S. *The Jewish Roots of Christological Monotheism*, Brill, Leiden, Boston, Koln, 1999.

Von Rad, Gerhard. The Theological Problem of the Old Testament Doctrine of Creation (1936) *Creation in the Old Testament, Issues in Religion and Theology 6*, edited by Bernhard W. Anderson. (Fortress Press. Philadelphia, First edition 1984).

Walton, John H. *Ancient Israelite Literature in its Cultural Context*, Zondervan Publishing House, Grand Rapids, Michigan 1990.

Walton, John H. *The Lost World of Genesis One*, IVP Academics Press 2009.

Westerman, Claus. *Genesis An Introduction*. Translated by John J. Scullion S.J.. Fortress Press, Minneapolis 1992.

ЦАРСТВО НЕБЕСКО

Апстракт: Излагање чини слово о Царству Божијем, односно о истини Божијег Откривења у историји. Царство Божије је стварно и истинско присуство Исуса Христа у свету и историји, и Његово присуство се поима као улазак будућег века у садашњицу. Богочовек Исус Христос јесте истинити Месија и носилац Царства Божијег, а хришћани као охристовљени људи чланови су тог Царства. То значи да без Исуса Христа нема истинског живота, и није могуће са-царствовати у Царству Божијем, које је неразделиво као што је неразделива Света Тројица. Царство Божије је богоцентрична стварност у историји, чија је природа тријадолошка.

У Старом Завету, Живи и Самооткривени Бог није сматран Царем само Израиљаца, већ је Он сматран за Цара васцелог света као и то да је Његово Царство вечно. Васкрсли Исус Христос у Новом Завету је Нови Адам и Он је источник вечног живота у којем ће хришћани уживати у Царству Христовом, које није од овога света. Слободно се можемо рећи да је Царство Божије обојени, одуховљени и охристовљени тварни свет, у којем је Богочовечанска Личност Исуса Христа васцела, неизмерна и непојмљива вредност тога Царства. У Царству Божијем ће се налазити само свети, јер „свети“ су само они који се налазе „у Исусу Христу“ (Кол. 1,1), то јест, „свети“ су „обојена бића“. „Живећи у заједници са Личносним Тројичним Богом, човек се обојује, превазилази своју тварну, оболелу и огреховљену природу, њене законе и њене нужности и тако постаје „нова творевина“ – „нови човек“. Могло би се рећи да „нови човек“ – хришћанин је ходочасник на путу ка земљи обећаној – ка Царству Божијем.

Осми дан јесте символ незалазног дана и вечности, и означава човеков нови начин живота – блажено стање у Царству Божијем, у којем ћемо бити потпуно слободан.

Кључне речи: Царство Божије, Осми Дан, Света Тројица, Исус Христос, Спаситељ, Спасење

Библијски израз *Царство Божије* среће се 31 пут у синоптичким Јеванђељима, док Јеванђелист Јован у свом Јеванђељу радије користи израз *Царство Небеско*. Овај израз Јован користи укупно 30 пута. У свештеним књигама Новог Завета се сусрећу изрази: *Царство Очево* (Мт. 6,10; 13,43; 25,34; 26,29), *Царство Христово* (Мт. 13,41; 16,28; 20,21; Лк. 1,33; Јн. 18,36; Еф. 5,5; 2Птр. 1,11; 2Тим. 4,1; 4,18; Јевр. 1,8), *Царство синовљево* (Кол. 1,13), *Царство* (Мт. 4,23; 8, 12; 9,35; Дела 20,25; Јевр. 11,33; Јак. 2,5). Морамо рећи да сви наведени новозаветни изрази се међусобно поистовећују и означавају исту стварност – *Царство Божије (Malkuth Jahve)*,¹ чија је природа духовна, јер је Бог Дух.

Реч је о *Царству Небеском* (Пс. 102,17) које у Старом Завету предсказују

¹ Максим Исповедник, Теолошка поглавља, 2,90, PG 90, 1168С. Исидор Пилуисиотски,

и најављују пророци и Јован Крститељ, а откривено је у Новом Завету када је наступила пуноћа времена, то јест у историјској збиљи и стварности. Пред феномен Новог Завета, у проповеди је Јована Претече који је прозивао човечанство следећим речима: „покајте се јер се приближило Царство Божије“ (Мт. 3,2; 4,17). Ову богооткривену истину је открио и објавио Господ Исус Христос, због чега се Његово учење назива „Јеванђеље о Царству“ или „реч о Царству“ (ср. Мт. 4,23; 13,19; 14,14).

По светоотачком трезвеноумљу, Човекољубиви Бог је не само Творац, него је Он истовремено и дом, риза, светлост, храна и пиће, богатство и Царство, односно, Он је све оно што је значајно за људски живот и човека уопште.²

Учење Светога Писма Новог Завета о Царству Божијем постало је средиште васцеле савремене есхатолошке проблематике.

Када говоримо о Царству Божијем, тада, у ствари, говоримо о истини Божијег Откривења у историји. У Посланици Јеврејима каже се: „Бог, који је из давнине много пута и разним начинима говорио оцима преко пророка, у ове последње дане говорио нам је преко Сина“ (Јевр. 1,1-2). Реч је о Сину, то јест, о учењу о оваплоћеном Богу Логосу Који је основао Царство Божије на земљи, Који је Цар векова³ и Који је Сам Царство (ср. Јн. 3,36; 4,14; 10,10; 2Кор. 4,10; Кол. 3,3).⁴ Шта више, Богочовечанска Личност Исуса Христа се поистовећује са Царством Божијем (ср. Лк. 8,32), због чега га Ориген назива Самоцарством.⁵ Дакле, Царство Божије је стварно и истинско присуство Исуса Христа у свету и историји,⁶ и Његово присуство се поима као улазак будућег века у садашњост.⁷ Другачије речено, Богочовек Исус Христос је истинити Месија и окосница Царства Божијег, а хришћани као охристовљени људи чланови су тог Царства. То значи да без Исуса Христа немамо истинског живота,⁸ и не може се са-царствовати у Царству Божијем.

Царство Божије и Света Тројица

Говорећи о Царству Божијем, у ствари говори се о Царству Бога Оца, и Бога Сина и Бога Духа Светога.⁹ Дакле, када говоримо Царству Божијем, и тада се неизбежно слови о Светој Тројици.¹⁰ Царство Божије је богоцентрична стварност у историји, чија је природа тријадолошка. Овде је важно истаћи

богооткривену истину по којој ништа није надвечно осим Свете Тројице.¹¹

Царство Божије је неразделиво као што је неразделива Света Тројица.¹² Тако и почиње Литургија Златоустог: *Благословено Царство Оца и Сина и Духа Светога, сада и увек и у векове векова, амин.* Овде је реч о Царству које је потпуно и суштински другачије од царства земаљског, јер Царство Небеско има божанску природу и духовни (есхатолошки) карактер,¹³ и испуњено је Тројичним Богом и нетварном Божијом благодаћу. Једном речју, Царство Небеско је супротно царству греха,¹⁴ царству смрти, и царству овога света.

Православни став је да живети истинским животом значи бити у заједници са Христом и испуњен Христом (обожен) созерцавати Његов Домострој спасења.¹⁵ Слободно се може рећи да се Царство Божије и живот вечни поистовећују.¹⁶

Од посебне важности јесте чињеница да, према библијским изворима ником од људи није дано да сазна „тајне Царства Небеског“ (Мт. 13,11), што значи да ни у нашем раду ништа нећемо рећи своје, него само оно што нам је Бог открио и оно што у Цркви Христовој опитно доживљавамо.

Царство Божије у Старом Завету

У Старом Завету се Царство Божије поима у историјској стварности (збиљи) као Царство које се остварује у Израиљу – народу Божијем, у којем је Бог његов Цар и који влада Израиљским народом. Библијски извори нам сведоче да је историја израиљског народа испуњена Божанским енергијама, пошто Живи Бог води израиљски народ, управља њиме и његов је Заштитник. Жива је била вера Израиљаца да је откривени Бог „Бог Израиљев“, а да су Израиљци „народ Божији“ (Суд. 5,2). Јерусалим је сматран градом „великог Цара“ (Пс. 47,3). Израиљци као „синови Царства“ (Мт. 8,12), били су дужни да испуњавају вољу Божију (ср. Дан. 32,46), која је им је била откривена преко Закона.

Код Израиљаца је постојало двоструко поимање Царства: једни су га схватили Царство у овосветском и етничко-политичком смислу, у где ће Израиљци бити ослобођени од недаћа овога света, док су га други појмали у духовном смислу верујући да ће у Царству Божијем победити правда Божија над неправдом Сатанином, што значи да ће у том Царству међу људима царевати (владати) правда и истина. У том свесветском Царству Бог ће преко Месије искупити и духовно препородити огреховљени свет, и у том ће Царству смрт бити уништена. Управо због оснивања Царства Небеског, Месија је дошао у свет (ср. Лк. 4,43). Реч је о Царству које је у свету, али није од овога света (ср. Јн. 18,36). Што ће рећи да је Божијем Царству порекло духовно и природа духовна. Мог-

Посланице 3, 206, PG 78, 889А.

² Григорије Нисијски, О души и васкрсењу, PG 46, 104В.

³ Ориген, Тумачење Јеванђеља по Матеју, 10,5, ВЕПЕС 13, 15.

⁴ Максим Исповедник, Теолошка поглавља о оваплоћењу, 2,69, PG 90, 1156ВС.

⁵ Ориген, Тумачење Јеванђеља по Матеју, 14,7, ВЕПЕС 13, стр. 266. Теофан Керамеос, Беседа 18, PG 132, 404С.

⁶ Јован Златоусти, Тумачење Јеванђеља по Матеју, PG 57, 186.

⁷ Cf. М. А. Н. Melinsky, *Healing Miracles*, London 1968.

⁸ Игњатије Богоносац, Тралијанцима, 9,2, ВЕПЕС 2, 273.

⁹ Григорије Нисијски, Против Македонијеваца, 16, PG 45, 1321А.

¹⁰ Григорије Нисијски, Против Македонијеваца, 16, PG 45, 1321А.

¹¹ Григорије Нисијски, Ејс то ѓтав ѓлотауђ, PG 44, 1320D.

¹² Методије Олимпијски, Беседа на Врбицу, 5, ВЕПЕС 18, 217.

¹³ Јован Дамаскин, Тачно изложење православне вере, PG 94, 809А.

¹⁴ Ориген, О молитви, 25,3, ВЕПЕС 10, стр. 275.

¹⁵ Симеон Солунски, Тумачење божанског храма, 77, PG 155, 728С.

¹⁶ Симеон Солунски, Одговори, 26, PG 155, 877.

ли бисмо рећи да се под *Царством Небеским* мисли на духовни небески свет који се налази у земаљском свету, односно, реч је о нетварном свету који је ушао у тварни свет.

У Светом Писму Старога Завета се каже да је Бог Цар Израиља (Суд. 8,33; 1Цар. 8,7), да Јахве влада за свагда (Изд. 15,18) на небу (Пс. 23,10,4; 102,14) и земљи (Пс. 46,3), и у васцелој Божијој творевини (Пс. 92,1).

Старозаветни пророци су предсказивали да ће се у последње дане Бог Самооткрити у тварном свету, и тада ће бити коначни суд свету: судиће се и Јудејима и варварима (ср. Ис. 2,2; Јер. 12,11; Мих. 4,3; Пс. 2,4). Бог ће очекивано Царство остварити преко Месије, Сина Божијега – Исуса Христа. Исус Христос је испуњење старозаветних обећања, због чега Га хришћани називају „Спаситељем“, и као таквог Га исповедају и прихватају. У посланици Јеврејима јасно је речено да је Исус Христос „зачетник вечног спасења“ (5,10. ср. Јевр. 2,10; 2Птр. 3,15; Дела 5,31), за све оне који верују у Њега као истинитог Месију, као таквог Га исповедају и сведоче. Јеванђелист Јован сведочи да: „Ко верује у Сина има живот вечни“ (Јн. 3,36). Управо у томе се и састоји васцела новозаветна благовест, као проповед да је она „сила Божија на спасење“ (Рм. 1,16). Реч је о неизмерном спасењу (ср. Јевр. 2,3), које је дар Божији (Еф. 2,8), дар благодати Божије (Рм. 5,15) и љубави Божије (1Јн. 4,10).

Непосредно пред Други долазак Исуса Христа у свет, појавиће се многи знаци и збиће се многи догађаји који ће сведочити да је близу *Царство Божије* (ср. Лк. 21,31; Мт. 24,14). Међутим, Други долазак Сина Божијег у свет, не значи уништење и крај света, већ преображење, односно преобаја, света и присутност *новог живота* (Мт. 19,28), односно, испуњење *времена васпостављања свега* (Дела 21,28). Тада ће тела људска васкрснути, али она неће остати онаква каква су била, него ће постати *духовна* и *нетрулежна* (ср. 1Кор. 15, 34-35), и само као таква могу да живе надвечним блаженим животом, у којем неће више огладнети, нити жеднети; и неће их пећи сунце, нити каква жега, јер ће их Бог водити на изворе вода живота, и обрисаће сваку сузу са очију њихових (Откр. 7,16-17). Али неће се само човек преобразити, то јест препородити и духовно обновити, него ће се васцели тварни свет преобразити да би постао достојан уласка у *Царство Небеско*.

Веома је важно нагласити чињеницу да у Старом Завету Живи и Самооткривени Бог није сматран Царем само Израиљаца, већ је Он сматран за Цара васцелог света и да је Његово Царство вечно (ср. Пс. 21,28; Дан. 3,33; Ис. 44,6). Реч је о Царству као присутној стварности у историји и свету. *Царство Божије* је стварно, истински и опитно присутно у свету од тренутка рођења Господа нашега Исуса Христа, јер се Његов долазак појима као „*пуноћа времена*“ (Гал.4,4). „Рођење Господа Бога и Спаса нашега Исуса Христа по телу јесте тајна која садржи у себи спасење рода људског: уништава се непријатељство између Бога и људи, Рај се отвара, Херувим отступа од дрвета живота и род људски

приступа и храни се рајском храмом“.¹⁷

Присутност Царства Божијег

Царство Христово сачињава нови светски поредак, нови и нетварни свет у овом тварном свету. Једноставно речено, *Царство Божије* је жива стварност у Богочовечанској Личности Исуса Христа.¹⁸ Тако и каже Христос: „Ако ли ја Духом Божијим изгоним демоне, онда је дошло к нама *Царство Божије*“ (Мт. 12,28). Овде је очигледно реч о Христовој стварној присутности у свету и историји. Према речима светих Отаца *последња времена* су већ присутна.¹⁹ Значи, када говоримо о *Царству Божијем*, ми говоримо о историјској и есхатолошкој стварности. Међутим, библијски извори и Свештено Предање говоре о „*већ*“ присутном *Царству Божијем* у свету, али и о Царству које „*није још*“ у потпуности остварено, него се „*тек*“ очекује да се открије у свој својој пуноћи и слави. Овде је реч о *присутној есхатологији*, и *присутној будућности*.²⁰ Дакле, *Царство Божије* је присутно *εν δυνάμει* - „у сили“ (Мк. 9,1). Ову истину је забележио Јеванђелист Матеј који је помињући речи Јована Крститеља, које је он преко својих ученика, упутио Месији Исусу Христу: „*Је ли ти онај што ће доћи или другог да чекамо?*“ „А Исус одговарајући рече им: *Идите и јавите Јовану ово што чујете и видите: Слјени прогледају и хроми ходе, губави се чисте и глухи чују, мртви устају и сиромашнима се проповеда Јеванђеље. И благо ономе који се не саблазни о мене*“ (Мт. 11, 2-6).

Овде се очигледно ради о испуњењу старозаветних пророштава о долазећем Месији, односно видимо да је „*већ*“ наступило месијанско време, о чему сведочи Христос: „*Данас се испуни ово Писмо у ушима вашим*“ (Лк. 4,21). А на другом месту Господ наш вели: *πεπλήρωται* - „*Испунило се време и приближило се Царство Божије; покајте се и верујте Јеванђеље*“ (Мк. 1,15). Израз „*приближило се*“, не односи се толико на време, него се првенствено односи на догађај и збиљу, а највећа збиља је стварно присуство Исуса Христа у свету (ср. Јн. 1,14).²¹

Господ наш Исус Христос, говорећи о будућим есхатолошким догађајима, разликује „*сад у ово време*“ и „*у веку који долази*“ *живот вечни* (Мк. 10,30). Иако је *Царство Божије* „*већ*“ наступило, и хришћани „*већ*“ имају синовски однос са Богом²² и делимично (ср. 1Кор. 13,10) примају плодове *Царства Христовог*,²³ односно, имају предокушај *Царства Небеског* – јер су примили залог Духа Светога (2Кор. 1, 22; Еф. 1,14), ипак пуноћу блажене стварности и сједињења

¹⁷ 24. Децембар, Јутрење, канон предпразништва, на стиховње стихири. Игуман Јован Пурић, *Тајна спасења*, Србиње - Београд - Ваљево, 30.

¹⁸ Βασιλείου Ἰωαννίδου, *Ἡ Βασιλεία τοῦ Θεοῦ ката τὴν Διδασκαλίαν τῆς Καινῆς Διαθήκης*, Αθήναι 1955, 19.

¹⁹ Игњатије Богоносац, Ефесцима, 11,1, ВЕПЕС 2, 266.

²⁰ Βασιλείου Ἰωαννίδου, *нав. дело*, 21.

²¹ Ориген, Тумачење Јеванђеља по Матеју, 12,14, ВЕПЕС 13, 96.

²² Дионисије Ареопагит, О божанским именима, 12,2, РГ 3, 369В.

²³ Макарије Египатски, Беседе духовне, 2,5, ВЕПЕС 41, стр. 155.

са Тројичним Богом, очекујемо „тек“ у будућности после Другог Христовог доласка (ср. 1Кор. 13,12). Апостол Павле сведочи да „овде немамо постојана града, него тражимо онога који ће доћи“ (Јевр. 13,14), у којем „ћемо Га видети као што јесте“ (1Јн. 3,2). У том будућем граду хришћане очекује следеће: „Што око не виде, и ухо не чу, и у срце човеку не дође, оно припреми Бог онима који га љубе“ (1Кор. 2,9). Међутим, иако ми говоримо Царство Божије које је „већ“ присутно и које ће „тек“ доћи, ипак треба знати да је Царство Христа и Бога (Еф. 5,5) једно, целовито и недељиво.²⁴ Живећи у њему хришћани могу да кажу: не живим ја, него у мени живи Христос.

Заиста, вели Исус Христос: „Царство Божије унутра је у вама“ (Лк. 17,21), а то је тако због тога што је Исус Христос међу људима, то јест „настанио се“ међу људима и људи су видели славу Његову (Јн. 1,14). Царство Божије је, дакле, тајна присуства Божијег у историји.²⁵ Значи, по библијском и светоотачком појимању, Царство Божије је изнад свега Исус Христос, Којег доживљавамо у црквеном сотириолошком искуству. То је тако јер се Исус Христос у Цркви „јавља кроз саме Свете Тајне“.²⁶

Однос Бога и човека у Царству Божијем

Због Христовог присуства у свету наступио је суд свету и „сад ће кнез овога света бити избачен напоље“ (Јн. 12,31). Дакле, Сатана у Царству Божијем нема места, јер је Бог Цар векова (1Тим. 1,17), и за човека и васцелу Божију творевину је (νῦν – сада) почео један нови живот, живот у којем нема смрти и где кључају извори вечности. Господ наш Исус Христос је „дао себе за грехе наше, да избави нас од садашњег века злога, по вољи Бога и Оца нашега“ (Гал. 1,4). Али, да би човек могао да уђе у Царство Божије, да окуси дар небески и силе будућег века, да постане заједничар Духа Светога (Јевр. 6,4-5), потребно је да слободно поверује у Месију Исуса Христа, Који нас преноси из царства таме у царство љубави Своје (Кол. 1,13), да живи светотајинским и подвижничким животом. Само живећи таквим животом, испуњеним вером, надом, љубављу и добрим делима, човек прима животворне сокове од Бога, који га духовно пресаздавају и чине достојним чланом Царства Небеског. Треба знати да човек није пасивни прималац спасења као дара Божијег, него човек активно, слободно и динамично са-учествује са благодаћу Божијом у примању спасења. Човек хришћанин је Божији са-радник и са-служитељ. Због тога и поручује свети Апостол Павле: „Градите своје спасење са страхом и трепетом“ (Фил. 2,12).

У Царству Божијем, као највећим Божијим даром датом човеку (Мт. 6,33), однос између Бога и човека хришћанина је **богосиновски однос**. Реч је о католичанском (свеопштем) спасењу „у Исусу Христу“, које изнад свега има карактер односа између Живога Бога и облагодатељног човека.²⁷ Говорећи о томе

свети апостол Павле вели: „Јер ако верујемо да Исус умрије и васкрсе, тако ће и Бог оне који су уснули у Исусу довести са Њим“ (1Сол. 4,14). Заиста је у праву Макарије Египатски када каже да је тајна Хришћанства страна овом свету.²⁸

На дан Педесетнице Дух Свети се излио на Цркву и на све њене достојне чланове, што ће рећи да у Цркви Христовој нема обезблагађених чланова, већ су сви одуховљени, „једним Духом напојени“ (1Кор. 13,12), миропомазани, охристовљени и због тога се називају хришћанима. Само као одуховљени хришћани су могли и да виде славу Христову, славу као Јединороднога од Оца, пуног благодати и истине (Јн. 1,14). Улога, значај и допринос Духа Светога у тајни спасења смешта се у оквиру: обећање – испуњење.²⁹ Када је реч о спасењу и делатности Духа Светога, тада је потребно рећи да су нераздвојиви библијски појмови Христос и Дух.³⁰ Могли бисмо рећи да се Исус Христос у Цркви јавља као „дрво вечног живота“, а Црква се јавља као Рај који у својој средини има дрво живота.³²

Библијски појам Цркве, као заједнице Бога и људи, и то пре свега сотириолошке са историјским и есхатолошким значењем.³³ У Цркви Христовој, чији је Он темељ (1Кор. 3,10), кроз учествовање у светим тајнама, пре свега у светој тајни Евхаристије, која је слика Царства Божијег, хришћани су «савршено уједињени» (Јн. 17,23), то јест, имају заједницу са Богом и «заједницу један с другим» (1Јн. 1,6-8). Тако они «већ» заједничаре са Исусом Христом и уживају у блаженству Царства Небеског, где Христос царује³⁴ и где верници примају дарове Духа Светога, али не у пуноћи, јер се тек у будућем веку очекује пуноћа духовног препорода.³⁵

Не смемо изгубити из вида богооткривену истину да је нас Бог ради Царства Божијег и саздао, и Он нам је дао залог Духа Светога (2Кор. 5,5). Као што је откривено, Дух Свети је оживотворавајућа сила која, као дар Божији (ср. Дела. 10,45), оживљава и освећује синове Царства Божијег (ср. 2Кор. 3,6). По библијским изворима, Дух Свети, који живи у човеку (Рим. 8,11), као сила унутарњег живота човековог (Еф. 3,16), открива људима тајну Царства Небеског (1Кор. 2,12. ср. Мт. 13,11). Због поседовања Духа Светога, хришћани се у Светом Писму називају *духовним људима* (Гал. 6,1), јер су постали христолики (=христообразни). Реч је о духовно препорођеним људима који су у Христу; а ко је у Христу – нова је твар; нова је твар због тога што су рођени „одозго“ (Јн. 3,3), односно, како рече Апостол Павле, старо све прође, „гле, све ново постаде“

²⁸ Макарије Египатски, Беседе духовне, 27,4, ВЕПЕС 41, стр. 284.

²⁹ Χρήστου Βούλαρη, *Η περί σωτηρίας διδασκαλία του ευαγγελιστού Λουκά*, Αθήναι 1971, 149.

³⁰ Опширније о овој теми види: Β. Τσάκωνα, *Η περί Παρακλήτου – Πνεύματος διδασκαλία του Ευαγγελιστού Ιωάννου υπό πρίσμα της καθόλου βιβλικής πνευματολογίας*, Αθήναι 1987, 240.

³¹ Јован Дамаскин, тачно изложење православне вере, PG 94, 1129С.

³² Теодор Студит, Беседе, PG 99, 693В.

³³ Ср. Κωνσταντίνος Παπαθανασίου, *Η περί σωτηρίας διδασκαλία του Ευαγγελιστού Ιωάννου*, Αθήναι 2007, 309

³⁴ Григорије Нисијски, Беседа на Прву Коринћанима 15,28, PG 44, 1325С.

³⁵ Јован Златоусти, Беседе, PG 52, 393.

²⁴ Јевсевије Кесаријски, Црквена теологија, 2,7, ВЕПЕС 29, стр. 99.

²⁵ Кирило Александријски, Тумачење Јеванђеља по Матеју, 12,28, PG 72, 408D.

²⁶ Јован Златоуст, Тумачење Јеванђеља по Матеју, PG 57, 447.

²⁷ G. Foerster, «σῶζω, σωτηρία, σωτήρ», ThDNT 7(1971) 965-1024.

(2Кор. 5,17). Дакле, као што су у праоцу Адаму сви умрли, тако су у Христу сви онтолошки оживели (1Кор. 15,22). Када се хришћани моле Богу: „*Да дође Царство Твоје*“ (Лк. 11,2), они се у ствари моле да дође Дух Свети и да задобију Духа Светога.³⁶ По светоотачком учењу, *Царство Божије* се појима као примање Духа Светога и богоусиновљење преко Духа Светога (ср. Лк. 11,2).³⁷ То и јесте разлог што се у Православљу поистовећују Црква и *Царство Божије*.

Једном речју, васкрсли Исус Христос је Нови Адам и Он је источник вечног живота у којем ће хришћани уживати у *Царству Христовом*, које није од овога света (Јн. 18,36). Слободно можемо рећи да је *Царство Божије* обојени, одуховљени и охристовљени тварни свет, у којем је Богочовечанска Личност Исуса Христа васцела, неизмерна и непојмљива вредност тога *Царства*. У *Царству Божијем* ће се налазити само *свети*, јер „*свети*“ су само они који се налазе „у Исусу Христу“ (Кол. 1,1), то јест, „*свети*“ су „*обојена бића*“.³⁸ „Живећи у заједници са Личносним Тројичним Богом, човек се обојује, превазилази своју тварну, оболелу и огреховљену природу, њене законе и њене нужности и тако постаје „*нова творевина*“ – „*нови човек*“.³⁹ Могли бисмо рећи да „*нови човек*“ – хришћанин је ходочасник на путу ка земљи обећаној – ка *Царству Божијем*.

Међутим, неће бити на одмет да истакнемо чињеницу да се *Царство Христово* поистовећује са *Царством Божијим* и *Царством Небеским*. Пошто се Исус Христос вазнео на небо, Његово Царство је Небеско.⁴⁰ У есхатолошком *Царству Божијем* ће „*Бог бити све у свему*“ (1Кор. 15,28). Другим речима, Божија је воља и намера да се „*све састави у Христу, оно што је на небу и оно што је на земљи, у Њему*“ (Еф. 1,10).

Библијски појам *Царство Божије*, *Царство Христово* и *Царство Небеско*, су нераскидиво повезани са појмом *Црква Христова*, са њим се подударују, или другачије речено, *Царство Божије* на земљи, које је започето у Старом Завету приликом избора Израиља за народ Божији, поистовећује се са Црквом Христовом (ср. Мт. 16,18), у којој хришћани, као царско свештенство (Откр. 1,6), имају предокушај *Царства Божијег*. То је разлог што Апостол Петар хришћане назива „*род изабрани, царско свештенство, народ свети, народ задобијен*“ (2Птр. 2,9). Из приложеног се види да је карактер спасења васељенски⁴¹ и оно се одвија у крилу Цркве Христове - литургијском сабрању, где човек у савршеној саборној Заједници Бога и људи, односно, «*заједници обожења*»,⁴² прима дарове

Духа Светога и на тај начин се освећује, духовно пресаздава, обуђује и спасава. Једном речју, спасење и *Царство Божије* имају црквени карактер.

У Старом Завету старозаветни Израиљ није био далеко од *Царства Божијег* (ср. Мк. 12,34), и Бог је Израиљцима обећао да ће послати Месију у свет да оснује ново и непролазно *Царство Божије* на земљи. Месија Исус Христос је испунио обећање Божије дато древном Израиљу, основао је Цркву, чије је порекло на небу, којој је Он Глава и Цар, и која је украшена Светом Тројицом. Дакле, природа *Царства Божијег* је тријадолошка.⁴³

Оснивањем Цркве Христове, роду људском је откривено да древни Израиљ није био достојан *Царства Божијег*, због чега Бог одузима од Израиља *Царство* и предаје га новом народу – Новом Израиљу, тако да сада тај нови народ сачињава *Царство Божије*, доноси нове плодове, а чланови тог *Царства* се називају *синовима Божијим* (ср. Мт. 21,43). У Новом Завету су избрисане све разлике међу људима, односно, постоји апсолутна равноправност и јединство међу људима, тако да су сви постали једно: „*Нема више Јудејца ни Јелина, нема више роба ни слободнога, нема више мушког ни женског, јер сте сви један (човек) у Христу Исусу*“ (Гал. 3,28“).

Примећујемо да је у Старом Завету Бог склопио Завет са древним Израиљем, док је у Новом Завету преко Исуса Христа - „*Посредника бољег Завета*“ (Јевр. 8,6), склопио Нови Завет са васцелим родом људским (ср. Јевр. 9,15). По православном трезвеноумљу „*историја је есхатолошка*“.⁴⁴ Свети Јустин Поповић карактеристично исповеда: „Бог у телу и јесте Спаситељ. Не бог неке философске апстракције или религиозне трансценденције, већ Бог непосредне, земаљске историјске стварности, Бог међу нама и са нама, Бог у човеку, Бог који је постао човек, Богочовек“.⁴⁵

Међутим, достојна пажње је чињеница да Бог не намеће *Царство Божије* на силу, нити га људи задобијају својим личним трудом без Бога. У ствари, *Царство Божије* је Бог открио људима у историји и позива их да слободно са вером, подвигом и светотајинским животом уђу у њега (ср. 2Сол. 1,5).⁴⁶ Улазак људи у *Царство Божије* је дар Божији (Лк. 12,32) и плод Божијег човекољубља,⁴⁷ с једне стране, и човековог богољубља са друге стране. И заиста, човек крстећи се у *име Оца и Сина и Духа Светога* (Мт. 28,19), постаје *богоусиновљен*. Свето Писмо учи да је „*усиновљење*“ тесно повезано са „*наследством*“, који се израз у Новом Завету првенствено односи на *Царство Божије*. Наследник *Царства Божијег* је Син Божији по природи, а хришћани су по благодати су-наследници Христови: „Ако смо пак деца, онда смо и наследници; наследници Божији, сунаследници Христови, - ако с њим страдамо, да се с њим и прославимо“

³⁶ Григорије Нисијски, О молитви Господњој, 3, РГ 44, 1157-1160.

³⁷ Евтимије Зигавин, Тумачење Јеванђеља по Луки, 14, РГ 129, 1013В. Григорије Нисијски, О молитви, Беседа 3, РГ 44, 1157D.

³⁸ Ср. Григорије Богослов, Беседа на Богојављење, 38, ЕПЕ 5, 54.

³⁹ Мирко Ђ. Томасовић, *Нови Адам*, Београд – Атина 2003, 13.

⁴⁰ А. Schmemmann, Θεολογία και Ευχαριστία, у: Θεολογία, Αθήναι 1962, 108.

⁴¹ Опширније о томе види: Ιωάννου Καρμίρη, Η παγκοσμιοτήτης της εν Χριστώ σωτηρίας, Θεολογία 52 (1981) 14-45.

⁴² Григорије Палама, Беседа 15, РГ 151, 188В. Види: Никола Кавасила, Тумачење божанствене Литургије, 49, РГ 150, 480D.

⁴³ Γεωργίου Πατρώνου, Σχέσις παρόντος και μέλλοντος εις την περί Βασιλείας του Θεού διδασκαλίαν της Ορθόδοξου θεολογίας, Αθήναι 1975, 65.

⁴⁴ N. Berdyaev, *The Meaning of History*, London 1936, 32.

⁴⁵ Јустин Поповић, *Догматика Православне Цркве*, том II, 282.

⁴⁶ Γεωργίου Πατρώνου, *нав.дело*, 65. Γεωργίου Μαντζαρίδου, *Нθηκή και Αποκάλυψις*, ΕΕΘΣΠΘ, 14(1969) 112.

⁴⁷ Климент Римски, Коринћанима, ВЕПЕС 1, 43. Ориген, Тумачење Прича, 4, ВЕПЕС 16, 186.

(Рм. 8,17). Хришћани су већ сада у овом свету почели да примају наследство, док пуноћа наследства Царства Божијег хришћане очекује тек након Другог Христовог доласка (ср. 1Кор. 6,9; Гал. 5,21; Еф. 5,5; Кол. 3,24), где ће „учествовати у наследству светих у светлости“ (Кол. 1,12), и у „богатству новог славног наследства мађу светима“ (Еф. 1,18). Може се рећи да говори о човековом спасењу у Исусу Христу, исто је што и говори о литургијској есхатологији⁴⁸ која је већ почела да се остварује у овом свету. Управо нам откривају библијске речи: „Ко верује у Сина има вечни живот“ (Јн. 3,36). Глагол „има“ открива нам еклисиолошку стварност, а то је *Царство Божије* остварено у садашњости и будућности. Реч је о *Царству Божијем* у истини. Хришћани, као људи који живе „са Христом“ (Фил. 1,23), „наследници су Божији, и сунаследници Христови“ (Рм. 8,17), што значи да је *Царство Божије* наследство хришћана. Пошто је човек по благодати постао „син“ (Гал. 4,7) Божији, тада он стиче право да Га ослови „Ава, Оче“ (Гал. 4,6). „И тако ће се спасити сав Израил“ (Рм. 11,26), то јест, хришћани који се налазе на путу спасења.

Овде ћемо неизоставно рећи да постоји суштинска разлика између физичког живота, то јест, живота кратког и пролазног у овом свету и историји,⁴⁹ који је живот у смрти, с једне стране, и живота у *Царству Божијем*, живота вечног и непролазног,⁵⁰ са друге стране, који су као дар Божији примили хришћани живећи светотајинским и врлинским животом.⁵¹ Дакле, ући у *Царство Божије* значи исто што и наследити вечни и блажени живот. Што ће рећи да пут који води у *Царство Божије* јесте пут који води у живот вечни (ср. Мт. 7,14). Прелазак из смрти у живот вечни остварује се помоћу вере, љубави, врлинског, светотајинског и црквеног живота (ср. Јн. 5,24; 1Јн. 3,14).⁵² Библијски извори сведоче да „кроз многе невоље ваља ући у Царство Божије“ (ДАП,14,22).

Правилно појмити тајну *Царства Небеског* могуће је само у сили православне вере.⁵³

Игњатије Богоносац сведочи да је само у Христу могуће наћи живот истинити,⁵⁴ и једино се у Христу истински живи.⁵⁵ Што значи да је *Царство Божије*, у ствари, оцрквљен, охристовљен, одуховљен и облагодан свет.⁵⁶ Само облагодан човек нетварним Божијим енергијама, односно човек који је примио Божанске дарове (ср. Гал. 2,20), познаје Бога (ср. 1Јн. 4,7), док необлагодан човек, а то је онај који не љуби свога ближњег, остаје у смрти (1Јн. 3,14) и непознању Живога Бога. Познавати Тројичног Бога значи гледати

лице Божије, а то гледање се поистовећује са надвечним живљењем у *Царству Божијем*.⁵⁷ Заиста, наше живљење је на небесима.⁵⁸

По библијском тајнозрењу, богобојажљиви људи треба на првом месту да траже *Царство Божије* (Мт. 6,33), а све остало је на другом месту. Свети Апостол Павле то исто изражава када каже: „Мислите о ономе што је горе, а не о ономе што је на земљи“ (Кол. 3,2). Дакле, да би човек ушао у *Царство Божије* и наследио га, потребно је да се као саслужитељ Божији претходно припреми живећи црквеним, јеванђелским, светотајинским и подвижничким животом, испуњавајући вољу Божију и уподобљавајући се Богу, а не проводећи живот у греху и богоотпадију.⁵⁹ Уколико човек живи јеванђелским животом, он бива пренесен из смрти у живот,⁶⁰ то јест, од стране Бога бива узнесен „у град који ће доћи“ (Јевр. 13,14), - у *Царство Божије*, где нема смрти и страдања душе.⁶¹

Свети Оци појмају *Царство Небеско* као другу, есхатолошку и нову заједницу Тројичног Бога и људи,⁶² коју Методије Олимпијски назива *Царством светлости*.⁶³ У тој новој заједници, која припада *другом веку*,⁶⁴ налазе се верни људи, то јест изабраници Божији, који су спашени,⁶⁵ и који у небеској отаџбини⁶⁶ живе новим и вечним животом, стеченим кроз Исуса Христа (1Кор. 15, 21). Дакле, иако хришћани живе у овом веку и земаљском свету, ипак „од света нису“ (Јн. 17,16), већ су од *другог века* и *другог света* (ср. Откр. 21,2).⁶⁷ Јасно је да као што осим физичке смрти постоји друга невидљива смрт, тако постоји и други невидљиви живот.⁶⁸ Игњатије Богоносац наглашава да је у *Осмом дану* живот наш процветао и смрт је побеђена у Христу.⁶⁹

Када говоримо о *новом* и *другом веку*, тада ми у ствари говоримо о есхатолошкој и *савршеној суботи*,⁷⁰ јер се у Хришћанству *субота* поима као почетак *новог (другог) света*.⁷¹ Ту се, дакле, говори о *новом почетку* и *осмом дану*, у којем богоугодници сотириолошки доживљавају *Царство Божије*.

Једном речју, у *Царству Божијем* се историја и есхатологија налазе у једном

⁴⁸ Cf. Г. Πατρόνων, *Ιστορία και εσχατολογία στη βασιλεία του Θεου*, Αθήνα 2002.

⁴⁹ Методије Олимпијски, О васкрсењу, Беседа 2,25, ВЕПЕС 18, 166.

⁵⁰ Јустин Мученик, Дијалог, 45,4, ВЕПЕС 3, 12.

⁵¹ Климент Александријски, Стромата, 4,3, ВЕПЕС 8, 54.

⁵² Јован Златоусти, Тумачење посланице Јеврејима, РГ 63, 151; Максим Исповедник, О разним недоумицама, РГ 90, 376А.

⁵³ Монаху Антиоху, Беседа 130, РГ 89, 1841В.

⁵⁴ Игњатије Богоносац, Ефесцима, 19,3, ВЕПЕС 2, 268.

⁵⁵ Игњатије Богоносац, Ефесцима, 19,3, ВЕПЕС 2, 266.

⁵⁶ Ориген, Απόσπασμα εκ των Σειρών των Ευαγ., ВЕПЕС 14, 256.

⁵⁷ Григорије Нисијски, Περί των νηπιών, РГ 46, 176А.

⁵⁸ Макарије Египатски, Беседе духовне, 24, ВЕПЕС 41, 265.

⁵⁹ Теодориту Кирски, Тумачење Прве посланице Коринћанима, 15,50, РГ 82, 368А. Игњатије Богоносац, Филадельџцима, 3,3, ВЕПЕС, 2, 277.

⁶⁰ Климент Александријски, Стромата, 7,3, ВЕПЕС 8, 250.

⁶¹ Евагрије Понтијски, Практична поглавља, 2, РГ 40, 1221D.

⁶² Општирније о томе види код: Григорије Богослов, Беседа 45,9, РГ 36, 636; Јован Дамаскин, О преображењу, 4, РГ 96, 552; Максим Исповедник, Одговори Таласију, 54, РГ 90, 520; Методије Олимпијски, О васкрсењу, 1,22, ВЕПЕС 18, 124.

⁶³ Методије Олимпијски, О васкрсењу, 1,22, ВЕПЕС 18, 124.

⁶⁴ Јевсевије Кесаријски, Ευαγγελικης αποδειξεως, 1,9, РГ 22, 77С.

⁶⁵ Јустин Мученик, Дијалог 45,4, ВЕПЕС 3, 248.

⁶⁶ Кирило Александријски, Тумачење књиге Левитима, 1, РГ 69, 545D.

⁶⁷ Макарије Египатски, Беседе духовне, 16,8, ВЕПЕС 41, 240.

⁶⁸ Макарије Египатски, Беседе духовне, 49,2, ВЕПЕС 41, 351.

⁶⁹ Игњатије Богоносац, Магнежанима, 9, ВЕПЕС 2, 296.

⁷⁰ Атанасије Велики, Тумачење Псалама, 91, ВЕПЕС 32, 119.

⁷¹ Посланица Варнавина, 15,8, ВЕПЕС 2, 240.

потпуном јединству.⁷² У Царству Божијем ће природа и време бити обновљени и пресаздани.⁷³ По православном трезвеноумљу, у литургијском животу Православне Цркве се тајна историјског времена преображава у есхатолошко време.⁷⁴

Почетак доживљаја поменуте истине је могуће само у Цркви Христовој. Тако Георгије Флоровски, Цркву поима као живу икону вечности у времену.⁷⁵

Осми дан

Свети Апостол Павле вели: „Ево сад је најпогодније време, ево сад је дан спасења“ (2Кор. 6,2). У предоченом стиху израз „сад“ означава тренутак вечности, и изражава почетак нове стварности, новог света - Царства Небеског, које постоји у сваком историјском тренутку, јер је Богочовек Исус Христос уличностљено Царство Божије.⁷⁶ Јеванђелист Јован је ту истину овако описао: „Долази час, и већ је ту“ (4,23), што значи да је надвечност већ присутна у овом свету, то јест у животу Цркве Христове. Реч је о „Осмом дану“,⁷⁷ о дану „који нема краја“,⁷⁸ то јест, о будућем веку,⁷⁹ у којем неће бити ни смрти ни умирања. Јасно је, дакле, да је садржај Осмог дана сотириолошки.

Осми дан је символ незалазног дана и вечности,⁸⁰ и означава човеков нови начин живота – блажено стање у Царству Небеском, у којем ћемо бити потпуно слободни⁸¹. „Осми дан“, који је слика новог живота,⁸² нема ни почетка ни краја, у смислу овога земаљског света, него је реч о надвечној вечности у којој ће бити разрешене све тајне овога света. На првом месту под изразом „Осми дан“ подразумевамо стање које је настало после васкрсења мртвих.⁸³ Свети Симеон Нови Богослов одваја „Осми дан“ од седмичног круга дана, јер „Осми дан“ нема ни почетка ни краја. Иако „Осми дан“ тек очекујемо да настане на „крају“ света, ипак је он присутан пре свих векова.⁸⁴ Овде је реч о надвременом присуству и постојању Живог Бога (ср. Пост. 1,2), Који је „Први и Последњи“ (Откр. 1,17). Значи, време „Осмог дана“ јесте „време изнад времена“,⁸⁵ то јест, бескрајан, безвремен и надвремен период који ће почети Другим доласком Исуса Христа у свет. Кипријан Картагински наглашава да је Осми дан, као дан

васкрсења, символ Другог доласка Христовог.⁸⁶ Јевсевије Кесаријски посебно истиче да Недеља није први недељни дан, него Осми дан.⁸⁷ Иларије Пиктавијски сматра да је Осми дан истовремено и први,⁸⁸ то јест дан новог стварања, због чега се тај дан повезује са светом Евхаристијом, јер се у Евхаристији «сада» доживљава оно што се у пуноћи очекују у будућности.

«Осми дан» је, дакле, слика будућег века⁸⁹, времена покоја (ср. Број. 29,35), и симболизује савршенство вечности.⁹⁰ Реч је, дакле, о догађају који «већ јесте, али још није».

Крајњи циљ човека хришћанина је да уђе у небески Јерусалим, то јест, да уђе у Царство Небеско.⁹¹ Међутим, Господ наш Исус Христос је открио да: „Ако се ко не роди одозго, не може видети Царства Божијега“ (Јн. 3,3), и: „Ако се ко не роди водом и Духом, не може ући у Царство Божије“ (Јн. 3,5). Дакле, Света Тајна Крштења има есхатолошке димензије и делује сотириолошки,⁹² то јест, она је дан нове твари (ср. Гал. 6,15) и новог човека, због чега је свети Оци називају првим васкрсењем.⁹³ „Стога, ако је ко у Христу, нова је твар; старо прође, гле, све ново постаде“ (2Кор. 5,17). Супротно од тога, некрштени људи не улазе у Царство Небеско и остају странци.⁹⁴ Значи, човек само живећи литургијским и црквеним животом улази у «Осми дан» Царства Небеског. Григорије Велике каже да хришћани преко страдања са Христом улазе у славу Осмог дана.⁹⁵ Јасно је, дакле, да су димензије свете Тајне Крштења есхатолошке.⁹⁶ Слично Светој Тајни Крштења и Света Тајна Евхаристије је есхатолошка тајна у којој верници имају предокушај „силе будућега века“ (Јевр. 6,5), и доживљавају васцељу тајну искупљења у Богочовеку Исусу Христу, јер тамо где је Христос тамо је небо, вели Златоусти, а Црква није ништа друго него небо.⁹⁷

Закључак

Пуноћа славе Царства Божијега ће се открити после Другог Христовог доласка, то јест, после свеопштег васкрсења и суда, када „преда Царство Богу и Оцу, кад укине свако поглаварство и сваку власт и силу“ (1Кор. 15,24), и тада

⁷² Дионисије Ареопagit, О божанским именима, 10,3, PG 3, 940А.

⁷³ Тропар Пресветој Богородици, 2. јули.

⁷⁴ А. Schmemmann, *Па ва љиш о космос*, Аθίνα 1970, 90.

⁷⁵ G. Florovsky, *Sobornost: The Catholicity of the Church*; у: Mascall, E. L. *The Church of God: An Anglo-Russian Symposium*. London: Society for promoting Christian knowledge, 1934., 63.

⁷⁶ Георгије Мандзаридис, Социологија хришћанства, Београд 2004, 119.

⁷⁷ Посланица Варнавина, 15,8.

⁷⁸ А. Олимпиодор, Тумачење на књигу Проповедникову, 11,2, PG 93, 605С.

⁷⁹ Нил Анкирски, Посланица, 1,3, PG 89, 88В.

⁸⁰ Ориген, Тумачење Псалама, 118, PG 12, 1264В.

⁸¹ Блажени Августин, *De civitate Dei* XX,7, Pl 41, 804.

⁸² Ориген, Тумачење Псалама, ВЕПЕС 15, 247.

⁸³ Јован Дамаскин, Тачно изложење православне вере, 96, ЕПЕ 19, 542.

⁸⁴ Симеон Нови Богослов, Βίβλος των ηθικών, Λόγος Α, SCH 122,133.

⁸⁵ Χ. Γιανναρά, *Εορτολογικά παλινωδούμενα*, Αθήνα 1999, 61.

⁸⁶ Кипријан Картагински, Писмо 64, 4.

⁸⁷ Јевсевије Кесаријски, Тумачење Псалама, 11, ВЕПЕС 21, 53.

⁸⁸ Иларије Пиктавијски, Prologus in librum Psalmodum 12, PL 9, 240.

⁸⁹ Π. Ι. Σκαλτιή, *Θεολογική προσέγγιση της χριστιανικής γιορτής, Λειτουργικές μελέτες 1*, Θεσσαλονίκη 1999, 192.

⁹⁰ Α. Ε. Αλυγιάκη, *Η Οκταήχια στην ελληνική λειτουργική μνογραφία*, Θεσσαλονίκη 1985,60.

⁹¹ Кирило Јерусалимски, Катихезе, 18, PG 33, 1048В.

⁹² Опширније о овој теми види код: Мирко Ђ. Томасовић, *Тајна источника новог живота. Тумачење Свете Тајне Крштења на основу богословске, библијске, литургијске, историјске, археолошке и филолошке тачке гледишта*, Београд-Атина 2001.

⁹³ Григорије Палама, Беседе, 16, PG 151, 217АВ.

⁹⁴ Αστερίου Σοφιστού, Εις Ψαλμούς, ВЕПЕС 37, 212.

⁹⁵ Григорије Велики, Homilie in Hiezechielem Prophetam, Lib. II,4,2, PL 65,973.

⁹⁶ Γεώργιος Φίλιας, *Η έννοια της Ουδοης ημέρας στη λατρεία Ορθόδοξης Εκκλησίας*, Αθήνα 2010, 93.

⁹⁷ Јован Златоусти, Тумачење посланице Јеврејима, 14,2, PG 63, 112.

ће Бог бити све у свему (1Кор. 15,28). Свети Апостол Павле поручује: „Ако сте, дакле, васкрсли са Христом, тражите оно што је горе где Христос седи с десне стране Бога. Мислите о ономе што је горе, а не што је на земљи. Јер умријесте и ваш живот је сакривен са Христом у Богу. А када се јави Христос, живот наш, онда ћете се и ви с Њиме јавити у слави“ (Кол. 3,1-4).

На крају напомињемо да се хришћани у *Молитви Господњој* обраћају Богу Оцу са молбом: „*да дође Царство твоје*“. јер желе да задобију Духа Светога и да се као одуховљени људи у *Царству Божијем* сједине са Светом Тројицом, и да као „једно тело“ живе блаженим животом у векове векова.

KINGDOM OF HEAVEN Bishop Jovan (Puric)

This article refers about the Kingdom of God or the truth of God's Revelation in history. The kingdom of God is real and true presence of Jesus Christ in the world and in history, and His presence is a clue as entry of the age to the present. The God - man Jesus Christ is the true Messiah and the holder of the Kingdom of God, and Christians are members of the kingdom. The main idea is that without Christ we have no true life, and only in Christ we can co-reign in the Kingdom of God, which is inextricably as inseparable Holy Trinity. The kingdom of God is the same theocentricity reality in history, whose nature is Trinitarian.

In the Old Testament The God is not only regarded as the King of the Israelites, but He is regarded as the Savior of the whole world, and that His kingdom is and will be eternal. Resurrected Jesus Christ in the New Testament is the New Adam, and He is the source of eternal life in which Christians enjoy in the Kingdom of Christ, which is not of this world. We can safely say that the Kingdom of God, deified, spiritualized and made possible in Christ the created world, which is theanthropic Person of Jesus Christ, the Savior's entire, immense and unfathomable value of that Empire. "Living in a community with Trinitarian God, deifies man, beyond his materially, suffering and sinful nature, its laws and its necessity and thus becomes a" new creation "- the" new man. "We could say that the "new men" are Christian pilgrims on their way to the promised land - to the Kingdom of God.

The eighth day is the symbol of Lord's days and eternity, and indicates the person's new way of life - a blissful state of the Kingdom of God.

ТЕМА МЕНОЛОГА У ЖИВОПИСУ

Апстракт: Изношење основних карактеристика менолошких циклуса у традиционалном живопису и његово приказивање у савременом, представља својеврстан допринос теми која се последњи пут нашла у зидном сликарству цркве Светог Николе у Пелинову, с почетка 18. века. Постављање проблематике у нов контекст, кроз призму увек актуелног питања времена, настоји да покаже начин на који је византијска епоха преточила у слику широк опсег свог начина мишљења. Након велике социолошко-културолошке промене карактера времена у модерном свету, литургијско време се намеће као противтежа, а успостављањем овог односа, менолошка симболика постаје разумљива савременом човеку. Веза коју менолог има са другим циклусима у традиционалним примерима и успостављање овог односа на новом симболичком нивоу у савременом живопису, пружају могућност за актуелизацију теме.

Кључне речи: мит, вечност, време, циклични ток, праволинијски ток, кретање, менолог, хагиографија.

Историјска свест је касни производ људске цивилизације и не може се наћи пре периода великих грчких историчара, мада историја времена свакако почиње одређеним рудиментарним осећајем за време. Упориште је у представи о митској прошлости из које извире след постојања свега, богова и људи. Код истраживача филозофа та је представа одређена појмом „митско време“ и својствена је човеку архаичног друштва. За разлику од савременог човека, архаични човек постојано држи у сећању догађаје из митског времена, које повремено оживљава, јер за њега нема неповратних догађаја који чине свету историју. Та свест има моћ да слугу континуитете и дисконтинуитете временског тока и претпоставља да поред постојећег емпиријског профаног времена постоји једно другачије и вредније пра-време. У оквиру такве свести фигурирају космогонијски, антропогонијски и егиолошки митови. Митско време, дакле, представља сферу праузрока потоњих емпиријских догађаја. Тако схваћено пра-време добија карактер „снажног“ времена, јер се као далеко деловање моћних и стваралачких сила обнавља у профаном времену. У развијеним митолошким архаичним системима се представама о митском времену дају називи попут *време сневана* – у аборицинској митологији, односно *златни век* или *хаос* – код Хелена. Идеја *хаоса* се такође јавља у сумерској, египатској, вавилонској, акадској и јеврејској митологији. Митолошка представа времена је најнепосредније повезана са представом простора. Њихово јединство истраживачи именују термином *хронотоп*. То схватање се свакако разликује од савременог, јер човек архаичног доба није

могао схватити простор апстрактно, као нешто што би било замисливо пре ствари. Представа круга је суконстатуирајућа за представу хронотопа. Она симболички изражава јединство, временско-просторну бесконачност. Из тог духа потиче представљање космоса као круга или лопте, а у опредељеном облику као јајета, диска или корњаче. Етимологија свесловенске речи *време* упућује на старословенско и прасловенско *вертмен* – оно што се враћа, окреће, врти. Дневно и годишње кретање сунца сједињује идеју цикличности времена и простора у примени како на космичке, тако и на социјалне процесе. Митолошка представа се гради на идеји цикличности. Време ритуала понавља митско време почетка, са смислом повратка почетку. Постојећи рат, на пример, сматра се понављањем архетипске битке богова или предака. Година је кружно космичко време опажено у ритму годишњих доба и правилности небеских појава. Проток времена удаљава од савршености почетка, али се та песимистичка солуција преокреће у оптимистичку представу идејом и ритуалном праксом поништавања старог циклуса и заснивања новог.¹

На таквом духовном тлу јавља се хтење за избављењем човека од слепог космичког ритма обртања, оздрављењем од деловања времена, било путем идеје о стицању надемпиријског искуства, било постизањем вечног блаженства у загробном свету.

Литургијско време

Јудео-хришћанско мишљење

Јудео-хришћанство радикално оспорава античку идеју о цикличности времена и гради идеју о једнократности и непоновљивости догађаја свете историје. Чин стварања света *ex nihilo*, начелно немогућ у митологији и античкој филозофији, отвара питање о Божанској времености времена као историји Бога, света и човека. Постављен у есхатолошку раван, крај света више није митолошки схваћена катастрофа старог и рађање новог, него је јединствени догађај трансформације космоса и човека. Божанско оваплоћење у Христу је неповратни чин у неповратности историјског времена. Тако схваћено време добија смисао и онтолошку основу актом Божанске креације и актом уласка Бога у свет, у конкретни моменат времена. Време се више не схвата као кружно и вечно враћање, него је линеарно и неповратно време. Нова мера се сели из прошлости у будућност, у објаву новог неба и нове земље. За целу античку филозофију, теорија је остала трајно меродавна. Радикалност основног јудео-хришћанског става састоји се у укидању те меродавности идејом Божијег творачког субјективитета, који се преноси и на хришћанско схватање човека. Линија разграничења са античким природно-судбинским концептом је идеја о свету који је имао почетак и који није су-вечан Богу. Време је Божија творевина која није створена у времену, него са временом. Тако је Бог

створитељ свих времена. Топос времена није просторни топос, већ се налази у идентитету људске душе. Усидреност свега људског у Божијој вољи и мудрости не искључује пак људску вољу и разум. Партикуларне историје старих народа ишчезавају пред идејом непоновљиве универзалне историје која захвата читаво човечанство. Све људско је створено и радикално захваћено тим процесом.²

Средњовековна историографија у свом темељу има схватање историје потпуно окренуто ка будућности кроз коју се сагледавају и према којој се мере и прошлост и садашњост.

Византијски антиномијски етос

Грчко-римски утицај на хришћанску мисао остваривао се на филозофско-митолошкој равни, а старојеврејски на религиозно-митолошкој. Хришћански религиозни мислиоци, од првих векова до данас, мит усвајају као Божанско откровење, као трансценденталну поставку знања. Мит се у хришћанском контексту схвата као умнонепостижива Божанска истина. Систем догмата укида митологију на новој равни знакова. Сама поставка лингвистичких проблема и трагања за њиховим решењима у процесу конституисања истина вере најснажније су утицали на коначно формирање антиномијског система мишљења. Главни аспекти хришћанске вере, међу којима и обредни (литургија као централни део структуре службе) одражавају сложеност и принципијелну противуречност појмовних ступњева византијске гносеологије. Као основна противуречност која образује структуру византијског богослужења, јавља се проблем времена.³ У центру богослужења је понављање у времену јединственог и непоновљивог догађаја Евхаристије. Годишњи циклус богослужења садржи два циклуса који почивају на различитим временским разинама – непокретни, календарски, који почиње 1. септембра, и покретни, оријентисан на месечев календар Пасхалног циклуса. Ово комплексно богослужење времена састоји се из дневног, недељног и месечног круга. Основу чине службе дневног круга, у које се укључује материјал осталих кругова и Пасхалног циклуса. Резултат је антитетично јединство цикличне затворености и историјског праволијског есхатолошког кретања као најважнија временска антиномија у византијској култури. Та структура је синтеза библијског и грчко-римског поимања времена. Есхатолошка ишчекивања хришћана дају и вечности временски карактер. Псеудо-Ареопagit ситуацију објашњава вечношћу која се продужава у времену. Дакле, хронос, као затворено циклично време, корелативира у хришћанству са календарским циклусима и празницима, а Платонов *еон* са линијским, есхатолошким време-вечност временом старозаветне културе.⁴ Садашње време многих служби, црквених песама и молитава открива идеју о догађајима из свештене историје, који се у тренутку празновања стално изнова збивају. Мада припадају прошлости, они су у извесном смислу и факти

² Исто, 254–258.

³ В. Бичков, *Византијска естетика, теоријски проблеми*, Москва 1997, 67.

⁴ Исто, 67–84.

¹ М. Перовић, *Практичка филозофија*, Нови Сад 2004, 239–243.

садашњости кроз есхатолошку перспективу будућности. На тај начин се догађаји лишавају историчности, а даје им се ванвременски смисао као један од аспеката вечности.⁵

Добар показатељ начина на који се поимало ово комплексно време јесте и књижевна средњовековна форма, која се није посебно бавила описивањем промена које су се у стварности одигравале на нивоу свакидашњице.

Менолог као хронограф - Генега и карактеристике

Слика која прати идеју о времену и човековом трајању у њему, досеже до почетка цивилизације у којој су вршена прва мерења земљишта, системи рачунања и вештине писања. Време је на тим сликама представљано увек фигурално на два начина – зооморфним и антропоморфним знацима. Фигуралне представе су симболички носиоци зодијака и персонификација годишњих доба, месеца и дана. Представе месеци су садржале елементе религије, фолклора, сезона и сезонских радова, са религиозним као најстаријим и профаним као најмлађим сижеима. Овакав начин представљања времена пренет је из античке у хришћанску уметност. Један од позних, мада најочигледнијих примера преображене античке идеје је лесновска представа 148. псалма са илустрацијом космоса.⁶ Крилати младић који носи сунчев диск асоцира на митско божанство чији је задатак био да брине о сунцу и да га носи по небу, како је говорило народно средњовековно веровање са коренима у антици. У њему се наслућује и замена за анђеле који, према позносредњовековним рукописима, имају исто задужење проношења сунца по небу. Представа месеца, у облику кугле са уписаним младим месецом и клечећом крилатом фигуром, има порекло у персонификацији светлости која се одваја од таме у циклусу Генега. Међу античким народима била је заступљена легенда према којој је на месецу заробљен неки ковач, јунак или ловац, па је он приказиван као лопта са човеком у живом покрету. Остали прикази зодијачких знакова и планета, представљени фигурално како држе или означавају астролошки знак, подељени су на летњу и зимску половину године и спадају у домен куриозитета средњовековне византијске уметности са својеврсно преображеним античким карактером, у овом случају изразито астролошким.

Литургијско време је и један од важних фактора који одређује структуру слика у храму. Реална литургијска симболика диктира такозвани топографски симболизам унутрашњег простора храма.⁷ У његовом простору као специфичном доживљају вечности изражавало се, за средњи век карактеристично, тражење величанственог, монументалног и херметичког у представљању ствари.⁸ Циклична форма кретања, описана још у Екфразису

патријарха Фотија речима да *светилиште изгледа као да се окреће у круг*,⁹ израз је ове идеје. Постиконоборачки период доноси корениту промену у схватању декоративног система у односу на грађевине базиликалног типа. Из архитектуре са апсидом и поткуполним простором, где су се вршиле основне литургијске радње, са краковима крста, бочним бродовима и галеријама, одакле су верници посматрали и учествовали у богослужењу, проистацала је околност важна за декоративни систем: мозаици и фреске морали су бити распоређени тако да је посматрач могао најбоље да их сагледа приликом кружног кретања. То је радикална промена у односу на декорацију базиликалних типова грађевина, где су слике, распоређиване у виду фриза над луковима централног брода, доприносиле праволинијском кретању – од улазног западног зида према олтару.

Најнепосреднијем односу византијске слике и византијског времена припадају менолошки циклуси, који доносе замену алегоричких и персонификованих представа конкретним људским личностима – херојима хришћанске цркве. Новина приказивања личности ослобађа календарску тему снажних традиција римске касноантичке уметности и смешта је у нов контекст својствен византијском начину мишљења. Тема жртве и смрти, присутна још од катакомбног сликарства и изражена појединачним представама мученика, генезом доводи до првог сачуваног менолошког циклуса у зидном сликарству из цркве Четрдесет мученика у Трнову, насталог у првој половини 13. века.¹⁰ Овај пример остаје усамљен пре палеолошке епохе. Питање порекла менолошких циклуса своди се на питање порекла теме у књижној минијатури и њеног најзрелијег примера – Менолога Василија II Македонца. Овај најзначајнији византијски рукопис с краја 10. или почетка 11. века нема ниједну од почетних слабости прве фазе, што указује на постојање архетипа. Хипотезе о формираном менолошком циклусу пре Ватиканског менолога указују на штафелајне менологе и мисао о култу места мучења.¹¹ Трагање за архетипом доводи и до примера који спадају у куриозитете византијског односа сликареч, а односе се на увођење хагиографских тема у илуминирање псалтира.¹² Постиконоборачки период, када се у изналажењу нових иконографских тема и оправдавању тријумфујућег иконофилства посеже за усклађивањем Старог и Новог завета, доводи до изузетне популаризације псалама. Разумевајући византијску естетику, која подразумева не дословно схватање фабуле и симболична тумачења, логично је увидети успостављање аналогичне између хероја нове борбе са далеким митолошким јунацима. Та веза је веома стара и лежи у идеји о радосном и фантастичном подношењу жртве снагом убеђења. Откривање двоструког смисла дозвољавало је сликање светитеља или мученика који је одређеном особином постао близак тумачењу текста, а корак даље у

⁵ Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, Београд 1972, 324–333.

⁶ С. Габелић, *Манастир Лесново, историја и сликарство*, Београд 1998, 183–189; С. Ђурић, *Христ Космократор у Леснову*, Зограф 13, Београд 1982, 66–69.

⁷ В. Бичков, *нав. дело*, 184.

⁸ Д. С. Лихачов, *нав. дело*, 333.

⁹ В. Лазарев, *Историја византијског сликарства*, Глобосино 2004, 64–65.

¹⁰ А. Прашков, Е. Бакалова, С. Боядшиев, *Манастирите в България*, Софија 1992, 43.

¹¹ П. Мијовић, *Менолог, историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973, 229.

¹² Исто.

луцидности поступка представљао је везу текста и светитеља путем игре речи или смисла реченице. Тако је нови процес донео другачија тумачења, при чему је стара садржина изречена новим језиком епохе. Да је такав систем аналогичан био својствен византијском начину мишљења и у наредним вековима, сведоче два епиграма посвећена Еулалијосу, сликару 12. века, оба као игра речи везана са значењем сликаревог имена – елоквент.

Ликовним изворима зидних менолога припадају и менолошке иконе сабране у најраније сачувану и најпотпунију синајску колекцију из 12. века. Ослањајући се на велики број примера књижних илустрација и остајући зависна само од мање, лако преносиве површине, разумљиво је зашто се менолошка тема најпре нашла у сликарству из којег је прешла на зидно. Уметнички захтеви палеолошке епохе, која је своја зрела дела дала у српској уметности, створили су услове за увођење наративног и опширног садржаја менолошке теме у декоративни опус цркава. Постоји мишљење које српску заинтересованост за ову тему приписује реформама спроведеним у Српској цркви од стране Светогораца, у време краља Милутина, а којима су обухваћени минеји и синаксари.

Усвајање *a priori* мишљења истраживача да је зидни менолог најпре специфичност византијских цркава, отвара питање о разлозима који се крију иза потребе за илустровањем садржаја који подразумева до чак триста шездесет и пет представа. Како су носиоци фунерарног смисла менолошких циклуса првенствено представе мученика који храбро подносе смртне муке снагом вере, хипотетички, кључ за разумевање ове појаве можда лежи у приликама ослабљене Византије којој прети опасност од освајача и која се са ступањем на власт династије Палеолога налази на почетку свог заласка, а о чему сликовито говоре најистакнутији хроничари епохе.¹³ С тим у вези није неважно рећи да је црква Четрдесет мученика у Трнову, у чију сликану целину улази први сачувани зидни менолог, подигнута као спомен-црква битке код Клокотнице.¹⁴

Иако засебна и добро организована целина, осим у Св. Николи Орфаносу, Старом Нагоричину и Грачаници, као делима истих сликара односно њихових подражаваоца, менолог се у споменицима не држи ни у стилском ни у естетском погледу у чвршћој вези. Сликани од руку мајстора који припадају различитим правцима и временима, менолошки фреско-циклуси су носиоци уметничких карактеристика епохе у којој су настајали. Питање стила се своди на проучавање облика циклуса у целини, форме представљања појединих дана, кретања циклуса, односно претаче се у питање формалних аспеката

¹³ Георгије Пахимер: *Убудуће треба очекивати још горе... Не само да се јесен не украшава цвећем, него ни дух не учествује у животном кретању*; Теодор Метохит: *Наше време нема више шта да каже*; Нићифор Григора описује економску ситуацију наводећи да су доласком на власт Јована VI Кантакузина државне ризнице толико празне да у њима није остало ништа осим ветра, прашице и епикурових атома. Цитирано према В. Лазарев, *нав. дело*, 156. О опадању византијског царства в: Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1968, 436–480.

¹⁴ Исто, 408–411.

иконографије. С обзиром на то да се ради о стотинама сижеа, традиционални метод изучавања сваке сцене понаособ овде није применљив. Иконографија менолошких циклуса обухвата заправо целокупну византијску иконографију. Формалном класификацијом издвајају се два типа компоновања: илустрација са оквиром за сваки дан, која се тако третира као засебна композициона целина, и подређивање илустрације једног дана композиционој целини одређеној архитектонским планом површине. Претпостављена схема по којој сваком дану одговара једна илустрација, неретко се претвара у систем са више илустрација у оквиру једног дана, компонованих у фриз или регистар. Формална подела се може спровести и према начину приказивања светитеља и то на портрете или сцене мученичке смрти, при чему би сцене носиле историјски, а портрети есхатолошки аспект представе. Кретање у смеру казаљке на сату и низање сцена одозго наниже није обавезан принцип, као ни везивање циклуса за сликарство припрате, па он често запрема и остале просторе храма, укључујући чак и олтарски простор. Пошто је менолошки циклус увек подређен архитектонском простору, од простора зависи да ли ће и на какав начин доћи до скраћивања сликане целине. Стога је сваки пример потпуно јединствен и, у односу на целокупан декоративни систем, обојен идејом коју сликани ансамбл треба да понесе. Правило које повезује све зидне менологе је развијање према коме се циклуси завршавају по вертикали у непосредној близини места одакле су започети. Годишњи круг илустрација изломљен је у одговарајућој размери са архитектонским обликом и увек представља један оквир – кружан, правоугаон или квадратан, који подразумева почетак и крај у додирним тачкама или у њиховој близини. Овакво кретање има, видели смо, своју теолошко-литургијску потку засновану на циклично-праволинијском времену. У оквиру таквог схватања, кружна форма савршено одговара зидним менолозима као хронографима, јер почива на идеји да се догађаји свештене историје увек изнова збивају, па чак и репродукују у тренутку празновања, сваке године у исто време, што употпуњује начелни принцип праволинијског усхођења ка есхатону.

Огледање у контексту

Тежња палеологовске елоквентне егзегетске мисли најизраженије се огледа у концепту који менолошка тема чини са осталим иконографским целинама. С тим у вези, идејна решења представљају комплексну и помало луцидну игру која доводи у везу наизглед неvezане иконографске партије. Стилска и идејна синтеза менолошких циклуса у Св. Николи Орфаносу, Нагоричину и Грачаници подразумева и слагање са суседним темама у оригиналној и јединственој концепцији. У овим споменицима, менолог у целокупном сликарству храма нема тек споредну улогу и није само тежња да се са енциклопедијском ученошћу декорише одређени простор. Његову појаву је у монументалном сликарству изазвала промена у архитектонској концепцији, ревизија иконографског програма и усклађивање тема по новим принципима учене

символике и новим истраживањима егзегетичара. То није случај у Трнову, где менолог, независан од остатка програма, само запрема простор једне додате, издвојене и другим мотивима дефинисане архитектонске конструкције. Три друга поменута циклуса нуде услов за унапред смишљену конструктивну целину храма у коју треба да уђе менолог. У Дечанима и Козији нартекси су истовремено зидани са црквом, а менолог као неопходна литургијска тема касније је утицао и на култну и церемонијалну функцију храма. Дечански нартекс је синтеза и у архитектонској и у литургијској функцији дотадашњих одвојених унутрашњих и спољашњих припрата. Појава новог иконографског програма палеологовске уметности чини менолог разумљивим тек у контексту програма који подразумева есхатолошке теме, Пасхални циклус и друге видове представа црквене године. У сва три циклуса менолог је, такође, у вези са темама префигурација карактеристичним за овај период. У Нагоричину, композиција Успења је умерена из циклуса Великих празника и смештена на западни зид припрате међу менолошке сцене, што доприноси прожимању садржине у оба дела храма. Успење се тако нашло у двострукој функцији: као део циклуса Великих празника и као дан у менологу – 15. август, иако није формално обележена датумом због већег придавања значаја припадности главном циклусу. И у нагоричинском и у грачаничком циклусу, 6. јануар је смештен тачно испред крстионице, која је у оба споменика била у југозападном делу нартекса, односно ексонартекса, чиме се потврђује литургијска функција зидних менолога. Ова линија уграђивања менолога у симболичну целину са христолошким и мариолошким циклусима развојна је нит која се може пратити до последњег примера из периода пре пада под отоманску окупацију.

Сцене Христових чуда у Солуну, Нагоричину, Грачаници,¹⁵ Марковом манастиру и Пећи представљају део посебног циклуса – Пасхалног, који подразумева период од прве припремне недеље великог поста – недеље Митра и фарисеја, до недеље Свих светих после Педесетнице, обухваћен у службама два триода – Посном и Цветном.¹⁶ Смисао Пасхалног циклуса је илустровање јеванђељских прича по недељама, уз илустрације из васкрсних јеванђеља са поукама верницима за време Страсне седмице, уз Христова учења и чуда, који обухватају овај период, тако да циклус представља једну од две разновидности хришћанског рачунања времена. Пасхални циклус у смислу црквене године настаје као христјанизована паганска пракса отпочињања године месецом мартом. Народне церемоније о марту забрањене су још на трулском сабору, али како се „мартовски култ“ задржао у народу, црква постаје толерантна према 1. марту као војничком празнику, безопасном за хришћанска учења, како би сузбила чисто религиозни празник 1. јануара. Компромис настаје када хришћанска црква прихвата мартовски почетак године за одређивање празновања Васкрса,

што резултира настајањем Пасхалног циклуса, а на менолог се одражава тенденцијом поделе године за зимски и летњи сегмент тако да летњи почиње мартом, најчешће смештеним у највишу зону циклуса као пандан 1. септембру, датуму почетка године.¹⁷ Сцене Христових чуда као део Пасхалног циклуса су у поменутих примерима у недвосмисленој вези са менологом, као његова допуна. Истом циклусу, када је он у менолошком контексту, припадају и сцене Богородичиног акатиста. Иако засебна тема, Богородичин акатист је, као што је то први пут случај у Св. Николи Орфаносу, део Пасхалног циклуса, јер се пева у суботу пете седмице великог поста.¹⁸ У Пасхални циклус Нагоричина, дакле, спадају Христова чуда, Богородичин акатист, као и једна сцена Богородичине префигурације – Мојсије пред неопалимом купином, која је истовремено у вези са Акатистом и Пасхалним циклусом. Овај концепт наговештава оно што ће се догодити у Грачаници као систематизована иконографска целина у коју је уврштен менолог. Акатист се у истој функцији нашао у Грачаници, Дечанима, Марковом манастиру и Козији. Акатист у Марковом манастиру, изнад менолога и Пасхалног циклуса, почиње и завршава се у олтарској апсиди пошто је направио круг по читавој унутрашњости храма и овде садржи комплетан циклус од 12 икоса и 12 кондака. У контексту менолога, Акатист је у Марковом манастиру у вишеструкој вези – и као саставни део Пасхалне године и као песма која велича Богородицу из симболике 44. псалма, којој је подређен сав сликани ансамбл. Пасхални циклус овде подразумева главне сцене из Пентикостара (Цветног триода), између којих су уметнуте јеванђељске сцене као илустрације текстова који се из четворојеванђеља читају у дидактичке сврхе. У Козији се у менолошком контексту налазе Васељенски сабори и Визија св. Петра Александријског која је у вези са Недељом отаца – седмом недељом после Пасхе, када се слави успомена на сабор у Никеји 325. године.¹⁹ Овај однос је у ближој вези од примера у Будимљу и Дечанима, јер су сабори представљени као део Пасхалног циклуса. Акатист је јукстапозирани са Васељенским саборима и Визијом св. Петра Александријског због литургијске везе. Како су Акатист, који се у оквиру богослужења чита у суботу пете седмице васкшњег поста, и Недеља отаца, обележавана седме недеље после Васкрса, догађаји из календара покретних празника Пасхалног циклуса, јасно је њихово јукстапозирање са менологом. У Пећи је карактеристично комплетирање оба начина илустровања црквене године. Равномерно распоређивање све три теме – менолога, Пасхалног циклуса и сабора, одражава се на менолошку структуру, односно његово скраћивање. Сабор св. Симеона међу Васељенским саборима показује пут којим се кретала српска иконографија периода обнове. Пасхални циклус у Пећи прекида редослед који је у складу са Посним триодом и на место четврте недеље великог поста умеће сцену Истеривање из Раја, која је у вези са месопусном припремном недељом, односно са Страшним судом. Васељенски

¹⁵ П. Мијовић изоставља циклус Христових чуда у Грачаници као део Пасхалног циклуса, подједнако развијеног као и у примерима које наводи. О Пасхалном циклусу у Грачаници в: Б. Тодић, *Грачаница – сликарство*, Приштина 1998, 118–125.

¹⁶ К. Керн, *Литургија са химнографијом и хеортологијом*, Шибеник 2003, 64–68.

¹⁷ П. Мијовић, *нав. дело*, 95–107.

¹⁸ Л. Мирковић, *Хеортологија*, Београд 1961, 156.

