

С. А. TSAKIRIDOU | SILOUAN JUSTINIANO | ВЛАДИМИР Љ. ЈОВАНОВИЋ
ЈЕЛЕНА Љ. ЈОВАНОВИЋ | AIDAN HART | GIANLUCA BUSI | ЖЕЉКО ЂУРИЋ
ДАРКО СТОЈАНОВИЋ | АЛЕКСАНДАР МИХАЈЛОВИЋ | ТОДОР МИТРОВИЋ
НЕДЕЉКО РИСТАНОВИЋ | МИОДРАГ С. МИЛУТИНОВИЋ | ВЛАДИМИР КАРАНОВИЋ
МИРОСЛАВ М. СТАНОЈЛОВИЋ | ЗВОНКО ПЕТКОВИЋ | ALEXIOS PANAGOPOULOS

ЖИВОПИС

годишњак Високе школе
Српске Православне Цркве
за уметности и конзервацију

9

Живопис
Годишњак Високе школе – Академије Српске Православне Цркве за
уметности и конзервацију
Бр. 9
2020. година
Излази једном годишње

Издавач / Editor:

Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности
и конзервацију, Краља Петра 2, Београд, Србија / Academy of Serbian
Orthodox Church for Fine Arts and Conservation, Kralja Petra 2, Belgrade,
Serbia

www.akademijaspc.edu.rs

visokaskolaspc@ptt.rs

visokaskolaspc.sekretar@gmail.com

Главни и одговорни уредник / Editor-in-chief:

Дарко Стојановић

Ликовни уредник / Art editor:

Тодор Митровић

Уређивачки одбор / Editorial Board:

Епископ Игнатије Мидић, Православни богословски факултет,
Универзитет у Београду /

Bishop Ignatije Midić, Faculty of Orthodox Theology,
University of Belgrade, Serbia

Драган Војводић, Филозофски факултет, Универзитет у Београду /
Dragan Vojvodić, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Serbia

Богољуб Шијаковић, Универзитет у Београду, Православни богословски
факултет / Bogoljub Šijaković, Faculty of Orthodox Theology,
University of Belgrade, Serbia

John Behr, The School of Divinity, History and Philosophy,
University of Aberdeen / Џон Бер, Факултет за теологију, историју и
филозофију, Универзитет у Абердину, Шкотска

Giorgos Kordis, Icon painting master, Former professor of iconography at the
Athens University /

Јоргос Кордис, Мајстор иконописа, бивши професор иконографије на
Универзитету у Атини, Грчка

John Panteleimon Manoussakis, College of the Holy Cross, Worcester, MA /
Џон Пантелејмон Манусакис, Колеџ Светог Крста, Вустер, Масачусетс, САД

Светлана Пејић, Републички завод за заштиту споменика културе - Београд
/ Svetlana Pejić, Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia –
Belgrade, Serbia

Svilen Tutekov, University of Veliko Turnovo, Faculty of Orthodox Theology
/ Свилен Тутеков, Православни богословски факултет, Универзитет у
Великом Трнову, Бугарска

Саша Филиповић, Факултет савремених уметности, Београд /
Saša Filipović, Faculty of Contemporary Arts, Belgrade, Serbia

Дражен Перић, Универзитет у Београду, Православни богословски
факултет / Dražen Perić, Faculty of Orthodox Theology,
University of Belgrade, Serbia

Дарко Ристов Ђого, Православни богословски факултет “Свети Василије
Острошки” у Фочи, Универзитет у Источном Сарајеву /
Darko Ristov Đogo, Faculty of Orthodox Theology „St. Vasilije Ostroški“,
University of East Sarajevo, Republic of Srpska, Bosnia and Herzegovina

Владимир Коларић, Висока школа за комуникације, Београд / Vladimir
Kolarić, Faculty of Communication, Belgrade, Serbia

Тадија Стефановић, Висока школа – Академија Српске Православне
Цркве за уметности и конзервацију / Tadija Stefanović, Academy of Serbian
Orthodox Church for Fine Arts and Conservation, Belgrade, Serbia

Секретар / Secretary:
Миодраг Милутиновић

Лектура:
Славица Јовановић

Штампа / Print: Арт Принт, Нови Сад
Тираж / Print run:
300

*Публиковање часописа помогла је Управа за сарадњу с црквама и верским
заједницама Министарства правде Републике Србије.*

АДРЕСА РЕДАКЦИЈЕ

Поштанска адреса: Краља петра 2, 11000 Београд

Телефон: +381.11. 2187235

Електронска пошта: darkostoja@gmail.com

САДРЖАЈ

СТУДИЈЕ

С.А. Tsakiridou

THE AESTHETIC SIGNIFICANCE
OF MYRRH STREAMING ICONS..... 11

Жељко Р. Ђурић

ЕВГЕНИЈЕ ТРУБЈЕЦКОЈ: ЖИВОПИС КАО БУДУЋЕ
ЦАРСТВО БОЖИЈЕ ОКО ТРПЕЗЕ ГОСПОДЊЕ.....24

Дарко Стојановић

ЖИТИЈЕ МАРИЈЕ ЕГИПЋАНКЕ КАО
ОСНОВ ХРИШЋАНСКЕ ЕТИКЕ.....37

Александар Михаиловић

МЕЂУЗАВИСНА ПРОЖИМАЊА
СВЕТОГ ПИСМА И ЛИТУРГИЈЕ.....58

УМЕТНОСТИ

Silouan Justiniano

THE AUTONOMY OF THE ICON:
Converging Aesthetics in Early Modernism.....70

Владимир Љ. Јовановић, Јелена Љ. Јовановић

О ЕТОСУ ГЛАСОВА У ВИЗАНТИЈСКОМ ПОЈАЊУ
Необјављени текст Владимира Љ. Јовановића..... 128

Тодор Митровић

КАД СУ ЉУДИ БИЛИ ИКОНЕ:
О утицају визуелних уметности на однос
према телесности у (раном) средњем веку..... 147

Aidan Hart	
SOME PRINCIPLES OF ORTHODOX ICONOGRAPHY AND ARCHITECTURE.....	217
Gianluca Busi	
THE MUSTARD SEED Italian contemporary iconography.....	237
Недељко Ристановић	
БОГОЧОВЕЧАНСКИ ДИНАМИЗАМ СТВАРАЛАШТВА.....	248
Миодраг С. Милутиновић	
ТОКОВИ РАЗВОЈА САКРАЛНЕ СЛИКЕ У САВРЕМЕНОМ ДРУШТВУ.....	269
ПРИЛОЗИ	
Владимир Д. Карановић	
МЕРА ЦРКВЕНОГ ЖИВОПИСА У САВРЕМЕНОМ СВЕТУ: Живопис између суштине, естетских вредности и економије.....	287
Мирослав М. Станојловић	
ОД МЕТОДИКЕ ПОДУЧАВАЊА ДО МЕТОДОЛОГИЈЕ СТРУЧНОГ ЗАШТИТАРСКОГ РАДА НА ЗИДНОМ СЛИКАРСТВУ ГРАЧАНИЦЕ.....	296
Звонко Петковић	
НАКИТ КАО СПЕЦИФИЧАН ОБЛИК ДУХОВНЕ И МАТЕРИЈАЛНЕ КУЛТУРЕ.....	310

Αλέξιου Παναγόπουλου

Η ΦΟΒΕΡΑ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΦΟΒΕΡΑΣ

ΔΕΥΤΕΡΑΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣ ΥΠΟ ΤΟΥ

ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ.....327

УПУТСТВО АУТОРИМА.....341

УВОДНА РЕЧ

У данашње време у црквеној уметности приметан је све већи јаз између језика и непосредног искуства. Односно, пре се посеже свођењу и одређењу језика логичким и интелектуалним дискурсом, него доживљајним наиндивидуалним искуством односа. Истовремено уметнички речник постаје стручан и научан, стварајући све већу дистанцу између истине ликовног израза и чињенице дијалошке стварности и постојаности динамике свакодневног личносног сусрета у човековом животу. Одвајајући речи од њеног личносног сведочења долазимо до стварности која има за последицу свођење језика на „неутралну семантику објективних појмова“.

Користећи овакав језик који је одвојен од живота, уметнички израз се своди на „семантички формализам“, немајући способност сагледавања егзистенцијалне целости и јединства човека као синтезе умног и чулног света. Имајући у виду горе наведене датости било би погрешно закључити да је посреди само приоритет лингвистичког израза, него је овде поглавито наглашена неусагласивост и антагонизам између уметности, вере и живота, стога је овај часопис управо осмишљен и конципиран са жељом и тежњом да се стави акценат на оживљавање уметности, довођењем речи у везу са емпиријским искуством.

Година у којој јесмо (2020) за Академију Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију је у знаку научних, богословских, црквено-уметничких и конзерваторских збивања. Након штампања прве монографије о нашој школи, одржаног научног симпозиона „Црква и уметност у савременом контексту“, Академија СПЦ за уметности и конзервацију широкој јавности представља и међународни часопис „ЖИВОПИС“. Како је и сама црквена уметност живи организам у сталној метаморфози, тако је и часопис перманентно обогаћиван савременим садржајем. Ово издање нашег годишњака доноси једну новост везану за идентитет часописа и његову

улогу у представљању достигнућа савремене црквене уметности. На основу досадашњег искуства у објављивању радова савремених живописаца и теоретичара уредништво је одлучило да прошири ову врсту активности објављивањем остварења међународно препознатих ауторитета из ове области – у значајно већој мери него што је то раније био случај.

Часопис који је пред нама представља јединствену, аутентичну и научну књигу, јединствене црквено-уметничке образовне институције у Србији. Писати о црквеној уметности представља велики подухват и одговорност, јер је часопис посвећен ученим и мудрим људима, професорима и студентима. Часопис сведочи црквено-уметничка збивања, и доноси истраживања која ће оставити траг за нека будућа времена и створити простор да се о њему пише и прича у будућности.

презвитер др Дарко Стојановић

СТУДИЈЕ

THE AESTHETIC SIGNIFICANCE OF MYRRH STREAMING ICONS¹

C. A. Tsakiridou

La Salle University, La Salle University, Philadelphia

e mail: corneliatsakiridou@gmail.com

Abstract: This paper explores the aesthetic implications of myrrh-streaming icons for painted icons, using as its basis the writings of Saint John of Damascus (c. 675-749). Certain passages from his Treatises on the Divine Images are reinterpreted to show that his arguments presuppose an aesthetic object even though they do not identify it as such. The role of grace in energizing the miraculous icon is evident in painted icons that have an exemplary vitality in terms of their aesthetic qualities and composition. Hagiophneumatic, eschatological, and aesthetic realities converge in both types of icon.

Key words: aesthetic object, eidos, enargeia, eschatology, exemplary icons, grace, kyregma, myrrh-streaming icons, St. John Damascene, veneration.

A sweet, mysterious scent fills the church. A few days later, an icon that until then stood idly in its place, comes alive. First, moisture, that resembles perspiration, appears on the surface of the image. Then come drops, as if the icon is weeping or sweating profusely. The flow gradually increases. The icon is now covered with fragrant oil. When the image is a pressed photograph of an original, as some miraculous icons these days are, the layer of resin that seals the print is not visibly affected. Underneath, the holy figures seem intact and unperturbed.

In painted icons, as, for example, the fifteenth-century icon of the *Panagia Myrovlitissa Root of Jesse*, at the Monastery of St. Nicholas, Andros, Greece, the myrrh leaves visible marks. It gradually carves out the wooden panel and the painted figures, “wound-

¹ Dedicated to the memory of Elder Ephraim of Philotheou Monastery and Father Theokletos Dionysiates of Dionysiou Monastery, Mount Athos.

ing” them in the process by concealing or corroding their features. Miraculous icons may continue to weep myrrh, or cease for a while and start again, sometimes during Holy Week or on important days of the liturgical cycle. They become active participants of liturgical life by making their presence felt. They speak to the Church through the intentional release of their material and spiritual energies. In this respect, they act as persons that merit gendered pronouns rather than the designation of an object or thing.²

In this paper, I discuss the aesthetic implications of myrrh streaming icons for painted icons. I base the comparison on the writings of Saint John of Damascus (c. 675-749). This involves reinterpreting certain passages in his *Treatises on the Divine Images* and showing that his arguments presuppose an aesthetic object even though they do not identify it as such.

1. In his “Third Treatise on Holy Icons,” St. John defends the veneration of all beings, things and places that God has touched and in which His name is mentioned (*onomazetai*), because they are filled (*eisi docheia*) with the divine energies (*theias energeias*).³ These energies work through them and in them (*di'auton kai en autois*) for the salvation of humanity (*diakonesamen ten soterian*).⁴ The examples that he gives in this passage include the instruments of Christ’s Passion and the sites of the Holy Land, but also angels and human beings and all material things engaged in the divine economy. It is easy to infer from this idea that when matter participates in the divine life (*pasan ylen metochon*), it sheds some of its inertness and becomes animated.⁵ God’s grace permeates and saturates it with its dynamic presence.

Since in icons a panel, wall or floor is covered with figures, it is not just their material components, like wood, plaster, marble,

² I owe this distinction to conversations with Protopresbyter Mark Leasure, of St. George Orthodox Church in Taylor, PA, where there the icon of the *Panagia Kardiotissa* (Tender Heart) has been streaming myrrh since 2011. He refers to the icon as “her” rather than “it.”

³ *De Imaginibus, Oratio III*, PG94: 1353B (#34).

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

gold, glass, and pigments, that undergo this transformation. It is also the aesthetic object itself, that principally constitutes the icon as such, that is transformed. When an icon drips oil or water, it is the holy persons, whose likeness it carries and who are thus present in the painted image, that act. It is that particular Christ and that particular Theotokos that stream myrrh or weep. The painted figures are the site of divine communication and the communicants themselves. In accounts of the miraculous activities of the Andros *Myrovlitissa* or of a more recent icon of the *Panagia Kardiotissa*, at St. George Ukrainian Orthodox Church in Taylor, PA, agency is attributed to the grace of the Theotokos and to her image indistinguishably.⁶ Images that reach this level of vitality substantiate their subjects instead of simply displaying them. It is this substantiating effect that makes miraculous icons aesthetically significant.

The significance, in my view, is twofold. The first aspect underlies the notion of substantiation in an ontological sense and centers on the fact that in Orthodoxy icons are not plain pictures. They partake of the divine economy by showing but also naming God (as, for example, in the inscribed names of Christ that we see on various iconographic types such as *O Eleimon*, *O Yperagathos*). Incorporated in the liturgy and in private prayer, icons operate as material, aesthetic, and semiotic domains in which the divine grace is active. Moreover, if we think of how they are traditionally painted, with fasting and prayer, their creation is not a mere gesture of representation and expression, but an invocation to presence that the iconographer experiences while painting the holy figures. These figures are thus painted in a lively state, because they are experienced noetically and viscerally (they are spoken to, they are felt and heard spiritually) before they become the sensuous, still figures that we see on the surface of the icon. It is sometimes said that when a saint is loved by the one who commissions his or her icon, the iconographer is spiritually informed, the saint participates in the painting act through grace, and the icon has presence.⁷

⁶ For the Taylor *Kardiotissa*, see #2 above. Nektarios Ziombolas, *Saranta Eikones tes Panagias* (Athens: Vivliodesia, 2004), pp. 150-154.

⁷ This was communicated to me, regarding a hand painted icon of Saint Porphyrios of Kafsokalivia, by the artist, a member of the iconography workshop at the

Without grace, icons are painted things. With grace, they are living images. This means that we cannot approach icons aesthetically in the same way that we approach other works of art because they are radically open images, set on an eschatological trajectory. An icon may live in oblivion for years (like a dormant volcano) before it “erupts” with the divine energies and streams myrrh or weeps tears. But this does not mean that it was without grace before that moment or that its spiritual efficacy is only a function of its miraculous transformation. An icon may speak to a person who casually looks at it, or has no connection to Christianity, and move them to tears with the affection that it conveys or by its mere presence.

The second aspect concerns substantiation in the aesthetic object itself, a subject that I have explored in depth elsewhere. The key concept in that study was *enargeia*, the liveliness achieved through figuration, color, line, rhythm and form that projects an image beyond the picture plane into the lived experience of its viewers.⁸ Images that have this type of presence exist as life-forms, as aesthetic beings rather than mere representations. The Byzantines were aware of this dimension in panel, fresco and mosaic icons, and *enargeia* has retained an association with animation and in some instances with divine epiphany since Greek antiquity.⁹ “Epiphany” is an appropriate term to use in the present context since it denotes a movement from invisibility to visibility, in the same way that when moisture, drops and streaming oil suddenly surface on an icon, their appearance suggests that the image has an interior life and depth—something that is not typically associated with art.

We turn next to the *Treatises* of St. John of Damascus and their sources to demonstrate how Orthodox tradition takes a similar view of an icon’s relationship to its subject. In this relationship, the shape (*morphe*, *eidos*, *charaktir*) of a holy person perpetuates the presence of its original by participation, transference and reference to its being. Even though St. John does not consider miraculous

Greek Orthodox Monastery of the Holy Protection, in Woodhaven, PA.

⁸ C. A. Tsakiridou, *Icons in Time, Persons in Eternity: Orthodox Theology and the Aesthetics of the Christian Image* (London: Routledge, 2013), pp. 49-71.

⁹ *Ibid.*

icons in his defense, the connection that these icons have to the divine or holy persons they depict can be characterized by the three categories just mentioned.

2. According to the “Third Treatise,” the figures that an icon presents become animated through their reference to what they depict, as, for example, the reference of the figure of the cross to the Cross on which Christ was crucified and to Christ himself. During the act of veneration, the painted cross and the real Cross, the painted Christ and the living Christ are identical. Thus, we read: “through him (the figure of the crucified Christ) [they] embrace and venerate the one who was crucified on it.”¹⁰ The same idea is seen from a different perspective, with emphasis on how the viewer’s participation animates the aesthetic object: “But venerating the lifeless form of Christ (*apsycho characteri Christou*), through it I seem (*di'autou...doko*) to hold and venerate Christ himself.”¹¹ The image as such is not alive, but it comes alive when the figures it displays are recognized by the viewer for their resemblance to holy persons, events and objects and venerated as such. The moment that this happens, the icon becomes a topos of divine presence, both in terms of the viewer’s experience and in terms of how the image realizes its original in that particular context.

We see the same movement in miraculous icons. Through the divine energies that operate in them, these icons lose their inertness (lifelessness) and become a sight of material animation that is at once natural (the myrrh is touched, smelled, or anointed) and supernatural (mediated by divine grace). Miraculous images have power not only because they replicate the *eidōs* of their subject but also because they assume, with the power of grace, its properties (they console, heal, inform spiritually etc.) *Eidōs*, in this context, suggests a person’s distinctive likeness (*eidōs*, in the sense of *morphe*, denotes one’s face or physical semblance that is distilled in the mind of another). But although verisimilitude is necessary for this rela-

¹⁰ *De Imaginibus, Oratio III*, PG94: 1384CD (#86). The English translation is from *Three Treatises on the Divine Images*, translated and introduced by Andrew Louth (Crestwood: St. Vladimir’s Seminary Press, 2003), p. 132.

¹¹ *Ibid.*, 1385A (#87).

tionship to take hold, it is not sufficient. The icon owes its animation to the perpetual presence of its original, similar to how the reign of a monarch lends their picture virtual authority when in public display.

When icons are considered from a Trinitarian perspective, this relationship is further elucidated. A good example is a passage in the “Third Treatise,” taken from St. Athanasius of Alexandria.¹² The divinity of the Father is visible in the Son because of their interpenetrating relationship. By analogy, the likeness (*eidos*) depicted in an image exists actively in its original (the living subject depicted) and the reverse. The same likeness is present in both, but in different modalities. The example of an emperor and his picture is given. The two share one *eidos* or *morphe*: “for the form and shape is in the image of the Emperor, and the form in the image (*to en toi eikoni eidos*) is in the Emperor” (emphasis added).¹³ Through their shared *eidos*, then, image and imaged exist in perpetual communion without shedding their distinctive identities.

If we take this idea to the Orthodox icon and see it aesthetically, the figures that form in it should not be inert and rigid but should instead have the plasticity of the living, actual beings that they depict. This ties in with the concept of *enargeia* which, as we saw earlier, is a disposition toward liveliness that certain exemplary images achieve by virtue of their composition. *Enargeia*, in this sense, is the aesthetic analog of the physical mediation of divine grace that is witnessed in myrrh-streaming icons. It suggests the art object’s participation in the life of God *as art*.

This haghionpneumatic movement, that occurs materially in the myrrh-streaming icon and aesthetically in the *enargic* icon, has a kyregmatic nature. It communicates not through speech but through the senses, in the same way that a person with spiritual virtues instructs others silently, not by the words they utter but by their very manner of existence.¹⁴ The embodiment of humility, for

¹² Ibid., 1405AB (#114).

¹³ Ibid. See also his “First Treatise,” 1264A (#36) where the identity of image and imaged in their shared glory (*e doxa tes eikonos tou eikonizomenou ginetai*) is clearly stated.

¹⁴ I owe this observation (a preaching of the senses or “*kerygma aestheseon*,” as

example, is directly perceived in a person's demeanor, in the same way that their physical features are. Thus, icons can instruct not only by reference (to a holy person) and transference (of the viewer's veneration to the original) but also by *aesthetic participation* in the sanctified existence of the beings they portray.

When the form (or *eidos*) of humility is vividly painted in a saint (e.g., Saint Sophia of Kleisoura), her painted figure embodies it, just like the living person did when she was alive. When her icon is kissed in veneration, the contact is aesthetic, sensuous and spiritual at the same time. We venerate the saint in her painted, seen, felt and contemplated humility. At that moment, the saint's presence extends beyond the icon into the eternity that informs Church life, exactly as the Patristic sources, cited by St. John in his *Treatises*, suggest. Similarly, the myrrh-saturated image that is venerated either directly or through anointing with the blessed oil, brings to one's lips (or one's anointed face) a palpable sanctity that engages sight, touch, smell and mind. The icon exudes this sanctity by gesturing through its own body, and presenting, like a holy relic, a physicality that charismatically exceeds its own limits.

3. There is another passage in the "First Treatise" where the aesthetic dimension of icons is clearly implied. The material components of a painting (*ai ulai autai*), we read, do not merit veneration (*proskunesis*) for what they are (*kath' eautas*), unless they depict (*eikonizomenos*) a person that has divine grace.¹⁵ When this happens, these components become participants in the grace of what they depict (*metochoi charitos*), in proportion to two things. First, the viewer's faith (*kat' analogian pisteos*, Rom 12:6) and second, the act of depiction itself (*eikonizomenos*).¹⁶ In other words, it is only matter that embodies a holy likeness and has thus been transformed that deserves veneration. This makes veneration a far

he put it) to a recorded homily by Elder Ephraim of Philotheou Monastery, given at Philotheou Monastery in the 1990s.

¹⁵ *De Imaginibus, Oratio I*, PG94: 1264B (#36). "Divine grace is given to material things through the invocation of what is depicted (*dia tes ton eikonizomenon prosegorias*)" (Louth, op.cit., has "through the name born by what is depicted").

¹⁶ *Ibid.*

more complex process than might initially appear. Three interpenetrating moments or modalities may be identified in the movement that constitutes it. Iconization (e.g., the recognizable likeness or *eidos* of a divine or holy person in an image), participation (of the image in the imaged through grace) and the viewer's faith (in the divine or holy person and his or her presence).

Another important point in this context is the relationship between the sanctification of the senses and art. It is based on God's condescension through the Incarnation to make himself perceptible in Christ. The divine recognition of the human need for encounter and contact is replicated in our experience of icons: "I long to communicate," writes St. John, "in a bodily way with what is holy and to see it" (*potho somatikos omilein kai oran ta agia*).¹⁷ It is important to note that the argument is cast on the tacit premise of humility, as the saint attributes the contempt of the Iconoclasts for images of Christ, to their pride, implicitly giving pride an iconological and aesthetic significance.¹⁸ Icons, he points out, may be useless to those that, like angels, have reached an "exalted, immaterial and fleshless" (*upselos, aulos, uper to soma genomenos*) existence, but not to a human being such as himself.¹⁹

His reasoning here has three important implications for the icon as an aesthetic object. Analogies to the Incarnation are operative in all three. The first implication is that the *eidos* of an icon is invisible without the material substances that embody it, but it cannot be reduced to them. Another way of saying this is that the *eidos* transcends its material expression. The second implication follows from the conjunction of bodily communication (*somatikos omilein*) and sight (*oran*) which emphasizes the need to not only see holy beings but to also to touch and feel them and grasp their meaning sensuously.²⁰ The third implication results from humility. Icons reflect the paradox of Christ's divine humility, since in them holy persons

¹⁷ *De Imaginibus, Oratio I*, PG94: 1264C (#36).

¹⁸ See also the discussion of *eusebeia*, pride and self-love in St. Maximus the Confessor and their aesthetic implications in C.A. Tsakiridou (2013), pp. 180-185.

¹⁹ PG94: 1264C (#36).

²⁰ *Ibid.*

are enveloped (*perikeimi*) in matter. They are thus gestures of divine condescension, expressions of divine philanthropy in art.

A reasonable question to raise at this point is what happens to the aesthetic dimension in the myrrh-streaming or weeping icon. The contemplation of form when an image is welling up with fragrant oil or tears may be seen as a negligible, if not an absent, part of its experience. But such a view presupposes that the aesthetic object is not dynamically involved with the icon's other perceived dimensions. We already saw that this is not the way that the author of the *Treatises* approaches the relationship between the formal and material aspects of icons and their participation in the divine energies during veneration.

It is true that when first encountering an icon that is materially animated in this way, our attention goes to the perspiration or drops on its surface, the sweet smell it exudes, or the marks left by the streaming substances on the painted figures. At the same time, however, we attribute the miracle to the intentions of the holy person that the icon depicts and the operation of divine grace, and not to the piece of wood on which his or her image is painted (or imprinted). This means that the focal point of our experience is the aesthetic object. Rather than displace this object, the miracle brings it to an unprecedented animation. The viewer turns to the image of the Theotokos, for example, and seeing her covered with oil or tears, expects additional expressive acts, like a movement in her eyes and face, a gesture, or some other sign of life. If the icon is energic, in the sense that we explained earlier, its inherent vitality is enhanced rather than undermined by the miracle. The viewer who now perceives the icon as alive transfers that perception to the aesthetic object and the synergy of the two enriches and expands perception.

In the case of printed icons, damage from the streaming oil is less likely to occur because of the synthetic coating typically used to seal the picture on the wood panel. It is hard to speak of the aesthetic object in these reproduced images except derivatively, in the sense that the photograph copies a hand-painted original whose aesthetic qualities it succeeds in replicating.

For example, the myrrh-streaming icon of *Panagia Kardiotissa*, seen above, is based, with some digital modifications, on an



1. Panagia Kardiotissa, 2011, Church of St. George, Taylor, PA

icon painted by the same workshop at the Greek Orthodox Monastery of the Holy Protection, in White Haven, PA. Since I have not seen the original, I cannot make an informed comparison. It is safe, however, to suggest that icons that are based on photographs, lack the organic relationship of pigments to the aesthetic object that painted images have, and thus the visible impact of the human hand on the image as such. They do not have the texture, dynamism and material substantiality that results from the use of pigments. Aesthetic experience is therefore diminished as is the inherent animation that we associated with *enargeia*. These issues, however, are beyond the scope of this paper.

4. Before bringing this brief study to a conclusion I would like to consider the Andros *Myrovlitissa* from the perspectives that we have outlined so far. The icon is also known as *Root of Jesse*, because the Theotokos is seated on a tree whose branches feature the prophets that foretold her coming (from Jesse to David). It was brought to the island of Andros in the sixteenth century from the Church of the Blachernae in Constantinople and gifted to the eleventh century Monastery of St. Nicholas where it remains today. It



2. Panagia Myrovlitissa, Root of Jesse, 16th century (?), Monastery of St. Nicholas, Andros

is also called “the Myrovlitissa of Andros,” a name that identifies her as a resident or native of the island and emphasizes her unique status among its icons.

The icon is protected by a silver shirt. It is not clear to me if the myrrh is the sole cause of the damage seen on its surface. My encounter with the icon during a visit was fairly quick, in part because of concerns about security but also due to the large number of pilgrims. I did, however, notice right away the expressions of the Theotokos and Christ and particularly their gaze. As can be seen in this photograph, Christ’s

nose, lips and left eye are fairly intact, as are the eyes of the Theotokos, the full shape of whose mouth and nose we can infer from Christ’s features. The resemblance between Mother and Son, that can be observed in many icons of this type, has a deeper theological and aesthetic significance. According to St. Nicholas Cabasilas, the Theotokos had carried inside her the icon of Christ (*tou Theou ten eikonan komizon*) prior to his conception, on account of the spiritual perfection that she sought and achieved in her life.²¹ From this perspective, the deification of human nature in her person, makes the Mother of God the exemplary icon of her Son and the measure of human sanctity in life and art.

²¹ Nikolaos Cabasilas, *First Homily on the Birth of the All Holy Mother of God*, PO19: 6.10-20, p. 354.

The poor condition of the painting reflects its age and the passage of time which, like the stains left by the myrrh, serve to lend the icon an aura of physical vulnerability but also resilience. This vulnerability makes us think of the fragility of the human body. It is contrasted with the icon's material resilience which, complimented by the steady, unperturbed gaze of the two figures (a clearly aesthetic fact), points to their transcendental existence and Christ's divinity. The icon's aesthetic qualities, the way that it constitutes the likeness of its holy subjects, is here enhanced by its miraculous operation that lends the stains a sacramental existence, particularly when the myrrh is considered in its anointing and healing function.

The result is the animation of the aesthetic object that we discussed earlier. Not only is the image alive in its gaze but it also complements that state with a physiological reaction that fuses its material and aesthetic bodies. Yet, for those that venerate the icon, this distinction is actually inconceivable since at that moment, and particularly when divine grace informs perception, present before them are two persons rather than two painted figures—exactly as St. John's account of veneration suggests. Furthermore, the contrast between the rigidity of the silver cover and the painting's brittle surface makes the latter appear more life-like, and can explain in part why during veneration, the image may be experienced as motioning or breathing.

Myrrh and tear streaming icons are sites of encounter with the divine energies. Their appeal reflects in part the need to experience the spiritual realities that are at the heart of the Christian faith in a tangible and communal way. As was noted earlier, the miraculous lives of icons are not limited to conspicuous expressions of divine grace. They are often hidden and deeply personal. Yet, no matter what the modality in which they enter a person's life, their aesthetic qualities are active and irreducible participants of the mysteries they display, and a constant reminder of the central role played by art in hosting, visualizing and expressing the eschatological dimensions of Christian experience.

Bibliography:

John of Damascus. *Three Treatises on the Divine Images*. Translated and introduced by Andrew Louth. Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press, 2003.

Tsakiridou, C. A. *Icons in Time, Persons in Eternity: Orthodox Theology and the Aesthetics of the Christian Image*. London: Routledge, 2013.

Ziombolas, Nektarios. *Saranta Eikones tes Panagias*. Athens: Vivliodesia, 2004.

ЕСТЕТСКИ ЗНАЧАЈ МИРОТОЧИВИХ ИКОНА

К. А. Тсакиридоу

Универзитет Ла Сал, Филадельфија

ел. пошта: corneliatsakiridou@gmail.com

Резиме: Овај рад истражује естетски значај мироточивих икона међу руком сликаним иконама, користећи као основу списе Светог Јована Дамаскина (око 675-749). Одређени одломци из његових Апологетских слова о светим иконама реинтерпретирани су како би показали да његови аргументи претпостављају естетски објект, чак и ако га не идентификују на такав начин. Улога Божије благодати која је присутна у оживљавању чудотворних икона може се препознати и код оних насликаних икона које добијају нарочиту животност кроз своје естетске квалитете и своје (уметничко) моделовање. Пневматолошка, есхатолошка и естетска реалност, следствено, конвергирају у оба типа икона.

Кључне речи: естетски објекат, eidos, enargeia, есхатологија, узорне иконе, благодат, керигма, мироточиве иконе, Свети Јован Дамаскин, поштовање (поклоњење).

ЕВГЕНИЈЕ ТРУБЈЕЦКОЈ: ЖИВОПИС КАО БУДУЋЕ ЦАРСТВО БОЖИЈЕ ОКО ТРПЕЗЕ ГОСПОДЊЕ

Жељко Р. Ђурић

Висока школа – Академија СПЦ за уметности и
конзервацију, Београд

ел. пошта: zeljkouric@gmail.com

Апстракт: Евгеније феномен иконе сагледава у једном холистичком кључу. То значи да је, по њему, Храм место где треба да уђе сво човечанство. Храм оличава другу стварност. Икона, показује како ће изгледати овај наш свет преображен у Царству Божијем, око Трпезе Господње. За остварење тог, узвишеног циља, потребна је слобода, она је највећи дар Бога човеку.

Кључне речи: Духовидци, Храм, друга стварност, храмовни живопис, космички идеал, радост.

Увод

Трубецкој, Евгениј Николаевич (кнез) – писац је и јавна личност. Рођен је 1863. Дипломирао је на Правном факултету Московског универзитета. Био је доцент на Демидовском јарославском лицеју и Кијевском универзитету. Од 1906. професор је енциклопедије и историји филозофије права на Московском универзитету.¹ Припадао је кругу филозофа свејединства, наследник изванредног руског филозофа, Владимира Сергејевича Соловјева. Трубецкој припада броју истакнутих представника руске религиозне филозофије с краја XIX – и почетка XX века. Дубоки мислилац, темељни истраживач, талентовани публициста и енергична, јавна личност, имао је велики утицај на развој филозофске мисли у Русији. Његови радови посвећени гносеологији блаженог Августина, древно-

¹ Евгениј Н. Трубецкой, Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, Источник: доп. т. ПА Пруссия – Фома (СПб, Россия: Семеновская Типоли-тография 1907), 781

руској икони, као и апологетско дело “Смысл жизни”, могу се назвати класичним.