¹⁹ Исто, 219.

сабори су и овде, заједно са сценом Визије св. Петра Александријског, део Пасхалног циклуса. Потребне глобалног распоређивања оба дела црквене године са покретним и непокретним празницима, којима се руководио сликар, довели су до сажимања како Пасхалног тако и менолошког циклуса, што говори о односу према целини декоративног ансамбла.

Грачаничко решење је без преседана. Читава грачаничка иконографија подразумева три велике теме – христолошку, мариолошку и менолошку, које одражавају идеју о јединству Небеске и Земаљске цркве, Небеске – чији је представник Христос и Земаљске – на челу које стоји Богородица, а у чију се тако постављену идејну концепцију убрајају и уподобљени светитељи менолошког циклуса. Тако сагледан, менолог овде нема само календарску функцију, него одражава општију идеју о представницима земаљске цркве. Део циклуса Страшног суда у Грачаници²⁰ је проширен на рачун менолога из посебних разлога. Како је црква сва у знаку посвете Богородици, кључ за разумевање односа менолога и Страшног суда лежи у Богородичиним речима приликом сусрета са Јелисаветом: *Велича душа моја Господа... Својом руком учини силу, разби охولة у мислима њихова срца. Збаци владоце са престола и узвиси понизне, гладне насити добрима а богате отпусти празне* (Лк. 1, 51–54). Дакле, прикази из Страшног суда и светитељи из менолошког циклуса подражавају смисао Богородичиних апокалиптичних речи о томе шта ће бити са понизнима, а шта са охолима. Маријин ламент је дословно илустрован сценама Страшног суда. И Лоза Немањића супституише лозу Христових предака преко пута Раја, а историјске и ктиторске композиције су у сенци ове симболике, у смислу надања да ће се и представници владајуће династије наћи међу понизнима. У ексонартексу, Плакивање је јукстапозирано са менологом, са истим смислом који ће имати и у Марковом манастиру. Позиционирање Плакивања у ексонартекс има везе са јутрењем Велике суботе, када се после читања стихира у овом делу храма формира литија за опход око цркве. Иако у складу са дотадашњим решењима, Пелиново представља иновацију због читаве подређености црквице менолошком циклусу па сликар датумом сигнира и сцене из циклуса сталних празника црквене године. Једино су циклус светог Николе и покретни празници остали изван овог сигнирања. Један од примера је представа св. Стефана Дечанског, који је у првој зони насликан између св. Николе и св. Мине. Веза између патрона храма св. Николе и св. Стефана Дечанског је јасна, с обзиром на приповест о враћању вида, док су се св. Мина Египатски, као и св. Викентије и Виктор нашли у наставку низа, поред Стефана Дечанског, јер им према календарском прослављању припада исти дан.²¹ Само у Вороњецу, у Румунији, менолог из 1546. године обухватио је сав сликани простор једне просторије, али у овом случају реч је само о пронаосу. Менолошки циклус из 1512. године, слично Пелинову, уметнут је

²⁰ О особеностима циклуса Страшног суда у Грачаници в: Тодић, *нав. дело*, 129–130; 161–165.

²¹ С. Петковић, *Црква Светог Николе у Пелинову из почетка XVIII века*, Грбаљ кроз вјекове: зборник радова са научног скупа 2001, Грбаљ 2005, 501.

између стојећих фигура и христолошких сцена и Акатиста у трпезарији Лавре на Атосу,²² што је у вези са читањем светитељских житија за време обеда.

Слагање менолога са христолошким циклусима и мариолошким темама, у оквиру којих долази до актуелизације сцена Богородичиних префигурација, особен је израз тумачења егзегетичара и успостављања односа старозаветних и новозаветних тема. Појава менолога изазвала је у сликарству нартекса, а у случају Грачанице и Пелинова и читавих храмова, промене које се тичу прегруписања тема и циклуса са идејним аналогијама поткрепљеним истраживањима егзегетичара о паралелним местима у библијским књигама, као и увођењем других црквених текстова. Дидаскалије у Св. Николи Орфаносу и Трескавцу уместо дескриптивних сижеа имају јамбске двостихе Христифора Митиленског, судије и песника 12. века, чији су се стихови у 13. и 14. веку нашли у литургији. Дакле, не ради се о једноставном увођењу нове теме у устаљени програм, него о међусобно вишеструко прожетим темама које чине кохерентан програм.

Још један однос слагања менолога са другим темама успостављен је у ексонартексима Трескавца и Марковог манастира, који су конципирани у контексту стихова 44. псалма. Централна фигура у калоти северног кубета ексонартекса у Трескавцу је представа Христа сигнираног као Цар над царевима, у царској далматици са круном на глави: *Изрече срце моје реч добру, говорићу ја дела моја Цару... и јачај и напредуј и царуј... скиптар је правде скиптар Царства Твога..* У прстену је композиција са хетимасијом коју придржавају две групе анђела, затим с једне стране Богородица царица с круном на глави: *Представа царице с десне стране Теби, у одећи позлаћеној огрнута, украшена, а са друге цар Давид. Остали део круга чине чинови небеске јерархије. У прстену тамбура између прозора представљено је осам светитеља ратника у принчевским ношњама, главе и погледа уперених према престолу: Уместо отаца Твојих биће синови Твоји, поставићеш их за кнезове по свој земљи.* Овај стих, као и: *Приведоше се Цару девојке за њом (Богородицом), друге њене привешће се Теби; привешће се у веселу и радовању, увешће се у храм Царев, не односе се само на ратнике, већ и на све светитеље у менологу. Цео простор ексонартекса, који запремају још и Христос Емануил у калоти јужног кубета, Христос Спас и ктитор у централном делу, у духу су ових стихова 44. псалма. Иста веза, али са значајним изменама, присутна је и у Марковом манастиру. Илустровање псалма је спуштено из кубета на земљу, у најнижи ред фигура које се у контексту стихова кружно ређају по читавом наосу и припрати, обухватајући и ктиторску композицију са св. великомучеником Димитријем и краљевима Вукашином и Марком, према последњем стиху: *...поставићеш их за кнезове по свој земљи.* Светитељима свих категорија у овој грандиозној поворци треба придодати и светитеље из менолошког циклуса, затим, као што је поменуто, Акатист и Пасхалне композиције. У начелу, сликарство Марковог манастира одражава идеју владарских привилегија које су Мрњавчевићи*

²² П. Мијовић, *нав. дело*, 116–138.

желели да преузму од Немањића. Мисао о спасењу ктитора, као лајтмотив, појачана је присуством слике ктитора испод Христа, било да благосиља или пружа владарске инсигније, заједно са сликама Страшног суда и менолога у програмској идеји храма, као што је то случај у Грачаници и Дечанима. У овој идеји се мешају елементи царске и хагиографске иконографије.²³

Менолог у савременом живопису

Модерно доба, у коме се коренито мења однос према времену, почиње са ренесансом. За њу се везује раскид са религиозним временским концептом, са есхатолошком вечношћу и прелазак ка цивилизацији заснованој на победи разума. Након велике промене у социјалном и културном карактеру времена, судбина човека се у целисти везује за секуларизовано рационално време мерено часовницима. Рационализам и прогрес виде у прошлости ирационалну традицију, а историја се поима оптимистички као след напретка разума и науке. У модерном друштву, на делу је линеарна свест о времену са отвореном будућношћу, али се континуитет више не схвата као кретање ка коначном циљу, већ као кретање од тачке А до тачке Б и изнова. Развојем грађанског друштва и успоном буржоазије успоставља се радно друштво и време постаје фундаментална вредност.²⁴ Таквим кретањем се долази до савременог поимања које се заснива на култу брзине и новине као концептом модерне цивилизације. Оно што суштински одређује контекст времена у савременом друштву је усмереност појединца на садашњост, прекид континуитета времена у смислу синергије прошлости, садашњости и будућности. Живот се одвија у потпуној подређености времену које је, због брзог протока и пролазности, негативно конотирано. Литургијско време остаје непромењено, али оно није и више не може бити на цивилизацијском нивоу. Из ове перспективе није лако разумети комплексност средњовековног есхатолошког времена, чије су се манифестације огледале у свим културолошким аспектима.

С тим у вези, оживљавање менолошке теме, након готово три века, у савременом живопису представља опозит модерном поимању времена и указује на схватање већих размера времена. Са циљем да се традиционална тема представи у новом руху, савременим „језиком“, менолошки циклус је уведен у сликарски програм Вазнесењске цркве у Крупњу. Комеморативни карактер цркве подигнуте као спомен палим ратницима у бици на Мачковом камену и 2014. година као годишњица Првог светског рата, битно су утицали на формирање сликарског програма.

Крупњански менолог представља сажети пример илустрован са четири сцене, уоквирене бордурама, од којих свака садржи једно тромесечје, тако да циклус обухвата читав годишњи круг. Форма приказивања појединачних дана подразумева допојасне представе светитеља, чија је репетитивност разбијена експресионистички третираним планинама, које имају и улогу одвајање

²³ Исто, 138–144.

²⁴ Ј. Фабијан, *Вријеме и други*, Никшић 2001, 55–90.

месеци, са упориштем у грачаничком и пећком циклусу. Принцип кретања се остварује с лева надесно, одоздо на горе. Позиционирање циклуса у другу зону наоса, где он нема другостепени значај, кружно кретање циклуса и његов крај у непосредној близини места одакле је започет, септембарски почетак године и тенденција поделе на зимски и летњи сегмент, указују на везу са традицијом, која је испраћена и начином сликања. Издвајање сваког тромесечја и просторно и бордуром, али њихово очигледно антитетично позиционирање, с обзиром да запремају исте површине северног и јужног зида, покушај је мирења две различите традиције у српској зидној менологији – пажња усмерена на композиционо јединство науштрб појединачних сцена и стилска засебност појединачних сцена у примерима где је свеукупност композиције од другостепеног значаја. Редукција знатног броја дана из свих месеци говори о просторној подређености с тенденцијом приказивања читавог годишњег круга. Оваква форма циклуса, представљеног на четири сцене са по једним тромесечјем, новина је у српској зидној менологији, подстакнута креативношћу у смислу различитих могућности компоновања. Сходно савременом језику који је у употреби у црквеним службама, натписи на менологу (месец и име са светачким атрибутуом или назив празника), изведени су на српском језику. Традиција је испраћена односом који менолошки циклус има са другим темама. Он је позициониран између циклуса Чуда и прича Христових, и стојећих фигура светитеља из рода Немањића у првој зони. Позиционирање Чуда и прича Христових испод Великих празника напомиње на Пасхални циклус покретних празника, који је са менологом у недвосмисленој вези. У одабиру светитеља за менолог инсистирало се на националним светитељима и светитељским култовима који су највише празновани у том крају. С обзиром на то да традиционална менологија не подразумева неговање националних култова (осим св. Симеона, св. Саве и св. Јована Рилског у познијим примерима Пећке патријаршије и Пелинова), увођење више српских светитеља у менолог крупњанске цркве представљало би новину. Са истим смислом, у најнепосреднијој вези, на западним странама северног и јужног пиластра, одмах до менолошких сцена, представљени су новији српски светитељи, св. Ава Јустин Ђелијски, на јужном и св. владика Николај Жички и Охридски на северном пиластру, обојица са својим хагиографским делима – *Житија светих* и *Охридски пролог*, чиме се тема и у савременом живопису остварује на новој симболичкој равни.

Менолошка тема у византијском сликарству представља пример преображавања персонификованих календарских симбола у конкретне светитељске личности. У уметности Македонске и постмакедонских династија Дука и Комнина, менолог је био специфичност минијатурног кодекса и икона, док у доба владавине Палеолога и литургијске елоквенције он прелази на зидну површину. Увођење менолога у зидни сликарски репертоар доводи до његовог прожимања са осталим циклусима, чиме стиче нов квалитет. Као пример трајања у времену, менолошка тема у зидном сликарству и својим формалним

елементима – хронографском симболиком и кретањем циклуса, открива начин на који је средњовековна хришћанско-антиномијска епоха поимала циклично-правoliniјске карактеристике времена-вечности. Илустрована хагиографија такође јасно показује однос слика-реч, незаобилазан у византијској естетици, као и начин на који су књижевне стилске форме доспеле у слику. Вишезначни аспекти тематике подстакли су сагледавање теме у контексту поимања времена и поновно увођење менолога у сликарски програм цркава, са циљем да се у сликарству и науци освежи интересовање за комплексну садржину овог циклуса.

TOPIC MENOLOGION IN FRESCO PAINTING

Dunja Milićević

Historical consciousness is a late product of human civilization, although the history of time starts with a rudimentary sense of time. The mythological notion of time is built on the idea of cyclist and directly connected with the performance space, and form a circle is also involved in the formation of chronotope. Judeo-Christianity radically challenged the ancient idea of the cyclic time and builds on the idea of one-off and unrepeatable event of sacred history. As a basic contradiction that forms the structure of the Byzantine worship, there is a problem of time. The annual cycle of worship contains two cycles which are based on different time levels. The result is antithetical unity of cyclic closure and historical rectilinear eschatological movement. Liturgical time is also an important factor that determines the structure of the image in the temple. The most immediate relative of the Byzantine paintings and Byzantine times belong menology cycles, bringing replacement allegorical representation of personalized and specific human personalities. Rule that connects all wall menology is developing according to which the cycle ends in the immediate vicinity of where they start. This movement has its theological and liturgical weft based on the cyclically-rectilinear time. Within this understanding, the circular form is perfectly suited mural nomenologists as chronographs, because it is based on the idea that the events of the sacred history of repeatedly occur, and even reproduce at a time of celebration, every year at the same time. After major changes in the social and cultural characteristics of the time, the destiny of man is wholly secularized rationally connected to the time measured by clocks. From this perspective it is not easy to understand the complexity of the medieval eschatological time, whose events are reflected in all cultural aspects. In this regard, the revival menology threads, after nearly three centuries, the contemporary frescoes represent the opposite of the modern understanding of time and points to the understanding of large-scale time. With the aim to present a traditional theme in a new light, modern "language", menology cycle is introduced into the art program in Krupanj Church of the Ascension, which has been shown to topics in contemporary frescoes and achieves a new symbolic level.

Литература

- Бичков В., *Византијска естетика, теоријски проблеми*, Москва 1977.
 Габелић С., *Манастир Лесново, историја и сликарство*, Београд 1998.
 Ђурић С., *Христ Космократор у Леснову, Зограф 13*, Београд 1982.
 Керн К., *Литургија са химнографијом и хеортологијом*, Шибеник 2003.
 Лазарев В. Н., *Историја византијског сликарства*, Глобосино 2004.
 Лихачов Д. С., *Поетика старе руске књижевности*, Београд 1972.
 Мијовић П., *Менолог, историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973.
 Мирковић А., *Хеортологија*, Београд 1961.
 Острогорски Г., *Историја Византије*, Београд 1968.
 Перовић М. А., *Практичка филозофија*, Нови Сад 2004..
 Петковић С., *Црква Светог Николе у Пелинову из почетка XVIII века*, Грбаљ кроз вјекове: зборник радова са научног скупа 2001, Грбаљ 2005.
 Прашков А., Бакалова Е., Боядшиев С., *Манастирите во Бугарија*, Софија 1992.
 Тодић Б., *Грачаница, сликарство*, Приштина 1999.
 Фабијан Ј., *Вријеме и други*, Никшић 2001.



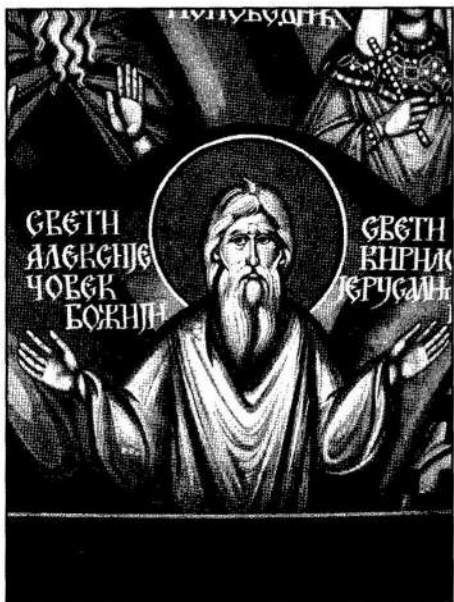
Слика 1



Слика 2



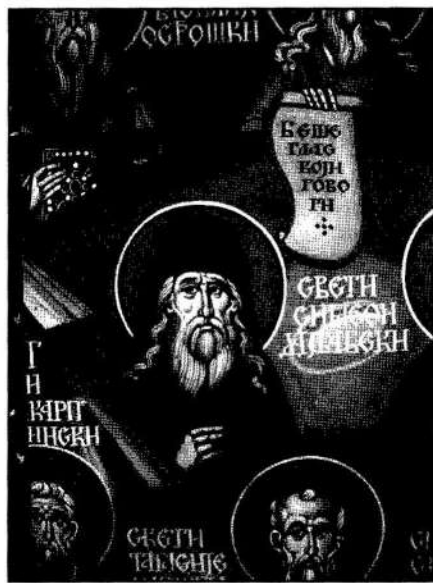
Слика 3



Слика 4



Слика 5



Слика 6

ХРАМОВНИ ЧИН КАО СИНТЕЗА УМЕТНОСТИ¹ Павле А. Флоренски

Хтео бих да вам изложим нека размишљања општег карактера. Мисли, међутим, отргнуте из животног контекста не поимају се правилно; стога нека и ово излагање остане попут мишљења „за сваки случај“, тачније – у виду теоријског мишљења у погледу, неоспориво најважнијег живог музеја руске културе у ширем смислу а нарочито уметности. Једино на нивоу правилног постављања националних принципа, са друге стране, и што је још важније – једномислија у поимању опште културног и специјално уметничког рада, могућа су систематска решења задатака које нам је поставила теоријска стварност. Практично деловање неминовно мора да иде „руку под руку“ са теоријским концептом и код сарадника на истом послу и више од тога – са конкретном елаборацијом, због сложености структуре теоријских питања уметности; осим тога, у сегменту који нас највише занима тачније управо у односу на проблем црквене уметности као синтезе разнородних уметничких активности, ова питања морамо схватити као још увек не отворена. Уколико би било могуће да полазећи од конкретних задатака фантазијом застремо пут према пољу могућности, чак не и недостижних, тада би се пред нама појавило схватање о неопходности формирања система као читавог низа научних и образовних установа при Троице Сергијевој Лаври као ударном споменику историјског настојања да се оствари коначна синтеза уметности, која се, у естетском искуству, једино претпоставља.

Лавра ми се чини као својеврсна експериментална радионица и лабораторија за истраживање најбитнијих проблема савремене естетике, попут Атине у свом времену, и стога, теоријско изучавање проблема црквене уметности не би се одвијало одвојено од конкретних остварења уметничких задатака већ у односу на естетски феномен који их одређује и омогућава у наставку ће свакако постати јасније да је музеј, завршићу своју мисао, који постоји сам по себи уствари – лажна ствар, штетна по уметност, јер уметнички предмет, премда се тако назива и није ствар, није *ἔργον*, није непокретна, статична и беживотна мумија уметничког деловања, већ је неопходно да буде схваћен као предмет стваралаштва, као жива пулсирајућа делатност творца, и премда је од њега раздвојена просторно и временски још увек као да се прелива и игра бојама живота, перманентно усталасан *ἐνέρῳσα* – ом духа.

Уметничко дело живи уз нарочите услове постојања а нарочито – свог благостања, и изван тога, отргнуто од конкретних претпоставки свога бића,

¹ Ова забелешка представља извештај при Комисији за заштиту споменика уметности и старина Троице Сергијевој Лаври. Поводом конкретног случаја, обухвата веома важно и сложено питање. Аутор је оставља у првобитном виду, као нацрт реферата и једино у том светлу брзина извештавања налази своје оправдање. Приликом поновног излагања био би, наравно, неопходан опширнији трактат.

управо уметничког, као отето, одумире илиу крајњој линији прелази у стање анабиозе (невидљиво) и престаје да буде схваћено а временом и да постоји као уметничко. Задатак музеја, међутим, представља управо отргнуће уметничког дела, схваћеног на погрешан начин, као ствар коју је могуће пренети или унети где се жели и ставити је како се хоће односно, представља уништење (схваћено максималистички) уметничког предмета као живога. Изразимо се сликовито: коначну слику предмета музеј замењује њеном скицом, што је још и добро у односу на могућност њеног изопачења. Шта би смо рекли за орнитолога који би се уместо узгоја птица, у конкретним животним условима, бавио колекционарством њихових препарираних пернатих кожа? Природњаци су данас јасно схватили суштинску потребу изучавања природе у односу на конкретне животне услове стога и саме музеје природних наука, према могућностима претварају у зоолошке и ботаничке вртове, не оне са кавезима, већ са, уколико им то полази за руком, природним условима за живот: потсетићу на знаменити зоолошки врт у Хамбургу. Због чега су онда, премда је неупоредиво озбиљније питање духовних делатности човекових, таква схватања у знатно мањој мери прихваћена у одговарајућим дисциплинама? Неколико музејских крпица или шаманских бубњева ипак су само крпице и бубњеви а у изучавању чаробњаштва имају таман толико значаја колико и Наполеонова мамуза у војној историји новог доба. Што је људска делатност узвишенија то је у њој конкретније испољен тренутак вредности, то се у већој мери успоставља функционални метод разумевања и изучавања (а тиме, напросто, постаје све бесмисленије сакупљање налаза и чуда); мисаоног наслеђа како неоспоривог тако и притиснутог захтевима применљивости. Свестан сам да оптерећујем вашу пажњу тако упрошћеним схватањем али сам на то принуђен због незнања или не хтења да се ово узме у обзир приликом упрошћеног уметничко – археолошког грабљења код *habies museum*, који су, изгледа, спремни да исеку комадић слике само да би омогућили његово смештање еуправо на *locus a non lucendo* али супротно музеј неће устројити на воланима женске хаљине. У интересу културе је да протестује због покушаја отргнућа неколико зрака стваралачког сунца и да их, пошто им прилепи етикету, стави под стаклено звоно. Надајмо се да такав процес неће остати без одјека, ако не сада оно бар у будућности, јер се музејска делатност већ јасно креће према конкретизацији садржаја омогућавањем његове егзистенције и на основу пуноће животне целовитости уметничких предмета. Међу страницама П.П.Муратова нашао сам неколико, које сам спреман да уврстим у кодекс музејског естетског законодавства. Изворе аутентичног ентузијазма антике можда уопште „не треба тражити под светлима музеја“ – пише аутор *Слика Италије*. „Ко је још решен да докаже да је осетио Грчку између четири зида лондонског депоа и у души задржао њену слику када је изашао на вечито мокри Странд и спустио се северно према заносним, пепељасто сивим шумарцима Хајд парка? Геније места у Лондону очигледно је стран генију оног места где су први пут светлост дана угледали мермери Партенона и Деметра Книдска, и зар није ближи ваздуху којим се хранио невидљиви живот бића античког света овај ваздух којим дише и свако од нас на широком платоу римског музеја терми макар

на њему и не било таквих репрезентативних предмета? Посетилац који, на овом месту, посматра античке рељефе, понекад може да осети падање зреле крушке или како зупчато лишће смоквиног дрвета, љуљано ветром, удара у прозор. Код древних вајара, на сред дворишта пенушава се фонтана а бршљан обавијао беле блокове жртвеника. Многобројни уломци и саркофази обожени су сунцем што њихов травертин чинилавним и прозачним, а мермер – топлим и живим. Савршенство ремек дела похрањених у глувој соби могуће је откривати кроз могућност таквог, прекрасног начина постојања. Латице руже што се осипа, које су сезадржале на наборима женске хаљине, коју је обликовао не зна се ни ко ни кад, красе је више од свих критика љубитеља и научних расправа. У тим латицама у тим сенкама од листова са грана који се померају преко мермера и гуштерима који трчкарају тамо амо између предмета – као да постоји животна веза античког са нашим светом, што једино омогућава срцу да га упозна и поверује у његов живот“. Аутор, даље, говори о сјајној замисли управе Народног музеја да изнесе на отворено вредне предмете који се чувају у њему. „за античку скулптуру музеј је погубнији него галерија за ренесансно сликарство... скулптура тражи светлост и сенку, пространство неба и тонске контрасте зеленила чак и трагове ситних капи и покрете живота који се око ње одвија. За такву уметност музеј ће увек бити тамница и гробље“. „Дубока узнемиреност“ каже муратов, „обузме путника у тихом углу Форума код извора Јутурме на коме су диоскури појили своје коње“. Запитајмо се са друге стране да ли би ово обиље изврности било могуће у камењу од кога је начињен овај извор када би били смештени и берлински музеј и подужно распоређени по полицама на савршено сувим зидовима.

Зар животни фон тог камења и темељно промишљање о њему не усталасава и уздиже душу? Најстрашнија, по мени, урадунаше и сличних комисија и организација у било којој земљи јесте могућност да се погрешно у односу на живот када се иде странпутицом упрошћено, умртвљујућег и бездушјућег колекционарства. А зар се то не догађа када естетика или археолог посматрају појављивање живота организма, који иначе функционише као целина као самодовољну или ствар отсечену од животног духа и изван функционалног односа према целини? У опису Лаврине ризнице веч секрећемо са покушајем таквог умртвљивања. Говорећи о чувеном путиру од мермера и жуте рудаче, поклону Великог кнеза Василија Васиљевича Црног, аутор у опису назначавача: „А мрамор стаје толико и толико фунти, па толико и толико, свега три рубље и педесет копејки“. Не обмањујемо себе наивном отвореношћу ове опаске: *nomini mutato de te fabula narratur*. Премда усложњена и у префињеном виду формула „мрамор је три рубље и педесет копејки“ може се рећи, представља коначну одредницу апстрактног колекционарања ствари изван животних услова који су готово изгубили смисао. „Могуће је само маштати“ рецимо заједно са Муратовим да ће кад тад сви рељефи и скулптуре, пронађени на Форуму и Палатину бити тамо и враћени из музеја Рима и Напуља. Схватићете кад тад да језа античко дело боље часно умирање од зуба времена и од руке природе него летаргичан сан умрежује. Децентрализација музејског простора, изношење музеалија на светлост дана и оживљавање музеја, музеј –

живот постаје за народ онај који га васпитава када свакодневно пролази кроз њега не као кроз збирку реткости намењену гурманима већ – свестрано животно прихватање људског стваралаштва, притом, свенародно а не припадајуће мањој групи појединих специјалиста (често је реч о не-специјалистима) све то су лозинке реформе музеја са циљем да се супротставе најлошијим културним тенденцијама прошлости које заслужују епитет „буржуазности“.

Али вратимо се теоријском истраживању. У једном од својих предавања Ј.А. Олсушјев дефинише стил као исход акумулације истородних уметничких перцепција (додао бих: стваралачких и наших реакција) одређене епохе и „зато“ – он каже – „у усклађености стила и садржаја почива претпоставка истинске уметности и њене оригиналности у одређеном времену“ животност уметности, стога, зависи од обједињености утисака и начина на који се испољавају. Истинска уметност представља јединство садржаја и начина његовог изражавања али ти експресивни модели лако се могу разумети на један упрошћени начин када се издвоје од осталих спојева оваплоћења. Тада се страна и то не само једна, органског јединства прихвата као нешто довољно по себи и постојеће изван осталих елемената инкарнације, премда је суштина у функцији која **изван** целине не поседује реалност (а слично томе, боја састругана са слике не представља естетску вредност) као што звукови заједно звуче тек у симфонији. И уколико естета, на основу тако упрошћеног – не-осећања, покуша дапресече нити или тачније – крвоточне артерије, које везују уметничку повезаност једног дела са другима који су остали естетски непримећени, тада он разара јединство садржаја и начина његовог изражавања, поништава стил уметничког предмета или га унакажава, а то чинећи, обестилишући га, лишавajući га сила, самим тим га лишава и уметничке оригиналности. Уметничко дело је уметничко не другачије већ на основу пуноће његових егзистенцијалних претпоставки на нивоу његовог настајања. Одбацивање било које његове претпоставке или каква замена другим лишава део игре живота, унакажава га и чини анти уметнички. Особености, других, унете у дело одређеног стила осим уколико је створена нова уметничка синтеза. Афродита у кринолини (фижмак) исто тако би била неподношљива као и маркиза седамнаестог века на авиону. Но, и ако је у тој примитивној форми целовитост уметничког дела опште призната ипак је далеко од тога да је свима својствена општеобразовног и ширина, на овом месту представљени предуслова уметности. Свако наравно зна да је за естетски феномен слике или статус неопходна светлост а за музику тишина, за архитектуру – простор али не сећају се тога сви са истим степеном јасноће као и да, осим тога, општи услови морају поседовати поуздане квалитете те да у њима не треба тражити посебне заслуге нити разумевање посматрача већ то да они интуитивно улази у сам организам уметничког дела и антиципирани од свога творца формирају и његов продужетак премда се налази ван граница онога што, једноставно речено, налазимо у уметничком делу. Слика на пример треба да буде осветљена неком **одређеном** светлошћу, расутом, белом, довољно јаком и подобном а не бојеном и са мрљама, и изван таквих захтева осветљења не живи као естетски или предмет уметности.

Осветлити слику црвеном бојом ако је она насликана као осветљена белом значи убити естетски феномен као такав, јер рамови, платно и боје по себи и нису дело уметности. Слично томе, сместити архитектонско дело у неки неодређени простор или слушати музичко дело у надекватним акустичким условима такође значи скрнављење или унижавање естетског феномена чак и више од тога: постоје услови прихватања уметничког дела такорећи негативног карактера: немогуће је на пример слушати симфонију или посматрати слику у просторији испуњеној неподношљиво непријатним гасовима (гласовима) и тако негативни услови чак и када нису са одређеним својством упамћени уклињавају се у стил дела разарајући јединство форме и садржине чиме га уништавају као такво. Уметничко дело представља центар читавог склопа услова како позитивних тако и негативних и без својих конститутивних претпоставки **једноставно не постоји**. За сликарство на платну бирамо оквир и фон, за статуу – драперију, за грађевину – укупност обојених мрља и ваздушног простора који је окружује, за музику – општи карактер утисака који су јој временски аналогни. Што су сложенији услови постојања уметничког дела тиме је лакше докучити његов стил али и начинити погрешан корак у том правцу чиме се неприметно уклања са нивоа оригиналне уметности и води ка одсуству стила, таква општа претпоставка нарочито се односи на црквену уметност. Естетика у недавној прошлости сматрала је оправданим да са висине посматра руску икону; данас су очи естетичара широко отворене према овој уметничкој врсти. Али тај први корак на жалост још је само први и невешта је непромишљеност естетичара и неосетљивост због поимања иконе као независне ствари, која се налази у храму као да је ту случајно постављена и која се успешно може преместити у учионицу, музеј у салон и још ко зна куда. Дозволио сам себи да не промишљеношћу назовем такво отргнуће једног вида црквене уметности од целокупног организма храмовног чина као синтезе (свих) уметности и то уметничке средине где и само на том месту, икона остварује свој оригинални смисао и постаје оригинални предмет уметничког мишљења. Чак и летимична анализа неког од видова црквене уметности показује свеопшту повезаност а лично сам убеђен да она довољноје да назначимо макар насумично, нема облике међусобне условљености свих видова црквене уметности.

Узмимо на пример ову икону разуме се далеко је од тога да није важан начин на који је осветљена већ је потребно да то буде у духу у коме је насликана. То осветљење, у конкретном случају, не представља расуту светлост уметничког атељеа или музејске дворане већ неравну и неравномерну, лелујаву, у неколико можда – треперућу светлост лампе. Предвиђена за игру трептућег пламена који се лелуја на сваком поветарцу унапред обазирући сена ефекте боје и рефлексе од малих снопова светлости која пролази кроз обојено и брушено стакло икона може да се посматра као себи својствена управо у таквим околностима уз таласање светлости која се разлаже, неједнаке као да пулсира и богате благим призматичним зрацима, светлости коју сви схватају као живу и која као да загрева душу и испушта мили миомирис. Насликана у приближно таквим условима у полутамној келији са уским прозором чија се светлост меша са вештачком, икона

оживљује у одговарајућим условима а наспрот томе, обамира и изобличава се у условима који би се, на један апстрактнији начин могли схватити као дело четкице; говорим о равномерном, непокретном као и јаком осветљењу у музеју. Многе изузетности икона које усхићују презасићени поглед савремености: преувеличавају код неких пропорција, наглашеност линија, обиље злата и драгог камења, ватма и венчића, привезака, брукатних, кабићених и бисером и каменовима нашивених велова – све то у условима својствених и ко не живи у пуноћи али не као пикантна егзотика већ као неопходни и безусловно неотуђиви а посебан начин да се изрази јединствени садржај иконе тј. повезаност стила са садржајем односно као оригинална уметност. Злато као варварско и са тешком празнином у себи је на дневној светлости, али на лелујавом пламену лампе или свеће оживљује јер се исти у милијардама варница час амо час тамо, омогућавајући предосећај других неземаљских светлости које и спуњавају горњи простор. Злато као условни атрибут горњег света, надумно и алегорично и као живи симбол добија своју пластичност у храму од светлости кандила и мноштва упаљених свећа. Исто тако, примитивност иконе, њен понекад заслепљујући и готово неиздрживо заслепљујући колорит, њена презасићеност и пренаглашеност представљају најдиректније разрачунавање са ефектима црквеног отцепљења. Сва та преувеличавања која спашавају у храму дају енергију недостижну класичном сликарском поступку и у ликовима светих уочавамо и то црквено осветљење горње образе и облике, живе приказе другог света, прволиковне. *Uhrphänomene* – рекли би смо следећи Гетеу. У храму стојимо лицем у лице са њима као у Платоновом свету идеја док у музеју не видимо иконе већ карикатуре унутар њих.

Али кренимо сада даље и од уметности огња која неминовно постаје део синтезе храмовног чина пређимо на уметност дима која га такође постулира. Да ли је (уопште) потребно доказивати да најфинија плава завеса тамјана, расплнута у ваздуху уноси умно посматрање икона и фресака такво умекшавање и удубљивање на основу ваздушне перспективе о чему се не може довољно убедљиво ни маштати а камоли да је позната музеју. Да ли је неопходно подсећати на тај утисак и атмосферу као видљиве и покретљиве и при томе као најфинија зрнаста структура на икони уносе сасвим нове домете „уметности ваздуха“ нове једино за световну и апстрактну уметност али никако и у црквеној где је правремено узета у обзир код својих твораца и без ње таква дела бивају нарушена. Не може се оспорити чињеница да електрична светлост умртвљује боју и нарушава равнотежу обојених површина; ако кажем да је немогуће посматрати икону под електричним осветљењем која обилује плавим и ултравиолетним зрацима, тешко да би се ико око тога спорио самном. Свако зна да као опекотина разара психичку сензибилност. То је пример за негативне услове у односу на вредности црквене уметности. Међутим, уколико има негативних тим пре постоје и позитивни услови чију укупност одређује храмовни чин као нешто целотно, али и у односу сваку појединачност која се органски односи према другим деловима целине. Стил изискује заокруженост услова и извесну затвореност целине каоког неког посебног света а проваластраних елемената води деструкцији како целине

тако и појединачних делова који у њој имају своје средиште и начело равнотеже. Принципијелно говорећи у храму је све испреплетано са свим: храмовна архитектура на пример узима у обзир и тако мале ефекте као што су праменови плавичастог тамјана који се вијоре преко фресака и обавијају носеће стубове под куполом, оне који својим кретањем и преплитањем готово у бескрај шире архитектонску просторност храма, умањују хладноћу и неумитност линије и као да их растапају, уводе у кретање и у живот. До сада смо међутим, говорили једино о не великом делу храмовног чина и притом релативно једнолично. Присетимо се класике и ритма у покретима свештенослужитеља на пример приликом кађења, игре и преливања набора префињених тканина, миомириса, особито огњеног провејавања атмосфере јонизоване хиљадама горућих ватри; сетимо се из тога да се принчеца храмовног чина не ограничава искључиво на сферу ликовних уметности већ у свој круг привлачи вокалну уметност и поезију свих видова доводећи их до равни естетике попут музичке драме. Све је ту потчињено јединственој целини, ефекту катарсе у који се врхуни ова музичка драма и стога је све међусобно координирано и не постоји или, у крајњем случају лажно постоји када се узима појединачно. Према томе и ако оставимо по страни мостику и метафизику култа и посветимо се искључиво аутономној равни уметности ипак се чудим када слушам расправу о заштити споменика високе уметности попут Лавре са ограничењима због равнодушности према другим стварима.

Ако би љубитељ вокалне музике хтео да ми скрене пажњу на то да су црквени напеви тако тесно повезани са антиком и да представљају уметност високог домета чак и уметност највишег ранга која би се једино могла упоређивати са Баховом инструменталном музиком; када би он у име тих културних вредности и у односу на нарочитост локалних распева који су сачувани у Лаврином предању, захтевао њихово очување разуме се стиснуо бих муруку али би ми било тешко да му не приговорим са горчином: „Је ли могуће да се равнодушни што се руше сводови високих архитектонских достигнућа и премазују се и разграбљују иконе“? Исто тако поклоннику генија и у исти мах познаваоцу ликовних уметности не бих могао а да не супротставим забринутост у вези заштите старе црквене поезије, која је до данас очувана кроз изузетност распевног читања, старог скандирања као и о заштити рукописа из минулих векова пуних историјског значења и који савршено остварују композицију књиге као целине. Не бих могао да не скренем пажњу таквим познаваоцима на уметности које је заборавила или напола заборавила савременост а као помоћне улазе у састав уметничког чина као веома битне засебне целине: на уметност огња, мириса, дима и одежди до јединствених у свету просфора Тројице са непознатим начином печења до својеврсне кореографије која се исказује у ритмичности црквених кретања при уласцима и изласцима свештенослужитеља, у снажењима и узлажењима црквених хорова, у опходу око престола и храма и у службеним поворкама. Онај који је искусио чар антике добро зна колико је све то античко и живи као наслеђе и јединствени изданак старог света посебно свештене јелинске трагедије. Чак и такве појединости попут додиривања разних површина, свештених ствари различитог материјала, икона замашћених

и натопљених јелејем, миомирисима и тамјаном додира најосетљивијим делом тела – уснама, улазе у целину чина као нарочите уметности, уметничке сфере као примери уметности додира, уметности мириса итд. а њихово занемаривање уметничку целину лишава пуноће. Не желим да казујем о оклутном тренутку својственом сваком уметничком делу а храмовном чину на првом месту: то би довело до превеликог усложњавања области те не могу на овом месту да говорим о симболици неизоставно својствено, свакој уметности, нарочито уметности органских култура. Са довољно елемената спољашње и површне анализе стила као јединства свих метода изражавања можемо говорити о Лаври као целосном јединственом уметничком и својеврсном светском споменику који захтева бескрајно старање. У контексту културне и уметничке целине Лавра треба да представља јединствену целину, компактан „музеј“ где није лишена ни једне капи драгоцене културне течности која се стилски огледа у свим епохама петроградске и московске историје. Као споменик и центар високе културе та Лавра је бескрајно неопходна Русији својом целином и својим бићем и својеврсним животом који већ давно припада прошлости. Сав тај нарочити начин ишчезлог живота овог острва XIV-XVII века треба да буде заштићен од стране државе у крајњој мери ништа мање него што су у Беловешкој шуми заштићени последњи дивљи бикови. Ако би се у границама државе нашле установе макар туђе нашој култури и историји сличној Лаври код мухамеданаца и ламата (који поштују Ламу) да ли би се држава поколебала у намери да их подржи и очува? И колико тек треба да буде пажљивија према заметку **наше** историје, наше културе, наукеиуметности? Уз то сматрам у потпуности непромишљеном и естетски неодрживом замисао да се Лавра из руку монаха преда на управљање парохијским јединицама. Ко је проникаоу посебност бића, психологију и најзад у богослужбене манире монаха макар и слабијих а са друге стране људи ван манастира премда врлинских неће моћи а да се не сложи са мном да би препуштање Лавре белом свештенству представљало одсуство стила. Замишљање црних силуета у црквама и трговима и њиховог начина живота било каквим другим одједном би разбио целовитост уметничког утиска Лавре и претворио би је од споменика живота и стваралаштава у позорницу случајних појава.

Фантазмагорични захтев да се Лавра разори тако да од ње не остане ни камен на камену схватио бих у име религије социјализма али се веома супротстављам културтрегерству по закону случајне надмоћности социјалиста уметности нашег, а не других раздобља – културтрегерство које ревностно заштићује икону, зидно сликарство и саме зидове а равнодушно је према другим ништа мање важнијим видовима уметности – њиховој максималистичкој синтези која је тако срећно и себи својствено разрешена у чину Тројице Сергијеве Лавре; а ово (културтрегерство) је са тако неутољивом жељом изискивао покојни Скрјабин.

Не према уметностима већ према уметности у дубини самога њеног средишта као изворне делатности стреми наше раздобље и од њега ништа није скривено, ми дакле, тамо тек, већ укупно уметничко оваплоћење „претходног рада“.

ТУМАЧЕЊЕ СПОМЕНИКА КАСНОАНТИЧКЕ И РАНОХРИШЋАНСКЕ УМЕТНОСТИ СА ПОДРУЧЈА ДАНАШЊЕ СРБИЈЕ НА ОСНОВУ ТЕОРИЈСКО – УМЕ- ТНИЧКИХ ТРАДИЦИЈА БУРКХАРТА, РИГЛА И ГЕРКЕА

Апстракт Полазиште студије, о теоријским конструкцијама једног историјског у нашем случају, касноантичког и ранохришћанског стила, садржи се у претпоставци да је дубља, суштина научно – теоријско – уметничка рецепција и интерпретација предуслов њене даље, пуне егзистенције не само у нашем већ и у будућим раздобљима. Такво схватање показује се као чинилац повезивања наведених елемената – унутрашњег значења стилем као његовом спољашњом еманацијом. Посматрано уметничко раздобље, упркос бројним споменицима са територије данашње Србије и чињеници јубилеја – 1700 годишњице Миланског едикта још увек представља недовољно јасан предмет у секундарној креативној и теоријској рецепцији. Консултовањем три теоријска система где су аутори на различите начине схватили и интерпретирали касноантичку и ранохришћанску уметност конструисана је теоријска платформа за рецепцију код данашње публике. Све то се обавља са циљем прецизне дефиниције, презентације и интерпретације у којима наши савременици остварују пуни и прави основ рецепције једног, рекло би се, значајног раздобља за развој уметности у ширем смислу.

Кључне речи: Теорија уметности, интерпретација, музеологија, заштита, Буркхарт, Ригла, Герке, уметничка воља, теокрасија, бескрајни извештај и материјални индивидуум.

Увод

Кроз развој историје уметности, фокусирање на метод као на аутономни феномен и његове специфичности представља уобичајени поступак. Проблематизовање теоријско (тежње теоретичара) уметничких интерпретација, са друге стране полазиште налази у уметничком делу или раздобљу који се помоћу одређеног методолошког поступка тумаче. Историјске околности појављивања науке о уметности, у раздобљу неокласичних и романтичарских стремљења, условиле су посмарање савремене уметности на основу узорних уметничких установа, хеленско римских традиција, које су реинтерпретирале у архитектури, вајарству и сликарству друге половине XVIII и прве – XIX столећа. Античка уметност, постала је тако и пожељан предмет теоријских

интерпретација. Од Винкелмана и Менгса преко Лесинга и Дидроа трагало се за суштинским вредностима уметности која је постала темељ европске културе и фокус наука о уметности које су се развијале у оквиру германске културе и њене утицајне сфере у западној Европи.

Када је уметност сагледавана као елемент културе у савременом или историјском контексту, начињен је помак ка свеобухватнијим интерпретацијама каква је била Буркхартова *Griechische Kulturgeschichte* настала на основу предавања одржаних на универзитету у Базелу.¹ Према се Буркхарт (Jakob Burckhardt, 1818-1881) у својим интерпретацијама, у мањој мери освртао на уметничка дела, на основу аналогних појава у оквирима различитих културолошких чинилаца, веома је успешно детектовао суштинске елементе уметности на иконографском и пољу стила. Тако је у односу на хеленску културу издвојио: иконски елемент, *sofrosine*, младост и слободу као врлине пројектоване у уметност, као и *areti* – (одличност), агон и друге чиниоце који су утицали на снажни развој хеленске дводимензионалне али уметност пластичног обликовања као и архитектуре.

У односу на предмет нашег разматрања неопходно је издвојити дело *Die Zeit Constantins des Grossen*, што представља културолошку студију у оквиру које је изнета Буркхартова теорија касноантичке и ранохришћанске уметности. Уметност је сагледавана од раздобља средњег царства а истраживачки фокус је усмерен на раздобље тетрархија и нарочито – Константина Великог. Уметничко догађање се прати у односу на политичке, религијске, етичке, књижевне и етнолошке чиниоце. Студиозан и структуралан приступ култури омогућио је јасно издвајање и маркирање карактеристичних феномена. Упркос слабостима културолошког метода, где није могуће потпуно елиминисати субјективистички приступ, феноменолошка структура Буркхартове студије обезбеђује веома широк али фокусиран истраживачки курс у односу на касноантичку и ранохришћанску културу и уметност.

Схватање да уметност и култура укључују раздобља успона и падова, од Винкелмана је водило теорији **универзалног критеријума**. Таквим постулатима није одолео ни културолошки метод Јакоба Буркхарта где је касноантичка и ранохришћанска уметност схваћена као раздобље опадајуће антике. Супротан концепт заступао је бечки професор и теоретичар уметности Алојз Ригл (Alois Riegl, 1858-1905) који је изнео претпоставку да свако раздобље карактеристике одређена уметничка воља, хтење (*kunstwollen*). Ригл је на основу стила и његових карактеристика тумачио уметничку вољу одређеног раздобља као унутрашњи уметнички принцип. Из таквих разлога у већој мери је био фокусиран на артефакта, окреће се артефактима на основу којих је утврђивао карактер и феноменологију уметности као последицу извесних (духовних) тежњи. Такво становиште омогућило му је суштинско сагледавање уметничких дела као целина у којима се огледа *kunstwollen*. Његова студија

¹ П. Драгојевић, *О развоју и елементима историје уметности – скрипта*, Београд 1997, 37-38.

*Spätromische Kunstindustrie*² револуционарна је у представљању касноантичке уметности као раздобља са аутономним одредницама где се у споју класичног и оријенталног препознаје настанак стила који је, потом постулирао хришћанску културу. Иницијалне појаве везане за ранохришћанску и византијску уметност Ригл детектује веома прецизно у односу на антитезу: на нивоу опажања и схватања форме (тактилно – оптичко) модела њеног приказивања (тонски – колористички) технологије и техника што све заједно указује на сасвим посебну уметничку, вољу где духовни, потискује телесни принцип а теоцентричност – антропостремни фокус. Елементе уметничке воље Алојз Ригл сагледава како на делима „чисте“ уметности тако и код уметнички обликоване свакодневице. Његова анализа касноантичких фибула, у овом раду, у најбољој мери представља интерпретацију уметности на основу уметничке воље.

Као сасвим дефинисано на иконографском и стилском плану, касноантичко – ранохришћанско уметничко раздобље сагледава и Фридрих Герке (Fridrich Gerke) теолог и професор универзита у Мајнцу. Почетак не посматраног раздобља Герке је, као пре њега Буркхарт и Ригл, определио у период средњег римског царства али за разлику од друге двојице завршетак и заокруживање процеса видео је у епохи византијске династије Ираклија. Раздељена у пет поглавља, формулисаних на основу политичких и културних промена, њихова теоријска интерпретација указује на слојевит структурални и аналитички приступ у коме је рефлектован шири образовни курс. Упоредивањем артефаката са паганским и хришћанским етосом и мисаоним традицијама веома је убедљиво конструисан систем са мноштвом огледа, типологија и одговарајућих феномена у којима се уметност огледа и потврђује.

У Галеријевој теорија касноантичке и ранохришћанске уметности стил се посматра од иницијације преко наглог развоја, формализације и постизања унутрашњег јединства до способности да на свом заласку иницира рађање нове културе и уметности (Византије и средњовековља).

Конструкција метода на основу теоријских интерпретација Буркхарта, Ригла и Геркеа

На основу значајних питања која су покренута у односу на теорију касноантичке уметности потребно је уочити сродности и разлике три наведене интерпретације и утврдити могућности синтезе и даље примене у тумачењу. У том контексту, теорије се могу понашати као систем, који је, на различите начине, применљив у разматрању овог питања. Један од основа је методолошки поступак где је утврђено сагласје двојице аутора по одређеном питању, се испитује се трећи став, како би проблем био сагледан из више углова. Таква метод подразумева уважавање околности и разлога код формулисања одређених ставова. Сва три теоријска система указују на дубље фундаирање анализа у односу на феномене који се посматрају. Употреба дефиниције

² A.Reagl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927.

каснoантичка и ранохришћанска уметност заснована је на религијској антитези раздобља као и чињеници да је обележила крај једне и почетак друге културе и из тог разлога неопходно је најпре размотрити религијско питање у односу на уметност.

Феномен је потребно посматрати најпре на културолошки начин за шта је полазиште нађено у Буркхартовој интерпретацији **рађања уметности у оквиру култа**, на примеру пантеистичке хеленске скулптуре. Његово питање: „Да ли је можда пред призором смрти започела сваколика религија уопште?“³ представља културолошки приступ проблемуса значењем које се односи на основно питање религијских уметности. Ранохришћанска као и ранија, хеленска римска, пантеистичка, примарно се испољава као **сепулкрална уметност**. „Вероватно је иконски елемент најпре започео од гроба“⁴ сматра Буркхарт, чиме је откривен фундаментални феномен уметности. У ослобађању заветних дарова и вотива од материјалне вредности Буркхарт је видео снагу која потстиче уметнички приступ⁵ где златне предмете и дарове постепено замењују уметничка дела. Обликовање постаје вредност по себи. Хришћанска уметност такође је настала у околностима нематеријалног приступа религији и сепулкралном елементу и кроз одређено уметничко понашање. „Она не настаје ни под приматом архитектуре, већ уметност гроба има своју полазну тачку у подземним катакомбама једне прогоњене религијске заједнице.“⁶ Питање смрти дакле, било је разрешавано једном оптимистичком визијом, коју је уметност била у стању да изнесе на светлост дана. Рани периоди религијских уметности обележени су спонтаним трагањем за решењима од којих су нека утврђена или бар наговештена. Слабљење везе са сепулкралним елементом и преношење култа у храмове, представља развијенију етапу развоја, у којој је све теже препознавати изворне подстицаје. Пресудан феномен у односу на појаву религијских уметности најпре античког пантеизма а потом и хришћанства, јесте **иконска свест** која свакако представља последицу хеленског етоса. Хелени су рано испољавали тежње и способности да богове и апстрактне појаве сагледавају као личности. Личност је тако постала премиса иконског схватања где видљиво указује на своју невидљиву суштину. Као разлог настајања хришћанске уметности свакако се може узети околност ширења хришћанства на запад. Религијске идеје истока и античка иконска свест створили су синтезу као претпоставку ранохришћанске уметности. Јеврејски монотеизам са својом аниконичном традицијом, засигурно не би довео до таквог подстицаја у развоју уметности. Према да је табуизација Бога у извесној мери присутна и код Хелена и Римљана као и код Јевреја, проблем је превазиђен на основу феномена оваплоћења Логоса тј. идеје божанског присуства у историји. У ранохришћанској уметности у почетним етапама развоја, избегавано је

приказивање Христа у телесном виду и прибегавало се традиционалним античким метафорама или хијератичким формама. Разлог томе јесте мистични контекст религије као и прикривање божанског идентитета у профилактичке сврхе.⁷

Старозаветна пророштва и праслике у ранохришћанској уметности добили су нови смисао. Хришћанство је кроз уметност повезало традиције пророштава које су, кроз Христа испуњена, са концептом префигурација (праслика). Идеје оствареног смисла на основу предходних наговештаја постале су пресудне у ранохришћанској уметности. У њеним раним фазама, праслике се појављују у елементарном смислу **старих слика са новим значајем** које се, углавном – подразумевало. Увођењем Христовог лика у иконографију на један експлицитнији начин, изражавано је схватање о испуњењу смисла старозаветних префигурација. Фридрих Герке је веома прецизно запазио појаву „испуњења претходних обећања“ посветивши јој пуно пажње као пресудној за развој ранохришћанске уметности. „Пошто су изабране са теократског гледишта и распоређене у простору, мора се за ове слике претпоставити да је постојао много старији хеленистички циклус Библије...“⁸ Сам садржај библијског корпуса представљао је низ идеја које су у античком свету препознате као одговори на егзистенцијално тј. онтолошко питање а њихове слике сада, сличне оптимистичким визијама из хеленских традиција као испуњење ишчекиваног. „Хришћанство је морало да на дуги рок победи јер је давало неупоредиво једноставније одговоре, изражене у упечатљивој целини, на сва питања којима се бавило ово раздобље дубоког врења.“⁹ Хришћанске религијске идеје као основ уметности представљеле су и одговор на иста питања која су претходно постављана у свести пагана. Из тог разлога, тешко је определити религијске корене познoантичких сликаних метафора. Егзистенцијални, који изазива суштински „потрес“ личности, указује на централно питање религијских уметности као прожете идејом вечности. Касноантички концепт **трајања у вечној смени елемената** који излаже Герке у архетипској је вези са Ригловим оптичким основама уметности овог раздобља. *Бескарајни извештај*, заснован на цикличној смени мотива и делова равни није ништа друго него парадигма трајања кроз непрекидну смену елемената. У том контексту **личност** је носилац улоге *материјалног индивидуума* док се циклично појављивање равни схвата као симбол бескрајног у временском и просторном смислу. Такво схватање, у основи, следује хришћанском концепту да се у личности човека возглављује сва твар а у вечној егзистенцији у Царству Небеском она „види“ и своје наставање. Појављивање одређене личности у међупросторима бескрајних врежа винове лозе пројављује такве идеје. Лоза се непрекидно обнавља и рађа а лик који је њоме обухваћен као и да сам стиче слична својства. (Сл. 1) За разлику од раздобља војничких царева када

³ J.Burkhart, *Povest grčke kulture III*, Sremski Karlovci – Novi Sad 1992, 6.

⁴ *Исто*, 29.

⁵ *Исто*, *Povest grčke kulture II*, 184.

⁶ F.Gerke, *Kasna antika i ranohrišćanstvo*, Novi Sad 1978, 20.

⁷ Г.Јанићијевић, *Хришћанска уметност и античке парадигме*, Београд 2012, 41-44.

⁸ *Исто*, 25.

⁹ J.Burkhart, *Doba Konstantina Velikog*, Sremski Karlovci-Novii Sad 2006,247.



Слика 1

доминирају стоицизам и епикурејство, о чему су словили Буркхарт и Герке, тетрархијско и Константиново раздобље прожето је онтологијом према типу платонских традиција. Неоплатонизам, као сродан касноантичким елисејским стремљењима, може се констатовати код паганских филозофа (Плотин) као и код ранохришћанских апологета (Тертулијан, Кипријан Картагински).¹⁰

Двоструки корен касноантичке – ранохришћанске уметности

Хетерогеност на иконографском и стилском плану у касној античкој уметности појављује се управо на основу антитезе на свим нивоима. Колекција римских реплика хеленске „митолошке“ пластике стајала је напореда са стилизованим порфирним киповима императора. Док су код првих, класичност и тонско схватање форме указивали на славну прошлост, колоризам и наивна свежина других најављивали су нешто, што ће се уметности тек догодити. Савремена рецепција, очито, није имала проблем са таквим антагонизмом. Старије митолошке представе добијале су, помоћу снажног деловања симболизма, нови смисао који је указивао на духовна стремљења.¹¹ Идеализам класичних хеленских дела успостављао је везу са новим идеалистичким концептом раздобља. Као што је платонско наслеђе поново било актуелно и на религијском плану поклапало се са елисејском усмереношћу човечанства, тако је и хеленска митолошка уметност добијала ново значење, кроз евокацију митова који су обухватали хтонско васкрсну тематику попут оних о Дионису, Аполону, Атису итд. Касноантички стил

¹⁰ Г.Јанићијевић, *Платонско наслеђе као елемент повезивања касноантичке философије, теологије и уметности*, Српска теологија данас, Зборник, Београд 2013, 193-204.

¹¹ Плотин, сматра да полни орган код Херма – Хермеса сада представља слику вечне плодности умственога, Енеаде III, 6.19.26, Београд 1984, 92-93.

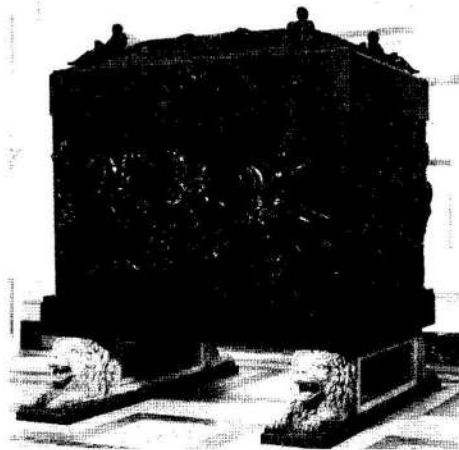
остваривао је своје уметничко јединство на супротностима, које не само да су биле могуће него су представљале неопходан и снажни подстицај у развоју. За разумевање касноантичке уметности неопходна је **тачка посматрања** која је дефинисана **на основу њене структуре и унутрашњег принципа**.¹² Када се, са друге стране, у тумачењу касноантичког стила примењују параметри класичне античке уметности тешко је препознати стремљења и циљеве изражене у овом раздобљу. Из тог разлога Буркхарт је наивну свежину ранохришћанског сликарства схватао као недостатак уметничког умећа.

„Сlike у хришћанским катакомбама привлаче својом једноставношћу и непретенциозношћу. Оне су свакако значајне као праузори приказа типова светих личности; ипак у композицији и изведби детаља оне показују велики недостатак вештине или се пак држе старих правила. Нова хришћанска сликарска тематика је потамнила античку уметност, али нови садржаји нису праћени новим вредностима.“¹³ Ригл је такође веровао да је оптичко опажање и схватање форме, услед напуштања тактилног приступа у приказивању, неантички поступак. Трагање за димензијом дубине кроз закривљеност површина у касноантичкој архитектури, указивало је на обликовање помоћу **композиције маса** што је већ било наговештено у амбијенталним нишама римског Пантеона а у потпуности развијено и остварено у архитектури ранохришћанских базилика. Појава композиције маса уметност је водила ка једном сложенијем и разуђенијем решењу а постепено је напуштан класични модел просторне градње са вертикалном и хоризонталном доминантом. Могла би се претпоставити и „извесна оријенталност“ у касноантичкој архитектури, нарочито на основу непрекидне смене елемената. Јединство више није постигано кроз савршенство једноставности већ на основу **деловања целине** са способношћу повезивања елемената.

Новину је представљао и то што архитектура више није схватана као оквир за вајарска дела; композиција маса допринела је независности архитектуре од других уметности али је зидно сликарство потом показало своје вредности у њеном ентеријеру чиме је опредељен даљи развој уметности хришћана. Хришћански прикази се појављује у оквирима синкретичке иконографије, у раздобљу које карактерише снажна опсесија позноантичког света питањем смрти. Период од Константина Великог је за хришћанску уметност значајан не само због јавног уметничког испољавања већ и због чињенице да се могла констатовати архитектура као јасан показатељ новог стила у уметности. На различите начине, ова појава је интерпретирана кроз сва три теоријска система. „Владавина теме над формом нужно је у ранохришћанској уметности дала предност сликарству над вајарством. Вајарски прикази светих личности, чак и да су извођени уметношћу једног Фидије, изгледали би као једна врста

¹² Г.Јанићијевић, *Тачка посматрања као методолошко полазиште у савременој теорији касноантичке уметности*, ФИЛУМ, Зборник, Крушевац 2013, 305-310.

¹³ Исто, 269.



Слика 2

идеологије...¹⁴ Сличан разлог одступања античке традиције у којој се репрезентативно поистовећује са скулптуром у простору наводи и Фридрих Герке: „Време античких статуа богова било је протекло, а тиме и право цветање римске слободне скулптуре. У профаним царским грађевинама, као што су палате, гимназије и терме, остало је доста места и могућности да се поставе статуе цара и војсковођа, конзула и других чиновника али у константинској цркви нема места ни за цара, нити би се овде могла замислити статуа Христа или његових апостолских кнежева.“¹⁵

Константинова епоха омогућила је нове правце развоја ранохришћанске уметности. Успех источних провинција попут Антиохије, Египта и Мале Азије померао је и центре уметности. Утицај култног односа према Светој Земљи такође се одражавао на уметничке токове. Античке традиције, са друге стране, дуго су одолевале оријенталним елементима како у уметности тако и у укупној култури. Културолошки посматрано, коначно обликовање цркве и њене уметности, формално је утврђено у константиновском раздобљу. Оно за чим се трагало у време војничких царева и нарочито тетрархија, формулисано је у уметности раздобља Константина Великог на пољу приближавања империјалне и народне уметности. Такође је дошло до у међусобног приближавања теолошких и уметничких стремљења. Овај период се може схватити као синтеза укупних црквено – уметничких традиција и основ даљег развоја.

Питањем касноантичке односно ранохришћанске иконографије претежно се бавио Фридрих Герке и донекле – Ригл, док Буркхарт не показује склоност ка овој теми. Синтезу империјалне и народне уметности Герке препознаје као иконички преокрет. „Нове уметничке технике подразумевају огромне размере саркофага, увећање пропорција фигура, које одговарају висини саркофага, све већа централизација у распоређивању и композицији истицањем и чеоним приказивањем средње главне фигуре; затим ступњевито ређање фигура и преплитање маса телеса, које одговара патосу демонског духа борбе, затегнута ојачања углова помоћу вертикално постављених знакова победе, разликовања по величини и наспрамно постављање лица. Иза тога се налази супротност између Римљана који лако побеђују и варвара који умиру и вапију, као и

¹⁴ J.Burkhardt, *Doba Konstantina Velikog*, 272.

¹⁵ F.Gerke, *нав. дело*, 64

супротност између победе и смрти усред бојне вреве, док се у средини налази, нетакнут од сфере смрти, тријумфатор. Смисао ове композиције није више битка у виду ликовног преношења извештаја, већ је саркофаг постао почасни споменик војсковођи, споменик који има исти смисао као и тријумфални луци и почасни стубови који се подижу победоносним царевима.¹⁶ Овај опис би се могао односити и на саркофаг Свете Хелене из Ватиканских музеја. (Сл. 2) На основу сличног схватања Алојз Ригл је поставио питање: „...шта би на саркофагу Свете Хелене значиле сцене из рата; ко је онда војсковођа који на дужој страни јури, а на кога ратник који чучи испод значајно показује, а чијег коња на истакнути начин један слуга води за узде?“¹⁷ На основу појаве брадатог војсковође, према иконографском смислу али и према стилу, Ригл је померио датовање саркофага уназад на раздобље Хадријана и закључно да је секундарно употребљен за сахрану Константинове мајке а да је примарно био намењен неком војсковођи. На овом примеру се показује феномен секундарне употребе ранијих споменика. Очито је тема херојске борбе метафорично схватана и стога природно је било да се употреби за сахрањивање императорове мајке. Еклектицизам касноантичког раздобља указује на тежње повезивања прошлости и садашњости што овај стил показује као **концептуалан**. Концепт је потребно применити и у теоријским интерпретацијама касноантичке уметности. Будући да је Ригл тежио контекстуализацији у приступу, у чему би се и могао препознати разлог његовог успеха у тумачењу касноантичког стила. Риглово запажање „релеф једва да може да припада првој половини трећег столећа“,¹⁸ поклапа се са Геркеовом типологијом иконографије саркофага са представом херојске битке. (190.-220.г.).¹⁹

Разматрајући блискости и разлике трију теоријских система у односу на важнија питања касноантичке и ранохришћанске уметности, може се закључити закључујемо да у системској примени показују велики степен компатибилности, на основу чега се даље могу примењивати у испитивању вредности и карактера овог стила. Оперативност и функционалност метода на основу три теоријске интерпретације заснива се на следећим елементима: 1. сагласју у мишљењима које се формира на основу појединачних феномена 2. могућности доказивања моделом супротстављених мишљења, где се узимају у обзир мотиви, афинитети и околности у истраживању 3. могућности потврђивања интерпретација на већој групи артефаката. У односу на такав модел, на основу три појединачне теорије са тенденцијом да буду схваћене као јединствен систем, тежило се и тумачењу касноантичке и ранохришћанске уметности на нашим просторима у односу на одабрана дела и уметничке целине.

¹⁶ Исто.

¹⁷ A.Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927, 34.

¹⁸ Исто.

¹⁹ F.Gerke, *нав. дело*, 11.



Слика 3

Хришћанство у контексту религијског синкретизма

Веома сложена религијска слика касноантичког раздобља своје порекло има у мноштву традиција и културних чинилаца. Хеленско римски политеизам представљао је веома еластичан религијски систем чији је фокус био променљив у зависности од места где се култ примењивао и спољашњих утицаја као последице освајања и миграција становништва. У касноантичком раздобљу вероисповест је постала приватна ствар грађана. Једино је државни култ у одређеној мери био обавезујући што представља више политички него религијски чинилац. Синкретизам је био могућ на основу склоности да се у туђим боговима препознају сопствени (теокрасија) а потом, и на основу интересовања за мистику истока и све израженијег сујеверја код тетрарха нарочито Диоклецијана.²⁰ Разлог представља и то што је митологија у религијским системима потискивана филозофским идејама које су од мита црпеле једино начелно, опште

схваћено религијско питање. Данашња опседнутост детекцијом религијских провијенција, у односу на касноантичко раздобље, нема упориште у стварној слици и историјској прилици. Религијску слику касноантичког раздобља можемо конструисати на основу већих целина које указују на одређену традицију и порекло.

У том смислу, прву групу чине хеленско римска божанства које „воде“ своје порекло од митова, на основу чега се препознају идеје или особине које постају основ симболичних вредности. Зевс – Јупитер, Дионис – Бахус, Атина – Минерва, Артемида – Дијана, Херакле – Херкул и други постали су модели за касноримске деизације и императорске апотеозе. Нека својства мита, међутим, преносила су се и на ниже слојеве друштва. Митолошки симболи повезивани су са питањима смрти и бесмртности душе. Аријадна, Дафне, Просебина и друге митолошке жене сада представљају душу која се отима од материје и одлази у вечно блаженство.²¹ (Сл. 3)

Другу групу чине локална божанства која су претходно поштована у провинцијама Хеката, Сабазиие, Либер, Силван, Атис, Велика Мајка, Кибела, Хелиос – Баал, Ахура Мазда, Озирис, Изиди итд. Ови култови не само што су импортовани у римску културу већ су комбиновани са традиционалним божанствима или су заузимали њихова места.

У односу на хришћанство, префигуративну улогу одиграли су мистеријски и сотиролошки култови. Орфизам, елеусинске и дионизијске мистерије представљали су извесну прекретницу ка монотеистичким системима и

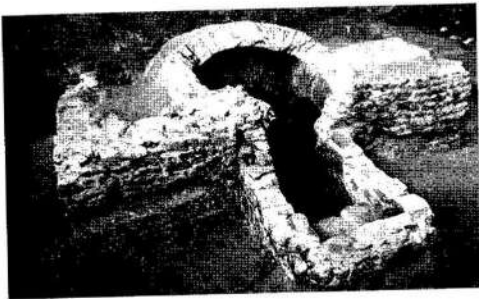
хришћанству. Упркос различитости теологија, и литургијске праксе фокус на феноменима обнављања, спасења и васкрсавања представљао је елемент повезивања. Значајну улогу одиграо је митраизам који је као религија војника и царинских радника био распрострањен од источних до западних граница Царства.

Када се хришћанство посматра у тако сложеном контексту, потпунији увод у рано раздобље отежавано је, чему доприноси и чињеница да се појављује истовремено са, на истоку још увек распрострањеним јудаизмом. Разликовање смисла ранохришћанске и јудео традиције било је сложено и за саме Јевреје, док припадници других религијске групе скоро да нису ни разликовали ове две монотеистичке религије. Историју хришћанства у прва три века али и у потоњим периодима, обележила је борба за правилно и што прецизније дефинисање речи Еванђеља и Предања Цркве, што представља први и прави ауторитет и основу укупног учења хришћана као и њихов етос. У еванђељима је објашњен однос хришћанства према јудејским списима, који су за Јевреје били неприкосновени. Јудејску писану традицију хришћани нису схватили као погрешну већ као привремену, у развојном контексту. У исказу Господа Христа: „Не мислите да сам дошао да укинем закон и пророке, нисам дошао да укинем него да испуним“ (Мт.35,17) показује се хришћанско схватање међусобног односа двају Завета. На великом броју места у новозаветним списима изражена је идеја да је Христос – Месија, који је у потпуности испунио реч Закона – Старог Завета (Мт.3,15 и 5,17; Лк.2,21-24,39; Јн.4,34; Јн.15,10; Римљ.5,19; Гал.4,14; Филпљ.2,8; Јевр.10,7). У односу на Стари као закон камених таблица (јуридичког карактера) Нови Завет је схваћен као закон љубави. О томе у великој мери говори прва глава Еванђеља по Јовану, где се поред љубави у форми поетско-догматског исповедања наглашава веза али и различитости двају завета: „Јер се закон даде преко Мојсеја, а благодат и истина постаде кроз Исуса Христа“ (Јн.1,17). Политеистима је ово питање било крајње нејасно, на шта указује и велики труд апостола Павла да им приближи учење. Када је са Варнавом у Листри исцељивао у Христово име, збор га је поистоветио са Хермесом а Варнаву са Зевсом.²² Хришћанство је од почетака указивало на свој космополитски карактер, негирајући повезаност са било којим етничким елементом. Мисионарска путовања апостола Павла рефлектују динамично и спонтано ширење вере, која до раздобља Константина Великог није обухватала један шири, континуирани простор, већ је мноштво помесних цркава посејано по територији целе империје. Римско царство у својој позној фази такође је представљало космополитски систем са мноштвом култура и религија. Долазило је до њиховог мешања као и међусобних утицаја, прихватљивих у оквирима догмама одређених религијских система. Ранохришћанска уметност, у великој мери рефлектовала је такве појаве, на основу чега се може утврдити и њен карактер. У савременој науци изражена је тенденција да се позноантички споменици у односу на култове опредељују и религијску

²⁰ J.Burkhardt, *Doba Konstantina Velikog*, 37

²¹ F.Gerke, *нав. дело*, 22.

²² Г.Јанићијевић, *Хришћанска уметност и античке парадигме*, 93



Слика 4

припадност традиције тако да се често прелази преко синтетичких и синкретичких иконографија, које истовремено садрже образце различитог порекла. Када се тврди да је гробница са Христорамом из Виминацијума хришћанска²³ предвиђа се да у њеном иконографском програму партиципирају изворно антички као и митраистичко – оријентални култови. (Сл. 4) Као што је на

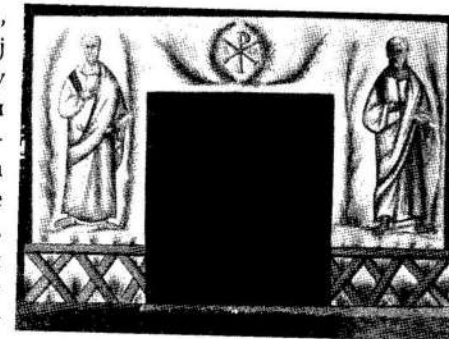
основу општег, пандемонистичког религијског система код Хелена постепено формулисала митологија пантеизма и теогонија, тако је и хришћанска уметност кроз спонтани и слободан развој остварила свој аутентични израз. Веза са античком и оријенталним културама, представља значајан елемент њене препознатљивости. Може се констатовати да је реч о значајној претпоставци савременог тумачења ранохришћанске уметности. Питање иконографске хетерогености везано је за различите видове уметности раних хришћана. У најраније споменике убрајају се саркофази који се разликују од староримских једино према колористичком моделу приказивања форме. Што је више питање стилских промена у односу на време настајања неког иконографског постулата. Архитектура је свој пуни вид остварила тек после прогона, када се појављују базилике са трансептом као антитеза црквама са аксијалном основом. Један од проблема пунијег сагледавања ранохришћанске уметности заснива се на чињеници да се споменици не појављују у посебним урбаним целинама већ су везани за градске центре мултикултуралне структуре. Тако се ранохришћанске гробнице налазе на паганским некрополама као што и трагови погребних ритуала нису везани за теолошка питања већ за одређену урбану, културну и етничку традицију. Када је реч о тумачењу архитектуре храмова, проблем представља њихово касније президавање, односно подизање нових цркава на местима старијих базилика. Веома важно питање представља однос престонице према провинцијама. Премда се ранохришћанска уметност до Константина не може везивати за империјални програм, постојање развијене црквене заједнице у престоници Рим чини и центром ранохришћанске уметности. Уобичајено је да се римске катакомбе посматрају као посебан феномен, без аналогија. Захваљујући археолошким ископавањима, откривен је и велики број осликаних гробница и у провинцијама, које се стилски могу повезати са катакомбама, на основу чега се може говорити о знатно широј целини. Културолошке, развојне, интердисциплинарне интерпретације ранохришћанске уметности показују способност тумачења њеног смисла,

²³ М.Кораћ, *Slikarstvo Viminacijuma*, centar za nove tehnologije, Viminacium-Beograd 2007, 33-42.

природе, оквира и посебности. Сагледавање појаве у настајању и кроз развој, доприноси суштинском разумевању и без уобичајених предрасуда.

Примена метода у тумачењу касноантичких споменика са територије данашње Србије

Захваљујући чињеници да су провинције Илирика добијале на значају за време војничких царева, тетрараха и Константина, што се временски поклапало и са појавом ранохришћанске уметности, на нашим просторима је откривено мноштво појединачних дела и уметничких целина из овог раздобља. Фрагментална слика коју о томе можемо имати, (премда се перманентно допуњује новим налазима), није довољна за реконструкцију правог схватања касноантичке и ранохришћанске уметности са наших простора. Аргументована расправа, која је се вођена између Лазара Мирковића и Ђурђа Бошковића у вези старохришћанске гробнице у Нишу,²⁴ указала је на потребу за свеобухватнијом интерпретацијом како хришћанских споменика појединачно, тако и наслеђа у ширем смислу. (Сл. 5) Настојање да се открије пуни смисао нишке гробнице, (у расправу је делимично био укључен и Фридрих Герке),²⁵ представља преломну тачку тумачења уметности касноантичког ранохришћанског раздобља у теорији уметности. Будући да су се открића догађала и у каснијим раздобљима, данас смо у прилици да већи број артефаката посматрамо као једну још увек условну целину. Откривени споменици претежно су обрађивани и презентовани. Интерпретација којој тежимо, међутим утемељена је на теоријским системима Буркхарта, Ригла и Геркеа, њиховој синтези и могућности утврђивања унутрашњег смисла, природе и значаја на основу споменичког наслеђа са наших простора.



Слика 5

Мноштво артефаката различитих видова уметности указује на богату уметничку традицију провинција *Pannonia*, *Dacia Ripensis*, *Moesia Superior* и *Dardania*, које су се кроз ширење Царства простирале на територијама које обухвата данашња Србија. Позноантички период представља веома плодно раздобље ширења културе на овим просторима. У великим градским центрима *Viminacium*, *Sirmium*, *Singidunum*, *Naisus*, и *Justinijana Prima* као и у царским летњиковцима *Felix Romuliana* и *Mediana*, откривена су уметничка дела високих домета. У оквиру наслеђа могуће је уочити и део, који несумњиво указује на своје хришћанско порекло. Будући да је религијски синкретизам био доминантни

²⁴ Л. Мирковић, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, 35-43.

²⁵ Исто. 22-24.

потстицајни елемент ове уметности, религијски контекст је посебно разматран са циљем утврђивања синоптичко-иконографских основа. У том смислу свакако је веома значајно фокусирање теокрасије код Јакоба Буркхарта, који структурално посматра ово питање. Уочавање духовних стремљења на основу артефаката питање је тумачења стила. Концептуализована стилска анализа, као један од метода иконолошког поступка, укључена је према вредностима теоријског система Алојза Ригла и у функцији је потврђивања припадности посматраног корпуса уметности касноантичког и ранохришћанског стила. Коначно, у закључивању и синтези од великог је значаја рад Фридриха Геркеа, чији се допринос препознаје кроз способност повезивања културних појава и религијских идеја, које су рефлектоване у уметности. На основу извесне хетерогености али и могућности међусобног допуњавања трију теоријских система створена је платформа услове да се као обједињени појаве у смислу новог система. Даља примена јесте од нарочитог значаја за тумачење уметничких целина, у којима се артефакти међусобно потврђују. Аналогност различитог споменичког наслеђа које није у просторној вези, такође је значајна за утврђивање развојних процеса и ширења идеја које изражавају духовна стремљења касноантичког и ранохришћанског раздобља.

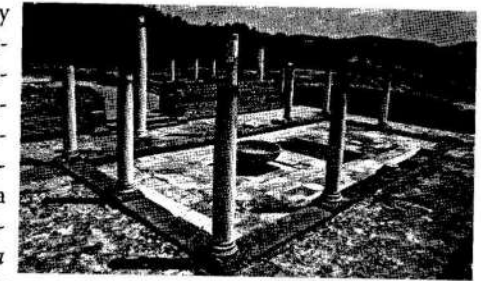
Метод је утврђен на примарном сагледавању уметничких целина, чему следи анализа појединих дела на основу претпоставке целине што се заснива на структуралистичком приступу Ханса Зедлмајра.²⁶ Знано споменичко наслеђе свих видова уметности омогућено је сагледавање аналогних тежњи у архитектури (чак и урбанизму), вајарству (саркофази, камена пластика), сликарству (мозаик, фреско декорација), као и у делима примењене уметности.

Felix Romuliana – концептуализовање касноантичке уметности у заокруженој споменичкој целини

Како бисмо ову споменичку целину разумели и тумачили на прави начин неопходно је да изнесемо основне претпоставке: Чињеница да је један од тетрараха одлучио да подигне царску палату у свом завичају, што се потом и догодило, указује на неколико чинилаца: 1. постојао је неопходни концепт, дакле, претпоставка целине у односу на коју су бирани елементи, на основу чега се може претпоставити првобитно јединство касноантичког стила уметности и који није могуће детектовати на једној споменичкој целини 2. из тога као и у односу на околност удаљености од транзитних путева произилази да, на овом месту не треба очекивати случајности 3. будући да је настала у једном кратком временском раздобљу палата представља експонент и тачан показатељ уметничких стремљења касно античког стила. (до 311. године).

Према стилским и религијским обележјима Галеријев летњиковач *Felix Romuliana* представља значајан извор за сагледавање касноантичке уметности према методу трију наведених теорија. Шта је то, што се на основу конструисаног

система може показати корисним у интерпретацији споменичке целине? „Као основни метод за утврђивање религијске слике епохе узима се идеална реконструкција споменичке целине, односно – њен контекст. Када се најпре, сагледа урбанистичка структура резиденције, уочљиво је да главни пут ка *Via Sacra*²⁷ спаја источну и западну капију делећи комплекс на две приближне целине. Јужном страном



Слика 6

доминира већи храм посвећен Јупитеру док се на северној налази мањи храм посвећен Великој богињи или неком од њених видова (Магна Матер, Кибела итд.). Посетилац би се, улазећи у летњиковач, нашао пред сликом религијске аналогije коју чине, према традицији, врховно божанство Царства и највећа богиња оријенталног порекла. Веома је могуће да је посвећивање храмова засновано на симболичној употреби парова у смислу непрекидне смене елемената и начела. (Сл.6) Ипак не може се очекивати потврда таквог схватања у материјалним налазима јер је појава више била укоренења у културну свест епохе као архетип и нешто што се углавном подразумевало. „Али начин мишљења у овом раздобљу је био толико прожет осећањем вредности сваког симбола да је већ просто излагање тајних слика деловало на машту. Наш данашњи свет међутим осећа велику одбојност, па чак и презир према симболима, тако да тешко можемо схватити неко друго становиште ; тако све сличне свечаности и церемоније изазивају код нас нестрпљење. Тај исти став примењујемо и када слушамо о прошлости.“ Свакако да је посвећивање великог храма Јупитеру било у вези са политеистичком традицијом римске империје. Са друге стране у Галеријевом Јупитеру је верујемо, мало остало од древног италског божанства. Митолошки плурализам у овом раздобљу више није толико везан за феномен мноштва богова већ за **многа својства једног божанства** чиме је постулиран монотеистички систем. То би значајно приближило Галерија савладару Констанцију Хлору чије је монотеистичко веровање наследио и Константин Велики. Првобитна посвета његовог Славолука – Јупитеру, преименована је на његов захтев, приликом обиласка током изградње. Коначна посвета „једином (Б) богу“ што се потом могло читати са форума, јесте потврда да је и пре обраћања у хришћанство Константин био изразити монотеиста. Галеријев номинални Јупитер са друге стране у вези је са неким од култова оријенталног монотеизма попут Баала, Хелиоса – Сола или Марнаса „Овај главни семитски бог одавно је продро у римску религију и то у више облика. Римљани који су тада или раније живели на истоку поштовали су вероватно као Зевса или Јупитера. Али обожавање бога Сунца које је касније

²⁶ H.Sedlmayr, *Umjetnost i istina – o teoriji i metodi povijesti umjetnosti*, Zagreb 2005, 143-144.

²⁷ J.Burkhardt, *Doba Konstantina Velikog*, 198.

превагнуло односило се пре свега на Баала или Митру, док је у то време Sol – Helios ретко помињан.“ Могући теократички контекст Глеријеве Ромулујане,²⁸ темељио се тако на снажном утицају оријенталних култова што је појава која се може констатовати најпре у раздобљу војничких царева а потом и тетрарха. Такво сазнање јесте значајно и за разумевање појаве хришћанства у старом свету. Будући да је друштво постало знатно отвореније према оријенталним култовима теокрасија је узела пуни замах у касноантичкој епохи а дуализам и значај парова се показује као основно начело религијског система и есхатологије. Релација Галеријевог Јупитера и планинске богиње, којој се дивила његова мајка могуће је тумачити на основу толеранције и међусобног допуњавања (што је источна традиција) у много већој мери него помоћу хијерархије римског пантеона. „Поред те у много облика представљене Велике Мајке која даје живот, постојала је персонификација онога што она даје, што се развија с пролећа а умире зими. Час је то био њен син, час ћерка, потом муж а посебно и љубавник. После дивљег весела пролећне светковине наступала би жалост и јадиковка за умрлима, чиме је поштован бол Велике Богиње. Као што је у Египту Изида оплакивала Озириса, тако је у Феникији божанска Афродита жалила због Адониса, или „господара који се тада сасвим одомаћио на Кипру, а такође уплео у култ Грка, тако да су га и Римљани могли прихватити као једног од грчких богова.“²⁹ Веома сложен однос мајка – син постулирао је на основу симбола онтолошко питање кроз вечно постојање на основу смене елемената односно смене полова. Принципи мушко – женско, и соларно – лунарно, указују у основи, на поларитет односно дуализам оријенталног типа. Есхатолошко питање је посматрано на телесни начин; рађање и умирање природе схватано је као премиса човековог живота и смрти. Велика Богиња – мајка која се могла поистоветити са Изидом, Кибелом или Афродитом у основи је била парадигма непрекидног рађања као одговор на питање смрти које се све јасније постављало човеку касноантичког раздобља. Оргијастички елементи култа и мистерије углавном су ишчезли до III столећа али је егзистенцијално питање остало његов трајни претилац. Религијске мешавине и култови обухватили су све животне принципе касних Римљана као нека универзална метафора где су појединачни култови губили свој изворни смисао, Астарта из Хијерополиса, у четвртог столећу била је представљена кипом богиње која седе у колима у којој су били упрегнути лавови. Њени атрибути су били преузети од различитих грчких богиња: у руци је држала жезло „и вретено, била опасана појасом Ураније, на глави је имала праменасти венац; поред је био камен који је ноћу осветљавао храм“³⁰

Није могуће имати тачну представу о томе како је изгледала Велика

²⁸ Исто, 159.

²⁹ Исто, 169.

³⁰ Г. Јанићијевић, *Касноантичка – ранохришћанска уметност 1700 година после, Анализа стила на основу репрезентативног узорка – Felix Romuliana*, Хришћанско наслеђе Феликс Ромулијане у сусрет 1700 годишњици Миланског едикта, Зборник, Зајечар 2011, 77-79.

богиња Галеријеве мајке. Обзиром да су касни Римљани радо прихватили мистичне форме, сасвим је могуће да је у цели малог храма светлео неки камен као аниконични симбол или је жар од сагоревања бацао дискретно светло на неки њен кип. Овде је међутим, важније питање: на основу чега је успостављен однос са врховним божанским мушким начелом? „Највиши пар божанстава, Баал и Астарта (Сунце и Месец, Јутарња и вечерња звезда) живео је у римско доба под разним именима и персонификацијама у бројним храмовима као господар и господарица свега живог.“³¹ На истоку је било уобичајено постављање кипа Велике богиње насупрот представи врховног божанства. Император Елагабал је, божанству чије је име присвојио – Баалу подигао велики храм и приношене су му жртве, а ускоро је добио и жену. Цар је, наиме, донео из храма у Картагени кип и блага небеске богиње и удао је за Елагабала што са становишта митологије није било противуречно. Рим и Италија морали су чак да свечано прославе овај брак.“³² У односу на Баала који је поистовећен са Сунцем, Велика богиња је стајала као месец а у ширем смислу је представљала природу, мајку васкрсавајућег живота. „У Хијерополису у њеном храму где су је поштовали под именом Астарта, њен златни кип је у светилишту стајао насупрот Баала – Зевса.“³³ Поларни дуализам, како показује устањена пракса, поред алузије на плодност упућивао је на решавање питања живота и смрти. Са једне стране било је непрекидно умирање и поновно рађање – вегетација а са друге – смена дана и ноћи, плиме и осеке, годишњих доба и свега што персонификује трајање на основу смене елемената. Слична схватања су делом постојала и у древној италској митологији тако да касним Римљанима то није деловало као страном. Божански парови, у ширем смислу, постају метафоре вечног. Амор и Психа, Каут и Каутопатес стичу нову популарност на основу идеје о светом браку односно међусобном допуњавању, где се и душа у смрти ослобађа „сада из света Посејдона и Геје, из света материје и поново уздиже кроз сферу, коју персонификују музе у прадомовину духа.“³⁴ На таквом небеском принципу установљен је обичај приказивања тетрарха у паровима што је према касноантичком схватању требало да укаже на божанско устројство и још више – његово вечно трајање. То је морао имати на уму Диоклецијан, уверен да би се кроз непрекидно смењивање два Августа и два Цезара, могла обезбедити вечна егзистенција, у његово доба већ урушеног царства. Да су тетрархијски парови замишљени као стуб империје покажује и њихова представа у стегу који



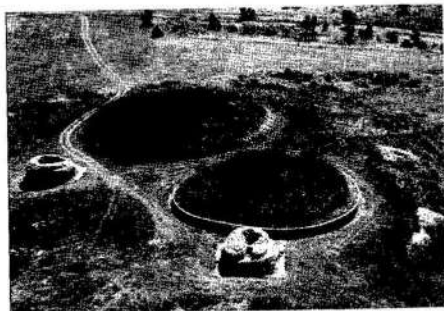
Слика 7

³¹ Исто, 157.

³² Исто, 159.

³³ Исто, 161.

³⁴ F.Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, N.Sad 1973, 14.



Слика 8

је основ декорације пиластара из Ромулијане. (Сл. 7)

У том контексту али у ширем смислу, може се посматрати однос сина Галерија и мајке Ромуле јер се митолошки смисао могао односити на одабране смртнике. Божански цар је морао имати божанско порекло, односно, своју божанску мајку. Већ у раздобљу војничких царева устаљена је пракса постављања царских мајки за сувладаре. Чињеница заједничке апотеозе на светом брегу – Магури

потврђује тезу којом је донекле осветљен религијско – сепулкрални програм уметности која је на овом месту настајала или се трајно настањивала.³⁵ (Сл. 8)

Митолошки контекст Felix Romuliana-е постулира артефакте свих уметничких видова. Критска загонетка, у једном реинтерпретираном концепту повезује лавиринт, лабрисе, Диониса и Аријадну. Прикази Аполона, Асклепија – Ескулапа, Аријадне, Атене, Диониса – Бахуса, Херакла – Херкула и трагови Хекате, веома широко постулирају теогонијску платформу Галеријевог летњиковца. Премда се у дионисовом култу може препознати одређени фокус, било би погрешно закључити да је замишљени „Олимп“ имао врховно божанство. Чак и када се узме у обзир колосална глава Зевса – Јупитера који се иконографски не разликује и од неких касноантичких интерпретација Сераписа, не може се поуздано тврдити да је, и у односу на Галеријеву блискост са титтти сувладарем, државни култ имао превасходну улогу. Неопходно је, такође, узети у обзир учинак философије у преформулацији митова у метафоричку религијску структуру где су синоптичке вредности замењене симболичким значењем. Управо на нивоу симболизма касноантичког стила и његовог унутрашњег питања источеног као *kunstwollen* могуће је иконографско ишчитавање и тумачење артефаката.

На реконструисаном рељефу са уснулом Аријадном из Галеријеве Ромулијане који се налазиу зајечарском Народном музеју, открива се исти преформулисани смисао мита у касноантичкој есхатологији. Герке је ту преформулацију веома успешно објаснио: „Када у круг ове народне уметности улазе митолошке теме, као заспала Аријадна на Наксу, оне се потпуно лишвају митологије и претварају у идилу. Аријадна спава као нека пастирица у љупкој околини у којој се, по неравном терену, одигравају веселе дионисијске сцене. Из ове веселе буколике крије се пријатна представа раја. То је уметност мира и радости, скромности и безазлености, уживања у животу и љубави према малом.“³⁶ Ведри, оптимистички дух прожима камену пластику Галеријевог

³⁵ Исто, 17.

³⁶ Исто, 16.

летњиковца, где је на тај начин изражавано спокојство утемељено на идеји животне лепоте која иконизује лепоту вечног живота. Клесани богови као да имају одговор на ово питање, које се у тако изолованој средини није постављало у оној нужној и страшној мери као у неким урбаним центрима, где је криза успостављала другачије критеријуме за сагледавање живота. Програм царске апотеозе, кроз приказе орла који на традиционалан начин носи венац непролазне славе, глава Херкула која као брадати филозоф зрачи вечитим смирењем као и све фигурине Јупитера, Асклепија и контрапостно приказаних тогатоса указују на то да је летњиковац замишљен као ограђени рај, исечак бескрајног простора у који ће се са светог брега (Mons Sacer) узнети император и његова божанска мајка.

На царску апотеозу указују и фрагментовани споменици империјалне иконографије. Порфирни уломци откривају делове императоровог кипа са викторијама које му на главу спуштају венац. Шака са „златном јабуком“ указује на његову владарску и скоро божанску висину баш као и Херкулова са јабукама Хесперида.

„Поред архитектуре уметничку целину резиденције чине мозаици, фреско – декорација, рељефи и скулптура слободна у простору. Укупна иконографија показује јединствене тежње по питању хтонског и есхатолошког. Такође се може констатовати склоност хеленским традицијама. Цитирани митови међутим своја изворна значења губе и бивају преобликовани у метафоре смрти и вечног живота. Елисејски прикази митских личности алузија су на вечно благовање док је смрт оличена дивљим зверима. Пантер – леопард као Дионисов пратилац сада представља умирени жалац смрти чија је антитеза – лоза која персонификује вечно рађање. Иконографски архетип према коме се поновљеним елементима који фланкирају централни садржај наглашава његов значај, кључ је за разумевање ове претставе : смрт је сада укроћена, лоза непрекидно рађа а Дионис обитава у вечности на основу амброзије или мешавине вина и воде коју испија из кратера. Премда паганска, ова представа се може довести у везу са темом пророка Јоне у римским катакомбама и на саркофазима. Обично се приказује како вечно благује испод вреже од тикава. Веома је слично са уснулом Аријадном на рељефу из Ромулијане која се може упоредити са насликаном девојком из аркосолијума ипогенума испод улице Дина Кампањија у Риму. Напуштена од Тезеја и Диониса сада јесте уснула Аријадна у вечном блаженству. Представа је, у извесном смислу алузија на душу ослобођену од материје.“³⁷

Значајно запажање Буркхарта и Геркеа у вези иконолошког преокрета у касноантичкој уметности неопходноје узети у обзир и приликом тумачења касноантичких артефаката из Ромулијане. Прави смисао представа у већој мери се може откривати на нивоу композиције (нпр. положаја тела, односа горе-доле тј. ближе – даље, однос фигуре и простора) него на основу синоптичког извора. Утврђивање уснуле Аријадне са примерима наведених жена које се одмарају

³⁷ Г.Јанићијевић, *нав. дело*, 80-81.



Слика 9

(Дидо и Телус) чак и пророка Јоне испод вреже од тикава води ка иконолошком поступку, где се трага за јединственим смислом хетерогених синопсиса. Касноантичко раздобље, управо захваљујући неоплатонизму, указује на начелну тенденцију трагања за унутрашњим смислом који превазилази наративну датост приказа.

У том контексту треба посматрати и иконографију сликарских дела, на првом месту – мозаика. Свакако најрепрезентативнији, приказује седећег Диониса са плавичастим нимбом, кантаросом у десној и тирсом – левој руци. (Сл. 9) Окружују га леопард и винова лоза. Веома сложен и слојевит мит о Зевсовом најмлађем сину, разматраће се на основу његовог значења у позноантичкој уметности. Нема поузданих извора за тумачење култа на основу дионисијских мистерија или било ког ритуала везаног за Дионисов култ на овом локалитету, тако да се иконографија и стил показују као једини извор за тумачење религијског контекста. Буркхарт подсећа да као и Деметра, Дионис представља израз наде у бесмртност повезан са „прославом смрти и поновног оживљавања природе...“³⁸ Мозаик са представом Диониса, откривен у триклијуму палате, очигледно је у вези са империјалним програмом по више основа. Повезивање божанства са императором се читава у свечаном положају Диониса који држи владалачки тирс са римском шишарком на врху. Ако би се Галерије могао схватити као владар над животом царства, Дионис влада над животом- уопште. Небеско пиће и течна жртва, припитомљеност његовог пратиоца – леопарда, тако да сада само посматра (Диониса), постаје премиса вечности на коју указује и лоза која, као да је у Дионисовом подножју укоренења, а растом досеже небеске висине. Тезу да мит о Дионису у касноантичкој епохи доживљава наслућен успон,³⁹ Фридрих Герке објашњава преношењем митолошког контекста на питање душе: „Центална дионисијска композиција приказује божанску егзистенцију душе, почев од тренутка њеног напуштања тела.“⁴⁰ Према је уметничка целина резиденције тетрарха Гаја Галерија Максимина у потпуности заснована на паганској митологији, њена симболична и неоплатоничарска иконографија показује се блиском и уметности раних хришћана. Тема Диониса показала се као веома захвална за изражавање смисла егзистенцијалног питања које повезује последње пагане са првим хришћанима. Супротности су се, како је то и Ригл опажао, показале подстицајним за развој нових религијских и уметничких садржаја на основу питања живота и смрти где „...хришћанска уметност обликује идеју повратка

³⁸ J.Burkhardt, *Doba Konstantina Velikog*, 188.

³⁹ F.Gerke, *Нав.дело*, 10.

⁴⁰ Исто, 22.

душе у рај уз помоћ Христа, насупротив паганским представа Елисијума и Диониса и грађанским апотеозама, у оштрој супротности са позноантичком идејом постајања богом.“⁴¹ У том смислу, посматрани су и други мозаички прикази са Ромулијане, као што је тема лова. Духовни контекст представља лавове (и све дивље мачке) као застрашујућу слику смрти. Због тога је њихово убијање премиса идеје грађанске апотеозе. То доказује и појава Диоскура који често фланкирају призоре лова, као чувари гробних врата и на лов гледају као на митарство душе у борби са смрћу. Ловци заправо представљају покојника или се „у његово име боре“ са метафором смрти. „Херојски лов на лавове се око 250. године све више лишава свог грчког митолошког руха и постаје слика реалне борбе за опстанак. Мотив лава почиње да се издваја. На канелованим саркофазима достојанствена звер која раздира свој плен постаје застрашујућа слика смрти. На угловима саркофага са представом лова не налазе се више као појачања витке прилике Зевсових синова, већ главе лавова, протоми, виталне маске смрти која напада.“⁴² Лов се, на мозаику из Ромулијане, не може схватити као декоративан жанр илустрација. Контекст, иконографски смисао као и формална својства слике (о чему ће у наставку бити речи) опредељује приказ као вечну борбу човека са реалношћу смрти, која постаје све очигледнија у овом раздобљу исцрпљених могућности да се одговори или прикрије питање које потреса људску душу. Дионисијски концепт мозаичког тепиха престоне дворане потврђује такве претпоставке.

На основу мозаика из касноантичке царске палате Felix Romuliana поставља се и питање стила. Целина у потпуности потврђује стилске тежње ове епохе, бар на начин на који је представљена у делу Алојза Ригла. Сви мозаици указују на изразита колористичка решења: форма је издвојена из простора на основу њеног перманентног појављивања кроз поновљене мотиве, чиме је основна равна доведена у позицију међупростора. Простор је прекидан али нигде није потпуно укинута (феномен се потврђује на примеру мозаика са Дионисом), док се облици појављују као непрекидно издвајани материјални индивидуум, који ни у једном сегменту није зависан од основне равни. Аксијалном композицијом и оптичким решавањем, постигнут је приказ фигура у њиховој објективној суштини. Централна фигура (Дионис) представљен је у фронталитету, од кога се одступа једино покретом ногу и повратном покретом очију, који иницира лични однос са посматрачем. „Позноримски сликар је тежио да све делове својих фигура равномерно предочи гледаоцу, уместо да један број њих расте у простору, што значи да се преплићу помоћу светлости и дубином сенке.“⁴³ Колористичка комплементарност и ритмично понављање доказују симетрију, док контура сенки помаже јасном издвајању мотива. Основна равна се не прекида чак ни у нивоу земље тако да се не може констатовати хоризонт. Фигуре као да лебде и указују на свој духовни контекст. У томе је изражена

⁴¹ Исто, 30.

⁴² Исто, 12.

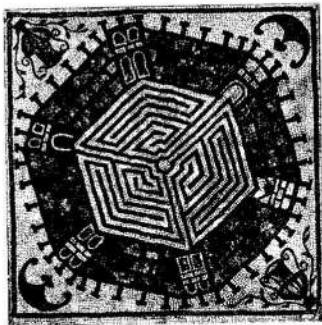
⁴³ A.Riegl, *нав.дело*, 30

јасна уметничка воља (стремљење) тако да закључујемо, да она у великој мери изражава и укупни дух раздобља касне антике.

Сцене лова, међусобно су повезане и коначно уоквирене орнаментом бескрајног преплета две траке. (Сл.10) Једна од њих је претходно (то је уочљиво на основу фрагмената) уоквирена просторним меандром због чега се формирају двоструки оквири који деле основну раван на мање формате, и саме се, понашају као материјални индивидуум. Мноштво орнаменталних мозаика потврђује правило. Мотиви бескрајних извештаја презентују се кружно (пример из предворја малог купатила у палати 1) кроз површине разложене на округле медаљоне (дворане палате 1) и полигоме (мозаички тепих дворане палате).



Слика 10



Слика 11

Композиција са наглашеним центром и угловима мозаика, са метафоричном представом палате као лавиринта, илуструје готово сва Риглова запажања у вези позноантичког сликарства. (Сл.11) Лавиринт се овде верујемо, појављује као профилатички и есхатолошки симбол града (у духовном смислу у односу на свет и живот). Основна просторна раван је прекидана ритмично, изоловањем мотива који указују на бескрајни извештај као и на симетрију. Композиција је у потпуности аксијална и ниједном мотиву није дата предност па ни у самом центру. До средишта воде замршени путеви лавиринта у који се „улази“ кроз главну капију. Ступањем у град, како сада показује уметност, метафорично је ступање у вечност. Иконографија углова мозаика усмерена је ка центру. Приказ се „понаша“ колористички и у вези са тим – потпуно дводимензионално, тако да је напуштен сваки телесни принцип у представљању мотива. Митолошки контекст је на орјентални начин приказан кроз игру бројева, њиховим симболичним изражавањем идеје (трајања) кроз вечну смену елемената: угаони парови (кантароси са лозом), плато резиденције издељен на три поља, и равно 48 бедемских испупчења који овај хексаграм показују као сунце смештено у прави квадрат, који је према Риглу, предвиђен да се сагледа са нормане удаљености. Када се у обзир узме просечна висина човечије фигуре, постаје јасно зашто су све ове представе прекривале „сакрално“ тле

позноантичке царске палате Felix Romuliana.

Митолошки Аријадна могла би бити чинилац повезивања лавиринта и Диониса али то није право питање нашег разматрања. Изворно митолошки смисао како смо закључили, постаје секундаран док је у касној антици ново значење остварено кроз принцип да су све представе – префигурација вечности. Представа лавиринта колористички је конципирана као непрекидна смена белих и црних површина. Истовремено, примена инверзне перспективе показује ово дело као репрезент касноантичке уметности. У односу на време настајања мозаик је морао бити авангардан што опет показује да је цео комплекс циљано и са идејом подизан у духу новог стила. Приказивање архитектуре у виду кулиса ову представу доводи у везу са касноантичким релефима где архитектура образује међураван (између основне и горње) тако да се као феномен појављује дубина као трећа димензија. Евокацијом лавиринта као бескрајног извештаја стиче се утисак ступања у вечност, на основу чега се може закључити да је летњиковац у ширем смислу схватан као префигурација *ogdoosa* – рајског насеља. Концепт *Roma Aeterna* циљано је преношен на духовну престоницу Галеријеве „небеске Цезареје“.

Релеф показује сродне уметничке тенденције, онима које смо претходно уочили на мозаику. Континуираним приказивањем мотива помоћу уреза обликоване су греде и конsole. Веома густо испреплетани мотиви праћени контурном сенком, која се понаша као тамна линија типични су за позноантички релеф. На архиволти са јајастим кимама и таласастим простирањем лозе, на основу дубине уреза постигнут је колоризам са динамичним изменама. Моделовањем и бушењем помоћу сврдла постигнуто је, како код конsole са кантаросом и виновом лозом, тако и код оне са листовима акантуса, да канали сваки лист деле на половине одакле се простиру лиснате живице. На једној конsole са ситним листовима који се од центра, бочно ређају према рубовима, бушотине од сврдла су основно средство којим је постигнут ефекат. На *пиластру са представом тетрарха* орнамент је обликован као војнички стег, где су поједини медаљони изоловани из основне равни да би сваки други (3 од 5) био испуњен паровима тетрараха, између њих обликовани као празни клипеус са лоровим венцем. Рубове удубљеног поља прати веома ситан приказ лозе која се извија. Пиластар показује аксијални принцип компоновања. Тонда се показују као изоловани облици и прате их рубне сенке приличног интензитета (у односу на општу меру). Пиластар се завршава ситним урезаним мотивима акантуса, од којих један заузима централно поље, а два се по средини ломе на рубовима капитела. Фронтално је могуће видети половину, која посматрачу омогућава визуелну реконструкцију и допуњавање до целине на основу духовног искуства како је то, као начелни принцип стила, уочио Алојз Ригл.

Веома је слична ствар са каменом пластиком и скулптуром, слободном у простору. Бели мермер и сиви пешчар доминирају у овој колекцији камене пластике. На глави бојанства које по свему представља Херкула, уочљива је промена класичног античког моделовања помоћу облика који се истура



Слика 12

ка посматрачу на позноантичком принципу обликовања бушењем помоћу сврдла. Форма лица указује на традиционално пластично обликовање помоћу полусенки. То је нарочито уочљиво код моделовања слепоочница, јагодица и усана које показују полуосмех. Обликовање очију помоћу уреза и бескрајног низа увојака косе и браде постигнуто је бушењем. Дубоке сенке у рупама динамизују форму обликујући је на принципу хармоничног ређања елемената. Синтеза пластичног и оптичко-колористичког на овом „портрету“ постигнута на непоновљив начин, што ову скулптуру чини ремек делом, као и примером истовремене примене два модела обликовања, класичног и касноантичког.

Глава императора, међутим, типичан је пример тетрархијске портретне уметности.

Обликована у порфириту, у већој мери евоцира источњачку традицију. (Сл.12) То је уочљиво на једној сведеној презентацији основне масе која се простира више по површини. Карактер је остварен линеарно, графички. Зенице су моделоване помоћу рупа на површини камена а поглед је наглашен дубоком сенком аркада. Како год да пада сенка, дубоки графизам остварује своју улогу наглашавања карактера „модела“. Плитка моделовања, маса косе је издвојена из равни главе, а поновљеним и појачаним поступком, венац је у већој мери издвојен из ње. Он се притом, понаша орнаментално и више је симбол него тријумфални украс главе. Ако посматрамо фронтално, нећемо бити ускраћени за слику његове целине, јер се понављањем у свим сегментима, очекивано формира око главе. Уколико се Галеријев портрет упореди са Херкуловом главом, веома је уочљив пресудни корак, који је позноантичка скулптура начинила у односу на класични принцип.

Да су тетрархијски класични портрети утирали нови пут позноантичке уметности доказују и артефакта са других локалитета. Константинова бронзана глава из Nais-a по свему је сродна Галеријевој. То више није тип скулптуре која је предвиђена да се посматра са свих страна, већ својим фронталитетом подразумева комуникацију са посматрачем на основу покрета очију. Померањем зеница према горњем капку, поглед је постао смирен, као да је Константин „загледан у даљину“. Венац на императоровој глави, приказан је у форми цикличног бескрајног извештаја, што је даљим усложњавањем куминирало у приказима бисерних почелица, каква је виђена на глави Византијске царице из Балајнца.⁴⁴ Камени прикази разних тогатоса, према позноантичким принципима и у Ромулијани као и Медијама, показују сродност. Ломљење драперија, постигано је урезима који иницирају контурна сенчења,

⁴⁴ П.Петровић, *Ниш у византијско доба*, Градина, Ниш 1970, 154

тако да је колористичким смењивањем избочина у односу на сенке, веома успешно сугерисан покрет. Умерени покрет који указује на потенцијалну динамику, доживљава се као тренутно застајање приликом кретања више него позирање и став. Линеарност је значајан елемент препознатљивости касноантичке ранохришћанске уметности али и чинилац повезивања сликарства и скулптуре. Скулптура се на основу линеарности понаша више као дводимензионална слика него као пуна форма, а старији начин обликовања још увек опстаје, захваљујући дугој античкој традицији.

Ранохришћанска уметност

Представа о ранохришћанској уметности која се може конструисати на основу артефаката, омогућених системским археолошким ископавањима, претежно у двадесетом столећу у Србији, премда је превазишла оквире наговештаја, још увек је далеко од комплетне слике коју о томе можемо имати. Разноврсност у уметничким видовима: ранохришћанским црквама и сепулкралном сликарству указује на далеко развијенију културу раних хришћана него што би се, због прогона и недовољности историјских извора могло претпоставити. Услед хетерогености и извесне неочекиваности артефаката у односу на иконографска решења и , дела ранохришћанске уметности са простора данашње Србије представљају веома темељан супстрат за тумачење помоћу теоријских система Буркхарта, Ригла и Геркеа.

Ранохришћанско сепулкрално сликарство као ранији вид овог стила тумачено је на основу примера из урбаних и хришћанских центара. Као веома значајни узимани су примери ранохришћанских гробница из античког Nais-a. Једноод веома необичних сликарских решења усмерава ка гробници коју је 1933. открио А. Оршић Сло...испод Моста младости која је заувек изгубљена приликом изградње аутопута. На основу фотографија, цртежа и археолошких забелешки постаје јасно да је реч о веома ретком иконографском и стилском решењу.

Фреске ове гробнице изведене су линеарним стилем и композиционим решењима која се показује независним од архитектуре. Понављање елемената указује на тежње ка бескрајном извештају, док је колористички модел постигнут непрекидном сменом облика и површина у међупросторима. Једноставна подела на зоне указује и на духовни контекст, који потврђују не само нишке већ све осликане гробнице на Илирику (и шире) од IV до VI столећа. Доња зона се односи на приказе (рајске) природе а горња на циклично понављање еона – неба. Повезивањем елемената у доњој зони тежило се континуираном представљању док је горња – аксијално конципирана. Неспретност у сликању се у овом примеру, показала као добар показатељ стила кроз неприкривени, поједностављени концепт. Серифи на крстовима који се појављују у линеарним издвигеним формама као и две розете као „пратиоци“ крста указују на могућност да је сликарство изведено према сећању на неки утемељенији концепт.

„Најзначајнија је свакако гробница са фрескама у дворишту Дома



Слика 13

средњошколске омадине у улици Косовске девојке. (Сл. 13) Откривена је 1953. године, као случајан налаз, гробница има правоугаону основу (дужина 2,63м, ширина 2,23м), полуобличасто је засведена (висина 1,78м). На источној страни налази се ограђено степениште и улаз заоквирен каменом плочом која се вертикално спуштала у жљебове довратника. Унутрашњост гробнице подељена је преградним зидовима на три (А.Мирковић) или четири (Ђ.Бошковић) гроба у облику ковчега без поклопца. На западном зиду је правоугаоно удубљење, ниша, како је то обично случај и са другим гробницама овог типа.⁴⁵ Омалтерисана, и у потпуности осликана, ова гробница представља репрезентативан пример касноантичке-ранохришћанске уметности. Подела на зоне приказује да сликарство не прати архитектонски склоп а зидови су схваћени као сликарско платно. Сликани мотиви су изоловани из његове равни, ритмичним понављањем и равномерним распоредом потискујући белину основне равни у други план. Сликарство по свему припада црвено-зеленом линеарном стилу са наговештајима (у приказу трансена) архитектонског.⁴⁶ Христограм, приказивање у паровима (апостола и мученика), евхаристијска лоза и трансена са хермулима, указују на сложу иконографију али и типичну за ранохришћанску уметност. Појава дуплих кружница (монограм са два палмина венца), клипеус, ромбови трансене, бордуре и наглашени покрет фигура одвајањем стопала из равни (ефекат лебдећег стопала) као и фронталност фигура, према Ригловом тумачењу, овај споменик представљају као карактеристично дело касноантичке-ранохришћанске уметности. Нишка гробница, међутим, представља пример који једно његово запажање доводи у питање. Алојз Ригл је на почетку излагања о сликарству уочио да савремена публика попустљивије процењује сликарство у односу на скулптуру.⁴⁷ Уколико упоредимо у овој гробници насликане палијуме са тогама на клесаним фигурама из Медијане, уочићемо да



Слика 14

је у основи иста интенција. (Сл. 14) Шта их удаљава? Најочљивија је разлика у односу на технику. Набори у фреско техници су морали бити извођени брзо и скицозно док су клесани глачањем добијали на дефинисаности форме. У основи се тежило истом: колористичко издвајање форме набора је тежило објашњењу покрета који је кроз потенцијалну динамику, у контрапосту, само наговештен. Када би се технолошки приближили клесани и сликани набори, верујемо, показали би се као веома сродни. С тога се Риглово запажање не може до краја прихватити. У новооткривеној гробници (2006) у Пантелејској улици у Нишу која се датује у касно четврто или рано пето столеће.⁴⁸ Христограм је смештен у центар полуобличастог свода. Колористичка сликарска решења, архитектура и иконографија потврђују стил претходне, раније откривене гробнице из Јагодин Махале. Осликане палијуме-е у виду полуреоних плоча са оквирима и бордурама, отвор за улаз на западном зиду, указују на сликарство константинске традиције и снажније стремљење архитектонском сликарству. На основу припадности другој генерацији сликарства катакомби према свим одликама стила константинског сликарства ове две гробнице показују сродност и на основу могућности допуњавања, представљају изразите форме друге епохе развоја ранохришћанске уметности.⁴⁹

У *Viminacium*-у престоници провинције *Moesia Superior*, откривен је корпус споменика касноантичке-ранохришћанске уметности. За разлику од нишких, где су хришћански синопсиси пресудни за религијско опредељење, „виминачијумско“ сликарство показује синкретичко опредељење. Христограм, насликан у једној од гробница у поменутом смислу је једини поуздан показатељ хришћанске уметности. Сви остали иконографски елементи могли су бити прихватљиви и за хеленске и римске пагане, митраисте и поклонице других орјенталних култова. Уверење да је реч о хришћанском наслеђу темељимо на контексту који је управо утврђен на Христограму у коме остварује свој смисао. Ероти (генији годишњих доба), парови са кантаросом, евхаристијска лоза, сцене херојског лова и друго, упркос страном пореклу били су веома прихватљиви за ране хришћане који су живели у мултикултурној средини провинцијалне престонице. Иконографска синтеза на основу култова не указује на то, да је реч о мешовитој религијској групи споменика већ да је природа религијских идеја која је рефлектована у сликарству садржала и стране али прихватљиве елементе. Градско становништво је упражњавало традиционалне римске обичаје и етос што подразумева урбано понашање а религијска припадност је схватана као приватна ствар. Хришћански контекст се може доказати на основу детаљног приказа сличних тема према Геркеовој интерпретацији али и на основу наивности народне уметности за коју Буркхарт тврди да представља ефекат опадања вредности.⁵⁰

Стилско опредељење *Viminacium*-ског сепулкралног сликарства у

⁴⁵ Исто, 79.

⁴⁶ F.Gerke, *нав.дело*, 23.

⁴⁷ A.Riegl, *нав.дело*,31.

⁴⁸ F.Gerke, *нав.дело*, 98-105.

⁴⁹ F.Gerke, *нав.дело*, 31.

⁵⁰ J.Burkhardt, *Doba Konstantina Velikog*, 269.



Слика 15

вези је са композицијом која показује растуће мотиве на белачастој основи која се појављује у међупросторима, као и двоструким бордурама којима су сцене најпре раздвојене, а потом, као мрежом, повезане у целину.

Бордуре у виминацијумским гробницама обично деле бочне зидове на две зоне али не обухватају чеоне. Разлог томе јесте што архитектонска целина није у центру пажње сликара. Архитектуру приказују као неизбежан елемент и носилац сликарског плана. Веома сличну појаву је уочио Фридрих Герке на римским катакомбама. „Ars Christiana у својим почецима не познаје архитектуру.“⁵¹ У том смислу зид је посматран као носилац слика чије оквире тек треба одредити. Код одређивања оквира за сликање било је пресудно искуство са каменом пластиком. Композиција осли-

каног ансамбла гробнице компонована је као спољашњост касноантичког саркофага. Једноставне фунерарне форме, засноване на ограђивању простора, примери су просторне градње код које унутрашњост и спољашњост нису повезани значењем. Подужна основа се не поклапа са таваницом која је сужена толико да се може закровити једним редом и двосливним кровом. Кубични, унуташњи простор није у потпуности трапезоидан односно пирамидалан, будући да бочни зидови показују тенденцију лучног раста. Изгледају тако, као да теже да обликују лук – полуцилиндрични свод али се то ипак не догађа. Тако чеони зидови добијају форму заобљеног трапеза а бочни – горњим крајем нагнутих правоугаоника. Како је за сагледавање композиција са нормалне удаљености добијени формат био прихватљив није се накнадно делио и у компоновању чеоне слике примењивана су аксијална решења. Мале удаљености између бочних зидова онемогућавале су посматрање са удаљености. Због тога се прибегавало подели на две зоне и компоновању у форми симетричних низова подужних мотива. Прикази на бочним зидовима се, премда прекинути у чеоном делу, понашају као целина. На неочекиван начин бескрајни извештај се појављује у сликарству гробница. Риглово запажање да је подстицајно у развоју касноантичког стила била унутрашња супротност аксијалних и подужних композиција и на овом месту је потврђено.

Гробницу са Христограмом је могуће објаснити и стилски и иконографски. (Сл. 15) Линеарним решењима приказане су форме, тако да покривају цео простор (као мегалографија) а основна раван се појављује у међупросторима.

⁵¹ F.Gerke, *Нав. дело*, 20.

Ни у једном сегменту није изражена тежња ка дубини. Решења су у основи оптичка. Источни, чеони зид је за разлику од западног са Христограмом издељен по вертикали на две зоне. Два пауна над кантаросом су у основи симетрична слика која је у горњој зони допуњена приказом винове лозе

Појава Христограма се може различито схватити. Буркхарт је на пример, склон тумачењу да је уведен као један од религијских симбола у профилактичком смислу у духу религијског синкретизма, типичног за еклектични оријентисано друштво позног царства. Такво схватање Буркхарт преноси на Константиново поштовање Христа (христограма). „За шта је Христос могао да изгледа као бог међу другим боговима, а присталице Христа поданици као и присталице паганских божанстава. Нећемо порицати могућност да је Константин развио неку врсту сујеверја у односу на Христа, и да је то име довео у неку нејасну везу са Богом – Сунцем.“⁵² Буркхартово виђење Константиновог односа према Христу у вези његовог монограма није у пуној мери релевантно за тумачење виминацијумске гробнице али упућује на опрез у њеном одређивању као изразито хришћанске. Реч је о томе да се античко-оријентални контекст појављује као супстрат и у уметности раних хришћана. На основу иконографске схеме у овој гробници „Христос се не може посматрати као бог међу другим боговима, већ као обједињавајући чинилац универзалних позноантичких симбола бесмртности. Да је фокус на Христовој личности указује и посебан положај Христограма: он се налази на западном чеоном зиду који једини није издељен бордурама а испод њега је постављена консола од опеке где су се палиле лампе. Како је све усмерено ка уметности, иконографија добија хришћанску концепцију. Теме херојског лова као метафора победе над смрћу, лоза као симбол умирања и рађања и пауни на кантаросу као метафора васкрсења, надовезују се на тему вечности оличеном у вечној егзистенцији Логоса Божијег. Евхаристијски елементи попут мешавине вина и воде у кантаросу и евхаристијске лозе допуњују утисак“⁵³ Антагонизам црног и белог коња у сценама лова део је митраистичке традиције и позноантичког концепта соларно-лунарне теологије. (Сл. 16)

У гробници са женским портретом и дапифером је веома важно сагледати елементе стила. На овим приказима убедљив је наговештај контрапоста. Код слуге приносиоца то је уочљиво у положају стопала; подигнута пета „показује да су контрапост, радикалније савладана, као и лебдеће држање стопала, одлучније доведени до изражаја.“⁵⁴ Одлучан покрет је уочљив и у очима односно погледу, обеју фигура. Женски портрет,⁵⁵ у приказу става указује на једну другу традицију неговану у римским рељефима са поворкама. Жена са балзамаријумом оставља утисак као да је усред крете на тренутак застала и бачила поглед уназад. То је онај гест којим Ригл доказује присуство духовног интро-

⁵² J.Burkhardt, *Doba Konstantina Velikog*, 346.

⁵³ Г.Јанићијевић, *Хришћанска уметност и античке парадигме*, 105.

⁵⁴ A.Riegl, *нав. дело*, 30.

⁵⁵ Г.Јанићијевић, *Хришћанска уметност и античке парадигме*, 109-116.



Слика 16

спективног елемента тако типичног за позноримску уметност. На бочним зидовима приказани су паунови са кантаросима о чему је већ било речи.

Пример треће виминацијумске гробнице је значајан из више разлога. На чеоном источном зиду су генији (ероти) годишњих доба комбиновани са приказом коначне бербе. (Сл. 17) Ова гробница у потпуности оставља утисак небеског ружичњака.⁵⁶ Са друге стране веома је за-

нимљива као спој црвено-зеленог линеарног стила где се у паритетном односу појављују мотиви и основна равна и истовремено је наговештен архитектонски стил кроз посебне оквире унутар система бордура. Горње зоне са приказом лозе изгледају као „развучени“ капители са позноантичких консола. Две фигуре у радикалном наговештају контрапоста, своје покрете „дугују“ открићима оптичког схватања, карактеристичним за позноримску уметност.

У иконографској интерпретацији виминацијумских гробница, као примера ранохришћанске уметности запажено је следеће: нормална удаљеност у посматрању претпоставка формата и величине приказаних мотива. Закључак је да су прикази намењени перцепцији заснованој на оптичком моделу.

За испитивање могућности тумачења касноантичке-ранохришћанске уметности на саркофазима, који су се показали пресудним развојним чиниоцем, одабрали су такође пример из Виминацијума, који се данас налази у лапидаријуму пожаревачког Народног музеја. Овај саркофаг је по свему судећи импортован као полуобрађен⁵⁷ а представе на бочним и једном чеоном зиду који представља лице саркофага дело неке од домаћих клесарских радионица. Обликован је на начин у коме се препознаје смена тактилног и оптичког схватања, који смо већ уочили на глави Херкула и Romuliana-e. Пунија пластика троструких гирланда са еротима указује на класично-античко моделовање са полусенкама али и извесно графичко појачање у контурама. Чеони прикази *трачког коњаника* и *жене која оплакује* међутим, представљају типично оптичка решења. Уједначеност избочина горње равни и издвајање на основу уреза контура са тенденцијом поткопавања указује на рељефе као на позноантичко дело. Проконески мермер се показао као веома погодан материјал за моделовање према касноантичком примеру. С тога је неприхватљиво код касноантичких уметника тумачење да је реч о клесарима слабијих могућности, како је то називао Буркхарт, јер постигнути ефекат указује на снажно деловање одређене уметничке воље. Сама тема коњаника јесте у вези са херојском

⁵⁶ F.Gerke, *нав. дело*, 10.

⁵⁷ М.Томовић, *Проконески саркофаг са гирландама из Viminacium*, Viminacium 12, 69-78.

иконографијом и у основи има исти смисао као и битка на Хеленином саркофагу. Када се том приказу дода и представа жене која оплакује, уочене су хеленске класичне традиције. Саркофаг из Виминацијума показује сродност и са сликаним приказима ловаца из гробница тако да и иконографија сведочи припадност целини позноантичког стила. Премда се зидане гробнице не могу, у правом смислу, назвати – архитектуром.

Питање ранохришћанске архитектуре сложено је из више разлога: оне су ипак представљале пример просторне градње. Мање нише у зидовима какве се могу видети у гробницама античке *Sophiana-e*⁵⁸ са друге стране не представљају тек наговештаје композицијом маса у ентеријеру.

Тако се питање архитектуре може разматрати тек на основу ранохришћанских базилика и цркава са аксијалним основама. У већим градским али и хришћанским центрима као *Nais* (већ у IV столећу) или касније *Justiniana Prima*, храмови, цркве различитих основа указује на развијену архитектуру код раних хришћана. У урбаном подручју *Naisa* је откривена једнобродна базилика са апсидом на истоку (локалитет *Јагодин Махала*)⁵⁹ подужне је основе и опредељена као ранохришћанска.⁶⁰ На истом локалитету је откривена и тробродна базилика са мартиријумом као комбинација подужног и аксијалног модела. Централни брод показује тенденцију ширења према бочним, који заправо и нису прави бродови већ указују на функцију помоћних просторија. Мартиријум подсећа на терме због кружно распоређених аркосолијума и великих прозорских отвора у горњој зони. Композиција маса се може констатовати на самој архитектонској форми када се елиминише каснија доградња и кроз појаву пастофорија уз источну апсиду као и на примеру рановизантијске базилике на *Ђурлини*.⁶¹

Класичан тип позноантичке тробродне цркве може се констатовати у *Justiniana Prima*-и: подужна основа централног брода завршава се апсидом, бочни бродови су знатно ужи а бочне просторије су формиране тако као да се ради о трансепту. Улазни део је формиран помоћу атријума из кога се такође улази у бочне просторије од којих једна има апсиду. Атријум по ширини обухвата сва три брода базилике. „Трипартилни трансепт је настао у вези са развојем литургије и уобличавањем троделног презбитеријума. *Deichmanur* је показао

⁵⁸ F.Fülep, *Sophianae*, Akademija Kaido, Budapest 1984, 340. Ср.Л.Мирковић, *Нав. дело*,

⁵⁹ П.Петровић, *Ниш у античко доба*, Ниш 1976, 85-86.

⁶⁰ *Исто*, 130-132.

⁶¹ *Исто*, 144.



Слика 17

да је тип троделног презбитерија формиран у раздобљу од IV до VI века н.е. на арамејским основама и да је отада углавном на блиском истоку, претежно у Сирији. Током V и VI века више примера у Малој Азији и на Балкану сведоче о ширењу овог укуса.⁶² Подужна основа ове грађевине наглашена је дужином централног брода и његовим одвајањем од бочних помоћу колонада. Његова основа је дефинисана триблоном према атријуму и олтарском преградом према апсиди. Трансепт је имао засебне улазе.

Ова базилика у основи представља репрезентативни пример ранохришћанске уметности. Констатација зиданог амвона и камене трпезе указује на простор са пуном литургијском функцијом. Нижа нивелација пода у бочним бродовима омогућује претпоставку да је простор схватан као посебан, са функцијама литијских преношења дарова. Атријум са бунаром сведочи константиновску традицију модела римских базилика односно њихове источне варијанте. Ова грађевина се ипак не може поуздано везати за малоазијски стил – већ више за царске базилике са атријумима према традицијама римских ранохришћанских цркава. Неокоринтски капители, стилски образују групу која указује на типична оптичка решења касноантичке уметности, а њен познији вид сведочи и појава перваза који маркирају ивице. Колористичко решење постигнуто је плитким релефом где се избочине налазе у нивоу равни (представа акангуса) и рупа којима је дефинисана дубина до основне равани.

Мозаични тепих средњег брода сачињен је од две врсте елемената. Средишња сцена образована је бескрајним извештајем мотива двоструке секире а „меандарски“ оквир обликован је као лавиринт са ритмичним појављивањем фигура (птице и воће) у квадратним међупросторима. Веома слична решења су примењена и у апсиди и хору. Прикази лова са Диоскурима а нарочито приказ Доброг пастира у близини амвона указују на аналогност ранохришћанских са паганским симболима.

Пример базилике са крстом из Царичиног града такође указује на веома богату традицију ранохришћанских цркава на овом подручју.⁶³ Триконхална црква из Justiniana-e Prima у ствари, кроз појаву конхи (које су инспирисане екседрама и пресецају наос преко половине показују се као попречни трансепт), указује на правце развоја касноантичке-рановизантијске архитектуре. Између атријума и цркве, издељени трансепт у краковима као да има сличне просторије онима из базилике у доњем граду.

Форме градње наведених цркава у својој различитости указују на веома развијену архитектонску традицију касноантичке – ранохришћанске уметности на нашим просторима. Разуђеност основа и примена композиције маса у спољашњем обликовању, у зависности су од намене тако да се се тробродне налазиле у урбаним центрима где су била и седишта епископа а

једнобродне цркве на удаљенијим местима и мањим храмовним центрима. Унутрашњи простор разрешаван је кроз основе сложене из више облика што је кроз композицију маса имало за циљ да указује на непрекидно простирање. Идеја бесконачности остварена је повезаношћу просторија које се понашају као непрегледан и непрекидни систем. Идеја бесконачности је као чинилац стилског препознавања касноантичке-ранохришћанске уметности, доказана и бескрајним извештајима мозаичког тепиха тробродне базилике из доњег јустинијанског града.

Закључак

Издавањем два корпуса артефакта, једног паганског и једног хришћанског – у духу касноантичких антитеза тежило се испитивању оперативних могућности и функционалности теоријских система који је конструисан из теорија Јакоба Буркхарта, Алојза Ригла и Фридриха Геркеа. Вредности појединачних метода као и коначне синтезе показали су знатне могућности у тумачењу касноантичког уметничког наслеђа. Ова чињеница потенцијално омогућава и дубљу суштинску рецепцију касноантичких споменика са наших простора што представља обиман истраживачки процес који је овим разматрањем тек наговештен.

⁶² Ђ.Мано – Зиси, *Ископавање на Царичином граду 1942-1952*, Старинар III/ IV, Београд 1955, 132.

⁶³ Н.Спремо-Петровић, *Базилике са крстом у Царичином граду*, Старинар III/ IV, Београд 1955, 164-173.

INTERPRETATION OF MONUMENT LATE ROMAN AND EARLY CHRISTIAN ART FROM THE AREA OF TODAY SERBIAN BASED ON THEORETICAL - ART TRADITION BURCKHARDT, RIEGL AND GERKE

Goran Janićijević

Late Roman - early Christian art is a very important but not solved until the end of the period. Given the growing number of artifacts, as a result of archaeological research in this area, the need for their substantive interpretation, which forms the basis for the reception of art in our contemporaries. The study, resorted theoretical interpretations that were created in the second half of the nineteenth and the first half of the twentieth century that. Jacob Burckhardt theories, Alois Riegl and Friedrich Gerke. In relation to the subject - works late antique art from our area, investigated the functionality of the theories of interpretation. As the focus of cultural Burkhart singled out: theocracy and religious syncretism and their reflection in art, the relation of ancient and oriental elements and the relationship between culture and politics. In relation to Riegl assumptions of late antique - early Christian art attention is focused on style with dominant color scheme and the optical perception and understanding of form. Alois Riegl detects and monitors certain artistic phenomenon will (kunstwollen) that defines the style as his inner principle. In presenting late antique early Christian art Friedrich Gerke tends to transcend previous experiences on the basis of characteristic phenomena. To the three theoretical interpretations found the basis of interpretation of style on the monuments in our region: a continent of pagan culture - the imperial palace Felix Romuliana and the corpus of Christian art: painting, early Christian graves Nais and Viminacium and architecture of early Christian basilica from Nais and Justiniana Prima. Deeper and more substantive interpretation of the aforementioned works of art, so further defines "life" and reception of art Late Antiquity and Early Christianity

Др Драган М. Марковић
Универзитет Сингидунум,
Београд - Факултет за примењену
екологију

Дејан П. Марковић
Универзитет Сингидунум,
Београд - Факултет за примењену
екологију

Драгана Д. Марковић
студент Универзитета у Београду
Фармацеутски факултет

МЕХАНИЗАМ ДЕЛОВАЊА ПОВРШИНСКИ АКТИВНИХ МАТЕРИЈА И СИКАТИВА

Апстракт: Површински активне материје (ПАМ) су материје које имају својство да изразито смањују површински напон течности. Постоје бројни синоними за површински активне материје, а најчешће коришћени су тензиди и сурфактанти. Њихова грађа је двофилна, јер имају и хидрофилни и хидрофобни (липофилни) део молекула. Конформација тензида зависи од својства растварача у коме се он налази, тј. да ли је растварач поларан или неполаран. Управо захваљујући својој двофилној грађи ПАМ се накупљају на граници између две фазе (на граници фаза) и на тај начин снижавају површински напон течност у којој се налазе. Сикативи (сушива) су супстанце које убрзавају сушење уљаних боја. Они су ефикасни када се користе са бојама које садрже уља или неку другу компоненту која је подложна оксидацији или полимеризацији, јер се и њихово деловање заснива на оксидацији неке од компонената боје и стварању полуврстог и чврстог филма на површини слике.

Кључне речи: површински напон течности површински активне материје, мицеле, колоиди, сикативи.

Увод

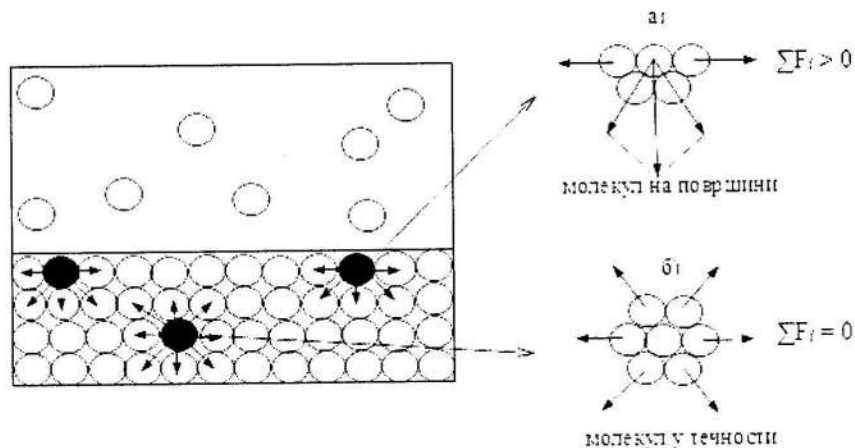
Површински активне материје (ПАМ) су предмет изучавања гране физичке хемије која се назива колоидна хемија. ПАМ су веома значајне како у погледу интересовања физикохемичара, хемичара, технолога, фармацеута тако и у свакодневном животу. Представљају хемијске супстанце двофилне грађе, што значи да поседују и хидрофилни (воли воду) и хидрофобни (не воли воду) део молекула. Управо на њиховој грађи се заснива њихов механизам деловања. ПАМ имају својство да се удружују у агрегате, такозване мицеле. Праћење особина мономерних површински активних материја, као и оних удружених у мицеле од великог је значаја. ПАМ се налазе у шампонима, детерџентима, прашковима за прање веша, средствима за чићење тканина. Праћењем својстава ПАМ у различитим средствима доприноси побољшању и унапређењу наведених производа.

Сикативи (сушива) су веома коришћени у сликарству. Представљају

супстанце које убрзавају сушење боје на сликарском платну или дрвету. Своју ефикасност сикативи испољавају само при комбиновању са одређеним врстама боја код којих су коришћена уљана везивна средства. Наиме, њихово деловање се заснива на оксидацији или полимеризацији неког од састојака коришћене боје и образовању танког филма на површини слике. Стога боје морају да поседују неку уљану компоненту, која је подложна оксидацији и полимеризацији захваљујући којој сикативи убрзавају сушење.

Површински напон течности

Површински напон течности је својство течности испољено на њеној површини без обзира да ли се течност граничи са другом течносту, гасом или чврстим телом. Услед некомпензованих међумолекулских сила на самој површини течности се јавља напон течности који тежи да смањи своју површину. На слици 1. приказан је схематски приказ граничне површине гасне и течне фазе.¹



Слика 1. Схематски приказ међумолекулских интеракција на граници додира течне и гасне фазе

- а) молекули на површини течности
б) молекули унутрашњости течности

Са слике 1. уочава се јасна разлика у окружењу између молекула који се налазе на површини и унутрашњости течности. Из тог разлога су кохезионе силе између молекула које се налазе у унутрашњости течности у равнотежи и њихова резултанта $\Sigma F_i = 0$, зато што је сваки молекул са свих страна окружен

¹ Д.Минић, А. Антић-Јовановић, *Физичка хемија*, Факултет за физичку хемију и Биолошки факултет, Београд, 2005.

истим молекулима. Међутим, молекули на површини течности су са једне под утицајем кохезионих сила молекула течности, док су са друге стране изложени утицају кохезионих сила молекула из гасне фазе које су слабијег интензитета. Из тог разлога је резултанта сила $\Sigma F_i > 0$ и усмерена ка унутрашњости течности тако да се на површини течности налази незасићено поље сила и вишак слободне енергије коју називамо слободна површинска енергија. Последица резултанте дејства кохезионих сила ка унутрашњости течности на молекуле течности са површине се испољава у тенденцији да се смањи површина течности како би се смањила и површинска енергија. Ови утицаји условљавају се у тежњи капи да заузме сферни облик зато што тело одређене запремине поседује најмању површину уколико се налази у облику лопте.

Површина течности је упоредива са затегнутом еластичном мембраном по којој тангенцијално на површину делује сила са тежњом да јој смањи површину. Та сила се назива коефицијент површинског напона односно површински напон (γ) и дефинише се као сила која делује у свим правцима по површини течности под правим углом на сваку линију јединичне дужине.

$$\gamma = \frac{F}{2b} \quad 1.1.$$

где је F сила која има тежњу да смањи површину мономолекулског слоја, односно сила која делује на јединицу дужине стране правоугаоника b , при чему је b удвостручено, зато што сила γ дејствује и на супротну страну мономолекулског слоја.

Интензитет кохезионих сила у течносима условљава појаву њихови површински напона. Уколико су оне интензивније толико су и вредности њихових површинског напона веће. Површински напон неполарне течности, угљен-тетрахлорида (CCl_4) на $20^\circ C$ износи $0,026 \text{ Nm}^{-1}$, док на истој температури површински напон воде, чији су молекули диполи износи $0,073 \text{ Nm}^{-1}$.

За течности већих вредности површинских напона неопходно је утрошити већу количину енергије за раскидање кохезионих сила. Из тог разлога су и њихове тачке кључања веће.

Порастом температуре површински напон течности опада из тог разлога што расте кинетичка енергија молекула која узрокује слабљење међумолекулских привлачних сила, које су директно одговорне за настајање површинског напона.²

Површински активне материје

Површински активне материје (ПАМ) су хемијске супстанце које поседују својство мењења особина фаза течности. ПАМ изразито смањују површински

² S.Gleeson, *Уџбеник физичке хемије*, Научна књига, Београд 1970.

напон течности захваљујући појави позитивне адсорпције, тј адсорбовањем на површини између две фазе. Адсорпција је појава када се концентрација раствора повећава или смањује у граничном слоју у односу на унутрашњост раствора. Адсорпција на граници течне фазе је позитивна када је концентрација раствора већа у граничном слоју у односу на унутрашњост раствора, док је негативна у растворима који у граничном слоју садрже мању концентрацију раствора.

Испољавање површинске активности зависи од хемијске грађе супстанце и хемијских особина растварача.

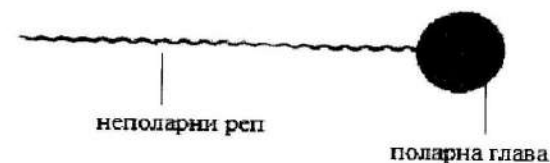
Велики утицај на површински напон имају растворене супстанце. Базе, киселине, соли и друга изразито поларна једињења благо повећавају површински напон воде. Једињења која су поред поларног и делимично неполарног карактера смањују површински напон воде. У таква једињења спадају и површински активне материје.

Молекули ПАМ су двофилне грађе, што значи да поседују и поларни и неполарни део молекула. Управо због своје карактеристичне двофилне грађе они поседују афинитет и за поларну и за неполарну фазу. Површински активне материје се још називају и амфифили. Између молекула ПАМ и поларних молекула воде јављају се слабе привлачне силе, па је њихова растворљивост у води мала. Поларни део ПАМ молекула се везује јаким електростатичким силама за поларне молекуле воде, који их солватизују и на тај начин теже да их задрже у раствору. Према неполарном делу амфибилног молекула површински активне материје, молекули води немају афинитет и теже да га истисну на површину. Тежња за истискивањем неполарних група из воденог раствора позната је под називом хидрофобни ефекат. Хидрофобни ефекат³ је израженији уколико молекула ПАМ садржи већи удео неполарних група, па је јасно да су активније ПАМ које имају већи неполарни део молекула, јер више смањују површински напон воде. Хидрофобни ефекат доводи до истискивања молекула ПАМ из унутрашњости раствора на границу између две фазе (вода/ваздух, вода/уље итд), тако да је поларни део молекула окренут према поларној фази (унутрашњости), док је неполарни део молекула ПАМ истиснут на површину.

Површински активне материје имају карактеристичну грађу, састоје се од хидрофилне "главе" и хидрофобног "репа". Глава ПАМ молекула представља хидрофилни део молекула, а састоји се од различитих катјона или анјона. Реп молекула се састоји од неполарних група и он је хидрофобни део молекула ПАМ. На слици 2. је приказана схематска структура молекула ПАМ.⁴

³ Д. Малешев, *Одабрана поглавља физичке хемије*, Универзитет у Београду, Фармацеутски факултет, Београд 2008.

⁴ Д.М. Марковић, *Одабрана поглавља физичке хемије*, Факултет за примењену екологију – Футура, Београд 2013.



Слика 2. Схематски приказ молекула ПАМ

На основу природе хидрофилне групе, површински активне материје могу се поделити на јонске и нејонске.

Јонске површински активне материје деле се на анјонске, катјонске и амфотерне. Анјонске површински активне материје растварањем у води дају негативно наелектрисан јон сурфактанта и позитивно наелектрисан контрајон (натријум, калијум, амонијум јон итд). Анјонске ПАМ представљају веома добре солубилизаторе и нису токсична једињења. Најпознатије анјонске ПАМ су калијум-лаурат, натријум-додецилсулфат, натријум-додецилсулфонат, алкилбензен-сулфонат и други. Сапуни спадају у анјонске ПАМ.

Катјонске површински активне материје растварањем у води дају позитивно наелектрисан јон сурфактанта и негативно наелектрисан контрајон. Неки од примера катјонских ПАМ су додецил-хидрохлорид, кватернерне амонијум соли, хексадецил-триметиламонијум бромид итд. Катјонске ПАМ су токсичне.

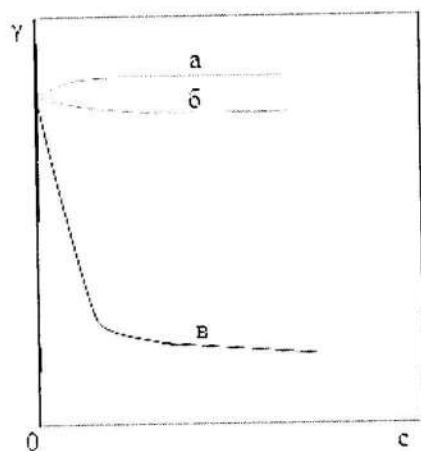
Амфотерне површински активне материје могу да показују и анјонске и катјонске и нејонске особине у зависности од рН вредности течности. Најпознатија амфотерна површински активна материја је лаурилсулфобетаин.

Нејонске површински активне материје поседују полиоксиетиленски ланац различите дужине или хидроксилне групе. Они представљају хидрофилни део молекула ПАМ, који је слабо јонизован у води. Нејонске ПАМ су добри солубилизатори и нетоксични су, добро се мешају са другим врстама површински активних материја.

Зависност површинског напона од концентрације раствора

Површински напон раствора се може у значајној мери може мењати не само са концентрацијом растворене супстанце већ и са природом растворене супстанце у неком растварачу. На слици 3. су приказана три различита типа експериментално добијених криви које одсликавају зависност површинског напона од концентрације јаким електролита и једињења са доста ОН група, протеина и ПАМ.

Незнатно повећање површинског напона од концентрације је карактеристично за јаке електролите и једињења са доста ОН група (а). Са криве (б) се уочава благо опадање површинског напона са повећањем концентрације.



Слика 3. Зависност површинског напона (γ) водених раствора од јаких електролита и једињења са доста ОН група (а), протеина (б) и ПАМ (в).

Тако се понашају протеини. Крива (в) је карактеристична за ПАМ као што су сапуни и детерџенти. Са ове криве се јасно уочава да се смањење површинског напона воде одиграва већ и при малим концентрацијама ПАМ.

Образовање мицела

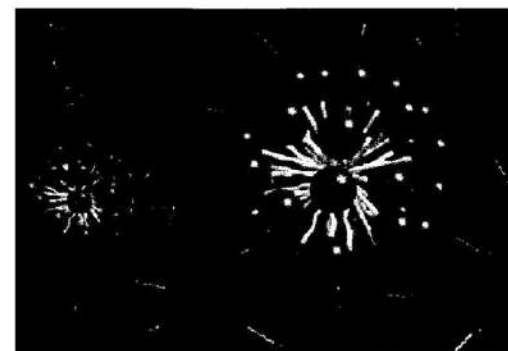
Послецица тежње молекула воде да истисну неполарне делове молекула површински активних материја из раствора својим кохезионим силама (хидрофобни ефекат), је стварање асоцијата више молекула ПАМ, тј стварање мицела. Мицеле се стварају процесом флокулације. Мономерне јединице ПАМ прелазе из слободног стања и дају мале гомиле молекула. Ове мале гомиле молекула међусобно

се приближавају због молекулског кретања. Као послецица кохезије и хемијског привлачења мале гомиле молекула се међусобно спајају у велике гомиле – мицеле.⁵

У веома разблаженим растворима молекули површински активних материја се углавном налазе у облику димера (димери представљају два међусобно повезана молекула ПАМ) који нису стабилни и лако се раздвајају на мономерне молекуле ПАМ. Са повећањем концентрације ПАМ у раствору се образују термодинамички стабилне мицеле. Молекули који граде мицеле образују праве растворе када се налазе у малим концентрацијама. Повећањем концентрације ПАМ долази до њихове агрегације и формирања мицела. Мицеле су мале, сферне структуре. Једну мицелу образује 20 – 100 мономерних јединица површински активних материја. Мицеле поседују специфичну грађу. На једном крају мицеле се налазе поларне групе, а на другом крају групе неполарног карактера.

У воденим растворима мицела има облик сфере. Наиме, поларне главе молекула ПАМ су поређане по ивици сфере, док су неполарни репови оријентисани ка њеној унутрашњости. Неполарни репови у унутрашњости мицеле се међусобно држе дисперзионим силама. Дисперзионе силе између неполарних група у унутрашњости мицеле су утолико јаче уколико неполарни репови садрже више $-CH_2-$ група. Поларни делови молекула, који се налазе на ободу сферне мицеле имају афинитет да разруше мицелу, нарочито код мицела

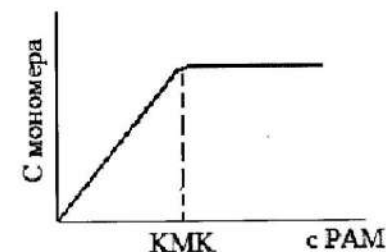
⁵ М. Стојиљковић, *Колоиди и њихова примена*, Универзитет у Београду, Грађевинска књига, Београд 1958.



Слика 4. Тродимензионални приказ мицеле у поларном растварачу уз присуство мономерних јединица

које су јонског карактера, услед присуства истородног наелектрисања.

Да би дошло до образовања мицеле неопходно је да се достигне одређена концентрација површински активних материја, такозвану критичну мицеларну концентрацију (КМК). Критична мицеларна концентрација представља најмању концентрацију ПАМ, при којој се мицеле могу сматрати формираним. КМК се у већини случајева налази у опсегу од 10 до 2000 mg/L. Величину мицеле одређује агрегацијски број мицеле, који представља средњи број мономерних јединица ПАМ који формирају дату мицелу. На слици 5. графички је приказано достизање КМК и стварање мицела у зависности од концентрације мономерних јединица ПАМ.⁶

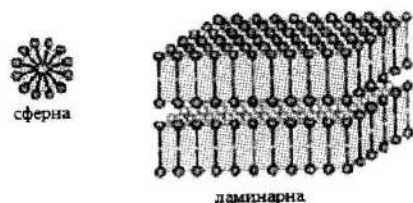


Слика 5. Графички приказ достизања КМК

Мицеле могу бити различитог облика. Каког ће облика бити мицела зависи од рН средине, јонске јачине, температуре, али и од концентрације површински активних материја. Мицеле су сферног облика при концентрацији ПАМ која је блиска критичној мицеларној концентрацији. При изразито

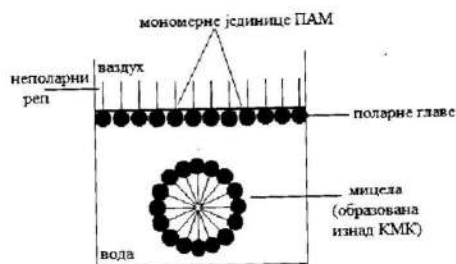
⁶ Н. Пејић, М. Алексић, *Колоидна хемија – радни материјал за употребу*, Фармацеутски факултет, Катедра за физичку хемију и инструменталне методе, Универзитет у Београду, 2012.

високим концентрацијама мономерних јединица ПАМ у воденом раствору долази до образовања ламеларних мицела.



Слика 6. Сферна и ламинарна мицела

Уколико није достигнута критична мицеларна концентрација, површински активне материје ће се накупљати на граничној површини фаза (нпр граница фаза вода/ваздух, вода/уље итд). Поларни део молекула ПАМ се задржава у води (поларној фази), јер молекули воде теже да солватизују поларни део молекула ПАМ према ком имају афинитет. Неполарни (хидрофобни) део молекула ПАМ одгурнут је у неполарну средину (ваздух, уље). Тек после достизања критичне мицеларне концентрације формираће се мицеле. На слици 6. су приказане мономерне јединице молекула ПАМ пре формирања мицела (пре него што је достигнута критична мицеларна концентрација) и по формирању мицела у воденој средини. Са слике 6. се види да су код мицела која је формирана изнад КМК поларне главе молекула окренуте ка поларној фази (води, као поларном растварачу), док су неполарни репови окренути једни према другима, како би се смањило њихов контакт са поларном фазом. Хидрофобне репове (неполарну фазу) на окупу држе дисперзионе силе.



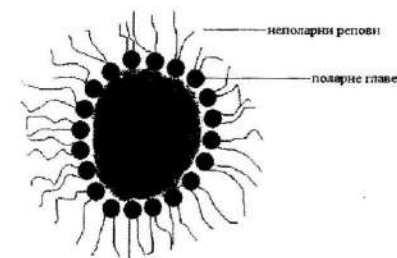
Слика 7. Мономерне јединице ПАМ пре достизања КМК и образована мицела изнад КМК

Супстанце које нису растворљиве у води као што су пигменти, боје, уља, масти и многа друга органска једињења могу се растворити у воденим

растворима ПАМ када се налазе у облику мицеларних колоида. Ова појава се назива солубилизација.

Осим у воденој средини мицеле могу да се формирају и у неводеној средини, тј органским растварачима. У органским растварачима (бензен, хептан, циклохексан и други)

лиофобни део молекула површински активне материје је поларна глава, јер не поседује афинитет према растварачу. Неполарни реп (угљоводонични ланац) ПАМ у органском растварачу представља лиофилни део ПАМ. У неводеној средини оријентација мицела је обрнута у односу на ону у воденој (поларној) средини. Језгро мицела представљају поларне главе ПАМ молекула, док су неполарни репови оријентисани према органском растварачу. Мицеле које се образују у неводеној средини називају се обрнуте или реверсне мицеле.



Слика 8. Обрнута (реверсна) мицела

Колоидни дисперзни системи

Дифузионе способности разних раствора су детаљно проучавани од стране Грахама (I. Graham) који је уочио да молекули шећера и ране соли лако пролазе кроз мембрану за разлику од желатина, албумина итд који изузетно споро и тешко пролазе корз њих. Ослањајући се само на дифузионе способности супстанци Грахам је извршио поделу на кристалоиде (зато што кристалишу) и колоиде (грчки, kolla-лепак) који не кристалишу и налазе се у аморфном облику. Нешто касније је уочено да и многи колоиди кристалишу нпр. беланчевине, док неке супстанце које су у облику кристала поседују особине колоида. По Освалду (W. Ostwald) и Веимарну (P.P. Weimarn) колоидна особине супстанци су зависне само од величина честица раствора.

Подела дисперзних система

Под дисперзним системом (дисперзијом) подразумевамо систем у коме су честице једне фазе распоређене или дисперговане у другој фази, чврстој, течной или гасовитој. Фаза чије су честице дисперговане назива се дисперзна

фаза а фаза у којој су честице дисперговане назива се дисперзно средство.