Овде се разматрају његови погледи на икону и тумачењу исте. Његови ставови о икони, свакако извиру из идеје свејединства, али и из идеје самих стубова Цркве какви су апостол Павле, Свети Максим Исповедник и многи други оци. Оно што побуђује посебну пажњу је његов, еклисиолошки потпуно уравнотежен став, када је у питању тумачење иконе. Наиме, он икону види уроњену у само биће Цркве. То је нешто што недостаје Павлу Флоренском. Као да допуњује оно што Павле није обрадио у својој иконологији. Трубецкој је, у свом изузетно надахнутом есеју, Умозрење у бојама, дао један, по свему судећи, оригиналан поглед и став поводом схватања иконе.² У преводу на српски језик постоје сва три есеја Трубецког на тему промишљања о руској икони, нас овде првенствено занима есеј „Умозрење у бојама“, или, како је српски преводилац нагласио: Духовиђење у бојама.³

Теологија Храма

Есеј почиње констатацијом да у свету, и његовој историји, мало места има за идеале. Народи гутају једни друге, народ наоружан за свеопште истребљење – то је идеал који, периодично тријумфује у историји. Уместо одговора на ово тешко питање, Кнез призива у помоћ његове далеке претке: Духовидце, који су своје мисли изражавали не речима него бојама. Њихов живопис, у својој дубини јесте истински одговор на питање зла у свету.⁴ Древноруски иконописци су, са изузетном јасношћу оваплотили у иконама и бојама оно што је испуњавало

² Есеј је доживео широку популарност како на Истоку тако и на Западу. Eugene N. Trubetskoï, *Icons: Theology in Colour*, trans. Gertrude Valarie (Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press 1973).

³ Јевгениј Н. Трубецкој, Истина у бојама – Духовиђење у бојама, Два света у древноруском иконопису, Русија у њеној икони, прев. Дубравка Миленковић, Марина Јевђеновић (Београд: Логос, 2005), (У оригиналу стоји: Три огледа о руској икони).

⁴ *Ibid.*, 7.

њихову душу – „виђење друге животне истине и другог смисла света.“⁵ Овде се, управо Храм, разуме као начело, које треба да господари у свету. Отуда се и икона, односно, читав живопис не могу посматрати изоловано. Није реч о некаквом предмету, одвојеном од Цркве, напротив, сви ликови светих, имају један јединствени извор, који је сами Христос. Икона на овај начин јесте, евхаристијска потврда јединства свих хришћана у самом Телу Цркве. Кнез Јевгениј Трубецкој говори, да не гледамо ми у икону,- она гледа у нас. „Ка икони се ваља односити као према највишој личности: била би дрскост, први проговорити са њом, нужно је стајати и трпељиво чекаати, док она не изволи да проговори са нама.“ Икона се рађа из живог опита неба, из Литургије, због тога се иконописање увек посматрало као црквено служење, као Литургија.⁶

„Сама васељена треба да постане Храм Божији. У Храм треба да уђе сво човечанство, анђели и сва нижа твар.“⁷ У идеји Храма, који обједињује свет, састоји се, по Трубецком, она религиозна нада на будуће успостављање мира међу свом творевином.

Трубецкој је, историјском хришћанству приписивао организовану улогу у политичком животу савремених, културних народа.⁸ Храм који обједињује читав свет, не изражава стварност, него идеал, још неостварену наду све твари. „У свету у којем ми живимо, најнижа твар, и већи део човечанства пребива, засад, ван Храма, јер Храм оличава другу стварност, ону небеску будућност која привлачи к себи.“⁹ За разлику од византијске куполе која представља небески свод, који покрива земљу, и готског шиљка, који незадрживо стреми увис, руска луковица је, за њега, Оваплоћење идеје дубоког молитвеног горења ка небесима. Овакав завршетак руског храма је, као какав огњени језик, чини се да пред собом имамо какву ги-

⁵ Ibid., 8.

⁶ Ibid., 8.

⁷ Ibid.

⁸ Трубецкој, Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, 781.

⁹ Трубецкој, Истина у бојама, 8.

гантску свећу.¹⁰ Унутрашња архитектура Цркве изражава идеал свеобједињујућег Храма, у којем обитава сами Бог, и изван чијих граница нема ничега.¹¹ Рубљов је, у Успенском сабору на Владимиру, насликао, потсећа Трубецкој, праведнике у руци Божијој – мноштво светаца с венцима, стиснути у моћној руци. Насупрот храмовном јединству, супроставља се логика овога света и времена, која је, по правилу, страна еванђелском и Божанском плану о свету и човеку. „У Храму се утврђује оно; унутарње саборно обједињавање, које треба да победи хаотичну поделу и непријатељство света и човечанства. Сабор све твари, као будући свет васељене, објумљујући и анђеле и људе и све што дише – таква је основна идеја Храма у нашој древној религиозној уметности,¹² закључиће Кнез.

Не може се отети утиску, да је Трубецкој, пред собом имао дела Светог Максима Исповедника, јер његову идеју ухристовљења целокупне творевине, са једним есхатолошким и литургијским нагласком, често наглашава. Но, ипак, он нигде не цитира светог оца. Тако се може закључити да је Трубецкој, и пре већег интереса за Максима био „максимолог“. Икона је део храмовног живописа, а храмовни живопис, како је то објаснио, осликава стварност Будућега века. Томе у прилог лежи и констатација да: „Икона показује како ће изгледати овај наш свет, када буде ослобођен од греха и смрти, када поста не Тело Христово, када засија божанском светлошћу.“¹³ Дакле, икона приказује будућност, а не прошлост, како ће о томе говорити и савремена литургијска и догматска теологија. Тако он, иако фрагментарно и у кратким цртама, у следећој реченици, поставља темеље новијој Теологији иконе: Живопис показује будуће Царство Божије око Трпезе Господње. Из реченог се може закључити да је Трубецкој поприлично утицао на потоње тумаче иконе, баш овим фундаменталним ставом. Трубецкој

¹⁰ Ibid., 9.

¹¹ Ibid., 10.

¹² Ibid., 10.

¹³ Ibid.

сав свет види сабран у једно, у Тело Христово.¹⁴ „Бог је постао све у свему. То и јесте вечни идеал света, који се оличио ликом самога Христа Богочовека. То је идеал неразделивога и несљивенога јединства двеју природа – Бога и света (у лицу човека).“¹⁵ Како би Свети Максим то рекао; „Неће, дакле, тада бити ничега што ће се налазити изван Бога, нити ће се што чинити да је насупрот Богу да би изазвало нечију жељу да тежи ка њему. Све ће (Бог) садржати у себи, све што је словесно и све чулно по својој неизрецивој пројави и својим присуством“.¹⁶

Будући да је следио идеје свејединства, Трубецкој је писао: „Са тачке гледишта метафизике свејединства, Богооваплоћење је не само могуће, но и улази у општи план стварања света, јер циљ свеукупног светског процеса састоји се у сједињењу тварног света са својим Творцем, и његово обожење.“¹⁷ Наглашавао је слободу као фундаментални и неопходни услов да до сједињења твари са Творцем дође.¹⁸ У томе следи идеал Све-

¹⁴ Место из Мистагогије Светога Максима о Цркви као икони Божијој, вероватно није али би могла да буде полазна основа Евгенијева. Максим наводи да је Црква икона Бога као Прволика. Јер је велики и скоро безграничан број људи, жена и деце међусобно раздвојених и веома различитих родом и изгледом, националношћу и језиком, животом и узрастом (старошћу), умонастројењем и уметношћу, начином живота, обичајима и занимањима; научним знањем и положајем (чиновима), судбинама, карактерима и расположењима, који налазећи се у Цркви, од ње бивају наново рођени и пресаздани Духом. Погл. Свети Максим Исповедник, Мистагогија 3.

¹⁵ Евгениј Н. Трубецкој, *Смысл жизни: Антология* (Москва: Прогресс-Культура, 1994), 319.

¹⁶ Свети Максим Исповедник, *Περὶ διαφόρων ατορίων* (Ambigua 7) Тада ћемо сазнати и суштину постојања (свих) бића, тј. шта су, којим начином (постоје) и ради којег циља постоје и, по мом мишљењу, нећемо више желети да се крећемо ни ка чему. То зато што ће се знање свих и наше (знање) о свима који су мимо Бога, окончати и учествоваће и подредиће се и пребиваће наслађујући се, аналогно свакоме, једино у неограничености (Божијој) и необухватности. Упор, *Ibid*.

¹⁷ „Пресуществование всего человеческого, земного в Богочеловечество есть требование, в котором выражается вся сущность христианства“, Е. Н. Трубецкој, *Миросозерцание В. С. Соловьева* (Москва: Медуим, 1995), 550.

¹⁸ „Свобода твари не препятствует осуществлению Всеединства, напротив,

тога Сергија Радоњешког о преображењу васељене, по образу и подобију Свете Тројице, тј. унутарње сједињење свих бића у Богу. То сједињење је онакво, како се сједињују, у једном божанском бићу, сва три лица Свете Тројице.¹⁹ Ипак, како даље наглашава, обичан руски човек није овако доживљавао икону, „он је равнодушно пролазио мимо ње.“ Међутим, благодарећи изузетним техникама чишћења, мит о мрачној икони распршио се једном заувек.

Икона као радост надолазећег Царства

Веома важан став је тај да је, пре Трубецког, владајућа тенденција тумачења живописа била једнострано карактерисана неодређеним изразом „аскетизам“, и као таква, аскетска, бивала је одбацивана као преживели стареж. Истовремено с тим, остало је неразумљиво оно најважније што постоји у руској икони – њена неупоредива радост, коју она оглашава свету. Питање је, како ускладити тај аскетизам са живим бојама? У чему је тајна овог спајања највише туге и највише радости? Трубецкој, сасвим у духу православне онтологије закључује „Нема пасхе без страсне седмице, и ка радости свеопштег васкрсења, не може се ићи, мимо животворног крста Господњег.“²⁰ Трубецкој, као и остали иконолози његовога доба, оштро устаје против натурализма у живопису, цитира проту Авакума који је о тој теми пластично говорио: „Сликају Спасов лик Емануила – лице је поднадуто, уста црвена, коса коврцава, руке дебеле, све је као немац, само још сабља уз бедро није насликана...“²¹

Најважније у икони је радост коначне победе Богочовека над зверочовеком, али за ту радост, мора се припремити подвигом... Не сме се сликати по живом моделу, јер икона није пор-

это необходимое ее условие, ибо сама природа Божества не допускает в отношении твари никакого принуждения. Божественная любовь хочет иметь в человеке не автомат, а друга. В этом и есть оправдание свободы: без свободы нет дружества, а без дружества - нет любви.“ Трубецкой, Смысл жизни, 332.

¹⁹ Трубецкој, Истина у бојама, 11.

²⁰ Ibid., 12.

²¹ Ibid., 13.

трет, већ прволик будућег храмовног човечанства. Такво човечанство, ми засад не видимо, него га само ишчекујемо, икона може да послужи тек као његово симболично изображење. „То је оштро изражено одрицање управо оног биологизма, који уздиже засићење плоти до највише и безусловне заповести.“²²

О Царству Божијем, говори изричито, тврдећи, да је оно норма нових животних односа. То је оно Царство, које плот и крв неће наследити. Површинском посматрачу се аскетски ликови у живопису могу учинити беживотним, заувек усахлим. А у самој ствари, управо захваљујући забрани „дрвених уста“ и „поднабулих образа“, у њима се неупоредиво јасно назире израз духовног живота.²³ Дакле, идеја “обожених ликова“, се овде не схвата као идеја портрета конкретне личности у њеном, историјском трајању, него се управо наглашава њен есхатолошки легалитет. Руску икону види далеко топлијом него грчку, а у аскетизму пуну есхатолошку идеју обожења. Икона, у својој идеји представља, нераскидиву целину са Храмом, и зато је потчињена његовој архитектонској замисли. Свака икона има своју особену, унутарњу архитектуру.²⁴ Из овога следи да, колико Храм, толико и читава васељена, јесу, у једној органској вези, у једној свекосмичкој заједници са првојерархом Христом, а преко њега и са читавом Светом Тројицом.

Саборност и живопис Нове твари и Нове земље

Основне идеје о визији (павловског) Храма, о његовој свекосмичкој функцији (максимовског), овај аутор, снажно наглашава. Његове мисли и идеје ће, у савременом богословљу, постати круцијални аксиом, јединства у различитости, а у евхаристијској теологији, оне ће постати камен међаш, за познату идеју визије, свих и свега у Христу, глави Цркве. За њега, архитектурност иконе, представља једну од централних, и суштинских, њених порука. У Храму имамо живопис, који је по суштини саборни. Наглашава потчињавање човека идеји

²² Ibid., 13.

²³ Ibid., 14.

²⁴ Ibid., 17.

сабора, превласт васељенског над индивидуалним. Тиме, наравно не поништава важност сваке личности понаособ, но пре наглашава, везу идентитета сваког хришћанина са првојерархом Цркве – са Христом. „Овде човек престаје да буде самодоволна личност и потчињава се општој архитектури целине.“²⁵ Ту се апсолутно слаже са великим апостолом који је говорио: Тело је једно, али има многе удове и сви удови једног тела, премда их има много, чине једно тело. Тело се не састоји од једног уда, већ од многих. Ако рече нога: Пошто нисам рука, нисам од тијела; зар ипак није од тијела? И ако рече ухо: Пошто нисам око, нисам од тијела; зар ипак није од тијела? Бог постави удове у тијелу, сваки поједини од њих како хтједе.²⁶ Као што у једном тијелу имамо многе уде, а сви уди немају исти посао.²⁷ Око не може рећи руци: Не требаш ми; или опет глава ногама: Не требате ми. Бог тако сложи тијело, давши слабом уду већу част, да не буде раздора у тијелу, него да се удови подједнако брину један за другог. И ако страда један уд, с њим страдају сви удови; а ако ли се један уд прославља, с њим се радују сви удови.²⁸

У иконопису, Трубецкој, сагледава приказивање будућег храмовног или саборног човечанства. „Такво представљање мора бити симболичко, а не реално, из разлога што саборност још није остварена. У стварности, човечанству још увек царује раздор и хаос.“²⁹ То је опет оно павловско, да сада видимо само у загонетки.³⁰ Осврћући се на древни Дмитријевски сабор у Владимиру на Кљазми из 12век, Евгеније надахнуто закључује да су спољашњи делови, који су покривени древним представама звери и птица међу раскошним растињем, приказани нереалистички. „То није реално представљање твари, онако како она постоји, у нашој земној стварности, него су то пре-

²⁵ Ibid., 19.

²⁶ 1 Кор. 12, 12; 14-16, 18.

²⁷ Рим. 12, 4.

²⁸ 1 Кор. 12, 21, 24-26, 28, упор. Рим. 12, 6, 9.

²⁹ Трубецкој, Истина у бојама, 19.

³⁰ 1 Кор. 13. Јер сад видимо као у огледалу, у загонетки. 12.

красни и идеализовани ликови. Ту је цар Соломон на престолу где царује као весник божанске премудрости, која је створила свет. Он окупља око свога престола сву твар поднебеску. То није та твар коју ми видимо сада на земљи, него твар, како ју је замислио Бог у својој премудрости, прослављена и окупљена у Храму – у живу, и истовремено, архитектонску целину... ми подједнако, често сусрећемо лик свеца, око кога се окупљају звери шумске, и поверљиво му лижу руке. Према казивању Исака Сирина, овде је васпостављен, онај првобитни рајски однос, онај мирис, који је долазио од Адама, пре његовога пада.³¹ Из ових речи, се могу извући одређени, јасни закључци о Цркви, која је од Бога одређено место сусрета човека, творевине и космоса, са својим Творцем, у једној будућој, литургијској, радосној, перспективи. Он ту реалност именује појмом Нова твар. Надаље, он помиње, нарочито успелу икону пророка Данила међу лавовима, која се чува у петроградском музеју императора Александра III. „Ненавикнутом оку могу се учинити наивни ови, сувише нереални лавови, који са дирљивим страхопоштовањем гледају на пророка. Али, управо се у уметности, наивно неретко граничи са генијалним. Предмет овде и није, та твар коју ми познајемо. Лавови несумњиво, представљају, нову твар, која је осетила изнад себе виши, надбиолошки закон.“³²

Иконописац је представио ново, нама непознато устројство живота, и то ни у ком случају, није копија наше стварности, већ је то један виши символ. Из самог супростављања Педесетнице космосу цару, види се да се Храм, где свечано седе апостоли, схвата као нови свет и ново Царство. То је тај космички идеал, који треба да избави из тамнице тварни космос. Храм, треба у себе да укључи, не само ново небо, него и нову земљу. Огњени језици над апостолима, показују како се поима та сила, која треба да сврши овај космички преврат... Твар, сама постаје овде, храм Божији, зато што се она сакупља око Христа и Богородице, постајући, на тај начин пребивалиште

³¹ Трубецкој, Истина у бојама, 22.

³² Ibid., 23.

и, може се додати, прималиште Светога Духа. Сабор све твари окупља се у име Христа.³³

Идеја Цркве, као једне нове, савршене друштвене заједнице, за разлику од, државне, друштвене заједнице, дубоко је и предивно изражена у кондаку силаска Светога Духа на апостоле, када се Црква сећа свог почетка и слави га. “Јегда снизшед јазики слија, раздјељаше јазики Вишњиј; јегда же огњеније јазики раздајаше, в сојединеније всја призва, и согласно славим Всесвјатаго Духа”. Овде се подвлачи паралела између оснивања Цркве и Вавилонске куле и “смјешенија јазиков”. Управо тада Свевишњи Бог, сишавши, језике (народе) споји и раздели језике (народе). Царство ово је сакупљено у једно, живим општењем, тела и крви.

„И ето зашто оличење општења – представљање евхаристије – тако често заузима централно место у олтарима древних храмова. На неким иконама у заједничкој радости саучествују и животиње. Једном речју, управо се, идеја свеобједињујућег храма, разоткрива у свој пуноћи свога животнога смисла. Свет није хаос, и светски поредак није, бесконачни крвави раздор. Постоји љубеће срце мајке, које треба око себе да сакупи васељену.“³⁴ Или, како би Свети Максим нагласио: Он (Бог) не допушта да се елементи створених бића расипају по периферији, него ограничава њихова центрифугална стремљења, приводећи к Себи многоразлична бића, која су добила постојање од Њега, да не би створења и сздања, једнога Бога постали потпуно туђи, и непријатељи једни другима.³⁵

Закључак

Ставови о икони Трубјецког, извиру из идеје свејединства, али та идеја је блиска и светоотачком корпусу, то јест, самој визији Цркве, како су је сагледали најузвишенији умови византијског и поствизантијског периода. Трубјецкој икону види уроњену у само биће Цркве. Иако народи гутају једни друге,

³³ Ibid., 24.

³⁴ Ibid., 25.

³⁵ Свети Максим Исповедник, Мистагогија 4.

као он каже, постоји древни живопис, који је у својој дубини одговор на питање зла у свету. Оно што се сада бледо оцртава у Храму, она друга животна истина, треба да загосподари у свету. Трубјецкој живопис не посматра изоловано, када каже да не гледамо ми у икону, него она у нас. Ка икони се ваља односити као према највишој личности, а сама васељена треба да постане Храм Божији. У Храм треба да уђе сво човечанство, анђели и сва нижа твар. Унутрашња архитектура Цркве изражава идеал свеобједињујућег Храма, у којем обитава сами Бог, и изван чијих граница нема ничега. Тако се у Храму утврђује оно; унутарње саборно обједињавање, које треба да победи хаотичну поделу и непријатељство света и човечанства. Икона је део храмовног живописа, а храмовни живопис, како је то објаснио, осликава стварност Будућег века. Томе у прилог лежи и констатација да икона показује како ће изгледати наш свет када буде ослобођен од греха и смрти, када постане Тело Христово. Дакле, икона показује јединствено и ново време и простор, који се само ишчекују, а који реално једино и постоје у икони. Овај аспект треба апострофирати и нагласити као потпуно важан допринос Теорији иконе, од стране Евгенија Трубјецког. Надаље, и у истом духу, Трубјецкој сав свет види сабран у једно, у Тело Христово. Бог је постао све у свему, Богооваплоћење је не само могуће, но и улази у општи план стварања света, јер циљ свеукупног светског процеса састоји се у сједињењу тварног света са својим Творцем. Закључује Трубјецкој, ослањајући се овде, опет на ставове светога Максима, који је нашироко говорио о томе.

Најважније у икони је радост коначне победе Богочовека над зверочовеком, али за ту радост, мора се припремити подвигом. Будуће човечанство, измирено са својим Творцем, ми засад не видимо, него га само ишчекујемо. О Царству Божијем говори изричито, тврдећи, да је оно норма нових животних односа. То је оно Царство, које плот и крв неће наследити. Иконографија није реално представљање твари у нашој земној стварности, него су то прекрасни и идеализовани ликови. Тако је Црква од Бога одређено место сусрета човека, творевине и космоса, са својим Творцем, у једној будућој, литургијској, радосној, перспективи, која се сада опитује иконично.

Литература:

Максим Исповедник, Свети. Мистагогија. Превоо Артемије Радосављевић. У Архѣ και τελος; *Аспекти философске и теолошке мисли Максима Исповједника*, 152-187. Никшић: Луча (бр. 21-22), 2004-2005.

Трубецкой, Е. Н. Смысл жизни: *Антология*, Москва: Прогресс-Культура, 1994.

Трубецкой, Е. Н. Мирозерцание В. С. Соловьева. Москва: Медиум, 1995.

Трубецкой, Е. Н. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Источник: доп. т. Па Пруссия - Томас. Россия, 1907.

Трубецкој, Јевгениј Н. Истина у бојама – Духовиђење у бојама, Два света у древноруском иконопису, Русија у њеној икони. Превеле Дубравка Миленковић и Марина Јевђеновић. Београд: Логос, 2005.

Trubetskoi, Eugene N. *Icons: Theology in Colour*. Translated by Gertrude Valarie. Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, 1973.

**EVGENIJE TRUBECKOJ: SACRED PAINTING
AS A FUTURE KINGDOM OF GOD
AROUND THE LORD'S TABLE**

Željko R. Đurić
Academy of the Serbian Orthodox Church
for Fine Arts and Conservation, Belgrade
e mail: zeljkojuric@gmail.com

Summary: Trubeckoj sees the icon and fresco painting only within the framework of the Church of God. The icon painted by hand according to him, is the true and only answer to the evil that has been sown in the world of today. Further meaning of is, that only the sanctity of life and the holiness of the Church, are able to oppose evil truly and victoriously. He sees in the Church as the icon of the Truth itself, that other reality, as he says. Hence, he offers a solution, the only cure against death and the decay of beings, to be found in the united kingdom of God, which is reflected and offered as gift in the Church and her holly misteries and

Желько Р. Бурин

services. The incarnation of God meaning that *Jesus* is fully *God* and fully human is the true joy of victory over death.

Keywords: Duhovidci, Temple, other reality, ecclesiastical painting, cosmic ideal, joy.

ЖИТИЈЕ МАРИЈЕ ЕГИПЋАНКЕ КАО ОСНОВ ХРИШЋАНСКЕ ЕТИКЕ

Дарко Стојановић

Висока школа – Академија СПЦ за уметности и
конзервацију, Београд

ел. пошта: darkostoja@gmail.com

Апстракт: Једна од централних тема кад се говори о блијском итосу је појам греха и покајања. Какво је схватање греха у Житију Марије Египћанке? Шта је сврха покајања у животу Марије Египћанке? Да ли људска природа може да се уздигне изнад греха? Или је, пак, грех саставни део људске природе и управо нас он сам води до ништавила? Да ли склоност људске природе греху води покајању и његовом коначном циљу?

Кључне речи: Марија Египћанка, грех, покајање, обожење, житије

Увод

Хагиографија у средњем веку писана је по устаљеном обрасцу који је подразумевао да се писац прво молитвом и каквим уводом обрати читаоцу, а затим да опише живот светитеља и то стављајући акценат на онај део живота у коме се светитељ житија подвизава или на који други начин остварује себе као еклисиолошко биће. Житија се разликују према томе какав тип живота описују. Међу светитељима постоје: праоци, пророци, апостоли и еванђелисти, светитељи, мученици, преподобни, праведни, бесребрници и безмитни, блажени и јуродиви. Постоје светитељи који од младих ногу показују благодатни дар Божији и постепено кроз живот само напредују у аскези. Већи је број оних који од једног момента не познају Бога, а затим кроз покајање преображавају свој живот у хришћански.

Преподобна Марија Египћанка је један од најрепрезентативнијих примера за овај тип подвижништва. Главни мотив који у житију иницира подвижништво јесте покајање. Покајање преображава не само психолошки, већ он-

толошки мења биће преподобне Марије. У том смислу она се изједначава са промењеним начином постојања, са обожењем. Покајање, али и сваки пример аскезе, приповедају се у хагиографијама ради откривања и сведочења истине хришћанског живота, ради објаве спасења. Задатак хагиографа је да живописно, уметнички и сугестивно обликују искуство светитељева живота, да пренесе читаоцу са циљем да читалац доживи емотивни патос, односно катарзу. Катарза у овом случају доводи до прочишћења духа и до идентификације читаоца са ликом светитеља из житија. То је принцип на коме је засновано морално-васпитно деловање књижевности.

Дакле, житија нису ту ради себе самих већ ради откривања живота Цркве и давања конкретне могућности да сваки члан Цркве (или онај који жели то бити) пронађе начин да живи у врлини. Житија представљају својеврстан позив тварном бићу на стваралачко учешће у животу. Уопште говорећи стваралаштво припада животу, а не само експресији уметничког израза. Мученици и подвижници у историјским околностима оваплоћују искуствено, пре свега, доживљај пада, али и преображаја. Циљ подвига у источном предању јесте обновљење и пресаздавање природе, а не непријатељство према телу или тежња која би ишла у правцу стварања „философске антропологије“. Наравно да подвиг и аскеза припада простору антрополошког истраживања, али то подразумева стицање знања које је плод заједнице а не индивидуалног поимања апстрактних дефиниција. Знања које је сједињено са вером и које претпоставља еклисиолошко учествовање човека у „новој твари“ благодаћу Духа Светог.

Аскетско и литургијско искуство Марије Египћанке

Живот Цркве састоји се из аскетског и литургијског искуства. Аскетско искуство је део комплетног црквеног живота и оно се стиче вежбањем¹, односно учењем², као што нам то сведо-

¹ Види: Сергеј С. Хоруџи, Православна аскеза (Београд-Карловац: Издавачка установа „Мартирија“, 2010).

² Аскеза (гр. *ασκησις* аскезис - вежба, подвиг) је начин живота који се састоји

чи посланица Диогнету: „Хришћани су у телу, али не живе по телу. Живе на земљи, али су грађани неба”³ Човек не може одједанпут прећи из огреховљеног и страстима растргнутог појединца у смирење и постојање савршене личности. Пут стицања до обожења захтева време, упорност и метод⁴. Упорност и метод нам пружају јаснији увид у одрживост тезе о узајамном деловању човека и Бога. Тај метод најбоље откривају житија јер она сведоче о живим и истинитим личностима које су постигле обожење и које показују плодове аскезе и откривају смисао постојања света. Напредовање у аскези, корак по корак⁵, отвара духовни вид који сагледава целину свега постојећег и смисао његова бивства, који открива свет као дар стваралачке љубави Божије⁶. Радост доживљена у том спознању обесмишљаје пролазне земаљске радости јер је далеко интензивнија од њих⁷. На тај начин човек стиче смирење и један другачији однос према свету⁸. Он постаје независтан од времене реалности и, уместо да свет влада њиме, он постаје тај који влада светом и преображава га у есхатолошку реалност.⁹ Посредством човековог слободног учешћа, човек сузбија побуну изопачене природе: „и баш зато је могућ тражилачки подвиг вере... сва сила подвига

у одрицању од страсти и телесних прохтева, како би се стицањем врлина постигло духовно прочишћење.

³ Посланица Диогнету 5, 8-9. Видети и код: Св. Максим Исповедник, Писмо 2 (о љубави), прев. Атанасије Јефтић у: Свети Максим Исповедник, Живот и избор из Дела са схолијама и пропратним студијама (Врњци – Требиње – Лос Ангелес 2012), 102.

⁴ Упор. код: Свети Исак Сирин, Подвиг (аскеза) у нашем животу (Зајечар: Гласник, Епархија Тимочка, 2000), 54.

⁵ Јован Лествичник, Лествица (Света Гора: Хиландар, 1997), 47.

⁶ Атанасије Јевтић, “Хришћанство и мистика,” Теолошки погледи 16, бр. 1-3 (1983): 9.

⁷ Јован Лествичник, Лествица, 28; PG 88, 1133D.

⁸ Схолија на спис О Божанским именима, PG 4, 412C. Cf., такође и Дионисијев спис О Мистичној Теологији, PG 3, 1045D – 1048AB.

⁹ Јоанис Фундулис, “Божанско човекољубље појављено кроз оваплоћење Бога Логоса,” у О литургији, зборник текстова (Београд: Мисионарски духовни центар манастира Хиландара „Тројеручица“, 1997), 279–284.

је управо у томе што постигнуће није везано с том никаквом општеважећом и поновљиво-принудном свезом, што нема никаквих чак приближних еквивалената између овоостраних дела и оноостраних давања. Не зато што је Божија воља - самовољна, већ зато што узрочност Божанска јесте узрочност кроз слободу, узрочност кроз љубав и снисхођење.¹⁰ О томе нам говори карактеристичним речима о. Јустин Поповић:

„Таква је људска природа, нарочито таква што се вековима и вековима дружила и друговала са боготорачким расположењима. Она су је и одвикла од бесмртности, а тиме и од васкрсења. И бесмртност и васкрсење постали су за њу нешто ‘неприродно’ и ‘противприродно’. Док је у ствари истина на супротној страни: грех и смрт, и робовање греху и смрти, то је неприродно и противприродно у човечанском свету. По том свеопштем и свечовечанском грехоцентричном и смртицентричном атавизму и сами апостоли једва су поверовали у васкрсење Христово. А кад су поверовали, онда су сви до једнога радосно жртвовали и животе своје и смртна тела своја проповедајући васкрслог Господа Христа.¹¹

Аскетско искуство Марије Египћанке има васпитни смисао покајања. Теолошко, хагиографско и јеванђелско тумачење у житију Марије Египћанке нам помаже да боље разумемо на који начин се историја и есхатологија преплићу на нивоу црквене духовности. Свети Софроније Јерусалимски на почетку приче о преподобној Марији Египћанки јасно каже: „Ћутке прелазећи славна дела Божија, велика је штета за душу... Не објавим ли је, на мене ће се сручити претња, упућена у Еванђељу лењом слузи, који од Господа доби таланат да ради са њим, а он га у земљу закопа.”¹²

¹⁰ Христо В. Јанарас, Истина и јединство, прев. Станимир Јакшић (Нови Сад: Беседа, 2004), 77.

¹¹ Јустин Поповић, Тумачење Светог Еванђеља по Матеју (Ваљево: Манастир Ћелије, 1989), 525.

¹² Ibid., 526.

Житије Марије Египћанке нам преноси да је у једном палестинском манастиру живео старац по имену Зосима, који је био у непрестаном подвигу и увек славио Господа. У педесет и трећој години, после година подвижништва, Зосими паде на памет да је извршио сваки подвиг и да је савршен. Ту његову прелест прекиде јављање анђела који му рече да ниједан човек није савршен и да постоје и већи подвизи. Анђео упути Зосиму у манастир крај реке Јордана не би ли сазнао колико још има других путева ка спасењу. Монаси из поменутог манастира љубазно примише Зосиму осетивши да је тај старац дошао Божијим промислом. Зосима се дивео аскези јорданских монаха, њиховој даноноћној молитви, њиховом труду да умртве своје тело. Манастирска капија је била стално затворена, место је било пусто и непознато мирјанима. Постојао је обичај да се сва братија сакупи прве недеље великог поста. На светој литургији су се сви причешћивали, а затим су помало јели и онда су се опет молили. После тога су се разилазили у пустињу, далеко један од другог да тамо проведу пост. На Цвети су се враћали у манастир, али нико није знао нити питао другог како је и колико постио. По обичају манастира, и Зосима је, по свршетку литургије у првој недељи великог поста, прешао реку Јордан и упутио се у пустињу.¹³ Ходао је неуморно желећи да допре до средине пустиње и тамо пронађе неког духовника коме би се исповедио. Ходајући тако, једном је застао да би се помолио. Приметио је близу себе сенку људског тела. Старац се уплашио мислећи да је у питању неки зли дух. Али када се наново осврнуо приметио је да сенка долази од неке прилике седе косе. Старац је појурио за њом, али она је бежала од њега. Мало потом га је женски глас позвао по имену. Зосима је схватио да је реч о прозорљивој жени. Она га је замолила за комад одеће, будући да је живела без одеће, сама у пустињи. Зосима је приметио и да жена лебди у ваздуху док се моли, те је у једном моменту посумњао да га обмањује демон. Али жена је одмах одагнала старчеву сумњу:

¹³ Зосима је дуже време боравио у том манастиру (Житије преподобне Марије Египћанке).