Код дисперзних система дисперговане честице су велике тако да поседују своју граничну површину и представљају посебну фазу. Дисперзиони систем је хетероген (вишефазни).

Према Освалду колоидни дисперзни системи или колоидне дисперзије сачињавају они системи у којима су пречници честица од 1-100 nm, док су системи са пречницима честица већим од 100 nm грубо дисперзни. У системе са пречницима честица испод 1nm сврстани су прави раствори који су једнофазни и не спадају у вишефазне системе. Још један недостатак ове поделе је тај што подела важи само за честице сферног облика.

Подела дисперзних система према агрегатном стању дисперзне фаза и дисперзног средства приказана је у Табели 1.

Табела 1. Подела дисперзних система према агрегатном стању фаза

Дисперзно средство	Дисперзна фаза	Колоидно дисперзни систем	Грубо дисперзни систем
1. Чврсто	Гасна	Чврсте пене	Чврсте пене
2. Чврсто	Течна	Чврсте пене	Чврсте пене
3. Чврсто	Чврста	Чврсте соли	Чврсте суспензије
4. Течно	Гасна	Пене	Пене
5. Течно	Течна	Колоидни соли (емулзоиди)	Емулзије
6. Течно	Чврста	Колоидни соли (суспензоиди)	Суспензије
7. Гасно	Течна	Аеросоли	Киша, магла
8. Гасно	Чврста	Аеросоли	Прашина, дим

Колоидни се према унутрашњој грађи могу поделити на дисперзоиде, мицеларне колоиде, макромолекулске колоиде и макромолекулске асоцијате. Дисперзоиди су колоидни системи који настају тако што се неорганске или органске супстанце доводе до колоидних величина а потом диспергују у неком растварачу. То значи да су они лиофобног карактера. Дисперзоиди се деле на суспензоиде где је дисперзна фаза у чврстом стању и емулзоиде где је дисперзна фаза у течном стању тако да имамо две течне фазе које се не мешају (уље и вода). Макромолекулски колоиди се састоје од макромолекула који могу да садрже од 10^3 до 10^9 атома повезаних међусобно ковалентним везама. Макромолекулски асоцијати настају повезивањем молекула преко бочних активних група.

Колоидне суспензије се могу добити из правих раствора агрегацијом мали молекула (помоћу метода агрегација или кондензација) или ситњеним честица грубо дисперзних система помоћу метода дисперговања до честица колоидних величина.

Особине уља као везивних средстава и сикатива

Уља се у сликарству користе као везивна средства. Смеша уља и пигменти побољшавају неке особине ових полазних компоненти. Уље коришћено као везивно средство повезује пигмент са подлогом, штити га од атмосферских утицаја и механичких оштећења. Истовремено, пигменти који се налазе у смеси са уљем успоравају процесе разлагања то јест декомпозиције уља. Сами пигменти су врло стабилни, док је уље помешано са пигментима стабилније и отпорније од чистог уља.

По способности сушења односно сушивоси уља се деле на сушива (ланено, орахово итд.), полусушива (памучно, сунцокретово, сојино итд.) и несушива (рицинусово, маслиново итд.). Уља и масти су естри виших масних киселина и глицерола (трохидроксилни аcohol, $\text{HOCH}_2\text{CHONCH}_2\text{OH}$). Естри су једињења која настају реакцијом између алкохола и киселина уз издвајање воде. Како су масти и уља естри глицерола они се морају разликовати по вишим масним киселинама са којима је глицерол естерификован, са засићеним или незасићеним. У мастима преовлађују засићене масне киселине, а у уљима незасићене киселине. Уколико је садржај незасићених масних киселина у уљу већи, уље ће се брже сушити. Уље које у свом молекулу садржи две или више двоструких веза у контакту са ваздухом апсорбује кисеоник који га оксидује и где се прво на површинском слоју стварају водоникпероксиди. Они имају улогу катализатора, зато што каталитички делују на полимеризацију незасићених делова молекула. На тај начин уља постају чврста или получврста тј образује се чврст или получврст филм, ако је уље наносено на неку подлогу у танким премазима. Овај механизам полимеризације уља је основа за заштиту уметничких слика када се уље користи као везивно средство.

Временом односно старењем уље може постати благо кисело услед хидролизе, где долази до разградње и ослобађања масних киселина које су везане као естри. Сам ваздух у нашем окружењу садржи киселе оксиде⁷ ($\text{SO}_2, \text{SO}_3, \text{NO}_x$ итд.) који са влагом из ваздуха могу формирати киселине као што су $\text{H}_2\text{SO}_3, \text{H}_2\text{SO}_4, \text{HNO}_2, \text{HNO}_3$ итд.

Сушења ланеног уља је релативно спор процес. На константној температури од 20°C сушење може потрајати око 6 дана. Да би се скратило време сушења и сам процес убрзао, уљу се додају сушива средства, сикативи. Још одавно је било уочено да се убрзано сушење уља постиже додавањем оловне глеђи PbO , минијума Pb_3O_4 , цинксулфата ZnSO_4 , умбре итд. Углавном су сикативи по хемијском саставу⁸ сапуни тј. соли мангана, кобалта и олова са вишим масним киселинама из уља. Којом ће се брзином поједини сикативи сушити зависиће од њиховог хемијског састава. Додавањем оловних, манганових или кобалтових сикатива ланеном уљу оно ће се сушити за око 24 часа, 10-12 часова односно 5-6 часова, редом. На сушивост сикатива поред њиховог хемиског састава утичу и спољни услови средине, као што су релативна влажност ваздуха, температура

⁷ Ж. Турински, *Сликарска технологија*, Универзитет уметности у Београду, Београд 1990.

ваздуха и количина светлости.

Сикативи на бази олова могу у реакцији са сумпором могу да награде сулфид олова PbS који је црне боје тако да може доћи до тамњења и зато се користе у малим количинама. Пигменти као што су кадмијум жута (CdS) и кадмијум црвена (3CdS·2CdSe) у својим молекулима садрже сумпор.

Сушивост сикативи на бази мангана (сулфати, борати, оксалати и диоксида) је боља од оловних сикатива, међутим недостатак им је тај што могу знатно допринети тамњењу боја.

Кобалтови сикативи су обично у органском облику и њихова сушивост је најбоља. Поред тога што најбрже суше, они су погодни и зато што не узрокују неке значајне промене боја. Ови сикативи су осетљиви на спољашње услове, влажности ваздуха, температуре и количине светлости. Њихова сушивост је у хладнијим периодима нешто спорија у поређењу са топлијим периодима.

Уобичајено је да садржај оловног сикатива у уљу буде 2% , мангановог 1% а кобалтовог 0,5%. Сувишна и прекомерна количина коришћених сикатива обично проузрокује нежељене и штетне ефекте који се испољавају у виду тамњења бојеног премаза и његовог пуцања.

Закључак

Последица некомпензованих међумолекулских сила на самој површини течности условљава појаву напона течности који тежи да смањи своју површину. Уколико су кохезионе силе у течности интензивније утолико су вредности површинског напона веће.

Двофилна грађа површински активних материја омогућава им мењање својстава фаза течности, које се огледају у њиховој способности ка смањују површинског напона. Супстанце које нису растворљиве у води као што су пигменти, боје, уља, масти и многа друга органска једињења могу се растворити у воденим растворима ПАМ када се налазе у облику мицеларних колоида. Ова појава се назива солубилизација.

Молекули уља који садрже две или више двоструких веза када се користе као везива и ако се налазе у контакту са ваздухом апсорбују кисеоник који у процесу оксидације прво у површинском слоју стварају водоникпероксида. Они каталитички делују на полимеризацију незасићених делова молекула. Настали полимери образују полуврсти и чврсти филм који има улогу заштитног слоја.

Сушења ланеног уља је релативно спор процес. На константној температури од 20°C сушење може потрајати око 6 дана. Са циљем скраћивања времена сушења уљу се додају сушива средства, сикативи. Додавањем оловних, манганових или кобалтових сикатива ланеном уљу оно ће се сушити за око 24 часа, 10-12 часова односно 5-6 часова, редом. Поред хемијског састава сикатива на сушивост утичу и спољни услови средине, као што су релативна влажност ваздуха, температура ваздуха и количина светлости.

Поред тога што најбрже суше кобалтови сикативи су погодни и зато што не

узрокују неке значајне промене боја.

Уобичајено је да садржај оловног сикатива у уљу буде 2% , мангановог 1% а кобалтовог 0,5%. Штетни ефекти прекомерне количине коришћених сикатива се испољавају у виду тамњења и пуцања бојеног премаза.

MECHANISM OF ACTION OF SURFACTANTS AND DRIERS

Dragan Marković
Dragana M. Marković
Dejan P. Marković

Not compensated consequence of intermolecular forces on the surface of the liquid causes the emergence of tension of liquids, which tends to reduce its surface. If the cohesive forces in the liquid the more intense the higher values of surface tension. Substances which were not soluble in water, such as pigments, colorants, oils, fats and many other organic compounds can be dissolved in aqueous solutions of SAM when they are in the form of a micellar colloid. This phenomenon is called solubilization.

Oil molecules containing two or more double bonds when used as binders and if they are in contact with the air absorbs oxygen in the oxidation process in the first surface layer generate hydrogen peroxide. They act on the catalytic polymerization of the unsaturated moieties. The resulting polymers form a semi-solid and a solid film having a role of the protective layer. Drying linseed oil is a relatively slow process. At a constant temperature of 20°C drying may take about six days. With the aim of shortening the drying time is added to the drying-oil resources, driers. Adding lead, manganese or cobalt driers flaxseed oil that will be dried for about 24 hours, 10-12 hours, or 5-6 hours, respectively. In addition to the chemical composition of a drying agent to affect drying time and external environmental conditions such as relative humidity, air temperature and the amount of light.

In addition to being the fastest drought cobalt driers are suitable because they do not cause any significant change colors. It is usual that the contents of lead driers in the oil to be 2%, 1% manganese and 0.5% cobalt. The harmful effects of excessive amounts of drying agent used is manifested in the form of darkening and cracking of the paint coating

Литература

- Д. Минић, А. Антић-Јовановић, *Физичка хемија*, Факултет за физичку хемију и Биолошки факултет, Београд, 2005.
- S. Gleston, *Уџбеник физичке хемије*, Научна књига, Београд, 1970.
- Д. Малешев, *Одабрана поглавља физичке хемије*, Универзитет у Београду, Фармацеутски факултет, Београд 2008.
- Д.М. Марковић, *Одабрана поглавља физичке хемије*, Факултет за примењену екологију – Футура, Београд 2013.
- М. Стојиљковић, *Колоиди и њихова примена*, Универзитет у Београду, Грађевинска књига, Београд 1958.
- Н. Пејић, М. Алексић, *Колоидна хемија – радни материјал за употребу*, Фармацеутски факултет, Катедра за физичку хемију и инструменталне методе, Универзитет у Београду, 2012.
- Д.М. Марковић, И. Милошевић, *Утицај унутрашње микроклиме, озона и аеросола у црквама на културно наслеђе*, Живопис – Годишњак Академије – Високе школе Српске Православне цркве за уметност и конзервацију, број 6, 2012.
- Ж. Турински, *Сликарска технологија*, Универзитет уметности у Београду, Београд 1990.
- Д.М. Марковић, *Физичка хемија*, Академија Српске Православне Цркве за уметност и конзервацију, Београд, 2008.
- W. Моог, *Физичка хемија*, Научна књига Београд 1967.
- И. Бајаловић, *Основи физичке хемије*, Грађевинска књига, Београд, 1978.
- Љ. Ђаковић, *Колоидна хемија*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2006.
- В. Вукановић, *Поглавља из физичке хемије*, Научна књига, Београд, 1967.
- К. Андрејевић, *Приручник за предмет сликарске технике*, Привредни преглед, Београд 1983.
- Н. Ковачевић, *Основи фармакогнозије*, Српска школска књига, Београд 2004.

ОЧЕРКИ ИКОНОПИСЦА

Abstract: Этот короткий текст посвящен реко затрагиваемым, но в высшей степени актуальным вопросам о том, что нам важнее, форма предмета или его поверхность? Что формирует архитектор/дизайнер/художник/ - объекты или наши впечатления от них? В чем главная разница между карандашной и компьютерной архитектурой? Приводимые примеры позволяют увидеть и почувствовать окружающий мир в его материальности, или, наоборот, отсутствии таковой. Применительно к храмовому интерьеру ставится вопрос о выборе важнейших принципов и правил формирования пространства. Второй очерк включает в себя размышления о эстетике современной церковной живописи, которая - а это можно исторически доказать - не была предметом обсуждений отцов Первого Вселенского Собора. У них речь шла о догматических основаниях иконопочитания. Принято считать, что иконописец, который копирует старые иконы, таким образом бессознательно продолжает традицию. Однако упускается из виду то, что иконописец вводит элементы современной культуры и искусства, и тем самым изменяет традицию.

«Он взял розу, как берет образцы ботаник или морфолог, а не как человек, которому подают цветок.- Примерно шесть дюймов длиной, -- прокомментировал он.-- Изогнутая красная форма с зеленым линейным придатком.» Леви Стросс.¹

Говоря, что видим окружающий мир, мы обычно подразумеваем, что научились распознавать окружающие предметы.

ВИРТУАЛИЗАЦИЈА

С самого детства наше зрение привыкает к распознаванию. С первых месяцев мы начинаем узнавать родных, окружающие предметы и явления. Это знание приходит к нам из личного опыта, - мы узнаем мир через поверхности - гладкие и шершавые, мягкие и твердые, холодные или пушистые. Проходят месяцы и оказывается, что красные и жёлтые яблоки, как правило, слаще зеленых, что босыми ногами приятнее ходить по ковру, чем по полу, (хотя в жару бывает наоборот), и что по сухому асфальту ходить намного легче, чем по глубокому снегу, хоть и не так увлекательно. Затем глаза помогают нам осознать и систематизировать наши тактильные ощущения, обобщая и синтезируя субъективный опыт в правила. В итоге, начав с роли пассивного реципиента,

¹ Об исключениях: Леви Стросс. *Человек, который принял жену за шляпу и другие истории из врачебной практики*. Science Press. 2005

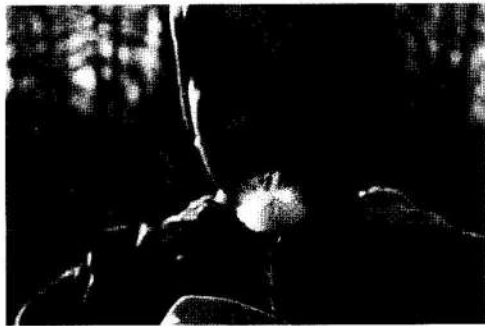


Иллюстрация 1: 1.

глаз превращается в основной инфоцентр наших суждений о мире. Именно зрение в соотнесении с личным опытом становится нашим основным «информатором». Почти подсознательно мы начинаем судить о новизне свитера по отсутствию катышков и определять тип каши в тарелке по цвету и фактуре поверхности.

Современные технологии позволяют реализовать практически любую фантазию архитектора. При этом органическая связь мастера с конечным результатом его творческой деятельности по мере развития технологического прогресса ослабевает. Внимание к материалам, отказ жертвовать выразительностью ради совершенства линий, выявление качеств поверхности помогают сохранить единство идеи и ее воплощения, помогают пройти путь создания подлинного произведения искусства.

Чувство материала

Камень, железо, кирпич или дерево были прочувствованы архитекторами старого поколения, и использовались в соответствии с их индивидуальными качествами. Дореволюционный кирпичный дом по виду не спутаешь с современным, потому что его форма, (вычерченная в додизайнерскую эпоху) честно свидетельствует о содержании. И даже те деревянные дома, которые при Петре I раскрашивали «под кирпич», конструктивно выполнялись как деревянные.

Мир современного человека, формирующийся мановением мыши, отличается от картины мира прошлых эпох. Новые дома больше не вычерчивают карандашом, они создаются на компьютере и планируются по шаблонам, заданным программистами. Вследствие перевода процесса формообразования в виртуальную реальность внешний вид зданий и предметов всё меньше обусловлен строительными технологиями. Часто он вообще с ними никак не



2. Стори Холл (Storey Hall), Мельбурн, Австралия

связан. В современной архитектуре не делается акцента на соотношении несущих и несомых частей, применяются новшества, которые наши предшественники не смогли бы представить даже в самых смелых мечтах. Современные материалы позволяют воплотить самые невероятные решения и фантазии, был бы проект! (Илл. 2 Storey Hall, Australia)

Казалось бы, для зодчих и инженеров настало благодатное время - достаточно нескольких щелчков мыши, и вместо архитектуры, которую приходилось тщательно продумывать и выверять на бумаге, строится «город будущего» (Илл.3 Guanchzhou). В считанные часы из шаблонных блоков и плоскостей появляются виртуальные модели будущих реальных объектов.

Но фокус, и одновременно ловушка компьютерного моделирования заключается в том, что виртуальный мир в мониторе, представляет объекты с определенной степенью условности. И если на бумажном чертеже эта условность физически связана с человеком, с его тактильными ощущениями в материальном мире, в случае с мышкой (или другим электронным средством ввода) всё проектируемое создается в абсолютно условном мире, реально не связанном с архитектором.

«Просто поверхность»

На мой взгляд, революция принципов формирования пространства началась с эпохи дизайна. Именно тогда проектирование предметов превратилось в процесс поиска форм, а не гармонии красоты и функциональности. Именно с тех пор результат стал цениться не по шкале практико-эстетической ценности, а по эффектности воплощения. В таком контексте всё менее важно, какова вещь на самом деле. Важнее, *как* она выглядит. А точнее — *как что* она выглядит? И в архитектурном и в интерьерном строительстве речь идет в основном не о материалах, а о поверхностях (Илл. 4 Federation Square, Melbourne). Каким материалом отделаны стены? Каковы сочетания цветов и фактур? И никого (кроме технических инженеров и специалистов монтажников) не волнует, на какую структуру всё крепится и как последняя соот-



3. Современный район г. Гуанчжоу. Китай



4. Площадь Федерации. г. Мельбурн, Австралия.

носятся с внешним видом.

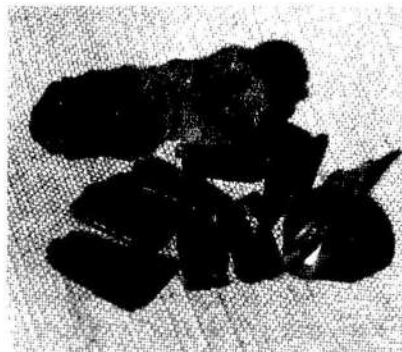
Новый тип поверхности, мгновенно завоевавший полную и абсолютную популярность в эпоху дизайна может с полным правом быть назван «просто поверхностью». Форма дизайнерского предмета не говорит нам о ни о его структуре (конструкции), ни о материалах. Дизайнер-проектировщик работает лишь с конфигурацией граней, и по ней же оценивается объект. «Ставка» делается на удачную форму, а чем она будет потом покрашена или облицована, не так важно. **** СНОСКА «Дизайн являет нам пример такой метаморфозы, где сон рационально представлен исчисленными рассудком качествами пространства, линии и цвета.»²**

От замысла до воплощения

В любом рукотворном объекте доиндустриальной эпохи для любого, самого малограмотного ремесленника, поверхность предмета — это естественное средство его выразительности, венчающее весь труд. Материал и структура, творческие решения и технические параметры - всё это получает завершённость только после того как **о-форм-ляется**, подытоживается поверхностью, которая выступает как продуманная часть целого. Исключений здесь нет. Для наших предков эстетические качества объектов были такими

же неотъемлемыми, как технические параметры или стоимость.

Задумывая величественное здание или миниатюрную булавку, мастера, работавшие до эпохи дизайна, воспринимали предмет с учётом всей его «родословной», начиная с добычи ископаемых (Илл. 5 Minerals for icon-painting) и заканчивая отделкой поверхности. Говоря о работе стеклодува, автор «Списка различных искусств» пресвитер Теофил пишет: «Если ты намерен приготовить стекло, то прежде всего наруби большое количество буквых дров и дай им хорошо высохнуть...».



5. Минералы азурит, лазурит, малахит.

Со времен средневековья сохранилось множество подобных текстов. И в каждом из них красной нитью проходит мысль о теснейшей взаимосвязи между качествами исходного материала, процессом изготовления (из него) предмета и внешним видом готового изделия. Материал выступает как «сырая» составляющая, а процесс изготовления вещи (или строительства здания) представляет собой череду трудных, порой чрезвычайно причудливых и запутанных (иногда нарочно) его преобразований.³ В трактатах не говорится о

² Александр Раппопорт. Девяносто девять писем о живописи. М 2004. стр. 10

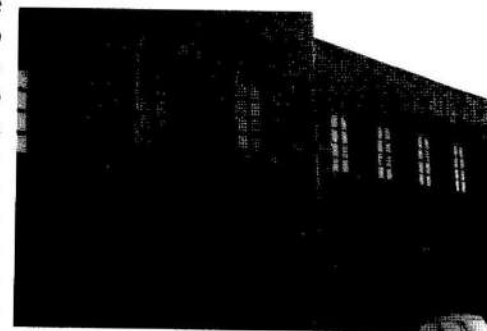
³ Д.Э. Харитонович, «Средневековый мастер и его представления о вещи»/Художественный

сохранении в конечном продукте каких-то особенных качеств исходного материала. И тем не менее, в результатах труда наших древних коллег эти материалы всегда «читаются».

Додизайнерскую каменную резьбу не спутаешь с деревянной, и даже железобетонное здание начала XX века не пытается имитировать кирпич. настолько естественны для тогдашних мастеров были эти принципы: добыча материала - производство вещи - украшение (придание окончательной формы).

Выразительность образа

Впрочем, было бы неправильно утверждать, что наши предшественники никогда не пытались выдать один материал за другой. К примеру, в «Естествознании» Плиния Старшего мы находим описание способов замены драгоценных материалов на более бюджетные. «Такие замены часто превращались в «официальные» - известно огромное количество древних храмов, где стены у пола были расписаны под «мрамор» или «кирпич». Однако по большей части замены осуществлялись с целью облагораживания. Для перевода избранной поверхности на более высокий уровень выразительности, а не для придания более аккуратного вида. Кирпичу или камню в древнем строительстве было совсем не зазорно выглядеть как кирпич или камень. Даже под слоем штукатурки многие старые здания обнаруживают свою «кирпичность» или смешанность кладки за счёт не очень сознательно «вычисляемых» глазом неровностей (Илл. 6 Museum of Contemporary Art, Santa Fe, NM, USA). Кованое паникадило никогда не старалось выглядеть как литое, а деревянная резьба даже под слоем левкаса и позолоты никогда не делала вид, что она из гипса. Позволю себе высказать предположение, что для наших предшественников как предмет, так и его форма не могли существовать сами по себе. Не было «просто рельефа», равно как не могла быть построена «просто стена» (Илл. 7. Facade of contemporary building, Saint Petersburg, Russia). И это не потому, что в ремесленных школах средневековья и нового времени не учили как ровно заштукатурить и вырезать, а потому что для них процесс окончания всей работы состоял в формировании поверхности, по которой потом распознается весь предмет



6. Музей современного искусства. г. Санта Фе, штат Нью Мексико, США

язык средневековья, 26.

⁴ СНОСКА Плиний Старший Естествознание. Об искусстве. М. 1994. Книга XXXIII.) XL / 119 Стр. 48.



7. Фасад строящегося здания. Санкт-Петербург, Россия.

или здание.

Штукатуры и плотники, ювелиры и стеклодувы, представители многих тысяч разных профессий старались подобрать для предмета ту форму, которая будет не только практичной, но и эстетически наиболее полно выразит качества материала, из которого он выполнялся. В эпоху до-серийного труда не считалось зазорным при обработке поверхности оставлять еле видные, но

подсознательно считываемые следы своего инструмента. Эти следы расскажут привыкшему к распознаванию по поверхности глазу, каким было сотрудничество с материалом, с помощью чего и каким образом он преодолевался. Идя этим путём, мастер своим трудом продолжает бесконечное многообразие тактильных и зрительных ощущений, данных нам Богом. Такого специалиста не будет смущать, что его кованые предметы не пытаются соревноваться с литыми, а деревянные не спорят своим совершенством с пластмассой.

Будет неправильным говорить, что работая над поверхностью, мастер должен придать своему предмету какой-то особенный вид. Дело в том, что в культуре труда, где есть уважение к материалу, отделка воспринимается не второстепенной операцией по приданию аккуратного вида, а как средство достижения полной выразительности для всех составляющих будущего предмета (Илл. 8 *Corner of a wooden house*). При продуманной и прочувствованной отделке образ предмета завершается именно теми штрихами, которые позволяют при «считывании» не только удостовериться в его честности, (т.е. соответствии первого впечатления реальности), но и воочию убедиться в его свойствах и качествах.

Сказанное выше равно важно для любого масштаба, как малого, так и большого. Так, видимая издали «кирпичность» какого-нибудь строения наших предков ничуть не умаляет его достоинств. Применительно к церкви, - если мы хотим, чтобы храмы, иконы, и все прочие материальные составляющие нашей церковной жизни создавали аутентичное впечатление, мы должны думать не только



8: Старый деревянный сруб.

о контурах и цветах, но и о выразительности технологий и материалов, - о полноте их образов).

Если внешне храм будет выглядеть как деревянный, будет странно увидеть внутри гипрочные стены с фальшивыми арками и псевдосводами. Если мы решим положить золото на иконе как зеркало, то должны сперва задать себе вопрос - как она будет восприниматься? Как написанная на листе металла, на жёлтом зеркале с углублением, или на чём-то ещё?

Уверен, что традицию осмысления качеств материалов следует восстанавливать кардинально. Мы видим не только то, что мы видим. Наш мозг во мгновение ока соотносит всё, что оказывается в зрительном поле, с тем, что нам уже известно, и по разнице впечатлений, делает чёткие выводы. Если мы увидим что-то, напоминающее алмаз или рубин, в достойной оправе, мы безусловно поверим, а если на джинсовой ткани, то нет: опыт скажет, что это стразы.

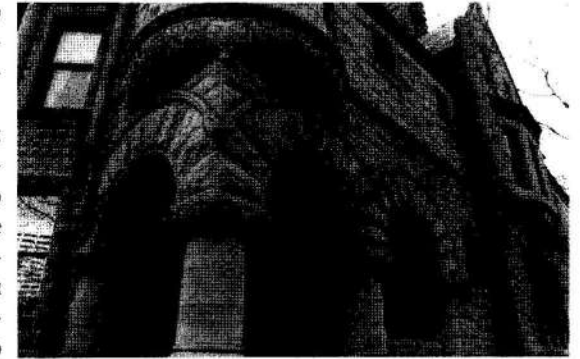
Если нечто из мрамора выточено и вырезано таким образом, что не осталось даже ощущения мрамора, то стоит ли считать «это» мрамором, или нужно рассматривать другие версии:

- а) литья из смолы или пластика,
- б) полированного песчаника
- в) венецианской штукатурки?

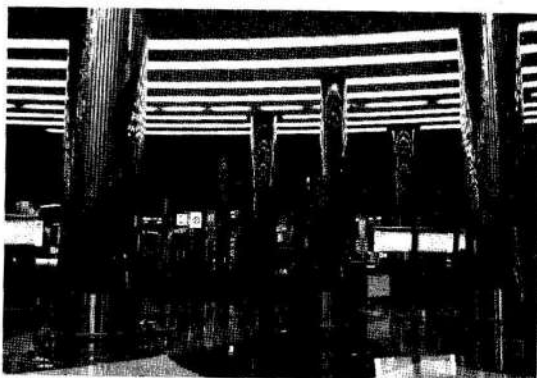
Как нам поверить «мраморности» изделия, если оно выглядит как отлитое из пластмассы? (Илл. 9. *Contemporary building covered with carved marble panels*)

Выразительнейший исходный материал типа дерева, золота, кирпича или даже простой штукатурки в эпоху компьютерного проектирования лишается своих качеств и превращается в свою виртуальную тень. В рукотворном, но непроявленном с точки зрения свойств объекте мы скорее теперь опознаем его проект, шаблон или заготовку, а не материальное воплощение.

Если «вещность» не подтверждается, мы получаем встречу двух непересекающихся реальностей. Человек, с его земной, тактильно и зрительно подтверждённой реальностью, оказывается в идеально спланированном и воплощенном, но совершенно «без-качественном» окружении. Такое «окружение» просто выпадает из нашего поля зрения и перестаёт восприниматься как ин-



9. Мраморная облицовка современного дома. Чикаго, США.



10. Интерьер аэропорта г. Катар.

формативное, поскольку не было таковым изначально. Если мы не сообщаем глазу *из чего* это видимое, мы тем самым как бы говорим, что предмет либо не материален, либо перед нами только его оболочка, не проявляющая никаких свойств и качеств (Илл. 10 Qatar Airport Interior).

Для офисного пространства ощущение «безличности», когда стены и предметы выглядят как сочетание

«просто поверхностей», может быть запланировано сознательно. В храме же материальность среды имеет совершенно особенное значение. То, как мы строим здание храма и формируем его внутреннее пространство, не только определяет ощущения входящего, но и показывает наше отношение к нему. Превращение пространства в условность не абстрагирует от внешнего мира, а отключает наш главный информационный источник - зрение. Не чувствуя, как и из чего создано окружение, человек не может понять, как в нём себя чувствовать, с чем соотнобразовываться?

Еще в описании Ветхозаветной Скинии мы встречаемся с чрезвычайно детальным перечислением материалов и их качеств. Как и тысячи лет назад, наши богослужения по-прежнему совершаются человеком в земной реальности, с использованием утвари и облачений, с запахом ладана и горящего воска. И несмотря на всю материальность и осязаемость перечисленного, оно призвано явить нам образ Невидимого. И сила этого образа зависит не от соответствия его какому-либо стандарту, не от представительности или совершенства форм, а от его выразительности (Илл. 11. Tourist taking picture with a "living" statue").

Приведение поверхностей и материалов к совершенной гладкости даёт формальное преимущество. Но если мы пожертвуем их выразительностью в пользу «совершенства формы», то последняя, не будучи подкреплена материальными признаками, окажется полностью дема-

териализована. Одинаковая для современного дерева, камня, стекла и бетона безупречность поверхности ведет к полному отрицанию их реальности. Оказавшись чересчур совершенными для реального мира они «вываливаются» из нашего поля зрения за отсутствием зрительных качеств. Если продумывая и создавая здание или предмет мы работаем с уважением к его материалам, мы снабжаем наш труд своего рода кодом говорящей поверхности. И если в каждом используемом материале будет читаться его единственная, земная, данная Богом и обработанная человеком природа, то выявляя её в поверхности, мы сохраним и умножим многообразие тварной Вселенной.

Санкт-Петербург,
Март 2014.

МЕШАЮЩАЯ КРАСОТА

Сейчас по всей России строится и реставрируется огромное количество храмов, и все строители, реставраторы, иконописцы и заказчики прикладывают свои усилия для того, чтобы сделать всё наилучшим образом. Но что это значит в понимании наших современников?

Из статистики последних десятилетий ясно, что восстанавливая или создавая новые храмы, соотечественники, вместо того, чтобы попытаться осмыслить традицию в контексте нашего времени, в подавляющем большинстве случаев однозначно предпочитают сделать «как было раньше». Но откуда такая уверенность, что если мы сделаем реконструкцию, то ни у кого не возникнет лишних вопросов и храм будет как нельзя лучше?

С технической точкой зрения, это, возможно и легче, - не нужны больше сомнения, споры и поиски. Но такой путь клонирования древности лишает наши создания подлинности, той, что достигается личным подвигом, нелегкими раздумьями и трудным опытом ответственного художника. Именно этого в наше время катастрофически не хватает в иконе, в церковной архитектуре, и в храмовых росписях. Появляется всё более стойкое ощущение, что храмоздательство нашего времени начинает восприниматься исключительно как подбор подходящих по форме образцов из прошлого и вписывание здания в окружающую среду. Иконопись всё больше становится исполнительским ремеслом, где ценится аккуратность, богатство и другие внешние признаки.

Но что ДЛЯ НАС храм и его убранство? Если храм — православный атрибут города, мы должны думать о представительности, необходимых затратах и прочих формальностях. А если храм — место проповеди и возжигания людских сердец верой Христовой, то нам придется думать о его соответствии этой цели. С обустройством храма всё то же самое, - если фрески

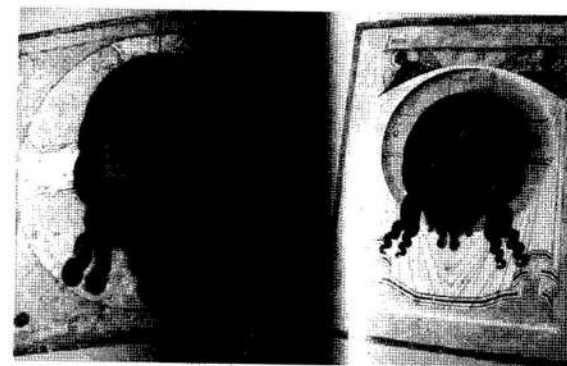


11. Туристка фотографируется с «живой статуей».



и иконопись для нас лишь вписанная в архитектуру декорация, то мы ведем споры о стилях и технологиях росписи. А если образ - инструмент проповеди, с центром тяжести на содержании, то стиль и тип краски не важны!

Когда в 80-х годах в Москве начиналось возрождение интереса к иконописи, в воздухе, как казалось, витало романтическое предчувствие, что стоит приложить лишь немного усилий, и новые иконописцы станут работать так же глубоко и серьезно, как древние, и возрождение станет поистине



возрождением духа. Но буквально через несколько лет стало понятно, что актуальна лишь форма, и потребна лишь внешняя красота, а точнее - красивость.

Но ведь все мы бывали в музеях, мы из личного опыта знаем, что миловидность и красота в иконе не главное. Огромное количество древних икон не просто некрасивы, они просто уродливы с точки зрения вкуса, воспитанного на Леонардо да Винчи и Рафаэле. На седьмом Вселенском соборе отцы-участники не обсуждали красоту. Они не обсуждали технику или стиль — в отношении к работе художника они обсуждали то, насколько сильное впечатление производит образ.

Послание древнего иконописца-художника миру каждый раз было таким же захватывающим и запоминающимся, как работа актуального рекламного режиссера. Она подвигала к молитве, провоцировала на размышления и вопросы, подобно тому, как, читая Евангелие, мы постоянно спотыкаемся о события или просто слова, которые не позволяют нам заснуть и наслаждаться текстом как образцом хорошей литературы. Евангелисты постоянно ставят нас перед по-человечески нерешаемыми проблемами, и каждый раз решение нас удивляет — оно, с одной стороны, укоренено в Боге, а с другой — неожиданно. Древняя икона - такая же, с нею мы не расслаблены от наплыва благодатных и приятных чувств, но отрезвляемся для ответственного диалога с Богом. И любое, пусть незначительное, отличие икон или фресок моего деревенского храма от таких же в соседнем, даёт пищу для размышлений и по-новому являет мне образы Рождества Христова или Онуфрия Великого.

Так было в прошлом, но у нас с вами ситуация изменилась. У предшественников цефковья часто была единственным местом, где человек встречался с изображением. Сейчас же картинки и яркие краски нас окружают, некоторые даже движутся и звучат, а мы? Неужели мы сделаем вид, что ничего не изменилось, и продолжить строим такие же храмы и делать иконы «как было»?

Общаясь с иконописцами, часто слышишь по отношению к тем или иным удачным проектам: — «Посмотрите, это так похоже на раннехристианское



искусство!» Или - «Поразительно, как точно списано, - русский 12 век, и при этом здесь есть что-то от Византии! Поразительно, как мастеру так удачно удалось сочетать эти элементы». И почти невозможно услышать слова, подобные тем, что сказали отцы на Вселенском Соборе: «Этот образ, написанный в этом храме, обладает такой силой, что он поразил меня, он явил мне такой глубины образ Господа Бога нашего, что я не мог оторвать взгляд». И ведь там не было даже ни слова о стиле или о технике, они говорили только о силе образа, о воздействии современного им искусства.

Но ведь и нас их древнее искусство восхищает, а точнее, - часто и завораживает, оно так целостно и прекрасно, что огромен соблазн навсегда в нем остаться, - остаться в прекрасном прошлом, и он очень велик. Традиция — удивительный дом, полный глубочайших образов. Но мы не имеем права тратить всё время пусть на духовное, но наслаждение, становясь иконописцами, мы обещали делиться сокровищами традиции с нашими современниками, для которых мы создаём наши образы.

Иначе, если мы «клонировем» то, что было строя «такой же» храм, возводя в нём «такой же» иконостас с вроде бы «совершенно такими же» иконами, это автоматически становится игрой в бисер, причем нечестной игрой.

Дело в том, что мы все привыкли называть наши очень старательно выполненные новые иконы копиями, забывая при этом, что пусть неосознанно, мы всё же вносим в них некоторые изменения, которые могут кардинально изменить содержание образа. Современный мастер волей-неволей всё пишет иначе, хотя бы потому, что образцов он почти не видит, а по большей части берёт их из книжек. Кроме этого, произвольно меняются фон и все прочие краски, количество и тип золота, да и размеры в 99% случаев совсем другие. Так выходит, что то, что на первый взгляд нам напоминает о древней иконе, если оценивать в полноте всего смысла и впечатления, на самом деле копией совсем не являются. Абсолютное большинство современных списков это — интерпретации. Только это не интерпретации не сознательные, как это было у наших предшественников, осознанно и живо писавших на изобразительных языках каждый своего времени, а любительско-реставраторские, которые вроде бы и адаптируют образ к своим условиям так, как умеют, и то главное, -



ради чего оно было написано, теряют.

Тем не менее, если рассуждать здраво, устроители храмов должны говорить с современниками не как реставраторы (смотрите, точная копия с XII века!), а как архитекторы. А как работают архитекторы? Они решают вечные проблемы жилья и деловой инфраструктуры, используя опыт Витрувия и тысяч других великих архитекторов, но каждый раз в новой, современной им ситуации. И не будем забывать, что живём мы в XXI веке.

Итак, владея всеми богатствами 2000 лет христианской культуры, мы должны не цитировать их или клонировать, а должны проповедовать образом так же актуально, как наши предшественники. Нужно учиться смотреть на древние иконы и фрески не как на сумму деталей для заимствования, а видеть изображение как Образ, посредством которого Бог обращается к современному человеку. И в этой связи я считаю возможным ввести в обиход термин «актуальное церковное искусство» от слова «аст» — действовать.

Древние иконописцы не пытались «делать искусство», они создавали мощнейшие визуальные сообщения. Вспомните любой средневековый трактат, - при глубине содержания он и по форме красив. Также и зодчие, и фрескисты с иконописцами, и ремесленники, вели свой рассказ и уважительно, и мудро, и увлекательно для глаз, но на первом месте было то, что они хотели до нас донести. Не словами, а Образом — силой впечатления.

Ведь если мы захотим рассказать о Боге нашему неверующему другу или ребенку, как мы построим наш рассказ? Мы не станем употреблять устаревшие слова, не будем скатываться и на сюсюканье. Мы постараемся всё изложить так, как сможем, чтобы



было и серьёзно и просто. И здесь речь идет не об упрощении, — речь о как следует рассчитанном на собеседника ПЕРЕЛОЖЕНИИ. О самом главном мы скажем с глубочайшим трепетом и высочайшим почтением, но — максимально понятными в диалоге словами.

Воспроизведение (в работе для храма) может быть только в том случае, если язык древних становится твоим собственным языком, как для Иулиании Соколовой и некоторых других. В противном случае будет, как если бы близкий нам человек говорил нам о чём-то в высшей степени важном и актуальном патетическим языком Державина или Шекспира.



В искреннем и уважительном диалоге информации может быть ровно столько, сколько необходимо, и должна она излагаться в такой форме, чтобы человек её мог принять как лично к нему направленное сообщение, — СМС или личный e-мейл. А любая осмысленная стилизация — это игра, — а как, вы думаете, отнеслись бы к такой игре Отцы 7-го Вселенского собора? У человека, который смотрит на Образ, ни при каких обстоятельствах не должно возникать искушения воспринять его как игру в старину. Хула нам и поругание, если мы введём современников в искушение посмотреть на образы как на копии-сувениры или красивые древние маски, украшающие офис или гостиную, но никакого отношения к реальной жизни не имеющие.

Икона не украшает храм, она не является красивым декоративным предметом, это инструмент проповеди и общения с Первообразом, и ответственность за то, как он создаётся и как используется, лежит на нас с вами. От нас с вами зависит, поверят ли наши неверующие современники в Бога, увидев наши иконы, или будут на них смотреть как на позолоченную и украшенную драгоценными камнями митру, для большинства современников — символ земного богатства, но не Небесной Церкви.

Филипп Андреевич Давыдов. Иконописец, искусствовед, преподаватель монументальной живописи, автор многочисленных икон и росписей в России и за рубежом.

СВЕТИ БОНИФАЦИЈЕ Историја и икона

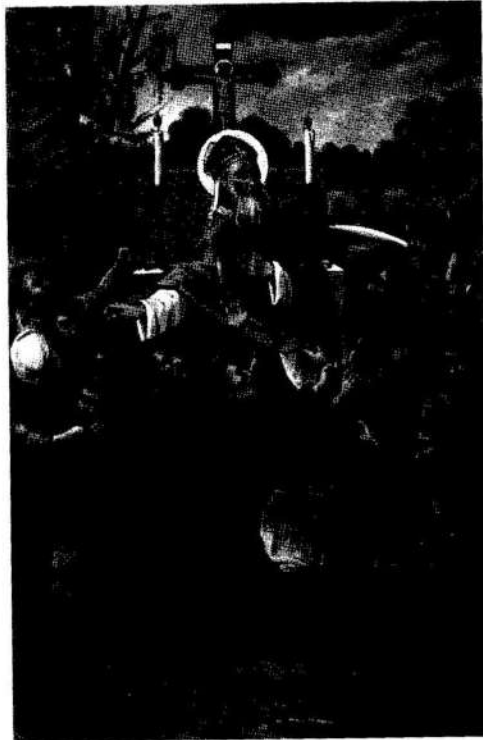
Апстракт: Црква Христова доживљава историју као проток времена као створено и у коме Бог делује на људе, а преко њих и на догађаје и оствараивање историјских феномена у једном ширем домостроју којим Бог управља творевином. Случај Бонифација у историји може да доведе до различитих закључака, јер се на његов живот и дело гледа са различитих становишта. Следујући Житију и Светом Предању може се закључити да је Бонифације био духовник и мисионар са једном чежњом да проповеда паганима и да их све приволи Царству Небеском. Међутим, у политичком контексту Бонифацијев рад може да се тумачи сасвим другачије а он као експонент једне хегемонистичке политике – са једне стране – Рима и – са друге стране – каролиншког двора (тачније Карла Мартела и Карломана). Ако у све то укључимо и касније контекстуализације његове личности односно разна учењавања (друге верзије Житија и иконографију) започињемо један нови осврт на Бонифација и време у коме је он живео и делао. Овај кратки рад јесте један камичак у великом мозаику који треба да изобрази Бонифација, мисионара, реформатора и духовника.

Кључни речи: Бонифације, англо-саксонски мисионари, Каролинзи, икона

Увод

Личност Светог Бонифација, на Западу општеприхваћеног као апостола Германа, у историографији XX века добила је нову димензију, посебно ако се сагледа прослава јубилеја 1200-тогодишњице од страдалништва овог светитеља и његових мисионара у Докуму (754-1954), када је Конрад Аденауер прогласио Бонифација за *првог европског светитеља* у контексту политике уједињења европских држава. Занимљиво је то да су Бонифација, у том раздобљу истим очима гледали и католички и протестантски великодостојници али и политичари. На овај начин, после дванаест векова, Бонифације је израстао у ујединитеља европског Хришћанства, који је био мисионар са жудњом да проповеда Јеванђеље незнабошцима али силом прилика, реформатор коме је римски папа дао у задатак да обнавља црквено-јерархијску структуру у областима где су живела германска племена.

Бонифација, и све што се у вези њега касније дешавало, потребно је посматрати у контексту историјских прилика у којима је живео и делао, али и кроз житија која су написана о њему као и кроз икону на којој је изображаван.



J.A.F. Kronenburg, Neerlands heiligen in vroeger eeuwen, deel III. Apostelen en martelaren, Amsterdam- F.H.J. Bekker 1903.

Историјске прилике у VIII веку у Западној Европи у контексту англо-саксонске мисије

Бонифације је рођен као Винфрид (Winfred, Wynfrith, или Wynfryth) у југозападном делу Вексека на Британском острву.¹ Током образовања у енглеским манастирима, Бонифације је био задојен бенедиктинским монашким правилом и римском богослужбеном праксом. У раној младости у Енглеској стекао је и дипломатско искуство. Као већ познатог монаха, 717. године Бонифација бирају за игумана манастира Нрслинг, али, тај избор је пао у тренутку када је премда био пуна елана за проповедањем – доживео мисионарски неуспех у Фризији. У том периоду Бонифације је мисионарска искуства стицао уз Вилиброрда, а учествовао је (716. и 719.) у два мисионарским мисијама међу Фризима.

Бонифације је 718. године, по други пут отишао са Острва, и то овог пута у Рим како би од папе

добрио дозволу и благослов за мисонарење. Папа Григорије II му је, 15. маја 719. године, дао благослов да проповеда незнабошцима а тај документ је најранији пример у историји оваквог типа благослова и дозволе да неко мисионари међу паганима.² Том приликом папа је променио Винфриду име у Бонифације, као што је и претходни папа Сергије променио име Вилиброрду, англо-саксонском мисионару у Фризији.³

Приликом повратка из Рима, 719. године отишао је у Тирингију, где је Хришћанство тек било започето, али се упоредо и кварило реликтивима паганских обичаја који су се мешали са хришћанским, услед чега су настајале

¹ Mershman, F. (1907). St. Boniface у *The Catholic Encyclopedia*, New York: Robert Appleton Company. New Advent: <http://www.newadvent.org/cathen/02656a.htm> Посећено 20.3.2009.

² Шесто писмо у низу говори о благослову папе Григорије Бонифацију да несметано проповеда међу Германима - <http://www.fordham.edu/halsall/basis/boniface-letters.asp>, посећено 25.3.2011.

³ Сф. Чаировић, Ивица „Служба викарног епископа у 8. веку у Западној Европи“, Теолошки погледи XLVI, 1/2013 Београд, 173–188.

– чак – и мање јереси које су на тим просторима подривале црквени систем и догмате. Бонифације основао три манастира: код Марбурга, у Хесеу и код Готе у Тирингији. Монашко правило светог Бенедикта као у Енглеској и Галије сада је било примењивано и у Германији. После десет година мукотрпног мисионарског рада Бонифације је своју службу и своју епархију подигао на виши ниво. Од папе Григорија III највероватније 732. године, добио је посебну почаст – баш као и архиепископи у Енглеској – у виду палијума.⁴ Црква која је настала у областима где су живела германска племена била је у добром односу са Римом управо због Бонифација, који је у Риму хиротонисан и који је од папе добио мандат за мисионарење.

Прекретница у Бонифацијевом мисионарском раду догодила се 738. године када је Карло Мартел победио Саксонце у Вестфалији. На тај начин је откривена још једна велика област за деловање англо-саксонских мисионара међу паганским германским племенима.⁵ Нове околности подстакле су Бонифација да по трећи пут крене у Рим, 738. године, папи Григорију III, који је послао свим Саксонцима писмо са препоруком да прихвате Хришћанство.⁶ Треће Бонифацијево путовање у Рим отворило је ново поглавље у деловању англо-саксонских мисионара у северозападној Европи, јер је он сада већ сматран представником и послаником римске катедре у многобожачким областима.

Бонифације је ипак добио задатак од папе да организује и надгледа црквене јединице у Баварској, Алеманији, у областима источно од Рајне и у северном делу Германије.⁷ Пошто, у Баварској није било епархија, већ су војводе одлучивали и о стварима које су се тичале Цркве, око 735. године Бонифације је дошао да би проповедао у тим областима. У црквено-јерархијски систем, дакле, био је нарушен директним упивом државне власти у одлучивање по свим питањима у Цркви, па је можда зато и папа тражио да се Бонифације бави реформисањем црквено-јерархијског система, а не само мисијом и проповедањем. Бонифације

⁴ Michael Lapidge, John Blair, Simon Keynes, Donald Scragg, *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Anglo-Saxon England*, Wiley-Blackwell, 2013, 422.

⁵ Треба подсетити да је папа после хиротоније препоручује Бонифација Карлу Мартелу, као реалном владару Франачке државе, те га овај узима у заштиту. Овај потез био је пресудан у ситуацији која је пратила мисионаре у областима у којима су живела германска – ратничка – и паганска племена. Карло Мартел је помагао приликом оснивања манастира и цркава, али је – због недостатка новца – посегнуо са црквеном имовином због чега је био проказан међу црквеним историчарима као изнудитељ и отимач црквене имовине. Cf. Опширније види у Fouracre, Paul, *The Age of Charles Martel*, Longman, New York 2000. Међутим, ова насилна позајмница била је неминованост за развој феудалног система на датим просторима, али и за касније осуде историчара на рачун Карла Мартела. О овоме, у развијеној форми, пише и Бонифације у писму бр. 73. Ипак, треба истаћи и чињеницу да Карло Мартел није желео да учествује у црквеним реформама као што је то радио његов син Карломан, који је заштитио Вилиброрда и даривао га, као и његову Цркву у Утрехту и његов манастир у Ехтернаху, али је – касније – штитио и Бонифација. Од тада су потпуно хармонизовани односи између франачке доминантне политике и црквених интереса.

⁶ Detlev Jasper, Horst Fuhrmann, *Papal Letters in the Middle Ages* (History of Medieval Canon Law), Catholic Univ. of Amer. Pr, 2001, 99.

⁷ <http://www.fordham.edu/halsall/basis/willibald-boniface.asp>, посећено 23.3.2011.

је, наине требало да буде посредник између папе и франачких обласних владара и племенских главешина. Уједно је овај мисионар и реформатор водио расправе са јеретиком Еремвулфом.⁸ Вероватно се у том временском раздобљу Бонифације спријатељио са младим баварским племићем Штурмијем, који ће касније постати и први игуман манастира Фулде.⁹

Папа је такође захтевао да Бонифације као реформатор, у његово име сазове сабор, па може да се каже да је тим захтевом почело ново поглавље у Бонифацијевом животу, знатно краће од претходног али далеко сврсисходније и са далекосежним импликацијама у будућим црквеним догађајима. Да ли је папа на тај начин, унапредио Бонифација или је желео да га усредсреди на само једну област или на само један народ, остало је да се истражи? Да ли га је папа усмерио да дипломатским методама покуша да умири елан и онемогући експанзију баварских великаша на суседне области које су биле под посредном, или директном јурисдикцијом римске катедре?

Бонифације је био једини архиепископ светих мисионарских епархија половином VIII века на франачким просторима, а уједно је био предстојатељ аустразијских цркава. У таквом контексту, осим политичког, наметало се питање општих реформи у Цркви у Франачкој. Првенствено је требало да се уведе дисциплина у свакодневни живот клирика. Карломан је, уз Бонифацијеву помоћ, сазвао 742. године сабор у Аустразији. Био је то први црквени сабор после 40 година, на коме су представници цркава у Франачкој и Германији наставили предањски дисциплински поредак и примену канона. На саборским актима је, по први пут (у званичним франачким документима) датовано је време сабора у односу на Рођење Христово, односно у односу на ток Христове ере, што је био англо-саксонски утицај,¹⁰ а уједно је на тај начин заобиђена чињеница да је франачки престо био упражњен, јер је Карломан био само мајордом. Пошто је Бонифације желео да испоштује и каролиншку династију која је материјално и политички подржавала мисију међу свим паганским племенима, овај сабор се може посматрати и као савезнички потез Карломана и Бонифација.

Такво схватање потврђује и чињеница (што је написано на документу) да су одлуке донете на сабору објављене у име Карломана, краља и начелника Франака,¹¹ што је потпуно другачија саборска пракса у односу на саборе у доба Меровинга,¹² јер су одлуке донете на тим саборима биле искључиво у домену епископа, који су били једини потписници после канона. Од 742. године одлуке са сабора су давале краљу да их – у своје име – објави као закон.¹³ Поред

⁸ <http://www.fordham.edu/halsall/basis/willibald-boniface.asp>, посећено 23.3.2011.

⁹ Исто.

¹⁰ Англо-саксонци су рачунали време према владавини свог краља, међутим од Беде почиње рачунање од Рођења Христовог, а затим је исто преузео и Вилиброрд у свом *Календару*.

¹¹ Mckitterick, Rosamond, *The Frankish Kingdoms Under the Carolingians 751-987*, Routledge, 1983, 65.

¹² Halfond, Gregory, *The Archaeology of Frankish Church Councils, AD 511-768* (Medieval Law and Its Practice), BRILL, 2009, 25-41.

¹³ Codex Diplomaticus Aevi Saxonici, уредник Kemble, John Mitchell, 1839 - <http://www.archive.org/>

наведеног, још једна чињеница разликује овај од претходних сабора, а то је учешће великаша и племића на сабору. У вези са овим је и чињеница да су се – најмање – два наредна сабора одржала у марту када се одвијао и војни сабор, на коме су великаши правили оданове и креирали будућу политику.¹⁴

Веза Бонифација, односно Бонифацијевог наслеђа међу потоњим генерацијама мисионара, са Енглеском, али и са Римом, јесте дефинисана његовим мисионарским и реформатским идејама, које је покретао уз помоћ епископа Рима.

Житије

Житије светог Бонифација које је написао Вилибалд пре 769. године посвећено је епископу Вирцбурга Мегингозу¹⁵ и Лулу. Левисон је у свом издању¹⁶ нагласио да је иако неадекватно и некомплетно *Житије (Друго житије Бонифацијево)*, састављено у IX веку, донело комплементарне наративне делове¹⁷ засноване на причама из периода у коме је живео Бонифације. Писац тог *Житија*¹⁸ је неименовани свештеник који није познавао Бонифација, тако да може да се каже да је писао причу на основу чињеница које су му предали Бонифацијеви ученици. Сигурно је да је почетак писања житија припреман. Спис је написан систематично на основу Бонифацијевиких писама,¹⁹ а свако

[details/codexdiplomatico00kembgoog](http://www.diplomatico00kembgoog), посећено 16.1.2012.

¹⁴ Halfond, Gregory, *нав. дело*, 33-41.

¹⁵ The first edition of the Life of St. Boniface by Willibald was made by Henricus Canisius, Sancti Willibaldi Eickstadiani Liber de Vita S. Bonifacis Martyris, Germanorum Apostoli, etc., at Ingoldstadt in 1603. The critical edition was prepared by W. Levison, *Viti Bonifatii auctore Willibaldo, for Scriptores Rerum Germanicarum* (Hanover, 1905), pp. 11-57. An English translation, *The Life of Saint Boniface by Willibald* was made by George Washington Robinson in 1916 and published at Cambridge, U.S.A.

¹⁶ Willibald, *Vitae Sancti Bonifatii*, уредник W. Levison, MGH SRG LVn, Hanover (1905)

¹⁷ Вилибалдов спис *Житије Бонифацијево* и *Друго житије Бонифацијево* говоре о раду Бонифација са Вилибрордом, али комплементарно и наглашавају различите догађаје: нпр. наглашава се Бонифацијев рад у Франачкој око 740. године, а у *Другом житију Бонифацијево* аутор истиче реформске саборе у том периоду уз сарадњу са Карломаном и Пипином, али и војни напад који Бонифације осуђује, а уједно и Франке који тако чине грех. Хронолошки гледано Бонифацијево последње путовање у Фризију се у *Другом житију Бонифацијево* описује са много нетачности, нпр. аутор наводи да се Бонифације враћа у Фризију после визије преминулог Вилиброрда (739), али он се враћа годину дана пред страдање (753); сам чин мучеништва није представљен као историјски догађај, већ као библијска метафора.

¹⁸ Ко је писао и када је заиста написано? Прво, Алтфрит у делу *Житије Лиудгерјево* наводи да је Бонифације страдао у Докуму (*Die Vitae Sancti Liudgeri* уређио Wilhelm Diekamp, *Die Geschichtsquellen des Bisthums Münster*. 4, Münster 1881, гл. 5) а пошто је то први писани траг сведочанства о Бонифацијевој страдању то дело може да буде кључно за датовање *Другог житија Бонифацијевог*. *Житије Лиудгерјево* је писано око 840. године, у време када је Алтфрит био епископ Минстера.

¹⁹ Писма Светог Бонифација - С. Н. Talbot, *The Anglo-Saxon Missionaries in Germany, Being the Lives of SS. Willibrord, Boniface, Leoba and Lebuin together with the Hodoepericon of St. Willibald and a selection from the correspondence of St. Boniface*, (London and New York: Sheed and Ward, 1954); Noble, Thomas F.X.; Ephraim Emerton. *The Letters of Saint Boniface*. Columbia UP 2000;

поглавље почиње прологом у коме је назначено о којим ће догађајима бити речи у одељку, који се завршава неким новозаветним стихом. У осмом и деветом поглављу одступљено је од устаљене структуре списка, али – можда – зато што Житије није сачувано у целини, па је то последица каснијих интерполација. Спис је настао недуго после Бонифацијевог страдања, а писац је очито био Англо-саксонац, јер је добро користио англо-саксонске изразе, а многе речи из фризијског и германског језика је претварао у англо-саксонске.

Друго житије Бонифацијево ипак може да помогне у објашњавању рецепције Бонифацијевог личног у областима у којима је деловао (Утрехт, Фризија, Фулда), али и тамо где је његова мисија утицала на развој духовности и културе. У контексту овога треба истаћи да је врло битан фризијски приступ Бонифацију, као мисионару, али и касније као свецу. Даље, треба анализирати све писане историјске изворе и доћи до неопходних закључака о Бонифацију.

Када се говори о контекстуализацији, занимљиво је истакнути како савремени историчари, после проучавања – углавном – наративних извора, говоре о Бонифацијевим наследницима. Џејмс Палмер на пример говори да је Лул, као Бонифацијев наследник, наставио његовим путем, али да такав случај није био и са његовим наследником – Рикулфом који свог претходника није представио у добром светлу. Тек у XI веку Отлох описује Лула, који је наследио Бонифација, као светитеља, али са дистанце од безмало, три века. Са друге стране, самог Бонифација тек је Вилијам из Малмсбјурија ценио као светитеља који се борио за Цркву, односно, који је критиковао неморал и мане англо-саксонских краљева. Треба подвући и Палмерову констатацију да се први помен Лула у Енглеској поклапа са успостављањем добрих односа Малмсбјурија, Мајнца и Утрехта.²⁰

Из Бонифацијевих житија види се да је он – од детињства – био задовољен римском праксом и да је доживљавао Рим као апсолутно средиште васељенског црквеног живота. Описи његових путовања у Рим показују да је он био драг гост код папа и да их је чак саветовао у вези са неким дисциплинским проблемима; али се из Бонифацијевих писама види и да је и сам тражио помоћ од римских поглавара приликом доношења одлука које се тичу црквеног живота. Такав однос је омогућио папи да од Бонифација затражи да заступа интерес римске Цркве међу паганским племенима, односно на просторима где је утицај Рима некада био веома јак. Сагледавајући шири контекст историјских и политичких импликација деловања Бонифација, али и његовог наслеђа у каснијим вековима, требало би да се дође до закључака који би потврдили тезе о јачању папског примата од VIII века, као и претензије Рима на просторе Франачког царства.

Бонифације је као и сви англо-саксонски монаси – од ране младости –

Rau, Reinhold, *Briefe des Bonifatius; Willibalds Leben des Bonifatius*. Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters IVb. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968; St. Boniface, Archbishop of Mainz, *English correspondence, being for the most part letters exchanged between the Apostle of the Germans and his English friends*, University of Toronto Libraries 1911.

²⁰ Cf. Palmer, J. The 'vigorous rule' of Bishop Lull: between Bonifatian mission and Carolingian church control, *Early Medieval Europe*, 2005, Volume 13, Issue 3, 249–276.

желео да мисионари међу паганским племенима. И поред те жеље и његовог конкретног мисионарског рада у Фризији, Тирингији, и осталим областима где су живела германска многобожачка племена, папа у Риму је желео да Бонифације у свом реформаторском раду покуша, да, обнављајући црквени живот заснован на Светом Предању, многобожачким племенима које крштава пренесе свој однос према Риму. На тај начин, новокрштена племена би постала веома јак папин савезник на свим пољима. Све оно што су у англо-саксонској Енглеској монаси радили на пољу мисије позивајући се на григоријанско наслеђе и римску богослужбену праксу, папа је желео да усвоје паганска племена у континенталном северозападном делу Европе у VIII веку.

Икона

На икони Свети Бонифације у руци држи мач и књигу (Свето Јеванђеље), али мач пробада књигу, што може бити у контексту описа тренутка непосредно пре страдања²¹ и који се налази у Друго житије Бонифацијево²² где пише да је користио књигу како би одбранио себе и своје састардалнике од многобожачког мача.

Међутим, иста представа може да се тумачи и на другачији начин, поготову у областима у којима је он проповедао (Фризија). Мач и књига су били

²¹ Прича о Бонифацијевом мучеништву, која се годинама преноси са колена на колена, саздана је од неколико записаних извештаја које анализира Aris, M.-A., 'Erzähltes Sterben: Der Tod des Bonifatius im Spiegel der Bonifatiusviten', у: M. Imhof and G. K. Stasch (eds.), *Bonifatius: Vom Angelsächsischen Missionar zum Apostel der Deutschen*, Petersberg: Michael Imhof 2004, 111-126. Закључује се да није доречено да ли се заиста Бонифације бранио књигом (Јеванђељем) у тренутку незанбожачког насртаја. Овог описа нема у Житију које је потписао Вилибалд из Мајнца. Напротив, он описује Бонифација који мирно одлази да страда. Најранији спомен Бонифацијевог одбране од мача уз помоћ књиге (Јеванђеља) налази се у Другом житију Бонифацијевог које је написано у Утрехту, а чија се ревизија приписује епископу Радбоду (900-917) (*Vita altera Bonifatii*, тл. 16). Луц фон Падберг наводи да описани догађај није у складу са Вилабалдовим описом, (Padberg, Lutz von, *Studien Zur Bonifatiusverehrung: Zur Geschichte Des Codex Ragyndrudis Und Der Fuldaer Reliquien Des Bonifatius*, Knecht, Frankfurt am Main 1996, 26) а са друге стране Михаел Аиј сматра да је сведок, девојка, нетачно употребио реч кодекс како би описао књигу којом се Бонифације брани, јер *Ragyndrudis Codex* је каснијег датума, тако да су проблематична оба аргумента: девојка-сведок, која је – дакле – преживела покољ, и кодекс. *Ragyndrudis Codex* нема везе са књигом која се помиње у Другом житију Бонифацијевог. Аиј такође наводи да ни треће Отлохово Житије не наводи сличну епизоду са књигом, мада признаје да би тек од XI века кодекс могао да буде адекватан појам за књигу којом се Бонифације брани у тренутку мучеништва. Cf. Aaij, Michel, "Boniface's Booklife: How the Ragyndrudis Codex Came to be a Vita Bonifatii". *The Heroic Age*, vol. 10, 2007. <http://www.heroicage.org/issues/10/aaij.html#a11> посећено 26. јуна 2014. Могло би се рећи да је Отлох био надахнут речима из Житија, које је написао Вилибалд, да су незнабошци, после убиства мисионара, покушали да униште књиге, које су после донете у Фулду са телима мученика - "inlesi et intemerati, in quo usque hodie animarum prosunt saluti" (Willibald, *Vita Bonifatii* 8), што наводи Таалбот (Talbot, C.H. *The Anglo-Saxon Missionaries in Germany*, Sheed and Ward, London 1954, 58).

²² 'Vita Altera' у *Vitae Sancti Bonifatii Archiepiscopi Moguntini*, уредник W. Levison, MGH, SRG 57, Hanover 1905, тл. 16.



Bonifacije 10. vek Fulda Sacramentary

атрибути који се користе у хришћанској иконографији, али у алегоричком смислу. Ако би ови предмети на икони били контекстуализовани кроз *Житије* и историјске прилике у којима је делао Свети Бонифације, могла би да се тенденциозно изврши злоупотреба и читавање неких другачијих историјских прилика у живот и дело светитеља. На пример, како у *Житију* пише време напада на мисионаре било је рано јутро, а *Lex Frisionum* истиче да су баш у том периоду Фризи нападали само своје непријатеље.²³ Дакле, може се рећи да је то била тактика ратовања у том народу у периоду када је живео светитељ, тако да није никаква случајност што су Бонифације и мисионари страдали раном зором. Дакле, намеће се питање, са ким су Фризи ратовали? Устали против освајача и оних који су им наметали нову културу и веру, одговарали су Фризи

и сви они који су мисионаре тако прихватили. То су били многобошци са посебном, већ оформљеном културом, те нису желе да прихвате Хришћанство и хришћанску културу. У овом контексту, мач на икони треба да покаже како се Свети Бонифације служио политичким маневрима како би ширио јеванђељске истине. Чињеница да на икони мач пробада књигу може да се тумачи као тенденција тадашњих мисионара да користе мач проповедају *Христову благу реч*. Фризи, ношени етнофилетистичким стремљењима, могу да користе описану иконографију како би описали Светог Бонифација као насилника који им је заједно са англо-саксонским мисионарима наметнуо Хришћанство и хришћанску културу, а потиснуо њихову традиционалну веру.²⁴

На овај начин иконографија са Бонифацијевим коришћењем мача може да се злоупотреби приликом тумачења како би светитељ и његови мисионари могло да прикажу као носиоце насилне поруке Јеванђеља. На тај начин, Фризи су могли да дефинишу Бонифација као неког ко није био толерантан и намеће свој верски став и културу, а требало би да јеванђељски преноси поруку

²³ *Lex Frisionum*, http://www.keesn.nl/lex/lex_en_intro.htm, и <http://www.leges.uni-koeln.de/en/lex/lex-frisionum/> посећено 12. јануара 2013. године.

²⁴ У иконографском смислу сада то више није представа целокупног догађаја, већ само портрет мученика, који се изображава без својих мисионара и без оних који су их поубијали. Он у руци поносно држи мач, баш онај којим је прободен и мученички скончао свој живот, и књигу која га је спасавала, али није успела да га спаси да не пострада. У овом контексту све насликано је изменило своју улогу.

Христове толерације.

Различитим контекстуализацијама иконографије – на примеру Светог Бонифација – неко би могао да светитеља тумачи као доброг мисионара и проповедника, али и као доброг експонента политике која му је омогућила да несметано намеће веру и културу и да потискује стару и већ постојећу традицију.

Управо се у томе открива кључ читавања историјских прилика ван ширег контекста и ван тумачења у оквиру мултидисциплинарног односа према историји једног народа или једног поднебља. Историја увек може бити *учитељица живота*, али би могла – услед тенденциозних извитоперења – да буде потчињена личном и самољубивом циљу услед кога бисмо је могли одредити као *причу коју победници пишу*.

Закључак

Већ поменути јубилеј од страдања Светог Бонифација – 1954. године обележен је и позоришном представом *Бонифације* за коју је текст написао познати протестантски новинар и књижевник Феде Шурер,²⁵ који је Бонифација представио као хероја који је Фризе ишчупао из канџи многобоштва и тај до тада пагански народ присајединио хришћанском корпусу на Западу, те се због тога Бонифације сматра европским ујединитељем. Кроз мисионарење дакле постао је ујединитељ и надишао локални култ као општеприхваћени европски светац. На тај начин Бонифације је Фризе – који су га убили – после дванаест векова вратио на мапу цивилизованих европских хришћанских народа. Фризи су у VIII веку два пута угостили Бонифација, слушали његове проповеди, али се он у Фризивији није много задржавао због страха од могућих напада на њега и његове мисионаре.

Највећом несрећом по Фризе као новопросвећени народ, може да се сматра чињеница да Бонифације није остао са Вилибрордом, јер би он – сигурно – упоредо са мисионарским радом старијег Вилиброрда, организовао Цркву у Фризивији према митрополитском систему, а на тај начин Црква би имала локални (фризијски) карактер и идентитет народа не би био нарушен. Овако, Фризи нису Бонифација могли да прихвате као свог, због бруталности Франака, који су били хришћани и чије интересе је Бонифације заступао. Са друге стране, Фризи су се бојали да англо-саксонски мисионари не изобличе њихову традицију и културу. Трећи долазак међу Фризе за Бонифације је био погубан.

Када се говори о контекстуализацији светога мора се водити рачуна и о томе где је и како Бонифације био препознат као индикативан. Наиме, Фризи га се сећају као Англо-саксонца који је дошао да њима, као паганима, проповеда Хришћанство и шири Јеванђеље; у Мајнцу га се сећају као епископа, учитеља и реформатора, а у Фулди као монаха и духовника. Са друге стране, Лиудгер,

²⁵ 'Fedde Schurer 1898-1968' у: *De Strikel - Moannebled*. 1968, 4/5.

фризијски агиограф, истиче Бонифацијев мисонарски рад, а не страдаличку смрт.²⁶ Док је у *Другом житију Бонифацијево* мучеништво толико наглашено да као да анонимни писац говори да је он дошао на Континент да би пострадао.²⁷ *Друго житије Бонифацијево* је показује да је фризијски приступ Бонифацију као врло комплексан, јер аутор описује свеца као мисионара и као мученика, а акценат је стављен и на однос Бонифација и Вилиброрда; од чега су сва три поменута становништва са којих се описује Бонифације карактеристична за однос Фриза према њему, али и потоњих светаца описаних у фризијским житијима и историјским списима. Чак се у фризијском ставу истиче и посебна карактеристика из Бонифацијевог живота, а то је да је он дошао на континентални део Западне Европе, односно у Фризију првенствено како би пострадао за Христа, а затим мисионарио и проповедао.

Овај *каменчић* у мозаику Светог Бонифација, који је могуће тек са муком сачинити, садржи опис историјских догађаја у којима је живео Бонифације, затим илустрацију два *Житија* (Вилибалдовога и анонимног) узетих због комплементарности и иконографски опис може бити камен темељац за расправе у вези са хришћанским мисијама на свим континентима. Да ли је Бонифацијева мисија имала политичку потку или је била она истинска, библијска, која почива на Христовим речима *Идите, дакле и научите све народе...* (МТ. 28,19) требало би да буде анализирано у контексту историјских прилика, наративних извора (*Житија*) и иконографије.

Да ли нас историја подржава како су хришћани живели од тренутка страдања Исуса Христа кроз прогонство и живота у катакомбама, па све до савремених прогонстава и страдања на свим светским меридијанима или нам пропева оно што су победници записали? На примеру Светог Бонифација можемо да закључимо да је анализирајући само његов живот у контексту историјских прилика у којима је делао историја показатељ тога колико је било потребно труда да се покрене један пали, многобожачки свет, и да се осветли новим хришћанским Сунцем са Истока и колико је било потребно љубави и труда како би се преобразио један окорели непријатељ у верујућег и истинитог хришћанина, на коме ће почивати касније ширење Хришћанства. Од Светог апостола Павла много таквих примера блиста на хришћанском небу, све до данас, услед – много пута потврђене – чињенице да Бог делује у историји.

SAINT BONIFACE – HISTORY AND ICONOGRAPHY

Deacon Ivica Chairovic, MTh

The history of the Church of Christ is seen as the timeline that was created and in which God works in people, and through them in the events. That creates historical phenomena's in a broader dispensation in which God governs creation. Case of Boniface in history can initiate different conclusions, because of his life and work was seen from different viewpoints. According Live and Tradition, we can conclude that Boniface was a clergyman and missionary with a desire to preach to the Gentiles and to persuade them the Kingdom of Heaven. However, in the political context work of Boniface can be interpreted quite differently, and his person as an exponent of a hegemonic policy of Rome – on the one hand – and of Carolingian court (namely Charles Martel and Carloman) – from the other side. If all that we include later because of contextualization of his personality and different loading (other versions Lives and iconography) conceives a new review of Boniface and the time in which he lived and worked. This short paper is a piece of marble in a large mosaic that should represent Boniface as missionary, as reformer of the Church and as spiritual father.

²⁶ *Luidgeri vita Gregorii Abbatis Traiectensis*, уредник O. Holder-Egger, MGH, *Scriptores* 1887, гл. 2-3.

²⁷ *Друго житије Бонифацијево*, гл. 7.

ПРЕПОДОБНИ АНДРЕЈ РУБЉОВ – ЖИТИЈЕ

/ са руског превео протојереј Радомир В. Поповић, Београд/ Изворник:
Канонизација Свјатих, Троице-Сергиева Лавра 1988, 51-59.

Веома су оскудни извори који говоре о Св. Андреју Рубљову. Један свакако је *Житије Преподобног Никона* у краћој и опширнијој редакцији Св. Јосифа Волоколамског као и *Казивање о светим иконописцима* с краја 16. и почетка 17. века, као и други спомени овог Светитеља.

Спомињања о Св. Андреју у наведеним изворима представљају у основи, кратке податке општег карактера. Не постоји, нажалост самостално и целовито житије Светог упркос чињеници да је његово светитељство призната у овим изворима и изгледа сасвим очигледна.

Веома важну допуну малобројним сведочанствима о Св. Андреју представљају се његова дела - иконе и осликавања. Сагласно одредби Седмог васељенског сабора, православна Црква поштује лик (икону) "упоредо са Крстом и Јеванђељем". Зато се стварање икона јавља као подвиг побожности, која подразумева благодатну помоћ свише. Подвиг благочешћа може прерастати у светост. Отуда посебан лик светих у православној Цркви - лик Светих иконописаца, на челу са Светим Апостолом и Евангелистом Луком, који је по Предању насликао лик Божије Матере. У Руској Цркви лику Светих иконописаца прибраја се Свети Алипије Печерски, Преподобни Дионисије Глушички. Један од највећих руских иконописаца био је и Свети Андреј Рубљов.

Главна његова дела су: иконостас и живопис Благовештењског храма у Московском Кремљу (1405), живопис и иконостас Успенског храма у Владимиру (1408); икона Богоматере Владимирске за Успенски храм у граду Владимиру; живопис и иконостас Успенског храма у Звенигороду (крај XIV и почетак XV века); икона Деисис у храму Рођења Богородице у Савино-Сторожевском манастиру (почетак XV века); живопис и иконостас Тројицког храма у Троице-Сергиевој лаври (20-те године XV века; икона Свете Тројице из тог храма; живопис Спасовог храма Спасо-Андрониковог манастира у Москви (почетак 20-их година XV века). Већину ових радова насликао је заједно са другим уметницима, тачније радови су изведени у духу хришћанског братског сагласја и подвижништва, у чему лежи печат светости коју и у првом реду повезујемо са Св. Андрејем, и сагласно томе ми знамо о њему и његовом подвижништву. Његово најзнаменитије дело представља икона Свете Тројице, и по једнодушном признању стручњака дело које је он сам урадио.

Неманикаквесумње да је Св. Андреј урадио много више храмовних живописа



и икона, него што му се приписује, мада није сачувано сведочанство о његовим другим делима. Историјска сазнања о Преподобном Андреју су крајње скромна. О његовом пореклу ништа није познато. Извесну светлост на ово питање може бацити надимак његовог звања - Рубљов, који се сачувао код њега и у манастиру. Овај надимак може значити презиме. Оно је карактеристично за руске породице. У XIV и XV веку, односно у време Преподобног Андреја, а такође и знатно касније ово презиме су носили само представници виших слојева друштва, што даје повода да се претпостави да он потиче из образоване средине.