„Аво Зосимо, зашто те помисли смућују и говоре ти да сам ја привиђење и дух, и да се претворно молим? Молим те, оче блажени, буди сигуран у ово: ја сам жена грешница, но светим Крштењем ограђена; и нисам привиђење ни дух, већ сам земља, прах и пепео, и заиста тело које никада ништа духовно није помислило... Аво Зосимо, нек нас Бог избави од лукавога и од замки његових, јер је тежак рат његов против нас.”¹⁴

Ово је преломни моменат у житију, тачније од овог сусрета почиње право житије које сазнајемо кроз исповест преподобне Марије.¹⁵ Преподобна Марија Египћанка рођена је у Египту. Са дванаест година одбегла је од родитељске куће у Александрију где се предала развратном животу. После седамнаест година проведених у блуду, она је схватила дубину свог греха, промашеност своје егзистенције.¹⁶ Док приповеда старцу Зосими о својој прошлости, преподобна се са гнушањем сећа својих дела из младости. „Стид ме је и да мислим о томе, а камоли да говорим много”¹⁷, понавља у различитим формама док прича о прошлости.

Дубина искреног покајања жива је у њој као и првог дана када је схватила да је страشان понор дели од Бога. Међутим, разврат није једино зло са којим је живела преподобна пре

¹⁴ Јустин Поповић, Житија Светих – април (Ваљево: манастир Ђелије 1987), 29.

¹⁵ Упор. код Радомира Милошевића, цитат: „Живот преподобне мати Марије, представља пример истинског покајања. Стога, спомен на њу у петој недељи васкршњег поста јесте израз старања Цркве за верне који се налазе у периоду вишенедељног уздржања и усрдне молитве, али и савршен узор целоживотног подвига ка вечном животу. Подсећајући присутне да хришћански подвиг није борба душе против тела, већ борба против телесних закона, православље човека види као целовито душевно – телесно биће, које свој подвиг остварује искључиво унутар Евхаристије, слободно, и у заједници са другима. Тиме се побеђује бесплодни индивидуализам, који је својеврсно отшелништво без погодка”. Радомир Милошевић, Православна ертологија (Смедерево: Храм Светог апостола Луке, 2004), 223.

¹⁶ Христо Јанарас, Личност и ерос, прев. Станимир Јакшић (Нови Сад: Беседа, 2004), 54.

¹⁷ Поповић, Житија Светих – април, 10.

покајања, нити је он тај који се јавио несвесно, независно од воље Марије Египћанке. Корен разврата је био у њеној гордосту, односно индивидуализму. То је врло разложно објашњено у житију и то је моменат који даје онтолошку тежину Маријином греху и њеном доцнијем покајању.

„Ипак ћу ти испричати оно што је најнужније, да би сазнао неузддржљивост тела мог: седамнаест пуних година проведох у разврату, не ради неке зараде или поклона, јер нисам хтела да примам ни од оних који су настојавали. А то сам смислила, да бих само што већи број посетилаца привукла себи, и тако задовољила своју телесну пожуду. Но немој мислити да сам била богата, па зато нисам наплаћивала. Не, ја сам живела у беди, и много пута сам гладна прела кудељу. Неугасиви пожар блудни горео је у мени, и ја сам се стално ваљала у блату блуда.”¹⁸

На другом месту каже: „А желела сам с њима да путујем, да бих имала што већи број љубитеља готових на моју пожуду”.¹⁹ Из овога сазнајемо да корен њеног греха јесте био у њеном индивидуализму, у потреби да свет принесе себи, да би „само што већи број посетилаца привукла себи”²⁰.

Дакле, реч је о промашеној егзистенцији, о животу одвојеном од Бога. То је поновљена грашка Адама који одваја свет од Бога, приноси га себи и тиме смрт и грех постају делатни у творевини.²¹ Марија Египћанка чини нешто слично – уместо да себе принесе Богу, она покушава да принесе свет себи и то кроз блуд.²² Оног часа када буде пожелела да види Бога, уга-

¹⁸ Ibid., 12.

¹⁹ Ibid., 14

²⁰ Ibid., 16

²¹ Требало би имати у виду: „Твореност (тј. створеност) бића означава њихову способност за прихватање промена које доводе до савршенства или до потпуног ишчезавања. Зло представља самоишчезавање или опасност самоишчезавања сваке стварности, пошто је она потекла из ништавила.” Никос А. Мацукас, Проблем зла (Крагујевац: Каленић, 2005), 39

²² Гордост се изједначава са индивидуализмом односно са начином егзистен-

сиће се и жеља за развратом у њој, јер је та жеља у суштини извирала из њене слободне воље, а не из њене природе.

Само човек зна колико је смрт страшна, ни он нема увек свест о томе да не може сам, без заједнице с Богом да превазиђе смрт. Посебно кад је млад. У животу првог човека Адама, и код Марије Египћанке та свест долази са узрастањем и стицањем животног искуства. Болести и опасности које проживи, често учине да човек увиди своју угроженост смрћу и немогућност да се од ње спасе сам, без Божје помоћи. У свим тим ситуацијама, међутим, ипак кључна остаје човекова слобода. Од човекове слободе зависи да ли ће своје постојање утемељити на јединству с Богом или неће.

Покајање као онтолошка чињеница у животу Марије Египћанке

Преломни моменат у животу Марије Египћанке је час када стиже на врата јерусалимског храма. Промисао Божија је задржава на вратима не би ли се појавила светлост покајања у њој: „Али када ступих на праг, задржа ме нека невидљива сила и не даваше ми ући, док сви други несметано уђоше”.²³ Пошто је безуспешно покушавала да уђе у храм, у њој се јавила прва спасоносна мисао, јавило се покајање и жеља да види Господа:

„Шта је то што ми не да да видим животворно дрво Крста Господњег? Тада се очију срца мог косну светлост спасоносног сазнања: светла заповест Господња, која просветљује духовне очи, показа ми да ми тиња дела мојих не да да уђем у цркву. И ја стадох плакати, и ридати, и у груди се ударати, уздишући из дубине срца. Плачући тако, ја подигох очи и угледах горе на зиду икону Пресвете Богородице у притвору, и стадох јој се молити свим духом, говорећи: О, Дјево Владичице, која си Бога Логоса телом родила, знам, потпуно знам

ције у коме човек не остварује заједницу са Богом, а свет и друге људе сагледава кроз њихову употребну вредност (као ствари). Таква егзистенција није право постојање, већ пут ка непостојању, постепено ишчезнуће.

²³ Поповић, Житија Светих – април, 12.

да ја, овако нечиста и гадна блудница, нисам достојна ни да погледам на чесну икону твоју, икону Пречисте Приснодјеве Марије, која имаш и тело и душу чисту и неоскрвљену. И право је да твоја девствена чистота ненавиди и мрзи мене блудницу. Но пошто сам слушала да је Бог, Кога си Ти родила, зато постао човек да зове грешнике на покајање, помози мени усамљеној која ни од кога немам помоћи. Учини, да и мени буде допуштен улаз у цркву, и не лиши ме тога да видим Часно Дрво на коме би телом распет Бог од Тебе рођени, који крв своју даде за моје искупљење. Нареди, о Владарко, да се и мени отворе врата ради поклоњења божанском Крсту! И ти ми буди најдостовернији сведок пред Сином Твојим, да никада више нећу тело своје оскврнити блудом, него чим будем видела Свето Дрво Крсно Сина Твог, ја ћу се одрећи света и свега на свету, и одмах ћу отићи онамо куда ме Ти сама, као посредница мога спасења будеш упутила.²⁴

Ово је моменат покајања који из темеља мења живот преподобне. Покајање се не остварује само на психолошком, односно емотивном плану, већ је то онтолошка чињеница која мења начин егзистенције Марије Египћанке. Од индивидуализованог пребивања у гордости и разврату, живот преподобне мења се у егзистенцију личности. Марија Египћанка од индивидуе постаје жива личност. Занимљиво да је тај тренутак преласка у нов начин живота у Христу обележен дијалогом. Дијалог као форма наратије упућује на однос, на окренутост ка некоме или нечему другом. По први пут Марија Египћанка окреће своје лице ка другом лицу, тј. Богородици. То је алегориска слика са мноштвом кохерентних дубљих значења. Симболички, она показује разлику између греха као промашене егзистенције и Цркве, као саодносне егзистенције многих личности у Христу.

²⁴ Ibid., 12.

Покајање и богопознање Марије Египћанке

После богопознања и покајања у Цркви, Марија Египћанка приступа причешћу пре него што ће се упитити у пустињу. Преображена љубав Марије Египћанке је Христова љубав. Новина те хришћанске љубави јесте у њеном преображају у Христову љубав. Дакле, без Христа нема праве истинске љубави:

„Но свет остаје без љубави и ван љубави; и као да не жели и не прима истинску љубав. Ово је још један моменат који објашњава покајање у богословљу и црквеном искуству. И у души хришћанској јавља се горка подвојеност.²⁵ Подвојеност због одстојања од могућности и потенцијала преображаја човекове љубави и могућности, пре свега, да човек испуни Христове заповести о љубави (Јн. 13, 34; Мт. 5, 44). Марија Египћанка без преобразене љубави Богочовеком није могла да воли Христовом љубављу.“²⁶

Зато преображена љубав у слободи и слобода у љубави јесте продужено богослужење, односно дела еросне жудње и „љубави продужавају богослужење, јер су и она - својеврсно богослужење, служење и хвала Богу-љубави.“²⁷ Међутим, ерос се не поистовећује са односом, нити као такав без „освећења у Христу“ може водити Царству небеском. Ерос је дијалогски узајамни одговор љубави Богу на Његову љубав према Марији Египћанки:

„Кретање ума води ка еросу, а он узрокује екстазу ка његовом објекту. Патос екстазе чини кретање хитним и незауостављивим све до крајњег загрљаја оног који воли и оног што је вољено. Екстаза је возило ероса.“²⁸

²⁵ Георгије Флоровски, “Евхаристија и саборност,” Црква је живот, Изабрane беседе, есеји и студије, прев. Матеј Арсенијевић, (Београд: Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског, 2005): 358.

²⁶ Напомена и „ван Христа постоји слобода, али само слобода без љубави“. Владан Перишић, “Ако можеш веровати...”, у Са теолошке тачке гледишта (Београд: Православни богословски факултет, ИТИ, 2010), 140.

²⁷ Флоровски, “Евхаристија и саборност”, 364.

²⁸ Никола Лудовикос, Страхови личности и муке ероса: критичка разматрања постмодернистичке богословске онтологије, прев. Дејан Николић и Борис

Дијалогски однос наине подразумева личносну димензију, односно узајамност, а то значи да волите, али и да сте вољени. Љубвени однос подразумева слободу, а не потчињеност.

Покајање неминовно води у Евхаристију, јер је Евхаристија тај нови начин постојања у Христу²⁹. Живети у Христу, тј. одрећи се индивидуалистичке егзистенције значи једино и несумњиво – пребивати са Богом и ближњима у љубави. Догађај који то остварује јесте Евхаристија. Зато хришћанско покајање увек уводи у Цркву. Постојање чланова Цркве јесте постојање покајаних личности. То нас доводи до суштинске дефиниције покајања као одрицања од себе и окретања ка Христу³⁰. Свети апостол Павле често себе даје за пример свој околини својој. У својим исказима он уме да буде личан; понекад из његових речи зна да избије жал, прекор; да се његов темперамент пробије из њих. Тако он и сада за себе говори потресне, снажне, речи; да је себе, страдалном вером својом, саобразио Христу; да се потпуно идентификовао, сјединио са Господом својим. „Са Христом се разапех – вели он. А живим не више ја, него живи у мени Христос; а што сад живим у телу, живим вером Сина Божијега, који ме заволи и предаде Себе за мене.“ (Гал. 2, 20). Управо то показује Житије Марије Египћанке.

Оног часа када се Марија Египћанка одрекла себе, а тиме и свих својих грехова, и зажелела да живи у Христу, Марија Египћанка је од блуднице постала светитељ. Моралистичке

Мркаја (Цетиње: Манастир Рождества Пресвете Богородице - Свештени манастир Цетињски, 2011), 233.

²⁹ Видети о овој теми код Христо Јанараса, „Хришћанско подвижништво је, пре свега, еклесијална а не индивидуална ствар. То је промена нашег природног, индивидуалног, начина постојања у личну заједницу и однос, динамички улазак у заједницу живота тела Цркве. Циљ подвижништва је да преобрази наше безличне природне жеље и потребе у пројаву слободне личне воље која доводи у постојање истинити живот љубави.“ Христо Јанарас, Слобода Морала (Крагујевац: Калинић 2007), 65. Опширније код: Alexander Schmemmann, *For the Life of the World: Sacraments and Orthodoxy* (Crestwood NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1973); Hans Urs von Balthasar, *Liturgie cosmique* (Paris: Aubier 1947), 16.

³⁰ Види: Ава Исаак Сириј, Слова подвижническе (Москва: 1993), 205–206.

религије и философије би протестовале и поставиле питање како је могуће да жена, која је годинама живела у најгорем разврату, развату који је не само против Божијих, већ и против друштвених закона и правила нормалног ума, постане светитељ и носилац благодатних дарова Божијих. Како је могуће да праведни старац Зосима који је од малих ногу живео у врлини пада пред ноге такве жене? У одговору на то се наново открива суштина спасења човека. Човек се не спасава због својих индивидуалних трудова и напора да се усаврши, већ због односа који има са Богом.³¹

Марија Египћанка је света јер је показала савршену љубав према Христу, јер је њено покајање било потпуно, те је схватила да јој ништа у свету не даје идентитет. Она је, без обзира на свој ранији грех, у једном часу схватила да јој је све што има у животу – Христос. Сви благодатни дарови које је добила преподобна, били су дар Божији, а не плод њеног подвига у пустињи. Сам подвиг у пустињи је био дар Божији – дар за њено покајање. То видимо из речи упућених Богородици - „одмах ћу отићи онамо куда ме Ти сама, као посредница мога спасења будеш упутила”. Марија Египћанка није знала да ће отићи у пустињу, већ је саобразила своју вољу Божијој и смирено прихватила сваки дар Божији. Дакле, светитељ није светитељ због својих индивидуалних напора и дарова, већ зато што је остварио однос са Христом, зато што је сасвим саобразио своју вољу Христовој и допустио да Бог дела кроз њега.³² О чему нам учење Светог Максима Исповедника потврђује:

„Учешће у натприродним Божанским стварима јесте уподобљавање причасника Причасноме. Уподобљавање причасника Причасноме јесте могуће поистовећењем причасника са Причасним по енергији

³¹ Тај однос је лични, у коме ми задобијамо Божију благодат и постајемо обожени по благодати. Наше тело се преображава и задобија нов начин постојања.,, Зато, ако је ко у Христу, нова је твар: старо прође, гле, све ново постаде“. 2. Кор. 5:17.

³² Игњатије Мидић, Биће као есхатолошка заједница (Пожаревац: ОПК, 2008), 79.; и код: Јован Зизијулас, Заједница и другост – Даље студије о личности и Цркви (Пожаревац: ОПК, 2011), 39.

кроз уподобљење. А могуће поистовећење причасника са Причасним по енергији кроз уподобљење јесте обожење оних који се удостојавају да се обоже, а обожење јесте обухватање и довршавање свих који постоје у времену и веку по самом логосу суштине времена и векова. Обухватање и довршење времена и векова и свих бића у њима јесте потпуно јединство у спасаванима чистог и превасходног почетка са њиховим превасходним и чистим крајем“.³³

После преласка реке и ступања не тло пустиње, Марија Египћанка је постала она кроз коју се остваривао Божији промисао, на којој су се показивала чуда Божија. Прве две године хранила се са два хлеба која је понела са собом из Јерусалима, а затим годинама зељем које је расло у пустињи. Није имала одеће и врућине и мразеви су прелазили преко њеног тела. Била је прозорљива, знала је шта ће се десити у будућности. Иако је била неписмена све године док је живела у Александрији, цитирала је старцу Зосими Стари и Нови завет, знала је поредак у његовом манастиру који иначе никада није видела. Лебдела је у ваздуху, ходала по води, за дан прелазила раздаљине које би обичан човек прешао за двадесет дана.³⁴ Али преподобна није била никакав дух, нити привиђење, већ и даље жена од крви и меса. Чуда која су се показивала на њеном телу јесу, у ствари, знаци преображеног тела.³⁵ Тело Марије Египћанке било је људско тело, али преобразено у заједници са Богом. Отуда је оно могло да учини оно што је човеку природно немогуће. Њено тело је било доказ да је она имала пуну заједницу са Богом, јер је она показивала особине обожене човеченске природе. Покајање, дакле, доводи до преображаја човечанске

³³ Максим Исповедник, Одговори Таласију (Нови Сад: Беседа 2018), 211-212.

³⁴ Ове податке сазнајемо из поменутог житија, оно нам и сведочи живот Свете Марије Египћанке.

³⁵ Преображење је један у низу догађаја из Христовог живота који иконизује догађаје који ће се збити са творевином. Преображење Христово на гори Тавору постало је преображење наше. Преображење творевине јесте њено обожење постугнуто у заједници Бога и света.

природе, тачније до заједнице са Богом која преображава природу света. На шта нам Свети Максим говори:

„Из непознања Бога произлази самољубље, а из овога извире тиранско владање према ближњему. Тачније, лажни осећај егзистенцијалне самодовољности. Нема никакве сумње да ово настаје због злоупотребе човекових сила, односно силе разума, жеље и одлучности. А заправо би требало да помоћу разума а не непознања, тражимо искључиво Бога, да помоћу жеље, бивајући очишћени од страсти себелубља, жудимо само за Богом, и да се помоћу одлучности, раздвојене од сваког тиранског нагона, боримо да досегнемо само Бога како бисмо остварили божанску и блажену љубав, која спаја са Богом и чини да онај ко љуби Бога и сам буде бог“.³⁶

Слобода као преломни и суштински момент живота Марије Египћанке

Житије Марије Египћанке предочава овакав смисао и карактер покајања. Ток житија и нарација свесно стављају акценат на то да је управо покајање, као двиг ка Богу, пут ка спасењу. То је постигнуто кроз оштар контраст између слике развратног живота и живота у пустињи. Та два периода у животу Марије Египћанке су доведена у оштар, симетричан контраст управо да би се подвукао и нагласио онај моменат који је преобразио блудницу у светитеља, а то је – покајање. Покајање се кристализује и на формалном плану – док пребива у разврату, Марија Египћанка говори монолошки, док у моменту покајања она разговара са Богородицом. Монолог и дијалог као облици приповедања супротстављени су с циљем да се на формалном плану покаже разлика између егзистенције индивидуе и егзистенције личности³⁷. Питање слободе је питање обожења.

³⁶ Ер. 2 (РГ 91, 397АВ).

³⁷ Види код: Амфилохије Радовић, Основи православног васпитања (Врњачка Бања: Братство Светог Симеона Мироточивог, 1993), 47.; и у књизи: Атанасије Јевтић, Духовност православља (Београд: Храст, 1990).

„Човек може да постане бог искључиво у Цркви и нигде другде. Он то не може ни на универзитетима, нити у социјалним службама, нити у било чему другоме дивном и добром што свет може да понуди. Ма колико све то било добро, оно не може да пружи оно што Црква може. Управо зато световне установе и системи никада не могу бити замена за Цркву, ма колико доприносиле напретку.“³⁸

Битна је и метафоричка слика уласка у јерусалимски храм – Марија није могла да види Господа док није зажелела истински да га види, док није пожелела да остави све што је одваја од Христа. Тај део јесте глорификација покајања као слободне жеље, као искорака човека из себе самога ради Другога. Коначно, нарација даје контраст у опису трулежног и преображеног тела. На почетку загичемо Марију Египћанку као развратницу чије тело зависи од порока и подложно је свим недаћама, а после покајања упознајемо плот која побеђује све природне законе, која не зависи од хране, температуре, која хода по води или лебди у ваздуху, која постаје нетрулежна.

„Осим преподобне Марије Египћанке, пустињски Оци никада не свде духовни живот на морализам или моралистички пијетизам. По њима духовни живот има једну границу: безграничност, а усавршавање један крај. Циљ духовног живота за њих није просто стицање врлина, него кроз врлинско живљење,³⁹ постизање богопштења и обожења силама и енергијама Духа Светога.“⁴⁰

Светост је плод заједнице са Богом будући да јер Бог извор светости. А до заједнице са Богом доводи покајање као

³⁸ Георгије Капсанис, Обожење циљ човековог живота (Београд: Задужбина светог манастира Хиландара, 2004), 32.

³⁹ Врлина и грех нису антоними. Врлина није супротност греху, то нису два принципа. Врлина је само биће, док је грех одсуство врлине, слично као што црно није боја, већ одсуство сваке боје. Тако се и зло у светоотачком богословљу не објашњава као постојање већ као одсуство постојања.

⁴⁰ Радовић, Основи православног васпитања, 224

промена начина постојања. Из постојања биолошке ипостаси⁴¹ која обитава по законима нужности, човек излази кроз ново рођење – рођење Духом. То је рођење у слободи. Уместо да свој идентитет смести у природу, новорођени у Духу измешта свој идентитет из природе као нужности и смешта га у другу Личност. Ново постојање јесте постојање на начин Свете Тројице, а то је егзистенција савршене личности. Та се егзистенција опитује у Цркви и синоним је спасења. Спасење се у хришћанском искуству изједначава са превазилажењем смрти која је „последњи и страшни непријатељ”. Ако логички повежемо почетни и крајњи моменат, односно Крштење и спасење, добиће се познати закључак да је покајање пут ка спасењу, тј. да је циљ покајања спасење. Покајање је онтолошка чињеница која створено биће узводи у сферу боголиког постојања. То је начин остваривања творевине у позитивном смислу, као „да”. Супротно покајању јесте гордост или индивидуализам који враћа творевину у пратворбено стање. Покајање је почетак афирмације створеног бића, његовог ослобађања од нужности кроз слободно излажење света из самог себе. Са тим циљем (да се творевина спасе) показани су коначни плодови обожења у личностима светитеља као примера савршене егзистенције.

Закључак

Резимирано, Покајање као преломни и суштински момент у Житију Марије Египћанке, има следеће карактеристике:

1. оно је онтолошко, тачније идентификује се као прелазак из индивидуалистичког постојања у постојање личности;
2. покајање је плод слободе, тачније одрицања човека од свих нужности, а пре свега нужности сопствене егзистенције;

⁴¹ Видети опширније: Георгије Манзаридис, „Обожење човека по Св. Григорију Палами и православном Предању,“ у Православље и мистика светлости (Зборник о Св. Григорију Палами), прир. Јован Србуљ (Београд: Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског, 2003), 265-353.

3. покајање је улазак у Цркву, тј. Евхаристију која је начин постојања личности;

4. покајање доводи до преображаја људске природе, јер се људска природа обожује у заједници са Богом;

5. покајање, као одрицање од себе и окретање ка Богу, јесте пут спасења.

Врхунац подвига је дијалогски сусрет човека и Бога, који у себи носи аскетску индивидуалност, за разлику од антииндивидуалистичке историје која представља развој и лишеност онтолошког сусрета. Што, наравно, не значи да аскетски индивидуализам искључује „друштвену ангажованост“. Аскетски индивидуализам у контексту агапијске вечере је највећа потврда друштвене ангажованости. Осим еклисиолошког, тако и теолошко наглашавање реалитета заједнице је врло битно, јер личност, у православном предању подразумева односну категорију, у којој је други неопходан толико да чини моје постојање валидним, те стога представља начело јединства а не „начело разједињења.“ Стога дијалогски однос јесте градивни елемент бића. Личност није синоним за индивидуу, већ за однос, схесис, другим речима, личност се поистовећује са односом у коме се разоткрива лична посебност. Али да би се лична посебност пројавила, неопходна је љубав, као превасходно егзистенцијална динамичност познања личности. Љубављу човек се прихвата онаквим какав јесте, у свој својој јединствености, истовремено одбацујући да у другом пројектујемо своје индивидуалне особине. Егоцентризам представља погрешно испољену енергију човекову у смислу самозаштите од уништења, мада је истина управо супротна, у самозатварању је узрок уништења, јер је егоцентризам као монистичка категорија рушилачка сила ништавила. Човек се, дакле, схвата као личност са својом особеношћу, али у заједници и љубвеном дијалогу са Д(д)ругим, насупротив индивидуи, која свој идентитет заснива на објективним индивидуалним психолошким категоријама које су нихилистичке. Стога је за Марију Египћанку у слободи и љубави решење, јер је јединство пре свега истина једин-

ства у Христовој љубави. Али да би се љубав преобразила у Христову љубав и добила онтолошку пуноћу неопходно је човеково слободно учешће у Телу Христовом. Преобразена љубав је Христова љубав у којој је саткано јединство Цркве и њених чланова.

Скраћенице

Опште скраћенице:

SC	Sources Chrétiennes, Paris 1942ff.
PG	Patrologia Graeca, ed. J. P. Migne (Paris 1857–1886)
PL	Patrologia Latina, ed. J. P. Migne (Paris 1844–1855)

Дела Светог Максима Исповедника:

Amb.	Ambiquorum liber
Ep	Epistole
LA	Liber Asceticus
Myst.	Mystagogia

Извори:

Поповић, Јустин. Житија Светих. Манастир Ћелије, Ваљево, 1991.
Patrologia Graeca, ed. J. P. Migne (Paris 1857–1886), vols. 4, 90, 91.

Corpus Christianorum, Series Graeca: Maximus Confessor.
Quaestiones et dubia / Ed. Declerck J. H. Turnhout; Leuven 1982.

Maximus Confessor. Quaestiones ad Thalassium. Sous-Quaestiones I—LV una cum lat. interpret. Ioannis Scotti Eriugenaе iuxta posita / Edd. Laga C., Steel C. Turnhout. 1980.

Maximus Confessor. Quaestiones ad Thalassium una cum lat. interpret. Ioannis Scotti Eriugenaе iuxta posita / Edd. Laga C., Steel C. Parts II. Quaestiones LVI—LXV. Turnhout; Louvain 1990.

Литература:

- Зизијулас, Јован. Заједница и другост. Пожаревац: ОПК, 2011.
- Исповедник, Максим. Одговори Таласију. Нови Сад: Беседа, 2018.
- Исак Сирин. Подвиг (аскеза) у нашем животу. Зајечар: Гласник, Епархија Тимочка, 2000.
- Јован Лествичник. Лествица. Света Гора: Хиландар, 1997.
- Јевтић, Атанасије. “Хришћанство и мистика.“ Теолошки погледи 16, бр. 1-3 (1993): 1-16.
- Јевтић, Атанасије. Духовност православља. Београд: Храст, 1990.
- Јанарас, Христо. Истина и јединство. Нови Сад: Беседа, 2004.
- Јанарас, Христо. Личност и ерос. Нови Сад: Беседа, 2004.
- Јанарас, Христо. Слобода Морала. Крагујевац: Калинић, 2007.
- Капсанис, Георгије. Обожење циљ човековог живота. Београд: Задужбина светог манастира Хиландара, 2004.
- Лудовикос, Никола. Страхови личности и муке ероса: критичка разматрања постмодернистичке богословске онтологије. Превели Дејан Николић и Борис Мркаја. Цетиње: Манастир Рождества Пресвете Богородице - Свештени манастир Цетињски, 2011.
- Максим Исповедник, Живот и избор дела. Врњачка Бања: Братство Св. Симеона Мироточивог, 2012.
- Мидић, Игнатије. Биће као есхатолошка заједница. Пожаревац: ОПК, 2008.
- Манзаридис, Георгије. „Обожење човека по Св. Григорију Палами и православном Предању.“ У Православље и мистика светлости (Зборник о Св. Григорију Палами). Приредио Јован Србуљ, 265-353. Београд: Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског, 2003.
- Маукас, Никос А. Проблем зла. Крагујевац: Каленић, 2005.
- Милошевић, Радомир. Православна сортологија. Смедерево: Храм Светог апостола Луке, 2004.
- Поповић, Јустин. Тумачење Светог Еванђеља по Матеју. Ваљево: Манастир Ћелије, 1989.

Перишић, Владан. “Ако можеш веровати...“, Са теолошке тачке гледишта, Београд: Православни богословски факултет, ИТИ, 2010.

Радовић, Амфилофије, Основи православног васпитања. Врњачка Бања: Братство Светог Симеона Мироточивог, 1993.

Фундулис, Јоанис. “Божанско човекољубље појављено кроз оваплоћење Бога Логоса,“ О литургији, зборник текстова, 279–284. Београд: Мисионарски духовни центар манастира Хиландара „Тројеручица“, 1997.

Флоровски, Георгије. Црква је живот, Изабране беседе, есеји и студије. Превоо Матеј Арсенијевић. Београд: Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског, 2005.

Хоруџи, Сергејевич, Сергеј. *Православна аскеза* – Кључ за нову визију човека. Превоо Небојша Ковачевић. Београд-Карловац: Епархија горњокарловачка Издавачка установа „Мартириа,“ 2010.

Преводи на српски језик:

Одговори Таласију I–VI [превоо са старо грчког и напомене написао Александар Ђаковац, *Саборност* VIII (2002), 13–21, X (2004), 51–58]; VIII, XIV, XLVI [превоо са старогрчког Петар Јевремовић, *Источник* 14/16 (1995), 5–6]; LIX, LX [превоо са старогрчког и на помене написао епископ Атанасије (Јевтић), *Видослов* 35 (2005), 4–8; 36 (2005), 6–16].

Амбигва 7, превоо са старогрчког и коментаре написао епископ Игнатије (Мидић), *Беседа* 2 (1992), 5–28; исто у Епископ Игнатије (Мидић), *Сећање на будућност*, Београд 1995, 184–215.

THE LIFE OF MARY OF EGYPT AS THE BASIS OF CHRISTIAN ETHICS

Darko Stojanović
Academy of the Serbian Orthodox Church
for Fine Arts and Conservation, Belgrade
e mail: darkostoja@gmail.com

Summary: One of the central themes when it comes to biblical itos is the concept of sin and repentance. What is the understanding of sin in the life of Mary the Egyptian? What is the purpose of repentance in the

life of Mary the Egyptian? Can human nature rise above sin? Or is sin an integral part of human nature and it is it that leads us to nothingness? Does the inclination of human nature to sin lead to repentance and its ultimate goal?

Keywords: Mary of Egypt, sin, repentance, deification, biography

МЕЋУЗАВИСНА ПРОЖИМАЊА СВЕТОГ ПИСМА И ЛИТУРГИЈЕ

Александар Михаиловић

Висока школа – Академија СПЦ за уметности и
конзервацију, Београд

ел. пошта: aleksandarmihailovic68@gmail.com

Апстракт: У раду ће бити речи о присуству Светог писма у Литургији Православне Цркве. Најпре ће се обратити пажња на утицај усменог предања о Христовом животу, на формирање, како текста Јеванђеља и осталих новозаветних књига, тако и на саму Литургију, али и на утицај богослужења ране Цркве на формирање Новог завета. У другом делу, кроз примере, биће истакнуто конститутивно присуство старозаветних и новозаветних текстова у свим богослужењима, почев од Литургије. Ова чињеница стара колико и богослужење Православне Цркве, говори о међусобном прожимању Библије и Литургије. У последњем делу биће истакнуто то да је Дух Христов оно што спаја, повезује и надахњује Свето писмо и Литургију. Он их усмерава ка Царству Божијем. Стога је Свето писмо литургијска и есхатолошка књига.

Кључне речи: Свето писмо, Библија, Литургија, Христос, Нови завет, богослужење, тумачење, предање, икона, Други долазак, егзегеза, разумевање, Псалми, богослужбене књиге, Есхатон, свете тајне, молитве, међузависност, прожимање, кључ, Дух, Васкрсење, посланице, Јеванђеље, апостол Павле, Црква, празници, перикопе, заједница, Исус.

Увод

Површном посматрачу би изгледало да тзв. „обичном” вернику Православне Цркве, Свето писмо – Библија није важна, да је мало или уопште не чита и да је не познаје. Те оптужбе од стране протестантских верника делимично су тачне, и то само када се посматра из угла протестантског погледа на Свето писмо. Наиме, “обичан ” верник заиста мало чита и проучава Библију као што то чине верници протестантских заједница.

За православне, за њихову самосвест, Свето писмо је нешто више од свете књиге. Оно није ту тек само за проучавање, продубљено и пажљиво читање или пак путовања за живот. Наравно да је Свето писмо и то, али је нешто више од текста за херменеутику ради ње саме. Свето писмо је, како се често истиче и чује, литургијска књига. Говорећи речником нецрквеним, оно је култна књига. Црквеним речником речено Свето писмо је богослужбена књига. Свето писмо, конкретније Јеванђеље, има посебно место, како у самом Храму - Цркви (на престолу унутар олтара), тако и током читаве литургијске службе. Оно је посебна књига којој се одаје поштовање као каквој икони или освештаном „предмету“. У овом тексту изложићемо где и на којим богослужењима се користи Свето писмо као њихов саставни и конститутивни део.

Однос усменог предања и Светог писма (Новог завета)

У науци о Светом писму (исагогика, новозаветна егзегеза) дошло се до сагласја да је постојало једно усмено предање пре настанка писаног Јеванђеља и свих новозаветних списа.¹ На самом почетку стоји искуство о Христу, о Његовом животу, страдању, Васкрсењу и Вознесењу. На тим чињеницама, на доживљеном мученичком искуству сведока и очевидаца Исуса из Назарета, а то су били апостоли и сви сведоци Христовог живота, заснивало се усмено предање којег су чувале, као залог вере у Христа, прве ранохришћанске заједнице, почев од Јерусалима. У текстовима Новог завета налазе се обриси тог усменог предања. То су биле нелитерарне целине које су се усмено преносиле унутар богослужбених сабрања ранохришћанске црквене заједнице, све док нису постепено записиване и тако улазиле у састав, најпре саме Литургије а потом и Јеванђеља и осталих новозаветних списа (Посланице апостола Павла, Саборне посланице, Откровење Јованово)². Новозаветни научни-

¹ Предраг Драгутиновић, *Увод у Нови завет – Основи новозаветне науке I* (Београд: Институт за теолошка истраживања, ПБФ Универзитета у Београду, 2010), 55-59.

² *Ibid.*, 56-57.

ци закључују да је првобитни језик новозаветних аутора био заправо литургијски језик, односно језик литургијске заједнице.³

Другим речима, Јеванђеља и новозаветни списи настали су из богослужења, прелили се из њега, као усмено предање које је постепено записивано. Повест, приче и сведочења о Исусу из Назарета, Месији Израиља, који је васкрсао и обећао да поново дође, читани су на сваком богослужењу. Тако су рецимо, следеће усмене предлитерарне форме ушле у састав новозаветних књига:

а) Исповедања вере која се везују за кандидате за Крштења. Наиме, кандидати за Крштење морали су да исповеде и изразе веру у васкрслог Христа као услов за Крштење. Те исповедне форме или формуле ушле су у састав многих Посланица апостола Павла, што је и доказано у новозаветној науци,⁴ као следеће :

“Јер вам најпре предадох што и примих, да Христос умрије за гријехе наше по Писму, и да би Погребен, и да је устао трећи дан, по Писму и да се јавио Кифи, затим Дванаесторици“ (1. Кор. 15, 3 - 5).

Осим тога биле су и конкретније форме о смрти и Васкрсењу које су остале записане, попут следеће:

“Јер ако верујемо да Исус умре и Васкрсе, тако ће и Бог оне који су уснули у Христу довести са њим” (1. Сол. 4, 14).

Ушле су и форме о Богу Оцу као: “Али ми имамо само једнога Бога Оца... и једнога Господа Исуса Христа”.⁵ (1. Тим. 2, 5; 6, 13 и Тим. 4, 1).

б) У састав новозаветних списа ушле су и литургијске химне којима се певало у ранохришћанским заједницама. Њих је поприлично, те ћемо навести само неке:⁶

1. О Проворођеном пре сваке твари који је икона

³ Ibid., 57.

⁴ Јоанис Каравидопулос, *Увод у Нови завет (Београд: Истина - издавачка установа Епархије далматинске, 2005)*, 84-87.

⁵ Ibid., 84.

⁶ Драгутиновић, *Увод у Нови Завет, 57-59.*

Бога невидљивог (Кол. 1, 145- 20);

2. О христолошкој химни, о Христу Којем треба да се поклони свака твар на земљи и на небесима (Еф. 1, 3 - 4);

3. О јављању Бога у телу (1. Тим. 3, 16);

4. О страдању Христовом за грехе једанпут, као праведник за неправеднике (1 Пт. 3. 18);

5. О Логосу Божијем у почетку (Јн. 1, 1 - 8);

6. О закланом Јагњету у Откровењу (Отк. 11, 17- 18);

7. Благодарeње Богу Сведржитељу у Откровењу (Отк. 11, 17- 18);

8. Молитва Оче наш (Мт. 6, 9 - 13), (Лк. 11, 2 - 4);

9. Славословља - “ Њему слава у векове. Амин “ (Рим. 11, 36); „ Којему слава у векове векова “ (Гал. 1,5);

10. Коначно химна: “Благодат Господа нашега Исуса Христа и љубав Бога Оца и заједница Светога Духа са свима Вама. Амин“ (2. Кор. 13, 13), ушла је директно у све литургије, у најзначајнији њихов део - анафору.

Овом приликом нагласићемо да су у састав синоптичких Јеванђеља (Матеј, Марко, Лука) ушли тзв. Протојевађеље Марково и *Q* извор или Логије Исусове. Сматра се да су усмена предања о Исусу Месији циркулисала у палестинским заједницама и као таква постепено уношена у Јеванђеље.⁷ Усмена предања преносили су путујући мисионари широм Палестине.

Све у свему, хтели смо укратко да покажемо да је сами Нови завет настао из Цркве, да му је она претходила, да је мало “старија“ од њега, те да је од самих почетака био књига Цркве. Осим тога, кроз историју, Црква и њена самосвест, били су критеријуми за одређивање каноничности новозаветних књига. Дакле, Свето писмо и Црква били су у непосредној међузависности и симбиози.

⁷ Ibid., 150- 156.

Место и значај Јеванђеља у Литургији

Колико је сâмо Јеванђеље значајно у литургијској служби види се из неколико чињеница и радњи.⁸ Наиме, као што смо истакли, погледајмо сâмо место или положај Јеванђеља. Оно се налази на престолу који је у Оолтару. Са тог централног места, Јеванђеље се свечано износи на Малом входу на почетку Литургије, целива се, кади и са поштовањем му се поклањају верници. Мало затим, из Јеванђеља се свечано чита на начин који се зове - мелизматички или мелизматично читање Светог писма. Осим овог начина, у Литургији се читају углавном псалми, псалмодијским или ритмичко-музикалним начином. Мелизматичним начином Јеванђеље се чита у делу Литургије који се зове - Литургија речи, управо баш због сâмог читања, како Јеванђеља тако и Посланица апостола Павла. У раније време пре њих, читано је и из Старог завета. Мелизматичним начином читања Јеванђеља, указује се на то, да је читана реч – Реч Божија, да Она својим смислом обухвата нашу логику, наш ум и да их превазилази својим божанским пореклом. Свечани тон приликом читања иконизује Царство Божије⁹.

Јеванђеље је извор поуке о Спасењу, као и икона сâмог Спаситеља. Оно се отвара и држи над главом новог епископа при рукоположењу, као и при читању молитви Јелеосвећења (св. тајне) над главама погнутих верника. Сами чин Входа са Јеванђељем кроз Цркву указује на његов значај и спасоносну важност¹⁰. Јеванђеље је икона Христовог присуства у Литургији.

Изложимо сада начин читања – Дела апостолских, Посланица апостола Павла, као и самог Јеванђеља, током годишњег литургијског циклуса.

Читања јеванђелских и апостолских перикопа (зачала) почињу од прославе Васкрса који је централни Празник.¹¹

⁸ У овом тексту реч је о Литургијама Св. Јована Златоуста и Св. Василија Великог које се служе у Православној Цркви.

⁹ Јован Зизиулас, “Евхаристија и Царство Божије”, *Саборност* 8, бр. 1-4 (*Пожаревац* 2003): 23-87.

¹⁰ Александар Шмеман, *Евхаристија* (Света гора: Хиландар, 2002), 54-55.

¹¹ Јоанис Фундулис, *Литургика 1, Увод у Свето Богослужење* (Краљево:

Читања иду овим редом:

1. Од Васкрса до Духова (Педесетнице) прочитају се радним данима и недељама на Литургији цела:

а) Дела апостолска, ¹²

б) Јеванђеље по Јовану;

2. Од Духова до Воздвижења Часног крста- Крстовдан 27. септембар:

а) Посланице апостола Павла - суботом и недељом

б) Саборне Посланице - радним данима

в) Јеванђеље по Матеју – суботом, недељом и радним данима

3. Од Крстовдана односно од недеље после тог празника до Великог поста читају се перикопе овим редом:

а) Посланице апостола Павла – суботом и недељом

б) Саборне посланице – радним данима

в) Јеванђеље по Луки – суботом и недељом

4. Током Великог поста до Васкрса перикопе се читају овим редом:

а) Посланица Јеврејима – суботом и недељом

б) Јеванђеље по Марку – суботом и недељом

На Господњим и Богородичиним, као и светитељским празницима, читају се одељци (перикопе) за то одређене у Апостолу и Јеванђелистару.

Осим наведених празника, Апостол (односно перикопе из књиге *Апостол*) и Јеванђеља читају се и на последовањима или следећим светим тајнама - на Крштењу, Венчању, Опелу, Јелеосвећењу, односно на свим свештенодејствима која се на-

ЕУО Епархије жичке, 2004), 95-97.

¹² Поредак читања из Дела апостолских, Посланица ап. Павла као и Саборних посланица прецизиран је у књизи *Апостол* (Краљево: ЕУО Епархије жичке 2004). Због обимности, ми их у тексту наводимо уопштено, без имена самих Посланица. Упућујемо на наведену књигу *Апостол*. Исто важи и за читања Јеванђеља.

лазе у Требнику.¹³ Јеванђеље се чита и на вечерњој служби на Васкрс (Јн. 20, 19 -31), о јављању Васкрслог Христа апостолима и апостолу Томи. Уочи празника Божића, Богојављења и на Велики петак читају се перикопе из Апостола и Јеванђеља, на тзв. Царским часовима, као и на Пређеосвећеним Литургијама на Велики - понедељак, уторак и среду.¹⁴

Иначе, пропуштено је да се помену и читања из Старог завета на Литургији и осталим богослужењима. На Литургији се читају одељци из Паримија¹⁵ на вечерњој која је у склопу Литургије:

1. На Божић - 8 одељака
2. На Богојављење - 13 одељака
3. На Велику суботу - 15 одељака

Паримејник је литургијска књига која садржи текстове из Старог завета који се читају на следећим службама

1. На свакој Вечерњој служби током Великог поста читају се делови из Постања и Прича Соломонових.

2. Током Страсне седмице пред Васкрс читају се одељци из Друге књиге Мојсијеве и Књиге о Јову, на вечерњој служби.

3. Уочи празника светитеља читају се одељци из Прича Соломонових и Пророчких књига, такође на вечерњој служби.

4. На Пређеосвећеним Литургијама током Великог поста.

Свето писмо као квасац богослужбеног живота Цркве

Будући да је у самосвести Цркве, Литургија сâмо присуство Христово, а видели смо да је Нови завет, односно Јеванђеље у центру литургијске службе која се узајамно преплиће са њим, то закључујемо да је Јеванђеље једна христоцентрично- литургијска књига. Овог пута нисмо поменули остала, дневна богослужења Цркве као што су службе: Вечерња, Мало и Велико

¹³ *Велики молитвослов (Велики требник)*, (Ваљеве: Манастир Ђелије, 2011)

¹⁴ Током године на сваком недељном Јутрењу такође се читају одељци из Јеванђеља – укупно их има 11.

¹⁵ *Паримејник* (Требиње: Манастир Тврдош, Острог, 2000.)

повечерје, Полуноћница, Јутрење, I, III, VI и IX час тј. служба часова - које су конституисане од Псалтира. Наиме, Псалми као и Девет библијских песама чине највећи део садржаја тих служби, које се налазе у Часослову и Псалтиру. Наравно, велики део псалама чини ”материјал” и литургијских Антифона, Прокимена, Алилујарија и сл. Није поменуто ни то да се огроман број библијског ”материјала” налази као структурални део у стихирама, химнама и песмама богослужбених књига попут - Октоиха, Минеја, Посног Триода, Пентикостара, Србљака и сл. Сâми текстови литургијских молитви у Литургијама (Златоустовој и Василијевој) имају велики број библијских мотива, као и самих Христових речи о причешћу. Све у свему, Свето писмо је градивни елемент богослужења Православне Цркве, што има традицију од самих њених почетака.

Поменимо Велики (као и Мали) требник (Евхологион) који садржи све свете тајне (Крштење, Миропомазанье, Венчање, Опело, Јелеосвећење), све молитве , од рођења детета до разних освећења (кошница, усева, њива, винограда, кола, кућа, амбара и сл.), те молитве за здравље, против несанице, против болести, за изгон демона, за почетак рада, на почетку Нове године, школске године – дакле, за сва људска стања и проблеме својствене човеку као таквом - у чијим молитвама апсолутно не изостају мотиви, догађаји, имена пророка, патријараха или апостола из Светог писма. Библијски мотиви прожимају све молитве из Требника - од рођења до опела. Дакле, богослужење Цркве са Литургијом као круном, натопљено је Библијом, те се може одговорити протестантским критичарима, са почетка овог текста, да Библија прожима црквени живот на један посебан молитвени начин, можда мање рационалан, но не и ирационалан, али прожима православног човека у свим аспектима његовог живота. Дух Библије, као и дух Литургије су окренути будућим догађајима, ка Другом доласку Христовом, ка Царству Божијем, што је њихова суштинска сличност. Обе су есхатолошки настројене, али и надахнуте. Христос Библије је и Христос Литургије. Један те исти Христос се открио, како у Светом писму тако и у Литургији. У Светом писму, као и у Литургији, постоји динамичко кретање: од стварања света,

кроз Стари завет, ка Новом завету и Васкрсењу, односно ка Царству Божијем - Есхатону. Христос је кључ за разумевање Светог писма. Дух Христов оживљује и “мртво” слово Библије, али и учеснике литургијске службе. Због тога је приступ тумачењу Светог писма код светих отаца увек био мистагошки и литургијски. Најбоља тумачења Библије код светих отаца биле су њихове литургијске Омилије.¹⁶

Закључак

Господ Христос је централна личност Светог писма и Литургије. Они су (Свето писмо и Литургија) прожимали и прожимају сав живот Цркве и човека у њој. Неодвојиви су једно од другог. Од самих почетака усмена предања, која су богослужбеног карактера, конституисала су како Нови завет тако и Литургију. То је уочљиво из годишњег литургијског реда и поретка. Сама Литургија и све богослужбене књиге верно сведоче о прожимању и међудејству Библије и Цркве. Намера овог текста је била да се још једном изведу на видело њихове суштинске сличности. Оно што их обједињује јесте Дух Христов, Који Свето писмо и Литургију усмерава ка Царству Божијем. Због тога Јеванђеље није обичан текст, који се чита обичним тоном већ мелизматичним и свечаним. Јеванђељу се даје најсвечаније место у Храму - Цркви (на престолу у олтару), оно се свечано износи на Малом входу у Литургији, њиме се благосиља, оно се кади, целива и њему се верници клањају са поштовањем. Јеванђеље је сама Реч Божија која нам долази из Есхатона, оно је икона Христова, оно нас обухвата својим смислом и спасава самим Христовим присуством. Због свега тога, васкрели Христос је кључ за разумевање како Светог писма, тако и Литургије, што су најбоље знали и учили свети оци у својим литургијским Омилијама.

¹⁶ Атанасије Јевтић, “Како су Свети Оци видели Свето Писмо,” у *Православна теологија данас*, прир. *Радован Биговић* (Београд, Богословски факултет, 1995): 136-137.

Извори:

Свето Писмо, Београд: Свети Архијерејски Синод СПЦ, 1998.

Апостол, Краљево: ЕУО Епархије жичке 2004.

Велики Молитвослов (Велики Требник), Ваљево: Манастир Гелије, 2011.

Паримејник, Требиње: Манастир Тврдош, Острог, 2000.

Литература:

Драгутиновић, Предраг. *Увод у Нови Завет - Основи новозаветне науке I*. Београд, Институт за теолошка истраживања, ПБФ Универзитета у Београду, 2010.

Зизијулас, Јован. "Евхаристија и Царство Божје". *Саборност* 8, бр. 1-4 (Пожаревац 2003): 23-87.

Јевтић, Атанасије. "Како су Свети Оци видели Свето Писмо". У *Православна теологија данас. Приредио Радован Биговић*, Београд: Богословски факултет, 1995, 136-147.

Каравидопулос, Јоанис. *Увод у Нови Завет, Београд: Истина - издавачка установа Епархије далматинске*, 2005.

Фундулис, Јоанис. *Литургија I, Увод у Свето Богослужење*. Краљево: ЕУО Епархије жичке 2004.

Шмеман, Александар. *Евхаристија. Света гора: Хиландар*, 2002.

**INTERCONNECTION OF THE HOLY SCRIPTURE
AND LITURGY**

Aleksandar Mihailovic
Academy of the Serbian Orthodox Church
for Fine Arts and Conservation, Belgrade
e mail: aleksandarmihailovic68@gmail.com

Summary: The article will discuss the presence of the Holy Scriptures in the Liturgy of the Orthodox Church. Attention will be paid to the affect of the Tradition on the Life of Christ, to the formation of the text of the Gospels and other New Testament books, as well as to the Liturgy itself, but also to the influence of early church worship on the formation

Александар Михаиловић

of the New Testament. In the second part, through examples, explores the constitutive presence of Old Testament and New Testament texts in all worship services, starting from the liturgy.

Key words: holy scripture, Bible, liturgy, Christ, New testament, worship, interpretation, lecture, Icon, The second coming of Christ, exegesis, psalms, liturgical books, eschaton, sacred secrets, Apostle Paul, Church, community.

УМЕТОСТИ

THE AUTONOMY OF THE ICON: Converging Aesthetics in Early Modernism¹

Silouan Justiniano

Monastery of St. Dionysios the Areopagite, Long Island NY

e mail: hsil2002@gmail.com

It is well to remember that a picture-before being a battle horse, a nude woman, or some anecdote-is essentially a flat surface covered with colors assembled in a certain order.

Maurice Denis

Abstract: With the advent of Modernism, the magical 'accuracies' of post-Renaissance painting ceased to play a dominant role and monopolize aesthetic criteria, not only within the 'art world' and the visual culture we encounter on a daily basis, but even within the ecclesial sphere. It would not be an exaggeration to say that modern art has expanded our way of seeing and changed our expectations concerning images. What is now held as aesthetically acceptable and functionally viable has drastically changed. The reality is that the modernist avant-garde's anti-naturalism and appreciation for medieval, folk, and 'primitive' art partly contributed in preparing the ground for the twentieth century icon revival. For as the latter was unfolding, the former was already having its major impact in the reshaping of our aesthetic standards and expectations. This paper takes a look into the convergence of ideas that unfolded between the twentieth century icon revival and the Parisian avant-garde—in particular as represented by the parallels evident, yet often overlooked, between the aesthetic theories of the painter Maurice Denis (1870-1943), and the iconographers Leonid Ouspensky (1902-1987) and Photis Kontoglou (1895-1965). These parallels touch on their respective views on anti-naturalism and symbolism in painting. The larger context for this study is the question of abstraction and its association with spirituality, as it became formulated in the twentieth century. Exploring these convergences will help us gain a better understanding of the icon painting revival's 'dogmatization of style' and enable us to propose a strategy to overcome this tendency.

Key words: icon painting, abstraction, naturalism, modernism, mutability, immutability, hieraticism, autonomy, Maurice Denis, Leonid Ouspensky, Photis Kontoglou, symbolist painting, Ateliers d'Art Sacré, Neo-Byzantine, neo-traditionalism, dogmatization of style, enargeia, transfigured existence.

Autonomy unto Death

In our short and matter-of-fact epigraph, the first lines of Symbolist painter Maurice Denis's famous *Définition du Néo-traditionalisme* (1890),¹ we find in a kernel what would become one of the most crucial theoretical axioms in the development of modern art: the autonomy of the art object based on its inherent properties. For painting this means that, if it is to live up to its maximum of aesthetic and expressive potentials, it is essential that the integrity of its pictorial flatness is never overlooked. Painting, that is, should not be confused with mere naturalistic illusionism, a 'literary' or superficial illustration of the tangible world. Rather, painting is primarily a 'symbol' of inner states, a pictorial interpretive arrangement, functioning as an equivalent to the painter's subjective experience of nature.² This doctrine was to play an instrumental role in the shaping of formalist aesthetics, and the various forms of abstraction and non-objective painting in the twentieth century.³

The modernist focus on the inherent properties of painting partly arose from the disillusionment that the avant-garde painters

¹ This paper is based on the article, 'On the Relative Autonomy of the Icon: Converging Aesthetics in Early Modernism', *Orthodox Arts Journal*, December 13, 2013. <https://orthodoxartsjournal.org/on-the-relative-autonomy-of-the-icon-converging-aesthetics-in-early-modernism/> (accessed 20 October, 2020).

For the epigraph I have followed Herschel B. Chipp's translation, 'Definition of Neotraditionalism', in Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art* (Berkeley, CA: University of California Press, 1968), 94.

² On Symbolism see Herschel B. Chipp, 'Symbolism and Other Subjectivist Tendencies: Form and the Evocation of Feeling', in Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art* (Berkeley, CA: University of California Press, 1968), 48-56.

³ Roger Fry (1866-1934) and Clement Greenberg (1909-1994) rank among the most prominent formalist art critics whose work follow in the vein of Maurice Denis's dictum.

felt concerning what they perceived to be the formulaic dead end reached by academic painting at the end of the nineteenth century. Some blamed the crisis on the empiricism, scientism and banality of the academy's naturalistic approach towards the depiction of nature.⁴ Moreover, with the invention of photography, concern with the accurate depiction of sense perception subsided. It seemed as if painting had been defeated by the unrivaled precision of the new medium. What else was there for painting to do? At a loss as to how to process the implications of this new technology, the academic painter Paul Delaroche exclaimed: 'From today, painting is dead.'⁵

From the midst of these developments various movements arose: Impressionism, Pointillism, Symbolism, Fauvism, Expressionism, and, of course, the major breakthrough, Cubism. With these, and others following their lead, the outward forms of nature gradually dissolved in a search for the essence of things. A new pictorial language was sought, capable of communicating more subtle perceptions. As there was a turn away from appearances, there also arose a renewed interest concerning the 'spiritual' in art. Consequently, abstraction was born. Painting, it was believed, had been liberated. It had become 'autonomous' from the demands of *mimesis*.

In the search for the 'essence of things' and 'subtle perceptions,' the pioneers of abstraction found clues in folk, 'primitive'⁶ and medieval art. The icon was then 'discovered' as a prime example of non-naturalism, expressive form and color, pictorial 'flatness' and, therefore, a vindication of the drive towards 'autonomy'. For some modernist painters the icon pointed towards the

⁴ On scientific and 'documentary' naturalism and its connection to the republican values of the time see Richard Thomson, *Art of the Actual: Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880-1900* (New Haven, CT: Yale University Press, 2012), 56-57.

⁵ Stephen Bann, *Paul Delaroche: History Painted* (London, UK: Reaktion Books; Princeton University Press, 1997), 17.

⁶ As a good example of how Neo-primitivism was being discussed in Russian in 1913 see Alexander Shevchenko (1888-1978), 'Neo-Primitivism: Its Theory, Its Potentials, Its Achievements', trans. & eds. Charles Harrison & Paul Wood, *Art in Theory: 1900-1990*, (Oxford, UK: Blackwell Publishers Inc., 1992) 105-106; Also see Emile Nolde, 'On Primitive Art', *Ibid.* 101-102.

possibility of arriving at a pictorial language capable of conveying more subtle dimensions of reality and how they could perhaps develop an alternative symbolism for their ‘new religion’ centered on art. They sought, as Franz Marc (1880-1916) would say, to make of their paintings ‘symbols that belong on the altars of a future spiritual religion.’⁷

A close friend of Franz Marc, and a notable representative of the ‘discovery’ of the icon in early Modernism, is the pioneer of abstraction Wassily Kandinsky (1866-1944), who also authored the little book, *Concerning the Spiritual in Art*, published in 1911. In this text Kandinsky delineates his mystical views and foresees the arrival of a spiritual revolution with the visionary painter at the forefront, leading the way as a prophet. He also discusses his pictorial theories, based on the possibility of ‘conscious construction’⁸ and an expressionism based on ‘inner need’ and the ‘inner sound’ of nature rather than its outward form. The abstract purity of music would serve as a model for the painter. When asked in a 1937 interview how he had arrived at the idea of abstract painting, Kandinsky mentions as influence the completely painted interiors of farmhouses in Vologda, painted folk ornaments and furniture, Impressionism and also the icon: ‘Since then I looked at Russian icon painting with new eyes, that is to say, I “acquired eyes” for the abstract element in this kind of painting.’⁹

In his *Reminiscences* (1913), Kandinsky once again recalls the brightly colored interiors and refurbishing of Vologda. This time he also mentions *lubok* folk prints, which borrow elements from icon painting, and the devotional ‘red corner’ of the house, covered with painted and printed images of saints. Inside the brightly colored Vologda interiors he felt as if he had walked within a painting

⁷ Franz Marc, ‘The Blaue Reiter Almanac’, as quoted by Roger Lipsey, *An Art of Our Own: The Spiritual in Twentieth Century Art* (Boston, MA: Shambala, 1989), 64.

⁸ Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, trans. M. T. H. Sadler (New York, NY: Dover Publications, Inc., 1977), 57.

⁹ Translated as ‘Interview with Karl Nierendorf’, in *Kandinsky: Complete Writings on Art*, eds. Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (New York, NY: Da Capo Press, Inc., 1994), 806.

which ‘narrated’ nothing¹⁰, yet imparted a meaningful experience nonetheless. All of these components reminded him of the church interiors of Moscow and the strong impact they had on him.¹¹ But Kandinsky was not the only one within the Russian avant-garde to be inspired by icons and the ‘red corner’. Some would even dare to take its domestic function ironically, turning it into a propagandist vehicle for their revolutionary ideology. Perhaps the closest we get to an ‘altar’ of the ‘future religion’, as envisioned by Marc, is Malevich’s ‘icon corner’.

In 1915 a group of Russian painters, organizing themselves under the banner of a new movement called Suprematism, held an exhibition in Petrograd titled, *The Last Futurist Exhibition, 0.10*. The highlight of the exhibition was the painting *Black Square*¹² by Kazimir Malevich (1878-1935), the leader of this movement of ‘non-objective’ painting, characterized by their compositions constructed out of purely geometric shapes. The painting was hung high up in the corner of the room, calling to mind the ‘red corner’ of the houses of pious Orthodox Christians. Thus, the *Black Square*, meant to signify the supremacy of feeling over meaningless nature, automatically became the center of attention, simultaneously fueling the public’s outrage and revolutionary reverence. The gesture was calculated and the implication was obvious: Malevich was provocatively breaking with the past, along with its cultural and religious symbols. The old icon was removed and a new one, inaugurating a new stage—a Utopia—in art and civilization was erected in its place. This new symbol was ‘autonomous’, an ‘icon without figures’, as the art critic Donald Kuspit has called Malevich’s ‘non-objective’ painting.¹³

¹⁰ Ibid.

¹¹ Wassily Kandinsky, ‘Reminiscences/Three Pictures’, Ibid. 368-69.

¹² Kevin Kinsella notes: ‘It is not by chance that Malevich himself called his Black Quadrilateral (often referred to as “the Black Square”) “the icon of my time.”’ Kevin Kinsella, ‘Painted into a (Beautiful) Corner: Malevich at the Gagosian’, in *Bomblog*, Apr 28, 2011. <https://bombmagazine.org/articles/painted-into-a-beautiful-corner-malevich-at-the-gagosian/> (accessed 20 October, 2020).

¹³ Kuspit made this comment in around 1993, during one of his classes attended by the author while studying at the School of Visual Arts, in New York City.

In the quest for the inherent properties of painting, abstraction would eventually lead to the non-objective reductivism of the monochrome, such as Malevich's *Suprematist Composition: White on White (1918)*, and eventually, taken to its logical conclusion, to the conceptual zero point—a kind of aesthetic 'apophaticism'—resulting in the demise of painting itself. Thus in 1921 Alexander Rodchenko would paint his triptych, *Pure Red Color, Pure Yellow Color, Pure Blue Color*, and famously proclaim: 'I reduced painting to its logical conclusion and exhibited three canvases: red, blue and yellow. I affirmed: it's all over. Basic colors. Every plane is a plane and there is to be no representation.'¹⁴ From here on he would focus, as a Constructivist, on formalist experiments in the fields of graphic design, film and photography. Now the aim was utilitarian, art as production—without any mystical connotation—in support of the Bolshevik Revolution. Painting as a bourgeoisie 'commodity', with its religious residues, was now apparently overcome. The pursuit of Utopia morphed from a 'spiritual' to a materialist ideology. But neither the materialist Utopia nor the hoped-for future religion of the avant-garde mystics ever came. The altars were never built; only their 'symbols' remain as evidence of false hopes. Hence we are brought back full circle, to another proclamation of the death of painting.¹⁵ It was thought photography had stricken it with a mortal wound. Abstraction came to its rescue, yet it ironically resulted in its second death. But, of course, painting never went away. It keeps on coming back—experiencing resurrections—no matter how many times its demise has been proclaimed.

The icon, *lubki*, folk art, and 'primitive' art were decontextualized and pillaged by the avant-garde in a Romantic search for aesthetic and ethnic authenticity, independent from the 'classical' Western standards of representation, yet rarely did their appropriation render successful results.¹⁶ The icon was emptied of its content.

¹⁴ Rodchenko, as quoted in Yve-Alain Bois, *Painting as Model* (Boston, MA: MIT Press, 1993), 238.

¹⁵ Cf. Davor Džalto, 'Art: A Brief History of Absence (From the Conception and Birth, Life and Death, to the Living Deadness of Art)', in *Philosophy and Society XXVI* (3) (Belgrade, SRB: Institute for Philosophy and Social Theory, 2015), 667.

¹⁶ See C. A. Tsakiridou, *Icons in Time, Persons in Eternity: Orthodox Theology*

In a formalistic attempt to arrive at its elusive spirituality, closely identified with its abstraction, it could not be duplicated. Painting might have been successfully ‘liberated’ from the constraints of the tired, formulaic, vacuous and no longer viable, conventional approach of the academy. Nevertheless, it now found itself subjugated not only to subjectivism, but also the tyranny of programmatic conceptualism, which left the art object behind for its own theorizing and depleted it of its own aesthetic being, vitality and voice.

The modernists searched for ‘the spiritual’ in art and arrived at the zero degree of abstraction—non-objectivity. Some of us, however, have looked at the corner of abstraction and found the icon—the affirmation of the Incarnation. So, it would be disingenuous for us to solely relegate our discussions about modern art to utterances of disdain, since it was partly through Modernism that some of us have arrived at icon painting. Indeed, programmatic theorizing can plague not only modern art but also the icon revival. In the case of the later we find it in what has been called the ‘dogmatization of style’.¹⁷ But to better understand this symptom, and arrive at some possible ways of overcoming it, it is important to take a further look at the unexpected convergences which exist between the twentieth century icon revival and Modernism.

Convergences

As is well known, Paris initially served as the main center of dissemination for the avant-garde ideas which fueled the development of abstraction. It would be a bit naïve to think that the

and the Aesthetics of the Christian Image (Burlington, VT: Ashgate, 213), 90-91.

¹⁷ The idea of the ‘dogmatization of style’ is indebted to the critical assessment contained in the writings of George Kordis. See in particular, George Kordis, ‘The return to Byzantine painting tradition: Fotis Kontoglou and the aesthetical problem of twentieth-century orthodox iconography’, in *Devotional Cultures of European Christianity, 1790-1960*, eds. Henning Laugerud & Salvador Ryan (Portland, OR: Four Court Press, 2012), 122-130; Also see Markos Kampanis, *Is there a ‘sacred’ style?*, paper delivered at The Sacred and Secular in Life and Art: A Workshop Dedicated to the Memory of Philip Sherrard, Oxford, July 14-17, 2016. https://www.academia.edu/39724501/MARKOS_KAMPANIS_Is_there_a_sacred_style (accessed 21 October, 2020).

pioneers of the icon revival, Leonid Ouspensky and Photis Kontoglou, would have been buffered somehow from these currents of thought, as they developed their painting theory during their formative years. The first, we should recall, lived in Paris from 1926 until his death in 1987, and studied under the symbolist painter N. D. Millioti (1874-1962),¹⁸ while the second, after leaving the Athens School of Fine Arts in 1915, lived in Paris for a period of time before returning to Ayvalik in 1919.¹⁹ We will focus on these two major representatives of the icon revival, since their convergence with Modernism pivots around their practice as both painters and theoreticians.²⁰ Most of the discussion, however, will deal with the views of Maurice Denis on Byzantine art and hieraticism, and the rarely explored link that exists between him and Ouspensky within the sacred art revival in France. We will then touch briefly on Kontoglou's modernist context.

In *The Progeny of the Icon*, Kari Kotkavaara's research helps us to situate the historical context of Ouspensky's *L' Icône, Vision*

¹⁸ Patrick Doolan, *Recovery of the Icon: The Life and Work of Leonid Ouspensky* (Crestwood, NY: SVS Press, 2008), 13; Of N.D. Millioti, who is also referred to as Nicolas Millioti or Nikolai Milioti we learn: 'The painting, Birth of Venus (1912) by Nikolai Milioti (1874-1962), marked the beginning of the development of abstract painting, along with numerous similarities to Wassily Kandinsky's work of the same time period.' Cathy Locke, 'Symbolist Painters- Exploring a world Beyond: The Russian Symbolist Painters', in *Musings on Art*, <https://musings-on-art.org/russian-symbolist> (accessed 20 October, 2020).

¹⁹ See Nikos Zias, 'Chronological Table of Kontoglou's Life and Work', in the catalogue for the exhibition, *Photis Kontoglou: Reflections of Byzantium in the 20th Century* (New York, NY: Foundation for Hellenic Culture, 1997), 71.