Осим тога, извори упућују на њега као необично мудрог, о чему сведоче и његова дела. Година рођења Преподобног Андреја је непозната. Претпоставља се да је он рођен око 1360. године. Датовање је само условно узето и званично прихваћена у савременој историјској науци. Ако се узме да је он био још веома млад човек 1405. године, када је његово име први пут поменуто у летопису, датум рођења може бити померен у 70-80-е године XIV века; у летопису уписан је и поменут на последњем месту, као један од тројице млађих уметника. Обуку су почели, наравно у раном детињству а савршенство у сликању постигли су веома рано. Висок квалитет стварања Преподобног Андреја и дубоко проницање у смисао сликања, што је за њега посебно карактеристично, отвара и питање о томе где је могао учити Преподобни Андреј уметности живописања.

У данашње време све више се сматра да је Св. Андреј могао у раном животном добу образовати се и радити у Источно-ромејском царству и Бугарској. Многи Руси су посећивали балканске земље, Свету Гору, Константинопољ, Свету Земљу, и неретко, тамо су остајали дуже или краће време. Тако је Атанасије Висоцки, ученик Преподобног Сергија и лично несумњиво познат Преподобном Андреју, провео је у Константинопољу читавих 20 година, трудећи се заједно са групом других монаха на преводима и преписивању дела Отаца Цркве. У Константинопољу су постојале и иконе руских Светитеља а посебно је запажена икона Светих Бориса и Гљеба. Тамо су такође сликали иконе за потребе Руске цркве: тако је већ поменути Атанасије Висоцки 1392. године донео у Русију познати "Чин Деисиса", посебно насликан за оснивање његовог Серпуховског Висоцког манастира. Сви стручњаци су сагласни у томе да је Св. Андреј морао да зна за те иконе. Познато је да су понекад обављали послове због којих су слани у Константинопољ.

У наслеђу Св. Андреја постоје иконе које имају грчко-морске мотиве

(на фресци "земља и море предају умрле", Владимирска Успенска црква, 1408. година), таласи, буре, крма - све је осликано тако живим познавањем конструкције лађе, што је тешко представити у континенталној Русији. Може се претпоставити једно од двоје: или је Св. Андреј видео такве лађе, односно, боравио је на мору, или је ова сазнања пренео од свога наставника - уметника грчког порекла. У складу са једном од претпоставки Св. Андреј је био ученик знаменитог Теофана Грка. Ова претпоставка заснива се на томе што се у запису из 1405. године њихова имена помињу заједно, при чему прво иде Теофан. То што је Теофан несумњиво урадио може бити и веома узорно за Светог Андреја пошто су они очигледно радили заједно извесно време у Андрејевим млађим годинама, када је могао пажљиво да прати како ради знаменити Грк. Иначе не постоје никакви бољи докази о њиховом заједничком раду. Напротив, запис из 1405. године помиње још једно име - уметник Прохор из Городца, који није имао везе са Теофаном - још више говори о одсуству тесних веза између Теофана и Св. Андреја. Према томе несумњиво је то да је Св. Андреј био заквашен културом свог времена. Подвижнички начин живота и сам карактер Теофана такође говори још више против могућности систематског рада. Тако, образовање, које даје омогућава удубљивање у духовне дубине, изнад свега је било могуће добити у одговарајућој средини, у првом реду у Источно-ромејском царству. Стога наведена претпоставка о грчком образовању Преподобног Андреја није лишена основа.

Св. Андреј је живео у доба великих историјских догађања. Био је сведок и могуће учесник тих догађаја, често веома тешких за Русију. Године 1380. догодила се крвава битка на Куликовом пољу, која представља почетак ослобођења Русије од Татарског ропства. Две године касније Москва је била разорена и спаљена. Вероватно је да су ови и други слични догађаји потресно утицали на избор монашког пута којим је кренуо Св. Андреј.

Године 1395. Русија је била подвргнута новом нападу - овога пута су се на њу обрушили пукови Тамерлана. Без обзира на спремност Великог кнеза Василија Димитријевића да се супротстави непријатељу, било је мало изгледа за победу с обзиром на бројну надмоћност противничке војске. Остала је једина нада на заступништво Божије Матере. У Москву је из Владимира била пренета чудотворна икона Владимирске Божије Матере. Сав народ на челу са митрополитом Кипријаном изашао је у сусрет Светој икони на месту где је у спомен на тај догађај био основан Сретењски манастир.

Црква је позвала све на молитву, пост и покајање. Догодило се чудо: Мати Божија јавила се Тамерлану у сну и грозно му запретила да иде на Москву. Дошавши до Јелца, Тамерлан се вратио назад и тако је брзо ишчекао како се и појавио. Убрзо после тога Св. Андреј је насликао копију иконе Божије Матере Владимирске по благослову митрополита Кипријана.

Место монашког пострига Св. Андрејаније није познато. Цео његов живот повезан је са два манастира -Светотројично- Сергијевским и Спасо-Андрониковим у Москви. Предање које потиче с почетка XVI века види у

Св. Андреју духовног сина преподобног Никона Радоњешког. Савремена истраживања показују да је он примио постриг у Спасо-Андрониковом манастиру. Ова два предања у суштини нису противуречена пошто су оба манастира међусобно били тесно повезани. Очигледно је да је Св. Андреј био у послушању код преподобног Никона, када се подвизавао у Тројицком манастиру, а спомени о томе су, природно, сачувани. Како је инок Андреј стално испуњавао заповести Митрополита и Великог кнеза, природно је било да се налази, такорећи при руци, то јест у једном од московских манастира, наиме у Спасо-Андрониковом. Исто тако је могуће да је он раније био више везан за обитељ преподобнога Сергија. По духу, Св. Андреј је несумњиво био ученик Светог Сергија.

Боравећи у Спасо-Андрониковом манастиру инок Андреј је живео у духовној средини ученика преподобног Сергија с којима се он присно дружио у време својих путовања на којима је извршавано послушања. поред преподобног Никона и он је, како се чини, познавао Св. Саву Сторожевског, пошто је на размеђи XIV и XV века радио у Звенигороду, а мало касније и у самом Савино-Сторожевском манастиру. Морао је знати и рођака преподобног Сергија, Светитеља Теодора, Архиепископа Ростовског који је неко време био игуман у Симоновом манастиру, у суседству Андрониковог манастира. Други игуман овог манастира и сабеседник преподобног Сергија, Св. Кирило дошао је 1392. године на Бело језеро, али као личност и он је несумњиво био познат иноку Андреју. Најзад, непосредни ученик преподобног Сергија био је преподобни Андроник, оснивач и први игуман манастира. Везе са Тројице-Сергијевим манастиром биле су постојане и разноврсне. Из Тројицког манастира у Спасо-Андроников прелазили су неки монаси. Међу њима је био Ермолај-Јефрем, који је приложио средства за изградњу каменог храма, као будући игуман, са којим је инок Андреј имао тесне везе. Св. Андреј је несумњиво знао и Епифанија Премудрог, Сергијевог непосредног ученика, који је записао прва сведочанства о Андрониковом манастиру и који је оставио обавештења о Теофану Грку. О иноку Андреју Епифаније ништа није записао, јер се бавио прошлостју, макар и недавном, а не о савременицима.

Живећи у високој духовној средини, у окружењу светости, инок Андреј се учио, како историјским примерима светости, тако и живим обрасцима подвижника који су га окруживали. Он је дубоко проникао у учење Цркве и у житија Светих, које је сликао; следовао им је, што је омогућило његовој обдарености да достигне уметничко и духовно савршенство.

Поред Епифанија Премудрог инок Андреј је добро знао и друге високообразоване људе свога времена с којима је тесно сарађивао. Међу њима, у првом реду треба поменути Епископа Кипријана који је прошао атонску школу монаштва. Дружење с њиме било је веома блиско, јер је за њега био заинтересован не само Андреј, већ и Кипријан, који се био навикао на интелектуалне прилике у Ромејском царству, а потом је сусрео и најбоље духовнике и најобразованије Русе у Москви. Кроз ово дружење, напредовање преподобног Андреја ишло

је у оба правца атонског исихазма, јер је Митрополит Кипријан био ученик Светог патријарха Филотеја, ученика Светог Григорија Паламе и сродника (како се мисли) Епископа Јефимија, трновског патријарха, опет ученика Св. Теодосија Трновског, ученика Св. Григорија Синаита. Узношење “ума и мисли” ка “нематеријалној и божанској светлости”, од созерцавања светих икона - то је савршено исихастичка карактеристика, не случајно предата преко Св. Јосифа Волоцког преподобном Андреју и његовом “сапутнику” Данилу. Овом примеру нема много узора у руској агиографији.

Инок Андреј је, несумњиво добро знао Св. Митрополита Фотија, који је замено упокојеног митрополита Кипријана 1409. године. Ово следује из тога што су Андреј и Данило пре доласка Фотија осликавали 1408. године катедрални митрополитски храм у Владимиру. Фотије је припадао такође броју високообразованих, духовних и вредних јерараха, њему припада збирка посланица које су иноку Андреју несумњиво биле познате. По речима преподобног Јосифа “све је превазилазио у премудрости”, инок Андреј је добро познавао дела многих Светих Отаца и учитеља Цркве. Несумњиво су му била позната дела Св. Дионисија Ареопажита, преведена на словенски језик у XIV веку од стране атонског монаха Исаије (Србин пореклом) на захтев више црквене власти везано за исихастичке спорове. Била су му блиска дела Св. Григорија Синаита, доступна руском читаоцу. У делогруг читања образованог човека те несумњиво и Св. Андреја спадало је “Богословље” Јована Дамаскина, “Шестоднев” Јована Егзарха, као и други списи православних писаца и Отаца Цркве.

Године 1408. како саопштава летописац, преподобни Андреј и Данило осликавају Успенски храм у Владимиру. Исте године летопис бележи: “Овог лета маја месеца 25. дан почело се са живописом Велики преподобни Јосиф објашњава њихово потпуно напуштање сваке земаљске бриге, “никада се не занимати земаљским”. Много више се говорило о њиховом исихастичком искуству. Свети Јосиф је кратко изложио њихов однос према иконопису, који се јавља као подлога духовног опита који нас учи правилном разумевању иконе. Созерцање иконе за њих јавља се као празник који испуњава срце “божанском радошћу и светлошћу”, јер узводи ум “од земаљског”, то јест материјалног, огрубелог, непокретног подржавања невештаственог, усмеравајући живот света ка Првообразу (Прволику). Отуда је и посебно значење иконе као сведочанства Истине, отуда и посебно проницијив однос ка сваком покрету кичице.

Зато, то јест, због високог и духовног живота, “Владико Христе, прослави их и у последњи час смрти” већ после кончине Св. Андреја, његов сапосник Данило, не раздвајајући се од њега у свом срцу и после смрти, умирући, добија откривење о прослављању свог духовног брата у Царству небеском: Виде Андреја у многој слави и с радошћу призивајући га у оно вечно и бесконачно блаженство”. Ово посебно важно сведочанство наводи се такође у нешто другачијој редакцији, у “Житију Светог Никона Радоњешког”, које је написао

Пахомије Логотет: Када се Данило хтео разрешити телесног дружења, тада угледа возљубљеног му Андреја, и с радошћу га призиваше. А он, видевши га, желео је да се испуни радошћу; братији која је стајала исприча им о доласку свог сапостника и тада предаде дух ...”

На тај начин имамо два казивања о посмртној слави Св. Андреја. Млађи у земаљском животу, он се показао старији у духовном свету, и тако је примљена душа праведнога Данила, приликом њеног разлучивања од тела. Место вечног упокојења обојице подвизника постао је Спасо-Андроников манастир.

На прелазу из XVI у XVII век, спомен обојице иконописаца, у првом реду Св. Андреја, био је прожет дубоким поштовањем. Средином XVI века Стоглави сабор је подигао његова дела као свеопшти образац, прописавши да се лик Свете Тројице слика како је то радио Андреј Рубљов и “прослављени грчки живописци”. На овај начин је Свети Андреј високо позициониран са “прослављеним”, по имену незнатим византијским уметницима који су творци православних канона иконописа. Може се такође мислити да је идеални лик иконописца, представљен у 43-ој глави Стоглава и широко распрострањен преко иконописних предлогака, у не малој мери надахнут предањем о Св. Андреју, добро познатом Оцима сабора.

Сведочанство о духовном признању светости преподобног Андреја налазимо Строгановском иконописном предлошку (крај XVI века). Овај предлогак је био састављен, као што је познато, у средини придворних иконописаца и био је коришћен са најширим утицајем и ауторитетом. У предлошку се каже: “Преподобни отац Андреј Радоњешки, иконописац, назван Рубљов многе је свете иконе насликао, све чудотворне ... а некада је живео у послушању код преподобног оца Никона Радоњшког. Он је заповедио да се наслика лик Пресвете Тројице, у похвалу своје оцу, Светом Сергију Чудотворцу... “. Овде се Свети Андреј именује као преподобни (као и мало ниже Данило), све његове иконе сматрају се посебно благодатним; указује се на његово припадање духовном предању Светих Сергија и Никона. Име Светог Андреја (заједно са Данилом) сусреће се и у древним месецословима.

Место њиховог погребња било је познато до краја XVII века. Сагласно једном каснијем извору “свате њихове мошти погребене и поштују се у том Андронијевом манастиру испод старог звоника, који је у недавно време разорен, и место сравњено са земљом, по којој ходају људи свакојаки и нечисти, и самим тим предаде се заборау (спомен) о њиховим светим моштима”. “Стари звоник” се налазио, како се претпоставља, на северозападној страни Спаског храма. За утврђивања места њиховог почивања неопходно је обавити археолошка истраживања.

На минијатурама рукописа из XVI века Свети Андреј се слика са ореолом (Остермански летописац).

Наведени извори нас уверавају да у XV-XVI веку нико није сумњао у светост Андреја Рубљова као и у високу праведност Данила. Сагласно предању, у Тројице-Сергијевој лаври спомен преподобног Андреја савршавала се 4. јула,

на дан спомена Светог Андреја Критског.

У XVIII и XIX веку прослављени су многи из православног предања, посебно канонски иконописци, зато што то време није било благопријатно за поштовање спомена светих иконописаца. Поштовање Светог Андреја обновљено је враћати почетком XX века, када се поново пробудило интересовање за предање православног живописа. Током овог периода интересовање је посебно порасло по Божијем промислу. Света Тројица преподобног Андреја, а такође и друга његова дела стекли су значење сведочанства Истине православља пред лицем целог света.

Садашња општецрквена канонизација преподобног Андреја остварује се на основу светости живота, на основу његовог подвига иконописања, у којем је он, подобно јеванђелисти сведочио и наставио да објављује људима нелажну истину о Богу слављеном у Тројици, а такође на основу сведочанства о његовој светости које даје преподобни Јосиф Волоцки.

ЖИТИЈЕ ПРЕПОДОБНОГ МАКСИМА ГРКА

Са руског превео, протојереј Радомир В. Поповић /Извор: Канонизација Святих, Тројице-Сергијева Лавра 1988, 63-75/

Преподобни Максим Грк (у свету Михаило) рођен је око 1470. године у древном граду Арта. Потицао је из старог и познатог византијског рода Триволис. Један од његових предака био је константинопољски патријарх. Његов стриц Димитрије Триволис је био друг Томе Палеолога, брата последњег цара РOMEЈСКОГ царства, Константина Једанаестог. Драгаша и деда великог кнеза Московског Василија 3.

Родитељи Светога, Манојло и Ирина, били су образовани људи, „филозофи“, како их називају житијна казивања о преподобном Максиму. У овим житијама Максим Грк се назива „војводски син“. Вероватно, дужност војводе је његов отац обаваљао до османског освајања. Као и његова супруга, Манојло се одликовао побожношћу и преданошћу православној вери, у којој су родитељи васпитали и свога сина.

Око 1480. године Михаило долази на острво Крф које је припадало Венецији; овде пролази обуку у класичним наукама код Јована Мосха. После дванаест година (1492) преподобни одлази да настави образовање у Италији, која је после пада Константинопоља била средиште грчког образовања.

Михаило Триволис је много путовао: живео је и учио се у Венецији, у грчкој школи и која је ту одавно постојала, у Падови која се прославила својим Универзитетом, у Ферари, Болоњи, у Фиренци и Милану. По мишљењу неких животописаца он је боравио у Паризу, Риму и Немачкој.

Епоха хуманизма коју је тада преживљавала Италија, представљала је специфично раздобље у историји европске културе. Одабацујући средњовековну богословску и филозофску схоластику, неки од хуманиста обнављали су идеје многобожачке старине, одбацивали основе хришћанске вере. Касније је о том времену свог живота преподобни Максим писао: „Иди мислено у италијанска училишта и видећеш како тамо Аристотел, Платон и други филозофи потапају многе, подобно текућим потоцима. Тамо се никакав догмат не сматра верним: ни човечији, ни Божански, ако се не потврђује Аристотеловим силогизмима.“ „Ако се Господ не би постарао за спасење свих, и не би помиловао ме и брзо посетио Својом благодаћу и не озарио светлошћу Својом мисао моју, погинуо бих давно и ја са онима који се налазе тамо са проповедницима безбожности.“

Од 1498. до 1502. године Михаило Триволис се налазио у служби Ђованија Франческа Пикодела Мирандола; овде је он обучавао децу и одрасле грчком



Св. Максим Грк

језику, а такође преписивао радове грчких Отаца Цркве и старих класика. Када је наступила војска француског краља Франциска Првог, Ђовани Франческо се удаљио у Баварију, а Михаило Треволис се вратио у Фиренцу и постригао се у доминиканском манастиру Светог Марка, где је донедавно живео Јероним Савонарола, чије проповеди је често Михаило слушао.

Али, духовно нахрањен православом Црквом, Михаило Грк је тежио ка темељној спаситељној мудрости, нагињући се мислено према Истоку. Од једног од својих учитеља Јована Ласкариса, који је са Свете Горе пренео у Фиренцу око 200 старих књига, Михаило је слушао о изобиљу књижевних ризница које се чувају у манастирским

књижницама, од којих је најбогатија била књижница Ватопедског манастира; њој су своје рукописе оставили спасавајући се у Ватопеду цареви Андроник Палеолог и Јован Кантакузин. Слушао је он и о великим богомудрим старцима који су се подвизавали у светогорским обитељима. Године 1504. Михаило је напустио манастир и Италију и следеће 1505. године примио је постриг са именом Максим у част Максима Исповедника у Атонском Благовештењском манастиру.

На Светој Гори инок Максим се предао читању Светих отаца. Његова љубљена књига била је „Тачно изложење православне вере“ Светог Јована Дамаскина, о коме је касније преподобни Максим писао да је „достигао више познање философије и богословља“. Тих година инок Максим почиње и сам да пише своје прве радове - саставља канон Јовану Крститељу; његово непосредно послушање било је да сакупља прилоге у корист атонских манастира, исто је чинио приликом путовања по градовима и селима Грчке. Тако је у манастирским трудовима и подвизима провео око десет година.

Године 1515, марта 15. велики московски кнез Василије Трећи послао је изасланство на Свету Гору с молбом да му пошаљу искусног преводиоца књига. Велики кнез је молио протат Атона да му пошаљу старца Саву. Али, будући да је Сава био стар и слабог здравља, иноци су одлучили да уместо њега пошаљу Максима, који је такође био искусан у божанском писању и погодан за тумачење и превођење различитих књига. Тако је, по вољи светогорских старца Максиму остало да се припреми и оде у далеку северну земљу Московiju ради испуњавања црквеног послушања.

Добивши од константинопољског патријарха Филотеја Четвртог грамату за московског митрополита Варлаама, атонско посланство (с преподобним Максимом у Русију путовало су још два монаха - Неофит и Лаврентије) упутило

се у Теодосиј, и дошавши тамо пола године су провели, а затим у Русију стигли, а 4. марта 1518. године у Москву.

Василије Трећи је примио госте са великом чашћу и дао им обиталиште у кремаљском Чудовском манастиру. Прва књига коју су преподобном Максиму дали да преведе био је Псалтир с тумачењима, превод се показао као разлог великокњажевског посланства на Свету Гору. Како инок Максим у то време није био утврђен у знању црквенословенског језика, њему су за помоћнике дали Димитрија Герасимова и Власија, који су служили при двору као преводиоци с латинског и немачког језика. На овај начин Максим је преводио са грчког на латински, а тек потом су помоћници преводили на црквенословенски. Словенски текст су преносили на папир преписвачи и иноци Тројице-Сергијеве лавре Силуан и Михаило Медоварцев. Превод је у потпуности био завршен за једну годину и пет месеци. Преподобни је такође написао посланицу Великом кнезу која је послужила као увод у Псалтир.

Василије Трећи је од Максима добијени превод предао на разматрање митрополиту Варлааму, који је за кратко време дао свој одобравајући глас у вези превода. Велики кнез је богато наградио преводиоца и његове сапутнике, отпустио Неофита и Лаврентија у миру; Од Максима је поручен нови превод, овога пута тумачење Отаца на спис Светих Апостола.

Превод Тумачења Максим Грк је завршио 27. марта 1521. године и те године је почео преводити за Крмчију одвојене одељке из Номоканона (Законоправило). Године 1523. учени Грк је превео беседе Св. Јована

Златоустог на јеванђеља од Матеја и Јована. Начинио је и низ других превода: 3. и 4. главу из Друге Јездрине књиге, одломке из Књиге Данилове, Јестирине, одломке из књига малих пророка са тумачењима, а такође и три списа Симеона Метафраста (Преводиоца).

Максим Грк се истовремено бавио прегледом и исправком Толковог Јеванђеља и богослужбених књига: Часослов, Минеј празнични, Апостол и Триод. О свом преводилачком послу касније је записао: „Када ми се грешном догодило да исправљам Триод, ја сам предавао латинску беседу вашим тумачима.. јер још нисам савршено научио ваш језик“. После исправки, у руским књигама многих неисправности, чак и грешака, догмата, он је приметио: „Неопходна објашњења долазе: једни нису разумели древне и увек спомињане преводиоце, друге грешке су долазиле од преписвача књига, који нису били довољно учени и искусни у разуму и граматизи“.

Преводилачки радови убедили су Максима у важност доброг познавања граматике; (грчког и словенског језика). Граматику је називао почетком улажења у философију, и написао два дела томе посвећена: **О граматизи, и, Беседа о користи граматике.**

Келија ученог инока била је примамљиво место за образовање руских велможа. Ради беседе са ученим Грком долазе са двора многи утицајни људи: инок Васијан (кнез Патрикејев), кнезови Петар Шујски и Андреј Холмски, бојари Иван Токмаков, Василије Тучков, Иван Сабуров, Теодор Карпов. У општењу са

њима, Максим Грк се упознао с руском црквеношћу, државним и друштвеним животом. У својим богословским радовима писао је о привржености Руса обредној страни вере; њега је узнемиравало то што је књажевски двор увучен у сујеверје (астрологија). Неколико радова је написао против још неистинитих јереси „жидовствујушких“. Писао је и полемичке списе против мухамеданаца и латина. У својим беседама и посланицама такође је водио борбу против сваке врсте сујеверја: против веровања у снове, чарања, гатања. Строгој критици подвргао је и апокрифне књиге које су биле прекриле Русију углавном пореклом из Бугарске и које су се увукле посебно на велико-књажевски двор.

С неповерењем су се у Москви односили према исправкама које је он уносио у богослужбене књиге. Увређени савременици су роптали: „Да ли је могуће исправљати књиге по којима се толико светих мужева спасло у Господу? Максим не исправља, већ квари свете књиге и наноси велику штету руским чудотворцима“.

За увреду су Руси сматрали Максимове прекоре, који се тичу незнања истине вере и нечувања заповести Христових, испуњавање једног унутрашњег обреда без духовног подвига у сујетној нади на спасење једино кроз спољашњу побожност.

Ово изобличавање код многих је изазвало негодовање. Давали су повод за оптужбе Преподобног да не поштује обичаје предака, чак и да је јеретик. Посебно је за Максима Грка била опасна расправа са лицима утицајним у црквеној јерархији и на двору када је ступио у оштри спор о манастирским поседима, што је узнемирило свештенство и монаштво а и световне велможе. У овом спору Свети је узео страну „нестјажатеља“ - присталица преподобног Нила Сорског.

Негодовање због преподобног Максима на двору није било опасно све док на митрополитску катедру није дошао светитељ Варлаам, присталица преподобног Нила Сорског, по својим погледима близак заволошким старцима. Али 1521. године Варлаам, који је пао у немилост Великог кнеза, збачен је са првосветитељског престола и удаљен у северни Спасо-Камени манастир а замено га је митрополит Данило, ученик преподобног Јосифа Волоцког, који је био седам година игуман у Волоколамском манастиру после кончине Светитеља оснивача. Положај Максима Грка постао је посебно тежак када је према њему постао нерасположен велики кнез Василије Трећи.

Искористивши нерасположење владара према Преподобном, његови противници почели су да га оптужују и за политичке преступе. Разговор странца са турским изаслаником Скендером, по националности Грк (Александар), указао је на то да су Максима Руси схватили као султана, а циљ оваквог размишљања могао је бити да се Максим врати на Свету Гору. Оптуживан је да наводно тежи да подстакне Турке на заузимање руске земље. Оптуживали су га да се препознаје по тамнопутном лицу. Подозрења су изазивали његови чести разговори са бојарином Иваном Никитичем Берсенем-Беклемишевим, који је био незадовољан владавином и стањем на двору Василија Трећег, и

ђаком Федором Жареним. Берсења-Беклемишева и Жаренога су ухапсили и оптужили за државни преврат. Ислеђивање се завршило казном бојарина Берсењ-Беклемишева; одсекли су му главу. Федру Жареном су ишчупали језик, а преподобног Максима држали у тамници Симонова манастира под стражом. Прогони против њега су настављени. Кроз неколико месеци, у априлу 1525. у царској палати је сазван сабор да суди Максиму.

Главни тужилац на суду био је митрополит Данило. Оптужио је Светог за јерес. Нападао га је за непрецизне или погрешне изразе који су се поткрали у преводима и исправкама због недовољног знања словенског и руског језика. Посебно тешка оптужба је била за то што је у садашњим књигама било написано: „Христос узиде на небеса и седе десно од Оца“, уместо „седећи десно од Оца“, или у прошлом времену „седео си десно од Оца“.

Из разлога лошег знања словенске граматике Преподобни није разликовао да „седео си“ означава свршену радњу, а не трајну. На оптужбу, да он „Христово седење десно од Оца ... и овоме је учио многе“ - Максим је наивно одговорио: „У томе („седе“ или „седео је“) нема никакве разлике. У очима судија такав одговор био је раван тврдокорној упорности и нераскајању у јеретичкој хули на Спаситеља.“

По одлуци сабора Преподобни је био послан у Јосифо-Волоколамски манастир. Из Москве су га тајно извели, тако да многи нису знали да ли је жив. У манастиру су га заточили у тамницу и предали на старање старцу Тихону Ленкову и духовнику манастирском Јони „ради обраћања и покајања, поправке“. Шест година је страдао провео у суровој, тесној, смрадној и неудобној келији. Трпео је од дима, хладноће и глади, због од велике тамничке тескобе патио је од очних проблема и боловао је од ногу а повремено је и обамирао. Од свих ускраћивања најтеже је било одлучење од примања Светих тајни.

Али Господ није оставио страдаљника без Својих утеха. Измученом од беда које су га снашле, њему се јавио у заточењу Анђео Божји и рекао му: „Трпи, старче, овим привременим страдањима ти ћеш се избавити од вечних мука“. Испуњен духовном радошћу од овог виђења, заточеник је запевао Светоме Духу Утешитељу канон који су потом нашли да је написан на зидовима његове тамничке келије.

Године 1531. преподобни Максим је опет изведен на суд. Са новим оптужбама против њега наступио је опет сам митрополит Данило. Овога пута он је почео са политичким оптужбама. Против њега су подигнуте нове оптужбе за врачање: „Ти си Максими врачарским јелинским вештинама исписао на својим длановима, и ширећи дланове против великог кнеза, такође и против многих других, врачајући“. Затим су уследиле нове оптужбе за хулно изражавање, вређања која је чинио. У време суђења Преподобни је добро владао руским језиком, и када су му прочитали ове заиста хулне речи, он је рекао: „То је, господине жидовска (јеврејска) јерес, а ја тако нисам преводио нити писао, и нисам заповедио да се пише“.

На оптужбе Преподобни се опходио смирено, плакао је, клањао се пред

ногама судија, молио опроштај. У то време на одговор је био позван и кнез-инок Васијан Патрикијев. Он се на суду држао са њему својственом надменошћу и на питања је одговарао са висине и оштро, отворено је оптуживао црквене власти. Сабор га је осудио на заточење у Јосифов манастир у којем је кроз неколико година и умро. Преподобног Максима су преместили из Јосифовог у Тверски Отроч под старање епископа Акакија. Настрадали су и његови помоћници. Саву су одвели у Зосимову пустињу Вологодске земље, Силуана су послали у Соловецки манастир, Михаила Медоварцева у Коломну.

Тверски епископ Акакије је био добар човек. Према преподобном Максиму односио се милостиво и састрадално. Посећивао га је у тамници. Будући да је био у Москви, замолио је великог кнеза да покаже милост заточеном ради новорођеног наследника престола Ивана - да скине са њега окове. Преосвећени Акакије је позивао Преподобнога у архијерејски дом и делио је с њим трпезу, дозволио му је да долази у храм, што је у Москви изазвало незадовољство. Епископ му је дозволио да код себе има књиге, перо, папир и црнило.

У Отрочем манастиру Преподобни се поново прихватио пера и написао је: „Речи ове, у тамници затворен и оскудевајући, њима сам себе тешио и утврђивао у трпљењу. Не тужи, не пати и не запомажи, љубљена душо, зато што страдаш због правде од руке оних од којих би требало да примиш свако добро, јер си их ранила духовном трпезом, испуњеном Духом Светим, то јест тумачењем богонадахнутих појања Давида, која си и превео са грчког на руски језик, а затим благодари твог Владику и прослављај Га што те удостојио да у садашњем временом страдању отплатиш сав дуг. И тако, пази се да не помислиш да је ово време туге; напротив, признај да је ово време божанске радости, да не пострадаш, окајана, многоструким ништавилом, мучена за своју неблагодарност у садашњем и у будућем веку. Ако се тако свагда наоружаш, радуј се и весели се, јер је награда твоја многа на небесима, како говори о томе небеска Истина”.

Високо ценећи ученост затвореника, епископ Акакије често се обраћао к њему ради објашњења својих недоумица. Преподобни му је давао та објашњења у беседама и у виду читавих трактата. У Отрочем манастиру саставио је тумачења Свештених књига: Књиге Постања, Псалама, Пророка, Јеванђеља и Апостола.

Године 1534. до затвореника је стигла вест о смрти великог кнеза Василија Ивановича. Преподобни се надао да ће смрћу гневљивог господара нова власт се смиловати на њега и ослободити га. Да би себе очистио од изнетих на њега оптужби, он пише **Исповедање православне вере**. Глас страдалника остао је без одговора. Максим је остао у Отрочем манастиру.

Међутим, по речима летописца, уз Петров пост 1537. године од грома у Тверу изгорели су градски зидови. Почео је пожар у којем је изгорело много градских здања, а 22. јуна, у недељу, избио је нови опасан пожар у којем је цео град изгорео до темеља. Изгорели су храмови, срушио се катедрални храм у којем су се чувале старе иконе и књиге, драгоцене сасуди. Епископа Акакија

живог су изнели из града. Страх је обузео становнике Твера.

Ускоро се епископ Акакије латио обнове храма: позвао је најбоље мајсторе, и цркви је била повраћена њена лепота. Преподобни Максим је саставио *“Похвално слово поводом обновљења епископом Тверским Акакијем црквеног здања после великог пожара”*.

У Тверу је Максим Грк наставио да се занима књижевним радом. Још 1532. године почео је писање зборника својих радова. Своја дела је давао да преписују они који су желели и чак их је својеручно преписивао на молбу својих пријатеља. Године 1540. Преподобни је преписао грчки Псалтир.

Тешко стање атонског монаха скренуло је на себе пажњу источних патријарха. Цариградски патријарх Дионисије обавештавајући 1544. године великог кнеза Ивана Четвртог о свом избору на патријарашки трон, молио је, са своје стране, Јерусалимског патријарха Германа и свештени сабор, да ослободи убогг инокса Максима, који се налази у смртној опасности и пребаци на Свету Гору, како би га погребли на месту његовог пострига. Године 1545. у Москву је дошла грамата од остарелог Александријског патријарха Јоакима са молбом за ослобођење затвореника.

Великом кнезу писао је и сам Преподобни молећи да га пусте на Свету Гору, али ова молба није била услышена. Године 1547. преподобни Максим је написао посланицу новом митрополиту Макарију у којој се жалио што су га оклеветали, не само као јеретика, већ и због нехотичних грешака из разлога незнања језика, због чега је претрпео окове, дим, глад, хладноћу и најтеже лишење Причешћа.

Митрополит Макарије одговорио му је, не лично већ преко свог протосинђела монаха Алексија: „Окове твоје љубим, као једног од светих, а олакшати ти не могу, јер је у животу онај који те је свезао” - митрополит Данило. Преподобни се поново обратио Данилу а овај му је саветовао да замоли за Причешће под изговором да је у смртној опасности. За Светога је овај лукави савет био неприхватљив. У новој посланици Митрополиту Макарију пише да се он “скривено и са лажју причешћује Божанским тајнама, како нису учили Свети Апостоли и преподобни Оци наши”.

Велики страдалник више није молио да се врати на Свету Гору и чак ни у Москву: „Ја не молим да се вратим у Москву и тамо живим, већ само молим за Причешће, које се једноставно свима даје; ни суд, ни сабор не молим, већ само милост и човекољубље”. Помињући невина страдања Св. Јована Златоустог, он пише: “Тако сам и ја пострадао, оборен од неправедног гнева Даниловог. Да му Господ не узме ово у грех”.

Најзад је одлучење од Светих тајни било скинуто, али му слобода није враћена. Заваљујући залагањима Митрополита Макарија, свештеника Силвестра и Алексеја Адашева, који су били блиски цару Ивану Четвртог, у Москви се почело стварати пријатно расположење према Преподобном сужњу. Митрополит Макарије је високо ценио дела ученог Грка. Утицајна лица су поново почела да се обраћају преподобном Максиму желећи да знају његово

мишљење о разним питањима, богословским и црквено-обредним.

Припремао се Стоглави сабор и мишљење ученог богослова слушали су и Митрополит са свештенством, Цар и људи утицајни на двору. Утицај списа преподобног Максима очигледан је у одлукама Стоглавог сабора. Побољшању положаја Преподобног у многама је допринео новопостављени настојатељ Тројице-Сергијевог манастира, Артемије. Његово заузимање је имало успеха. По речима хроничара, “невини Максим Грк великим кнезом Иваном Васиљевићем и мољењем Тројице-Сергијевог манастира игумана Артемија, био је изведен из Твера и заповеђено му је да живи у Тројицком манастиру”. Ово се могло догодити 1551. године када је већ пола године Артемије био настојатељ у Тројицкој обитељи.

Како је истовремено са Максимом Грком у Тројице-Сергијеву обитељ премештен незаконито са катедре збачени Митрополит Јоасаф, то су он, игуман Артемије и преподобни Максим били међусобно веома блиски. У Тројицкој обитељи Максим је био близак са монахом Нилом, пореклом из кнежевске породице Курљатевих.

Преподобни је научио Нила грчком језику. Заједно са Нилом он је сачинио нови превод Псалтира. Монах Нил је писао да је Максим Грк “довољно знао наш језик и веома разумно, а он, Курљатев, писао је тако како стоји на грчком, све по реду, право и без украшавања”. Такође је примећено да су ранији преводиоци руског језика недовољно знали и преводили што грчки, што словенски, друго српски, а нешто бугарски, оно што нису могли да преведу на руски језик.

Кнез Андреј Курбски причао је о једном догађају из житија преподобног Максима, који од великог значаја у животу цара Ивана Четвртог. Године 1553. оздравивши после тешке болести која га је снашла убрзо после повратка из казанског похода, цар је дао обећање да ће отпутовати на молитву у Кирилов манастир; успут је свратио у Тројице-Сергијеву обитељ и тамо је разговарао са преподобним Максимом. Богомудри старац сазнавши за цареву намеру, рекао му је: „Ако си и дао обећање да идеш у Кирилов манастир да би покренуо Св. Кирила на молитву Богу, такво обећање није сагласно са разумом, а ево зашто: у време казанске опсаде погинуло је много хришћанских војника; њихове удовице, сирочад, мајке без деце живе у сузама и невољи; теби је боље да се сажалиш на њих и утешиш их у беди тако што ћеш их окупити у царски град, него да испуниш неразумно обећање. Бог је свуда присутан, све испуњава и све гледа недреманим оком; такође и Светитељи слушају наше молитве не само на одређеним местима, већ по нашој доброј вољи и влашћу над собом. Ако ме послушаш бићеш здрав и многолетан са женом и дететом”.

Цар је смирено саслушао савет преподобног, али није хтео да га испуни. Тада је Максим заповедио да владару предају поруку преко кнеза Курбског, царског духовника свештеника Андреја (потоњи Митрополит Атанасије), Кнеза Ивана Мстиславског и Алексеја Адашева: „Ако ме не послушаш што те саветујем по Богу, заборавићеш крв мученика убијених од безбожника за Хришћанство, презрећеш сузе сиротих и удовица, и знај да ће твој син умрети

на путу”.

Не гледајући на страшно упозорење цар је наставио своје неблагословенао поклоњење и пророчанство Светога се испунило. Царевић Димитрије скончао је у узрасту од 8 месеци.

Уз Велики пост 1553. године у Москви се појавила јерес коју су ширили бојарски син Матеј Семенович Башкин и Теодосије Косој, постриженник у једном манастиру на Белом језеру. Проповедали су учење које је одбацивало догму о Светој Тројици, Светим тајнама, поштовању икона и светитеља, било је повезано са утицајем социнијства - које је имало много присталица у суседној Литви и сродно је са јересу жидовствујућих.

Ради испитивања у својству сведока довели су Тројице-Сергијевог игумана Артемија, а потом су и њега оптужили за јерес. За јерес су оптужили и преподобног Теодорита ... Суд сабора који се састао 1554. године осудио је Башкина, који се покајао, на заточење у Јосифо-Волоцки манастир, а невини осуђеног Артемија у Соловецки а Теодорита у Кирило-Белозерски манастир.

Сазивајући сабор против јеретика, Иван Грозни је одлучио да позове на сабор и преподобног Максима ради изобличавања јереси, али се многострадални инок уклонио од такве почести. Годину дана након осуде јеретика, 21. јануара 1556. године преподобни Максим је преминуо у обитељи Живоначалне Тројице, проведши 38 година у подвижничким трудовима и страдањима за добро Руске цркве и васељенског православља. Умирући, Преподобни страдалник је три пута себе осенио крсним знаком. Његови часни остаји погребени су у северозападном зиду Свето-Духовског храма Тројице-Сергијеве лавре.

Многи његови поштоваоци долазили су у Лавру да се поклоне његовим часним моштима. Максима Грка су поштовали као великог богослова и учитеља; и већ његов савременик кнез Андреј Курбски посветио му је низ упсомена у својим “Казивањима” а Светог инока је назвао Светим и Преподобним. Поштоваоци дела Максимовог били су архимандрит Тројицког манастира Дионисије, који је и сам слично Максиму Грку пострадао због својих преводилачких трудова, Вологодски архиепископ Јона (Думин) који је 1600. године оставио у манастиру Рождества списак дела Максима Грка за спомен душе, затим патријарси Филарет и Никон.

У 1661. години при патријарху Никону на гробу Преподобног догодило се чудо које је записано у предању Тројице-Сергијеве лавре. Неки богомолац је по обећању дошао из Москве. После дугог манастирског богослужења он је у храму Силаска Светога Духа сео на гроб, али је Божијом силом био одбачен од гроба. При паду он се угрувао и није могао да устане. Када је мало дошао себи, устао је и питао је ко почива на том месту. Одговорили су му: „Монах Максим Грк”. „Оче Максиме, опрости ми” - казао је он, и на његову молбу била је одслужена панихида (свеноћно бдење) Максиму; после тога болесник је добио постуно исцељење.

У ово чудо није поверовао келејник старца Васијана, Јован. Он је дрско сео

на гроб Преподобнога са помишљу: „повероваћу у чудо када се исто то догоди мени“. И сумњичави је три пута био одбачен од гроба - разбио је лице до крви, поломљени су му зуби и повређен језик. Кажњен гневом Божјим, Јован се помолио пред иконом Светога и после тога је пао у сан. У сну је имо виђење пред иконом Спаситељевом, монаха који се моли. „Ко је он?“ - питао је Јован. „Ја сам Максим Грк“ - одговорио му је инок. – „Што ме обешчашћаваш? Ти си чуо да је данас био кажњен човек који је седео на мом гробу: ето, за твоје неверовање ти си добио заслужену казну“. Казавши му то, Преподобни се сакрио од њега.

Године 1564. живопис (икона) преподобног Максима појављује се на зидовима предворја Благовештењског храма Московског Кремља. У XVII веку његов лик се слика на фрескама Успенског храма Тројице- Сергијеве лавре, Софијског храма у Вологду, Јарославској цркви Св. Јована Претече у Точкову. Сликају се његови ликови по манастирима. Појављују се иконе Преподобног са ореолом. Име Максима Грка уноси се у иконописне приручнике 1694. године. Иконописни приручник одређује да се Св. Максим слика као сед, брада широка и покрива плећа до прсију, са камилавком, риза преподобних, књига у рукама. У књизи су речи: Вера без дела је мртва. О Светом страдалнику склапају се житија и казивања. Састављена му је похвала и Служба.

Узрок да он буде канонизован као светитељ послужило је чудо - спасење цара Теодора Јовановича од смрти. У време опсаде Јурјева шведски војници су уперили своје оружје на царски шатор, да би ноћу извршили напад. У сну цару се јавио „инок благообразан и леп у лицу и рекао: Устани, изађи из шатора свога, да напрасно не будеш убијен“. Цар је послушао његов савет. Тај инок је био преподобни Максим. Као благодарност за чудесно спасење Теодор је заповедио да се пошаљу поклони у Тројице-Сергијеву лавру, а иконописцу царске палате Михаилу Васиљевичу Чустову рекао је да наслика лик Св. Максима за Успенски храм.

Године 1591. по благослову патријарха Јова мошти Преподобнога биле су обелодањене: И открише, и изађе од моштију његових благомирис, и цело и неповређено тело његово, и ризе бише и мантија, и све покривало на њему нетрулежно, а на грудима руке његове, а десна рука са знаком крста“. На дан откривања моштију на гробу Светога исцелило се шеснаест болесника.

Сведочанства о томе налазе се у старобредничким рукописима, који стоје у попису старијих рукописа. По речима свештеника А. Синајског, „крајем XVII века име преподобног Максима записано је међу Светима; спомен његов празнује се 21. јануара, иако се не зна тачно ни месец, ни дан његове смрти“.

Поштовање преподобног Максима никада се није прекидало. У XIX веку добило је својеврсни облик. На његовом гробу на дан спомена 21. јануара, када је спомен Св. Максима Исповедника (+662), чије име је носио страдалник, служено је свеноћно бденије у току којег је појан тропар: „Зареју Духа облистает, витијствујуших богомудрено сподобилсја јеси разуменија; и неведенијем омраченаја срџца човеков светом благочестија просвјешчаја,

пресветел јавилсја јеси Православија светилник, Максиме преподобне, отонудуже ревности ради Всевидјашчего, отечества чужд и странец, Росијским странама бил јеси пресељник, за страданија темниц и заточенија десницеју Вишњаго венчаеишисја и чудедејствуеши преславнаја. Ио нас ходатај буди непреложен, чтушчих свјатују памјат твоју“.

Године 1796. митрополит Платон је заповедио да се изнад гроба Св. Максима постави нов камени надгробник, а 1833. године архимандрит Тројице-Сергијеве лавре Антоније саградио је над његовим гробом капелу где је старањем поштовалаца вршено бденије. Крајем XIX века издано је Житије преподобног Максима у Тројицком отачнику. Године 1908. у штампарији Тројице-Сергијеје лавре изашло је одвојено Житије преподобног Максима Грка са иконичним изображењима која су преузета са његове гробнице. Име Светога унето је у Атонски патерик. У свим издањима Тројице-Сергијеве лавре Максим Грк се именује као Преподобни.

У наше време црквено поштовање преподобног Максима Грка се наставља. Празновање Сабора Радоњешких светих установљено је за 6. јул, а у прву недељу после 29. јула - Сабор Тверских светих. У том и другом храму поштује се и спомен преподобног Максима. Минеј за јануар под 21. даном, има Службу и Житије преподобног Максима Грка, а у прилогу је и његова икона. Спомен Светога 21. јануара поклапа се са споменом Преподобног Максима Исповедника и са даном празновања чудотворне иконе Божије Матере из Ватопедског манастира на Атону - обитељ у којој је Максим положио монашке завете.

Преподобни Максим Грк је Сабором Руске цркве предложен да буде општецрквено прослављан на основу светости живота и чудеса која се јављају код његових светих моштију, а такође и на основу широко распрострањеног поштовања у народу Максима као учитеља монашког живота и светог чудотворца.

Драгана Ј. Јањић*
Институт за српску културу
Приштина / Лепосавић

Небојша Д. Ђокић**
Центар за војно – политичке
студије – Београд

ЦРКВА СВ. НИКОЛАЈА У СТЕПАЊИ

Апстракт: У раду је укратко обрађена историја цркве у Степањи. Такође су поново публиковани историјски значајни натписи и записи из ове цркве и дато њихово ново тумачење. Објављена је уз коментаре и ктиторска повеља из времена обнове цркве 1796. године.

Кључне речи: Степања, Непричава, Бајевац, Совљак, Маркова црква, Ђелмашевићи, Николајевићи, Ненадовићи, Никола Грбовић, Илија Бирчанин

Када се говори о ктиторским повељама издатим црквама и манастирима обично нам је прва асоцијација српска средњовјековна држава. Далеко највећи део сачуваних ових повеља односи се управо на средњи век. Кад је реч о периоду османске власти над нашим крајевима тих повеља је много мање а нарочито их је мало за XVIII век. Наравно, све ово се односи на просторе јужно од Саве и Дунава а не на данашњу Војводину.

Једна од изузетно ретких ктиторских повеља са краја XVIII века је ктиторска повеља “манастира”¹ Степање недалеко од далеко познатије Непричавае. Повеља је сачувана у препису из 1836. године урађеном поводом детаљног пописа цркава и манастира извршеним те године у целој Србији (Ђокић и Поповић, 2005, 19 – 24). Када касније будемо говорили о томе да ли је Степања била мирска црква или манастир објаснићемо и зашто смо убеђени да је повеља највећим делом аутентична. У сваком случају она је изузетан историјски документ за историју Србије са краја XVIII века и ми ћемо је у само у том смислу и проучити. Међутим, и читав низ записа и натписа из ове цркве, премда публикован, остао је потпуно незапажен у нашој историографији. Значаја ове мале цркве недалеко од Ваљева је у томе што је у њој у другој половини XVIII и почетком XIX века живело и радило неколико, за оно време, врло писмених и образованих мирских свештеника блиских рођака и пријатеља Хаџи Рувима, Петра Николајевића Молера и Алексе Ненадовића. Вероватно због тога је иза

њих и остало толико писаних извора из тог времена и то важних.

Интересантни су и подаци које нам ова црква повезана са средњовековним утврђењем Непричавом, који се налазио само пар километара одатле, даје за историју средњег века овог краја Србије.

Иначе црква у *Степањи* је посвећена Преносу моштију Св. оца Николаја.² Данас парохију при овој цркви чине села Бајевац, Степање, Словац, Врховине и Гвозденићи.

Степањску цркву су у науку увели Јоаким Вујић (1902, 59) и Георгије (Ђорђе) Магарашевић (18??, 25). Након њих о степањској цркви је укратко писао незаобилазни М. Ђ. Милићевић (1876, 367). После више од пола века појавио се 1929. године у часопису Шабачке епархије "Глас цркве" један краћи текст о њој (Аноп., 1929, 179 – 183). Коначно 1953. године у публикацији "Археолошки споменици и налазишта у Србији I Западна Србија" Мирјана Ђоровић Љубинковић и Радивоје Љубинковић су детаљно представили овај храм (1953б, 110 – 113 и 1953г, 175 – 176). Аутори су врло детаљно обрадили степањску цркву са аспекта историје уметности али не и са историјског аспекта. Нису уочили историјски значај неких записа и натписа из ове цркве а нису користили ни све, још у то време доступне, историјске изворе. Да не говоримо о томе да нису ни покушали да пронађу архивску грађу о степањској цркви која постоји у Архиву Србије у Београду. Након овог текста нико се озбиљније није бавио степањском црквом а у краћим пригодним текстовим само је понављано оно што је написао брачни пар Љубинковић.

Треба напоменути да се узгред писало и о стећку из црквене порте (Већлагић, 1977; Зечевић, 2005) али је такође углавном само поновљено оно што је написано у напред споменутој публикацији.

Сматрамо да степањска црква заслужује да јој се посвети мало више пажње па овај рад треба сматрати само као први корак у томе.

Споменимо и да се у старијој литератури забележене три цркве са краја XVIII века а на овом простору: Непричавска, Степањска и Бајевичка. У ствари ради се о једној те истој цркви којом су се служила сва три поменута села. По сачуваним записима на црквеним књигама, Степањска црква се до деведестих година XVIII века звала углавном Непричавска а од тог времена најчешће се назива "манастир Степање". Само се повремено помиње и као "црква у Бајевцу" (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 1953б, 110).

Најпре да видимо шта извори кажу о овој цркви или манастиру. Из средњег века немамо никаквих података о цркви али имамо о Непричави.

Непричава (Neprichow, Neprizava) је био средњовековни утврђени град са тргом који се налазио близу данашњег истоименог села. На том месту се укрштала путеви који су водили из правца Београда и Посавине ка Ваљеву и даље према Подрињу и долини Западне Мораве. (Крстић, 2010, 186)

Град (castrum) и дистрикт Непричава (Neprichow) припадали су Детошевини (Dettsfelde), великом комплексу посела који је, највероватније, даривањем кнеза

Лазара, доспео у руке мачванског бана Николе Горјанског Млађег. Краљ Жигмунд је 1392. године Горјанском заменио Детошевинину са свим њеним припадностима за друга властелинства у Угарској. (Codex diplomaticus patrius, 1880, 428; Крстић, 2010, 186) Град и дистрикт Непричава су тако припали угарском краљу али је мало вероватно да је он заиста успео да их и поседне. На целом подручју јужно од Саве нема практичног никаквог археолошког материјала који ове просторе може да повеже са Угарском од времена краља Драгутина па до пропасти српске деспотовине. Већ је одавно опште позната чињеница код наших нумизматичара да су на простору средњовековне Мачве, за разлику од српског, налази угарског средњовековног новца изузетно ретки.³

У једном дубровачком документу од 12. октобра 1413. године помиње се трг Непричава (in foro Neprizave; el mercato de Neprizaua), који је у држави деспота Стефана. Међу поседима наведеним у уговору у Тати 1426. године не помиње се више град, већ само дистрикт Непричава, који је као и читаво подручје Детошевине, остао и након 1427. године поод српском влашћу. Дубровчанин Јаков Дебровић (Jacobus de Lebrow) у свом тестаменту, сачињеном 24. августа 1459. године помиње један дуг настао у Neprizava (a Neprizava), при чему се вероватно подразумева истоимени трг а не тврђава или градско подручје. (Динић, 1953, 24)

На путу Ваљево-Београд уз ток Колубаре према Сави, налази се релативно добро очувано средњовековно утврђење, у народу познато као Јеринин град. У књизи *Колу бара и Подгорина* од Љубомира Павловића наводи се да је „ово утврђење подигла Проклета Јерина“. У народу и данас круже легенде како је Јерина зидала град и прича се о наводном мосту који је требало да буде изграђен преко Колубаре. (Радовановић, 1991, 54) Утврђење Јеринин град се налази на левој обали Колубаре, 16 км источно од Ваљева, на врху мањег узвишења Град (361 м), код села Словац. Данас су Јеринин град и брдо на коме се налази зарасли у бујну вегетацију. Најповољнији прилаз је са северо-западне стране. Плато, на коме се налази утврђење, окренут је ка јужној страни. Источно од града се налази каменолом, и постоји могућност даје одатле довлачен камен за изградњу утврђења.

У стручној литератури о овом утврђењу је први писали Бошковић и Кораћ који га датирају у позну антику (1953, 19). Ђ. Јанковић, на основу основе утврђења претпоставља да се ради о утврђењу које су подигли Турци у XV веку (1985, 72). Г. Томовић у свом раду има доста, најблаже речено, проблематичних убикација али једна, можда и једина, прихватљива убикација је повезивање Јерининог града са средњовековном Непричавом (2009, 93 – 108). А. Крстић се не изјашњава око овог утврђења али оставља отворену могућност да је реч о средњовековној Непричави. (Крстић, 2010, 186) Јеринин град је дефинитивно средњовековна

Непричава. Други локалитет који се спомиње у литератури, на потесима Грба и Пакај, је праисторијски – винчански тако да не долази у обзир.

Османски дефтери су извор који нам може пружити најраније и највредније податке о селима ваљевског краја. На жалост, пописи Ваљевске нахије досад нису објављени. Располажемо само именима села која су у два пописа XVI века А. Ломи прочитале покојна Душанка Бојанић и Ема Миљковић. У првом попису из 1528, који је А. Ломи читала Ема Миљковић села се ређају овако: Бајевац, Степања, Жабари, Зарубе, Кленова, онда једно чије се име не чита јасно: Вуковић или Буковик (има у Равњу), па snnjunlj (?), онда Долње Брестје (познато је од почетка XIV века Брестје на Сави, данашњи потес Бреска у Кртинској), Борак, вероватно данашњи Мали Борак и Радљево. (Лома, 2006, 2)

У другом попису из 1536. године покојна Душанка Бојанић прочитала је: Крчмар, "Тологлава", данашња Гола Глава, неидентификована "Бражева", Минковиће, па неидентификовани "Пајац" или "Пајинце" (могао би бити Бајевац), Звиздар, Шушеока. (Лома, 2006, 2)

На основу османских дефтера од 1528. до 1560. године на ширем простору су од манастира постојали само Боговађа и Докмир и манастир који би се, можда, могао повезати са оближњом Марковом црквом али сигурно не са црквом у Степањи.⁴ Али ово морамо одмах и релативизовати. Сачувани подаци о црквама и манастирима у османским дефтерима прилично су оскудни и једностранни. Наиме, турским пописима су обухваћени само оне цркве и манастири који су представљали самосталне дажбинске јединице - или дажбинске јединице у оквиру села, дакле, они манастири и цркве који су имали сопствене земљопоседе на којима су могли да живе духовници који су их и обрађивали. Њих је турска власт, како се може закључити и из података о дажбинама, сматрала произвођачима и оптерећивала их истим дажбинама као и све остале сељаци. О духовним лицима која турска власт није оптерећивала дажбинама јер нису обрађивала земљопоседе нема података, а свакако је било и таквих лица. Манастирска имања су, чак и када би заједно са манастирима опустела, и даље вођена у пописима као могући извори прихода и дажбина - уколико би била обновљена и поново настањена. Из таквог става турске власти према манастирским имањима - као изворима дажбина односно "прихода" турских спахија и осталих "господара" којима су додељиване ове дажбине - следи закључак да манастири, у начелу, нису постајали или остајали пусти дужи низ година услед "турских зулума", већ услед низа фактора који нису спадали у надлежности турске власти. Ту би, пре свега, требало навести заинтересованост околних села за очување и опстанак манастира, постојање људи расположених да проведу живот обрађујући манастирска имања и, најзад, став и политику црквених власти. Заинтересованост околних села за очување манастира и манастирског имања могла је бити и пресудна за постојање самих манастира. Као што се види из турских књига пописа, извесна манастирска имања која, из

неког разлога, нису имала калуђере који би их обрађивали, остајала су пушта, а нека су обрађивали сељани суседних села, дајући за то одређене дажбине. Турским "господарима" је и такав начин коришћења манастирских имања више одговарао него да их пуште да се парложе, а посебно је питање, наравно, да ли је такво коришћење временом доводило до присвајања манастирских имања, а самим тим и до постепеног гашења и нестајања појединих манастира. (Бојанић, 1983, 142 – 143) Због овог не можемо искључити могућност постојања у Степањи напуштеног манастира или манастира претвореног у мирску цркву. Поред тога од 1560. године па тамо до негде 1722. године могао је храм у Степањи бити и прави манастир јер ми за период између ова два датума за сада нисмо нашли ни један релевантан извор.

Наиме за XVII века не располажемо записима за овај крај. Срећемо га поново у писаним изворима тек у доба аустријске владавине Србијом.

У Најперговом попису из 1718. године спомињу се као села и Бајевац (Ba-jovac) и Непричава (Nepricsava). Прво је имало 3 а друго 5 домаћинстава. (Пантелић, 1948, 27) На Епшвилцовој карти из тог времена нема учртаног ни једног насеља на том простору. (Пантелић, 1948, приложена Епшвилцова карта)

Најстарија, позната белешка која спомиње свештеника на овом простору, говори да је Остоја Јаношевић био прота у селу Непричави од 1722. године. Рукоположен је 1713. године, у Ваљевску епархију је дошао 1722. године, а у парохији је имао село Непричава. Цркву није имао већ је служио у манастиру Боговађа. (Руварац, 1905а, 183; Ђорђевић, 1927, 14) У то време, проте се ваљевској епархији спомињу само у: Бродцу, Шапцу, Непричави, Крагујевцу, Чачку и Каони. Ово је врло важан податак који нам говори да премда у близини Непричаве није било појучке цркве ипак се она сматрала одраније значајним култим местом када је у њој пребивао прота. Са друге стране поставља се питање зашто није поправио постојећу цркву у Степањи ако је она већ постојала већ је служио у не баш блиској Боговађи. Ми знамо, да када ће се неких пола века касније кренути са обновом степањске цркве, њој уместо оригиналног каменог свода урадити дрвена таваница и то пре свега због врло високе цене израде каменог свода. Ми имамо доста тачне ценовнике из времена књаза Милоша који могу да служе за поређење. У време књаза Милоша би израда свода на овој цркви коштала нешто мање од 10000 гроша док је истовремено комплетна црква брвнара коштала око 4000 гроша. По стандардима из Милошевог времена за обнову степањске цркве била би неопходна парохија од најмање 400 домова а степањска црква је у време проте Остоје имала сигурно пет а вероватно и десет пута мање парохијских домова. (Ђокић и Поповић, 2005, на више места)

По једном попису домова у ваљевској епископији од 25. новембра 1735. године Непричава има десет домова док се остала села у околини не помињу, нема ни Бајевца (вероватно је обрачунат заједно са Непричавом). Ради поређења споменимо да је у исто време Совљак имао 50 а Врело 20 домова.

(Руварац, 1905а, 201)

Сматрамо да је мало вероватна претпоставка Љубинковића (1953б, 110) да је управо из овог манастира прешао у Русију, између 1753. и 1755. године познати Софроније Добрашевић "архимандрит Новои Србији", за кога се зна да је у Русију дошао из неког манастира Св. Николе у ваљевској митрополији.⁵ Најпре, мало је вероватно да је степањска црква била појшча у то време а и ако јесте готово сигурно је била мирска црква а не манастир.

Премда се у степањској цркви налази књига "Правила молебнаја српских светитеља" римничко издање из 1761. године у којој постоје два записа из 1770. године у којима се помиње црква Св. Николе немамо убедљивих аргумената да тврдимо да је реч управо о степањској цркви. Први запис из 1770. године се налази на првом листу књиге и помиње само да је споменуто књигу 16. јула 1770. године поклонила библиотека архиепископије и митрополије карловачке некој цркви Св. Николаја. Скоро исти запис али са другим датумом (16. јуни 1777. године) налази се на наличју листа. (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 1953б, 110) Ако је тачан други датум ипак би могло бити речи о степањској цркви.

На првој страни Новог завета, који се налази у цркви, помиње се дар сељака Непричаве некој цркви, вероватно непричавској, из 1774. године. "Сню кнѣгъ Новѣи Заветѣи ѿдъкѣнише два хрѣстѣнина ѿд села Непричаве, прво Сава даде петъ гроша за свое здравле, второ Дѣмѣтрѣе петъ гроша за свое здравле и засвой спомень 1774". (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 1953б, 110)

На Прологу који је 1748. године припадао Београдској Саборној цркви а између 1750 и 1760. године цркви у селу Вранићу а која је данас власништво степањске цркве постоји и неколико записа који се односе на степањску цркву. Записи су већ објављени, па се овде нећемо задржавати на веома значајним записима који помињу београдску цркву Св. архистратига Михаила и Гаврила (1748. године) и цркву у Вранићу (око 1750. године) али ћемо дати оне који се односе на степањску цркву јер се не можемо, у потпуности, сложити са њиховим тумачењима датим од М. Ђоровић – Љубинковић и Р. Љубинковића. (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 1953б, 110)

Лист шести и лист седми, при дну, имају запис: "На последокъ манастира Степан сеи прологъ њ купѣ га попъ Мѣхайло ѿд попа Степана Протѣка." (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 1953б, 110) На седмом листу, такође при дну, је запис: "Снѣ кнѣгѣ прологъ попѣ Крстѣ Ђелмашевѣна ѿт села Гвозденовичѣ 1772-го". (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 1953б, 110)

На првом празном листу су записи са обе стране: "На 1828-го ајета.

Сеи пролог манастира Степана и храма иже во стих оца Николаја и п(о)дписах: ја: ереј Дамјан Попович сопс(т)веноју своју рукоју мца ууануара: 10.^{го}

Сеи пролог попа Крста Ђелмашевичѣ на 1772-го года купѣга иереи Крста

житељ села Гвозденовча и бист украден на 1788-го и пони куплен у манастир Степан при владунију верковнаго вожда сербског Георѣи Петровичѣ на 1804=у:10:том љету владѣнија его уста цар турцки те умина Србију вет и седе у Београд везир именов Скопѣак Синан паша и влада сурово:1:годину и пол друге и у полу друге године на 1815=го поспѣши божија милост Срби вожда и приемника Милоша Обреновичѣ Теодоровичѣ краброго обновителя Србије.

На 1838-го љето подписаѣ иереи Дамијан своеручно собесвени син иереја Крсте Ђелмашевѣча и прочита го многократно и воистину есте душеполезна." (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 1953б, 110 – 111)

Спомеунти Степан Протић је готово сигурно каснији прота посавско тамнавски⁶ Стефан Протић из Совљака. Њега је, у Шапцу, 19/30. априла 1799. године рукоположио ваљевски епископ Данило. (АС - Државни Совјет - РН^о 196/837, лист 75, число 85) Ако је пролог заиста купио 1804. године јереј Михаило онда је то његово последње помињање у писаним изворима. Међутим, овај податак је помало у контардикцији са неким записима, које ћемо касније изнети, а по којима је Михаило умро негде у другој половини 1799. године.

Јереју Крсти Ђелмашевѣићу је припадао и врло леп дуборезни крст у филигранском окову украшен мерѣанима. Крст је израдио 1780. године "мајстор" Драги који се потписао на стопи крста: "Драги мајстор". (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 1953б, 111) Запис на крсту гласи: "Сии крст попа Крсте Ђелмашевичѣ: 1780." (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 1953б, 111) Овај филигрански крст спада у најзначајнија дела уметничке обраде метала у Србији.

Црква у Степањи се први пут сувремено помиње 1778. године, и то као манастир, када се помиње и нови свештеник Михаило Николајевић који је поповао, једно време, истовремено са попом Крстом. Запис се налази у штампаном Триоду, на првој страни, при дну: "Сие т(р)иод добависѣја трудом и настојанијем иереја Михаила служитѣла манастира Степана 1778 марта 9." (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 1953б, 111)

Премда је већ одбачено мишљења Љубинковића да је јереј Михаило, који се први пут помиње на споменутом запису из 1778. године, рођени брат каснијег српског војводе Петра Николајевића Молера (Савић, 2006, 23) он је ипак, без сумње, са Хаѣи Рувимом и Петром Николајевићем припадао кругу најобразованијих људи тога времена у ваљевском крају па и шире у целом Смедеревском санѣаку, који су успели да оживе читав низ цркава и манастира и дали потстрека развоју читавог низа уметничких заната. По очуваним записима јасно је да је јереј Михаило на првом месту снабдео цркву потребним књигама и затим је радио на њеном украшавању. (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 1953б, 111) Треба водити рачуна и да се Хаѣи Рувимов отац

Ненад презивао Николајевић тако да не треба ни искључити могућност и да јесу неки дањи род. У сваком случају Михаило Ђуричић⁷ је, као што сазнајемо из повеље дошао у Степање из села Врело, вероватно нешто пре 1778. године. Врело се налази недалеко од Совљака, северно од Уба. Интересантно је да је око 1735. године у Врелу био свештеник јереј Георгије Перисављевић или Берисављевић, рођен у Придворици у Мачви. Георгије је учио код калуђера Христифора у манастиру Фенеку. У то време је имао парохију коју су чинила села Тулари, Врело и Бањани. Он је на ову парохију дошао после смрти јереја туларског Крсте Радојевића чији ће брат Тимотеј око 1735. године служити у Докмиру. (Руварац, 1905а, 184 – 185) Лазар Георгијевић, Георгијев син, ће касније као јереј у Совљаку постати прота Посавско тамнавски да би 1791. године пребегао у Аустрије где ће добити парохију у Ашањи. Код прота Лазара је Матеја Ненадовић изучио “црквено пјеније и проче богословске науке”. Ево шта је о проти Лазару забележио, његов колега прота Матеја: “Тај прота Лазар родом је из села Совљака, ваљевске нахије, и био је у Совљаку прота, па је заостао у Срему, а и сад му је фамилија у Совљаку, Ђикићи, од први фамилија у нахији били су, а и сад су добри”. Проту Лазара је рукоположио Теодосије митрополит ваљевски, што значи да се то догодило вероватно између 1757. и 1760. године. По мишљењу земунског проте, премда је знао само словенски, Лазар је био доста способан за парохију. (Руварац, 1904, 113) У Бранковини се 1804. године први пут јавља као свештеник поп Пантелија, родом из Совљака, који ће се у каснијим записима јављати час као Пантелија Михаилов час као Пантелија Георгијевић. По једном запису из 1807. године Пантелија је те године имао 24 година што значи да је рођен око 1783. године. Не треба искључити могућност да је и поп Пантелија један од синова попа Михаила а и ако није сигурно му је блазак род. (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 1953в, 130 - 131) Свештеник у Совљаку од 19/30. априла 1799. године био је каснији прота посавско тамнавски Стефан Протић унук Лазарев. (АС - Државни Совјет - РНо 196/837, лист 75, число 85) Интересантно је да је из Совљака 1813. пребегао у Аустрију калуђер Ђорђе Бабић са 2 мушка и 5 женских чланова породице. (Руварац, 1905б, 103) Ако знамо да се у то време свештеничко звање по правилу наслеђивало овај Ђорђе би лако могао да буде Лазарев син (добрио име по деди) који је наследио оца на парохији да би се, оставши удовац, негде око 1799. године замонашио оставивши парохију сину Стефану.⁸

Све овосмо навели зато што сматрамо да је и Михаило такође највероватније из ове породице јер поред принципа да су углавном (али не обавезно) синови свештеника ишли у свештенике да је Михаило из угледне породице сведоче и следеће чињенице. Кад је дошао у Степању ту је већ служио свештеник

Крста Ђелмашевић а сам кнез Алекса Ненадовић је био ожењен Јованом Ђелмашевић. Ђелмашевићи, пореклом Стефановићи, из Гвозденовића дошли су из Старог Влаха, одакле су се прво преко станишта у Дреновици (ужички крај), населили у селу Рабас а потом у Гвозденовићима. Станоје је имао синове Гаврила, Милосава и Михаила. Михаило је имао синове Крсту, Крсмана, Јакова, Јована, Јовицу, Симеона и ћерку Јовану удату за Алексу Ненадовића. Гаврило је био свештеник а наследио га је син Крста.⁹ Јованин брат Јаков Ђелмашевић је био ктитор манастира Докмир и иконописац, зограф и учитељ у уметничкој школи у истом манастиру. Петар А. Ненадовић се школовао у докмирској иконописачкој школи.¹⁰ Иначе, Петар (1769 – 1830) и његов брат близанац Никола били су најстарија деца кнеза Алексе Ненадовића и његове жене Јоване. Илија син Јакова Ђелмашевића, резао је камен и натписе у камену. (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 1953б, 114)

У ту и такву средину је дошао јереј Михаило и практично био главни покретач обнове цркве. Ако је он од околних кнежева прихваћен као својеврстан старешина цркве поред Крсте Ђелмашевића морао је да буде из угледне породице. У осталом, и његово образовање, неуобичајене за то доба говори да потиче из имућне средине. Различита презимена (Георгијевић, Ђикић, Ђуричић, Бабић) не треба да збуњују јер у то време није било неуобичајено да три рођена брата имају три различита презимена или да се иста особа зависно од прилике потписује под различитим презименом.¹¹

Јеремија Михајловић из Бајевца, син попа Михаила, сликао је 1816. године иконе у манастиру Ђелијама. Петроније Јеремијин син, након што га 26. децембра 1827. године рукоположио епископ Герасим добио је за парохију Совљак (АС - Државни Совјет - РНо 196/837, лист 75, число 101) недалеко Врела одакле је његов деда дошао пола века пре тога а у коме је (Совљаку) тада други свештеник био прота Стефан Протић, унук Лазара Георгијевића за кога смо већ претпоставили да је био близак рођак (можда и рођени брат) Михаила Ђуричића – Николајевића. Да ли је реч о случајности? Иначе, још два сина попа Михаила били су сликари: и поп Јанко Михаиловић и Аверкије Поповић. (Коларић, 1951, 113; Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 1953б, 110) Интересантно је да је Михајло директни предак познатог драмског писца Александра Поповића (аутора драма “Развојни пут Боре шнајдера”, “Љубинка и Десанка” итд) и то највероватније преко сина Јеремије (који је умро 1825. године). (Ранковић, 2010, 2) Јанкова ћерка Ана удата Кољевић била је баба по

мајци краљице Драге Обреновић. (Савић, 2006, 23)

На Молитвослову потписао се јереј Михаило лепим рукописом 1792. године. Натпис о обнови цркве се налази на горњим дверима изнад улаза у проскомидију, писан је црним словима на зеленом позађу. (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 19536, 111)

“Изволением оца и поспешением сина и совершением стаго дха, созда сја сеи хрм свјатаго оца Николаја на ::/aj+d:: с трудом и настојанием иереја Михаила Николаевича и помощчу хрстјана и биша први хтитори иереи Дамиан Ђелмашевич и Васил Павлович сего хрма на 1794.” (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 19536, 111)

Овде ћемо се позабавити самом повељом.¹² Постоје знатне разлике у текстовима исписаним на горњим дверима и у повељи. Што се тиче године то не би требало да буде ништа спорно. Црква вероватно највећим делом јесте била обновљена 1794. године а освештана од стране ваљевског епископа 9. маја 1796. године на летњег Светог Николу. Ни данас није неуобичајено да између зидања или обнове цркве и њеног освећења прође и по више година а камоли у то време. Одмах треба рећи да су и натпис и повеља морали да буду исписани нешто касније од времена обнове и освећења. Наиме, јереј Дамјан Ђелмашевић је рукоположен тек 23. априла 1797. године у Шапцу. (АС - Државни Совјет - РНс 196/837, лист 75, число 97) Значи, оба текста су могла да настану најраније тада. Са друге стране натпис на горњим дверима је необавезујући пригодан натпис. Повеља је морала да буде што тачнија јер је њена копија коришћена у врло прозаичне сврхе – и то административне. Попис је вршен да би се сазнало, пре свега имовинско стање, цркава и манастира као и то да ли је неки храм мирска црква или манастир. Главни контролор пописа за тај крај је био прота посавско тамнавски Стефан Протић који се одлично сећао времена обнове цркве и њеног освећења. А било је вероватно и других сведока. Врло је важно знати и да у време пописа Ненадовићи и Грбићи нису били баш омиљени код књаза Милоша да би неко измишљао њихово ктиторство и тиме доводио у питање цели документ. Такође, у повељи су сви главни ктитори живи у време писања. Због тога мислим да је повеља настала вероватно око 1800. године када је због безвлашћа било неопходно колико толико правно заштити имовину цркве. Главни киторски натпис ако је постојао (а вероватно јесте) био је истакнут изнад улаза. Други натпис је настао због тога што су јереји Михаило и Дамјан можда и могли али Васиљ Павловић никако није могао да буде потписан на истом киторском натпису са кнезовима Алексом, Илијом и Николом. Он је 1794. или 1796. године био само ситни буљубаша кнеза Алексе Ненадовића. Васиљ који је био из оближњег Бајевца вероватно јесте највише радио на обнови цркве али никако није могао да очекује да јавно буде изједначен са једним Алексом Ненадовићем. И касније у време књаза Милоша било је довољно да књаз помогне са рецимо 3000 гроша што је било отприлико 10% вредности цркве и да се одмах у свим документима води као једини китор

цркве. Значи, сматрамо да су оба текста аутентична и тачна само што ни овде није постојала једна истина.

Текст повеље, као што смо навели, углавном износи тајне податке. Званични главни ктитори су били кнезови Алекса Ненадовић, Никола Грбић и Илија Бирчанин. Према су они били, колико је познато, у добрим међусобним односима а вероватно и родбински везани¹³ ово је једини познати случај да су наступили заједно као ктитори. Ово је шта више прво познато помињање Илије Бирчанина као кнеза. По подацима које у „Мемоарима“ даје Прота Матеја Ненадовић, Илија је могао бити кнез већ 1795. године, када су српске народне вође постогле договор са београдским везиром Хаџи Мустафа-пашом да му пружи активну војну помоћ у борби против одметнутих јаничарских вођа (дахија), који су хтели да узурпирају власт у Србији. Међутим, Бирчанина смо досад, први пут поуздано у изворима сретали као подгорског кнеза 1797. године, када на челу својих Подгораца улази чамцима у Београд и, заједно са другим кнезовима, помаже везиру да разбије јаничарску опсаду града, а потом учествује и у ослобађању Смедерева које су јаничари заузели по повлачењу из Београда. Хаџи Хусеин и Јаја бег Јахјић су добро познати у нашој историографији и често се срећу у монографијама Д. Поповића и Д. Пантелића. Оно што је овде интересантно то је да је Степања, у време када је црква сигурно поново постала појушча око 1770. године припадала спахилуку Јаја бега Јахјића. Обор-кнез подгорске кнежине ваљевске нахије Станоје Ненадовић (око 1690 -1749), био је кнез подгорске кнежине у време аустријске (1718-1739) и турске управе (1739-1750). Кнез Станоје се укључио, у савезништву са беговима Јахјићима, који су се око 1740. населили у Ваљеву, у побуну Шејих-Мехмеда из Ужица против злоупотреба у турској администрацији. Након више оружаних сукоба побуна је угушена, а многи учесници, међу којима и кнез Станоје су погубљени. Његова породица се, после његовог погубљења, одлучила да се исели из Осечине и склони у мирније и скровитије место под другим презименима. Тако се Петко Ненадовић, брат обор-кнеза Станоја Ненадовића, око 1750. са породицом, сином Стефаном, његовом женом Мандом и унуком Алексом (1749-1804), иселио из Осечине и населио у Бранковни. Изгледа да су се ту населили по договору са беговима Јахјићима, који су такође пострадали због учешћа у побуни. Кнез Алекса ће се касније у рату 1788 – 91. године замерити неким Јахјићима па ће чак Мустафа Јахјић покушати да га убије 1792. године. (Ненадовић, 1951, 15) Случајно или не први радови на обнови цркве ће започети у време до је Степања још увек била у спахилуку Јаја бега Јахјића.