²⁰ Pavel Florensky, another major contributor to the icon revival, although not residing in Paris, was nevertheless also influenced by avant-garde currents, in particular through his involvement with circles promoting the ideas of Russian Symbolism. After the Bolshevik Revolution Florensky taught at the VKhUTEMAS, along with Kandinsky and Rodchenko, where he delivered his famous lectures on reverse perspective. See Nicoletta Misler, 'Pavel Florensky: A Biographical Sketch', in Pavel Florensky, *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art*, ed. Nicoletta Misler, (London, UK: Reaktion Books LTD, 2002), 62-93; Another member of the Russian émigré community in Paris that should also be mentioned is the iconographer sister Joanna Reitlinger, who studied with Maurice Denis, see below note 28.

du Monde Spirituel, a pivotal brochure in the development of the icon revival, which aims to theologially interpret the traditional icon and argue for its superiority over other forms of sacred art. Published in 1948, it would go on to be translated into Greek through the intervention of Photis Kontoglou and partly contribute in the shaping of his theoretical formulations.²¹ The text, according to Kotkavaara, is best understood in light of the Roman Catholic sacred art revival unfolding at the time in France:

His first French text, *L' Icône, vision du monde spirituel*, emerged more or less immediately after the Second World War in reply to two different revivalist ideologies which had matured in the inter-war years. The first of these had been advocated by émigrés who – as members of the Icon Association – were in pursuit of a revived Old Russian imagery; while the second had been put forward by French Catholic modernists who admired El Greco, Fra Angelico and – last but not least – the serene images of Byzantium.²²

²¹ Evan Freeman, 'Rethinking the Role of Style in Orthodox Iconography: The Invention of Tradition in the Writings of Florensky, Ouspensky and Kontoglou', in *Church Music and Icons: Windows to Heaven, Proceedings of the Fifth International Conference on Orthodox Church Music*, Joensuu, Finland, 3-9 June, 2013 (Joensuu, FI: The International Society for Orthodox Church Music, 2015), 356.

²² Kari Kotkavaara, *Progeny of the Icon: Émigré Russian Revivalism and the Vicissitudes of the Eastern Orthodox Sacred Image*, (Åbo, FI: Åbo Akademi University Press, 1999) 245-46; The Icon Association is also referred to as the Icon Society, founded in 1927 by the Old Believer and patron of the arts Vladimir Pavlovich Ryabushinsky (1873-1955). Leonid Ouspensky, Gregory Kroug, Sister (in fact Mother) Joanna and Pimen Sofronov, are counted among its members. The Icon Society was established 'with the goal of disseminating information about icons, helping iconographers find orders for their work, and helping parishes finance the adornment and frescoing of their churches... The Icon Society engaged in a great deal of educational work. They published books, scheduled lectures, and arranged art exhibits where traditional icons were exhibited along with paintings of contemporary masters.' Irina Yazykova, *Hidden and Triumphant: The Underground Struggle to Save Russian Iconography* (Brewster, MA: Paraclete Press, 2010), 87-88.

These two groups would in fact cooperate during the 1930s and 1940s in the organization of various group exhibitions of revivalist sacred art. The French Catholic revivalists could be seen as the most recent permutation of a Neo-Byzantine and hieratic art revival which stretched back to the mid-nineteenth century. Part of the cultural background of this earlier stage of the Byzantine revival in France consisted of a polemical battle between the ultramontane and progressivist ideologies of the time. The former, on the one hand, saw in the qualities of the hieratic style, such as ‘frontality, stasis, severity, and an emphatic reduction of pictorial illusionism,’²³ the kind of authority, solemnity, timelessness, otherworldliness and stability they identified with their traditional values.²⁴ The latter, on the other hand, took the matter of fact directness of naturalism, its look into the mundane and rougher side of contemporary life, as representative of scientific positivism and a way of voicing the plight of the common man as it unfolded in the transience of a rapidly developing modern world.²⁵ Thus, the dichotomy posed between these two stylistic modes can be seen as analogous to the philosophical problem regarding being and becoming—immutability and mutability.²⁶ By the 1860s and 1870s, however, a shift occurred. Naturalism was now embraced by many within mainstream Catholicism, in an attempt to conform to the scientific mentality of the time, while hieraticism and Neo-Byzantine forms became the preoccupation of the cultural vanguard, which rejected the excesses of scientism in exploration of mystical and subjectivist tendencies.²⁷

Within the French avant-garde, one of the most important revivalists and admirers of Byzantine art was the devout Roman Catholic Maurice Denis.²⁸ In addition to his earlier involvement

²³ Ibid., 5.

²⁴ Michael Paul Driskel, *Representing Belief: Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France* (University Park, PA: Pennsylvania State University State Press, 1992), 59-97.

²⁵ Ibid., 165-226.

²⁶ Ibid., 2-18.

²⁷ Ibid., 227-252.

²⁸ For a thorough overview of Denis’ ideas on sacred art see ‘From the Prophets to

with the Symbolist group Les Nabis (from the Hebrew *nebiim*, meaning prophet) in the 1890s, he would go on to play a major role in the articulation of the ideas surrounding the ‘art sacré’ revival in Paris. Although Denis’s earlier work of the Nabis period at times verged on abstraction in its anti-naturalistic orientation, he never gave himself wholeheartedly towards that direction in his painting the subject matter was never abandoned. Nevertheless, as he theorized and directed his efforts towards the revitalization of the Christian ‘sacred image’, he implemented his symbolist aesthetic doctrine in the decorative murals of churches as best he could within this context. Symbolism would remain as his artistic doctrine throughout his life.

Symbolism, for Denis, ‘is the art of translating and *inducing states of soul* by means of relations of color and forms. These relations, invented or borrowed from Nature, become signs or symbols of these states of soul: they have the power to suggest them.’²⁹ This process involves the interpretive alteration and stylization in the painting of what is perceived, as a means to express the painter’s emotional response to nature. Thus, instead of copying the external appearances, the painter creates a pictorial equivalent—through the ‘abstract’ formal qualities of painting—of the state of his soul, which in turn induces a corresponding emotional response in the viewer. This broad definition allowed for the possibility of symbolist works in a variety of styles. It was Denis’s conviction that ‘all truly superior works of art, whether ancient or modern, are symbolist.’³⁰ Hence his designation of the term ‘Neo-traditionalism’ in 1890 to describe the radical changes in painting occurring in the late nineteenth-century. For Denis avant-garde symbolist painting was as traditional and ‘iconic’ as the Byzantine icon.³¹

the Master’, in Aidan Nichols, OP, *In Search of the Sacred Image* (Herefordshire, UK: Gracewing, 2020), 219-258.

²⁹ As quoted in Jacques Maritain, *Art and Scholasticism and The Frontiers of Poetry*, trans. Joseph W. Evans (New York, NY: Charles Scribner’s Sons, 1962), 203.

³⁰ See Peter Brooke, ‘A Broad Definition of Symbolism’, in his introduction to, *Maurice Denis: Writings on Sacred Art*, <http://www.peterbrooke.org/art-and-religion/denis/intro/symbolism.html> (accessed 30 September, 2020).

³¹ For Denis, as Peter Brooke puts it: ‘The transformation that occurred in the late

In 1919, he cofounded the *Ateliers d'Art Sacré* (Studios of Sacred Art), together with Georges Desvallières (1861-1950), from which he worked on commissions and prepared many artists for the decoration of places of worship.³² One of the aims of the 'art sacré' movement was to renew French religious art by combating the conventional artifice of academic art and the proliferation of bad taste, or 'kitsch', coming out of the Paris quarter surrounding the Church of St. Sulpice. Hence the so called 'Saint-Sulpice style' of sentimental images, mass-produced devotional paraphernalia, and plaster statuettes of saints.³³ Denis describes his vision for the *Ateliers d'Art Sacré* as follows: 'I proscribe academicism because it sacrifices emotion to convention and artifice, because it is theatrical or bland...I ban realism because it's prose and I want "music above all else", and poetry. Finally, I will preach beauty. Beauty is an attribute of divinity.'³⁴

nineteenth century was not a discovery of something entirely new, something that had never before been experienced in the world, such as is implied in the absurd label 'modernist' or in the theories of the Italian or Russian 'Futurists'. Denis' most influential essay, written at the age of nineteen under the direct impact of his first encounter with the work of Gauguin, Van Gogh and Cézanne, was called *A Definition of Neo-Traditionalism*.' Ibid.

³² An interesting detail in this history is provided by Irina Yazykova regarding Julia Nikolaevna Reitlinger, another member of the émigré Russian community and contributor to the icon revival. Julia, who later was tonsured taking the name, Mother Joanna, in fact studied at the *Ateliers d'Art Sacré* with Denis. She was looking for guidance in her search for a form of 'creative icon painting'. Yazykova says of Mother Joanna: 'She herself sought something of greater simplicity and depth and for several years she visited the atelier of the well-known French painter Maurice Denis, who tried to create a new form of religious art. Yet his painterly approach didn't satisfy her either.' Yazykova, Ibid. 73; Also see Peter Brooke, *Sister Joanna (Reitlinger) and Maurice Denis: An Orthodox-Catholic Encounter*, <http://www.peterbrooke.org/art-and-religion/reitlinger/> (accessed 29 September, 2020).

³³ In this regard there is an interesting parallel between the "art sacré" movement and one of the current dilemmas the liturgical arts of the Orthodox Church confronts today: the ever-growing proliferation of mechanically reproduced icons.

³⁴ As quoted in Michael Rossi, 'Art and Catholic Faith in the 20th Century: The Ways of Creation', lecture delivered at the *Sacred Art in the 20th Century Conference*, Saint Paul de Wisques abbey, September 25, 2010. <http://arras.catholique.fr/>

For Denis, Byzantine art—at least for some time until 1913—became the prime example of an art in which he saw his symbolist ideas concerning Christian painting perfectly synthesized. In an 1896 article, *Notes on Religious Painting*, later published in 1912, Denis states, ‘Byzantine painting is assuredly the most perfect type of Christian painting.’³⁵ Denis considers Byzantine art ‘rational’ and attributes to it the ‘admirable formulas’ of traditional iconography:

That liturgical and rational Byzantine art to which we owe the marvelous mosaics found in Rome, Ravenna and Milan, is also the source, lest we forget, of those admirable formulas which Christian iconography has utilized ever since, for better or for worst, to set forth the mysteries and represent sacred history.³⁶

He also goes on to display his enthusiasm for the ‘supernatural compositions’ of Byzantine works, which seem to gratify his longing for harmonious, classical order, and precise expressive form:

It is impossible for us to conceive of a Christian subject without evoking various ones of their symmetrical, well-conceived and mysteriously simple, truly supernatural compositions. It is because of their “rightness” of expression that they have survived the long vicissitudes of the ages.³⁷

Denis did not only speak of the ‘admirable formulas’ and “rightness” of expression’ that Byzantine art had produced, but also of its “definitive interpretations” of the Gospels and the Doctrine, i.e. sacred pictorial formulas which lay at the root of all

page-20317.html (accessed 29 September, 2020).

³⁵ Maurice Denis, ‘Notes on Religious Painting’, in *Maurice Denis: Writings on ‘Sacred Art’*, trans. Peter Brooke, <http://www.peterbrooke.org/art-and-religion/denis/notes/ideals.html> (30 September, 2020).

³⁶ Our translation from the French as quoted by Kotkavaara, 249. The quotations that follow, as provided by Kotkavaara, have also been translated from the French by the author.

³⁷ *Ibid.*, 250.

Christian art...'³⁸ In the same article, Denis summarizes his ideas about the Christian image as follows: 'To insuperable spiritual beauty corresponds perfect décor; astonishing correspondences point to truth from on high: proportions express concepts; harmony of form and logic of dogma coincide.'³⁹ This passage, as Kotkavaara notices, is paralleled by Ouspensky in a more laconic manner when he says: 'For the Orthodox Church the image is, as much as the word, a language expressing its dogmas and teachings.'⁴⁰ Ouspensky also seems to be speaking a similar language as Denis when he points out the 'astonishing correspondences' between prayer, the icon's simplicity and its harmonious, 'supernatural composition': 'The icon is the path and the means, prayer itself. From thence come the icon's majesty, simplicity, calm movement and the rhythm of its lines and colors, flowing from perfect interior harmony.'⁴¹ What should be particularly noticed from these passages is the close link made by Denis, and paralleled by Ouspensky, between form and dogma.⁴² Herein can be seen early signs of what would become the 'dogmatization of style' in icon painting, to which we will return later.

In Denis's *Définition du Néo-traditionnisme*, we find a passage-rarely discussed, as Michael Driskel points out-which exemplifies his concept of the 'iconic'. In this passage, aiming to clarify his symbolist ideas, Denis makes a contrast between naturalistic painting and a Byzantine icon of Christ: 'A Byzantine Christ is a symbol: the Jesus of modern painters, even if cloaked in the most accurate burnoose, is only literary. In one it is form that is expres-

³⁸ Ibid., 250.

³⁹ Ibid., 250-51.

⁴⁰ Ibid., 250.

⁴¹ Ibid.

⁴² This link is also implied by Kontoglou when he says: 'Byzantine iconography is the only painting which is adaptable to Christian religion and achieved to express the spiritual essence of the Gospel.' As quoted by George Kordis, 'The Return to Byzantine Painting: Fotis Kontoglou and the aesthetical problem of twentieth-century Orthodox iconography', in *Devotional Cultures of European Christianity: 1790-1960*, eds. Henning Laugerud & Salvador Ryan (Dublin, IE: Four Court Press, 2012) 125.

sive, in the other it is an imitation of nature that wishes to be so.⁴³ Thus, for Denis, painting is not to be confused with nature. Rather, if it is to attain to maximum expressivity, it should avoid the slavish imitation of nature and pedestrian representation, as practiced by the naturalist painters of his day, which he refers to as ‘modern’, that is to say, ‘contemporary’. Herein we find a shift of focus from the ‘what’ of the representation to the ‘how’ of its execution.⁴⁴ Therefore, meaning resides not merely in the ‘literary’ or narrative content, but rather on the formal qualities of the painting itself. Instead of focusing solely on the documentary ‘accuracy’ of details, the avant-garde painter should rather follow the symbolist path—as exemplified by the Byzantine icon—and convey emotive content through the expressivity of form. According to Driskel:

One can summarize Denis’s polemic on behalf of Byzantium quite simply: he was demanding a renunciation of narrative modes of representation, ones requiring a discursive or “reading” stance from the beholder, and a revival of an iconic one, dictating an attitude of nondiscursive contemplation and direct emotional response to the forms constituting the image.⁴⁵

But, in the context of religious painting, the emphasis Denis places on emotion should not be confused with ‘sentimentalism’. In his *Notes on Religious Painting*, he clarifies the difference between two kinds of religious painting, one sentimental and the other having ‘spiritual feeling’. He ascribes sentimental feeling to the ‘literary’ or anecdotal impulse of naturalism, which focuses on mundane everyday life. Byzantine art, however, which he identifies with hieraticism, transcends the vicissitudes of life in preference for its *mathematical* inner secrets. These secrets impart on hieratic art a ‘spiritual feeling’, intense yet sober, that taps into absolute ‘supernatural Beauty’. Whereas the former is based on evoking mutable past experiences, the latter is concerned to move

⁴³ As quoted by Driskel, 236. For an overview on the concept of the ‘iconic’ as discussed by the Nabis circle and other symbolist painters, see Driskel, 236- 242.

⁴⁴ Cf. D. Džalto, *Art: A Brief History of Absence*, 664-665.

⁴⁵ *Ibid.*, 236.

the viewer through the stability of formal properties—the precise pictorial order-of the work itself. He writes of the two kinds of religious painting:

The one is sentimental [*sentimentale*], if I dare to say so, restoring the beauty of attitudes of prayer, of heads inclined in ecstasy, of kneeling; purity, naïveté of veiled young girls...The other is less inspired by life and, in order to realize the absolute, turns to the intimate secret of nature - to number. From the mathematical relations of lines and colours there appears a supernatural Beauty... That is the prestige of the perfect chord, the splendor of immutability. Instead of evoking before the object that is being represented emotions we have experienced in the past, it is the work itself which wishes to move us. Think of the Egyptians, of the Byzantine mosaics in Italy, of Cimabue.⁴⁶

⁴⁶ Maurice Denis, 'Notes on Religious Painting', in *Maurice Denis: Writings on 'Sacred Art'*, trans. Peter Brooke, <http://www.peterbrooke.org/art-and-religion/denis/notes/ideals.html> (accessed 30 September, 2020).

Later in the text Denis connects mathematics to God's creative act by quoting Scripture: 'But You have ordered all things by measure, number and weight' (Wisdom 11:20). In what amounts to Denis' mathematical conception of 'spiritual beauty' we find the influence of the work of the Benedictine monk Desiderius Lenz (1832-1928), founder of the Beuron School of ecclesiastical art. Their philosophy of sacred art took as its basis a canon of mathematical proportion—considered as revealed—mainly as embodied in Egyptian art. They acknowledged the Byzantine tradition in so far as it retained aspects of the canon, otherwise they deemed it decadent. In this school we find yet another chapter of the late 19th and early 20th century revival of 'sacred art' aiming to overcome naturalism. Denis had made his acquaintance with Desiderius Lenz through his Nabis colleague, the painter Jan Verkade (1868-1946). Verkade eventually became a monk at the Archabbey of Beuron, taking the name Willibrord and dedicating his painting activity to ecclesial art. Their mutual friend Paul Sérusier (1864-1927) also became an enthusiast of the Beuron School and went on to translate Lenz's theoretical essay *The Aesthetic of Beuron*, publishing it in 1905. The Beuron influence on Sérusier can also be seen in his treatise, *ABC of Painting* (1921). It could be said that, in their emphasis on geometrization, the Beuron School played a role, often ignored, in the 20th century developments of abstraction. See Peter Brooke, 'Afterword: Peter Lenz and the Twentieth Century', in *Desiderius (Peter) Lenz*,

In Denis's contrast between the mutability of everyday life and the immutability of the supernatural, we have a clear parallel to the dichotomy we have already encountered in revivalist polemics: the mutability of progress and the stability of tradition, identified by naturalism and hieraticism respectively. In his emphasis on immutability Denis is in direct continuity with the ultramontane aesthetic. In a liberal Third Republic context—ideologically closely associated with naturalism—this stance would have made perfect sense for him as a Roman Catholic. Therefore, Denis's emphasis on hieraticism and a contemplative approach to the image, although seemingly 'revolutionary' in its opposition to the naturalist art establishment, can also be seen as a conservative political stance.

But in spite of all his appreciation and enthusiasm for Byzantine art and the icon, Denis's art did not succeed in capturing its hieratic sublimity and spiritual grandeur, very often remaining quite sentimental, lacking vigor in its decorativeness. He considered the Byzantine icon from outside, unable to grasp its spirit: the ecclesial reality, liturgical context, and tradition from which it arose. After a trip to Rome in 1898 he would go on to pursue the harmony, clarity and order, of a kind of 'neo-classicism'. In 1913 Byzantine art is scorned and replaced by an enthusiastic emphasis on the work of Fra Angelico and the Italian primitives—to whom, in fact, he always remained faithful during his exploration of hieraticism. Denis now praised them for their pure love of life, reflected in their naïve approach to the depiction of nature and its sensuous qualities, in contrast to the cold symmetries, formulas, and abstraction of hieratic art. In his view the latter focused more on ideas at the expense of the real world and feeling. Nevertheless, he still adhered to his theory of symbolism. In *Religious Sentiment in Religious Art* (1913) he writes:

Now then, what characterizes Medieval Art, is its development away from hieraticism through love of life... Could we say it is a symbolist art? But then, all art worthy of its name is symbolist, because all art has as its goal to signify something. Hieraticism and

O.S.B.: The Aesthetic of Beuron and other Writings, (London, UK: Francis Boutle Publishers, 2002), 74-89.

allegory, each within its genre, are closed languages. But symbolism, by contrast, is the natural language of art. The one expresses ideas, the other, sentiments; one speaks to the mind, the other to the eyes; the one is founded upon conventional language, the other uses those proximate correspondences which we perceive between the states of our souls and our means of expression. It has been the moderns who have revealed the mysterious possibilities of that sort of symbolism. But our modern art is permeated by subjectivity.⁴⁷

By the time he writes his *History of Religious Art* (1939), Denis laments the influence of Cubism on the younger generation of artists involved with the sacred art revival. He considers their overt geometrization a ‘new hieraticism’. Recalling the ideas of his youth he says: ‘...they have retained...from our subjectivism of 1890 only liberty, or license in the representation of nature; a sort of Cubism that produces a new hieraticism. What interests them is the objectivity of the work of art, the decorative expression ... the descriptive element will be subordinated to the demands of the colour: the drawing will be only approximative—a pure geometrical line in two dimensions, without relief or perspective.’⁴⁸ We are here now very far from the emphasis on flatness of the *Définition du Néo-traditionnisme*. Thus, Denis appears to have partly recanted his subjectivist and anti-naturalist ideas of his early years—his emphasis on the ‘abstract’ in art—for what amounts to be its complete opposite, an affirmation of the imitation of nature and the lifelike in painting.⁴⁹ This stemmed from his conviction that Medieval art was a realist art in which can be discerned the love of life. Therefore, Denis in the end retained his symbolist theory but in an attenuated form, kept in check from license and its ugly extremes, through a reverence for the beauty of nature.

⁴⁷ Maurice Denis, ‘Religious Sentiment in Religious Art’, in *Maurice Denis: Writings on Sacred Art*, trans. Peter Brooke, <http://www.peterbrooke.org/art-and-religion/denis/sentiment/positivism.html> (accessed 20 October, 2020).

⁴⁸ As quoted in Peter Brooke, ‘Introduction’, in *Maurice Denis: Writings on Sacred Art*, <http://www.peterbrooke.org/art-and-religion/denis/intro/cubism.html> (accessed 20 October, 2020).

⁴⁹ Idid.

Returning to the two revivalist camps, although there was much cooperation in the organization of exhibitions, mainly during the 30s and 40s, as the files of the Icon Association demonstrate, the Orthodox remained aloof towards their Catholic counterparts in the revivalist movement.⁵⁰ Yet, a public example, in the form of two articles, showing the level of rapprochement between the two camps, happens after World War II. Kotkavaara explains: ‘It was not until after the Second World War-when a group of Dominicans rose against their colleagues (Maurice and his followers)-that V.P Rjabušinskij (having just resigned the presidency of the Icon Association) published two articles in Russian in which he revealed an appreciation of the older Catholic theorists (paying particular attention to their wish to reinstate the medieval, neo-Platonic aesthetics).’⁵¹ Rjabušinskij, however, seems to be thinking of Denis’s earlier views on ‘mathematical’ hieraticism, which as we have seen were cast aside. Denis even speaks explicitly against Platonist idealism, associating it with abstraction in his *Religious Sentiment in Medieval Art*, but instead praises what he considered to be the Aristotelianism of the Middle Ages, which valued ‘the concrete and the individual’.⁵²

The new Dominican revivalists Kotkavaara mentions consist of the circle around Frs. Marie-Alain Couturier (1897-1954) and Pie Raymond Régamey (1900-1996). They emphasized the importance of commissioning the best and most prominent contemporary artists, regardless of their personal beliefs, to work on the decoration of Catholic churches. They also deemed it essential that they be given the utmost freedom. Among the artists who collaborated with Couturier and Régamey are numbered Le Corbusier, Henri Matisse, Rouault and Fernand Léger. Their formalist aesthetic inclinations were far more radical than Denis’s modernist views. This new trend caused an ideological crisis within the Catholic *art sacré* movement. Thus, Kotkavaara notes that the ‘coming of age’

⁵⁰ K. Kotkavaara, 248.

⁵¹ *Ibid.*, 248-49.

⁵² Maurice Denis, *Religious Sentiment in Religious Art*, <http://www.peterbrooke.org/art-and-religion/denis/sentiment/platonism.html> (accessed 20 October, 2020).

of Ouspensky's 'programme in the late 1940's and the early 1950's coincided with a profound crisis which shook the ideas of the Catholic revivalists, and which may even have increased his determination to compete with all rival Catholic and Russian Orthodox trends.'⁵³ It could be said that the emphasis put by Ouspensky in *L' Icône* on the icon as reflecting and inextricably tied to personal faith is a direct reply to these new developments.⁵⁴

Denis's pictorial theories rippled across the various movements of early modernism, which later tended to neglect and forget him as he turned, in their view, 'ultraconservative' and 'dogmatic', both in his political views and in his involvement in the *art sacré* revival.⁵⁵ Indeed, he exerted a lot of influence on many within the *art sacré* movement, some of which came in contact with sectors of the Russian émigré community who labored towards the revival of the Orthodox icon in its medieval style, amongst whom Ouspensky played a major role. It is hard to think of Ouspensky as unaware of his immediate artistic milieu and his writings as not being a reply to the broader discourse on 'sacred art' current at the time. Indeed, although having confessional differences, both Denis and Ouspensky—along with their respective communities—longed for a rejuvenation in liturgical art and agreed on one thing: a laying aside of sentimental naturalism, along with the artless 'Saint-Sulpice style' and a return to an authentic Christian image based on medieval models.

Now let us turn to Photis Kontoglou and briefly sketch his context. Although he is generally considered in light of his staunch opposition towards Modernism, this view overlooks and trivializes how the modernist milieu could have affected his pictorial ideas

⁵³ K. Kotkavaara, 251.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ This sentiment regarding Denis is expressed by Chipp: 'For a few years, until he turned ultraconservative like others of the Nabis and began to apply doctrinaire religious interpretations to the idealist principles of Symbolism, he wrote some of the most perceptive articles on the ideology, history, and formal characteristics of the subjectivist movement.' Herschel B. Chipp, 'Symbolism and Other Subjectivist Tendencies: Form and the Evocation of Feeling', in *Theories of Modern Art*, (Berkeley, CA: University of California Press, 1968) 53-54.

during his years in Paris. In the short essay *The Painter Photios Kontoglou: Reflections of Byzantium in the 20th Century*, Nikos Zias, speaking of the stylistic features in Kontoglou's work, says:

As for style, the foremost features are lack of perspective (and consequently the lack of a third dimension) in works, the absence of a single light source, and the use not of tonal gradation, but of colour contrasts that often serve to complete one another. Some of these aesthetic principles-though springing from different premises-coincide with the principles of modern art...In a variety of ways therefore, while Kontoglou adopted these techniques and styles of the past (without, it should be noted, slavishly copying them), he was at the same time approaching the modern aesthetic ideas that were shaking conventional academic standards and realism, and in this respect, it is possible to see his sojourn in Paris as formative.⁵⁶

But Paris did not stay behind upon Kontoglou's return home. The ideas of the Parisian avant-garde were already taking hold in Greece by the time Kontoglou settled in Athens in 1922. These ideas would go on to shape the developments of the so-called Generation of the Thirties, consisting of writers, poets, painters, critics, scholars and intellectuals, seeking an authentically modern Greek cultural voice.⁵⁷ Kontoglou was actually only one among many painters, some of which studied and apprenticed under him, who were exploring the Byzantine and folk traditions as part of a search for artistic national identity at the time. For the generation of the 30s the prime representative of indigenous folk sensibility was the painter Theophilos Hatzimihail (1870-1934), whose work was exhibited in Paris (1936), likened to the French naive painter Henri Rousseau, and appreciated by the likes of Le Curbusier and

⁵⁶ Nikos Zias, *Photis Kontoglou: Reflections of Byzantium in the 20th Century*, New York, NY: Foundation for Hellenic Culture, 1997) 16-17.

⁵⁷ See Marina Lambraki-Plaka, "Art and Ideology in Modern Greece," in ed. Olga Mentzafou-Polyzou, *National Gallery, Alexandros Soutzos Museum, 100 Years: Four Centuries of Greek Painting* (National Gallery and Alexandros Museum, Athen 2013) 39.

the art critic Maurice Raynal.⁵⁸ A good example of Kontoglou's exploration of the folk and naïve sensibility is his portrait of his wife *Maria Kontoglou* (1928), which bears some similarities with Rousseau's portraiture. The portrait's frame is decorated with foliate and star motifs, details that, as professor Zias points out, 'link the work to the popular, folk tradition.'⁵⁹ The portrait is very hieratic. The face is starkly frontal, there is minimal and subtle rendering and all is predominantly flat, as if pressed against the pictorial plane. Moreover, the painting *Far from Civilization* (1957) is a clear example of Kontoglou's playful 'primitive' tendencies. Executed in a cartoon-like manner, it depicts an idyllic scene of African folk, some in a canoe at sea, while others climb a tree and one is sitting at shore weaving a basket. In this work Zias notes that the 'figures of the Africans are rendered in flat volumes, and are antirealistic.'⁶⁰

A particularly important link between the symbolist ideas we have mentioned and the modernist milieu in Greece are the painters Nikolaos Gyzis (1842-1901) and Konstantinos Parthenis (1878-1967). According to Antonis Danos, 'Gyzi's late work emerges as the beginning of a process that continues with Parthenis and culminates with the artists of "The Thirties".'⁶¹ In Parthenis's luminous and ethereal *Annunciation* (1910-1911), combining archaic and classical Greek vase painting with Byzantine elements, we find a clear example of his engagement with Symbolism. It calls to mind the cool pastel tones, blurred rendition of form, and solemn mood of *Le Mystère Catholique* (1889), by Denis.⁶² Parthenis painted the

⁵⁸ Ibid., 39-40; Also see Chris Michaelides, 'Theophilos and Tériade', in *British Library: European Studies Blog*, 6 July 2015, <https://blogs.bl.uk/european/2015/07/theophilos-and-t%C3%A9riade.html> (accessed 1 October, 2020).

⁵⁹ Zias, 30.

⁶⁰ Ibid., 62.

⁶¹ Antonis Danos, 'Idealist "Grand Visions," From Nikolaos Gyzis to Konstantinos Parthenis: The Unacknowledged Symbolist Roots of Greek Modernism', in *The Symbolist Roots of Modern Art*, eds. Michael Facos & Thor J. Mednick, (New York, NY: Routledge, 2017) 11-22.

⁶² See catalog entry in Bonhams, *The Greek Sale*, New Bond Street, London, 21 November, 2018, 26-31.

Annunciation during his stay in Paris (1909-11), where he came into contact with the symbolist works of Puvis de Chavannes (1824-1898), Odilon Redon (1840-1916) and Denis. Although often neglected by Greek art historians, ‘Both Gyzis and Parthenis were deeply concerned with the representation of ideas within the framework of Symbolism, an enterprise for which they drew on idealist, allegorical, antirealist, and Modernist visual vocabulary.’⁶³ A direct connection between Kontoglou and Parthenis is to be found in the painter Yannis Tsarouchis (1910-1989), who studied with Parthenis at the Athens School of Fine Arts (1929-1935) and alongside Kontoglou for three years (1931-34).⁶⁴ In Nikos Engonopoulos (1907-1985), another of Kontoglou’s students who also studied with Parthenis, we find an idiosyncratic combination of Byzantine influences with Surrealism. Spyros Papaloukas (1821-1957) and the younger Rallis Kopsidis (1929-2010), both part of Kontoglou’s circle of friends and collaborators, in their own unique ways also dealt with the problem of the relationship between tradition and modernity, both within the secular and ecclesial artistic spheres. Therefore, as Markos Kampanis reminds us,

It is well known that Photis Kontoglou is considered the major force behind the revival of the liturgical arts in twentieth-century Greece, and more generally the return to Byzantine ways of expression within iconography. It is important to stress the fact that although today many people and artists easily ground their artistic conservatism behind the teachings of Kontoglou, that was not his intent for most of his career. Kontoglou and the rest of the 30’s generation were not turning to the past out of conservatism, but as a step to redefine the path of Greek art...It was much later in his career, I believe, that his teachings were over-systematized. This led many of his followers to a stagnant and uninspiring way of painting icons based on mere copying with lack of artistic personality.⁶⁵

⁶³ A. Danos, 12-13.

⁶⁴ Lambraki-Plaka, 23-45.

⁶⁵ Markos Kampanis, ‘Modernity and Tradition in the Religious Art of Spyros

Kontoglou might have rejected the doctrines of the Parisian avant-garde when he turned exclusively to the icon, nevertheless, he was inevitably in the middle of Greek modernist discourse—there was no way of escaping it. His thought caused ripples, not only within the ecclesial artistic sphere, but also among those directly involved with secular painting. And the theories of Symbolism, partly through the pivotal role played by Kontantinos Parthenis, served to set the stage and shape the ideological development of Greek Modernism in the twentieth century.⁶⁶ Although we might not have hard evidence betraying ideological adherence to the avant-garde doctrines of Symbolism, nevertheless, in both Kontoglou and Ouspensky we find parallels with the theories of Maurice Denis. Let us now consider the similarities and differences.

Kinds of Symbolism

If for Denis symbolism meant a pictorial method that sought to make of a painting an equivalent of subjective emotion, for the pioneers it meant the expression of objective spiritual knowledge and experience. For Denis the starting point is the apprehension of nature as it is. For the pioneers, ‘It is in a way painting from nature, but from *renewed nature*, using symbols.’⁶⁷ The first considers art to be ‘the sanctification of nature,’⁶⁸ the second aims to reveal deified nature through pictorial form. The former remains in the human psychic level, while the later has to do with noetic illumination according to the grace of the Holy Spirit.

Indeed, Denis believed that symbolism had the potential to create in the viewer states analogous to a kind of mystical vision. However, in this regard he turns the affective states induced by art

Papaloukas’, in *Orthodox Arts Journal*, August 10, 2015. <https://orthodoxarts-journal.org/modernity-and-tradition-in-the-religious-art-of-spyros-papaloukas/> (accessed 2 October, 2020).

⁶⁶ A. Danos, 18-19.

⁶⁷ Our emphasis. See Leonid Ouspensky, *The Icon Vision of the Spiritual World*, <https://www.pagesorthodoxes.net/eikona/icones-sens.htm#vision> (accessed 5 October, 2020).

⁶⁸ Denis, in Chipp, *Theories*, 100.

into ends in themselves, demanding an utter surrender, a ‘perfect docility’,⁶⁹ on the part of the viewer to the aesthetic feeling being expressed. Although he claims aesthetic experience makes God sensible to the heart, it remains in the end relegated to ‘subconscious energies.’⁷⁰ For the pioneers, on the other hand, symbolism is seen as derived from revelation and becomes visual theology, serving a liturgical function that leads beyond the mere stirring of human emotion. It aims, rather, to actualize the transfiguration of the totality of the human person.⁷¹

It could be said that for Denis the art object predominates as locus of emotion, whereas for the pioneers it is left behind in accomplishing its anagogic function. Denis emphasizes the importance of the imagination and the creative act, while the pioneers condemn the first and tend to circumvent, if not completely downplay, the second. The two conceptions of symbolism, however, presuppose a non-naturalistic style. Concerning the development of naturalistic art after the Renaissance and its influence on ecclesial art, Ouspensky writes: Together with an infatuation with antiquity, the cult of the flesh replaced the transfiguration of the human body... “The image of this passing world” has replaced the image of revelation. The falsehood of any “imitation of nature” does not merely consist of the substitution of the traditional image by a fiction, but also in the preservation of religious subjects while blurring the limits that separate the visible from the invisible. The distinction between them disappears, and this led to a denial of the very existence of the spiritual world.⁷²

In other words, for Ouspensky, naturalistic ‘religious painting’ obscures the icon’s revealed dogmatic content-deification through the Incarnation-by solely focusing on one of the two ontological dimensions to be represented. Thus, in fixating on sensuous ap-

⁶⁹ Denis is here quoting Bergson. See Maritain, 203.

⁷⁰ Denis, as quoted by Maritain, 204.

⁷¹ Cf. Leonid Ouspensky, ‘The Meaning and Language of Icons’, in *The Meaning of Icons*, L. Ouspensky & V. Lossky, (SVS Press: Crestwood, NY, 1989) 39.

⁷² Leonid Ouspensky, ‘The Icon in the Modern World’, in *Theology of the Icon, Vol. II* (SVS Press: Crestwood, NY, 1992), 488-489.

pearances, while disregarding spiritual realities, it embodies a ‘carnal’ mindset that denies the transfiguration of the deified body. The icon, to the contrary, should accurately and simultaneously convey *both* the historical reality and spiritual dimension of its subject, the perceptible physical likeness and its invisible sanctified state. This is to be accomplished, according to Ouspensky, through the ‘abstract’ stylization of the icon, which he calls ‘symbolic realism’.⁷³ Speaking of the problem of depicting holiness, Ouspensky says:

The second reality, the presence of the all-sanctifying grace of the Holy Spirit, holiness, cannot be depicted by any human means, since it is invisible to external physical sight... Recognizing a man as a saint and glorifying him the Church indicates his holiness by visible means in icons, using a symbolical language it has established, such as haloes, and particular forms, colors and lines.⁷⁴

Ouspensky here admits that holiness *as such* cannot be depicted. In this regard he is in full harmony with the Fathers of the Seventh Ecumenical Council, who asserted the impossibility of depicting invisible realities, such as the soul or divinity. Yet he does augment the patristic teaching—the image as a mimetic representation of the subject’s physical form—by positing the possibility of ‘symbolic realism’, capable of accurately ‘indicating’ or *suggesting* the spiritual vision of transfigured existence and therefore bearing theological significance. Sensing that his interpretation might be taken as novel fantasy, Ouspensky offers the basis for its veracity: ‘Just as some great spirituals have left us verbal descriptions of the Kingdom of God, which was within them (Luke xvii, 21), so others have also left descriptions of it, but in visible images, in the language of artistic symbols; and their testimony is just as authentic.’⁷⁵ Clearly, he offers nothing other than his own personal conviction that it is so. For Ouspensky the icons themselves are the greatest evidence and boldly asserts, ‘The holy image, just like the Holy Scriptures, transmits not human ideas and conceptions of truth, but

⁷³ L. Ouspensky, *The Meaning and Language of Icons*, 36.

⁷⁴ *Ibid.*, 38.

⁷⁵ *Ibid.*, 41.

truth itself—the Divine revelation.⁷⁶ With this assertion he closely links, if not completely equates, stylistic form with revelation.

In defense of the icon's apparent lack of conformity to classical standards of beauty, Ouspensky also derides those who consider them 'naïve' and 'primitive', calling attention to how this prejudice only betrays a lack of knowledge of the spiritual reality and dogma the non-naturalistic features symbolically represent:

Transmitted in the icon, this transformed state of the human body is the visible expression of the dogma of transfiguration and has thus a great educational significance. An excessively thin nose, small mouth and large eyes—all these are a conventional method of transmitting the state of the saint whose senses have been "refined"... If this language of icons has become unfamiliar to us or seems "naïve" and "primitive", the reason is not that the icon has "outlived" or lost its vital power and significance, but that "even the knowledge that the human body is capable of spiritual comfort...is lost by men."⁷⁷

For Ouspensky, as can be clearly seen in the few examples given here, stylistic form arises from dogma and revelation. Hence, 'symbolic realism', the medieval icon's peculiar non-naturalistic style, is not to be considered an arbitrary convention, replaceable with any other, equally efficient styles—even if these have had currency and been accepted within the liturgical life of the Church. For him style is inseparable from revelatory 'spiritual experience and vision.'⁷⁸ Therefore, tampering with 'symbolic realism' betrays a disconnection with Tradition and amounts to the distortion of dogma, which in the end leads to the betrayal of Orthodoxy:

The dogmatic content of the icon vanishes from the consciousness of men and symbolic realism becomes an incomprehensible language for iconographers fallen under the influence of the West.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid., 38-39.

⁷⁸ Ibid., 48.

Symbolical realism, based on spiritual experience and vision, disappears through the absence of the latter and through loosing its link with Tradition. This fact gives birth to an image which no longer testifies to the transfigured state of man—to spiritual reality—but expresses different ideas and opinions connected with this reality; thus what is realism in secular art becomes idealism when applied to Church art.⁷⁹

In referring to ‘idealism’, Ouspensky most likely has in mind Baroque, Nazarene and Romantic painting, but also any sentimental image approximating the Saint-Sulpice style, which Denis also despised. Kontoglou, in derision of sentimentality, states: ‘Works of Western religious art are sentimental or dramatic. The dramatic element is carnal, even though it is thought to be spiritual.’⁸⁰ Ouspensky, in opposition to the emotionalism of Western naturalism, also stresses: ‘The icon never strives to stir the emotions of the faithful. Its task is not to provoke in them one or another emotion, but to guide every emotion as well as the reason and all other faculties of human nature on the way towards transfiguration.’⁸¹ These attitudes against sentimentality and call for sobriety parallel Denis’s conception of a religious painting based on hieraticism, and also call to mind the ‘contemplative’ approach of his anti-naturalism. In the same spirit, Kontoglou, taking the anti-naturalistic stance, argues for an ‘abstract’ style, meant to express symbolically mystical realities:

Iconography does not have as its aim to reproduce a saint or an incident from the Gospels or the lives of the saints, but to express them mystically, to impart to them a spiritual character...In Byzantine art...there exists no narrow and materialistic naturalness, but mystical forms and colors, expressing mystical meanings and symbols.

⁷⁹ Ibid., 48.

⁸⁰ Photis Kontoglou, ‘Iconography’, in *Byzantine Sacred Art*, ed. Constantine Cavarnos (Belmont, MA: Institute of Byzantine and Modern Greek Studies, 1992), 91-92.

⁸¹ L. Ouspensky, *The Meaning and Language of Icons*, 39.

Most people who are accustomed to seeing naturalistic art, that is, who are attached to phenomena, seek to find naturalism in Byzantine painting, too. In reality, however, it expresses, with spiritualized forms abstracted from natural phenomena, a world which is beyond phenomena, a spiritual world.⁸²

Hence, according to Kontoglou, ‘Iconography represents persons who have been “regenerated into eternity”.’⁸³ In harmony with Ouspensky, he also thinks of the stylistic specificity of Byzantine art as having dogmatic significance. He regards it, in its ‘hieraticness’, as the only appropriate means-universally valid-by which to express the Gospels:

Orthodox iconography paints every scene from the life of Christ not only in accordance with the description of the Gospels, but also with solemnity, simplicity, hieraticness, and spiritual magnificence; that is, not as a spectacle, but as a mystery. This is why the only painting that is appropriate for Christian religion, the only painting that can express the spiritual essence of the Gospels, is Byzantine art, the liturgical art of the East.⁸⁴

Byzantine iconography has universal significance. This is why, instead of growing old with the passage of time and losing its significance, on the contrary it becomes increasingly new. Byzantine iconography is eternal, like the Gospels, in which it has its source.⁸⁵

Therefore, it appears that both Ouspensky and Kontoglou envision a non-naturalistic art that is immutable-as immutable as the spiritual realities it represents. Any change in it would amount to a change in Gospel doctrine itself. The link between form and dogma, sensible and spiritual, is so closely knit that the icon, in expressing the Eternal, shares in its eternity. Indeed, Ouspensky and Kontoglou do mention the fact that icon painting involves

⁸² Photis Kontoglou, *Iconography*, 89-90.

⁸³ *Ibid.*, 96.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, 99.

more than slavish copying, acknowledging its creative dimension.⁸⁶ They also point out the stylistic variety that has existed within the tradition throughout history.⁸⁷ Nevertheless, these points are overshadowed and muffled by their polemic in defense of ‘symbolic realism’ as ultimately arising from revelation, hence its dogmatic import and consequent immutability.

In emphasizing immutability, as we can recall, they closely approximate the theories surrounding hieratic art promulgated in the mid-nineteenth century by ultramontane Neo-Byzantine revivalists and later by Maurice Denis. It is quite ironic how the pioneers’ anti-naturalism-although largely hurled against Roman Catholic influence within the Orthodox Church-in fact falls quite closely in line with an ultramontane aesthetic. Both the ultramontanes and the pioneers sought within their own cultural spheres a clear sense of religious identity, stability, and security in a rapidly changing and tumultuous modern world. They believed these virtues could be found within the harbor of their distinctive conceptions of tradition. Byzantine art best exemplified their ideological stance as an embodiment of immutability.

This brings us to the equation of abstraction with spirituality implied in the passages just revisited, a notion which informs many artists and historians in the twentieth century. This idea, as Evan Freeman suggests, finds its most influential source in the German art historian Wilhelm Worringer (1881-1965), in particular his 1908 book *Abstraktion und Einfühlung* (‘Abstraction and Empathy’).⁸⁸ According to Worringer, in non-naturalistic art we find the psychological impulse to ‘wrest the object of the external world out of its natural context, out of the unending flux of being, to purify it of all its dependence upon life, i.e. of everything about it that was arbi-

⁸⁶ See Photis Kontoglou, ‘The Orthodox Tradition of Iconography’, in *Fine Arts and Tradition: A Presentation of Kontoglou’s Teaching*, ed. Constantine Cavarinos (Belmont, MA: Institute for Byzantine and Modern Greek Studies, 2004), 62-63; L. Ouspensky, *The Meaning and Language of Icons*, 43.

⁸⁷ L. Ouspensky, *The Meaning and Language of Icons*, 44; Cf. P. Kontoglou, *Byzantine Sacred Art*, 43-54.

⁸⁸ E. Freeman, *Rethinking the Role of Style in Orthodox Iconography*, 368-369.

trary, to render it necessary and irrefragable, to approximate it to its absolute value.⁸⁹ An art of empathy, on the other hand, broadly associated with realism, represents an acceptance of nature, feeling at ease with and finding pleasure in the external world of everyday life. This idea clearly parallels the immutability vs. temporality-being and becoming-dichotomy we have already encountered imbedded within the hieratic art revival in France. Freeman finds in Worringer's theory of abstraction, and by extension Ouspensky and Kontoglou, a 'Platonist' aesthetic. Thus, he asserts that 'the very idea that a non-naturalistic style should be associated with themes of spirituality is not original to the Orthodox tradition, but has its roots in modern art historical scholarship.'⁹⁰

It is difficult, however, to attribute the equation of abstraction with spirituality solely to Worringer, for Sarah Bassett also groups Franz Wickhoff (1853-1909) and Alois Riegel (1858-1905) as contributors to this modern conception.⁹¹ Moreover, their ideas must be seen as emerging from and answering to the intellectual climate of their time, rather than the reverse. They were shaped by a larger milieu consisting of developments in theories of perception within the field of psychology, the influence of occult spirituality and the artistic ruptures with classical standards, taking place in the late nineteenth and early twentieth century. According to Bassett, these intellectual trends all 'share common ground to the extent that all built on the premise that it was possible to see and understand some sort of higher truth—the truth of human emotion or spiritual essence—through the objects of the material world.'⁹² Thus all of these currents came together in the formation of modernist esthetic thought and given expression in the field of art history by the aforementioned authors.

Although the anti-naturalist theories of both Ouspensky and Kontoglou have much in common with a modernist aesthetic, it

⁸⁹ *Ibid.*, 369.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Sarah Bassett, 'Late Antique Art and Modernist Vision', in *Envisioning Worlds in Late Antique Art*, ed. Cecilia Olovsson (Berlin, DE: De Gruyter, 2019), 5-22.

⁹² *Ibid.*

seems to me problematic to claim that they advanced a ‘Platonic’ view, along the lines of Worringer’s thought.⁹³ If there is a ‘Platonic’ dimension to the pioneers, it is there insofar as their thought can be seen as being in continuity with that thread in the Orthodox tradition which has relied on modes of expression derived from Platonism. However, it is difficult to claim with absolute certainty that they deliberately and fully subscribed to such a philosophical system. It is true that Kontoglou speaks of ‘dematerialization’ and Ouspensky of ‘sensuous grossness’.⁹⁴ In this regard they overstated their case against what they considered to be the problematic use of an exaggerated and inappropriately sensuous naturalism within the liturgical context. But these rigorist rhetorical tropes must be understood within the entirety of their thought. Their theoretical writings ultimately grapple with the conviction that painting has the capacity to somehow convey the deified body-delivered from corruption. They did not claim, however, that the body was to be discarded as evil. Rather, they are to be best understood in light of the Pauline teaching on the eschatological ‘spiritual body’ (1 Cor. 15:44). So, their apparent anti-matter and body rhetoric stems from a ‘logic of opposition’ to what they perceived to be aberrant ways of depicting the body. Therefore, it is a question concerning the *kind* of body they upheld, rather than an outright opposition to the body as such. Indeed, the pioneers did bring new ideas to the theology of the icon. Nevertheless, in my view their understanding of the body operates in full conformity with the Orthodox patristic tradition. Ouspensky, for example, sensing he might be misunderstood, when speaking of conveying the transfigured body, states, ‘This does not mean, of course, that the body ceases to be what it is; not only

⁹³ However, Freeman’s assessment of Pavel Florensky’s Platonism is uncontested. See Evan Freeman, ‘Flesh and Spirit: Divergent Orthodox Readings of the Iconic Body in Byzantium and the Twentieth Century’, in *Personhood in the Byzantine Christian Tradition*, eds. Alexis Torrance & Symeon Paschalidis (London, UK: Routledge, 2018), 142-151.

⁹⁴ Photis Kontoglou, ‘What Orthodox Iconography Is’, in *Orthodox Info Center*, http://orthodoxinfo.com/general/kontoglou_iconography.aspx (accessed 8 October, 2020); L. Ouspensky, *The Meaning and Language of Icons*, 45.

does it remain a body but, as we have said earlier, it preserves all the physical peculiarities of the given person.’⁹⁵

Freeman has also traced the links between Symbolism and the icon revival, but he focuses primarily on drawing parallels between the French art critic and poet Gabriel-Albert Aurier (1865-1892) and Pavel Florensky (1882-1937). An important detail he touches on in particular is the role Paul Gauguin (1848-1903) played in the development of symbolist theoretical and critical discourse. Gauguin was pivotal not only in shaping Aurier’s Platonic, so called ‘ideistic’, theory of art, as articulated in his *Symbolism in Painting: Paul Gauguin* (1891), but also the ideas of Denis, as put forth a year earlier in his *Définition du Néo-traditionnisme*.⁹⁶ Denis, however, did not find what he considered to be the excessively metaphysical speculations of Aurier to his liking.⁹⁷ Freeman summarizes his insightful findings as follows:

The surprising implication is that what is today commonly assumed by most Orthodox believers to be the Church’s traditional theology of the icon dating back to Byzantine times...is essentially Western European modern art theory developed in response to post-Impressionist artists such as Gauguin...it is the particularly modern, rather than medieval, association of abstraction with spirituality that lies at the heart of these Symbolist readings of Gauguin and the Orthodox icon.⁹⁸

Although Kontoglou and Ouspensky are now mostly considered as anti-modernist zealots, it seems to me unquestionable that in both of them we find a convergence with the aesthetic theories of modernist painting, although as Zias cautiously points out, ‘springing from different premises.’ That is, it goes without saying that they rejected the tenets of modernist subjectivism, utopianism, occultism, ‘art for art’s sake’, etc. Nevertheless, their icon painting theory was partly shaped by the avant-garde reassessment of Byz-

⁹⁵ L. Ouspensky, *The Meaning and Language of Icons*, 39.

⁹⁶ See Albert Aurier, ‘Symbolism in Painting: Paul Gauguin’, in Chipp, 89-94.

⁹⁷ H. Chipp, 106.

⁹⁸ E. Freeman, *Flesh and Spirit*, 150.

antine, folk and so-called ‘primitive’ art, which was intertwined with an anti-naturalistic aesthetic within the development of abstraction. But to this must be added the crucial influence of Symbolism. In spite of the differences we have mentioned, between Denis and the pioneers, they both base their ideas on the conviction that an anti-naturalistic painting has the capacity to somehow convey more than what meets the eye. As we have seen, one aims to convey ‘emotional or spiritual states’ which remain in the psychic level, while the other, a divinely revealed spiritual vision, claims the immutable authority of dogma. In the end, however, it could be said that what we have in the symbolism of the pioneers—although transplanted into theological discourse and predicated on the doctrine of deification—is another version of Denis’s ‘Neo-traditionalism’. This observation, however, should not be taken as a condemnation. What is more pressing, and to which we will now turn, is how their thought has led to the problem of the ‘dogmatization of style’ within the icon revival.

Dogmatization of Style

Indeed, the traditional icon revival came at a cost: it has had its positive and negative sides. On the positive side, as George Kordis has observed, we have the continuation of the traditional pictorial system serving as the functional foundation of the icon and the possibility of its creative continuation and development.⁹⁹ On the negative side, however, in aligning too closely—if not completely equating—style with dogma, the pioneers of the revival have inadvertently contributed to the icon’s ossification. The painter’s creative engagement has been stultified and the static repetition of older models prevails, since it is thought that the alteration of any detail of the icon’s stylistic features leads to the distortion of theological meaning, and by extension Orthodoxy.¹⁰⁰ Consequently, everything is reduced to a matter of duplicating *ad infinitum* a code of conventional signs and symbols to be read solely as a ‘text’.¹⁰¹ This excessively

⁹⁹ G. Kordis, *The Return to Byzantine Painting*, 127.

¹⁰⁰ Cf. Freeman, *Rethinking the Role of Style*, 368.

¹⁰¹ We have mainly dealt with ‘Symbolism’ as a term designating a modernist

semiotic approach to the icon turns it into ‘a kind of hieroglyph or sacred rebus’,¹⁰² undermines it as locus of communion and leads to a complete disregard for the nuances of its aesthetic being-crucial components which contribute to the totality of its meaning.

Speaking of Kontoglou, George Kordis explains: ‘The problem lies in the fact that...in his attempt to ascertain the legitimate character of Byzantine icons against western naturalism, [he] seems to have equated a specific historical style with an ahistorical and general theological meaning.’¹⁰³ The same could be said of Ouspensky. Henceforth, under their influence, the ‘classical’ periods of icon painting, whether these be considered to be the fourteenth, fifteenth or sixteenth century, became the standard sources for patterns to be simply traced and duplicated by iconographers. But in making a specific non-naturalistic style the locus of their theology, the pioneers completely undermined the fact that in the medieval period icons were always taken for granted as ‘realis-

painting movement. The limited scope of this paper, however, does not allow for an in-depth discussion of the complexity of symbolism as a much broader field of human engagement with reality. Symbolism can be analyzed from ontological, sacramental, semiotic, and cultural perspectives. It is important to clarify that what we are critiquing is an *excessively* ‘semiotic’ approach that becomes overly determinative for the icon, not symbolism as such. The Fathers took symbolism for granted as part of the integral fabric of the cosmos, understood as a theophany. They saw it as the means by which God reveals Himself, while remaining concealed in His uncreated ineffability. They did not consider their mystagogy as a ‘reading into’, but rather as a ‘reading out’ the inner meaning of Scripture and nature. What we are cautioning against, however, is the *misapplication* of symbolism. In our immediate context this error pertains, for example, to the imposing of theological and conceptual meanings that overlook the concrete aesthetic facts and differences between icons, and the notion that icon painting can be reduced to a ‘sign system’ to be mechanically duplicated, without any need of creative engagement within tradition. In current practice these tendencies have led some icon painters and schools to ‘harden’ symbolic interpretations by overlooking the multivalence of symbolism. Thus, symbolic readings or pious meditations on technique are arbitrarily elevated to the status of ‘canonical’ inalterability and presented as the ‘true’ traditional manner to abide by.

¹⁰² Vladimir Lossky, ‘Tradition and Traditions’, in *The Meaning of Icons* (SVS Press: Crestwood, NY, 1989), 22.

¹⁰³ G. Kordis, *The Return to Byzantine Painting*, 127.

tic' representations. What the Byzantines valued in icons was not what we now perceive as their 'abstract' features, but rather their vividness—their life like or *living* quality.¹⁰⁴ What the pioneers now took as the only legitimate mode of conveying sanctity was actually used in the Byzantine tradition to depict both secular and ecclesial subjects, saints and sinners.¹⁰⁵ Moreover, they failed to account for the fact that the iconodule Fathers, neither prescribed any style, nor spoke of the stylistic mode of icons as bearing any theological significance.¹⁰⁶ Nevertheless, in spite of all of these and other hermeneutical problems we might find in the polemical arguments of the pioneers, we should not feel obliged to discard a non-naturalistic style. As we will see shortly, abstraction can still be revalorized.

As a way of overcoming the dogmatization of style, George Kordis has stressed the importance of the distinction made by the iconodule Fathers between the *substantial* element of the icon, by which he means the pre-existing 'bodily image' or external form of the person depicted, and the artistic mode, that is 'style', used in representing this form.¹⁰⁷ Hence Kordis often points out that icon painting consists of nothing other than the depiction of the subject's external form. He explains: 'While the Fathers thus made a subtle, but essential distinction between "external form" and "style", it was precisely this distinction that was lost in the twentieth-century effort to explain why Byzantine style should be reintroduced in contemporary icon painting. To do so, style was made identical with this preexistent form; it was canonized and became static.'¹⁰⁸ In making this distinction, as we have said, the Fathers did not proceed to give stylistic elements specific theological content, thereby securing the *substantial* element unchanged, while allowing for the possibility of the development of varieties of modes of stylistic expression within the tradition. Kordis concludes, 'Therefore,

¹⁰⁴ E. Freeman, *Rethinking the Role of Style*, 365-367.

¹⁰⁵ M. Kampanis, *Is there a 'sacred' style?*, 26-32.

¹⁰⁶ G. Kordis, 128.

¹⁰⁷ G. Kordis, *The Return to Byzantine Painting*, 127-129.

¹⁰⁸ *Ibid.* 128.

it is not surprising that stylistic changes in painting were never discussed in Byzantine society. To Orthodox Byzantines, stylistic development was considered a natural phenomenon of this world, since style was simply a *modus* (τρόπος) of painting and not visualized theology.¹⁰⁹

Similarly, Kordis has also called attention to the difference between the *constant* Byzantine painting system—the pictorial grammar—and the *variable* styles that have developed within this system throughout history (Komnenian, Macedonian, Cappadocian, Palaiologan, Cretan, etc.).¹¹⁰ But, although Kordis is always cautious about ascribing theological meaning to style, nevertheless he does not completely refrain from interpretation. He shifts the focus, however, from what could be called the *variable* ‘surface styles’ (of individuals) to the *constant and functional* ‘inner style’ (of the collective), that is, the Byzantine *pictorial system* as such, especially as applied to church murals.¹¹¹ Thus, for him Heaven and earth are brought into communion within the church environment through the Byzantine use of pictorial space, which lies in front of the surface and projects the figures out, making the saints present to the spectator, here and now, within the liturgical context. A crucial component of the painting system is the use of rhythm in the composition. Through its enlivening, harmonizing, and unifying effect, it also contributes to the actualizing of communion between the Church triumphant and the Church militant, as worship unfolds within the church environment. In this way Kordis avoids what he considers to be the pioneers’ pitfall of claiming that the icon ‘records’ or ‘depicts’ supersensible realities and the transfigured

¹⁰⁹ Ibid. 129.

¹¹⁰ George Kordis, *Icon as Communion*, trans. Caroline Makroupoulos, (Brookline, MA: Holy Cross Orthodox Press, 2010) 1-3.

¹¹¹ Style can be subdivided into three categories, from narrow to broader, of distinctive manners of expression (*tropos*): individual (specific artists within a school); local (varieties of schools, i.e., Pskov, Novgorod, Moscow, Cretan, etc.); and religio-cultural (Byzantine, Renaissance, etc.). Hence our designation of the Byzantine system of painting as an ‘inner style’, which implies its distinctive ‘infrastructural’ function; Cf. Mayer Schapiro, ‘Style’, in *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society* (New York, NY: George Braziller, 1994), 52.

state of holiness.¹¹² Rather, he sees the Byzantine system as an expression in iconography of ecclesiology, that is, the communion of love among the saints in the Body of Christ. Moreover, part of the painting system involves, according to Kordis, a ‘functional abstraction’ which interprets nature:

So what did the Byzantines take from nature? Obviously the forms they used were minimalistic, this was because they did not care about details, they worked with a sort of functional abstraction, but they kept the gist of nature and created a new similar nature despite nature, but it was by nature because it shared a common ground... But how is this new nature created and how does it exist? Obviously there are principles and rules in painting, but this is not enough because in the end it is the human person who has to form the work that flows from him and thus it is characterized by the qualities of the person.¹¹³

Hence instead of shackling abstraction as a stylistic feature by ascribing to it dogmatic theological significance, Kordis liberates it by placing it in the domain of personal expression. So, although a ‘functional’ pictorial tool, abstraction-the ‘drawing from’ and abbreviation of nature-should not be seen as merely resulting from the dry application of pictorial rules and formulas of the Byzantine system. Rather, it is the means by which the painter creatively engages with the tradition. It reveals, through the expressive power of line, form, and color, the personality and interpretive approach of the iconographer within the parameters of the system.

We should also note that Kordis considers the abstract qualities of the Byzantine icon as an obvious fact. Hence although we should not forget that the Byzantines regarded their icons as ‘re-

¹¹² See George Kordis, ‘Holiness in the Painting Art of the Orthodox Church’, in Θεολόγος.gr, January 19, 2017. http://theologosgr.blogspot.com/2017/01/blog-post_62.html?m=1 (accessed 20 October, 2020).

¹¹³ See George Kordis, ‘Reflections on the Poetic in the Art of Painting: A Personal Testimony’, in *Poetics of the Icon*, Vol. 1 (Autumn) 2017. <https://poetics.holyicon.org/reflections-on-the-poetic-in-the-art-of-painting-a-personal-testimony/> (accessed 20 October, 2020).

alistic', nevertheless, we cannot deny the fact that they do look stylized and non-naturalistic to us today.¹¹⁴ We cannot escape our 'period eye'.¹¹⁵

Indeed, icons were intended to be living representations of living beings. But these living representations incorporated, to various degrees, both what we perceive today to be 'abstract' and 'naturalistic' qualities. These two pictorial modes should not to be considered incompatible and in stark opposition to one another, as they have been treated by the pioneers. 'Far from being incompatible with naturalism', as Cornelia Tsakiridou reminds us, in the icon 'abstraction can bring landscape, animals and humans to a state of vibrant existence and unitive presence.'¹¹⁶ So, we should be careful not to lump these two modes into their rigidly designated homogeneous mass of categorization, ideologically conceptualizing each one of them in a manner that lacks nuance. There are many different kinds of abstraction, as there are vast varieties of naturalism, each with their distinctive aesthetic flavor, expressive significance and implied meanings. Abstraction can contribute to the actualization of a living image as much as naturalism. Therefore, if we bear this in mind, our perception of Byzantine icons as abstract need not imply that we are undermining the Byzantine perception of them as lifelike. Rather, it actually calls us to carefully implement abstrac-

¹¹⁴ According to Grigg, 'Byzantines may, in some sense, have been mistaken in regarding their art as lifelike and natural, but the point at issue is their perception.' He cautions that what we have to bear in mind is their 'psychological receptiveness' to their images as 'exact likenesses', treated as sentient beings. Similarly, Maguire cautions that the Byzantine designation of their images as 'lifelike' should not be confused with the contemporary notion of 'photographic' verisimilitude. He argues that an image was considered so when it had 'accuracy of definition' or conformity to an established typology and set of attributes. See Robert Grigg, 'Relativism and Pictorial Realism', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42. No. 4 (Summer, 1908): 397-408; Henri Maguire, *Icons of their Bodies: Saints and their Images in Byzantium* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996), 15-16.

¹¹⁵ See Michael Baxandal, 'The Period Eye', in *Painting and Experience in Fifth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford, UK: Oxford University Press, 1988), 29-108.

¹¹⁶ C. A. Tsakiridou, *Icons in Time, Persons in Eternity*, 208.

tion as a means to vivify the image and bring it to a heightened level of expressivity. Tsakiridou, while drawing an analogy between the exemplary image and the human person, also speaks of the role of abstraction as a means of actualizing vivid form:

Just as sin brings the human person to a state of resignation, to a state of ontic lethargy, so can painting denigrate its objects to the position of plastic artifact and itself to simulation. By contrast, in the exemplary image, physical (sensuous) elements that stand in the way of vivid form are removed. Their removal (abstraction) brings the aesthetic object to a state of hypostatic perfection by intensifying and augmenting its expressivity. Thus in the same manner that the austerities of asceticism perfect ones humanity, abstraction (under certain conditions) helps bring perfection to the aesthetic object.¹¹⁷

Indeed, painting can ‘denigrate its objects’ and become mere ‘simulation’. Similarly, the dogmatization of style has caused the practice of icon painting to become lethargic, the production of simulacra and a simulacrum of itself, having no feeling for the depiction of its subjects in vivid form-as living beings. Neither is there awareness of how the icon as an aesthetic object can be brought to a state of heightened expressivity through the creative use of abstraction. In speaking of ‘vivid form’, Tsakiridou links the role of abstraction to the Byzantine understanding of the exemplary icon as a living image, imbued with *enargeia*. She tells us that ‘in a fifteenth century *ekphrasis*, Ioannes Eugenikos used the term to describe the manner in which painted objects protrude from the picture plane, move forward, and engage the viewer. Where present, *enargeia* brings an image to an expressive and charismatic state of existence.’¹¹⁸

¹¹⁷ Ibid., 31-32.

¹¹⁸ C. A. Tsakiridou, ‘Aesthetic Nepsis and Energeia in the Icon’, in *Seeing the Invisible: Proceedings of the Symposium on Aesthetics of the Christian Image*, Stanford University, March 5, 2016, ed. Neda Cvijetić and Maxim Vasiljević (Alhambra, CA: Sebastian Press, 2016), 40.

But although abstraction need not be seen as opposed to the icon as a ‘realistic’ image, Tsakiridou cautions that this is so ‘under certain conditions.’ Abstraction has its dangers, just as much as naturalism. The former has to do with excessive reductivism and the later with inappropriate sensuousness. The implementation of abstraction does not guarantee ‘spirituality’ in the icon. And conversely, neither does naturalism need to be equated with ‘carnality’ per se.¹¹⁹ As can be seen in some strains of Modernism, the misuse of abstraction can indeed lead not only to the depletion of the art object, but also the denigration of the subjects depicted, dissolving them through reductivism into the void of hypostatic non-existence. Thereby abstraction becomes a denial of the incarnational basis of the icon.

Mark Cheetham has argued, as touched on earlier, that the development of abstraction in modern art has been fueled in part by a Platonic essentialist ideology: ‘the search for immutable essence or truth and the concomitant ontological division between reality and mere appearance.’¹²⁰ A version of this metaphysical stance, in flight from the sensible world in pursuit of a ‘pure’ realm of Ideas.

¹¹⁹ Kordis notes that one of the problems with Renaissance naturalism, as was commonly practiced in that period, lies in the introduction of facial characteristics based on living models which run contrary to the traditional ‘form-faces’ of the saints. In contradistinction to this, Kordis importantly clarifies that, according to St. Photius, the use of art in the icon should serve to remove features distracting and detrimental to its theological purpose, and to purify the images of the saints in ‘ways that do justice to their sanctity and holiness.’ Renaissance naturalism failed in this regard. Otherwise many different styles can accomplish this artistic task. Therefore, changing the stylistic mode doesn’t alter the authenticity of the icon, since this is ultimately predicated on adherence to the already existing and communally acknowledged ‘form-image’ of the saints. See Fr. Silouan Justiniano, ‘The Art of Icon Painting in a Postmodern World: Interview with George Kordis’, *Orthodox Arts Journal*, June 25, 2014. <https://orthodoxartsjournal.org/the-art-of-icon-painting-in-a-postmodern-world-interview-with-george-kordis/> (accessed 17 October, 2020); G. Kordis, ‘Creating a Christian Image in a Postmodern World’, in *Seeing the Invisible: Proceedings of the Symposium on Aesthetics of the Christian Image*, 52-53.