Вратитмо се сада цркви.

Иконостас је у целини сачуван. Поједине иконе плаћали су појединци па је тако на престоној икони Христовој сачуван запис Јакова Ђелмашевића из 1796. године. (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 19536, 111) На једном штампаном псалтиру на првој страни стоји: “Сиа псалтир 1794, псалтир Стевана

книгоповезателя, и други доста оштећен "... супругу Стефану оусопшему откупи си псалтир марта 1794." (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 19536, 111) Љубинковићи мисле да је боравак Теодора Молера 1772. године14 и Стевана "книгоповезателя" 1794. године у Степањи повезан настојањима Јереја Михаила на обнови цркве. (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 19536, 111)

По мишљењу Љубинковића поп Крста је умро пре 1796. године. (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 19536, 111) Међутим о Јереју Крсти постоји један врло интересант податак. Још пре избијања Аустријско-турског рата 1788. године у манастир Вољавчу је у пролеће, тачније 1/12. маја 1786. г. (на светог пророка Јеремију) дошао јеромонах Хаџи Рувим, који се управо вратио из Палестине, на место игумана Вољавче. (Стојановић, 1903, бр. 3627; Стојановић, 1925, бр. 8655, 8656; Анон., 1849, 205) Са Хаџи Рувимом је дошао Јереј Крста из села Гвозденовића у ваљевској нахији као и јеромонаси Филимон и Митрофан. Јеромонах Филимон (Антонијевић) је био из села Грабовца код Ваљева и дошао је из манастира Драче, а јеромонах Митрофан (Плаћина или Праћина), књиговецац (књигоповеза(и)тељ), је био из села Коћина. (Стојановић, 1925, бр. 8655 и 8656) Пошто је историја Вољавче добро покривена записима Хаџи Рувима а у њима нема више Крсте можемо претпоставити да је убрзо по доласку у манастир умро.¹⁵

Постоји неколико записа о раду Јереја Михаила на набавци књига, после 1796. године.

На првој страни Октоиха је запис: "Сију стоју книгу октоих добави иереи Михаил служител манастира Степана на 1796 мсца марта 9 дан." (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 19536, 111) На четвртој страни у дну је сасвим сличан запис. Јереј Матеј на књизи коју је читао записао је да ју је позајмио од попа Јереја Михаила достојног пароха баевачког - светителског храма зовомога Степана: "Сиа книга глоголемаја сербских просветитеља правило гдна оца иереа Михаила достоинаго пароха баевачког стго николаевског храма зовомог Стјепање. Јаз иереи именовати взјал есм на прочитание на време и потписа мсца ноевра 24 года 1798 п: Матеа Стефанович п: п: п: п:" (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 19536, 111) Матеа Стефанович је добро познати прота Матеја Ненадовић и ово је један од најстаријих савремених извора у којима се он помиње.

Последњи пут потписан је поп Михаило 1799 године на Пентикостару: "Сију стју и божестенују книгу пентикостар купи попа Михаило у Валеу на Илин дан н(а) вашару, за двадесет грош а одкупи Дмитар Вукашиновић и преложију у манастир Степане за свое здравле." (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 19536, 111)

Један недовољно датирани запис на истој књизи са краја XVIII века, вероватно из 1799. године, помиње прилог његовог сина Петронија

Михаиловића "своме оцу Михаилу и матери Ружици на спомен" - "и сију петолетницуо дкупи Петрон.. Мијаиловић своему оцу Михаил. и матери Ружици за спомен. 179." (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 19536, 111)

Јереј Михаило спомиње се и на једном недатираном запису на корицама Молитвослова: "сију книгу одкупи Мата Гавилови. од села Раждоваца својему брату Маријану за душу Сеи Бог да прости ... Михаил" (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 19536, 111)

Јоаким Вујић је обишао Степању 1826. године и он је не спомиње као манастир већ само подвлачи да нема земље али да свештеници ипак дају спахији годишње два гроша главнице и по пар чарапа. (Вујић, 1902, 59)

Степања се помиње као манастир и 1833. године. Запис гласи: "Сију свјатоју книгу именуемују минеи купи благословени ктитор Петар Неделкович и приложи у манстир Степање усопшему оцу Неделку и матери Неранћи за вјечни спомен. На 1833-го года настојанием иереја Дамјана Телмашевича и пароха храма Степање." (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 19536, 112) Последњи пут ова црква се назива манастиром чак 1840. године у запису на последњем листу пролога: "Сија божествена книга зовома пролог сего манастира Степана писато месеца љулија 14-го дне. Сија подписа ја својеју собственоју својеју рукоју иереи Николае Иванович житељ баевачки, парок непричавски, имам благодарим Богу на неговом дру, кои нас грешне милуе, ми смо дужни Бога поштовати и покоравати се 840." (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 19536, 112)

Није датирани запис на ермологији: "Сија стаја и бжествена книга ермологија од купи Симеуна и Живана от села Рукладе оу манастир Степане Радовану усовшему:" (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 19536, 112)

Да ли је Степања била мирска црква или манастир.

Сачуван је један писани извор с почетка XIX века у коме се спомињу појшчи манастири и манастири претворени у мирске цркве у ваљевској нахији. То је "Описаније њеких манастиреј в Србији находјашчихсја" из 1804. или 1805. године, у коме се наводи да су појшчи манастири: Боговађа, Докмир, Грабовац, Рибница, Келије, Пустиња и Јовање. У мирске цркве су претворени: Новаци, Панбуковица, Крчмар и Рабровица. (Ђеровић, 1978, 104 – 105) Нама непознати аутори овог списка, рађеног вероватно за Лукијана Мушицког, су очигледно сматрали да Степања никада није била манастир. То јест како се тада говорило да "није по подобију манастирском". Већ смо навели да је 1836. године извршен врло детаљин попис цркава и манастира у Књажевини Србији. Један од главних циљева пописа је било и утврђивање које су цркве мирске а које манастирске. За Степању се изриком наводи да је реч о мирској цркви. Нема ни напомене "израђена по подобију манастирском." Следеће 1837. године је урађен посебан списак свих манастира у књажевини – само ти храмови су признати као манастирски. (Архив Србије – Државни Совјет - РНо 196/837) Ни овде нема Степање међу манастирима. Пошто је било још увек недоумица митрополит Петар Јовановић је 27. априла 1839. године од консистерије

затражио да све епархије поднесу извештај који су манастири у мирске цркве преобраћени. Шабачка консисторија је одговорила већ 3. маја 1839. године. По подацима с којима је располагала од Карађорђевог времена преобраћена су четири манастира у мирске цркве. Најпре је 1819. године манастир Криваја преобраћен у мирску цркву, затим Каона 1824. године, Ђелије 1827. године и коначно Грабовац јануара 1839. године. (АС – Митрополија Но 356/182 од 4. маја 1839) Као што видимо Степања се не помиње. Расправа око тога које су цркве мирске а које манастирске ће се наставити све до 1841. године па и целу деценију после тога али спорадичније. Предалеко би нас одвело да целу ту расправу овде износимо, само ћемо толико рећи да се ни ту нигде не помиње Степања.

Значи са становишта црквене хијерархије Степања је била мирска црква и то одувек тј није ни била изграђена “по подобију манастирском”. Ово је врло битно запажање које ће нам много помоћи да дамо одговор када је ова црква саграђена.

За настанак цркве у Степањи врло значајне су две ствари. Оближње утврђење Јеринин град у Словцу и стећак у порти цркве.

Кад је у питању црква време њене изградње доста поуздано одређује стећак у порти а који сви аутори датирају око 1400. године. (Ђоровић – Љубинковић и Љубинковић, 1953б, 175 – 176; Већлагић, 1977; Зечевић, 2005) Логично је да је црква старија од стећка што значи да је саграђена негде у XIV веку и то готово извесно у другој половини тог века. Црква је, као што смо већ показали, саграђена као мирска црква. Сматрам да је највероватније саграђена кад је и тврђава обнављана, вероватно у време кнеза Лазара, и то у циљу формирања трга око ње. Постоји велики број цркава широм Србије са сличним решењем, које је иначе врло тешко датовати, а које се налазе на местима где су у средњем веку постојали тргови или бар царине. То су на пример Орашје код Варварина, Св. Дух у граду Сталаћу, Ђунисија у Ђунису, Шетоње, Тршка црква, Ивковић итд. Све оне су саграђене тако да нису биле по “по подобију манастирском”. Поред тога све омогућавају несметано одвијање литија око цркве а порта је врло пространа тако да омогућава окупљање великог броја људи. Све су оне и на значајним комуникацијама често и на местима где се комуникације укрштају. Због све овога, сматрам да су данашња порта и простор око порте Степањске цркве били место где се некад налазио трг Непричава.

За време зидања цркве у Степањи интересатна су и размишљања Ђ. Сп. Радојчића (1928, 278 – 280) о оближњој Марковој цркви код Словца. Наиме, он има хипотезу да су ову цркву сазидали избегли калуђери из Марковог манастира код Скопља, јер Маркова црква код Словца није посвећена, како би се могло очекивати, евангелисти Марку већ светом Димитрију управо као и црква Марковог манастира, која је своје име добила своје име по свом оснивачу краљу Марку. У Поменику манастира Раче помиње се митрополит Максим поред чијег је имена забележено Маркова црква. С обзиром на време када је вођен

овај поменик (1618 – 1682) вероватно је реч о митрополиту рашком, каснијем патријарху Максиму. Митрополит Максим се помиње као митрополит рашки од 1631. године па до јула 1643. године када га је по жељи патријарха Пајсија сменио смедеревски митрополит, каснији патријарх Гаврило I. Када је Гаврило постао патријарх он је 1649. године вратио Максима на трон рашке митрополије. (Тричковић, 1980, 106) За период од јула 1643. године па до 1649. године ми не знамо где је било пребивалиште митрополита Максима и сасвим је могуће да је управо он тај митрополит Максим који је обитавао у Марковох цркви. Ово нам опет сведочи да је Маркова црква била угледан манастир у XVII веку кад је у њему стално одседао митрополит па макар тренутно и уклоњен са трона. И стилски би се Маркова црква могла датовати у средњи век па кад све ово узмемо у обзир треба озбиљно размотрити Радојчићеву хипотезу. Ако знамо да је и Докмирски манастир сигурно из средњег века нема никаквог разлога да сумњамо у то да је и Степања из истог времена.

Закључак

Премда се не јавља у средњовековним писаним изворима црква у Степањи је саграђена у средњем веку и то највероватније у време кнеза Лазара када је обнављано и оближње средњовековно утврђење Непричава. Око цркве се у то време формирао и трг који се јавља у изворима из времена деспотовине. Када је црква страдала тешко је рећи али као узрок рушења свода не треба искључити ни елементарне непогоде, пре свега земљотреса, јер је тај крај само у последњих стотина година неколико пута страдао од таквих земљотреса. Премда се овај узрок потпуно занемарује у нашој науци на основу писаних извора из XIX века ми знамо за више десетина цркава теко страдалих при чему код неких од њих ни после више од једног века нису у потпуности санирана оштећења (на пример црква у Четережи је крајем XIX века остала без каменог свода који ни до данас није обновљен већ се користе даске). Црква је први пут обновљена вероватно негде око 1770. године а темељније 1794. године и то уз помоћ кнезова Алексе Ненадовића, Илије Бирчанина и Николе Грбића. Обновљена црква је освећена 1796. године. У то време, а и у првој половини XIX века, су при тој цркви служили свештеници из угледних породица Ђелмашевић и Николајевић родбински повезани са споменутим кнежевским породицама. Поводом обнове цркве урађена је ктиторска повеља, једна од ретких из тог времена која је остала сачувана, премда у препису, до наших дана. У књигама које се налазе у цркви сачуван је велики број записа значајних за српску историју у време пред Први српски устанак као и за време прве владе књаза Милоша.

ПРИЛОГ

Ктиторска повеља цркви Светог Николаја у Степањи
(АС – ДС – ИБФІНо30/836, лист 346а и 346б)

Копія

Благовлениемъ Оца, и поспѣшеніемъ сына, и совршеніемъ свтаго духа, како приде Єрей Михаилъ Туричић, одъ предѣла Тамнаве, одъ села Врела, и обрете у планини Словцу Манастирь зовомъ Степанѣ, храмъ святителя Оца Николая, весма разрушенъ неимаде ни одъ когоже помощи, токмо надѣяся на Господа Бога, и на Пречистую Богоматерьъ и на святаго Оца Николая, посла Богъ благочестиве титоре, Алексу Кнеза Стевановића и Николу Кнеза Грбовића и Илию Кнеза Бирчанина, и извадише изунъ и бурунтю одъ Аци – Мустапаше у Београду и приложисмо трудъ и къ трудомъ и обновисмо Манастирь Степанѣ и обретосмо на врати у подпису: есте найпре святыи Сава сазыдо, первый Архіепископъ Сербскій.

И многи скорби претерписмо, и многи дугъ потегосмо, и по сихъ приде некій Архіерей именовъ Даниль одъ Константина града одъ патріарха и одъ светейшаго Синода на Епархию Валѣвску и посветисмо Манастирь Степанѣ на 1796. год. Маія 9. дна на пренесеніе мощи святаго Оца Николая, и одъ южне стране надъ врати написано беаше:

За грунт Манастирскій што има каменъ у Диздарову винограду онда е белега Манастирска а оданде што е была трешня у Арсениеву винограду, па оданде брдомъ те на путъ, те путемъ до вреовлянскій винограда, паки путемъ до грчке поляне, ту е тамо Лозничко а амо Степаньско паки одатле путемъ што е на путу локва, у локви у Словцу одъ локве на лево преко Летанске косе, где се састаю доле два потока, па потокомъ у Колубару, па низъ Колубару у рибезъ, из рибеза у Застепаньскій потокъ, пакъ одъ водице поред Остреша у Церъ, пакъ од Цера право подъ главицу у потокъ, пакъ узъ потокъ, кодъ оскоруше, што су были код Аци – Усейнове куће, и на ту Земљу упамтїо сам самъ я попъ Мияйло старе люде коису казивали да е тако било: перво: Петаръ матор баевчанинъ, и Мияйло Илић, и Срећко Станковић, и Милић Георгиевић, и Сава Мирковић одъ села Ратковаца, и у наше знанѣ на 1780 лѣта кадъе држо Аци – Усеинъ, и продо му ЯЯбегъ Яић сву ту земл подъ Степанѣ и узимо десетакъ.

Поп Мияйло Служитель
Манастира Степанѣ

Непубликована грађа

АС - Државни Совјет - РН^о 196/837, Списак свештенства монашког и мирског реда у целој Србији године 1836. ^{тс}.

АС – Државни Совјет – ИБФІНо 30/836, Списак Цркви наодећи у Окружју Ваљевском, и описание сваке цркве понаособ у целом њеном состојанију

АС – Државни Совјет - РН^о 196/837, Списак свих у Србији наодећи се манастира, са назначијем села, који кому манастиру као парохија принадлеже, колико кућа у ком селу, и колико душа имаде, к' тому који су манастири без парохије и који су у мирске цркве преобраћени. Ваљевски округ је лист 99 - 100.

АС – Митрополија Но 356/182 од 4. маја 1839, Известије Консисторија вдовствује Епархије Шабачке од 3. маја 1839.

Публикована грађа

Аноп. (1849): Писмо Јоакима митрополита ваљевског од 7. маја 1786. године. *Гласник друштва србске словесности свезка II*, Београд: Друштво српске словесности.

Imre Nagy et alii, (1880): *Codex diplomaticus patrius*. Budapest.

Перовић Радосав (1978): *Први српски устанак – Акта и писма на српском језику, књига I (1804-1808)*. Београд.

CONTRIBUTION TO THE HISTORY OF ST. NIKOLAI CHURCH IN STEPANJA

Dragana J.Janjić
Nebojša D.Djokić

Although not common in medieval written sources Stepanja church was built in the Middle Ages and probably in the time when Prince Lazar was renewed and the nearby medieval castle Nepričava. Around the church at that time was formed a trade square, appears in the sources from the time of despots. When the church was destroyed is hard to tell as the cause of the destruction of the vault can not be excluded natural disasters, especially earthquakes, as this region only in the last hundred years several times suffered from strong earthquakes. Though this cause is totally neglected in our science on the basis of written sources from the nineteenth century we know of dozens of victims of church steered this cause with some of them even after more than a century have not been fully repaired damage (for example the church in Četereže in the late nineteenth century, lost a stone arch that has not been restored, but used the board). The church was first rebuilt probably somewhere around 1770. was a thoroughly 1794th year with the help of princes Aleksa Nenadović, Elijah Birčanina and Nikola Grbović. Restored church was consecrated in the 1796th year. At the time, and in the first half of the nineteenth century, the priests served the church from prominent families Đelmašević and Nikola-jević allied associated with these princely families. On the occasion of restoration of the church was done founders Charter, one of the few from that period that have been pre-

served, although the transcript, to this day. The books that are preserved in the church had a large number of bills significant to Serbian history during the first Serbian uprising and during the first government of Prince Miloš.

Литература

- Анон. (1929): Степањска црква, *Глас цркве* бр. 9 и 10/1929. Шабац: Епархија шабачка. 179 – 183.
- Веšлагич Шefik (1977): *Stećci, tipološko-kataloški pregled*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Бојанић Душанка (1983): Ниш до Великог рата 1683. у: *Историја Ниша I*, Ниш.
- Бошковић Ђурђе и Кораћ Војислав (1953): Јеринин град код Словца. у: Бошковић Ђурђе (ур.) *Археолошки споменици и налазишта у Србији I Западна Србија*. Београд: САНУ. 19
- Васиљевић Миливоје (1967): Топографија археолошких налазишта и споменика у Подрињу. *Годишњак историјског архива у Шапцу V*. Шабац. 145 – 154.
- Васиљевић Миливоје (1969): Топографија археолошких налазишта и споменика у Подрињу. *Годишњак историјског архива у Шапцу VII*. Шабац. 460 – 470.
- Вујић Јоаким (1902): *Путешествије по Србији* књ II. Београд: Српска Књижевна Задруга.
- Динић Михаило (1953): Западна Србија у средњем веку. у: Бошковић Ђурђе (ур.) *Археолошки споменици и налазишта у Србији I Западна Србија*. Београд: САНУ. 23 - 27
- Ђокић Небојша и Поповић Љуба (2005): *Браничевска епархија у првој половини XIX века*. Пожаревац: Историјски архив Пожаревац.
- Ђокић Небојша (2006а): Прилог историји манастира Вољавче. *Шумадијски записи III*. Аранђеловац: Музеј Аранђеловца. 243-290.
- Ђокић Небојша (2006б): Две тапије на имање манастира Вољавче из XVIII века. *Каленић бр. 5*. Крагујевац: Епархија шумадијска. 37-38.
- Ђорђевић Тихомир (1927): Становништво у Србији пре велике сеобе 1690. *Годишњица Н. Ч. XXXVI*, Београд.
- Зечевић Емина (2005): *Мраморје, стећци западне Србије*. Београд: Српско археолошко друштво.
- Јанковић Ђорђе (1985): Ваљево и његова област у средњем веку, *Истраживања 2*. Ваљево. 72
- Миодраг Коларић (1951): Прилог проучавању српског сликарства с краја XVIII и почетка XIX века. *Зборник заштите споменика културе I*. Београд.
- Крстић Александар (2010): Непричава. у: Мишић Синиша (ур.) *Лексикон градова и тргова средњовековних српских земаља*, Београд: Завод за уџбенике Србије. 186
- Лома Александар (2004): Слово о Санковићу. *Ревизија Колубара* август 2004. Реч на промоцији шесте свеске Годишњака „Село Санковић” на Мишићевим данима 16. јула 2004.

- Магарашевић Ђорђе (18??): *Путовање по Србији у 1827. години*. Панчево.
- Манојловић Николић Р. Весна (2001): Локалитети IX-XIII века у средњем Поморављу. *Зборник Народног музеја - серија: Археологија* вол. 17, бр. 1. Београд. 377-394
- Милићевић Ђ. Милан (1876): *Кнежевина Србија књ. I*. Београд.
- Милошевић, Д. (1962): Средњовековна некропола у селу Лешју, код Параћина. *Зборник Народног музеја, Београд*, III. Београд. 141-163.
- Ненадовић Матеја (1951): *Мемоари*, Београд: Југословенска књига
- Павловић Љуба (1912): *Антропогеографија ваљевске Тамнаве*. Београд: СКА.
- Пантелић Душан (1948): Попис пограничних нахија Србије после Пожаревачког мира. *Споменик САН ХCVI*. Београд: САН
- Радовановић В. Б. (1991): Словац. *Колубара - народни календар за просту 1991. годину*. Ваљево. 54.
- Ранковић Здравко (2010): Ваљевац Александар Поповић. *Колубара бр. 193* за мај 2010. 2.
- Руварац Димитрије (1904): Пребегли из Србије на ову страну 1791. свештеници и калуђери. *Српски сион бр. 5*. Сремски Карловци.
- Руварац Димитрије (1905а): Београдска питрополија око 1735. године, *Споменик 42*, Београд: СКА.
- Руварац Димитрије (1905б): Списак пребеглих из Србије свештеника и калуђера 1813. *Српски сион бр. 4*. Сремски Карловци.
- Савић Велибор (2006): *Војвода Петар Николајевић Молер*, Ваљево.
- Стојановић Љуба (1903): *Стари српски записи и натписи књ. II*. Београд.
- Стојановић Љуба (1925): *Стари српски записи и натписи књ.V*. Сремски Карловци.
- Томовић Гордана (2009): Посед српског властелина Детоша у 14. веку, *Историјски часопис 58*, Београд: Историјски институт. 93-108.
- Truhović Vojislav i Vasiljević Milivoje (1972): Rekognosciranja u Podrinju i sondažna ispitivanja. *Arheološki pregled 14*. Beograd. 182 – 184.
- Truhović Vojislav i Vasiljević Milivoje (1973): Rekognosciranja u Podrinju i sondažna ispitivanja. *Arheološki pregled 15*. Beograd 1973, 182 – 184.
- Тричковић Радмила (1980): Српска црква средином XVII века, *Глас СССХХ, Одељење историјских наука књига 2*, Београд: САНУ, 61 – 162.
- Ђоровић Љубинковић Мирјана и Љубинковић Радивоје (1953а): Маркова црква код Словца. у: Бошковић Ђурђе (ур.) *Археолошки споменици и налазишта у Србији I Западна Србија*. Београд: САНУ. 89 – 90.
- Ђоровић Љубинковић Мирјана и Љубинковић Радивоје (1953б): Степања. у: Бошковић Ђурђе (ур.) *Археолошки споменици и налазишта у Србији I Западна Србија*. Београд: САНУ. 110 – 113
- Ђоровић Љубинковић Мирјана и Љубинковић Радивоје (1953в): Бранковина. у: Бошковић Ђурђе (ур.) *Археолошки споменици и налазишта у Србији I Западна Србија*. Београд: САНУ. 127 – 132.
- Ђоровић Љубинковић Мирјана и Љубинковић Радивоје (1953г): Степања – надгробни споменик. у: Бошковић Ђурђе (ур.) *Археолошки споменици и налазишта у Србији I Западна Србија*. Београд: САНУ. 176 – 177.

СТРУКТУРАЛИЗАМ У ТЕОРИЈИ САВРЕМЕНОГ ЖИВОПИСА

Апстракт: За теоријско излагање сопственог креативног рада употребљена је Зеделмајерова структурална анализа. Основни појмови на које се ослања излагање јесу: однос целине и елемената (који се сагледавају једино у односу на целину), појам историјског и истинског времена као и Зеделмајерове студије „О светлости“. Такви основи веома су прихватљиви у излагању и теорији савременог живописа на основу његовог утемељења у међусобној повезаности сцена у зидном сликарству, есхатолошком стремљењу у односу на истинско време и техникама осликавања лика.

Кључне речи: структурализам, Зеделмајер, Гешталт, стил, унутрашњи принцип стила, савремени живопис.

Увод

Индивидуалне поетске интерпретације сопственог уметничког делања последица су потребе самих уметника да теоријски сагледају свој рад (по себи или у контексту раздобља коме припадају). Значај таквих теорија вишеструк је; може бити од помоћи потоњим истраживачима и покреће одређена питања од значаја за уметничке процесе и савремену културу. Уколико уметник сматра да је његов рад недовољно јасан савременој публици, јер је „испред времена“, тада је потреба за излагањем било ког сегмента праксе израженија. Са развојем креативне свести и теоријски рад добија на значају нарочито у расправном контексту и услед потребе да се умање нејасноће.

Када је савремена уметност Цркве у питању, недоумица је пуно. Да ли она и у којој мери представља копирање или интерпретацију традиције, поседује ли развојни потенцијал и да ли је у правој мери усклађена са раздобљем у којем настаје? У таквим околностима, чини се, веома је важно виђење проблема из угла оних који се таквом уметношћу непосредно баве. Позиција уметника, који јесте коначну „реч“ изнео у свом делу од значаја је. Чини се, у још већој мери његово „сведочење“ важно је у смислу да је за пуну рецепцију потребно време и сазревање а теоријске претпоставке скрећу пажњу на проблематику у једном краћем интервалу.

За оне који се образују за такву врсту уметности, сопствена али и искуства других од великог су значаја. Стасали за самостални креативни рад у области црквене уметности свакако имају потребу да знају хоће ли њихова преданост бити „потрошена“ у бесциљном понављању или је могућ креативно-развојни

правац у коме један историјски стил налази нову егзистенцију. Са таквим питањима, наше разматрање обухвата тему савременог живописа на основу почетних искустава и оних који су стицани на Академији СПЦ за уметности и конзервацију.

Структурално посматрање и тумачење савременог живописа

Зеделмајеров структурализам и његове могућности у теорији савременог живописа

Схватање да је стил спољашња одредница уметности, у односу на карактер и особености ликовних дела, што у основним цртама налазимо у Велфлиновој историји уметности,¹ наш предлог да се савремени живопис структурално сагледа имао је за циљ уочавање његовог унутрашњег питања. На тај начин, стил се доводи у непосредну везу са поетиком која се у теоријском излагању фокусира онако, како у уметности - већ постоји. Са свешћу да таква „интроспекција“ представља веома захтеван задатак за ствараоца, упућеност на Зеделмајерову структуралну теорију требала би да кроз употребу кључа теоријско-уметничког структурализма, омогући да, на овај начин, посматра свој као и рад савременика у оквирима савременог живописа.

(Г. Јанићијевић).

Ханс Зеделмајер је у теорију уметности увео метод структуралног посматрања уметности. Полазећи од одреднице „стил“ надовезивао се на Велфлинову и Риглову анализу стила. Нарочито је био заинтересован за појмове „спољашни“ и „унутрашњи смисао стила“, сматрајући да Риглова подела тражи додатно објашњење.² Из тог разлога тежио је да проникне у све слојеве уметничког дела.

„Ханс Зеделмајер је 1931. године изразио мишљење да је анализа структуре једина допустива метода повјести умјетности и супроставио ју је анализи стила: „Када се проучава умјетничко дјело узимајући у обзир стил, не води се рачуна о свим његовим обиљежјима, о свези унутар које се јављају такозвани дијелови, о њиховим функцијама, у средишту пажње није конкретан облик умјетничког дјела, него су то само оне особине које би имале бити карактеристичне за неки скуп дјела.“³

Адекватност Зеделмајерове теорије структурализма у односу на ауторски став и тежње показала се већ у почетним наводима. Инсистирање на индивидуалном изразу који је предмет посматрања али и показатељ унутрашњег смисла, дало је потстицај нашем излагању али и указало на прве потешкоће. Требало је препознати нешто, што се углавном подразумева, сагледати објективно нешто што је лично, теоријски изложити креативни процес. Требало је непоновљиви осећај преобликовања идеје у слику тумачити

као „непоновљиву експресију“ како је то Зеделмајер чинио и схватао⁴.

На основу примене структурализма у приказивању сопственог рада где субјект који ствара „постаје“ објект теоријске интерпретације неопходно је укључивање психологије. Излазак из „ја“ и његово посматрање постаје веома сложено питање. Но, када се сопствени учинак посматра као туђи, тада је изненађујуће шта се све може накнадно уочити. Стварање на нивоу подвести део учинка своди на нејасно осећање, а када се то издвоји и анализира чини се као да је реч о вољном делању. Те ствари је тешко раздвојити и из тог разлога потребно је посматрати детаље у којима се, на спонтанији начин, изражава аутор. Осим тога, у уметности са великим заједничким садржиоцем - традицијом, потребно је посматрати и тумачити елементе индивидуалне експресије. Тако ћемо на основу понашања аутора откривати смисао дела што указује на везу Зеделмајеровог структурализма са Гешталт теоријом у психологији. Може се закључити да је структурализам у историју уметности ушао преко Гешталта. Међутим, Бијатостоцки нас уверава у супротно: „Појам Гешталт, кохерентне јединке, кохерентног састава, инспирисао је и структуралистичку школу у повијести умјетности, бечку школу која је настала око часописа *Kritische Berichte* и годишњака *Kunstwissenschaftliche Forschungen*. Та струја која је недвојбено била под утјецајем гешталтизма, водила је поријекло прије свега из саме повијести умјетности. Могла се она, наиме, позивати на Алојза Ригла, који је око 1900. године био главни теоретичар стилистичке анализе у повјести уметности.“⁵ Оно што се нарочито чини прихватљивим у Зеделмајеровом структурализму у односу на црквену уметност јесте „Анализа стила епохе и стила дјела, дакле између норме и индивидуалног остварења.“⁶

Наша позиција у оваквој врсти истраживања мора бити двострука: анализа стила савремене епохе у односу на традицију као и наслеђени стил у односу на појединачне примере из савременог доба. Уколико посматрамо сопствене или радове савременика у односу на уметност XX и XXI века, то што се не констатује потпуни анахронизам потиче из чињенице да и савремена уметност не показује одређену доминанту, да у њој егзистирају и неки ранији стилови. Јединство стила како се може констатовати у XVIII и XIX веку почев од неокласицизма више није тако уочљива појава. Постмодерна, кроз мноштво уметничких концепата и видова омогућава и реинтерпретације црквене уметности. Упркос позитивним околностима то још увек не значи да је живопис - савремена уметност. То постаје или ће постати тада када у потпуности буде могуће његово шире прихватање. Копирање претходних историјских решења доводи у питање копију као уметничко дело када се оригинал узме у обзир. Итерпретација са креативним ставом, где се ствари постављају на место а уметничка слобода није доведена у питање, у односу на захтев оригинала мора имати и извесну дистанцу према њему. То да ли предложак постаје узор, повод,

¹ Н. Velflin, *Основни појмови из историје уметности*, Сарајево 1958.

² Н. Sedlmayr, *Umjetnost i istina o teoriji I metodi- povijesti umjetnosti*, Zagreb 2005, 41-69.

³ Ј. Bialostocki *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb 1986, 67.

⁴ Исто, 68.

⁵ Исто, 78.

⁶ Исто 75.

преобликовни вид или уметнички цитат мора бити ствар креативне слободе. Њено испољавање прате одређени проблеми. Као дефинисана, црквена уметност „подразумева“ извесна очекивања у уметничком делу, односно у цркви која је његов културолошки оквир. Како се уметничка слобода везује и за изражену индивидуалност, на те се појаве данас нерадо гледа као на одређено изневеравање традиције. Уколико пратимо развој црквене уметности увидећемо да је то исто предање раније схватано на креативан начин и са потребном ширином коју уметност подразумева.

Наше искуство са узором подразумевало је његово познавање и сагледавање- анализу кроз упоређивање већег броја примера. За уметничко цитирање узора управо је потребан структурални метод где се најпре докучује његов унутрашњи смисао, али и раздвајају вредности на нивоу-стил епохе и експресија (стил) интерпретатора. Копирање узора у смислу слободнијег тумачења предлошка треба да је адекватан степену копирања природе код сликара реалисте. У ликовном смислу узор - предлошак јесте предмет опажања који се затим схвата на одређени начин и тако интерпретира. Али чак и у пуком копирању, суштински смисао доживљава промене у односу на онога ко копира. Искуство самосталног креативног рада подразумевало је да су узор „спремљени“ у подсвести и да су укључивани у тренуцима који су одређивали сам креативни процес. У том смислу, поред интуиције, значајно је и рационално знање које се стиче у процесу образовања; студирање је, из тог разлога, неопходно у смислу да се мора познавати нешто на шта се већ ослања ауторски рад. Структурално посматрано, свако дело црквене уметности садржи традицију, али и оригинални слој а када се то прецизно раздвоји у теорији, поједностављује се пут до унутрашњег смисла предлошка и дела. Тако схваћен, предлошак постаје почетак нове ликовне стварности што је, опет треба нагласити, неопходно за евентуални развој уметности.

Посебно значајна појава код Зеделмајеровог структурализма, и за наше излагање јесте **однос целине и њених делова**. Начин на који се они укључују у целину јесте показатељ унутрашњег смисла уметничког дела. Пре него што изнесемо своја искуства у вези са овим питањем неопходно је осврнути се на Зеделмајерове претпоставке: „Појам целине - писао је Хелберт вон Ајнмен, прије неколико година - и тражење средишта, средишњег, главног обиљежја показали су се плодотворинима за повјесничаре уметности када је након напуштања нормативне естетике ваљало пронаћи нове основе вредновања како индивидуалних дјела тако и цијелих развојних струја. Ваља ипак истаћи да је, другачије него у психологији и у лингвистичком и етнолошком структурализму, у знаностима о уметности појам структуре од почетка био схваћен повијесно и да је тако морао бити схваћен“.⁷

Спој делова не само што указује на индивидуалну експресију и креативне циљеве већ и на дух раздобља и друге појаве. Овде је, чини нам се, веома важан Зеделмајеров поредак ствари то јест да је целина пре њених делова,

⁷ Исто, 79.

да их објашњава а не да је из њих састављана. „Структура уметничког дјела чиниће - сматрао је - да оно није збројем дјелова, него цјелина која се дијели на елементе. „Дјелови, слојеви или особине уметничког дјела - према Зеделмајеру - међусобно се више него прожимају. Они се подређују становитом реду и њима управља организациско начело“.⁸

Када би смо се упустили у теоријско излагање свог рада прибегли бисмо, спонтано, композицијској и иконографској анализи. Целину бисмо, на тај начин, конструисали из постојећих елемената. У реалности настајања дела процес је био управо супротан. Претпоставка целине била је једини креативни импулс у нашем раду, нешто што је задржавано за себе и није саопштано чак ни руководиоцу пројекта до тренутка када се та целина није појавила на површини зида. Уколико споствени рад тумачимо и излажемо структурално, целина постаје наше полазиште, чиме тачно понављамо структуру уметничког делања и настајање овог рада. Начин на који целина оркестрира делове указује на више појава: индивидуалну експресију, у односу на традицију тумачење архитектуре, стилско и иконографско јединство итд. Са применом Зеделмајеровог метода и фокусом на односу целине према деловима, искуство ствараоца остаје предност и помоћ теориској интерпретацији. Уколико је стваралац у стању да постане теоријски интерпретатор свог рада тада се могу очекивати значајни резултати на овом пољу. На такву подударност указује и Зеделмајер. „Према Зеделмајеру циљ је структуралне анализе откривање тако схваћене структуре дјела. Нема она ништа заједничко са разлагањем цјелине на елементе, она мора проницати у бит дјела и откривати начело међусобних веза, које је он називао структуралном повезаношћу. Зеделмајер је, дакле, настојао открити индивидуалну засебност дјела и уметника. И налазио ју је у врло различитим појмовима, којима недостаје логична историчност“.⁹

Јан Бијалостоцки је, у дискусијама о структурализму вођених у часопису *Kritische Berichte*, уочио једну идеалнију верзију од Зеделмајера, коју је заступао бечки археолог Guido Kaschnitz-Weirberg. Такав концепт могао би бити прихватљив уметницима који су теоцентричног стремљења. Према противник ликовних уметности, филозоф Платон је и сам учовао нешто божанско у њима.¹⁰ Уметник је у стању да делом објасни креативни процес. Све необљашљиво, може се даље, у односу на цивилизацијски контекст и психолошки склоп, тумачити као божанско, трансцендентно, магијско или мистичко. Такви примери, са друге стране, њему не изгледају мање истинито, чак напротив, мисли да је у томе садржана суштина које се тек дотакао. Верујемо да је Kaschnitz-Weirberg на сличан начин схватао структуру уметности онако како уметник доживљава слојеве свога дела. „Ако се ликовна дјела схваћају као људске слике свијета, као у њему садржана божанска и људска збиља - писао је Kaschnitz-Weirberg - онда је структура начин дјеловања оне енергије која у

⁸ Исто, 80.

⁹ Исто, 81.

¹⁰ E. Panofsky, *IDEA*, prilog istoriji pojma stare teorije umetnosti, Bogovada 1997, 43 – 48.

умјетности симболично замењује козмичке или божанске моћи које се зрцале у нашим концепцијама и у нашој машти.¹¹

Уколико се структурализам појављује у теоријским интерпретацијама властитих дела тада овако идеалистичка верзија добија на значају. Са свешћу о томе колико је тешко један унутрашњи импулс преточити у теоријски приказ, сматрали смо то задатком на који је, што је више могуће, потребно одговорити.

Генеза слике, њене структуре и слојеви

У разматрању проблема савременог живописа најпре је потребно узети у обзир његове саме корене и начин на који се развијао до данас. Лепота стварања састоји се у слободи коју пружа уметност; када је савремени живопис у питању морамо се подсетити да своје утемељење има у средњовековној црквеној уметности. Чини се, на основу многобројних примера да су уметници тога времена имали далеко већу слободу него данашњи; слободу у смислу стварања једне уметности са еластичним границама које одређују канони Цркве. Непостојање таквих граница данас, условљено је нашом усмереношћу ка прошлости и сиромашнијим богословским дометима. Гледајући из овог угла, све је другачије; уметник често сам себе ограничава узорима, ретко се определи да направи корак даље и пружи нешто ново у односу на византијске традиције. Савремени живопис би требало да пружи одговор у времену у коме настаје и само тако може претендовати да буде схваћен као уметност. У супротном, настају многе реплике средњовековног сликарства које само имитирају узор. На основу тога може се поставити питање: да ли је савремени живопис уопште уметност? Сам уметник има шансу да свој рад доведе до нивоа уметности и ма колико корени били снажни и обавезујући, требало би да покуша да превазиђе сва ограничења и потражи неко ново решење. Тек тада можемо разматрати питање развоја поетике и стила и онога ка чему се тежи. Студије на Академији СПЦ за уметности и конзервацију на основу дубљег упознавања традиције као и креативног понашања, пружају прилику да се оствари макар скроман допринос у области савременог живописа. Теоријско излагање о властитом стваралаштву има за циљ да се изнесу проблеми и процеси у конкретном раду на осликовању цркава, у нашем случају - у току дипломских академских студија. Од самих почетака студирања постојала је тежња ка истраживању; искуство постепено стицано на студијама пружило је могућност да се у том правцу и настави. Слобода стваралаштва, међутим, отворила је многа питања, на путу где је постојао изванредан правац. Стварање одређеног израза важно је за уметника и то га чини јединственим у свету стваралаштва. У контексту слободе у традиционалним уметностима, са друге стране, лако је залутати и не пронаћи прави пут, али на уметнику јесте да се избори за свој израз и покуша да остави печат у времену у коме ствара. Посматрање тог проблема на сопственом примеру омогућило је закључак о важности генезе саме слике. Покушаћемо

¹¹ Исто, 82.

и на овај начин да, теоријским излагањем, испратимо сам ток стварања једне слике, њене слојеве и структуру од идеје преко цртежа до коначног решења. Сваки део слике има своју историју и носи одређену унутрашњу енергију. Почетни импулс веома је важан и води кроз даљи ток стварања. Увек се тежило томе да се кроз ток уметничког процеса не изгуби иницијално осећање. Пошто је веома сложен поделићемо га, у нашем разматрању, на више тематских поглавља како би се изложила вредност појединачних слојева, али и њихова непосредна повезаност као претпоставка целине.

Елементи композиције у црквеном зидном сликарству

Композицију у црквеној уметности, у ширем, смислу неопходно је посматрати на основу њеног развоја као и естетских захтева. Тако ритам и однос елемената природно је најпре уочавати у архитектури, затим у визуелним приказима, али и књижевности. Како је композиција постигла хармонију којој се од почетка тежило најбоље показује Прокопијев опис Јустинијанове *Свете Софије*. „Овде је у Прокопијевом екфрасису описано оно место византијског система балдахина, у којем се простор између трупа грађевине и куполе иконолошки означава као место између земље и неба као место где се сусрећу човек и Бог. Сваки троугао – тако то описује Прокопије – има доле шиљати угао, шири се навише и прелази у округлину, и тако ствара део који недостаје кругу. Прокопије сажима, у непревазиђеном облику изванредно леп изглед снажне лоптасте куполе овим речима: „Уопште не изгледа да она почива на чврстој основи, већ као да премошћује простор viseћи на златном ланцу са неба. Оно што је високо горе у ваздуху спојено, и виси једно о другом, и ослања се једно на друго, показује тако хармоничан склад простора да се поглед посматрача никад не зауставља на појединостима, већ без икаквог напора, ма колико често скретао, обухвата целину.“¹² Чињеница да поетика црквене уметности као једну од претпоставки има спој *неба и земље*, као што је то уочљиво у Прокопијевом опису, веома је важна за разумевање композиције. На овај начин, уочена у архитектури, рефлектује се и у зидном сликарству, на пример, тако што све конвексне површине на грађевини постају конкавне на површини слике. Зидни живопис не подразумева увек равну површину за сликање. То се нарочито односи на куполу, калоте и пандатифе, сводове. Будући да нисмо у могућности да одредимо да ли правац развоја црквене архитектуре наша анализа се у великој мери заснива на класичним обрасцима.

Архитектура и иконографија

Зидно сликарство у ширем смислу налази се у зависном односу са архитектуром и из тог разлога уврежено је мишљење да је реч о декоративној уметности. Символизам и фигуративност који су својствени црквеном живопису од почетака указују на то да њихова примарна функција није

¹² F. Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad 1978, 191-193.

декоративна. У том смислу, потребно је расправити питање архитектуре у чијем се ентеријеру налазе слике са црквеном тематиком. Декоративност тако постаје секундарна вредност и односи се на целину чији делови не представљају ништа друго него иконе монументалних димензија. Могло би се рећи да су формати зидних икона дефинисани на основу постојећег стања у архитектури, али такође да се могу посматрати најпре као самостални прикази а затим у оквиру коначне целине. Ово је веома важна претпоставка креативно истраживачког рада у областима савременог живописа који се темељи на византијској традицији.

„Византијско сликарство је уметност осмишљеног прилагођавања, јер се развијало да би конкретно деловало унутар простора хришћанског храма.“¹³ Простор храма нам показује унутрашњи принцип иконописачке уметности и он нам помаже да схватимо зашто и како су византијски мајстори реализовали композицију. Сматрамо да покушај разумевања византијске уметности без узимања у обзир значаја православног храма не може довести до исправних закључака. За разумевање на који се начин остварује композиција у православном храму најпре морамо размотрити његову архитектуру, а пре свега да изложимо богословско значење храма¹⁴

Када говоримо о православном храму, византијске и средњовековне традиције најчешће мислимо на грађевину уписаног крста са кубетом.¹⁵ Овај архитектонски ритам се није догодио само из естетских разлога, већ и на основу тога што представља спој неба (куполе) и земље (наоса са значењем стан Божији али и место окупљања на молитву) као и тога што представља однос Христа према цркви као његовом телу. Композициона схема православног храма састоји се од једног квадрата и једне полулопте (конхе). Зависно од стила, ова два конструктивна елемента сусрећу се и тако стварају визуелно јединство, а суштина је да у свим варијантама уписаног крста са кубетом основни елементи остају исти. Ови елементи имају симболичко значење тако да квадрат представља земљу, стварни свет, а конха небо, односно нестворену Божанску реалност. Можемо закључити да овај тип грађевине симболише, на основу ових чињеница, Христову личност, у којој су се ипостасно сјединиле две природе - Божанска и човечанска. Унутар храма у простору и времену се пројављује јединство верника са Христом, остварује се присуство Бога и објављује Црква у тајни свете Евхаристије. На овај начин можемо разумети функцију живописа и истражити принцип његове композиције.¹⁶

Распоред икона унутар храма није случајан, постоје одређени принципи по коме се распоређују. Морамо узети у обзир и епоху у којој настају одређене схеме као и разне утицаје који су доводили до промена иконографског плана. Присуство Христа Сведржитеља у конхи или куполи указује на то да

¹³ J. Кордис, У ритму етос линије у византском иконопису, Крагујевац 2009, 63.

¹⁴ Исто, 63-64.

¹⁵ A. Graber, Srednjovekovna umetnost Istočne Evrope, Novi Sad 1969, 19.

¹⁶ Исто, 65.

је он глава Цркве. Пророци су постављани у тамбуру јер су кроз историју уз благодат Божију најављивали оваплоћење Логоса Божијег. У пандатифима представљамо јеванђелисте који су богонадахнуто описали оваплоћење и дело Христово. Богородица *Ширшаја небес* заузима олтарску апсиду јер је она личност кроз коју је Бог узео човечанску природу. Горњу зону наоса заузимају сцене из живота Христовог док се у доњим зонама представљају они који су живи у Христу и свети који увек молитвено посредују за нас.¹⁷

Овакав иконографски програм заокружен је у епохи Палеолаога (XI-II-XIV век) и представља само једно од решења које уметник може да примени у осликавању православног храма данас. Савремено доба је показало да је неовизантијски живопис или неомедијевилички живопис, који се развијао у другој половини XX века претежно узимао у обзир управо палеолошке обрасце. Касније је та пракса делимично измењена, тако да се указује потреба сагледавања свих епоха црквене архитектуре и зидног сликарства у односу на захтев времена као и у односу на опште, непромењиве вредности хришћанске уметности и да се, у односу на то, доносе закључци. На тај начин, омогућава се претпоставка креативних потенцијала. Такве промене можемо пратити на примеру живописа куполе компаративном анализом комнинске и палеолошке иконографије. Архитектура храма, односно однос величина, у многеме могу да одреде иконографски програм и формате. Дељење зида на мање формате у поствизантијској уметности, на пример кроз поширивање сцена у оквиру празничних циклуса, довело је до повећаног степена наративности у односу на библијски текстуални предлог. Често и сам формат композиције намеће решење, тако да некад имамо куполу великог формата на којој можемо сасвим легитимно применити иконографско решење са представом Вазнесења које је одлика епохе Комнина (XI-XII век). Када развијемо основну иконографску схему која има своје утемељење у историјским околностима, природно можемо прибећи новим решењима и тако да одговоримо на захтев савремене архитектуре и уметничке рецепције.

Оно што је прихватљиво у структуралном методу Ханс Зедлмајера јесте што се као фокус појављују феномени времена и светлости. Када је време у питању Зедлмајер разликује историјско време од истинског времена, у контексту истине о уметности. Истинско „сада“ није везано за време када дело настаје већ када се актуализује у процесима уметничке комуникације. Према настаје у одређеном историјском времену уметничко дело тежи да га превазиђе. Појам истинитог времена примењив је и у тумачењу литургије где се евоцира прошлост а оприсутњује будућност. Литургиско „сада“ носи есхатолошки смисао као извесно догађање будућности у садашњости. Сличне тежње показује и уметност: у тренутку стварања циља се на будућност али не у неком апстрактном смислу већ као на неко будуће „сада“ уметничко дело повезује раздобља која означавају његово трајање али не у материјалном

¹⁷ Исто, 65.

смыслу.¹⁸ Слична је ствар са светлошћу: као што је Гете пажњу обратио на својство боја по себи и пре него што се примењују на слици тако је и Зедлмајер указивао на светлост као природни феномен, не као ликовни елемент али као феномен који обухвата уметност на пример архитектура која је пропушта кроз своје отворе (прозоре). Принципи византијског и средњовековног сликарства подразумевају модел „осветљавања лика“ са предпоставком да је светлост већ у лику а иконописац као да је открива.¹⁹ Како појам „чисте светлости“ Зедлмајер везује за небо, тада је јасно да је релативна подела храма на небеску и земаљску сверу имала рефлексије у иконографији. „Чиста светлост као најсуптилнија и најједноставнија материја образује небески покров, који оптаче универзум. Небо је у исто време оно највеће, што се највише простира и најсветлије што постоји. Фирманент је чиста светлост. У мери, дакле, у којој једно тело има учешће на небу, у тој мери се оно уздиже на лествици ступњева суштства.“²⁰ Када је купола на православним храмовима у питању провођење природне светлости небом, пред постављеним извором светлости како сама „капа“ куполе прва бива осветљења то неминовно има одраза и у односу на иконографију, копозицију и колорит. Чак и када је сведена на елементарну схему Пантократора са пророцима илуминација природног светла у куполи ствара ефекат са значењем, где се подударују тварно и нетварно (светло).

Нетварно осветљење, са друге стране, омогућава сликарски поступак контуралног затварања форме где је првобитно осветљење зидне површине схваћено као унутарње осветљење лика. Ефекат осветљења упоређује се са затамљеном контуром и независно је од спољашњег осветљења. У нашем раду тежило се лазурном сликању управо из ових разлога. Настојало се да се у што већој мери сачува најпре осветљење зида а потом и бојених површина.

Динамика композиције

Питање динамике неопходно је сагледати на више нивоа: на нивоу портрета, појединачних фигура, њиховог међусобног односа у односу према „сценографији“ као и динамику целина. Када је реч о портрету можемо констатовати традицију у којем се лице окреће ка посматрачу. Крајња фронталност међутим готово је немогућа као и профилно приказивање. Фронтално приказивање се још може констатовати у неким наивнијим видовима црквене уметности који су у вези са народном уметности на пример код хришћана у Африци. Чак и у ранохришћанској уметности лица су приказивана у трочетвртинском положају што се као пракса одржало кроз све време развоја византијске и средњовековне уметности. Трочетвртинско приказивање је последица идеје која се појавила у касноантичком Риму, а оријенталног је порекла. Спој класичне античке и оријенталне уметности управо се може констатовати на основу те појаве. Класично у томе јесте то

што је фигура приказана као у покрету, али сада се напушта њено профилно постављање него се лице појављује као ефекат наглог окретања ка посматрачу. Еп фасе приказивање представља ову касноантичку концепцију засновану на оријенталним традицијама Персије, Асира и Египта концепцију слике која захтева побожност. Како је то рефлектовано у хришћанској иконографији? Најпре је поглед приказаног лика био усмерен према горе као на примеру римских катакомби. Потом је насликани лик „окретао поглед ка посматрачу што је имало за циљ да покаже јединство светих који су приказани као већ у будућем животу са онима који се пред иконом моле. Такво јединство могли смо већ запазити на нивоу спајања појмова неба и земље у архитектури. Оно што смо уочили у портрету а тиче се динамике још је лакше идентификовати на нивоу фигуре. Фигура обично није представљена у неком драматичном покрету осим када то синопсис изричито не захтева. На основу тога можемо закључити да је карактер покрета могуће дефинисати као „тренутно застајање у току кретања“.²¹ Динамика фигуре на византијским иконама се прецизније може дефинисати као нешто између лаганог кретања и активног мировања, тај динамички потенцијал управо је постигнут помоћу наглог окрета односно повратног покрета (очију код портрета). Када је реч о међусобном односу фигура ту је увек потребно потражити једну која представља иконографски фокус. Када је о празничним сценама реч обично се ради о Христу или Богородици и тада су све фигуре подређене најчешће централној. Тако се динамика развија од претпостављеног центра а фигуре имају функцију коју одређује синопсис а не њихов природни изглед. Деформације које притом настају у односу на бинокуларну оптику постају логичне управо на нивоу композиције, односно њене динамике. Њихов међусобни однос као и релација према сликаној архитектури и елементима пејзажа не може се потпуније разматрати без увођења перспективе. Као што се фигуре групишу на основу динамике и покрета у предњем регистру.

Уметност којој је византијски уметник тежио имала је потребу за покретом и ритмом, ова философија водила је до конкретних решења. Одсуство сликарске дубине надокнађује покрет који се не усмерава унутар сликарске површине већ иде ка посматрачу. Појава инверзне перспективе постигнута на икони пружа нова решења у постизању динамике. Тако се појављује вертикални начин компоновања где се предмети који се налазе позади постављају горе, а предмети у првом плану испод њих. Место предмета не одређује само овај принцип већ и значај као и тежња за јасноћом оног што је изображено. Унутрашњи ритам је константан, он траје и надовезује се унутар копозиције. Када говоримо о композицији у задатом простору (ентеријер цркве) морамо сагледати целокупан иконографски прогам и на тај начин можемо надовезивати једну композицију на другу и тако усклађивати саму целину.

¹⁸ H. Sedlmayr, Umjetnost i istina o teoriji I metodi- povijesti umjetnosti, 245- 271.

¹⁹ B. Uspenski, Poetika kompozicije - Semijotika ikone, Beograd 1979, 304.

²⁰ H. Sedlmayr, наведено дело, 55.

²¹ Г. Јанићијевић, Хришћанска уметност и античке парадигме, Београд 2011, 22.

Принцип стила

Линеарно и сликарско

Крајња позиција поделе стила у односу на линеарност и површину чини нам се неодрживом, будући да се линија и површина интегришу на слици и међусобно допуњују. Велфинова дефиниција стила, на основу такве поделе, одржива је на нивоу претежности одређеног елемента у односу на други.

„Линеарни стил је стил пластично осећајне сигурности. Равномерно, чврсто и јасно ограничење тела даје посматрачу такву сигурност да му изгледа као да га може прстима опипати и све сенке којима се моделује тако су потпуно везане за форму да се чулно питање управо изазива. Представљање и ствар су такорећи идентични. Сликарска ствар, напротив, одрекао се мање више ствари онакве каква јесте. За њега нема више непрекидне контуре а опипљиве површине су разорене. Саме мрље једна поред друге. Неповезан цртеж и моделовање не поклапају се више у геометријском смислу са пластичном подлогом форме, него дају само оптички привид ствари.“²² Можемо дакле закључити да је линеарно представљање у ствари тежња да се смисао и лепота предмета прикаже најпре у контури, док се у сликарском стилу контура полако губи, линију замењује мрља, која може да говори само као боја или светло - тамно. Чим линија престаје, са поставком границе отварају се сликарске могућности. То омогућава игру светлости која у линеарном има функцију пластичног, док сликарско моделовање ствара илузију тајанственог кретања. „Док врло изразито оивичено чини форму непокретном, такорећи фиксира појаву, докле у бићу сликарског приказивања лежи да појави даје карактер нечега лебдећег: форма почиње да игра, светлост и сенка постају самостални који се траже и везују од висине до висине, од дубине до дубине.“²³ Може се рећи да цртачки стил огледа у линијама, сликарски у масама.

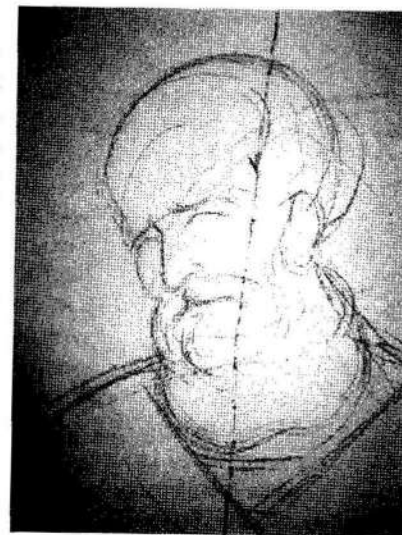
„Велика супротност линеарног и сликарског стила одговара начелно различитом интересовању за свет. У првом случају је чврст лик, у другом појава која се мења; у првом је трајна форма, марљива, ограничена, у другом покрет, форма у функцији; у првом случају су ствари за себе, у другом ствари у међусобном односу. И ако се у првом случају може казати да је рука пипањем сазнала телесни свет по његовом битном пластичном садржају, онда се у другом случају може рећи да је око постало осетљивије за богатство најразноврсније материјалности.“²⁴ Сликарска начин је познији, али се не може замислити без линеарног; такође он није начин који апсолутно стоји изнад првог. У природи постоји несумњиво више ствари које одговарају сликарском стилу пре него цртачком. Али линеарни израз подједнако може да одговори на све изазове које око опажа. Дакле, можемо закључити да постоји одређена разлика у начину гледања; линеарни начин чврсто одваја форме, док сликарско око прати

кретање које обухвата целину предмета.

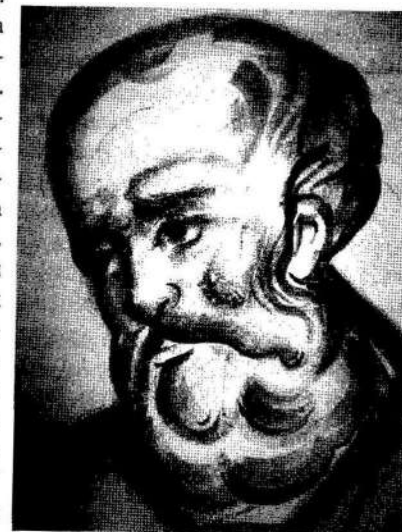
У односу на традицију живописа елементе линије и слике могуће је раздвојити и посебно анализирати, али дефиниција стила такође на основу таквих елемената није могућа. Однос линије и површине може се дефинисати на неколико нивоа у склопу креативног процеса.

Цртачки поступак; линија и површина која се формира на подлози

Цртеж као почетни импулс важан је, јер јасно поставља ствари и у великој мери разрешава проблеме слике. Однос линије и површине неопходно је доживети као целину јер кроз сам поступак стварања слике једна другу допуњују. Постоје различити цртачки сензибилитети помоћу којих се долази до крајњег циља. Цртеж у савременом живопису не треба доживљавати као помоћно средство, преко кога долазимо до површине (слике). Линија даје живот форми и из ње произилази површина. Површина коју формирамо на подлози (зид) у великој мери зависи од самог сензибилитета па и употребе материјала којим се црта. Линеарни цртеж представља темељни сегмент сензибилитета. Такав приступ цртања допушта да се зависно од сложености проблема кроз један минималистички приступ, прикажу јасно сви потребне елементи. Градација цртежа најбоље се може сагледати на нивоу композиције где линија има највећу улогу. У самој поставци, настаје конструктивни модел сачињен од једва видљивих линија. Линије су ту и свуда се осећају али само као границе површина. Наглашавањем појединих линија остварује се осећај пластичности. Овакав метод за циљ има поставку конструктивних елемената било да се ради о композицији, фигури или портрету. (СЛИКА 1)



Слика 1



Слика 2

²² Н. Velfin, Основни појмови из историје уметности, Сарајево, 1958, 29.

²³ Исто, 28.

²⁴ Исто, 35.

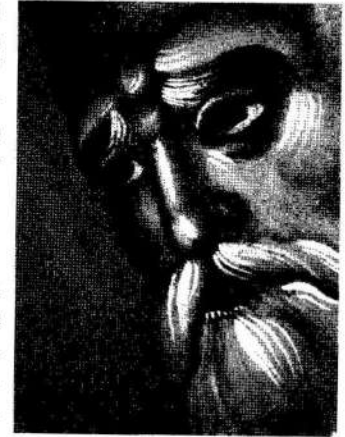
Облик и боја; линеарно и сликарско

Увођењем боје конструктивна линија постаје део форме. Маркирање цртежа представља стандардизовани елемент у традиционалном живопису. Да би се сачувао квалитет цртежа а уједно избегло његово механичко фиксирање, тежи се лавирању форме. Површина која се добија коришћењем различитих вредности основног тона омогућава градацију форме на један нови начин. Цртеж, тако постаје спој линије и површине, а кроз сам поступак сликања и даље се осећа енергија индицијалног цртежа. Можемо закључити да поделу коју Велфлин прави између линеарног и сликарског, у савременом живопису, кроз креативан рад можемо лако превазићи јер за процес у коме настаје једно дело прихватљиви су и један и други поступак. Линеарни цртеж у нашем случају бива допуњен сликарским елементима али ни у ком тренутку није запостављен. Лавирањем, форма, добија више вредности, на основу којих исликавањем, постижемо и жељени волумен. Боје, у нашем случају је транспарентна, а њена лазурност доприноси одржавању раније постигнутих вредности. Линеарност првих слојева непрестано трепери и повезује цртеж и слику тако да не нарушава целину. Волумен постигнут линијама више вредности, кроз касније исликавање, утиче на материјализацију форме. Синтеза линеарно - сликарског огледа се и у завршној контури, у којој поново линеарно долази у први план. Можемо закључити да груба подела стилова на нивоу - линеарно - сликарско није могућа и да се препознатљивост једног стила може огледати пре кроз сензибилитет самог уметника. Раздвајање цртачког (линеарног) од сликарског у класичном савременом живопису није могуће јер постоји делимичан образац и поступак настајања дела. То свакако није правило (догма) већ један прихваћен традиционални метод, а на уметнику јесте да превазиђе задати шаблон и сам одреди поступак и сопствене технике стварања било да је реч о црквеној или уметности друге врсте. (СЛИКА 2)

Акцентуација; нова етапа примене линеарности

У завршници традиционалног сликарског поступка претпоставља се акцентуација, а како би се у одређеном случају појаснила сама форма, некад избацила у први план, итд. Кад је савремени живопис у питању, акценат при завршним осветљењима као и линија која формира контуру и начин на који се изводи могу јасно указивати на одређени сензибилитет ствараоца. Када је реч о портрету на нашим примерима јасно се види цртачки манир као и количина ацентуације на сликаним лицима. Акценат на портрету наносен је на најсветлије делове, пажљиво, тако што се водило рачуна да не доминира већ само учврсти „ваздушасту“ форму. Линија као почетни импулс поново је дошла до изражаја али, у нашем случају, није доминирала. Контуре портрета извлачене су експресивно, у цртачком маниру, и тако је сензибилитет испољен и у односу на колоризам портрета. Када је реч о драперијама, акценат је изведен као сугестија покрета, док је контурни цртеж имао за циљ да што више учврсти форму. Линија, осим контурне, може имати и декоративну функцију.

На већ поменутом примеру Службе Архијереја у Крупњу то се може сагледати на њиховим одежама -епитрахијима, наруквицама, итд. У овом случају линија као ликовни елемент доминира како у контурама тако и унутар форме где се појављује у њеној завршној визури, у предњем регистру. (СЛИКА 3)



Слика 3

Линија и површина - од цртежа ка слици

Богатство линија одређено сензибилитета у цртежу већ је наговештавало пут коме је слика тежила. Концепт је био усмерен ка односу линија и површина, чије лавирање се показивало као добро решење. Спајање неспоживог: конструктивног са лебдећим, лирског са монументалним светло-обликујућег са формално- затвореним догађало се на нивоу лавирања цртежа. Остварено линијом, сада је на нови начин заживело; очување свежине ликовног језика допринело је доминацији креативног над конструисаним. Цртеж је сачувао свој првобитни импулс и снагу, а лавирање је за још један степен конкретизовало саму слику. Тонски регистар и могућност лазуре, које лавирање пружа, дала су изванредне квалитете да се надоградивши цртеж, а не наруше његове вредности. Таквим поступком цртеж је био обогаћен скалом тонова једне боје. Волумиозност као резултат самог поступка олакшавала је даљу генезу слике; колоризам првог слоја био је следећи корак. Тежило се ка томе да као и код лавирања први бојени слој буде лазуран како би се сачувале већ постигнуте вредности. Лазури помоћу којих је стварана нова структура наносени су са новом енергијом, тако да не наруше вредности првих слојева. Боја као нови ипулс слике још више је повезала остварене вредности и природним током омогућавала пут од цртежа до коначне дефиниције слике. Однос линије и површине на подсликаним партијама, обогаћеним првим бојеним слојем, знатно је конкретизовао слику и покренуо питање колорита као и његовог уклапања у постојећу форму. Колоризам можемо повезивати и са питањем стила који је делимично диференциран или онај ка коме се тежило. Стварајући једну целину поступком од цртежа до слике дефинисана је форма у њеној пуноћи. Синтеза цртежа и првог бојеног слоја, била је путоказ са знаковима за правац у коме сама слика наставља свој пут.

Пример 1: Лавирање форми и сликање карната

Када је реч о стварању форме за тела и сликање карната, лавирање се показало примењивим. Однос линије и површине одржан је лавирањем. Могућност тонских решења, у циљу задржавања првобитне енергије (цртежа) оправдала је поступак. Тако је избегнуто класично фиксирање цртежа бојом као



Слика 4

што је то било уобичајено у византијском фреско сликарству. У нашем случају, форма је коначно дефинисана у процесу сликања, чиме је допуњен основни цртеж. Слојевитост коју је омогућавало лавирање портрета показивало је јасне смернице, за каснији процес nanoшења боје карната. Однос светлог и тамног решаван је поступком лавирања. Лазурна проплазма nanoшена је након тога и није прекривала конструктивни део, а следећи корак био је његово лавирање. Тонско решавање лика тонирањем проплазме омогућило је један другачији приступ, где није било могућности за значајнија одступања од класичних, али је постојала шанса за избегавање шаблона што је у многоме допринело креативности интерпретација. Метод је био пронађен а његова примена се

показала као добро решење и у другим сегментима композиције. (СЛИКА 4)

Пример 2: Лавирање форми за сликање драперија

Лавирање цртежа драперија омогућило је градацију форме где је надмашена могућност самог цртежа. Слог светло тамних односа и лазурно nanoшење лавирнунга указала је на правце даљег осветљавања и деинамику коју је било потребно сачувати. Лазурни тон nanoшен је широким потезима четком тако да прати ток линија. Такав експресивни приступ надограђен је још тамнијим тоном, тако да је, у већој мери, описивао форму. Маркирање и лавираних површина у контури затегнута је целокупна форма. Одежде су тиме добиле на тежини и слојевитости. Осим што је праћен покрет фигура постигнут је и ефекат набирања тканина које падају низ тело. Лазурним подсликавањем, тежило се у великој мери ка задржавању постигнутих вредности. Однос линије и површине дефинисан на нивоу лавирања остворен је утисак једне јасне форме, у даљем току рада надограђиване бојом.

Пример 3: Лавирање и спонтаност: детаљи копозиције

Спонтаност у лавирању цртежа најлакше можемо запазити на нивоу детаља. Према је карактерисала целокупни процес, детаљи копозиције у великој мери, показивале су праве резултате. На већ поменутом примеру свећњака, лакоћа цртежа омогућила је креативни приступ лавирању. Надахнуће које је пратило обликовање ових форми (према су оне у основи секундарне) давало је изванредан, снажан утисак, што их је приближило целини. На примеру сликане кадионице у руци Јована Милостивог уочљив је значај таквих детаља. Кадионица у

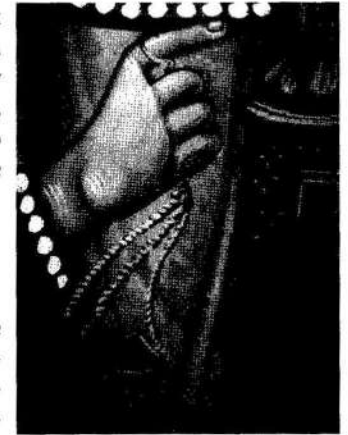
овом случају не представља само декоративни елемент већ и иницију покрета фигуре. Слична запажања односе се и на представе ђакона у медаљонима. Умешност компоновања целине, чини да детаљи постају слика по себи, не само у правцу концепта византијске и средњовековне слике, већ и модерне. (СЛИКА 5)

Дефиниција форме кроз синтезу линије и светлости

Осветљење постојеће форме довело је потом до нових резултата; слика је кроз осветљења постајала пунија и наговештавала одређени сензибилитет. Интезитет осветљавања пратио је целокупан процес, али тако да не нарушавајући вредности предходних слојева. Након усаглашавања односа линија и површина, усаглашаван је спој линија и светлости. Стил је постепено дефинисан. Неопходно је било да се промисли о начину nanoшења осветљења због чега је понекад избегаван традиционални приступ. Осветљења су ритмично nanoшена на саму форму тако што су пратила првобитни цртеж. Форма је добијала свој облик и као да је одисала ритмом и динамиком „који као да су долазили изнутра“. Ваздушаста форма, лирски интерпретирана, подразумевала је цртеж, у овом случају не чврст и контурни већ местимично испрекидан, ритмован и са више различитих вредности, нарочито на местима где је то још више доприносило јасноћи саме форме. Враћање на цртеж показало је и његове примарне вредности. Структурализација слојева указивала је на богатство линија, површина а потом и осветљења. Свака остварена вредност, појединачно, показивала је своју снагу а њихова повезаност, на неки начин, остваривала је унутрашњу дубину слике.

Колористички проблем

Савремени живопис, на основу богатства техника и технологија омогућава велику слободу и богатство колорита. Право питање јесте: шта оно још пружа савременом живописцу? Имајући у виду да савремено доба доноси далеко већи спектар и доступност боја од оног који су имали средњовековни мајстори, то се може се схватити као предност али често се показује и лошу страну. Проблем колорита надовезује се на питање стила самог сликара. Често долазимо у ситуацију да зарад целине изменимо и сам колорит прилагођавајући га контексту. Понекад, уз помоћ колорита, обогатимо насликани простор дегоришући га тако да се оствари утисак пуноће ентеријера. Често га визуално чинимо већим што указује на намоћ коју боја носи по себи. Избор боја везујемо се за сензибилитет самог сликара и уколико буду доживљене на прави начин



Слика 5

пренеће и наше особине на слику и тако нас повезати са самим посматрачем. Форма бојом добија своју дефиницију; она допушта игру и разбијање сваког шаблона. Традиционални приступ у живопису уметнику не би требало да представља препреку у његовом начину изражавања. Проблем савременог живописа је можда и у томе што се његови учесници задовољавају већ постигнутим код својих претходника. Потреба за истраживањем се углавном занемарује и мало је оних који се данас одлуче значајнији корак напред.

Зеделмајерово схватање боје која је носилац и одашиљач светлости у великој мери прихватљиво је у тумачењу традиционалног и савременог живописа. Боју у односу на појаву светлости, према њему, треба разумевати у њеној датости а не на основу примене на слици. Неке боје су једноставно „боје светлости“ а друге „боје таме“. „Једнодимензионални низ непо мешаних боја свој светлосни врхунац има у белој.“²⁵ Како се принцип црквеног сликарства заснива не на доследном мешању боја већ на њиховом слагању, једне поред или преко друге, тонски слог је могуће заменити колористички. Таквим решењима често се тежило и у нашем раду. Проплазме засноване на океру са нешто црне и црвене боје, даље нису мешане са бојом карната већ су постајале њихов компоратив. Мешање се догађа у оку посматрача тако што уочава, у већој или мањој мери, односе светло-тамног (у тону или бојама) топло- хладног, итд. Када се завршени акценти изведу белом бојом то више није тонско већ колористичко питање, које је у тој мери присутно у готово свим живописачким интерпретацијама.

Зеделмајер такође помиње и „светлосне материје“, од којих нас посебно занима злато, и назива их пантохроматима на основу боја које најчешће рефлектују светлост.²⁶

Закључак

Утврђивајући компатабилност Зеделмајеровог структурализма са теоријским интерпретацијама савремених живописачких пракси омогућило је њихово разумевање и дубље посматрање на основу слојева уметничког дела. Слојевито сагледавање представља доследно придржавање Зеделмајеровог метода са фокусом на целини уметничког дела. Сви елементи прате се тако што се најпре целина посматра слојевито. То омогућава и аутору уметничког дела, да када га теоријски интерпретира, то чини на основу реминисценције на практично искуство. Сви елементи слике у његовом искуству делују као повезани, што се показује као параметари за његову теоријску интерпретацију. Светлост никада није елемент сама по себи, него чинилац целине као његова предпоставка. Истинско време се открива у делу захваљујући непоновљивости експресије ствараоца која је такође један од основа теоријске интерпретације. По свему судећи могућности овог метода у теорији савременог живописа нису исцрпљене овим истраживањем.

²⁵ Х. Седлмајер, О светлости, Београд 2008, 43.

²⁶ Исто, 44.

STRUCTURALISM THEORY IN CONTEMPORARY FRESCO PAINTING

Miodrag Milutinović

Leaving the content of their own creative work is a complex task for several reasons. Practical work is needed theoretically expose what is the first problem appears inability to avoid subjectivity. For this reason it was decided by the chosen method present their own work and in this case it is a structuralist theory Hans Sedlmayr, based on the works of art that are interpreted through their layers. Our task was to study Sedlmayr structuralism, but that through reading his studies identify the elements suitable for the interpretation of contemporary ecclesiastical art and individual expression within it. Several key elements helped not only in the interpretation of practical work but also in his previous rational understanding.

It seems that the most appropriate Sedlmayr interpretation of the elements of the artwork on the basis of its parts. Such theories had their precursors in Gestalt psychology. According to this method, each person is viewed as a whole, and all its elements can be interpreted only in relation to the whole. Theorists of art of this period are similarly observed artwork and even entire period. What is Alois Riegl began with the notion of artistic will, elaborated and circled Hans Sedlmayr in his structuralism.

The correspondence with our attitude about art is the understanding that every work of art achieves its stratification in the simultaneous conduct of its elements through all stages of the work. This issue is particularly important for the development of modern murals as art created. Since it is based on ready-made solutions often happens that a contemporary painter paint part by part, element by element, which prevents the internal unity of the work. That being pursued in the painting is now obtained through the theoretical interpretations of structuralism. For such a view were selected examples where pursued connecting elements of the composition even negation of zoning as is the case of the Hierarchs in Krupanj. Correlation iconographic, modern and stylish (surface color) elements naturally resulted from such beliefs. The elements are indeed at any time had a sense that she gave a whole, without that they are able to operate crude, superficial or incomplete. Remembering the stage emerging work enabled the abundant photo documentation, but also drawing attention to the phases of the work that comes from the system's structural methods.

What ecclesiastical art connects with structuralism is a question of time. Sedlmayr exactly different historical time and real time. Art of the most relativism the question of historical time? So one may ask whether it is a portrait of Justinian in San Vitale was more art in its historical time than today. Since the answer can be concluded that the main criterion for determining the time in art true. The truth seems timeless work of art and also valuable in the act of creation and in the act of life.

The iconography of church art tends to connect the events of the past and the present, and with it always faces the future. The third segment of the structural observation of art is the theme of light separated on the basis of special studies "O light" Hans Sedlmayr. As the traditional church art related to the process of illumination, the light itself, and before that colors have a certain

value before being applied to the art work. That kind of light we believe that it is possible to recognize the background, painted surfaces as well as on the painted parts. Tom has always pursued would not be so recognized as a given, and thus dominated the mechanical illuminations pictures on the wall.

A few examples from our own work, we tried to structural issues presented can contemporary murals. Three elements that we extracted from Sedlmayr theory, it is about respect and parts of the continent, the issue of historical and real time and light appear in one or more examples. Based on this we can conclude that this theory aims to use it to explore the inner unity of artistic work. In order to make better respond to the challenges brought about by modern frescoes.