¹²⁰ See Mark A. Cheetham, *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting* (New York, NY: Cambridge University Press, 1994),

has resulted in the reductivism just mentioned.¹²¹ The mutable vs. immutable dichotomy we have looked at, so crucial to the revival of Neo-Byzantine hieraticism, could be said to be indebted to this philosophical tradition. But Platonism does not have a monopoly on the question of being and becoming. St. Maximos the Confessor (580-662), for example, overcomes the rigid mutability vs. immutability dichotomy, through his paradoxical teaching on nature's eschatological attainment in God of 'ever-moving stasis' and 'stable movement'.¹²² Moreover, there is no need to limit the discussion on abstraction by equating it to a dualism seeking liberation from the body and matter, for it can be interpreted according to an ontology grounded on the Incarnation-hence the importance of the Pauline teaching on the 'spiritual body'. To this we can add Fr. Stamatis Skliris's useful interpretation on the two 'forms' of Christ, in particular as it pertains to His post-Resurrection Body.¹²³ In short, Platonic essentialism does not have the final say on how we can interpret the function of abstraction in the icon.

In light of these considerations, we would like to offer an interpretation of abstraction, as it can function in the icon. Thereby we will be able to reframe it and revalorize it, away from a dualistic metaphysic and the dogmatization of style. This interpretation can in turn serve as a general principle for the practical pictorial considerations of the contemporary iconographer. Abstraction, then, as a pictorial approach, can be seen as the application of interpretive thought on our sense perception. It consists of the process of abbreviating and translating the sense experience of nature, through idea and feeling, into an aesthetic synthetic order-a compositional arrangement-in conformity to the demands of the flatness of the picture plane. The image, however, should not remain completely flat and inert as a result of excessive reductivism. Rather, it should project out parallel to the picture plane with its own vivid life and

¹²¹ Ibid., 102-138.

¹²² See St. Maximos the Confessor, *On Difficulties in Sacred Scripture: The Responses to Thalassios*, trans. Maximos Constas (Washington, DC: The Catholic University Press, 208), 538.

¹²³ Stamatis Skliris, *In the Mirror* (Alhambra, CA: Western American Diocese Press, 2007) 88-96.

rhythm. The synthetic order is to follow the logic of the Byzantine pictorial system, the restrictions of format in a given context and the iconological demands of the theme. It should at the same time heighten our awareness of the expressivity of the formal qualities, independent of their representational function. Thereby abstraction can enable the aesthetic object to assert its own presence and reality-its autonomy-charged with *enargeia*.¹²⁴

The advantage of abstraction lies in its pictorial flexibility, which places it on the level of poetic expression. Arising from interpretive thought, it is not bound by the constraints imposed by a painting system based on slavish accuracy to retinal perception, scientific anatomy or linear perspective. Hence through abbreviated form and freedom from empiricist demands, abstraction enables the image to suggest a world distinct from our immediate temporal existence. Therefore, theologically speaking, abstraction can then be seen as a pictorial means capable of suggesting a world beyond the constraints of created being-corruptibility, temporal and natural necessity. It is not to be confused with a dualistic denial of matter and the body, or the undermining of the ontological integrity of the persons and beings depicted. Rather, it should be implemented as a way of affirming their plerotic participation in Christ. Hence in the icon the body can acquire subtlety, translucency and radiance, yet its concrete corporeality is not to be denied. The Lord's resurrected Body, therefore, is to serve as the ultimate model: both concretely corporeal-not a phantasm-yet able to go through closed doors into the inner chamber. Through the nuances of abstract stylization, therefore, instead of aiming at dissolving matter, the co-inherence of sensible and transcendent realities can be suggested. Furthermore, the stability and movement pictorially conveyed by hieraticism and rhythm, respectively, can be synthesized and implemented as a way of suggesting the 'ever-moving stasis' and 'stable movement' of eschatological existence.

A very important point to keep in mind is that the theological interpretation given here is not meant to be applied indiscriminately to every icon. Not all icons convey what we have just described,

¹²⁴ Cf. C. A. Tsakiridou, *Icons in Time, Persons in Eternity*, 285.

although they might implement abstract stylization. The common tendency of arguments offered in defense of icons has been to disregard their aesthetic nuances and differences, thereby implying that they all successfully achieve the great feat of conveying pictorially a transfigured world.¹²⁵ Moreover, we cannot claim that only one style or limited historical periods, whether it be the fourteenth or fifteenth century, have accomplished this successfully and therefore must be duplicated *ad infinitum*. The interpretation of abstraction offered here presupposes multiplicity of styles as possible alternatives in the great aesthetic challenge of conveying transfigured existence. We are not claiming, however, the absolute certainty that the masters of the past had the interpretation just given in their minds as the theological framework for the stylistic development of their work. It is admittedly modern, but we believe one in consonance with an ecclesial conscience.

That the iconodule Fathers might not have attributed theological significance to style should not be seen as preventing us from doing so today. This approach is especially unavoidable at this juncture in history, after so many stylistic developments and major paradigm shifts in the field of visual art have taken place, all carrying their own implied meanings and distinctive emotional effects on the viewer. These circumstances call us to carefully discern which stylistic forms are deemed more in harmony with an ecclesial *phronema* and the liturgical function of the icon. We should be careful, however, not to attempt to ‘canonize’ or dogmatize, the various and justifiable, theological interpretations of the formal features found in the Byzantine style, as it has become customary since the icon revival. As Davor Džalto puts it: ‘The appropriation of certain visual elements in Byzantine iconography is obviously not the *sine qua non* condition of icons and their theological meaning, though it certainly makes the message of the Church more articulate.’¹²⁶ The interpretation we have given of the value of abstract stylization takes for granted a painter

¹²⁵ C. A. Tsakiridou, *Aesthetic Nepsis*, 29.

¹²⁶ Davor Džalto, *New Faces of Icons* (Belgrade, SRB; Chicago, IL: The Institute for the Study of Culture and Christianity & Holy Resurrection Cathedral, 2012), 31-32.

working within the Byzantine painting system. However, it has the advantage, we believe, of being open enough so that it need not be equated or limited to a preconceived and generic notion of the ‘Byzantine style’.

Yet our theoretical considerations might cause some to pause and ponder a very important question: are we truly capable of conveying a deified and transfigured existence through pictorial form? Can the medium of painting claim such a capacity? The pioneers, as we have seen, have given us a problematic answer to the question. But in discarding their dogmatization of style, we need not completely deny the possibility of icon painting’s capacity to somehow aesthetically—through the intervention of Grace—manifest the mystery of *theosis*. How this feat is to be accomplished is another matter. Tsakiridou gives us a clue:

In *theosis*, the uncreated light is fully visible and sensible. A sweet, soft, joyful, and serene light appears in the person’s face and body and in their surrounding space. Those who receive it are not simply illuminated; rather, they become bearers of light (*photophoroi*, as Symeon put it). This co-inherence of light and matter, the gathering in something concrete and particular of something discarnate and transcendent, has aesthetic implications. In the theophanic image, matter is luminous and light materializes. The two exist together in an unfolding reciprocity and difference. A figure that expresses this modality in painting stands between these two points, in an aesthetic and ontological ambiguity. It seems to rise out of its own being in fusion of light and pigment, as if it inheres in both at the same time.¹²⁷

The ‘aesthetic implications’ of this passage are clear. It also parallels, in some respects, the description of transfigured existence we just offered. According to Tsakiridou, some of the paradoxical characteristics described here are evident in a mid-fourteenth century icon of the Apostle Thomas from Thessaloniki, which she considers as exemplary and *enargic*. Thus, *enargeia*

¹²⁷ Ibid., 41-42.

does not only consist of actualizing a living image, as we have seen, but also enables the image to vividly convey holiness and divinity. 'It is *enargeia*.' Tsakiridou says, 'that brings the image to a state of ontological plenitude and presence, and enables it to convey holiness or in the case of Christ divinity.'¹²⁸ In positing the possibility of conveying holiness and divinity Tsakiridou directly opposes the depleting aesthetic of Platonic essentialism. She relies instead on the theology of St. Maximos the Confessor, along with St. Gregory Palamas (1296-1359) and St. Symeon the New Theologian (949-1022), to develop her aesthetic thought. Thereby she grounds it on Orthodox ontology and the doctrine of *theosis*, which presupposes knowledge of God in this life and embraces the totality of the person, including both soul and body. For Tsakiridou, this restorative and plerotic vision, in which man and creation participate and are brought to perfection through synergic existence with God, also in principle embraces the aesthetic being of the art object and the iconographer's creative act.¹²⁹ Hence the exemplary image manifests and participates in divine life as much as the ascetic. 'The ascetic who converses with God,' she explains, 'inhabits God or participates in divine being. The exemplary image has a similar, intimate relationship to its object: it participates in its being and makes it present aesthetically.'¹³⁰ Hence insofar as the exemplary icon participates in its holy subjects and makes them present through Grace-filled *enargic* depiction, it has the capacity of aesthetically manifesting holiness, even divinity.

But in making this assertion, Tsakiridou is not claiming that we can 'describe' or 'depict' the soul or divinity as such, in contradiction to the Fathers of the Seventh Ecumenical Council. Neither are we dealing here with a denial of the icon as the likeness of something seen or the imitation (*mimesis*) of the prototype. Rather, we would suggest that by grounding painting on an ontological basis, she is emphasizing how the exemplary image results from a living encounter of communion between the painter and

¹²⁸ C. A. Tsakiridou, *Icons in Time, Persons in Eternity*, 20.

¹²⁹ *Ibid.*, 21.

¹³⁰ *Ibid.*, 19.

his holy subject. How does this unfold? Each hypostasis manifests its ontological uniqueness by moving outward from itself to commune with others. Along with its likeness something is given and revealed in ‘dynamic (*energetic*) expression’, while an aspect of themselves still remains hidden and inaccessible (*ousia*).¹³¹ Each reciprocal encounter of mutual self-giving is qualitatively different, with its own unique flavor of holiness and divinity. Being in the presence of a saint is not the same as being in the presence of Christ. The painter’s challenge is to translate his living encounter with Christ and the saints into a living image. Hence the *energetic* exemplary image mysteriously manifests plastically, through the nuances of its own aesthetic being, not the essence or soul of the hypostasis, but rather these unique qualitative differences of living communion. Thereby the icon becomes-through the synergy of human creativity and the intervention of Grace-a living manifestation of holiness and divinity.

Here we are far from a merely semiotic approach to the image, limiting it to the category of a sign to be deciphered. Indeed, we are intended to ‘read’ an iconological narrative, a typology, and set of attributes which help us to identify the saints and arrive at the doctrinal message of the icon. However, through the icon we are also meant to encounter living persons and engage in an act of communion transcending the conceptual level. In an *energetic* icon we encounter the subject as a living reality, in its ‘hypostatic and dynamic...act of existence’,¹³² wherein the aesthetic object, rather than being depleted, is brought to a ‘state of repletion’.¹³³ In this aesthetic repletion, qualitative nuances of form, imbued with feeling, contribute greatly to the totality of the icon’s meaning.¹³⁴ Concept and feeling, living presence and plastic qualities - all come together expressively in the icon’s ontological plenitude. In this way the icon ‘ceases to be a mere likeness and becomes a living thing, a life-form in art. It is then exemplary.’¹³⁵

¹³¹ C. A. Tsakiridou, *Aesthetic Nepsis*, 32.

¹³² *Ibid.*, 20.

¹³³ *Ibid.*, 13.

¹³⁴ *Ibid.*, 5.

¹³⁵ *Ibid.*

Returning to Tsakiridou's description of *theosis*, it is clearly not just fanciful speculation, but rather based on the direct experience of the Holy Fathers (i.e. St. Gregory Palamas, St. Symeon the New Theologian). This experience embraces both noetic and sensible ontological levels-what the soul experiences is imparted to the body. The fact that they saw the Uncreated Light with their own eyes, with their senses transfigured, opens up the possibility, at least theoretically, of transcribing this experience into painting, based on their accounts. Ouspensky had these accounts in mind when conjuring the authority of the saints in arguing for the possibility of symbolically conveying the deified body. But by attributing to style the dogmatic authority of revelation, he inadvertently denied the role creativity has always played in the icon painting tradition and the possibility of multiple pictorial interpretations of this great mystery.

So, whether it be arriving at an exemplary image or the conveying of *theosis* in pictorial form, this task involves more than a merely illustrating, in a literal manner, the texts describing the experience of the saints. It requires a creative interpretive approach and the intervention of Grace. In the interpretive task of icon painting, however, no formulas can guarantee good results-dogmatic stipulations of style are of no avail. The Byzantine painting system gives the parameters to abide by, but it only serves as the infrastructure for the creative act. Personal creativity combined with prayer is indispensable if we are to succeed. We would require, as Kordis has put it, a poetic approach to the icon, rather than the sterilized copying of the experience of old masters as embodied in their works.¹³⁶ In short, the icon painter has to work from the inside out, from his own experience of encounter and communion with his subject. As St. Sophrony of Essex puts it: '... We must come to the state of painting icons with our personalities inside.'¹³⁷ The rest will be mysteriously provided by the activity of Grace. Only then will icon painting overcome the dogmatization of style.

¹³⁶ G. Kordis, *Reflections on the Poetic in the Art of Painting*.

¹³⁷ As quoted in Sister Gabriela, *Being: The Art and life of Father Sophrony* (Essex, UK: Stavropegic Monastery of St. John the Baptist, 2019), 92.

Autonomy unto Life

In Modernism the pursuit of autonomy led to abstraction, then to non-objectivity and finally, under the tyranny of conceptualism, to the art object's demise. Similarly, the pioneers of the icon revival, in their polemic against Western naturalistic painting, battled for the icon's 'abstract' stylization, under the banner of theological concepts to its detriment. In speaking in defense of the icon they inadvertently muffled its own aesthetic voice. The pioneers sought to abandon 'academic' painting, yet the irony is that their ideas have resulted in another form of formulaic academicism, taken for granted by many as faithful 'canonical' adherence to tradition. In the end we are left with a mechanistic approach to painting that depletes the icon of the fecundity of its aesthetic life. In a way, with the icon revival 'the art of iconography "died"', since no room was left either for inventiveness or creativity.¹³⁸ Therefore, the icon needs autonomy unto life.

By asserting the icon's autonomy, we mean autonomy from the dogmatization of style.

In doing so we take for granted the fact that icon painting is an inextricable part of the liturgical context. We are not proposing the complete disregard, on the part of the iconographer, towards his communal responsibility within ecclesial life, as he pursues some kind of individualistic 'self-expression'. Rather, we are calling attention to the fact that the totality of the icon's meaning includes its aesthetic being. If the icon painter is to succeed in the task of conveying sanctified existence, it is crucial that he become aware of how the qualitative nuances of pictorial form either succeed or fail to actualize this great task.¹³⁹ This awareness presupposes that icon painting is ultimately an interpretive and personal creative act. For it to flourish, icon painting should not be stifled by prescriptive stylistic formulas. Moreover, in interpreting icons it does not suffice to bring to them theological and conceptual readings that

¹³⁸ G. Kordis, *The Return to Byzantine Painting*, 129. Kordis here is referring to the influence of Kontoglou on the practice of icon painting in Greece, but the same idea applies to Ouspensky's influence on the icon revival.

¹³⁹ C. A. Tsakiridou, *Aesthetic Nepsis*, 29.

bypass the specificity of their form. They should be left to speak for themselves, each with its unique aesthetic voice. Interpretation should arise from the concrete aesthetic facts.

In this study, aiming towards disentanglement from the dogmatization of style, we have reassessed the icon revival's convergence with Modernism, as particularly related to the work of Ouspensky and Kontoglou. This reappraisal has enabled us to reframe the role of abstraction in icon painting, whereby we can revalorize it within our practice in conformity with an ecclesial conscience, away from the pitfalls of modernist essentialism and its depleting anti-incarnational metaphysics. We have thus seen how abstraction need not be starkly opposed to naturalism in the actualization of a living icon-full of *enargeia*-through which we encounter the subject in its vivid presence. We have also seen how casting aside the dogmatization of style does not mean abandoning the pursuit of conveying transfigured existence. Rather, it opens up the possibility of multiple stylistic approaches in interpreting this great mystery. These assessments enable us to arrive at a heightened awareness of the importance of form independent of its narrative content, and helps us to rediscover the icon as 'an aesthetic being that carries and delivers its meaning in its own act of existence...'¹⁴⁰ Thus, in the end, autonomy unto life is the assertion of the icon's aesthetic being as a painting-a work of art.

Therefore, ironically, Maurice Denis's famous assertion in his *Définition du Néo-traditionnisme* remains relevant: 'It is well to remember that a picture-before being a battle horse, a nude woman, or some anecdote-is essentially a flat surface covered with colors assembled in a certain order.' To forget this truth is to deaden the icon. Yet to overemphasize it in disregard for the icon's liturgical function is also a danger. It can lead, as we saw in the beginning, to an autonomy unto death. Denis's axiom is an elixir.¹⁴¹ It can serve as a medicine that revitalizes and heals, but it can also be a poison that numbs and kills. Indeed, discernment is required in administering the dosage, but let us not refrain out of fear and so

¹⁴⁰ C. A. Tsakiridou, *Icons in Time, Persons in Eternity*, 12-13.

¹⁴¹ Cf. M. Cheetham, *The Rhetoric of Purity*, 25-39.

deprive ourselves of health. The key is to find the mean between extremes. Thus, as we can clearly see, finding ourselves talking about the dangerous truth of Denis's axiom reminds us that we cannot avoid the convergence that still unfolds today between the icon and Modernism. We cannot escape this fact. What we need to learn to discern is the beneficial side of the convergence—the pictorial clues that can be revalorized according to an ecclesial conscience—if we are to move beyond the problematic entanglements of the past.

Neither programmatic theories, the imposition of concepts which bypass pictorial facts, nor aesthetic formulas can guarantee good results. All must be discovered within the mystery of the act of painting itself and through the internalization of the pictorial grammar of the Byzantine painting system we have adopted. We will not do any justice to the themes depicted if we treat the icon as a form of artless academicism, a matter of the perpetual copying of old models, under the pretext of adherence to 'immutable' tradition, which in fact denies the crucial role of personal creativity within living Tradition. Without its autonomy the icon ceases to speak of authentic faith and life in Christ, and therefore fails to bear witness to the ever-renewing life of the Holy Spirit in the Church.

Bibliography:

Bann, Stephen. *Paul Delaroche: History Painted*. London, UK: Reaktion Books; Princeton University Press, 1997.

Bassett, Sarah. 'Late Antique Art and Modernist Vision', in *Envisioning Worlds in Late Antique Art*. Edited by Cecilia Olovsson, 5-22. Berlin, DE: De Gruyter, 2019.

Baxandall, Michael. 'The Period Eye'. In *Painting and Experience in Fifth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, 29-108. Oxford, UK: Oxford University Press, 1988.

Bois, Yve-Alain. *Painting as Model*. Boston, MA: MIT Press, 1993.

Brooke, Peter. 'A Broad Definition of Symbolism'. In his introduction to, *Maurice Denis: Writings on Sacred Art*, <http://www.peterbrooke.org/art-and-religion/denis/intro/symbolism.html> (accessed 30. September, 2020).

Brooke, Peter. 'Introduction', in *Maurice Denis: Writings on Sacred Art*, <http://www.peterbrooke.org/art-and-religion/denis/intro/cubism.html> (accessed 20 October, 2020).

Brooke, Peter. *Sister Joanna (Reitlinger) and Maurice Denis: An Orthodox-Catholic Encounter*, <http://www.peterbrooke.org/art-and-religion/reitlinger/> (accessed 29 September, 2020).

Cheetham, A. Mark. *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*. New York, NY: Cambridge University Press, 1994.

Chipp, B. Herschel. Definition of Neotraditionism'. In *Theories of Modern Art*, 94-100. Berkeley, CA: University of California Press, 1968.

Chipp, B. Herschel. 'Symbolism and Other Subjectivist Tendencies: Form and the Evocation of Feeling'. In *Theories of Modern Art*, 48-56. Berkeley, CA: University of California Press, 1968.

Chronological Table of Kontoglou's Life and Work. In the catalogue for the exhibition, *Photis Kontoglou: Reflections of Byzantium in the 20th Century*. New York, NY: Foundation for Hellenic Culture, 1997.

Danos, Antonis. 'Idealist "Grand Visions," From Nikolaos Gyzis to Konstantinos Parthenis: The Unacknowledged Symbolist Roots of Greek Modernism'. In *The Symbolist Roots of Modern Art*, edited by Michael Facos & Thor J. Mednick, 11-22. New York, NY: Routledge, 2017.

Denis, Maurice. 'Notes on Religious Painting'. In *Maurice Denis: Writings on 'Sacred Art'*. Translated by Peter Brooke. <http://www.peterbrooke.org/art-and-religion/denis/notes/ideals.html> (accessed 30 September, 2020).

Denis, Maurice. 'Religious Sentiment in Religious Art'. In *Maurice Denis: Writings on Sacred Art*. Translated by Peter Brooke. <http://www.peterbrooke.org/art-and-religion/denis/sentiment/positivism.html> (accessed 20 October, 2020).

Denis, Maurice. *Religious Sentiment in Religious Art*. <http://www.peterbrooke.org/art-and-religion/denis/sentiment/platonism.html> (accessed 20 October, 2020).

Doolan, Patrick. *Recovery of the Icon: The Life and Work of Leonid Ouspensky*. Ccrestwood, NY: SVS Press, 2008.

Driskel, P. Michael. *Representing Belief: Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*. University Park, PA: Pennsylvania State University State Press, 1992.

Džalto, Davor. 'Art: A Brief History of Absence (From the Conception and Birth, Life and Death, to the Living Deadness of Art)'. In *Philosophy and Society XXVI (3)*, 652-676. Belgrade, SRB: Institute for Philosophy and Social Theory, 2015.

Džalto, Davor. *New Faces of Icons*. Belgrade, SRB; Chicago, IL: The Institute for the Study of Culture and Christianity & Holy Resurrection Cathedral, 2012.

Florensky, Pavel. *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art*. Edited by Nicoletta Misler. London, UK: Reaktion Books LTD, 2002.

Freeman, Evan. 'Flesh and Spirit: Divergent Orthodox Readings of the Iconic Body in Byzantium and the Twentieth Century'. In *Personhood in the Byzantine Christian Tradition*, edsited by Alexis Torrance & Symeon Paschalidis. London, UK: Routledge, 2018.

Freeman, Evan. 'Rethinking the Role of Style in Orthodox Iconography: The Invention of Tradition in the Writings of Florensky, Ouspensky and Kontoglou'. In *Church Music and Icons: Windows to Heaven, Proceedings of the Fifth International Conference on Orthodox Church Music. Joensuu, Finland, 3-9 June, 2013*, 350-369. Joensuu, FI: The International Society for Orthodox Church Music, 2015.

Gabriela, sister. *Being: The Art and life of Father Sophrony*. Essex, UK: Stavropegic Monastery of St. John the Baptist, 2019.

Grigg, Robert. 'Relativism and Pictorial Realism', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 42. No. 4 (Summer, 1908): 397-408

Justiniano, Silouan, Fr. 'The Art of Icon Painting in a Postmodern World: Interview with George Kordis'. *Orthodox Arts Journal*, June 25, 2014. <https://orthodoxartsjournal.org/the-art-of-icon-painting-in-a-post-modern-world-interview-with-george-kordis/> (accessed 17 October, 2020)

Kampanis, Markos. 'Modernity and Tradition in the Religious Art of Spyros Papaloukas'. In *Orthodox Arts Journal*, August 10, 2015. <https://orthodoxartsjournal.org/modernity-and-tradition-in-the-religious-art-of-spyros-papaloukas/> (accessed 2 October, 2020).

Kampanis, Markos. *Is there a 'sacred' style?* Paper delivered at The Sacred and Secular in Life and Art: A Workshop Dedicated to the Memory of Philip Sherrard, Oxford, July 14-17, 2016. https://www.academia.edu/39724501/MARKOS_KAMPANIS_Is_there_a_sacred_style (accessed 21 October, 2020).

Kandinsky, Wassily. 'Interview with Karl Nierendorf'. In *Kandinsky: Complete Writings on Art*, edited by, Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo. New York, NY: Da Capo Press, Inc., 1994.

Kandinsky, Wassily. 'Reminiscences/Three Pictures'. In *Kandinsky: Complete Writings on Art*, edited by, Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo. New York, NY: Da Capo Press, Inc., 1994.

Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*. Translated by M. T. H. Sadler. New York, NY: Dover Publications, Inc., 1977.

Kinsella, Kevin, 'Painted into a (Beautiful) Corner: Malevich at the Gagosian'. In *Bomblog*, Apr 28, 2011. <https://bombmagazine.org/articles/painted-into-a-beautiful-corner-malevich-at-the-gagosian/> (accessed 20 October, 2020).

Kontoglou, Photis 'Iconography'. In *Byzantine Sacred Art*, edited by Constantine Cavarnos, Belmont, MA: Institute of Byzantine and Modern Greek Studies, 1992.

Kontoglou, Photis, 'The Orthodox Tradition of Iconography'. In *Fine Arts and Tradition: A Presentation of Kontoglou's Teaching*, edited by Constantine Cavarnos. Belmont, MA: Institute for Byzantine and Modern Greek Studies, 2004.

Kontoglou, Photis. 'What Orthodox Iconography Is'. in *Orthodox Info Center*, http://orthodoxinfo.com/general/kontoglou_iconography.aspx (accessed 8 October, 2020).

Kordis, George. 'Creating a Christian Image in a Postmodern World'. In *Seeing the Invisible: Proceedings of the Symposium on Aesthetics of the Christian Image*, edited by Neda Cvijetić and Maxim Vasiljević, 45-64. Alhambra, CA: Sebastian Press, 2016.

Kordis, George. 'Holiness in the Painting Art of the Orthodox Church'. in [Θεολόγος.gr](http://theologosgr.blogspot.com/2017/01/blog-post_62.html?m=1), January 19, 2017. http://theologosgr.blogspot.com/2017/01/blog-post_62.html?m=1 (accessed 20 October, 2020).

Kordis, George. 'Reflections on the Poetic in the Art of Painting: A Personal Testimony'. In *Poetics of the Icon*, Vol. 1 (Autumn 2017). <https://poetics.holyicon.org/reflections-on-the-poetic-in-the-art-of-painting-a-personal-testimony/> (accessed 20 October, 2020).

Kordis, George. *Icon as Communion*. Translation by Caroline Makroupoulos. Brookline: MA: Holy Cross Orthodox Press, 2010.

Kotkavaara, Kari. *Progeny of the Icon: Émigré Russian Revivalism and the Vicissitudes of the Eastern Orthodox Sacred Image*. Åbo, FI: Åbo Akademi University Press, 1999.

Lambraki-Plaka, Marina. 'Art and Ideology in Modern Greece'. In *National Gallery, Alexandros Soutzos Museum, 100 Years: Four Centuries of Greek Painting*, edited by Olga Mentzafou-Polyzou. Athens: National Gallery and Alexandros Museum, 2013.

Laugerud, Henning & Ryan, Salvador. *Devotional Cultures of European Christianity, 1790-1960*, Portland, OR: Four Court Press, 2012.

Lenz, P. Desiderius, O.S.B. *The Aesthetic of Beuron and other Writings*. London, UK: Francis Boutle Publishers, 2002.

Lipsey, Roger. *An Art of Our Own: The Spiritual in Twentieth Century Art*. Boston, MA: Shambala, 1989.

Locke, Cathy. 'Symbolist Painters- Exploring a world Beyond: The Russian Symbolist Painters'. In *Musings on Art*, <https://musings-on-art.org/russian-symbolist> (accessed 20 October, 2020).

Lossky, Vladimir. 'Tradition and Traditions'. In *The Meaning of Icons*. SVS Press: Crestwood, NY, 1989.

Maguire, Henry. *Icons of their Bodies: Saints and their Images in Byzantium*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996.

Maritain, Jacques. *Art and Scholasticism and The Frontiers of Poetry*. Translated by Joseph W. Evans. New York, NY: Charles Scibner's Sons, 1962.

Maximos the Confessor, St. *On Difficulties in Sacred Scripture: The Responses to Thalassios*. Translated by Maximos Constas. Washington, DC: The Catholic University Press.

Michaelides, Chris. 'Theophilosand Tériade'. In *British Library: European Studies Blog*, 6 July 2015, <https://blogs.bl.uk/european/2015/07/theophilos-and-t%C3%A9riade.html> (accessed 1 October, 2020).

Nichols, Aidan, OP. *In Search of the Sacred Image*. Herefordshire, UK: Gracewing, 2020.

Ouspensky, Leonid. 'The Icon in the Modern World'. In *Theology of the Icon, Vol. II*. SVS Press: Crestwood, NY, 1992.

Ouspensky, Leonid. 'The Meaning and Language of Icons'. In *The Meaning of Icons*, L. Ouspensky & V. Lossky. SVS Press: Crestwood, NY, 1989.

Ouspensky, Leonid. *The Icon Vision of the Spiritual World*. <https://www.pagesorthodoxes.net/eikona/icones-sens.htm#vision> (aaccessed 5 October, 2020).

Rossi, Michael. 'Art and Catholic Faith in the 20th Century: The Ways of Creation'. Lecture delivered at the *Sacred Art in the 20th Century Conference*, Saint Paul de Wisques abbey, September 25, 2010. <http://arras.catholique.fr/page-20317.html> (accessed 29 September, 2020).

Shevchenko, Alexander. 'Neo-Primitivism: Its Theory, Its Potentials, Its Achievements'. Translated & edited by Charles Harrison & Paul Wood. In *Art in Theory: 1900-1990*, 104-107. Oxford, UK: Blackwell Publishers Inc., 1992.

Skloris, Stamatis. *In the Mirror*. Alhambra, CA: Western American Diocese Press, 2007.

Thomson, Richard. *Art of the Actual: Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880-1900*. New Haven, CT: Yale University Press, 2012.

Tsakiridou, C. A. 'Aesthetic Nepsis and Energeia in the Icon'. In *Seeing the Invisible: Proceedings of the Symposium on Aesthetics of the Christian Image*, edited by Neda Cvijetić and Maxim Vasiljević, 27-44. Alhambra, CA: Sebastian Press, 2016.

Tsakiridou, C. A. *Icons in Time, Persons in Eternity: Orthodox Theology and the Aesthetics of the Christian Image*. Burlington, VT: Ashgate.

Zazykova, Irina. *Hidden and Triumphant: The Underground Struggle to Save Russian Iconography*. Brewster, MA: Paraclete Press, 2010.

Zias, Nikos. *Chronological Table of Kontoglou's Life and Work*. In the catalogue for the exhibition, *Photis Kontoglou: Reflections of Byzantium in the 20th Century*. New York, NY: Foundation for Hellenic Culture, 1997.

Zias, Nikos. *Photis Kontoglou: Reflections of Byzantium in the 20th Century*. New York, NY: Foundation for Hellenic Culture, 1997.

АУТОНОМИЈА ИКОНЕ

Естетске конвергенције раног модернизма

Силуан Јустиниано

Манастир Светог Дионисија Ареопагита, Лонг Ајланд, Њујорк
ел. пошта: hsil2002@gmail.com

Резиме: Појавом модернизма, магија прецизног миметичког подражавања (природи) пост-ренесансног сликарства престала је да игра доминантну улогу и да држи монопол над естетским критеријумима у свету визуелних уметности. Експанзија новог уметничког покрета довела је до естетског заокрета, не само унутар „света уметности“ и визуелне културе са којом се свакодневно сусрећемо, већ чак и унутар црквене културе. Не би било претерано рећи да је модерна уметност проширила наш начин гледања на слике и променила наша очекивања од њих. Оно што се данас сматра естетски прихватљивим и функционално одрживим вишеструко се изменило у односу на раније периоде. Не може се спорити да је модернистички, авангар-

дистички анти-натурализам, напоредо са порастом интересовања за средњовековну, народну и „примитивну“ уметност, делимично допринео отварању пута за оживљавање уметности иконе у двадесетом веку. Јер док се ово оживљавање одвијало, модернистички заокрет је већ остварио непорецив утицај на преобликовање наших естетских стандарда и очекивања. Овај рад разматра конвергенцију идеја које су утицале на оживљавања икона у двадесетом веку и идеја париске авангарде – нарочито кроз призму естетских теорија сликара Мориса Денија (*Maurice Denis*, 1870- 1943), и иконописца Леонида Успенског (*Leonid Ouspensky*, 1902-1987) и Фотиса Контоглоуа (*Photis Kontoglou* 1895-1965). Ове паралеле тичу се њихових погледа на анти-натурализам и симболизам у сликарству. У ширем контексту, ова студија истражује питање апстракције и њене повезаности са духовношћу, у смислу у коме је та веза формулисана током двадесетог века. У потрази за „суштином ствари“ пионери апстракције препознали су смернице у народној, „примитивној“ и средњовековној уметности. Икона је тада „откривена“ као врхунски пример не-натуралистичког сликарства, експресивног у форми и боји. Поред тога, за неке модернистичке сликаре икона је указивала на могућност да дођу до ликовног језика способног да пренесе суптилније аспекте стварности коју су желели да представе. Упознавање ове врсте конвергенција нам је, у наставку, могло помоћи да боље разумемо и феномен „догматизације стила“, који је пратио обнову језика иконе, те омогућило долажење до стратегије за превазилажење овога проблема. Јер, као што (свако) сликарство може да „занемари сопствени објект“ и постане пука „симулација“, тако је догматизација стила довела до тога да пракса иконописања постане летаргична, производећи сопствене симулације и симулакруме и губећи осећај за представљање сопствених субјеката (ликова) на жив начин – као живих бића. А нећемо уопште остварити поштен однос према темама које представљамо ако икону третирамо као врсту не-уметничког академизма, као ствар циркуларног копирања старих модела, под изговором везивања за „непроменљиве“ традиције, чиме се заправо негира пресудна улога личне креативности у живој традицији. Говорећи о аутономији иконе, стога, овде је подразумевана аутономија од „догматизације стила“. То, наравно, не подразумева иконопишчеву незаинтересованост за сопствену одговорност у оквирима црквеног живота, нити некакву његову индивидуалну потрагу за „само-изражавањем“. Насупрот томе, ово истраживање покушава да скрене пажњу на чињеницу да целовитост значења иконе подразумева и њено естетско биће.