ECCLESIAL PAINTING IN FRESCO TECHNIQUE AND THE PERSONALITY OF THE ROMANIAN PAINTER GRIGORE POPESCU – MUSCEL

Abstract: The present article attempts to identify, from the different interviews in newspapers and on television given by Master Grigore Popescu, the portrait of his personality. If we watch the work manner of Master Grigore Popescu, we can understand the importance given by the painter to the sacred act he is called to answer with artistic skill and with a special soul state. That which for some artists is only a means of earning a living, a routine work, for Master Popescu is the joy to paint, as for him each element of the church must be connected to another. It is ideal that, at the beginning of such a sacred act as is the foundation of a cult place, the priest, the architect, the painter and the sculptor make together a harmonious unitary plan, in all these sections, as a whole according to the Christological teachings. This paper refers also to Master Popescu's gift as a colourist. During the course of his career, this extraordinary passionate church painter has made over 26 works in fresco and in secco and almost as many restoration works of the pictorial ensembles part of the Romanian national heritage.

Keywords: Grigore Popescu - Muscel; ecclesial painting; fresco; colour

*„You have to try to climb very high all the time, if
You want to see as far as possible..
It is worth trying to do all that it takes hoping that, sometime,
You will be able to enter in
The kingdom of high spheres.”*

Aphorisms – Constantin Brancusi

Литература

1. J. Biatostocki Povijest umjetnosti i humanističke znanosti, Zagreb 1986.
2. H. Velflin, Основни појмови из историје уметности, Сарајево 1958.
3. Ф. Герке, Kasna antika i rano hrišćanstvo, Novi Sad, 1978.
4. A. Graber, Srednjovekovna umetnost Istočne Evrope, Novi Sad 1969.
5. Г. Јанићијевић, Хришћанска уметност и античке парадигме, Београд 2011.
6. Ј. Кордис, У ритму етос линије у византиском иконопису, Крагујевац 2009.
7. E. Panofsky, IDEA, prilog istoriji pojma stare teorije umetnost, Bogovada 1999.
8. X. Седлмајер, О Светлости, Београд 2008.
9. H. Sedlmayr, Umjetnost i istina o teoriji I metod i- povijesti umjetnosti, Zagreb 2005.
10. А. Успенски, Теологија Иконе, Манастир Хиландар, 2000.

„Look! That icon brought me back home! Being little children, we looked and we did not quite understand”

This is what¹ Grigore Popescu tells us about his first impressions about an icon; his father wore on the East Front in the Second World War, where the danger of dying or being sent in the Siberian camps did not have the power to break the link with the presence of God in his soul. We can understand from this how important was, during those troubling moments, the presence of the face of Christ or of other saint's from the icon. Those icons the Orthodox soldiers had on them, either in reality or in their thoughts, kept their faith in God's power to keep them away from dangers

¹ Round table at the symposium *Byzantine Icon – Tradition and Modernity*, from the Brancovenian Palaces Mogosoaia, Bucharest, 2012.

and helped them to return to their families and tell their children, teaching them the right faith, honesty, respect towards their teachers, priests and holy things, all these being a system of values. This was the context in which the child Grigore started to understand the surrounding world.

From the different interviews in newspapers and televisions given by Master Grigore Popescu we can make a portrait of his personality.

„Since a little child I used to see reality in colour:”



Photo 1

God works in history preparing places, persons and circumstances for the souls to be born and together working with Him. With his parents being teachers, his mother of Physics and Mathematics and his father of Greek and Latin, the young boy unexpectedly turned to painting. In painting, the gift from God is essential, and so are will, education and perseverance, to allow the gift from God to reveal itself. Referring to his artistic beginnings, the master tells us in an interview:

„I think I got my first artistic impulses at home while sitting on the porch and looking at the well in front of the house, a well with edges, wishing very badly to be able to make a sketch of it on paper, to colour it; it seemed to me it was an extraordinary thing. Since a little boy I saw

reality in colour. I used to paint in my mind all the time. I used to see the circles, verticals, geometrical forms. I saw all this construction and I was fascinated by shades and chromatic effects. Now, when I paint the well from the scene of Jesus meeting the Samaritan woman, I keep thinking of the well from home. I often think of the well as a theological symbol. I think that there is the spring of life, the living water.”

He started his very determined way of painting when he attended the courses from the Faculty of Arts from Timisoara. At the Faculty of Fine Arts he did not do church painting, but he was in contact with the great church monuments through the training the students did together with their teachers. He was close to the great monuments from Moldova, from Curtea de Argeș, and many more. Little by little, something ineffable, mysterious and powerful was adding to his soul, gathering forces which culminated in his second year of study when, *at random*, from God's ordinance, one of his colleagues suggested him to enrol at the courses organized by the Commission of Church Painting of the Romanian Patriarchate. There he met Popescu Valcea, secretary of the commission, who explained him the procedure,

he got enrolled, passed the examinations and thus got into the first church painting work site, as an apprentice of the painter Avakian Arutiun, at Curtea de Argeș, at the chapel of King Carol. He was the apprentice of that artist for seven years. For the painter, the time he spent in that environment of old Byzantine art, of frescoes from the Royal Church in Curtea de Argeș², a painting with high artistic qualities, with iconographic and stylistic links with the Byzantine – Paleologue painting from the early decades of the 14th century, and especially with certain Constantinopolitan monuments (the Chora church) and Serbian monastery (Staronagoričano, Lesnovo, Dečani), totally explicable if we have in view the phenomenon of irradiation of the painting of Paleologue style to the entire Christian East and especially the force of Serbian painting school from that time, was defining. On the other hand, Professor Svetozar Radojčić from the University of Belgrade³ underlines that the paintings from the church St. Nicholas from Curtea de Argeș are individualized by artistic unmistakable virtues, involving an original local manufacturing process, on the background of indigenous traditions.

Painter Stefan Câlțea says in an interview⁴ that, up to the generation of Grigore Popescu, no one knew the fresco technique. The fresco in the sense in which is used today, as a technique, is rediscovered in a workshop somewhere on the Street of Art, Bucharest, by a group of young artists among which was G. P., led by an extraordinarily passionate church painter, passionate in the sense of knowing the techniques from this field, Dan Broscăuțeanu. Keeping in touch with personalities from Byzantine art, such as Popescu Valcea⁵, I. D. Ștefănescu⁶, these young people were guided and encouraged to deepen this genre of art which was lost a long time. All that was painted until then was a kind of watercolour on walls. „A watercolour” influenced by the spirit of the year 1900, a sort of *jugendstil*, an understanding of the tradition of Byzantine style, slightly *sweet*. They reached here after a great break in time.

The last Byzantine tradition schools are manifested when they paint in the North of Moldavia, after which the painting is taken by masters who continue tradi-

² Romanian Painting in Images, Meridiane Publishing House, Bucharest 1970, p. 14. Speaking of the paintings from Argeș, numerous renowned scholars like Charles Diehl, Henri Focillon Gabriel Millet, Philip Schwinfurt, noticed the special artistic qualities of the pictorial ensemble.

³ Idem, p. 15.

⁴ Interview, Romanian Television – INFO, From Plus to Infinite show, with the theme The Painter and the Iconographer, guests: the painter Ștefan Câlțea and the church painter Grigore Popescu.

⁵ Bachelor of Theology (Chișinău), Letters and Philosophy (Bucharest), Institute of Byzantine Art (University of Strasbourg), Christian Art and Byzantology – Ecole Pratique des Hautes Etudes (Paris), Doctor of Arts – Faculty of Letters and Philosophy (Bucharest), author of several speciality studies in the domain of Byzantine art.

⁶ Art historian, essayist, editor and expert in religious iconography from various places and eras, I. D. Ștefănescu (1886-1981) represents an unquestionable authority on national and European plane. Thoroughly instructed and trained in the spirit of rigor and exigency at the school of authentic teachers among which we remind Charles Diehl, Henri Focillon, C. Millet, L. Brechier. Professor I. D. Ștefănescu imposed himself in several cultural cities such as Athens, Paris, Bruxelles, Iași, Cernăuți and Bucharest, where he delivered conferences and university courses in Romanian art history of all times.



Photo 2

tion, but without being part of those schools, keeping the technique and the artistic exigency. There are increasingly peasant *schools* in which the technique is more and more diluted without being entirely lost, and, from the point of view of the state it transmits, you can see the specific of the faithful man from the countryside, with his humour and with his story and with a certain naivety. Here, the painter Ștefan Câlțea gives the example of the small churches from the North of Muntenia, Oltenia.

From the moment this thing is forgotten, nothing is known any more, and there is a takeover of Western ways of decorating the ecclesial premises in secco techniques, very seductive, fashionable and appreciated at that time (1850-1890, until recently in the 20th century), the oil technique, and specific to the art of Italian Renaissance. We can give at least one example here, such as the Metropolitan Cathedral from Iași, (see picture 1, 2) painted by Gheorghe Tattarasu in oil technique, because the new architectural style, also borrowed with a „renewing enthusiasm“ from the Western architecture, imposed an adequate painting style.

„The most beautiful way of presenting, of expressing colour, is made in fresco.“

In the same interview of the two painters, Ștefan Câlțea underlines:

„The most beautiful way of presenting, of expressing colour is made in fresco. I am a painter who does oil painting, but in fresco the pigment is as it is left by God. But, in order to be able to do this thing and to use this beauty of the technique you must master it. Fresco technique is extremely complicated and requires an extraordinary rigor.“

Indeed, if we watch the work manner of master Grigore Popescu, the administra-



Photo 3

tive part too, of organizing the painting work site, the early stages of a monumental work, stages which can take years of preparation, first of all of preparation of the beneficiary to understand this sacred act, to make the walls of the church whole, to decorate them with a painting which must represent the Liturgical Truth in a manner as close to the specific Byzantine tradition of the Romanian space as possible, we can understand the importance given by the painter to the sacred act he is called to answer with artistic skill and with a special soul state.

Speaking of the fresco technique in another interview⁷, Grigore Popescu specifies:

„... Is a difficult technique because you learn from it all the time. It teaches you to be attentive, it makes you energetic, to take decisions from one point to the opposed one and to be present, to be in front of it. You cannot leave it, it keeps you alert and probably this is the most beautiful thing, but even more beautiful is the fact that it has a special perfume. It does not smell of oils, of chemicals, it is natural lime to put on the walls and it is painted with watercolours... in these conditions, any child plays with colours as on a paper. We do the same thing, we play.“

With a combination between a very sensitive soul and will, a tenacity to reach the highest level possible of the talent given by God, the painter, in the silence of the church space, deepens himself in reading the texts from the Holy Scriptures and the writings of the holy Parents, reading and re-reading numerous times, consulting theologian priests in order to understand himself in the first place the Truth revealed to people by word and parable which has to put on the coat of image, offering in this way too, the happi-

⁷ Documentar TVR Craiova, Reporter south.

ness of meeting God in the Liturgical act. This makes him have a great fascination and a high feeling, as we learn from him in the same interview about the huge spaces which must be painted:

„The whole ensemble embraces you there, you forget all that exists and, while working at the conceptual artistic part, you notice that what you did no longer resembles any sketch and then you stop working, you retire and leave in doubt, if you come back you find more about it. It is a development that is fascinating. Maybe here is the most beautiful thing of a painter, of an artist: that specific moment when you finish some things. Because, when you start working, you must be so concentrated on the technical part, while the artistic part combines with the technical execution.”⁸

Referring to the main elements that characterize the Romanian church painting style, Gregory Popescu thinks that:

„Many times, our painting was not necessarily made by local painters. The Romanian painting school started during the time of Matei Basarab and Constantin Brancoveanu. One example is Pârveu Mutu, who was a venerated painter by the personalities in his time. He took his job seriously since very young. He went and learned painting

without adventuring in making a personal painting. He painted several extraordinary ensembles. Parvu Mutu's painting is a true artist's feeling, it is not a copy and it does not repeat itself; the eyes, the drawing, the calligraphy of the face, the hands, all are of exquisite beauty and great expressiveness from which one can learn how to make a portrait. He retired, became a monk and was buried at a monastery from Arges. His life was very clean and this can be seen in his painting.”

Assuming, perhaps as a duty of honour to his predecessor and fellow-citizen, painter Par-



Photo 4

⁸ Interview Romanian Television - INFO, From Plus to Infinite show, with the theme The Artist and the Iconographer, guests painter Stefan Câltea and church painter Grigore Popescu.



Photo 5



Photo 6

vu Mutu⁹, to carry on the Byzantine tradition painting with the characteristics specific to our national culture and to the nature of the Romanian people, Master Grigore Popescu tried and managed to surpass thresholds of technical execution and subtle artistic expression plans for each monumental painting. He proposed and managed too, not to repeat himself in approaching the same compositional plans and chromatic dominant. He correlates his compositional and chromatic ensemble according to the architectural ensemble of the place of worship, to the history and local specific, to local saints and legends. Can all these aspects of the torments of creation be a form of sacrifice, of ceaseless prayer? What else can they be since the artist keeps his mind busy with high goals, how to please God with his painting, because, once you receive a gift, it has to work from God, for the people, towards God.

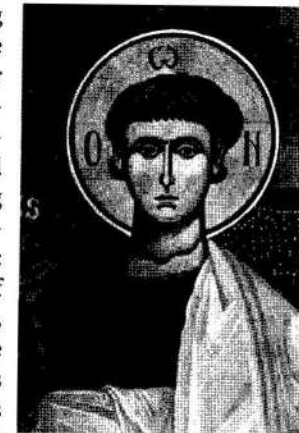


Photo 7

⁹ Parvu Parvescu, surnamed Mute - iconographer and muralist in fresco, born in Campulung-Muscel on the 12th of October 1657, started his artistic career at Negru Voda, Monastery from his hometown, continued his training as a painter in Moldova, where he came in contact with mural ensembles paintings and also with Russian iconographers who were requested by local founders. He paid attention to the art of portrait as a means of expressing the historical present, the human personality in the depths of its structure, Parvu Mutu was the favourite painter of the Cantacuzino family, who were the most instructed people of that time in Tara Romaneasca. He knew how to keep a balance of expression, to assert his own style characterized by a temperate reshaping of traditional language. The artist's masterpiece is the votive painting in the narthex of the church from Filipestii de Padure (1692), a group of 55 characters (the whole Cantacuzino family) with various physiognomies. Here the artist manages to do a unitary assembly.



Photo 8

„When I paint, the sun rises for me”

What for some artists is only a means of gaining their existence, a routine work, for master Popescu is the joy to paint, with his thoughts elevated to God and this joy is stated in interviews, in his discussions with young artists, is noticed in his works, as abbot Tadej from the monastery Vitovnica - Serbia said: *„How are your thoughts, so is your life.”* For Grigore Popescu each element of the church must be connected to each other: *„Colour must bring celebration, because birth and death are all celebrations, it depends on how you feel about them. Only in this way you can paint with joy. When I paint, the sun rises for me. All must be in relation, like notes on the stave. Each note must enter in harmony and make a song. The pews, the chandelier, the veil and the pavement must be all in harmony and then each church gets its own personality and has radiance. The church must be guarded by intruding elements, by kitsch.”*

It is ideal that, at the beginning of such a sacred act as is the foundation of a cult place, the priest, the architect, the painter and the sculptor make together a harmonious unitary plan, in all these sections, as a whole according to the Christological teachings.

This ideal came into shape at the church *St. Nicholas* from Campina. As the old church became too small for the faithful at the beginning of the 90s, building a new church became imperative as a pastoral and missionary necessity. On June 29th 1995, the foundation stone was blessed for the building of a new parish church. The architectural project belongs to architect Livia Căltia who collaborated and communicated very well with the parish priest and with the painter Grigore Popescu. The

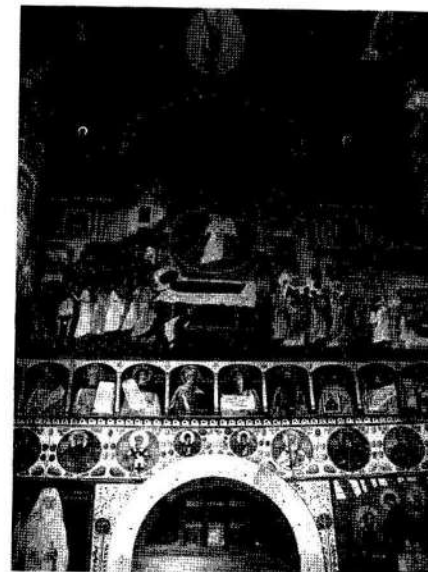


Photo 9



Photo 10



Photo 11



Photo 12

iconographical registers are harmoniously fit in the architectural space (photo 3), the veil of this church is made of wall, proportioned in size to let the eye of the faith-

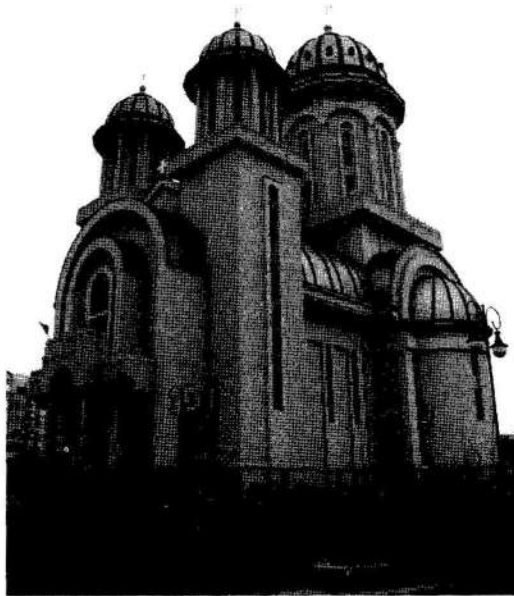


Photo 13

ful to reach the image of Mother of God from the altar canopy, and it is painted on both sides in fresco technique, which, from the professional point of view, is a great challenge.

Another example of church is that from Borzesti, county Bacau, a foundation of vivid Stefan cell Mare and his son Alexandru, in year 1494, dedicated to the „Assumption” (photo 4). In spite of the fact that it is a voivode foundation church, the Assumption church slowly became a simple village church and, as stated by P.S. Dr. Ioachim Bacauanul,¹⁰ *‘Because of the damages from earthquakes or devastating fires, the church was repaired several times. The most important intervention was in the 18th century when a wall-veil was added to it which was to be painted. Partial repairs were made between 1904-*

1905, and then in 1952, when the church was given back to the cult for the Orthodox community around it. After the earthquake from 1977, March 4th, the church was seriously damaged and that imposed great consolidation works executed in several stages until 1992, when the church celebrated 500 years from its establishment and its founder was passed among the saints by the Romanian Orthodox Church.’

As for the veil, it is made of wall, painted in fresco in 1776 by Nifon the painter from Neamt and restored in different stages; the last restoration-conservation was made by the expert restorer prof. Oliviu Boldura.

The royal icons (St. Nicholas, Our Lady with the Child Jesus and the dedication icon the Assumption) were made by Master Grigore Popescu in fresco and perfectly integrated in the colour range of the old veil. The royal doors and the deacon doors were painted in egg temper.

As he confesses in ‘Foreword’¹¹ Mr. Răzvan Teodorescu, then a Minister of Culture and Cults, at the initiative of the Episcopate of Roman, represented by Bishop Joachim Bacauanul and at the insistence of Patriarch Tomtits, they decide to paint the interior: *„It was a bold initiative which needed the best church painter from Ro-*

¹⁰ Album, *Betleemul lui Stefan - Fresco and History*, - Borzesti, Ed. Magic 2008.

¹¹ Idem.

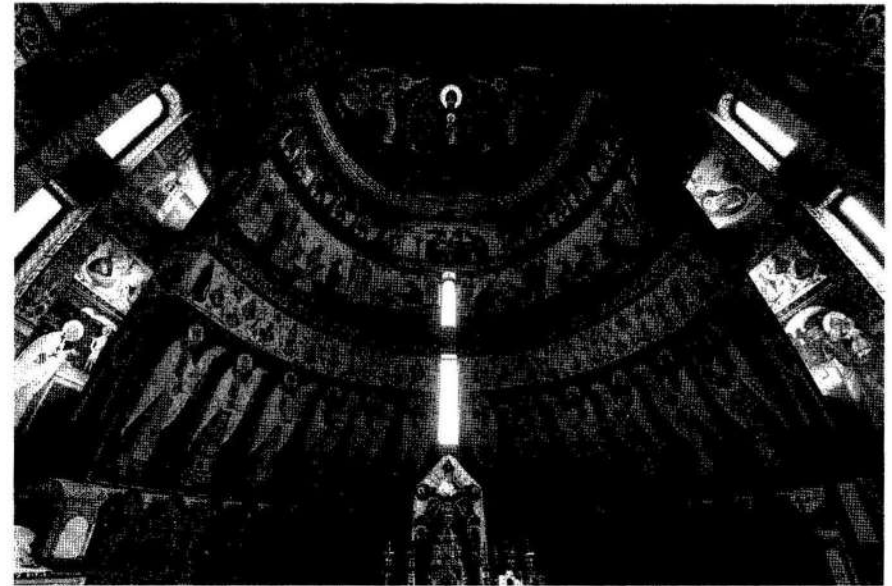


Photo 14

mania. He is for sure Master Grigore Popescu, known by all lovers of this domain of art, the one who painted Ramet from Ardeal and Lainici from Oltenia.”

About the fresco which decorates the interior of the church we could make a thorough study, but we limit ourselves to a few pertinent appreciations of some lovers of authentic and original art as is the painting from Borzesti, rightly considered a masterpiece of contemporary ecclesial art. Ex-Prime Minister of Romania, Răzvan Teodorescu,¹² in the introduction to the album *Borzesti - Fresco and History* appreciates that:

„The work of the contemporary artist, perfectly congruent with the medieval spirit, in a witty and subtle postmodernity is now complete. We can see here how the centuries melt themselves in a unifying beauty where the thought of the artist from five centuries ago meets the remarkable talent of the painter who is our contemporary.”

And Ekaterina Cincheza-Buculei¹³ appreciates in this way:

„Monumental, full of life and sober at the same time, the painting from Borzesti

¹² Prof. Dr. Emil Răzvan Teodorescu is a Romanian historian of culture and a historian of art, university professor, member of the Romanian Academy, a politician and senator during 2000-2004.

¹³ CINCHEZA-BUCULEI, Ekaterina, Doctor in history, Speciality History of Art, during 1970-1971: curator, the Museum of National History, Bucharest, 1971-2009, working in the Institute of Art History ‘G. Oprescu’ of the Romanian Academy from Bucharest, from 1992 working as a teacher at the National University of Arts from Bucharest, Department of Conservation and Restoration of Works of Art, where she teaches Christian art iconography and Elements of Orthodox dogmatic theology, as a lecturer. Art historian specialized in mural painting in Transylvania during the 14th-15th centuries; in the iconography of medieval mural painting in Tara Romaneasca and Moldova,



Photo 15

is skilfully made of elongated figures, saints with amazed eyes before the divine revelation, portraits of great expressiveness, angel and seraphim wings surprised in a continuous movement, all dominated by the images of the Pantocrator and of the Mother of God who overwhelm you with their radiating warmth.

The painting of Grigore Popescu is radiant and precious to the smallest detail, is made of vivid colours, delicate transparencies and coloured whites where the strong accents play a well established part, bearing the print of a great artist".

Paying attention to the compositional subtleties which must underline the specificity of the cult place from Borzesti, the painter accentuates the visual impact on the altar, composing in the dome the image of The Mother of God Platytera, bust (Photo 5, 6, 7), with infant Christ at her chest, with arms raised in prayer, of overwhelming sizes. With arms raised, her

cinnabar red kerchief overflows from her arms in large folds, the volumes and plans are distinguished by discrete and delicate folds and reflections. Let's go a little further into the scene analysis and try to find the technical resorts of master Popescu's art of composition. One important problem is the difficulty church painters need to solve, from the compositional point of view, when filling in the space of cavities in the vault of the altar, of the tower (photo 8) and of the apses, because the lines suffer major deformations especially when seen from short distance, such is the case when the floor of the scaffolding is close to the surface of the wall to be painted and obdurate visibility when we look from downstairs. The big dimensions of the character require stringency, knowledge of geometry in space and of artistic anatomy, in order to be able to control the parts very well in the entire ensemble. Also, chromatic distribution is important.

In our case, we have a compositional architecture based on vertical and horizontal lines and axes, in an axial symmetry and synchronous to the body attitude of Mother of God and infant Christ. The horizontals of the slightly waved arms of the Savoir grow in scale through the repetition of the Virgin's arms positioning, creating an ascending rhythm and sending invisible force lines radiant to the whole nave. We can interpret the axial-symmetrical, dominant position of the Virgin as a balance

in the 14th-16th centuries. As a member of the Commission of Historical Monuments, Artistic Components, she participates in the decisions making for the restoration or painting of historical or new monuments; a consultant and maker of iconographical programs for the new painting and of the documentation for restoration; a Member of the Artists Union, Department of Art Criticism.

in equilibrium, with her being the Person meant to reconcile Heaven and Earth, man with God.

Let's not forget master Popescu's gift as a colourist. Many viewers and admirers of his painting are excited and surprised by the novelty of colour combinations. If we look beyond the appearances, at a closer look, we can see that, behind the easiness and spontaneity characteristic to his painting, there is a long labour of research, documentation and experimental practice, resembling the laborious work of medieval alchemists. Yes, master Popescu is an inspired artist, but the artist must get into the state of receiving this inspiration, reaching simplicity requires a long way, it is very hard to reach that noble simplicity. Simplicity is a difficult goal in monarchism too, it requires a great power of choice between what is useful and useless, to have

the power to give the unessential up. Beyond the appearances, the artist masters the grammar of colour language very well. Let us go back to the composition from the altar of the church from Borzesti. We have a contrast by juxtaposition of primary colours: the red of the Virgin's robe, the yellow of the auras and the blue of the sky. Red colour is dominant both in quantity and in quality. On the other hand, this red colour is not visually annoying because it is balanced by a contrast of its complementary which is green found in the green field (a possible connotation with the heaven meadow). The yellow in the auras is not a pure chrome yellow, it is a little faded yellow ochre, with an orange tone so that it does not break itself from the context, it does not violate the eyes, its brightness comes, however, from its juxtaposition with its complementary blue, which in its turn is not a pure colour, but it is laid on a bed of black which was painted first, and the same happens with the green of the field. We make here a parenthesis, reminding the fact that, in his book *Erminia of Byzantine Painting*, Dionysius Furna teaches us to use black even in clothing. This black painted as a prior background does not let the light reflect from the white of the wall, it has the role of a chromatic filter, allowing the overlapping colour to have its own brightness, and the structure of the painting to allow the black from place to place to give a contrast power, plastic preciousness and local dynamism.

Coming back, the yellow of the auras is not singular, it is not constrained by the fencing of the circle, but it is dissipated through the myriads of stars on the background of the sky, making it vibrant and making the link with the yellow from the other compositional registers. This aspect is very important in the painting of



Photo 16



Photo 17

Grigore Popescu, because it makes the unity of the ensemble more precious, and that is essential in mural painting. The balance in the composition of the altar vault (and not only), gets firm effects, a sensation of order and balanced force and is made by the juxtaposition of complementariness, which respect the just proportions of colour quantity and quality.

Of course, we can go further analyzing the compositional and colour structure of the entire pictorial ensemble from Borzesti, but, having a theme with a more

general presentation of the fresco technique and of the personality of master Grigore Popescu, we can also specify a work at Lainici at the cathedral-church 'The Healing Spring', considered by specialists such as Professor of university Dr. Mihail Diaconescu, a masterpiece of Romanian and European mural art, a painted chronicle of Hesy-chasm (photo 9, 10, 11, 12).

„He organizes the pictorial space in a special way, thus obtaining compositions of great scale, and also an original general atmosphere, able to reveal the sacred. The decorative and symbolic elements are numerous. But all of them suggest the spirituality of people and of matter. The great compositions are thought according with the director themes, with rigorous canonical landmarks, but especially with the way light reverberates over the painted spaces.”

A recent work of painting is at the Cathedral 'Nativity' from Braila, where they are still working (photo 13, 14, 15, 16, 17).

He was special guest at several symposia of Byzantine painting and workshops, the latest one being at the Brancovenian - Mogosoia Palaces, where he met another master of Byzantine painting, the Greek painter and theorist Georgios Kordis.

During the course of his career, Master Grigore Popescu had over 26 works in fresco and in secco and almost as many works of restoration at the pictorial ensembles from the Romanian national patrimony.

It should be remembered that the master's most important collaborator is his distinguished wife, Mrs. Maria Popescu - Dragomir, a plastic artist and restorer of mural vintage painting herself, author of numerous personal painting and conservation-restoration works.

ЦРКВЕНО ФРЕСКО СЛИКАРСТВО И ЛИЧНОСТ РУМУНСКОГ ФРЕСКОПИСЦА ГРИГОРИЈА ПОПЕСКУА

Василе Тудор

Из различитих интервјуа које је знаменити румунски уметник Григорије Попеску дао, конструисан је његов стваралачки лик – портрет. Приступајући осликавању цркава као стваралачком чину Попеску показује да не пристаје на рутински рад којим се једино зарађује за живот. За њега осликавање представља радост а храм постаје место синтезе деловања свештеника, архитекте, сликара и вајара који, у основи, интерпретирају хришћанску доктрину. Савремену румунску црквену уметност обогатио је живопишући, у фреско и секо техници, 26 храмова а у великом броју је обављао и рестаураторске радове. Животно искуство, још од детињства, чијих се боја уметник сећа, преточено је у дела. После завршетка Факултета ликовних уметности у Темишвару где није могао, упознати црквено сликарство, надахњивао се класичним делима Румуније (Молдова, Куртеа де Арђе), Србије (Лесново, Старо Нагоричано, Дечани) и цариградским споменицима, на првом месту Хором „Какве су ти мисли, такав је и твој живот“ речи су старца Тадеја Витовничког које Попеску цитира и чије значење схвата као преносиво на своје сликарство.

ЦРКВА ВАЗНЕСЕЊА ГОСПОДЊЕГ У КРУПЊУ И ЊЕНО МЕСТО У ИСТОРИЈИ СРПСКОГ НАРОДА

*Тражила си га, велиш, по свим војничким гробљима.
Путовала си од Златибора до Крфа, до Солуна. Дизала си се на Кајмакчалан,
на Мачков камен. Спуштала си се у долине мртвих. Где год си сазнала за војничко
гробље, тамо си хитала. Молила си да ти читају спискове погребених ту и ту.
Срицала си и сама имена на крстачама. Нема на нема.*

Владика Николај, Мисионарска писма, Ваљево 1996, 16.

Непосредно по завршетку Балканских ратова, тада веома изнурену, духовно и материјално страдалу Србију задесио је нови сукоб, овога пута са Аустро-Угарском. На почетку рата одиграла се једна од највећих битака 8. септембра 1914. године на Мачковом камену, на планини Јагодњи изнад Крупња. (Сл.1) У доступној литератури постоје подаци о овој битци, али је она у многоме остала у сенци битака на Церу и Колубари. Захваљујући преданом раду свештеника Александра Ђурђера сачињена је 1999. године *Споменица Мачков камен*.¹ Својим садржајем обједињује мемоаре бораца, ратне дневнике књижевних критичара, записе сликара, учитеља, лекара и капетана који су током Првог светског рата водили своје дневнике. Међу њима су Павле Поповић, Лука Стевић и Надежда Петровић. Из ових бележака сазнајемо да је борба на Мачковом камену била вишедневна, са великим губицима у људству на обе стране.

„22. септембра је одлучена судбина Мачковог камена. Наши овога дана шаљу у борбу тек приспели Четврти ужички пешадијски пук Првог позива, један од елитних пукова српске војске. Његов командант је пуковник Душан Пуррић, који се пред полазак обраћа војсци: „Нека сваки види своју дужност... нећу користити право команданта, које ми правила ратне службе дају, ... не, ја ћу бити у првим редовима.“ Три пута тога дана непријатељ је освајао и губио овај положај. Најзад, у 16 часова Швабе су дефинитивно овладале Мачковим каменом.“² Укупни српски губици у двонедељној борби на Мачковом камену броје се на око 11.490 људи, што је просечно свакодневно 1.150, док је у непријатељским редовима око 12.000 бораца било избачено из строја. По завршетку Првог светског рата покренута је иницијатива за изградњу спомен-цркве са костурницом изгинулим ратницима на Мачковом камену и околини.³

¹ А. Ђурђев, *Споменица Мачков камен: најкрвавија битка на Дрини 1914. године*, Крупањ 1999.

² Н. Петровић, *Битка на Дрини, Споменица Мачков камен*, Крупањ 1999, 25.

³ По њеном завршетку 1932. објављена је *Споменица Мачков камен* у редакцији Радивоја Марковића. Осим познатих имена ратника, што је било мање од половине страдалих, *Споменица* је обухватила и студије бригадног ђенерала Стојана Т. Николића.

20

пострадалиху за црквом. Она творец и свој
отачество предавајих; твој по положишћу пачама
ленин, и локције појори та владилах.

Тако гласаху дјанок, иај тјер:

Погордиш и мјера секта кх икениху ко-
вланилах.

Дјанк:

Дјен и дјени правдилаху кохралаху та,
Гјенуди.

И појиху тјерех: Ојидека о сјам ших:

Триглате и по отче наш: гласаху тјерех сја,
сјак д:

С дјиху правдилаху скончаниху, дјениху рах
тјерех, спие, ојикой, сохрала иху по вла-
жиној живи, иај ој тјер, члоскокобоци.

Тјер, гјак тјерех:

Вж понјичи тволах, Гјенуди, и дјакх иеи склатн
тјер ојиконјотех, ојикой дјени рах тјер
иху, иако едјих еси члоскокобоцих.

О а д к а:

Тј еси Гјох сонјиди по дјх, и ојани ојикон-
ниху разрјичиој. сјак и дјени рах тјер
иху ојикой.

И нјок: Богордилах:

Гјдана

21

Гјдана чистах и ипорчанах дјен, Гјога кх
склин рједлаха, мјои спастиса дјенлах
иху.

Тјер ојикой:

Полвиш насх, Гјога, по владилах мјласти
тјер, мјанигиса, ојелани и полвиш.

Дјанк: Гјенуди полвиш, тјерех:

Оји мјаниса и ојиконјиди дјих ојиконјиху
ракоху понјиху, за икјр и отачество на врјни
животх свој положишћиху, и во еси прстјиса
иах елсакое прирјичио ковонох иа и не-
ковонох.

Дјанк: Гјенуди полвиш, тјерех:

Иако да Гјенуда Гјох ојиконјиху дјениху
и дјакх правдилаху ојиконјотех.

Дјанк: Гјенуди полвиш, тјерех:

Шјласти нјојх, царска икениг, и вла-
кениа гјрјихиху ој Христј мјанигиса царј
и Гјога наниху прених.

Дјанк: Подди Гјенуди.

Дјанк: Гјенуда полвиш,

Дјанк: Гјенуди полвиш.

Врјер, иај тјерех: Гјога дјерех:

Тако гласах:

Иако

22

Иако тј еси покрени, и животх, и понјиди
ојиконјиху рах тјерех, за икјр и отачество
животх свој на врјни положишћиху, Христј
Гјога нашх, и тјер сјамх возвалах, со вла-
чанилах тјерех ојиконјиху, и прсјатлах и вла-
кениах и животворчаних тволах дјерех, иај
и прених и по икјр икјерех.

Дјанк: Иаинк.

Несјак гласаху дјанок: Прјидрост.

Дјанк: Чистиконјиху хрјихлах:

Врјер иај тјер:

Сјана тјер, Христј Гјога, ојиконјиди нашх,
сјана тјер.

Дјанк: Сјана и нјок:

Гјенуди полвиш, тјерех: Богослоки.

Врјер, иај тјер, шихх.

Коскресјиди иај мјитниху Христјох истинишх
Гјох нашх, мјанигисах пренигисах свој мјтер,
склатиху сјаниху и елсаканиху дјерех, пре-
подовниху и богоненниху ојиконјиди нашху, и
иелху склатиху, дјениху и насх прстјисаху
рах својиху, за икјр и отачество животх свој
на врјни положишћиху кх сјаниху правдилаху
ојиконјиху, кх икјереху илсаканиху ојиконјиху, и
кх правдилаху

23

Иако тј еси покрени, и животх, и понјиди
ојиконјиху рах тјерех, за икјр и отачество
животх свој на врјни положишћиху, Христј
Гјога нашх, и тјер сјамх возвалах, со вла-
чанилах тјерех ојиконјиху, и прсјатлах и вла-
кениах и животворчаних тволах дјерех, иај
и прених и по икјр икјерех.

Дјанк: Иаинк.

Несјак гласаху дјанок: Прјидрост.

Дјанк: Чистиконјиху хрјихлах:

Врјер иај тјер:

Сјана тјер, Христј Гјога, ојиконјиди нашх,
сјана тјер.

Дјанк: Сјана и нјок:

Гјенуди полвиш, тјерех: Богослоки.

Врјер, иај тјер, шихх.

Коскресјиди иај мјитниху Христјох истинишх
Гјох нашх, мјанигисах пренигисах свој мјтер,
склатиху сјаниху и елсаканиху дјерех, пре-
подовниху и богоненниху ојиконјиди нашху, и
иелху склатиху, дјениху и насх прстјисаху
рах својиху, за икјр и отачество животх свој
на врјни положишћиху кх сјаниху правдилаху
ојиконјиху, кх икјереху илсаканиху ојиконјиху, и
кх правдилаху



Црква Вазнесења Господњег у Крупњу

Архитектура цркве вазнесења господњег

Пројекат за Спомен цркву у Крупњу, са костурницом страдалима на Мачковом камену и околини, урадио је Момир Коруновић. Изградња је започета 1926. године, а завршена 1932. Прилоге за подизање Цркве прикупљали су одбори у Крупњу и Београду. Тешке прилике у Краљевини СХС и нерешено национално питање нашле су током треће деценије XX века одјека и у архитектури. Променљивог

и непредвидивог, често политичким интересима условљеног понашања, инвеститори најзначајнијих профаних али и сакралних грађевина колебали су се између академског и националног стила.⁴ Међу најизразитијим представницима националног стила у сакралној архитектури тога доба истиче се архитектор Момир Коруновић.

Цркву у Крупњу Коруновић је пројектовао као већ зрео архитекта, имајући иза себе знатна остварења. Као претходно у Брзану, где је пројектовао цркву Светог Илије, и овде се определио за триконхос са основом у облику развијеног уписаног крста, коју над централним делом наоса краси купола на осмоугаоном тамбуру. (Сл2) Пречник куполе износи 3 m, а њено теме превазилази висину од 20 m. Наос од припрате деле два стуба са гранитним капителима. Под цркве поплочан је фино обрађеним мермерним плочама. Западни портал је наткрићен вестибилном, карактеристичним елементом улазних зона свих Коруновићевих црквених грађевина. Осим њега, постоји и скромнији улаз у цркву са севера. Ретки и уски прозорски отвори чине унутрашњост храма слабо осветљеним.

Односи вертикала и хоризонтала, као и целокупни ритам архитектонских елемената цркве Вазнесења Господњег изузетно су складни и хармонични. Она почива на високом соклу од сивог камена. Зидана првокласним каменом, споља је задржала лепоту природног материјала у свој својој разноликости облика и боја, налик старом српском средњовековном градитељству, управо како је то Коруновић радио и на претходним црквама у Брзану и Прилепу. Када је реч о техници зидања, треба нагласити да су све црквене грађевине пројектоване Коруновићевом руком урађене у изузетно наглашеној каменој рустици. Истражујући дело архитектке Момира Коруновића, Александар Кадијевић указује да су рустика фасадних површина и умерена декорација спољашњости имале за циљ да нагласе спомен-костурницу, односно надгробни карактер цркве. (Сл.3) Он претпоставља да је архитекта желео да цркви да архаичан изглед и учини је

⁴ А. Кадијевић, *Један век тражења националног стила у српској архитектури: средина 19 – средина 20. века*, Београд 1997, 121.

наоко старијом него што јесте, тачније – као да је желео да настави средњовековну рашку и романску традицију сакралног градитељства и да тако премости и повеже време.⁵

Наше краће потсећање на крупњанску цркву повезано је са јубилејем стогодишњице Битке на Мачковом камену и сенима оних који су на бранику вере и отачаства живот положили и над чијим се земним остацима уздиже ово архитектонско дело високог домета.

⁵ Исто, 125.

СТОГОДИШЊИЦА ВЕЛИКОГ РАТА У ЖИВОПИСАЧКИМ РАДОВИМА ВИСОКЕ ШКОЛЕ – АКАДЕМИЈЕ СПЦ

Искуство традиције осликавања ентеријера црква указује на иконографски програм као веома сложено и дијалектично са једне али и логично и утемељено питање са друге стране. Пројекције библијских и предањских тема и визуелне представе аналогне богослужбеном поретку неретко су допуњаване приказима историјских догађаја и личности. Династијски портрети иконографски су функционализовани у односу на околности подизања и приношења задужбина у „небески реликвијар“ где је патрон владарске куће добијао значајну, посредујућу улогу. Историјске прилике и догађаји у приказима најчешће су били повезани са самом градњом задужбине или са житијама ктитора и његовог патрона. Такође се у ову иконографску скупину могу убројати представе историјских битака, попут оне на Велбужду у оквиру циклуса Стефана Дечанског или Битке на Милвијском мосту Константина Великог, за коју пример можемо уочити у припрати манастирске цркве Светог Николе Дабарског у Бањи код Прибоја.¹ Таква врста наративних приказа добијала је на значају у раздобљу романтизма на нашим просторима услед јачања националне свести и у односу на поновно успостављање државности.

Велики рат како се обично назива сукоб великих сила у Европи, представља догађај који је определио и даљу судбину српске државности. У светлу овог историјског догађаја, који се везује за династију Карађорђевића, пројављена је читава плејада херојских личности, ако не светих оно бар парадигматичних у односу на појмове жртвовања на олтару отаџбине, племенитости, праведности и јунаштва. Краљеви Петар Први и Александар истовремено су и представници династије и хероизирани историјски ликови управо у контексту Великог рата и албанске голготе. Задужбинарство Карађорђевића крунисано је подизањем заградне цркве на Опленцу у чијем се мозаичком ансамблу подражава династичка иконографска традиција средњовековне Србије. Ктиторска композиција са Петром Првим и Светим Георгијем профилисана је према средњовековним моделима. Руски емигранти и династички сликари Дикиј и Обрасков примењивали су такве мотиве и у другим радовима, попут живописа у цркви Лазарици у Прибоју на Лиму и војној спомен костурници у Штрпцима (Република Српска). Стогодишњица *Великог рата* била је повод и за нека живописачка остварења на почетку двадесет првог столећа. У цркви Вазнесења Господњег у Крупњу, у западном травеју, насликана је композиција *Битка на Мачковом камену* (Сл.2) као антитеза традиционалној сцени *Свети Георгије убија аждају*. Композиције су повезане низом „иконски“

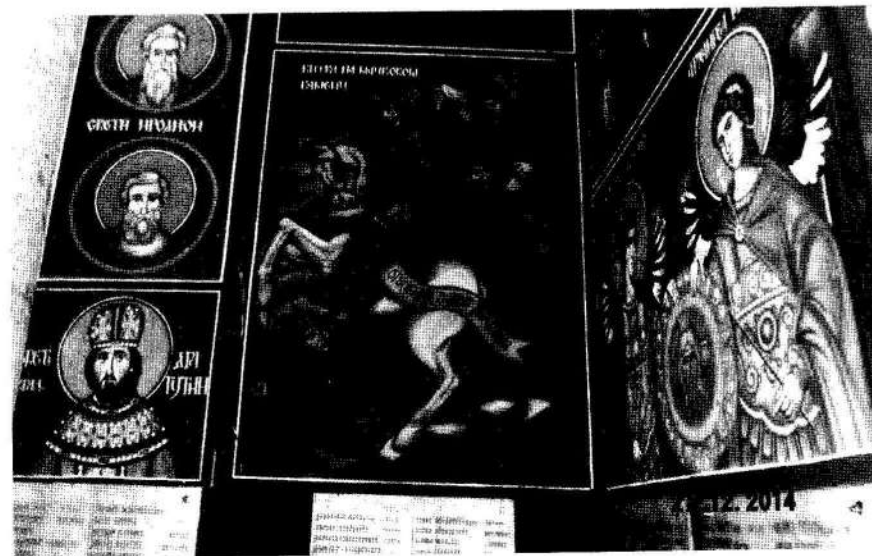
¹ С.Пејић

интерпретираних портрета, који се простира кроз другу зону западног зида и оприсутњује историјске личности: краљеве Петра Првог и Александра, војводе Радомира Путника, Живојина Мишића и Петра Бојовића, Патријарха српског Димитрија као и две жене – Милунке Савић и Надежде Петровић (Сл.3) Аутор ансамбла је Бојан Јуришић, дипломирани сликар – фрескописац са Високе школе СПЦ. Циклус корелира са композицијама *Битка на Милвијском мосту* и *Визија Константина Великог* повезаним са прошлогодњим јубилејем – 1700. годишњицом Миланског едикта. Композиције у току 2013. извео је Миодраг Милутиновић. У првој зони западног зида, испод низа хероја и хероина Великог рата, насликани су *Свети цареве Константин и Јелена*, што представља иконографску поенту у односу на феномене **борба за веру и благочестиви владари**. Аутор композиције је Ана Даниловић. На довратнику западног зида, где два анђела узносе Христограм исписане су године 313. – 3013. као и 1914. – 2014.

Монументални триконхос, који успешно интерпретира традицију дело је Момира коруновића и укључује и анекс са јужне стране као репрезентативни улаз у спомен - костурницу, позиционирану испод олтарског простора, где су похрањени земни остаци бораца, сакупљени на Мачковом камену. Приликом осликавања водило се рачуна о естетској и функционалној страни архитектонског дела изведеног у камену са локалних мајдана. Крупањска црква заживела је поново, као место литургијске и историјске ананезе.

У лето 2014. изведено је и фрагментовано осликавање ентеријера цркве Светог Јована Шангајског на Церу. (Сл4) На месту где се одиграла Церска битка подигнута је рудиментарна грађевина трудом свештеника Војислава Петровића из Шапца. Живопис обухвата три празника: *Благовести* (на источном) и *Васкрсење* и *Рођење Христово* (на северном и јужном забату) као и фигуре у нишама: *Свети Симеон*, *Свети Сава*, *Свети Георгије*, *Свети Димитрије*, *Свети Кнез Лазар* и *Милош Обилић*. На парапетном зиду галерије насликан је фриз са представом *Церске битке*. Живопис је дело професора Високе школе СПЦ Горана Јанићијевића и Миодрага Милутиновића дипломираног сликара. У присуству надлежног архијереја, Епископа шабачког Лаврентија освећење је обавио патријарх српски Иринеј о Преображењу 2014. (Сл5)

Наглашавање повезаности Великог рата са историјским биткама на Милвијском мосту и нарочито на Косову пољу открива феномен праведних тј. одбрамбених ратова као део хришћанског – православног етоса. Попут хеленских хероја, за које се веровало да устају из гробова како би потомцима помогли у ратовању, колективно историјско и уметничко памћење Срба евоцира протохеројство Светог Великомученика Кнеза Лазара а сваки праведни рат схвата се као извесно освећење Косова. Под овим појмом не треба, међутим, подразумевати освету већ особито освештавање новим херојским потврђивањем узора. У тако смисаоном контексту, по свему, наставља се даљи развој савременог живописа Цркве.



ТРАГОМ СРПСКЕ ВИЗУЕЛНЕ КУЛТУРЕ Савремени иконографски језик и одржање националног идентитета

Уметност је, премда неодвојива од контекста универзалног добра (космичког и надвременог – према византијском схватању) и упркос томе што делом припада пре свега свом ствараоцу, у највећој мери својство и показатељ вредности једног народа и нације. Таква чињеница очевидна је на ма ком демографском моделу: узмемо ли за пример онај којим почиње свако излагање о њеној повести – *Пикасову праслику у иберијским шпиљама* и следимо ли је потом до, у многоме тривијалније (али и примењеније) *гаудијевске гротеске* у престоници Каталоније; можемо констатовати градацију нужности у односу на присуство уметности у свакодневници, као угаоног камена у процесу сазревања националног етоса. Како је уметничка равна, у контексту визуелне културе, феноменолошки зависна од идеолошких тековина и актуелности државног типа, те потребе нису престајале одређивати правце развоја сваког друштва. Реципрочност оваквих процеса неизоставно је утицала на дефиницију уметности као (нужне) рефлексije добро осмишљених садржаја и двиг сваког уређења; одредницу уметности омогућавала је њена унутрашња али је аналогна порука (мисао) и дословно конституисала стварност и амбијент политичких прилика у друштву.

Можда најбољи, или барем нама најближи пример визуелно-уметничких кретања прожетих друштвено-идејним елементом, остварен је током XIX и на почетку XX столећа, које колоквијално можемо схватити као време доминације националне идеје и свега што се као последица појавило у сфери културне делатности. Дијалектички принцип до тада присутан у сваком вредновању кроз уметничку повест, напуштен је и подређен другом; уметничка пракса кренула је у потрагу за новим језиком следећи доба које је периферне инстанце (просечног сагледатеља) позиционирала као важније, у општем (националном) смислу. Истраживање народног етоса у уметности системски је примењивано у оквирима историјско-уметничких школа које су за циљ имале конструкцију одрживе културе и где је успешност једног уметничког дела процењивана из перспективе функционисања идеје националног духа.

Овакве околности извесно су представљале историјску репетицију – губљењем изворног (генетског) идентитета европски народи су, опште узев, морали усмеравати кормило ка прошлости из које су црпели национални идентитет у свим аспектима друштва. Од субјекта уочљива још у сликарству Алтамире те уметност *опет и опет* намеће и ону насущну, да сликарству изговорену реч, која ће кроз индивидуалном уобличити слово о заједничком о томе ко смо, шта мислимо, за какав смо се живот определили, и шта желимо



Битка на Мачковом камену

да оставимо потомству да памти у вечност. Отуда се неизоставно долази до таворске пројаве уметничког бића – слика (икона) јесте свеprisутност друге егзистенције, која захтева смисао, као сведочанство и словесни печат утиснут у биће сваког ствараоца, апостола народног битија, и породитеља сваке врлине која оживљава у оку посматрача.

Српску уметност од зачетака таква логика није мимоишла, али није ни зла коб ових простора, начинивши, у одређеном историјском моменту несагледиву штету и, чини се, тешко премостиви јаз између наслеђене традиције блиставог Исто(чни)ка, којим је осмишљен фолклор и онога што данас није ни призив негдашње лепоте. Ретко који народ је на тако необјашњив начин остао лишен цивилизацијске динамике готово пет столећа, а још ређе би један народ то себи допустио. Иако не можемо у потпуности говорити о вакууму културне делатности то-

ком отоманског ропства, сасвим извесно такву ситуацију смео именовати трагичном, када су **кретања напред** наше уметности у питању: да благодат великог везира са Босфора није благоизволела радове на декорацији пећког столног места, питање је чиме бисмо се имали хвалити, после достигнућа солунских мајстора; те бисмо са још већим напором – и мање извесно – нашли карику која Милутиново раздобље споја са оним у коме су деловали Урош Предић и Паја Јовановић. (Сл.1) Али без косовског драгуља (као што је без Кијева могла у неповрат отићи наша писменост) ни поменуте двојице не би било, нити бисмо као свршени студенти и као Константинова, Јустинијанова, Манојлова, Немањина, Савина, Милутинова, али и Деспотова деца, могли срицати слова о нади и могућим делима где ће се као у Цркви чији смо део преображавати данашњица, а не евоцирати прошлост, једино миметички.

У тражењу јединог решења, које је пред нама као дуг славној историји што, јеванђељским речником, *мудре* обавезује будуношћу, а *луде* лишава одговорности, не бисмо смели поновити грешке прошлости занемарујући поуку коју она нуди. Пунота индивидуално-креативног, могућа је једино у општем, заједничком где је појединац – покретач здравог народног духа, коме *служи*, на ком надограђује наслеђе и подиже достојно потомство. Уколико узмемо Микеланђела као парадигму једне епохе, у односу на уметност, где се заставник Фиренце у стварању скулптуре са темом старозаветног гол(обрад)ог гиганта схвата као модел уметника са осећањем дужности према коме је и Предић – рекавши, пред смирај свог дана, како сматра да је испунио своју дужност – сликао за

народ чинивши га бољим – уметничким делима која му је – коначно – оставио у аманет. У бурним ратним временима за повратак изгубљене и “свачије” Србије са почетка XX столећа, у доба када је стварност постајала мит, а мит – стварност, решеност на борбу за слободу и јунаштво у томе исказано, имало је, између осталог, упориште у делима актуелних српских стваралаца чинећи их тако посланицима нове, ропства ослобођене, земље.



Сеоба Срба

И заиста, у питању је био добро организован систем пирамидалне акције – такав који је вредновао културу на начин подобан византијском обрасцу, амбициозно и без колебања: уметност је, у готово неписменом народу, суштински схваћена као преко потребни медиј у раздобљу индустријализације, и још важније, као савршено одговарајући инструмент дидактичког карактера у сврху обнове традиционалне свести у Срба. Та обнова тицала се свега и сваког; са тргова налазећи пут до домова и ораница и из двора ка огњишту српског сељака, при чему бајковито (али разложно) хроникер тог периода можемо довести, у везу са амбијентом комнинског Цариграда, где је на пиљарницама обичан свет, попут епископа на сабору, знао расправљати о Тројичности. Када је у малој Србији заживела и штампа, онако како је била одавно заступљена у Европи, зидове домова наших предака красиле су репродукције *Сеобе Срба* (Сл.2) или *Косовке девојке*; свукуд се клицало напаћеном душом жељном свога; преко распеваних девојака са бунара, од којих је *орловатски геније* једну и овековечио, све до касарни које су постале коначни избор босоногих сељака са циљем да се сачува потомство и испуни *Косовски завет*. Зрак је одисао пролећем наше новије историје, чиме је цват српске правичности, као кроз литургијски призив (*Торе имајмо срца*) постао још достојнији дивљења.

Дуго после Немањина у озбиљном замаху цивилизацијских размера постојао је јасан програм обнове и установљења духа као темеље нација. Провинција је стваралаштвом тако опет постала балкански источник, црпећи сада не од Византије, већ из сопства – Милешеве, Студенице, Грачанице, Пећи, Нагоричина, Охрида, и уопште, средњовековног наслеђа, чије је завештање таквим процесом до краја осмишљено, и напослетку лишено терета ‘преликаног’ византијског доживљаја сакрално-уметничког израза.

Ту чудесну обновитељску појаву, премда је тумачимо као закаснелу и међу последњим сличним процесима на европском тлу (када је њен пуни замах у питању) без икаквих недоумица у прилици смо да пратимо од 1790. године; од првих идеја просветитељства: протонационалне вредности сугерисале



Урош Пређић, Косовска девојка (1919)

су контекст 'изабраног' народа, као допуну средњовековног тумачења и уметничке праксе, пре свега живописачке, као логичне последице рашких почетака. Редом су, теоријским радовима Доситеј и Мушицки, а касније и Валтровић и Скерлић, као најистакнутији међу важнима, будили успавану мисао у односу на културне тековине, као најјачи аргумент у самоспознаји и самодобити. Из данашње перспективе, они који су ратовали у безнадежним условима, чинили су ово муком и науком, просветом уместо осветом, речју и делом, а не сабљом и пушком. Доцније победе које је историја наметнула као неопходне и као, ипак, одређену накнаду за вишевековни јарам, на Брегалници, Куманову или Кајмакчалану; нису биле пуки случај; узрок су налазиле у новом животу који је подразумевао светосавску реалност, као једини одрживи модел народног склада у Срба.

О мисији уметника у изградњи и каснијој обнови немањићког модела културе, са уметничким делом као средством и народним добром као циљем, говорили су сви, без изузетка, громовито, у складу са сапатницима са бојних поља. Радником културе сматран је свако ко разборитошћу и свежом идејом, образовањем и просвећеношћу свакако, може учинити добро свом народу. Идеја претпостављена новој сврси изместила је уметничку праксу из оквира салонског уживљавања у уметност, или метафизичкој у антици – више се него икад приближила обичном човеку. Насупрот прометејском вапају за слободом код човек данас, као и његовог савременика – уметника, стоје речи једног Крамскоја, који је тврдио да уметност може и мора бити искључиво национална, уколико се ствара из слободних уметничких порива, при чему ће национално, као спонтана снага, бити инкорпорирано у свако дело, без изузетка, тежило фолклорним утицајима или не.

Дефиниција српског родољубља, који је романтичарским заносом и аскетским промишљањем нашао савршени израз у уметничкој пракси с краја XIX и почетка XX столећа, не може се довести у везу са данашњим схватањем патриотизма. Реч је о слици мучног, али још увек одуховљеног времена,

где су традиционална начела блиска најдубљим промишљањима откад је цивилизације.

На академски начин приступивши проблематици налажења одговарајућег ликовног израза у односу на тематски захтев и млади сликари крупнањске цркве тежили су концепту који се, у односу на изнете претпоставке, може показати као успешан. Иконографски склоп представе *Битка на Мачковом камену*, наставља континуитет са традицијом, како у односу на стил, тако и суштински. Наративном, палеолошком моделу, прикључен је историјски контекст, као својом својеврсном апологијом у смислу надвремености приказа. Са неопходном дозом реализма ликови су обликовани – ипак – према методу оваплоћеног реализма византијске уметности. Пошто су одевени у униформе српске војске тога доба, на конкретност страдања и историјски контекст указано је помоћу оваквих детаља. Овакв поступак представља омаж средњовековној ликовној традицији, која је култ личности (Немањића, пре свих) усагласила са представама светих на икони, што је имало за циљ и сликарство академизма касног XIX столећа, евоцирајући српско-византијски стил, као доминанту уметничких стремљења обновљене Србије.

Епска представа бранитеља и јунака из Првог светског рата, који су рађевачки крај задужили и именом и делом, показује уметност и историју у савршеном складу. Ова црква је истовремено и Спомен-костурница (у крипти) са земниом остацама оних који су страдали на Мачковом камену 1914. године. Из тог разлога, ова композиција је нашла место на северном зиду западног травеја, као антитеза представе *Свети Георгије убија аждају*. Ненапуштајући есхатолошку раван византијске слике, са историографској пројекцијом догађаја, крупнањска сцена естетски основ налази у суптилној вези источног и западног сликарства. Следећу примеру ентузијаста Ђорђа Крстића и Стевана Алексића, у представу славне битке инкорпорирана је идеја *апотеозе*, на специфичан начин и у потпуности доживљена, у складу ликовним решењима тог раздобља (пре свега на Западу, од примера нашег сликарства издваја се слика Паје Јовановића *Апотеоза Вука Караџића*). Први међу саборцима, на коњу показује сабљом јасан правац ка слободној Отаџбини, а барјаком у другој руци, са палим аустро-угарским војником под копитама, у чијим је рукама застава поражене империје. На симболичан начин указује се на победу правде над агесијом, чиме се јасно потврђује Лазарево опредељење за '*крст часни и слободу златну*'. Уколико бисмо се, у том смислу, послужили речником деветнаестовековног симболизма, *Битка* би могла понети назив *Апотеоза небеске Србије*, која се одлучује на страдалништво, и на Царство '*увек и до века*'.

Аутор је тежећи да споји историјско и надвременно, традиционално и савремено, национално и универзално, на свој начин видео један историјски догађај у односу на његов кончани смисао претпостављајући Христову крсну жртву. Успешност оваквог уметничког огледа биће показана временом, а уједно ће „измерити“ на његов допринос у српској традицији.

ДРВО ЖИВОТА

ИЗЛОЖБА ДУБОРЕЗА ЕПИСКОПА ЈУСТИНА
Етнографски музеј, 22.05.2014.

Изложба дубореза Епископа Јустина одржана је у Етнографском музеју у Београду, од 22. маја до 8. јуна 2014. године. Отварајући изложбу Патријарх српски Г. Иринеј представио је Епископа Јустина као црквеног првојерарха и као уметника, и на тај начин увео све присутне у свет саткан од најфинијих радова у дрвету. Епископ Јустин у својој трећој деценији живота почиње са дуборезањем и сваким даном све до данас, оплемењује творевину чинећи је новом и непоновљивом. Теологија коју Епископ Јустин добро познаје, сабрана је у рукодељу и комбиновањем дрвених материјала, како би се од свега – од све твари – пронашла добра клица и кроз рад и обликовање у материјалу (дрвету) изникла као најлепша фигура. У каталогу за изложбу Весна Душковић извештава о уочљивом значају радова Епископа Јустина развој духовне културе у Срба, с краја XX и почетка XXI века, уз наглашавање естетичких вредности дубореза. Песник Адам Пуслојић, поетски изражава умножавање уметничког дара Епископа Јустина, уз потенцирање на дуборезаних Крстова у контексту богословске, светоотачке мисли која извире из сваке пукотине на дрвету.

Свет је тваран (дуборези *Берба, Штука, Гавран, Тишина, Риба, ...*). То значи да света није било пре него што је постао и изникло. Постао је и изникло заједно са временом, уз давање улоге човеку да буде господар творевине. Свет постоји у времену. Творевина ниче, долази у биће, прелази “из небића у биће” (*Стварање Еве*). Почиње да бива. То прво ницање и почетак промене и трајања, тај “прелаз” из ништавила у постојање неухватљив је за мисао, а да ли је неухватљив за уметника, ствараоца? Онога, који препознаје то што је Бог створио и шта му је Бог подарио (таленат) који то двоје успева да сједини у новој твари (*Колевка*).

Време се у Цркви броји у обрнутом смеру (*Тишина, Блажена, Покајте се*), од садашњице, кроз дубину времена, до првог човека, праоца Адама; и враћамо се уназад по временској путањи, те само накнадно себи умом представљамо читав бројчани редослед историја бележи. (*Србин, Певац*) Ходајући уназад, ка прошлости, једној одређеној путањи заустављамо се са разговорном осведоченошћу да смо дужни да се ту зауставимо. Где почиње уметност... Епископ Јустин користи сваку пору у дрвету, сваку пукотину, јер од ње ствара нову твар, грешку претвара у смисленост и уводи посматрача у свет, онај који је преображен, који је био грешан, али у заједници са идејом, са Творцем, постаје



– кроз руке и длето – једна иста – нова твар... Тамо где човек, размишљајући о историји, постаје свестан стварности и остварује себе у будућности (*Маска*). Оно што му је дато постаје нова твар... (*За Царство Небеско*)

Временски редослед ће се наједном прекинути. Тај крај међутим, и прекид временског смењивања неће значити укидање онога што је са временом започело, што је у времену постојало и настало, то неће значити пад у небиће. Биће дакле времена када више неће бити (Отк. 10, 6); времена неће бити, али ће се творевина очувати. Створени свет може да постоји и ван времена (*Сила Часног Крста, Јерусалим*). Творевина је настала, али неће нестати (*Овим побеђуј, Плодоносно дрво*).

Време је неки линијски одрезак са почетком и крајем. Због тога се не може мерити вечношћу. Време има свој почетак, док у вечности нема нити смене нити почетка. Бесконечност или недовршеност не подразумева обавезно и беспочетност. Твар је могуће упоредити са геометријском свезом зракова или полуправих, које се из једног почетка или радијуса пружају у бесконачност. Твар може бити безидејна, без тачке у којој се саживе, или без плода, само ако је сама и остављена; али у заједници са уметником-ствараоцем и његовом идејом и надахнућем постаје нова твар, коју човек приноси Творцу, Ономе који је створио и њега и то дрво... Јер, једном изведен из ништавила и небића у стваралачком "нека буде!", свет има непроменљиву и коначну заснованост и потпору свога бића. Без тог *Амин* нема надахнућа, нема нове твари, нема Литургије...

У Богу нема ничега што престаје, ничег што ишчезава: Његова реч исходи али не пролази: Реч Господња остаје вавек " (1 Пт. 1, 25). Бог је све створио да постоји (Прем. 1, 14), и то створио је не за (једно одређено) време, него за свагда; својом творачком Речју привео је творевину у биће и утврдио је васељену да се не помери (Пс. 92, 1).

У подвигу стицања Духа човечија ипостас постаје носилац и сасуд благодати, и као да се натапа и прожима њоме, те се у томе испуњава стваралачка воља Божија, која је због тога и извела непостојеће у биће да би долазеће примила у своје општење. И само стваралачко извољење о свима и свакоме јесте већ снисходећи ток благодати. Међутим, не отварају сви који су из небиће прешли у биће, свом Творцу и Богу који куца. Потребно је да се у слободи људска природа разоткрије одговарајућим покретом, да превлада затвореност природе, и, може се рећи, да у самоодрицању прихвати ту тајанствено страшно и неисказиву двострукост природе ради које је свет и саздан (*Аскеза*). Уметник својим животом показује како дела, како ствара и коме ствара – себи или

Творцу. Јер, он је саздан да би постао уд Цркве, Тела Христовог. У томе је смисао историје – да слобода твари одговори прихватањем на предвечни савет Божији, да одговори *речју и делом*.

Творевина је оно друго, друга природа, (дело) воље и ни из чега изведена Божијом слободом за слободу. У слободи је она дужна и да постане саобразна оној стваралачкој мери којом она јесте и креће се и постоји.

У Цркви се увенчава подвиг творевине и твар се (само у Њој) – реално – спасава и васпоставља у својој пуноћи. Као Тело Христово, Црква је нераскидиво сједињена са својом Главом. У Цркви је кроз сједињење са Христом у Духу творевина утврђена и учвршћена за свагда. То нам свима, који гледамо и слушамо твар и Бога који је у твари, јер је Творац, служи да твар узмемо у своје руке и саобразимо се са природом и подаримо је Творцу да је преобрази. Управо тај преображај и јесте сваки рукодељ, сваки дуборез, Епископа Јустина, који нам тихо показује пут у Царство Бога Живога, Творца и Спаситеља.

АНАБАСИС ОД ОПАЖАЈА ДО СЛИКЕ У ПОЕТИЦИ ЗОРНА МИХАЈЛОВИЋА

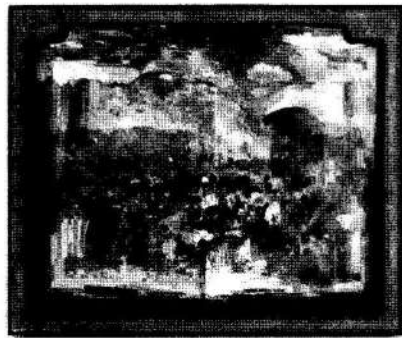
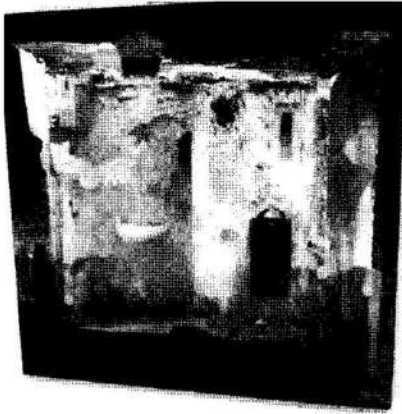
ПРИКАЗ ИЗЛОЖБЕ
Етнографски музеј, април – мај 2014.

Најдоследнији израз уметничке рецепције слика Зорана Михајловића јесте – ћутање. Неминовно је да се то догоди (да заћути) сваком ко дозволи да буде „увучен“ у мистерију као нови вид природне егзистенције у поетици призора коју открива поставка у Етнографском музеју. Призор који је лишен наратива и тумачења оставља и његово тумачење без правог оружја- наратива. Како се у једној теоријској интерпретацији не може дозволити да остане без инструмента, неопходно је да се „утроши“ мноштво речи како би се макар делом, у написаном, појавило оно што слика природно „твори“.

Као неопходна претпоставка истине Михајловићевог дела појављује се истинитост опажаја. Духовни потенцијал који сликара чини јединственим изражен је управо на опажајном нивоу. У том процесу открива се истовремено као дете и као филозоф; као неми сведок и као ерудита; као Робинзон и као грађанин света. У представљању воде на сликама Зорана Михајловића изостаје опис сензација, са површине и доминира доживљај њене дубине. Онтолошку дубину света сликар је потражио на нивоу материјалне структуре у дечијем погледу. Катарзично и еванђелско дете у сликарском бићу опстало је упркос духовној зрелости и чувственом искуству.

Свођење предметности на површине које „дишу“ материјом, представља метафизички основ слике. Такав утисак просторности, у којој као да се очекује извесно догађање, постигли су управо неки метафизичари и Ђорђо де Кирико. Призор са значењем представља искуствено- животни феномен код мисаоних људи, док су такве представе веома ретке у приказивачким уметностима.

Таман кад ко помисли да познаје човека (сликара) уметност се показује као јединствен медијум у коме се откривају његови сасвим непознати слојеви. Сликарство Зорана Михајловића на један необјашњиви начин, задржава елементарну материјалност чиме до краја остаје пуни вид приказиваних поступка. Али, када се материја сведе на значење (на основу доживљаја) тада „дела“ метафизика простора. У таквим се призорима појављује форма као симболички и неретко декоративни мотив. Симболичност и декоративност мотива у односу на егзистенцијалну раван не само да „опстаје“ већ призоре



изведене из пуне чувствености уводи у свет мистичног, што у формалном смислу, исходи кроз извесну хијератичност. Оно, што се до краја не може протумачити јесте магичност представа као последица чувственог искуства. Мисаоност и контекстуализација у потпуности одсуствују у полазишним процесима.

Полазиште представља посебан феномен у поетици слика Зорана Михајловића. Као што препознаје облик „живота“ у сировини од које ће потом, начинити инструмент за произвођење музике „као живота по себи“ тако и у сликарству сасвим чисто, елементарно, без амбиција и сваке рационалне одлуке открива слике у датости материјала. Тај први, креативни импулс, може се индетификовати као „истина материје“. Потом се, како можемо претпоставити-рађају слике; слике из *опажаја* и *опажај из сећања*. Готово сигурно је ствар у конструкцији прошлости, где је Зоран Михајловић, опажао и доживљавао материју у призору, ронећи у мору северне Далмације или шетајући по јужној Србији или где год. Када се посматра његова слика „*Нишка бања*“ упркос томе што смо се „нагледали“ урбаних пејзажа оне или ове врсте, стиче се пресудни

утисак да се, идентитет „масе“ шетачи и индетитет архитектуре у односу на потенцијал примања спљашње светлости, остварује на нивоу уметничког сећања на сличне призоре. Стога се следећи степеник у поетизацији слика Зорана Михајловића може назвати **истина опажаја** и **истина сећања** као међусобно повезани феномени.

У наредном елементу поетске структуре немогуће је превидети изванредан омаж учитељу Младену Србиновићу. Професор би, на овој изложби, имао значајан основ за радовање и осећај испуњености. Структурална поетска анализа, истовремено, долази до иконографског питања које се показује као семантичко. Предмети са значењем, у односу на метафизику простора, прерасли су у саме знакове. Спољашни украси на једрима, шкољкама, јарболима, фењеру и елементима сликане архитектуре нису ништа друго до – серифи једног знаковног система који слови о истини на онтолошком плану на

именетном приказу и уметничком чину.

То се, дакле, може дефинисати као **истина схватања форме**. Премда смо сви већ видели различите сцене и позоришта, семантика Михајловићеве „*Позорнице*“ чини нам се и као сопствена визија.

Сликар је свакако, био свестан тога да његове слике припадају и публици тј. да се остварују у широј рецепцији. Из тог разлога је начинио подвиг да их још једном сабере на основу поставке у Етнографском музеју, крај априла и почетак маја месеца 2014. учини непоновљиви догађајем у памћењу наше генерације.

ЕРГОНОМИЈА ЗЕМЉЕ

ИЗЛОЖБА ЂОРЂА СТАНОЈЕВИЋА
Галерија ULUS Београд, априла 2014.

У раздобљу када се **историја уметности** одмерава према усуду **краја** у списима Гадамера и Белтинга, једна уметност води нас путем теориске ретроградње на саме почетке. Ергономија уметности Ђорђа Станојевића као посвета земљи и последично- укупној природи, доводи нас пред феномен који је уметност потстакао на утакмицу. Примитивна уметност „мислила“ је о природи као о страшном и неукротивом **противнику**. Како је Алојз Ригл запазио, стари Хелени су је даље „исправљали“ у правцу **мишљеног идеала**. Средњовековље је у њој „видело“ назнаку (Д)духа а модерни свет, ослобађајући се привида и опсена види је **кроз** и **око личности** и коначно своди на мисао.

Ђорђе Станојевић интуитивно избегава дематеријализацију, која се потенцијално идентификује са крајем (уметности)?! Материја је неизбежна како у опажајном тако и у мишљеном и уметност-уметношћу чини, бар у односу на њене традиционалне видове. **Ергономија материје** (органске и неорганске) у сва **четири градивна елемента** (вода, ватра, земља, ваздух) „догодила“ се у његовом атељеу кроз пројекције на дводимензионалну раван као и објекте у (реалном) простору. Субјект који ствара, пре чина уметничке хипостазе бивао је субјект који препознаје и открива. Од открића показују се најзначајнијим звуци материје које смо, како се чини, и сами могли да чујемо априла 2014. године. На радовима које смо затекли у Галерији ULUS-а материја је деловала и „делала“, кретала се и пулсирала, свакако у нешто мањој мери него у чину стварања. Ђорђе Станојевић је допустио материји да садејствује да би коначно-органском саставу додао и неоргански ; покрету органскога прикуључена је наиндивидуална структура неорганског кристалноструктуралног снега.

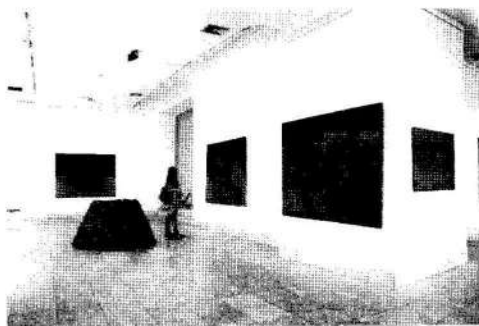
Битак и простор – пројекција на дводимензионалну раван

На овом нивоу теориска интерпретација заснива се на аналогности хипостазе духа код субјекта који ствара и перципијента дела, који мисли:

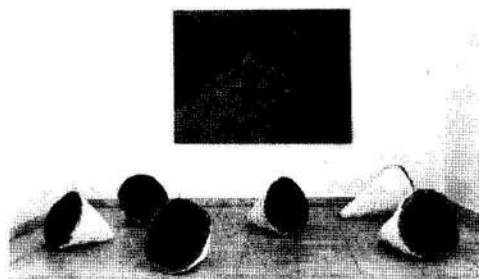
Сликари би да буде сопствени предак- ловац и пећински живописац; да се нађе на стартној линији **са идејом да се са природом може такмичити**

Сликари тежи да постане сведок Творца, чувствени сведок (Д)духа који **кроз праматерију дише**.

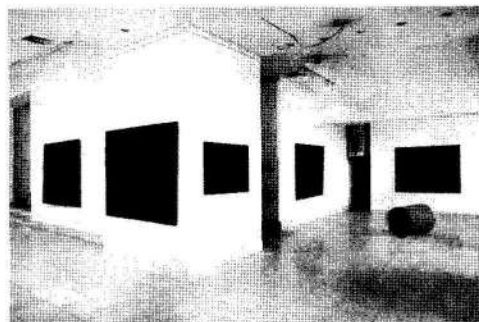
Уколико смо, сасвим јасно утврдили, уочили, осетили и доживели хоризонт дела и субјекта који га ствара и повезали га са оним у опажају- у споју елемената неба и земље неопходно је даље испитати: шта на овим радовима



Слика 1



Слика 2



Слика 3

постулира битак. Динамизам унутрашње структуре указује на то да битије није само и објективно постојање нити идеја о томе, већ његово непрекидно догађање у простору. Димензија простора укључује се, у мери, у којој је неопходно да се појави *битак* тј. његова материјална хипостаза. Идентификација (приказа) земље са битком сасвим је очита на радовима Ђорђа Станојевића. Уметност даље омогућава да се догађаји битка на дводимензионаним представама могу сагледати са утиском о присуству **Бића**, који су имали први људи у свемиру или, много раније, оним који су Крићани имали пред призором ерупције на Тери.

Искричави делови, честице структурално схваћеног битка залазе у поље просторне равни која се показује као тамна будући да или је ноћ, или је нетварна, или несазнатљива, или представља антитезу осветљењаљу битка. Или све заједно.

Тродимензионалност

Одсуство геометриских пројекција и инверзности указује на то да аутор није тежио томе да његови радови буду предходно мишљени. Није се тежило ни тродимензионалности, јер је она већ била ту: дубина простора на дво-

димензионалним приказима и дубина реалног простора магнетски су се спојили. То је показано поставком која је дело по себи. Перципијент непогрешиво разуме дубину простора: од Галерије ULUS- а једино су остала улазна врата као залог идентитета. Све остало је простор који је производ уметности. Упркос измени правца перспективног простирања, осећај перспективе није нарушен. Бинакуларност више не представља ограничење, јер оптичко више није једино

чуло којим се констатује дубина.

Четврта димензија

На овом опажајном и приказиваном нивоу догодила се коначна синтеза. Чедни али концентрисани уметник зна да време делује на одређену појаву и допушта то. Чак и кад је у питању метеролошко значење. Са друге стране, не ради се о времену које је мерљиво већ где се очекује и непрекидно догађа **истинско сада**; перципијент несумњиво мисли на "сада у предауторској егзистенцији" и претпоставци дела у чину ауторског издвајања из првобитног контекста и увођења у уметност, у поступак уметничког хипостазирања, као и постауторке рецепције.

Опет, неопходно је навестити да уметност омогућава да у истом субјекту констатујемо перципијента *деловања времена на одређену појаву* и медијума оваплоћеног платонизма „*једно у многоме*“

Два рада су издвојена и постала део уметничке збирке *ZEPTEP muzeja* у Београду.

О Вакрсу 2014.

СЛИКОВНОСТ ТЕОЛОГИЈЕ ПРИКАЗ КЊИГЕ ЖЕЉКА ЂУРИЋА

ПРИКАЗ КЊИГЕ

Књига под називом „Сликовност теологије“ протонамесника др Жељка Ђурића, објављена је 2013. године у издању Православног богословског факултета Универзитета у Београду, Института за теолошка истраживања и Академије СПЦ за уметност и конзервацију. Књига је штампана у сарадњи са Патријаршијским управним одбором и уз помоћ Канцеларије за сарадњу с црквама и верским заједницама Владе Републике Србије. Књига „Сликовност теологије“ састоји се из осамнаест текстова објављених на научним скуповима и у научним часописима, обједињених у четири поглавља која се баве тумачењем суштине иконе али и њеног могућег преображаја како у исказивању тако и у тумачењу у животу данашњег човека. Ова књига (зборник радова) прилагођена је студентима основних и мастер студија Високе школе – Академије СПЦ за уметност и конзервацију у Београду. Циљ објављивања лежи у намери да се поједини аспекти из теорије иконе приближе студентима у њиховом целивотијем сагледавању сложене семантике и културе иконе. Текстови нису заокружене целине већ пре позив на дијалог и неговање оних вредности које је Византија компоновала кроз реч, писану и усмену, али и кроз визуелну поруку остваривану иконом.

Ђурић се у уводном делу осврће на савремену културу насталу на религиозној и филозофској баштини медитеранске културе под утицајем филозофских компоненти хеленизма и одређених учења хришћанске цркве, која своје корене и природне основе садржи у јеврејском монотеизму. У њој, он проналази важно место за икону као визуелног посредника између духовног и материјалног света, настојећи да утврди њену улогу у животу човека данашњице. Анализирана је икона, како са верског тако и са културолошког аспекта, у свом историјском контексту у коме је прешла дуг пут. Као важна карика византијске културе, икона је била снажна визуелна порука о многим аспектима хришћанског учења а поучавала је о аскетици, светости, моралу, догматском садржају и естетици, што је остало до модерног доба. Аутор полази од тврдње да је у оквиру хеленистичког утицаја на поимање иконе код хришћанских писаца, битно нагласити да је истина коју слика приказује у тесној и нераскидивој вези са оригиналом, и док је код Аристотела слика само подсетник на истину, црквени оци говоре о узајамном дејству и вези између оригинала и слике – иконе. Појам *подигни очи и види*, наговештава снагу иконе као визуелног посредника

СЛИКОВНОСТ ТЕОЛОГИЈЕ

Жељко Р. Ђурић



ПЕФ®
 "СЛИКОВНОСТ ТЕОЛОГИЈЕ"
 ЖЕЉКА ЂУРИЋА
 Београд: ПЕФ, 2014.

до Господа и иконичног живота у Цркви. На тај начин, сама Црква постаје један иконични простор, што значи да она својим бићем одсликава једну другу, есхатолошку реалност која се сагледава у икони, а која се очекује као истина у будућем веку. Живећи у Цркви човек се тумачи као икона Логоса, тачније: његов идентитет лежи у прототипу Богу. Ђурић истиче да су врло рано хришћански писци обратили пажњу на феномен иконе из разлога што је и сама црквена уметност некако настајала паралелно са ширењем хришћанства, те је појам иконе уско везан за однос који хришћани путем иконичног живота у Цркви успостављају са Богом.

Прво поглавље обухвата следеће текстове: Ранохришћански символизам, Есхатолошка структура живописа у мозаицима Константинове и Јустинијанове

нове епохе, и Богословље иконе.

У тексту посвећеном ранохришћанском символизму (стр. 13-31) Ђурић истражује најстарије иконе у Цркви, њихову структуру, намену, теолошку поруку. Акцент је усмерен на тему есхатологије у уметности преиконоборачког периода. Иако су религијско и уметничко две манифестације једног духа и њихова позиција је у најмању руку равноправна, уметност раног хришћанства се развијала у релативном нескладу са теологијом. Ђурић се позива на мишљење Атанасија Великог о култу клањања идолима, и на спис против Јелина где их оптужује за клањање делима уметника. „Док је камен још увек неистесан и док су сировине необрађене, они газе по њима и користе их за своје разноврсне потребе, па чак и за оне најнеприличније; но чим уметник на њих пренесе складност свога умећа и изобрази на њима облике мушкарца или жене, тада ови, дивећи се уметнику, клањају се његовим рукотворинама као боговима, иако су их за одређену своту купили од њега.“ Ђурић се затим осврће на евхаристијску усмереност катакомбног сликарства где тумачи, поред ретких Христових изображења, мноштво раних хришћанских симбола, а потом и на период иконе преиконоборачког доба где наводи да иконе још увек нису биле стилизоване већ су задржавале хеленски портрет, односно изврстан лични печат особе. Ђурић затим наводи да нас теологија 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. Не може се поштовати ни символ ни наротив,

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. 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. Ђурић наводи да 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.

Рад под називом „Есхатолошка структура живописа у мозаицима Константинове и Јустинијанове епохе“ (стр. 31-49) бави се темом есхатологије у одређеним мозаицима преиконоборачког периода. Посебна пажња усмерена је на Равенски комплекс, где се назире богато богословско знање наручиоца, које су најбољи уметници тога доба преточили у мозаичке коцкице. Општи је утисак да је овде сложен мозаик укључио у тему спасења и раја читав створени свет са човеком као круном свега створеног, на крају успокојеног код Христа Доброг пастира. Ако прекоконстантиновско доба карактерише символизам у уметности, време Константина је време монументалних грађевина и мозаика, целих историјских (старо и новозаветних) циклуса. Током прва два-три века, рана хришћанска уметност је била наставак касноримске уметности. Но, у периоду Константина и надаље, наговештене су основне црте хришћанске уметности. Година 313. била је почетак једног новог језика симбола, судбоносни преокрет у римској државној уметности. Аутор се потом осврће на цариградски стил, где пропорције фигура и типови лица носе на себи печат живих античких традиција, затим на уметност Солуна, и на Равенски комплекс. Поред анализе сцена и представа на мозаицима, Ђурић разматра и улогу светлости унутар цркава. Под утицајем неравномерног осветљења, боје мозаичке палете добијају такво богатство и разноврсност нијанси какве ћемо узалудно тражити у мозаицима који су осветљени равномерно, дифузном или непосредном и превише јаком светлошћу. За истинско уметничко опажање, мозаику је потребно тајанствено, трепераво осветљење. Ђурић потом тумачи симболику византијског храма где, између осталог, истиче да сферни облик куполе сједињује све људе у телесном сабрању. Хришћански храм иконизује Христа, односно Цркву која за своју главу има Богочовека, и његово тело које чине његови светитељи свих епоха. У храму (цркви) Дух Свети силази и преображава хлеб и вино у тело и крв Христову, којима се свети сједињују са њим. У храму се, дакле, остварује присутност Бога и објављује се Црква у тајни свете евхаристије. Будући постављен на највишу тачку храма, Христос царује над целокупним простором.

Након победе над иконоборством византијске иконе су постале више предмет вере и догматике, чиме су се помало удаљиле од реалистичких приказивања ранијег периода. Од тог периода развијаће се један посебан стил

препознатљив као византијски стил, са нагласком на оваплоћењу Христовом а мање на његовом есхатолошком присуству.

Студија под називом „Богословље иконе“ (стр. 49-83) бави се питањем описивости иконе, што је реалност након Христовог оваплоћења. Насупрот иконоборачком ставу да Стари завет не дозвољава иконе, Јован Дамаскин и целокупно православно предање сведоче о чињеници поштовања рукотворина (херувими у Скинији) при чему се не мисли на идолатрију. У наставку, Ђурић доказује да је халкидонски догмат тумачен од стране иконоборца у погрешном кључу, што за последицу има неразумевање терминологије која раздваја личност од природе. Црква се све до Петошестог сабора (691-693. године), није бавила феноменом црквеног сликарства. На овом сабору разматрана је потреба за реалним ликом историјског Исуса Христа, насупрот дотадашњим иконама симболичког карактера. Аутор се позива на Петошести сабор где се јављају прва принципијелна указања у вези са карактером свете иконе, са нагласком на три канона (73, 82 и 102), где се 73. канон односи на изображавање часног крста а 82. канон почива на забрани симболизма у иконографији којим, између осталог, Црква одговара на тадашње нападе Јевреја на хришћанску уметност, а 100. канон одстрањује трагове јелинистичке уметности. Као одговор на потребе тадашњег времена она даје одређена упутства: на икони треба да се прикаже „слава Божија која постаје и слава тела“. Ђурић затим тумачи поводе ширења иконоборства где наводи да је неретко неумереност иконопоштовања у пракси црквеног живота водила у магију и приближавала се назадним облицима многобоштва. Даље, аутор тумачи историјске прилике за развој иконоборства, иконоборачки сабор и, коначно, побијање иконоборца на 7. васељенском сабору. У актима овог сабора, икона се назива „живописно тумачење“. У одељку који се односи на богословске аспекте иконе, Ђурић наводи да православни поглед на феномен иконе сведочи да је Бог истински постао човек, али и да је човек, као психофизичко биће, способан да смести у себе и пројави Бога, да се сједини с њим у међусобној љубави у бесмртном животу, без губљења свог људског лика и личности. Такође, треба нагласити да је молитвено поштовање светих икона не само у сагласности са божанским откривењем, него и проистиче из њега. Аутор обрађује и Халкидонски догмат (основ иконопоштовања). Икона дакле, представља личност – ипостас свога оригинала и носи његово име, захваљујући чему поштовање материје иконе прелази на прволик. Орос вере 7. васељенског сабора утврђује да част која се одаје икони (лику) прелази на оригинал (прволик) и ко се поклања икони, поклања се личности онога који је на њој насликан. Тако се утврђује вера отаца, то је свето предање Цркве.

Друго поглавље обухвата следеће текстове: Икона: етимолошко одређење појма и њен богословски смисао, Икона као средство визуелне комуникације, Литургијска и доктринарна страна иконе и Догматски и есхатолошки карактер празничне иконе.

Ђурић у раду под називом „Икона: етимолошко одређење појма и њен

богословски смисао“ (стр. 85-102) тумачи комплексну онтологију иконе. У основи светоотачке егзегезе икона је усмерена на однос Бога и човека. Она у том контексту задобија релациони карактер и сагледава се једино у оквиру заједнице. Онтологија иконе стоји у међузависном односу, што је богословски став који може да се понуди као модел тумачења па и сучељавања са појединим ставовима научника који говоре о икони (знаку и символу) као појмовима везаним искључиво за етимолошке аспекте. Аутор најпре креће од одређења појма икона, затим етимологије појма и њеног ширења ка светоотачком богословљу о икони. Икону у раној фази (II–IV век), свети оци разматрају у оквиру теологије и њене потребе да се уоквири у односу на доминантну културу тога доба. То значи да у ранијем добу оци чешће говоре о човеку као икони Божијој и његовом месту у свету, а мање о икони као уметничком предмету. У том смислу, посебно од четвртог века, јавља се једно веома развијено богословско учење о икони Божијој. Када се оци баве иконом, углавном то чине из два разлога. Први би био у томе да утврде тријадолошку теологију. У том смислу, говорећи о Сину и Оцу, најчешће користе појмове природне иконе, истинске иконе и слично. Други разлог је антрополошки, за ову тему и важнији. Наиме, трагало се за местом које човеку припада у свету, уколико је створен по лику – икони Бога. Пратећи достигнућа у теологији, Дамаскин понавља добро познату чињеницу да је наш добри Господ после духовног света, створио и овај чулни свет. Ипак, и поред тога што строго теолошко-догматско учење највећих отаца и учитеља Цркве формално не говори о икони као уметничком предмету, ипак из њихових богословско-философских ставова о човеку као икони Божијој проистиче утицај на поштовање икона у сваком погледу, не просто као уметности по себи, јер би то било апсурдно и водило би у идолатрију. Једноставно, ради се о поштовању Бога који је даровао човеку биће, а преко иконе једну перспективу вечног бића. Томе следи да, поштујући материју – лик, поштујемо личност коју материја, образована на један ликовни начин, приказује.

Ђурић се у раду под називом „Икона као средство визуелне комуникације“ (стр. 103-133) бави симболима који су саставни део иконе, где вера у преображено тело, има одлучујући фактор. Тело се на тај начин показује као знак више реалности. Пажња је усмерена на феномен светлости у византијском сликарству и његовим законима. Назначено је да су сви објекти јасни и целовити због близине Божије на коју рачуна икона. Због те вере јасније бива одсуство сенки и мрака, као и греха. Икона се у том контексту тумачи као литургијски израз вере хришћана. Због тога икона нема илузије треће димензије. Трећа димензија је парадигма света који познаје и добро и зло и који се огледа у злу. На икони су ликови и предмети третирано аксиолошки према вредновању које им дарује нестворени Бог. Перспективна линија је окренута посматрачу и тражи од њега дијалог, позива га у свој свет мира и спокоја. Истичући улогу симболике преображеног тела, Ђурић наводи да је појам тела у византијском сликарству уско повезан са идејом преображеног тела у Царству Божијем те

да сходно православној аскетској литератури, Византинци поштују тело као знак више реалности. Ђурић затим анализира колористику византијске иконе, онтологију светлости и перспективу. Византијска уметност састоји се из мноштва симбола, највидљивије израженим у фигурама и портретима светитеља у њиховој богатој колористици, где вера у преображено тело које човек добија након васкрсења има одлучујући фактор. Ова уметност показује тела која се неће разликовати од њиховог историјског трајања, али ће бити целовита.

Ђурић се у раду под називом „Литургијска и доктринарна страна иконе“ (стр. 134-158) бави литургијско-есхатолошким аспектима иконе. Наиме, литургија као сценски приказ есхатолошке реалности, рачуна на свете иконе које хришћанима дају визуелну потврду о једном новом веку нестариве реалности. Стога икону не треба посматрати из угла естетске визуре него искључиво онтолошке. Она је поред појмовног, писаног и усменог израза Цркве ликовни облик догматског садржаја вере. Као таква, у динамици тварног и нетварног, она открива тајну људске личности. Аутор тумачи литургијско порекло иконе где икона чини да се кроз литургију види ликовни приказ икономије спасења и царства Христовог, у коме се смешта човек и његова судбина. Икона је и историјски настала као израз вере Цркве у Царство Божије, она је богословље које ћутке слави Бога и свете. Света литургија не може, а поготово то није чинила у периоду гоњења хришћана, да се не сећа њених мученика и светитеља. Стога аутор даље обрађује идентитет иконе која извире из личности Христове, из његова два обличја, пре и после васкрсења. Икона наравно не може да прикаже Царство Божије онаквим какво оно јесте уистину, или какво ће оно да буде, већ икона увек остаје икона, а истина будућег царства је догађај који се још није одиграо, па због тога и имамо икону. Ђурић се затим осврће на есхатолошке импликације. Есхатон је са Христом ушао у историју, и живи се реално у тајни Цркве, као благодатно сједињење и преображење тварног од стране нетварног. Све што Црква поседује у садашњости, јесте икона будућих добара. На икони као и фресци, сваки детаљ, целина и целокупна сцена имају свој нарочит, есхатолошки смисао. Композиција, боја, перспектива, геометријске фигуре и линије потпуно су подређени преношењу есхатолошке поруке, то јест приказивању вишег, Божанског света, материјалним, видљивим и препознатљивим средствима комуникације. Света Црква постаје икона Божија пошто врши исто уједињење међу верницима као и Бог.

Ђурић се у раду под називом „Догматски и есхатолошки карактер празничне иконе“ (стр. 159-225) бави одређеном структуром карактера *показивања*. Наиме, Црква у феномену празника показује своје искуство, свој богати садржај. Овај њен садржај намењен је сваком хришћанском нараштају, на крају, свим људима, према Христовим речима: „Идите и научите све народе...“ Тај садржај је слојевит. У првом реду, ради се о култу, литургијској радњи коју прати писана и усмена реч, и на крају икона као визуелна порука. Саме празничне сцене које се поред ликовног приказа на даскама реплицирају и на зидовима, носе у свом садржају богату поруку, на крају и свој историјски развој. Овде

су занемарена одређена понављања и нешто измењеним редоследом, прилагођеним теми, указано је на најважније аспекте хришћанске поруке о спасењу човека и света, које Црква приказује на зидовима храма, даскама, камењу и сл. Оно што се на крају намеће као закључак јесте чињеница да је вест о Христу основни предмет празничне иконе, у свим њеним сложеним аспектима, било да је реч о мариологији или антропологији. Неизоставно је важно рећи да је Христова личност иза празника и да чини основ за једно тумачење, како у визуелном делу празничног богослужења, тако и у осталим аспектима самог празника. Ово је тако због саме потребе човечанства за искупљењем, па је схема: оваплоћење, страдање и смрт за људски род, у контексту ослобађања од смрти и пропадљивости истог, кроз Христово васкрсење и васкрсење човека у једној есхатолошкој перспективи, порука која се мора нагласити овим поглављем. Аутор тумачи икону као визуелни трактат о вери Цркве а потом и развој празничне иконе као врсте комуникације у историји Цркве. Ђурић се затим осврће и на символизам у икони Рођења Христовог као и на Христолошке иконе, односно њихову поруку и смисао и есхатолошки карактер празника Педесетнице. Посебан нагласак је на иконама Мајке Божије где Ђурић наглашава да готово да нема богослужења у коме Богородица не заузима прво место одмах после њеног Сина. Оно што Марију чини тако посебном, и даје јој статус Свесвете, јесте позитиван одговор анђелу, што јој даје један посебан и јединствен однос према новом роду – хришћанима. Пошто је хришћански однос према иконама богодоличан, жив и непосредан однос са личношћу Христа, Богородице или светих чији се ликови живопису, онда и тај однос мора бити лични однос са светитељем.

Треће поглавље обухвата следеће текстове: Фотографија и/или икона: копирање и логика употребне вредности, Онтолошке разлике у фотографији и икони, и Икона и савремени визуелни медији.

Ђурић се у раду под називом „Фотографија и/или икона: копирање и логика употребне вредности“ (стр. 229-256) бави односом слике као доминанте савремене културе и иконе. Судбину коју је доживело класично сликарство, дели и икона. Наиме, појавом фотографије мења се схватање уметничког дела као униката. Жеља за сликом и релативно лак начин да се до ње дође, узроковало је појаву умножавања, чему је допринео развој фотографског медија. Са развојем индустрије, сама уметност, а са њом и иконографија, губе свој повлашћен положај непоновљивог уметничког дела трајне вредности. Црква се нашла пред налетом индустријско-уметничког производа, и некако га олако прихватила. Мноштво фото икона преплављује црквено тржиште, што би са тачке византијске логике било крајње неприхватљиво. Ђурић истиче да се са једне стране, сви у Цркви позивамо на славну Византију, а са друге олако прихватамо јефтине услуге индустријског производа. Аутор наводи да је потребно доста снаге да се дође до аутентичне иконе, коју треба стварати у контексту литургијске заједнице и њене утемељености на есхатолошком идентитету. Ђурић се у раду најпре бави анализом индустријске ере модерне иконе, а

потом анализом живописа у савременом српском друштву питајући се да ли је света слика (фреска, икона) данас декорација или и даље задржава своју иконолошку основу и структуру. Ђурић подједнако анализира Цркву и њен однос према иконама, иконописце али и вернике. Аутор наглашава да посматрајући целокупну друштвену и црквену ситуацију, када је ова уметност у питању, не треба од појединаца, било да је реч о теолозима или даровитим иконописцима, очекивати револуцију. Квалитетан живопис треба да сведочи о квалитетном укупном црквеном животу, што значи да ако епоха не препознаје основне вредности хришћанске поруке, тада усамљени примери, иако могу да постоје, неће у суштини решити проблеме. Питање које је постављено у наслову требало би да покрене тему колико је икона присутна у савременом друштву и колико она заиста комуницира са верником? Трагање за новим изразом, новом иконом у оквиру старих канона никад није ни престајало. Повезаност уметности и живота за саму уметност је природна и нужна. Ако се томе дода да живопис настаје као колективна тековина у саставу Црква – уметник – народ, тада се морају уважити одређени канони који прате феномен иконографије. Имајући све ово у виду, јасно је зашто се тешко ствара прецизна слика шта живопис јесте и шта он собом носи. С једне стране, говори се о оригиналном живопису, а са друге стране постоји тај феномен одређеног понављања.

У раду под називом „Онтолошке разлике у фотографији и икони“ (стр. 257-272) Ђурић се бави анализом фотографског снимка и иконе, трагајући за онтолошким аспектима који су у вези са феноменом времена и вечности. Фото-снимак, због свог изразито историјског карактера, бива показатељем и сведоком смрти као продукта тварног и пролазног. С друге стране, икона сведочи о покушају превазилажења историјског, указујући на један свет будућности. Икона полази од фотографског, портретског и историјског, али у наставку указује на онострано. На крају се анализирају сличности фотографије и иконе, које извор налазе у свом репродуктивном карактеру и потреби понављања. Ђурић анализира однос између тварног и нетварног наводећи да су тварност и њена ограничења (пропадљивост) у случају фотографије постали оштрији, неумитнији и тачнији; свет коначно пролази и његово обличење се мења сваким новим тренутком. Фотографија је немоћна да томе стане на пут, и све што успева да оствари јесте *траг времена* ухваћен мрежом објектива. Ипак, у иконографији се управо тварно и пролазно сусрећу са парадоксом вечног тренутка. Вечни тренутак овде није усмерен на природне законе оптике, на објективност времена и простора. Овде се време и простор удружују и организују на један сасвим нов начин. Као што Црква казује да тварном бићу трајно прети ишчезнуће уколико се не веже за нетварно, тако и икона, својим начинима и могућностима, сведочи о истој реалности. Икона ту не претендује да исцрпи сву истину о животу и човеку, али се не мири са једном врстом доминације тварног над људским постојањем. Тренутак који је прошао оставио је фото-траг, тачније човек је тај који је забележио *нешто* од живота. Темељне разлике иконичног-есхатолошког од историјско-фотографског су постављене

оног тренутка кад је православна теологија својим учењем о икони Божијој у човеку и уопште иконичној теологији, која подразумева учење о иконичности унутар света, али и унутар тријадолошке реалности, укључила у то учење и ликовну уметност. Наиме, оног тренутка кад иконографија почне да својим средствима изражавања визуализује појмовне ставове православне теологије, она ће престати да опонаша стварност у свом појавном облику. Управо у тој тачки се могу сагледавати разлике фотографског и иконографског језика. Управо је сложена семантичка димензија иконе заслужна за удаљавање од историчности и трагизма sentimentalности, ма колико ту било речи о лепом.

У раду под називом „Икона и савремени визуелни медији“ (стр. 273-305) Ђурић се бави положајем иконе у свету савремених визуелних медија. Савремени свет је опхрван сликом, у чему икона губи свој повлашћени положај који је вековима имала у византијској култури. Ипак, икона има своје место у друштву, али остајући пре свега култни предмет. Језик иконе се данас користи у остварењу бројних, често супротстављених циљева. Са једне стране, Црква настоји да одбрани икону од нове најезде иконоборства, док се путем медија, њени композицијски елементи рашчлањују или у целости примењују у сврху дубљег манипулативног утицаја на окружење. Свет рекламе на драматичан начин засићује тржиште које потребује визуелну вест, при том је практична корист једини покретач, а поруке дубљег смисла се могу једино наћи у квалитетном филму. Развој масовних комуникација настаје у периоду европског секуларизма, када је хришћанска етика престала да прожима све сфере људског живота и друштва. Сви првобитни културни облици, сви одређени језици апсорбују се у говору рекламе. То је тријумф површног облика, најмањи заједнички именитељ свих значења, нулти степен смисла. Феномен интернета је уско повезан са иконичним у човеку. Уколико је човечија природа иконична, утолико она зависи од одређених садржаја које прима путем аудитивног и визуелног система који поседује у себи. Икона се у интернету потпуно преобразила у вест. Интернет поседује велике могућности преношења информације, он сажима све медије уједно и постаје све моћније масовно средство комуникације. Ђурић полази од тумачења слике као материјалног посредника у приказивању невидљивог света наводећи да је данас, када постоји инвазија слике у свим аспектима људског живота, а често и злоупотреба исте тешко говорити о икони као доминанти у савременој култури. Аутор настоји да утврди везу између савремених визуелних медија и њихове улоге у обликовању духовне културе сугеришући да би медији могли да постану морални регулатори целокупне заједнице јер је њихова снага велика а често су моћнији и од саме религије јер креирају укус маса и одређују степен квалитета религијске понуде. На тај начин ствара се и специфичан псеудосвештени простор у медијима а језик иконе се данас користи у остварењу бројних, често супротстављених циљева. С обзиром на то да се спољашњи облици представљања светитеља на иконама састоје из неколико основних карактеристика, њихова примена у свакодневном, световном животу може изазвати два снажна процеса: покушај сакрализације световног, свако-

дневног и забавног, и нарушавање светог страстима и гресима обичног човека.

Четврто поглавље обухвата следеће текстове: Бог Отац – узрок бића и корен живих: гледиште светог Атанасија и светог Василија, Разликовање и веза између појмова *eikōn tou theou* и *kat eikōna* код светог Атанасија Александријског, Појам времена у православном богословљу, Нивои комуникације у синиоптичким јеванђељима, и Теолошке импликације сликарства Милана Тучковића.

У раду под називом „Бог Отац – узрок бића и корен живих: гледиште светог Атанасија и светог Василија“ (стр. 309-342) Ђурић се бави делом светитеља Василија и Атанасија о теми Бога Оца нарочито поводом аријанског спора. Њихови списи су од непроцењиве важности за формирање теолошке мисли. Рад се осврће на тему икономије Бога Сина, која је неодвојива од Очевог благовољења. Богато богословље четвртог века зрачи учењем о Богу Оцу који је узрок Свете Тројице, Сина и Духа. Овај благочестиви узрок шири се и на творевину, човека, а Син Божији који постаје спона између творевине и Творца испуњује дело Очево. Хришћанско предање и Црква јасно бележе да је Бог Отац *творца неба и земље и свега видљивог и невидљивог*. Свети Атанасије је започео оно што у теологији називамо разликовањем између суштине и енергија Божијих. Стварање света није акт Божанске суштине, већ нестворених енергија. Код светог Василија имамо нешто развијеније учење о овој теми. Из овог разликовања, пре свега воље и хтења у Светој Тројици по питању света, и самог бића Божијег са друге стране, бића слободног и неусловљеног постојањем света, никло је учење о стварању као акту слободне делатности Божије. Ђурић испитује појам Творца, узрок и сврху стварања али и фемомен зла истичући речи светог Атанасија да наши прародитељи нису згрешили не би прошли кроз искуство зла. Ђурић се осврће и на променљивост творевине и потребу непроменљивости Спаситеља. Кроз анализу списка светог Атанасија и светог Василија, нарочито учења о Оцу као узроку, извору и почетку, Ђурић покушава да да одређене одговоре у погледу доказивања синовства и уопште, око унутартројичног учења које је доминантно у полемичким делима наведених аутора. Свестан опширности теме, Ђурић наводи да је важно нагласити да је икономија Сина толико натопљена Очевим присуством, да је просто потребно више пажње обратити на ту чињеницу у теологији. Ради се о једној врсти корелације и дијалога између Оца и Сина у читавом Јеванђељу. Јер Отац је онај који прима дарове Цркве, свакако, дарове које му нуди Његов Син. Интерес за ову тему у нашем времену буди наду и отвара могућност дијалога и међусобног разумевања на ширем плану, а теолози, већ сада слободно могу да се сложе око теме *небеског очинства* ма кој деноминацији припадали.

У раду под називом „*Eikōn tou theou* и *kat eikōna* код светог Атанасија Александријског“ (стр. 343-351) Ђурић се бави истраживањем иконичног у односу Цркве и њеног учења. Структура православне Цркве и њене теологије јесте јерархијски устројена, или боље речено иконички. Стога однос између иконичног и (хи)јерархијског лежи у тесној и непрекинутој вези. На примеру

учења светог Атанасија о овој теми, лакше је пратити касније богословље и иконолошке теме које он начиње и брани. Два су основна погледа и схватања на којима почива православна теологија, када хоће да изрази своју веру у реалност Бога (и човека). Први став, она назива онтолошким или светотројичним. Ово је учење о Богу на основу самог Бога, или тачније, учење о Богу без каузалне везе са творевином. Једном речју, учење о унутарбожанском односу или: јерархијско-иконичном устројству Свете Тројице, где је начело Бог Отац, који у себи, као Личност, носи суштину, и који од вечности рађа Сина и исходи Светога Духа, и чија је природа, целокупне Тројице, једна. Други став, православна теологија налази у творевини, човеку, кога сматра круном исте и њеним владарем. Човек и творевина су реалности које нису постојале пре но што ће да настану, те стога и реалности које су саме по себи недовољне (беживотне), и као такве апсолутно зависне, у овом случају од прве реалности – Бога. Ђурић анализира појам тријадолошке иконичности, затим антрополошке иконичности (према икони и благодати) и литургијске иконичности. Ђурић истиче да је свети Атанасије први међу великим оцима који богословску мисао артикулише у оквиру заједнице а у корист једног онтолошко-соотириолошког доживљаја. Вера у Оца и Сина и Светога Духа јесте основа *βάσις* његовог богословља, која је истовремено и искуство Цркве. Другим речима, Атанасије разликује Тројичног Бога и творевину која је продукт Божанске стваралачке воље, и разликује Сина и Духа који су продукт Божанске суштине, љубави и заједнице. У контексту овог учења може се размишљати и о икони и иконичном животу који се стварају у атмосфери Цркве.

У раду под називом „Појам времена у православном богословљу“ (стр. 352-363) Ђурић се бави тумачењима времена у хришћанству, са нагласком на православни угао. Ранохришћанско схватање живота је своје упориште нашло у јудејском схватању света и времена као дара Божијег творевини. Наиме јеврејско схватање времена наслањало се на историјске догађаје у којима главну улогу игра Бог. Стари завет познаје Бога који свој народ избавља од јачих народа. Основно избављење ипак није повезано само са историјском димензијом, па ће појава Месије коначно одредити историјски и есхатолошки смисао постојања. Распети и васкрсли Бог у личности Исуса из Назарета одредиће нову димензију постојања и појам времена и простора ће се осмишљавати из перспективе Царства Небеског које се предокуша у евхаристијским даровима Цркве. Ђурић тумачи јелинско схватање времена, затим Библијски, старозаветни приступ и литургијско схватање времена. Због тога што је Христос својим Васкрсењем из мртвих победио ток времена који је нудио распаѓање и нестанак јединке, и ми благодарити Њему можемо бити партиципанти вечног живота, с обзиром да је то Христос учинио за нас. Аутор се потом осврће на схватање времена и простора у православној иконографији где се светитељи Цркве сликају у оквиру њихове историјске реалности, али и у новим оквирима Царства Божијег које је продрло у конкретну историјску реалност. Другим речима, икона избегава натуралистичко приказивање бола, страдања, њој није циљ да емоцијом утиче

на посматрача. Бол, страдање, агонија – све то што је било тако привлачно западним сликарима ренесансе – у икони добија други смисао. Распети Христос, на православној икони, не оставља утисак човека коме је смрт господар, већ напротив, господар смрти је Васкрсли Бог у личности Христовој.

У раду под називом „Нивои комуникације у синоптичким јеванђељима“ (стр. 365-385) Ђурић се бави Христовим речима које доносе писци синоптичких еванђеља. Иако немамо ни једну Исусову реч онако како ју је он изговарао с обзиром на то да је говорио арамејским језиком, ипак на основу синоптичара и четвртог еванђеља, могу се читати начини којима се обраћао својим ученицима, народу, представницима религијских и политичких партија његовог доба, на крају епохи у којој се рађа и живи. Ђурић истражује феномен усменог говора као и предања које затиче и бави се Христовим речима које доносе писци синоптичких еванђеља. Ђурић наглашава потребу за новим читањем ових јеванђеља анализирајући, између осталог, сегменте синоптичког извештаја о личности Исуса Христа, углавном фрагментарно приказаних. Важна тема синоптичара је тема опраштања без које човек неће доћи до Божијег Царства. Ђурић закључује да било да је реч о полемичкој конверзацији, причама у сликама, невербалној, исцелитељној, или некој другој врсти дијалога код синоптичара, ови нивои комуницирања уствари теже ехаристијској комуникацији.

У раду под називом „Теолошке импликације сликарства Милана Туцовића“ (стр. 387-409) Ђурић се бави анализом сликарског дела уметника Милана Туцовића са теолошког аспекта. С обзиром на то да је наведени сликар активан стваралац није могуће интегрално говорити о његовом делу још увек. Постоје бројни осврти на његово сликарство али ниједан не говори о једној богословској перспективи. Расправља се о мноштву симбола, могућим тумачењима која су и лична, тичу се сваког појединца епохе у којој живимо, али и колективна. Ђурић наглашава да значај овог сликарства лежи у томе да открива, жигоше, указује и лечи а намера је да се осветли човека Туцовићеве слике као човека коме није довољна само хоризонтална раван, посебно ако се има у виду да је и сам сликар, иако не на први поглед, указивао на човека који је биће зависно од Бога и свога ближњег. Византијска слика света рачуна на живи однос који је омогућен боговаплоћењем. Жеђ Византинаца и рекло би се једно одушевење овом чињеницом потврђивало се и на ликовном плану и терену. Због тога је јасна толика потреба за портретом, основом византијског сликарства. Данас је у модерној уметности ова перспектива напуштена и готово превазиђена. Она се среће у лику сликара Туцовића а читаво његово дело незамисливо је без упитаности о томе ко је и шта је човек. Отуда његова фигуралност није пуко сликање голе реалности. Мноштво слојева, сложеног уметничког дара, извири из Туцовиће слике, готово да нема рада који не носи једну дубљу, скривену поруку. Поникао на хришћанском, православном терену, упивши све оне најдубље вредности и поруке које православље својим богатством нуди, сликар је успео да преточи богословље у један ликовни говор, који проповеда, опомиње, интуитивно саопштава најдубље антрополошке истине о нама, људима овог времена са свим

његовим сложеним успонима и падовима. Сликарство Милана Туцовића увек рачуна на човека, отуда је његова слика почела и завршила се са портретом. Његови ликови упућују, као и византијске иконе на онострану реалност, само што су његови ликови више од крви и меса. Слика попут теолога покушава да објасни чињеницу пропадљивости времена и простора каквим га познаје људско искуство и логика. Због тога он као да жели да и време и простор доведе у једно ново – вечно постојање. То чини асамблажима сатних зупчаника, којима жели да подари једну нову логику трајања. Уметник покушава да спасе време, да га конзервира и рестаурира само њему познатим средствима и алатима. Сличност са хришћанском вредносном логиком постојања, огледа се код Туцовића у томе да одбачене предмете који су по самој својој функцији не само одбачени, него и потпуно непотребни, нефункционални узноси на степен оригиналности и непоновљивости, до једне естетике високог квалитета и сјаја. Ту својеврсну племенитост, Туцовић црпи из једног литургијског искуства, и она се осећа у читавом његовом сложеном сликарском поступку. Тако се његова уметност збива између равни платна и живота, оног који носи живот човека и оног другог који гледа. Из тог сусрета се рађа слика.

Пролазећи захтеван и мукотрпан пут у тумачењу иконе са историјског (византијског), теолошког и ликовног становишта, Жељко Ђурић се осврће и савремено стваралаштво како у иконопису тако и у делима савремених српских сликара. На примеру дела Милана Туцовића, он гради иконички печат у оквиру слике каква погодује оку данашњег човека. Ипак, не треба занемарити улогу слике, најшире схваћене, јер је њена суштина управо у томе да на видљив начин прикаже невидљиво, неухватљиво Божанско присуство.

Протонамесник др Жељко Ђурић, свештеник, теолог, културолог, песник и фотограф свестрана је личност која у себи обједињује бројне дарове. Такође као педагог, предавач и аутор бројних научних чланака у домаћим и страним публикацијама, као и аутор три стручне монографије доказао је своје широко сазнање у домену теологије али и њених израза у визуелном сагледавању и представљању.

ВИСОКА ШКОЛА СПЦ ЗА УМЕТНОСТ И КОНСЕРВАЦИЈУ У 2014. ГОДИНИ

Едукативна делатност која се обавља која се обавља на Високој школи СПЦ за уметности и конзервацију обухвата четири студијска програма Црквених уметности ОАС, Обнове и чувања ОАС, Црквених уметности МАС, и Обнова и Чување МАС. Област уметничког образовања студената на нивоу основних студија представља црквена уметност и њена заштита у традиционалним оквирима док на мастер студијским програмима едукациони оквир представља креативни и научно – истраживачки рад у основној области. студијски програми су формулисани на искуственом нивоу и исходе из претходних смерова који су били обухваћени Академијом СПЦ као јединственој високошколској установи у овој области. структура студијских програма функционизована је у односу на циљеве који су рефлектовани у образовним профилима (дипломирани ликовни уметник и дипломирани примењени уметник-рестауратор, дипл. МА ликовни уметник и дипл. МА примењени уметник-рестауратор). У току 2014.године обављено је **Самовредновање** Високе школе СПЦ за уметности и конзервацију и студијских програма и утврђена **Стратегија** за период од три наступајуће године. Извештаји су предати **Комисији за акредитацију и проверу квалитета**. Наставни програми одвијају се у складу са студијским програмима и у условима који су сврсисходно уприличени уз перманентно унапређење техничких и просторних ресурса. На 95. **Седници Комисије за акредитацију и проверу квалитета** која је одржана 12. децембра 2014. Комисија је Високој школи СПЦ за уметности и конзервацију акредитовала четири студијска програма **ОАС Црквене уметности, ОАС Обнова и чување, МАС Црквене уметности и МАС Обнова и чување** као и **Високу школу СПЦ за уметности и конзервацију у целини** (Акредитација Установе).

Висока школа Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, захваљујући богатој издавачкој делатности и током 2014. године имала част је да своје публикације представи, ужој и широј читалачкој публици на основу присуства на неколико значајних сајмова књига у Београду. Учешћем на Међународном сајаму књига, децембарском сајму књига у организацији ПБФ, као и на три мања (октобар-децембар), у организацији Високе школе СПЦ. Будући да је научна и стручна јавност, првенствено професори и студенти Академија уметности, музејски радници и делатници чији се научно-истраживачки рад односи на заштиту културног наслеђа директно заинтересовани за највећи број (публикација, зборника и часописа) Високе школе СПЦ, сајам књига ће се и даље на овој високошколској установи редовно организовати, према годишњем плану. Циљ је да иконе и писане речи као живо сведочанство Оваплоћеног Господа, буду представљене свима

заинтересованима, управо у простору Високе школе СПЦ где се студенти уче о значају очувања духовне и материјалне културе, молитвено сабирају, уче богословљу и где се обликују и потврђују као Иконе Бога Живог сви они који се уче и они који их подучавају.

Публикације 2014 година

Едиција - Свети оци у преводу на српски језик

1. ПОПОВИЋ, Радомир В., Библиографија радова до 2013. године / Радомир Поповић. - Београд : Висока школа - академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2014 (Нови Сад : Арт принт). - 126 стр. ; 21 см. - (Свети оци у преводу на српски језик)

2. НИКИТА Ремезијански, свети, Сабрана дела. Том 1 / Свети Никита Ремезијански ; [превод са латинског Душица Петровић]. - Београд : Академија СПЦ за уметност и конзервацију, 2014 (Нови Сад : Артпринт). - 175 стр. ; 21 см. - (Свети Оци у преводу на српски језик ; књ. 1)

3. НИКИТА Ремезијански, свети, Сабрана дела. Том 2 / свети Никита Ремезијански ; [превод са латинског Душица Петровић]. - Београд : Висока школа - Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2014 (Нови Сад : Артпринт). - 431 стр. ; 21 см. - (Свети Оци у преводу на српски језик ; књ. 2)

4. ЛАКТАНЦИЈЕ, Луције Цецилије Фирмијан, О смрти прогонитеља / Лактанције ; [увод, превод и напомене Милена Милин]. - Београд : Висока школа - Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2014 (Нови Сад : Артпринт). - 118 стр. ; 21 см. - (Свети оци у преводу на српски језик ; књ. 3)

Едиција Уџбеници

1. ПОПОВИЋ, Радомир В., Појмовник црквене историје / Радомир В. Поповић. - Београд : Висока школа - Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2014 (Нови Сад : Артпринт). - 411 стр. ; 21 см. - (Едиција Уџбеници / Висока школа - Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију ; књ. 19)

Едиција – посебна издања

1. МИОДРАГ, Предраг, Триле у српском црквеном појању / Предраг Миодраг. - Београд : Висока школа - Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију ; Ниш : Православна епархија нишка, 2014 (Београд : Полиграф). - 276 стр. : илустр. ; 16 см. - (Посебна издања / Висока школа - Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију ; књ. 14)

2. ГРЧКА псалтикија и српска стихологија : фототипија рукописа Карловачке гимназије бр. 9 / приредио Предраг Миодраг. - Фототипско изд. - Београд : Висока школа - Академија Српске православне цркве за уметности

и конзервацију ; Сремски Карловци : Карловачка гимназија, 2014 (Београд : Полиграф). - 8 стр, 127 листова : факс. ; 16 см. - (Посебна издања / Висока школа - Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију ; књ. 15)

3. ТРИАНО-тоно пјеније Вукосава Рафаиловића : фототипија рукописа М. С. Милошевић бр. 24 / приредио Предраг Миодраг. - Београд : Висока школа - Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију ; Јагодина : Завичајни музеј, 2014 (Београд : Полиграф). - 1 књ. (разл. паг.) : факс. ; 23 см. - (Посебна издања / Висока школа - Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију ; књ. 16)

Зборници и Часопис

1. ЦРКВЕНА уметност и метод : седми симпозијум посвећен теорији црквене уметности, Светосавски дом на Врачару, 2. новембар 2013. / [одговорни уредник Ивица Чаировић]. - Београд : Академија - Висока школа Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2014 (Нови Сад : Артпринт). - 173 стр. : илустр. ; 21 см. - (Едиција Зборници / Академија - Висока школа Српске православне цркве за уметности и конзервацију. Иконографске студије ; 7)

2. ЖИВОПИС 7: часопис за неговање црквене уметности / главни и одговорни уредник Радомир В Поповић- Год. 1, бр. 1 (2007)- . - Београд (Краља Петра 2) : Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2007- (Смедерево : Newpress). - 23 см

Трибина „Др Радослав Грујић,,

Редовна ваннаставна активност у организацији Високе Школе СПЦ за уметности и конзервацију, носи назив "Трибина др Радослав Грујић". У жељи да се искаже поштовање и љубав коју ова високошколска установа према сећању на др Радослава Грујића, трибина је после дуже паузе започела са радом марта 2013. године од када се у континуитету излажу теме до данас сваке друге среде у месецу, у току наставног процеса у Високој школи СПЦ. Циљ Трибине је да се професори и студенти Високе Школе СПЦ, као и сви заинтересовани, упознају са радом најистакнутијих личности из црквеног, уметничког и културног живота данас, а кроз њих и са духовном и матријалном културом нашег народа. Предавачи су истакнуте личности наше Православне помесне Цркве, Епископи и свештенослужитељи, научни радници и истраживачи истакнути историчари уметности, етнологзи, музиколози и историчари запослени у РЗЗСК, САНУ и Музејима Србије. Такође су гости предавачи професори појединих Факултета

Универзитета у Београду, Универзитета у Нишу и др, чиме је оставарена веома значајна сарадње на ширем пољу. Мањи број предавања су организован је у форми радионица, на којима су представљени стари занати које студенти, током редовне наставе, нису у могућности да упознају: радионица ткања, радионица веза, након којих као по правилу следи озбиљна сарадња предавача и студената.

Захваљујући помоћи Канцеларије за сарадњу с црквама и верским заједницама, од ове године је омогућено да предавачи-учесници Трибине др Радослав Грујић, ауторизују текстове и објаве их у Зборнику др Радослав Грујић Први зборник радова, према плану, требало би да буде публикован почетком 2015.године. Учесници Трибине током 2013. и 2014. Године били су: др Аника Сковран, *Живот и дело др Радослава Грујића*; др Светлана Пејић, *Тајна Вечера - Предлогак и интерпретација*; Његово Преосвештенство Еп. Андреј (Ћилерцић), *Недеља Православља*; Његово преосвештенство Еп. Атанасије (Ракита), *Вером ходимо (2. Кор. 5,7)*; Архимандрит Данило, *Покајање као Тајна Спасења*; Протојереј – ставрфор др Димитрије Калезић, *Филозофски основи светог Кирила Словенског*; др Предраг Ристић, *Прослава Миланског едикта- Подгорица*; мр Предраг Миодраг, *Свети Јован Златоусти: Божанска Литургија, музика, иконографија*; Љубомир Стевовић, *О крунисању Стефана Првовенчаног*; др Весна Николић, *Традиционална култура као потенцијал за развој привреде*; Наташа Војводић, *Жива душа вечно себе тка*; Милица Јовановић-Марковић *Златовезод XIV до XVIII века*; Монах Арсеније (Јовановић), *Православље уметност над уметностима*; Његово Преосвештенство Еп. Андреј (Ћилерцић), *Часни пост и Васкрсење*; др Невена Дебљовић Ристић, *Тријадологија у архитектури владарских задужбина средњовековне Србије*; Рајко Блажић, *Оригинално вајарско решење у Манастиру Света Петка на Пет језера*; Епископ Његово Преосвештенство Еп. Арсеније, *Допринос Светог Никодима Архиепископа Српског развоју српског богослужења*; др Гордана Благојевић, *Кратко путовање у културу и радицију Грузије*; Војислав Луковић, *Читање икона*; Монах Арсеније (Јовановић), *Боје су патња светлости*.

ДЕЛАТНОСТ БИБЛИОТЕКЕ ВИСОКЕ ШКОЛЕ СПЦ ЗА УМЕТНОСТИ И КОНСЕРВАЦИЈУ

Књижница Високе школе СПЦ је током 2014. године, на првом месту, обављала примарну делатност, прикупљања, обраде, чувања и давања на коришћење библиотечке грађе. Захваљујући Канцеларији за сарадњу с црквама и верским заједницама, омогућен је квалитетнији рад Књижнице Високе школе СПЦ за уметности и конзервацију јер је на основу донације фонд Књижнице увећан, значајним издањима и часописима који су неопходни у извођењу наставе на свим студијским програмима. Будући да је фонд библиотеке у сталном порасту, захваљујући сарадњи са библиотекама и издавачким установама у Земљи и иностранству, од којих је потребно истаћи изузетну сарадњу са Народном Библиотеком Србије, обезбеђен је и простор за смештај фонда, израда три нове библиотечке витрине.

Корисници књижнице су поред студената и професора Високе школе СПЦ ученици уметничких школа, студенти уметничких факултета (ФПУ, ФЛУ), Филозофског Факултета као и студенти ПБФ- а. Обраћају се првенствено за помоћ у одабиру литературе за семинарске, дипломске и мастер радове а међу њима је и мањи број доктораната. Поред поменутих, Књижницу користе и иконописци и они који су на било који начин укључени у савремене уметничке токове или активно раде на очувању наше материјалне и духовне културе.

Захваљујући богатој издавачкој делатности Високе школе СПЦ и великом броју уџбеника који су међу реткима или неретко једини у нашој земљи, јављају се како институције тако и поједнци који су заинтересовани за ову врсту стручне литературе.

Протекли период такође је обележен наставаком унапређења међубиблиотечке позајмице фонда библиотеке Високе школе СПЦ и фонда библиотека: Матице Српске, Филозофског Факултета, Библиотеке ФЛУ, Шумарског факултета, Универзитетске Библиотеке Светозар Марковић, САНУ, НБС, Библиотеке Српске Патријаршије и осталих библиотека сродних Институција као и појединих јавних Библиотека у Србији, библиотеке Доситеј Обрадовић, Стара Пазова, и др. Овом врстом сарадње омогућено је да књиге, студије и чланци које не садржи у фонду Књижнице, у кратком року стигну до примарних корисника.

Књижни фонд данас обухвата 3717 монографских публикација (у основном фонду) Посебну збирку сачињавају три легата: Драгољуба Стојановића Никца (има 1551 библиотечке јединице) хаџи Ратибора Ђурђевића (270 библиотечких јединица) и Легат Милорада Медића (199 библиотечких јединица). Не књижну грађу сачињавају електронски извори, и предлошци којих је укупно 1989.

Фонд Књижнице је смештен у пет просторија, и око 30% књига је у отвореном приступу. Серијске публикације, један део монографских публикација и сви зборници као и три Легата смештени су у устакљеним

витринама. Један део фонда смештен је у витринама у читаоничком простору, који данас поседује 10 читаоничких места..

У циљу јачања свести о потреби чувања и правилног коришћења књиге као и могућностима које пружају савремени информациони системи и узајамна база података и Књижница је сваког понедељка у месецу у периоду од 12 до 13 часова отворена за посебна питања корисника, у циљу очувања и успешнијег коришћења фонда наше Књижнице и сагледавања могућности које пружају фондови осталих сродних библиотека.

УМЕТНИЧКИ И НАУЧНО – ИСТРАЖИВАЧКИ РАД - РЕДОВНЕ АКТИВНОСТИ

Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију редовно организује међународни научни скуп *Иконографске студије*. Радови са претходног скупа који је носио тематски назив *ИКОНА И МЕТОД* публиковани су у зборнику *Иконографске студије 7*. Зборник је промовисан приликом отварања овогодишњег научног скупа *Иконографске студије 8* одржаног 01.11.2014.у Светосавком дому на Врачару. Тема ИКОНА И САВРЕМЕНА ВИЗУЕЛНА КУЛТУРА окупила је теологе, историчаре, историчаре уметности и ликовне уметнике. Са оригиналним тематским фокусима и убедљивим аргументацијама.

ИЗЛАГАЧКА ДЕЛАТНОСТ ВИСОКЕ ШКОЛЕ СПЦ ЗА УМЕТНОСТИ И КОНСЕРВАЦИЈУ

Ноћ музеја на Високој школи Српске Православне Цркве
за уметности и конзервацију - 2014.

09.06.2014

Након првобитног, у хуманитарне сврхе искоришћеног мајског термина, Ноћ музеја 7. јуна одржана је у 43 града и места Србије, на 63 локације у Београду и 45 места Новом Саду.

На Високој школи – Академији Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Краља Петра 2, почело је одмах у 18 часова. Велика група људи је све време трајања манифестације учествовала у интерактивним радионицама. Много више него прошле године, заинтересовани посетиоци свих узраста гледали су изложбу икона, фресака и мозаика – на тему Београд, хришћански град – и суделовали су у стварању нових, оригиналних живописачких радова, али и обнови и чувању (конзервацији и рестаурацији) икона које су вековима старе и које је већ начео зуб времена. Професори Мирјана Милић и Ђорђе Станојевић су посетиоце упознавали са курикулумом на Академији и са пројектима које Академија тренутно изводи у земљи и иностранству. Студенти са оба студијска програма (Црквене уметности и Обнова и чување) радили су у оквиру неколико радионица (иконопис, фрескопис, мозаик, конзервација икона на платну и дрвету) и на тај начин привлачили све присутне да суделују у стварању уметничког дела.

Музеји широм Србије 7. јуна, у 11. Ноћи музеја, доказали су да знају како да привуку посетиоце својим најбољим адутима – занимљивим поставкама које

све знатижељнике воде на јединствено, магично путовање у нове светове. Све од 18 часова па до два сата иза поноћи бројни љубитеља уметности провели су још једно незаборавно дружење у својим омиљеним уметничким кућама, на трговима и улицама обученим у уметност...

Интерактивна радионица студената Академије СПЦ и основаца и средњошколаца

13.05.2014

У организацији Православног спортског друштва „Света Србија“ на Ади Циганлији у Београду окупио се велики број младих где су на спортском терену дочекали Патријарха српског Г. Иринеја који је началствовао Светом Литургијом, уз саслужење свештеника и ђакона Архиепископије београдско-карловачке. За певницом су појали ученици Богословије Светог Саве. Деца су у непрегледним редовима чекала да их Светим Тајнама причести Патријарх Иринеј.

Кум славе је прослављени кошаркаш Дејан Томашевић, председник Православног спортског друштва Света Србија. Патријарх Иринеј је пререзао славски колач око којег су се окупили: викарни Епископ јегарски Порфирије, министар омладине и спорта Вања Удовичић, затим чланови овог Друштва, прослављени кошаркаш Дејан Бодирога, као и директор Управе за сарадњу са Црквама и верским заједницама др Милета Радојевић, управник Аде Циганлије Жарко Шормаз.

У оквиру ове прославе студенти Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију били су својеврсни мисионари који су бојама и четкицама успели да заинтересују младе да дођу и заједно осликају своје прве иконе и фреске. Студенти са оба студијска програма: Црквених уметности и Обнове и чувања (конзервација и рестаурација) објашњавали су методологију иконописачког и конзерваторског рада, и млађим генерацијама отворили нови прозор – уметнички – ка Небу. Целог дана су студенти сарађивали са ученицима основних и средњих школа са целе територије српске престонице и омогућили су им да се искажу у свим црквено-уметничким вештинама (иконопис, фрескопис, мозаик, вајање, калиграфија...).

Мастер клас иконописца Николаи Сафтија из Барселоне

07.05.2014

У среду 7. маја 2014. године, иконописац из Барселоне, Николаи Сафтиу одржао је мастер клас пред студентима и професорима са Високе школе - Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију у Београду. Мастер клас је одржан у оквиру посете православних Каталонаца Академији СПЦ, као почетак дугорочне сарадње Академије СПЦ и Православне богословске школе „Свети Григорије Палама“ у Барселони.

Православна богословска школа Светог Григорија Паламе у Барселони ради под почасним председништвом Његовог Преосвештенства Епископа западноевропског Г. Луке (Ковачевића), као и при Институту Светог Сергија из Париза, преко комитета за координацију у граду Барселони.

Од маја 1994. године Институт Светог Сергија у Паризу подржава идеју о организовању православне богословске школе у Барселони. Комитет за координацију центра делује као веза између Школе, под академском управом Института Св Сергија у Паризу - с једне стране, и канонске јерархије Епархије западноевропске - са друге.

Предавања у Школи у Барселони су уклопљена и усклађена са ритмом богослужења и Свете Литургије, јер је богословље, пре свега, стална и непрестана молитва.

Основа и циљ богословских курсева је најпре послушање, служење Цркви, јер у Православљу теологија представља један од највећих дарова које је Бог дао Цркви. Проживети, тј. искусити и вредновати Божије дарове је часно, добро и неопходно. То нас води ка заједништву и заједничарењу са Богом и свим људима у искуству тајинства Цркве. Када ове постулате вере и живота схватимо, јасно је зашто Православна богословска школа Светог Григорија Паламе у Барселони жели сарадњу са Академијом СПЦ за уметности и конзервацију.

Долазак делегације из Каталоније

25.04.2014

Делегација свештеника и иконописаца из Барселоне дошла је са циљем да се упозна са српским средњовековним манастирима, савременом иконографијом, а онда и да се оствари сарадња са Академијом за уметности и конзервацију Српске Православне Цркве. Том приликом делегацију коју предводи протојереј

Жоан Гарсија, председник међурелигијског комитета Каталоније, примио је и Његова Светост Патријарх српски Г. Иринеј.

Делегација је посетитиела Епархију ваљевску, шабачку и браничевску и неколико манастира (Гелије, Лелић, Манасију) и у току боравка у Београду протојереј Жоан Гарсија је одржао предавања на тему Православље у Каталонији на Академији за уметности и конзервацију Српске Православне Цркве и на Православном богословском факултету Универзитета у Београду.

Редовна годишња изложба „Да се не заборави“ посвећена културном наслеђу са Косова и Метохије, одржана је 17.03.2014. у Светосавском дому на Врачару. Изложени су радови са Христовим ликом по узорима из косовско метохијских манастира и цркава, на монументалним и галеријским форматима. Аутори копија, реплика и интерпретација били су наставници и студенти Високе школе СПЦ за уметности и конзервацију.

Светосавска изложба у Математичкој гимназији

25.01.2014

У суботу, 25. јануара 2014. године у Математичкој гимназији, Његово Преосвештенство Епископ липљански Г. Јован, викар Патријарха српског Г. Иринеја, отворио је изложбу радова студената Високе школе - Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију. Ово је већ пета - традиционална - изложба студентских живописних радова о Савиндану у овој школској установи од посебног значаја у Србији. Сарадња двеју школа ће бити настављена и у наредним годинама, на корист Цркве и државе и будућих генерација српских математичара и живописаца.

Иако је у уводној беседи проф. Фрескописа - мр Горан Јанићијевић, аутор и организатор изложбе, говорио о три јубилеја које су Српска Православна Црква и српска држава прославили у претходној години и о споју неспојивог - математике и уметности који само може да обједини личност Светог Саве као његов залог за будућност, Епископ Јован је у беседи на отварању, истакао значај сарадње двеју школа, али и везу између науке и Цркве и уметности, што је био најлепши увод у духовну гозбу која је била пред очима јавности у Математичкој гимназији. Упутивши поздраве и благослов Патријарха српског Г. Иринеја, Епископ Јован је изложбу отворио, а домаћинима пожелео свако добро од Светог Саве пред Господом.

Продајна изложба и радионица старих заната

24.12.2013

На изложби у представљени јавности радови студената Високе Школе СПЦ као и књиге у издању ове високошколске установе.

Изложба је одржана 28. и 29. децембра 2013. године, на Новом Београду, блок 70а, Омладинских Бригада 65.

Изложба на Православном богословском факултету у Београду - Симпозион Српска теологија данас 2013

13.12.2013

Висока школа - Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију у Београду реализовала је изложбу на Православном богословском факултету у Београду у оквиру симпозиона Српска теологија данас 2013. Изложба је била доступна јавности од петка 13. децембра до петка 20. децембра 2013. године.

Изложбу су реализовали мр Горан Јанићијевић, ванр.проф. на предмету Фрескопис и Миодраг Милутиновић, дипл. фрескописац. Теме експоната су везане за теме симпозиона: Карловачки митрополити, Петар Петровић Његош, а ту си и српски богослови који су уписани у диптих светих Свети Сава, Свети Николај Жички, Преподобни Јустин Ђелијски.

Учешће Високе школе - Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију на Сајму књига на Богословском факултету у Београду

03.12.2013

Висока школа - Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију учествовала је својим издањима и фрескама и иконама на Сајму књига који се одржао на Православном богословском факултету у Београду од 13. до 15. децембра 2013. године.

**Изложба завршних радова - пројеката студената Високе школе -
Академије у крипти Маркове цркве у Београду**

07.10.2013

Од 7. октобра 2013. године отворена је изложба завршних радова - пројеката студената Високе школе - Академије у крипти Маркове цркве у Београду. На овај начин професори и студенти достављају на увид јавности све оно што су у току школовања научили и што су у својим завршним пројектима успели да самостално покажу.

Изложба Овим побеђуј у Светосавском дому на Врачару

07.10.2013

У оквиру свечане прославе јубилеја 1700-тогодишњице од доношења Миланског едикта, Висока школа - Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију отворила је врата Светосавског дома на Врачару за представнике свих Православних помесних Цркава, који бораве ових дана у Србији. Изложба Овим побеђуј представљала је реинтерпретације ранохришћанских мозаика и фресака из гробница у Нишу, Виминацијуму и катакомби у Риму. У оквиру изложбе су одржане интерактивне радионице из Калиграфије (у класи мр Жељка Комосара), Иконописа (у класи мр Тодора Митровића), Фрескописа (у класи мр Горана Јанићијевића), Мозаика (у класи мр Мирјане Милић), Вајања (у класи Рајка Блажића), Конзервације икона (у класи мр Јелене Узелац) и Конзервације фресака (у класи мр Мирослава Станојловића).

Овом приликом јавности је представљена оригинална реинтерпретација гробнице у Нишу, рад проф. Горана Јанићијевића и дипломца Миодрaга Милутиновића, која је украсила бину на којој је Његова Свесветост Патријарх константинопољски Г. Вартоломеј служио Свету Литургију у Нишу, 6. октобра 2013. године, уз саслужење Патријарха јерусалимског Г. Теофила, Патријарха московског Г. Кирила, и осталих поглавара Православних помесних Цркава.

**Изложба радова студената Академије Српске Православне Цркве
за уметности и конзервацију у Културном центру Србије у Паризу**

15.06.2013

Место сусрета српског и француског језика и културе у Паризу од 1973. године јесте Културни центар Србије. Захваљујући брзој реакцији у правом тренутку за промоцију ранохришћанских споменика на територији Републике Србије, Министарство културе и информисања, заједно са Канцеларијом за сарадњу са дијаспором и Србима у региону, препоручило је копије мозаика и фресака, из 4. века, за изложбу у Паризу. Радове студената у класи проф. Горана Јанићијевића и Мирјане Милић са Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, су – после Луксембуржана – видели и Парижани, све то са благословом Епископа западноевропског Г. Луке и уз помоћ парохије Светог Саве у Паризу на челу са протојерејем-ставрофором Николом Шкрбићем и јерејем Славишом Шањићем.

У срцу Париза, у епицентру европске културе, испред Галерије Жорж Помпиду и у пешачкој зони Светог Мартина, протојереј-ставрофор др Радомир Поповић својеврсним предавањем на тему Рано Хришћанство на просторима Србије, отворио је изложбу. После предавања које је умногоме присутнима појаснило какви су мотиви представљени на мозаицима и фрескама, сви окупљени су погледали изложене радове. Приказани симболи јеванђелиста, ранохришћанска симболика (голубице на појилу, срне, нимфе у лову), а затим и копије сачуваних Христограма из гробница у Нишу и Виминацијуму, окупљенима је др Радомир Поповић објаснио и дочарао кроз опис догађаја у 4. веку, од светих мученика липњанских Флора и Лавра, преко београдски првомученика Ермила и Стратоника, затим Еразма Охридског, па све до Никите Ремезијанског, који се преставио у Господу, 420. године Христове ере.

Добротом Милице Живадиновић и Милована Ђировског из Културног центра Србије у Паризу Академија је успела да француској јавности прикаже делић ранохришћанских артефаката на просторима Србије, и на тај начин покаже развој хришћанске културе и цивилизације на том поднебљу, који је трајао скоро осамнаест векова.

**Изложба радова студената Академије Српске Православне Цркве
у Луксембургу**

08.06.2013

У Центру Конвикт у Луксембургу отворена је изложба радова студената Академије Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију из

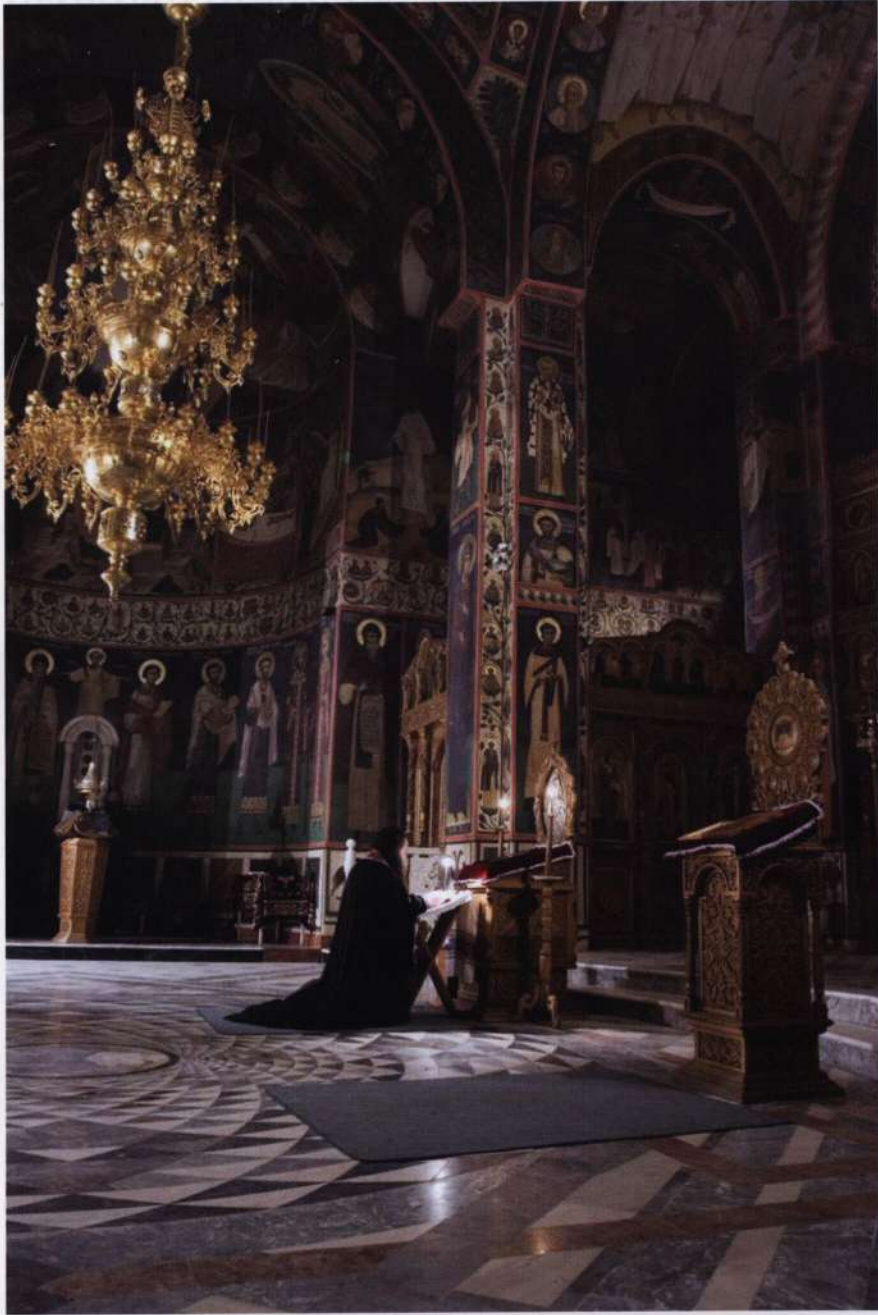
Београда, који су копија ранохришћанских артефаката, а настали у класи проф. Мр Горана Јанићијевића и мр Мирјане Милић. На почетку свечаног отварања др Волфганг Флекенштајн захвалио се о. Зорану Радивојевићу на сарадњи и на идеји да у просторијама Центра буде организована изложба православних мозаика и фресака; затим се 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 обраћања директора, приступима се захвалио домаћин о. Зоран Радивојевић и заблагодарио декану протојереју Радомиру Поповићу и проф. Ђорђу Станојевићу што су прихватили да православним фрескама и мозаицима учествују у прослави славе парохије Српске Православне Цркве у Луксембургу.

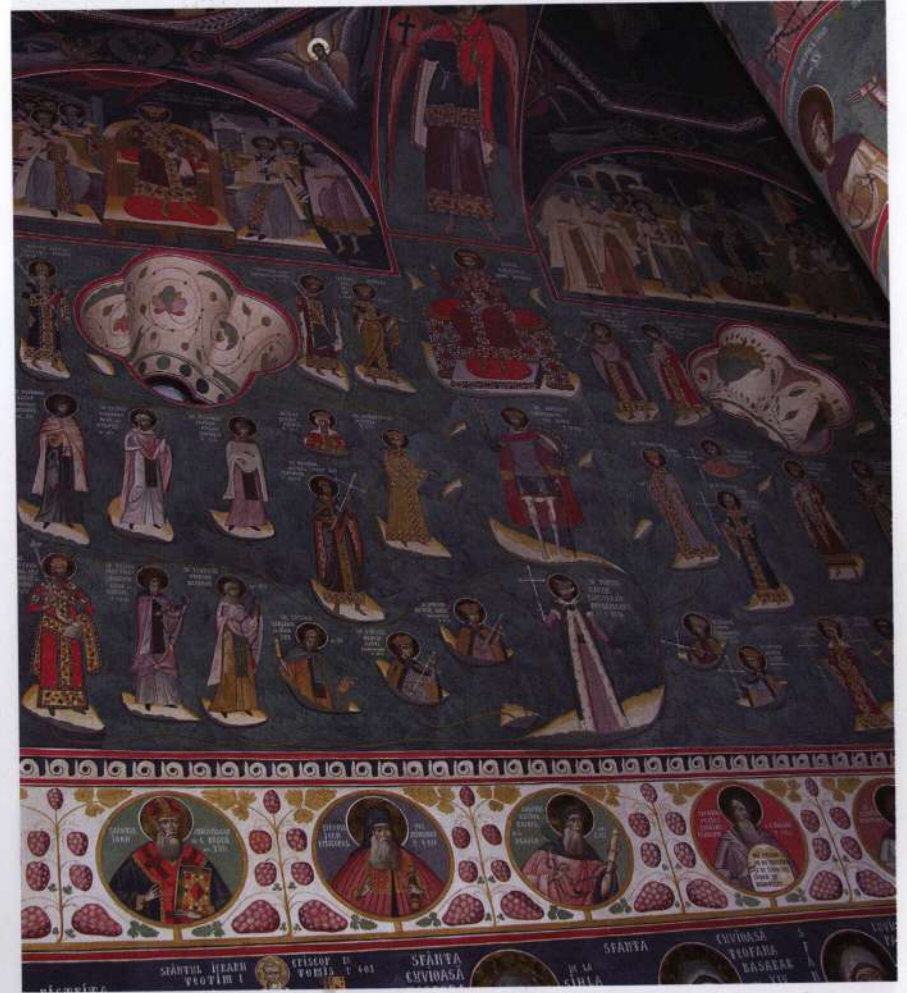
Затим се окупљеним обратио Жан Клод Ларше, који је говорећи о цару Константину Великом у контексту доношења Миланског едикта, истакао значај овог правног акта у данашњем тренутку на примеру Србије, на чијој је територији (у Нишу) и рођен Свети равноапостолни цар Константин. На крају, Епископ западноевропски Г. Лука, после отпеваног Васкршњег тропара, благословио је окупљене и свечано отворио изложбу.

У оквиру манифестације, протојереј-ставрофор др Радомир Поповић је одржао предавање о раном хришћанству на просторима Србије у луксембуршком Центру Конвикт у четвртак 13. јуна 2013. године на празник Вазнесења Господњег.

Изложба је трајала до петка 14. јуна 2013. године.



Grigore Popescu-Muscel, Catholicon, *Dormition of Theotokos Monastery*, Bucharest, 1998-2006, fresco



Grigore Popescu-Muscel, Catholicon of Lainici Monastery, Gorj, 1998-2010, fresco



Grigore Popescu-Muscel, Catholicon, Dormition of Theotokos Monastery, Bucharest, 1998-2006, fresco.



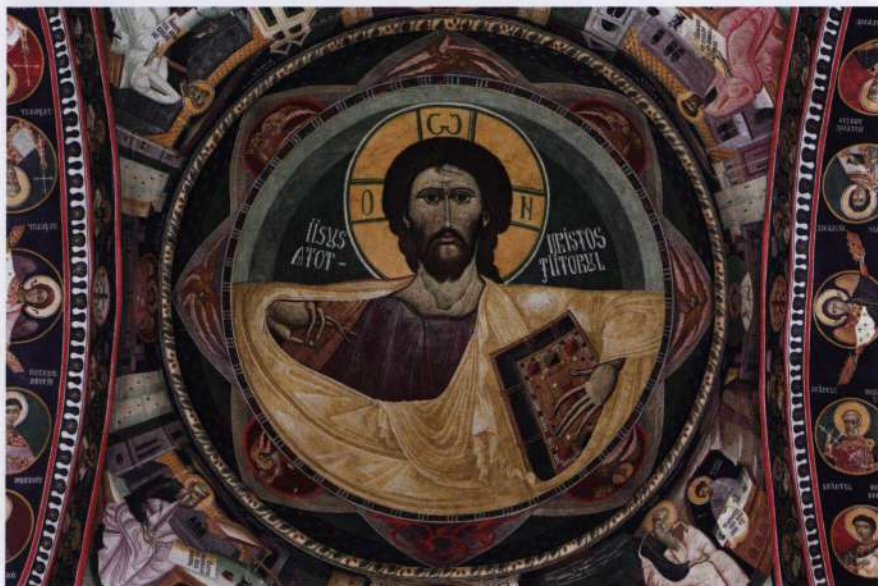
Grigore Popescu-Muscel, Cathedral Church, *Christ's Nativity* of Braila, started in 2007, fresco – they suggested that this image should go



Grigore Popescu-Muscel, historic Church, Dormition of Theotokos (1494), Borzești-Bacău, 2002-2005, fresco



Grigore Popescu-Muscel, Catholicicon, *Dormition of Theotokos* Monastery, Tismana - Gorj, 1992-1995, fresco



Grigore Popescu-Muscel, historic Church, Dormition of Theotokos (1494), Borzești-Bacău, 2002-2005, fresco



Grigore Popescu-Muscel, Catholicon of Lainici Monastery, Gorj, 1998-2010, fresco



Grigore Popescu-Muscel, Catholicon, *Dormition of Theotokos* Monastery, Bucharest, 1998-2006, fresco



Grigore Popescu-Muscel, Parish Church, *Pentecost*, Câmpina-Prahova, started in 2005, fresco



Grigore Popescu-Muscel, Catholicon, *St. Anthony the Great Monastery*, Cârcea – Dolj, 1997-2011, fresco



Grigore Popescu-Muscel, Catholicon, *St. Anthony the Great Monastery*, Cârcea – Dolj, 1997-2011, fresco

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

Ж И В О П И С

8



32343487