Кључне речи: иконопис, апстракција, натурализам, модернизам, променљивост, непроменљивост, хијератичност, аутономија, Морис Дени, Леонид Успенски, Фотис Контоглоу, симболистичко сликарство, Ateliers d'Art Sacré, неовизантијски (стил), нео-традиционализам, догматизација стила, преображено постојање.

О ЕТОСУ ГЛАСОВА У ВИЗАНТИЈСКОМ ПОЈАЊУ Необјављени текст Владимира Љ. Јовановића¹

Владимир Љ. Јовановић
Електронски студио Радио Београда
Јелена Љ. Јовановић
Музиколошки институт Српске академије
наука и уметности, Београд
ел. пошта: jelena.jovanovic@music.sanu.ac.rs

Апстракт: Рад има за циљ представљање до сада необјављеног рада композитора и учитеља пост-византијског појања Владимира Љ. Јовановића, „Етоси византијских гласова“. Уз презентацију овог текста, без интервенција у њему, дат је коментар контекста у ком је текст настао и коментар значаја ове тематике за појце и православне вернике у Београду и Србији данас.

Кључне речи: Владимир Љ. Јовановић, источно црквено појање, црквени гласови, етос појања, светогорско појање, емоционална стања, стања духа, композитор.

Владимир Љ. Јовановић (Земун, 1956 – Београд, 2016), српски композитор, поред тога што је остварио низ композиција за класичне инструменте и у домену електроакустичке музике (као руководилац Електронског студија Радио Београда), био је уметник и интелектуалац, широко образован, разноврсних интересовања у домену уметности, филозофије, теологије.²Значајан траг у српској културној средини Јовановић је, међу-

¹ Овај рад је настао у оквиру научноистраживачке организације (НИО) Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије.

² Биографски подаци о њему могу се наћи у неколико текстова насталих последњих година, посвећених његовом животу, вокацији и делима: Milan Milojković, „Pilgrimage through a sound horizon – a guide through the electroacoustic works by Vladimir Jovanović (1956–2016)”, New Sound 49 (Beograd 2007): 79–96; Мирослав Савић, „Сонична уметност Владимира Јо-

тим, оставио и као први учитељ предањског, пост-византијског појања који је био окренут ширем кругу заинтересованих за ту врсту умећа.³ Наиме, међу више генерација његових ученика, значајан број их током деведесетих година XX века (а нешто мање и данас) чини појачки део иконописачког и појачког братства „Свети Јован Дамаскин“;⁴ међу његовим ученицима су и данас успешни, остварени појци и учитељи појања. Његов посебан допринос се састоји и у стваралачком и извођачком домену: прилагођавању светогорских мелодија, оригинално певаних на грчком језику, мелодијским облицима намењеним појању на црквенословенском. У питању је специфичан стваралачки посао, за који је неопходно како познавање црквених гласова,⁵ тако и дар компоновања – усклађивања мело-ритмич-

вановића“, Музички талас 46, (2017): 18–30; Павићевић Александра и Гордана Благојевић. „Од електроакустичке музике до византијског појања, и vice versa: Владимир Јовановић, композитор“, Етноантрополошки проблеми, н.с., 13(2), (Београд 2018): 327–344; Gordana Blagojević, „Contemporary composer Vladimir Jovanović and his role in the renewal of church Byzantine music in Serbia from the 1990s until today“, *Interdisciplinary Studies in Musicology* 19 (2019): 11–30. Видети такође интернет извор: <https://www.youtube.com/watch?v=Pn17fVY3l2Y>

³ О Јовановићевом стицању практичних и теоријских знања о светогорском појању и о његовом доприносу на овом пољу, в. Јерођакон Јеротеј [Петровић], „Владимир Јовановић – наш први учитељ црквеног појања“, у Владимир Љ. Јовановић, Антологија или Цветословље, свакодневно и празнично појање у осам гласова, прир. Јелена Јовановић (Београд: Ризница+, 2017), I–IV; Весна Сара Пено, „Предговор Цветословљу“, у Владимир Љ. Јовановић, Антологија или Цветословље, V–XII; Данило Николић, „Сећање на Владимира Јовановића: Једна рефлексija о псалмопојању“, у Владимир Љ. Јовановић, Антологија или Цветословље, XIII–XIV; Павићевић и Благојевић, „Од електроакустичке музике до византијског појања, и vice versa“, 327–344; Blagojević, „Contemporary composer Vladimir Jovanović and his role in the renewal of church Byzantine music in Serbia from the 1990s until today“, 11–30.

⁴ Јелена Јовановић, „Идентитети изражени кроз праксу свирања и градње кавала у Србији деведесетих година XX века“, у Музичке праксе Балкана. Етномузиколошке перспективе, Академски скупови, књ. 142, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 8. Београд: САНУ – Музиколошки институт САНУ, 2012, 1–27.

⁵ Српски термин глас (гр. ихос; енгл. mode) означава мелодијско-ритмички и

ких модела који имају специфичну звучност на грчком језику, са (другачијим) распоредом акцената и језичких фраза у црквенословенском. Поред педагошког рада, делатност Владимира Јовановића у овој сфери чини и задивљујући активизам и ентузијазам на пољу преношења појачке вештине и указивања на њен значај за културу и веру православних хришћана (без националног или етничког предзнака); своја виђења и ставове исказао је у неколико јавних саопштења на скуповима и предавањима⁶ и у два објављена текста на теме црквеног појања. ⁷Јовановићев рад на теме црквеног појања, под насловом „Етоси византијских гласова“, који се овом приликом први пут представља јавности, колико је нама познато, једини је до сада познат чланак на српском језику⁸ посвећен овој теми. Писан

формални модел/образац по ком се певају црквене, богослужбене мелодије Источне хришћанске Цркве. Ових модела у црквеној појачкој пракси има осам и сабрани су у систем који се назива Осмогласник (гр. Октоихос).

⁶ Владимир [Љ.] Јовановић, Саопштење на скупу Свет Византије. Културни центар Новог Сада, 9. октобра 1992. (без наслова); Исти, „Византија у српској црквеној музици, данас и убудуће“, саопштење на научном скупу Српска Византија. Дом културе Студентски град, Београд, 12.–14. октобра 1992; Исти, Предавање одржано у Парохијском дому Храма Преображења Господњег на Видиковцу, у зиму 1997. (без наслова, текст куцан на компјутеру). Из пописа његових прилога у Литератури види се да је у самим изворима његово име навођено на неколико начина – као Владимир или Влада, са средњим словом или без њега.

⁷ Влада [Владимир Љ.] Јовановић, „Нема више Марије Терезије“, интервју, разговор води Владимир Вукашиновић, Искон 5 (Врање 1999): 22–28; Исти, „Уметност у хришћанству или хришћанство у уметности“, у Византијска наука о музици, Јевгениј Херцман (Београд: Слио 2004), 321–353. Постхумно су објављена два издања која омогућавају ближе упознавање са његовим радом: Владимир Јовановић, Антологија или Цветословље. Свакодневно и празнично појање у осам гласова, неумски зборник; прир. Јелена Јовановић (Београд: Ризница, 2017) и компакт диск са трима електроакустичким композицијама: Владимир Јовановић, Bellscales. Електроакустичка музика Владимира Јовановића, ур. Јелена Јовановић (Београд: Vertical Jazz, 2018). У припреми је и његов Осмогласник који је, уз још неколико појединачних песама и уз Канон Пресветој Богородици, још увек у рукопису.

⁸ За ближа обавештења о највероватнијем извору за податке у Јовановићевом тексту срдечно захваљујемо Јовановићевом колеги и пријатељу, композито-

је током дужег временског периода, а дефинитиван облик је добио током прве деценије XXI века.

Овај шири текст, у виду оквира у ком се представља рад Владимира Јовановића, писан је без амбиције да има научни карактер; његова концепција резонира са Јовановићевим начином размишљања и изражавања и има за циљ да, колико је то могуће, пружи одраз усменог наратива који је он неговао, по ком су га његови пријатељи и ученици посебно ценили и по ком га памте. Поред уводног и закључног дела целине овог текста, централни део чини дословно пренет Владимиров рад, као извор сазнања о етосима византијских гласова до којих је он дошао током година свог посвећеног бављења појањем. У њему нема фуснота ни навода, следствено принципу који је Владимир у свом писању неговао.⁹

Јовановић је свој чланак уобличио тако што је сабрао и приредио податке и сведочанства о етосима гласова до којих је дошао, укључивши и своја лична размишљања и искуства. Верујемо да је део рада засновао на садржају опсежне књиге на француском језику Ж. Б. Ребура;¹⁰ укључио је писана знања о музици старих Грка; драгоцене стихове посвећене појединим гласовима који се приписују Јовану Дамаскину, у преводу са грчког на српски;¹¹ тумачења Хризанта, једног од реформатора предањског појања; најзад, ту су експлицитно наведена тумачења гласова од стране извесног оца Емилијана.¹² Могуће је

ру Александру Дамњановићу. Он је текст недавно превео на француски језик (наслов: „Ethos des modes dans le chant byzantine”) и посветио му пажњу у свом Мастер раду 1 насловљеном *Prolègomènès pour une théologie de la musique*, високо оцењеном 2020. године на Институту за православну богословију Св. Сергеј у Паризу.

⁹ У процесу техничке припреме оригиналног текста за даљу обраду помогла је Смиљана Јовановић, студент.

¹⁰ V. J. Rebours, *Traité de psaltique, théorie et pratique du chant de l'église gracque*, (Paris: Alphonse Picard & Fils, éditeurs – Leipzig: Otto Harrassovitz 1906); за овај податак такође захваљујемо А. Дамњановићу.

¹¹ Стихови су у оригиналу наведени у: Rebours, *Traité de psaltique, théorie et pratique du chant de l'église gracque*, 88, 97, 100, 104, 110, 115, 119, 122.

¹² У вези с тим, А. Дамњановић у писму ко-ауторки овог текста пише овако:

да су у питању и преводи тумачења етоса гласова са грчког на српски језик, који је за Владимира могао начинити неко од пријатеља (зналац истовремено и грчког језика и појања, који је боравио на Светој гори).

Упркос неизвесностима око овог текста, које за ову прилику остављамо отвореним, „издавање на свет“ Јовановићевог чланка има за циљ, пре свега, да он постане доступан проучаваоцима и љубитељима предањског појања, као и отварање могућности за даља трагања и закључивања. Читаоцима је остављено да на основу овог писаног документа, а можда и захваљујући управо њему, долазе до потпунијих сазнања у вези са појединим аспектима тематике православних црквених гласова и њихових етоса.

ВЛАДИМИР Љ. ЈОВАНОВИЋ: ЕТОС ГЛАСОВА У ВИЗАНТИЈСКОМ ПОЈАЊУ

Етос мелодије је расположење (у виду психичког стања) које мелос неке песме тежи (треба) да пренесе слушаоцима. Може лако да се примети да различите мелодије изазивају различита осећања и расположења код слушаоца, у складу са значењем (смислом) текста, и на тај начин код истог слушаоца производе одговарајући „етос“ – стање душе и осећања које највише одговарају осећању морала, по својој дубини и карактеру (осећања). Две мелодије се често разликују међу собом по много чему, а најчешће по етосу, дакле врсти душевног стања које производе или подстичу. Постоје три врсте етоса (три групе):

„Ко је отац Емилијан? Влада [Јовановић] ми је испричао необичну причу: коментари оца Емилијана су били пренети Влади преко једног пријатеља који је тог оца Емилијана срео у једном манастиру на Светој гори. Али кад се Влада распитивао о том оцу Емилијану код других особа, које су редовно посећивале тај манастир, испоставило се да нико од њих није никад чуо за постојање неког оца Емилијана! – Тајна остаје тајна.“ У једном свом предавању Јовановић помиње именом „оца Емилијана“ из манастира Велика лавра (Јовановић, Владимир, Предавање одржано у Парохијском дому Храма Преображења Господњег на Видиковцу, у зиму 1997); но, у даље трагање за објашњењем у вези са овом личношћу овом приликом нећемо улазити.

1. ДИЈАСТАЛТИЧКИ (од глагола διαστελλω, што значи разашилем, одашилем, растежем, увећавам или уздижем нешто изнад нечег другог, прим. прев.) – који изражава све узвишено и достојно хвале, који бодри дух и укрепљује га;

2. СИСТАЛТИЧКИ (од глагола συστελλω, што значи шаљем у, сакупљам, прим. прев.) – који изражава осећања скрушености, кајања и бола, али и љубави и умиљења, и

3. ИСИХАСТИЧКИ (од глагола ησυχάζω, што значи мировати, миран бити, почивати, прим. прев.) – који се налази између претходна два, а изражава осећања мира, сигурности и стишавања страсти.

Практично, то би могло да се објасни овако: химне и песме које славе Бога у правилном исповедању Његових благодатних дејстава и дарова, с обзиром (са нарочитом пажњом) на Његово утеловљење и свето Васкрснуће, затим песме за величање успеха, подвига и врлина вере, као и све оне које уздижу и бодре хришћански дух – морају бити у дијасталтичком етосу.

Песме покајне, као и оне које призивају милост Господњу или подстичу на покајање, послушање, стрпљење и трпљење – углавном су у систалтичком етосу. Химне које изражавају неку поуку, које позивају на врлински живот, често кроз примере светих или указују на неки начин на светост Господа у свој озбиљности, припадају исихастичком етосу.

Сам етос не зависи увек од лествице гласа коме припада дотична песма, јер један глас може да се састоји од, по карактеру, много различитих мелодија. Исти етос може да постоји у скоро свим гласовима, у великом броју мелодија, а такође је могуће да у једној мелодији дође до промене етоса, на пример, од слављеничког и радосног у жалосни, и обратно.

Веома битан чинилац етоса су фтонгови (звучна димензија знака – неуме. У византијској музичкој пракси реч „фтонг“ се користи као код нас „неума“, али има шире значење, јер означава спој звука и слике као што реч „псалтикија“ означава јединство знакова и звука /фтонгова/ и текста), и то без обзира на лествицу гласа. На пример, дуги фтонгови (звучи) који се понављају у одређеном ритму, тј. ритмичкој правилности, проузрокују сами од себе исихастички етос (смирујући), иако

је можда мелодија цела у хроматској лествици и систалтичког етоса. С друге стране, кратки фтонгови својом једноставношћу и живахношћу карактеришу (и проузрокују) дијасталтички (проузноситељан) етос.

Важан фактор етоса (у вези са фтонговима) је и периода (изражајност) самих фтонгова, нпр. фтонгови са оштрим акцентом најчешће имају дијасталтички етос, док остали фтонгови (у оквиру исте мелодије – често) одају најчешће исихастички или систалтички етос. Начин извођења мелодије такође утиче на етос (разлике у ритму, боји гласа, интонацији, итд.). Веома се лако може уочити да брзина певања у многоме утиче на сам етос. Споро извођење или отегнуто, садржи у себи или производи систалтички или исихастички етос, док брзо извођење карактерише дијасталтички. Зато се мелодије које прате текст тужног, покајног карактера, певају спорије. Када је садржај текста победоносан и радостан, мелодији више приличи брзо, живо извођење. Из овога следи закључак да, ако се на исправан начин споје брзина извођења и значење, смисао етоса, онда песма добија свој пуни значај, а текст се лако може разумети, протумачити и доживети, што и јесте дужност појања.

Етос ритма. Утисак који оставља сам ритам, говорећи уопштено, јесте утисак реда, склада и симетрије, који су увек пријатни за праћење. Исто као и мелодија сама по себи, тако и ритам утиче на стварање етоса – дијасталтичког, систалтичког и исихастичког. Зато четвороделни (четворопотезни) ритам обично производи исихастички или систалтички етос, а троделни ритам – дијасталтички. У мешовитом ритму једне песме, етос ће више зависити од врсте мелодије и брзине певања.

Етоси гласова

Глас први: Са становишта етоса, карактер првог гласа се одликује достојанством, узвишеношћу, племенитошћу и озбиљношћу. У мелодијама првог гласа исихастички етос игра доминантну улогу, док се у мањој мери јавља дијасталтички. Може се мирно рећи да се у њему складно сједињују скромност и једноставност са достојанственим, а озбиљност са веселим.

Примедба оца Емилијана: „Дакле, први глас је пре свега достојанствен, а једноставан и узвишен. Баш зато је у њему преовлађујући исихастички етос, јер је он достојанствен у својој смирености, а једноставношћу и племенитошћу стишава страсти. Ово последње се може видети у стиховима Господи возвах... на вечерњем богослужењу, и стихирама на ту песму, као и у тропарима овог гласа који су просто наметљиви у својој једноставности и достојанству које захтева дужну пажњу.“

У време античке Грчке, Плутарх је говорио да дорску лествицу карактерише етос узвишености и достојанствености и (унутрашњег) поштовања. Један Атињанин, у свом делу Дипнософисти говори о њој на овај начин: „Дорска лествица има етос достојанствен и озбиљан, а не весело и радостан, већ напротив, озбиљан и строг.“ Доста касније од њега, у XIV-XV веку, јеромонах Гаврило пише ово: „Његова мелодија се може разумети по етосу као етос нечега што је речено искрено и чиста срца, а весело је само по себи. Мора бити да је због тога и добио првенство.“ Хризантос напомиње следеће: „Ако узмемо да је овај глас исти са дорском хармонијом античких Грка, онда важи то што Платон сматра овај глас преимућвеним над осталим гласовима у погледу његове етичке улоге; Платон је између дијалеката гласова изабрао баш дорски дијалекат, јер он доликује онима који су мудри, али и онима који су одлучни и спремни за бој. Он је овај дијалекат узео, јер је сматрао да је достојан и способан да развесели душу разборитог човека, а са друге стране, да од безумног начини разборитог.“

На крају треба рећи да јампски стихови из Октоиха, који се налазе на крају круга песама првог гласа, а који се приписују Јовану Дамаскину, први глас карактеришу на следећи начин:

„О, уметности стварања песме слављена сопственим плеском,
 Првој теби приличи ред; О вредности!
 Првим гласом у музичкој вештини прозван ти си,
 Први од нас да будеш благословен речима.
 Прву, прваче, најављујеш добру фортуна
 Првенство победе свугде од свих имаш.“

Дакле, овако: уметност музичког стваралаштва, одушевљена твојим веселим гласовима, тебје, први, наменила

прво место; ох, како је велика твоја вредност! О гласе, кога зову први у музичкој уметности, буди дакле и први хваљен од нас речима: Теби је, први, припала част да будеш увод у лепоте певања. И од свих гласова ти увек имаш првенство победе!

Глас други: Он је најчешће систалтички и разликује се по суштини од првог гласа. Он је више сладан и страдалан. Зато је подеснији за изражавање покајања, топлих молитава трудбеника у подвижништву, за изражавање наде и љубави и жеље за посвећивањем молитви. Али он нема такву озбиљност нити такву достојанственост као први глас.

У античкој Грчкој лидијска лествица је била прикладна углавном за весеља, јер води у уживање и лењост и омекшава душу и душе младих увлачи у лаког живот пун пријатности и наслада. Веровало се да је Орфеј овим гласом (овом лествицом) умирио дивље животиње у хаду. О њему Хризантос говори: „Ако је ово онај глас који су преци називали лидијским, онда његов етос има карактер надахнутог човека или подстрекача, као и карактер тужног (сетног) човека или онога који тугу другима преноси.“

„Иако си у реду друго место добио,
Први оглашаваш радост, умилнотечиви.
Твоја медна и најслађа мелодија
Телу прија, а срца увесељава;
Сирене само у другом гласу певаху песме –
Толико из медокапне мелодије твоје истиче благост!“

О, колико благодати истиче из твоје мелодије као мед слатке! Иако имаш друго место у реду гласова, у теби је највише радости; Ти који точиш сласт, твоја мелодија пријатна као мед, гојиш кости људи, а њихова срца испуњаваш великом радосћу. Оправдано је да су сирене некада певале песме другог гласа. Твоја мелодија тече лагано, као мед док капље.

Примедба оца Емилијана: „Главна црта етоса овог гласа је покајање, али умилно. Топлину коју овај глас има, нема ни један други. Зато, без обзира да ли се пева лагано или живо, он исијава топлину која плени и приводи људе покајању. Истовремено, он омекшава страсти и отупљује њихову оштрицу.“

Глас трећи: Етос трећег гласа је дијасталтички. Одликује га изражајност, храброст, сигурност, али и борбеност и уопште подстрекачки принцип.

По Хризантосу, етос трећег гласа, ако узмемо да је то онај који су преци називали фригијским, чува карактер лаког, сигурног и одважног, који подстиче на делање, али који је истовремено и променљив и поседује осећање извесног страха. Примедба оца Емилијана: „Овај је глас по свом карактеру заправо реалан – храбар и одважан, али не и непромишљен.“

„Ако и јеси трећи, ипак, са намером да опеваш страдања мужева,

Некако као да си се приближио првоначалном, о, Трећи!

Ненакићени, једноставни, увек мужествени, о, Трећи,

Показао си се заиста таквим и зато те славимо;

Пошто из тебе истиче мноштво мелодија са много ритмова твојих,

Складним мноштвом спреман си за пев!“

Дакле, иако је трећи у реду, ипак се налази близу првом гласу (близак му је), пошто се кроз њега изражава слава јунака. Није превише украшен, већ је једноставан по мелодији и мужаствен; због тога га и славимо. Са њим почиње мноштво различитих мелодија и у толико врста колико оне саме прате ритам трећег гласа; личи на велику војску која је достојно организована и спремна за битку.

Глас четврти: Етос овог гласа је на различит начин присутан у различитим мелодијама, другачије у ирмолешком певању, а другачије у стихирарном или у возгласима свештеника. У ирмолешком појању етос је весело и „победан“ (прикладан слављењу, тј. прослављању). У стихирарном појању етос није више дијасталтички, већ исихастички (смирујући) и може се препознати по својој једноставности и достојанству. А возгласи свештеника се одликују озбиљношћу и достојанством, а такође надахњују слушаоца својом побожношћу (примедба оца Емилијана: „помажући им и подстичући их на величање Бога и изражавање хвале Њему“). Из овога се види да се етос ирмолешког појања приближава етосу другог гласа, а етос стихирарног појања – етосу првог гласа.

Хризантос о њему говори овако: „Етос четвртог гласа чува слављенички, а лагани карактер. Ако је исон на Ди, има етос достојанствености и поштовања. Ако је исон на Ву, етос је страстан и склон дивљењу. Ако је исон на Па, етос карактерише осећај понижења, али и тежњу да се све духовне силе саберу и умире и доведу у склад и равнотежу.“

„Слављениче и играчу,
Ти носиш четврту славу по великом музичком суду –
Ти веште играче обликујеш,
Гласове награђујеш, ударајући у кимвале.
Тебе, о Четврти, као благогласја испуњене
Играча благосиљају чете.“

Значење стихова: Ти, гласе четврти, чији је стил слављенички и радостан, имаш славу четврту по реду, у складу са највишим музичким чудом. Ти, пошто плениш и мариш ученике (оне који учествују у теби – певаче), својим веселим звуцима утичеш на њих и дајеш им похвале. Тебе, Четврти гласе, због богатства музичког израза прослављају многи певачи.

Примедба оца Емилијана: „Етос четвртог гласа је променљив. Стога, он чини синтезу прва три гласа, а истовремено је и равнотежа њима свима и идеалан прелаз ка осталим гласовима. Он је заправо круна и логичан завршетак низа основних гласова. Смисао овакве синтезе етоса је потреба за гласом који ће имати већу (разноврснију) изражајност од других гласова, а тиме и способност да изрази различита душевна стања кроз која пролази сваки православни Боготражитељ. Зато он није тако јасно одређен у погледу свог етоса.“

Глас пети: Етос петог гласа се такође разликује од врсте до врсте песама. Понекад има победоносан и радостан карактер (посебно код песама ирмолошког појања), а понекад тужан и страдални. Овај тужни и страдални карактер је нарочито присутан када је горњи тетрахорд енхармонски, тј. када је Зо снижено.

Хризантос овако описује овај глас: „Етос петог гласа, у стихирарном и пападичком појању и возгласима свештеника, има карактер тужбалице која изискује сажаљење. У исто време, у ирмолошком појању, његов је етос близу (а довољно далеко – зато и кажемо да се „изводи“ – прим. оца Емилијана)

дијасталтичком, побуђујућем и радосном етосу, при бржем извођењу; у лаганом извођењу карактер му је „растегнут, неповезан и расклиман.“

Стихови у Октоиху говоре да многе мелодије у петом гласу изражавају осећања сажаљења и туге, али су зато друге победоносне и подсећају нас на неку игру ритма. Онај ко се разуме у музичку уметност, може да схвати вредност овог гласа, који је изведен из првог гласа и представља „његову слику са другачијим смислом“ (прим. оца Емилијана). Иако је пети по реду, у редоследу свих других гласова карактеристике се равнају баш према петом гласу; он се зове први од изведених, јер произлази из првог гласа, јединственог међу свим осталим гласовима.

Објашњење оца Емилијана о петом гласу: „Етос петог гласа је победоносно-тужан, зато што он симболише победу извојевану након велике жалости. Етос овог гласа заправо спаја смрт Господа Исуса Христа са његовим Васкрсењем и зато својом тугом прво оплакује Распеће, а онда високим тоновима победоносно слави Васкрсење. Међутим, недостаје му мирноћа и достојанство који су, по мишљењу отаца, непримерени, као уздржаност, у оба догађаја. Зато се етосу победе у петом гласу можемо слободно препустити, баш као и етосу жалости и туге у песмама у којима преовладавају или владају, а само искусни појци ће бити у стању да у једноме виде и осете и други, те да ликовствују жалостећи се због смрти и тугују радујући се Васкрсењу. Зато је пети глас тежи него „тежак“ седми (βαρυς).“

„На јадиковку и на милосрђе подсећаш сасвим,
Али често знаш поскочити у дивном ритму –
Музички ум који зна уметност шта је,
Зна, разуме, како си се ‘отклонио’ и како си изведен из Првог.
Петог те има велики ред, али првог једино тебе има од изведених

И теби само кличе, о Први, закривљени (тј. Пети)!“

Глас шести: Етос шестог гласа је најчешће систалтички. Мелодија тежи ка етосу који изражава страдање и бол. Међутим, ирмолошке песме које следе лествицу другог гласа, као и његов етос, имају и етос који одговара другом гласу – весео, а слadak и топао.

Хризантос о њему пише овако: „Етос овог гласа чува карактер који одговара тужбалицама, али и песмама са узвишеним и Богу посвећеним карактером (у стихирарном и пападичком појању). У ирмолошком појању чува весео карактер.“

„Шести мелод си, али најпрвијим се ориш,
Други ти си од гласова изведених (5., 6., 7., 8.)

Доносиш ужитке удвојене (пошто су ти мелодије хроматске и дијатонске)

А то су другога гласа ужици, пошто си други од изведених.
Тебе боје меда, тебе слаткога, тебе цврчка,
Тебе другога међу изведенима ко љубити неће?“

Шести је глас у редоследу гласова. Међутим, по својој вредности он је виши од првог, иако је други међу изведеним (плагалним) гласовима и има изведене мелодије из другог гласа. Својим двоструким мелодијама у стихирарном и ирмолошком појању, које су често састављене у дијатонској и хроматској лествици, ствара двоструко задовољство код слушаоца, а на другом је месту једино по редоследу изведених (плагалних) гласова. Зар је могуће да неко не воли њега који је слadak као мед, чија мелодија подсећа на песму цврчка, њега другог од плагалних?!

Примедба оца Емилијана: „Етос шестог гласа је, дакле, страдалан, али и узвишен, у зависности од врсте појања. Ова дубока разлика у осећањима којима влада, производи код слушаоца снажне реакције у циљу праћења песме, те спада у најстрасније гласове. Бол који њега карактерише је искрен бол верника, који осећа сву тежину сопствених грехова, као и грехова овог света и који осећа немоћ да сам ишта преузме. Међутим, узвишеност овог гласа, која се такође јавља, одвлачи нас од очајања и утврђује нас у уверењу да је све у рукама Божјим. Његова топлина је одмерена, није као у другом гласу, јер „топлог“ бола нема, већ одмерена према тексту.“

Глас седми: Тежи углавном ка исихастичком етосу. Тако енхармонска мелодија даје утисак мира и смирења и по овоме се суштински разликује од етоса трећег гласа (пошто је седми глас изведен из трећег). Ова разлика у етосу између трећег и седмог гласа долази од чињенице да мелодија трећег гласа има

пуно успона изнад Га, све до Па, а у кретању наниже се приближава тоновима Га и Ке. У енхармонском, „тешком“ (βαρυς) гласу мелодија се пење изнад Зо, а спушта се око Га и Ди. Дијатонски седми глас од Зо – има етос сличан ирмолешком, четвртог гласу, што ће рећи да је близу победоносном и радосном етосу. Хризантос говори овако: „Етос седмог гласа тежи исихастичком етосу и то углавном у енхармонској лествици, и чува карактер дубоког (унутрашњег) мира и смирења, а такође има и моћ да одражава („као у огледалу“ – прим. оца Емилијана) умереност трећег гласа и да умирује духове“.

„Ратничких чета мелодија си,
 Ти који носиш назив ‘тешки’;
 Овај прости глас, што доби презиме ‘тешки’
 За оне је који не љубе бучну вреву мисли.
 Песму мужаствену ориш,
 Ти, изведени Трећи,
 Иако си шаролик, љубимци
 Твоји простодушни су људи.“

Значење стихова је овакво: Онај кога именом називају „тешки“ има мелодије које личе на војничке редове. Овај једноставан глас кога ипак „тешки“ зову, воле нарочито они који се склањају од помисли које се изражавају гласно и бучно. Озбиљну песму пуну части он предаје људима животношћу свога стила (карактера). Иако има различите песме, и енхармонске и дијатонске, они који га воле су једноставни људи који воле једноставност његове мелодије.

Глас осми: Етос осмог гласа је углавном (у највећем броју песама) – исихастички. Већина мелодија овог гласа, а нарочито оне које су лаганог карактера, одају утисак достојанства и благодарења. Мелодије овог гласа, такође, одају утисак уживања и задовољства. Мелодије од Га имају етос сродан етосу трећег гласа и енхармонског седмог. У вези са овим, Хризантос примећује ово: „Етос осмог (четвртог плагалног) гласа има карактер страствености, али и љупкости и уживања. Зато су песме за гозбе углавном испеване у овом гласу. Поред тога, етос осмог гласа тежи и озбиљности, јер започиње лаганим уводом са варирањем тонова од Ни до Га“.

„Печате гласова, о ти, Осми,
Што у себи носиш сваку добру мелодију.
Ти шириш ритмичке ударце песама,
Као осми венац си и конач гласова.
Пошто у себи носиш крајње тонове, и
Крајње положаје држе твоје неуме
Због тога и ја два пута називам те врхунцем и крајем.“

Четврти од изведених (плагалних) је печат свих гласова. Он у својим мелодијама обихвата све лепоте. Он шири ведре звуке песама, он је венац и крај свих гласова. И зато што он поседује и крајеве тонова и крајње знаке – он је двоструки врхунац фтонгова и круна гласова.

Примедба оца Емилијана: „Глас осми својом смиреношћу из које избија ведрина, уствари показује завршетак хришћанског пута у смирењу и потпуно радосном предавању Богу. Његов мир је сигуран (постојан), а његово достојанство одраз само назначеног присуства. Зато је погодан за смирена благодарења Богу. Својим миром он одмара душе намучене страстима, ослобађајући их њихових терета. Осми глас је, дакле, симбол благодати Божје.“

Додатак Оца Емилијана:

„Из ових се текстова може створити представа о карактерима сваког гласа посебно, али оно што недостаје је објашњење које ја нисам нашао ни у оригиналној књизи. По речима искусног старца, осам гласова чини осам степеника на подвижничком путу, који се завршава поновним задобијањем Духа Светога. А тај пут тече овако:

1. степен – вера, као осећање Божјег бића, а која рађа страх – ГЛАС I;
2. степен – покајање које се рађа од страха и које рађа молитву, сузе и исповест – ГЛАС II;
3. степен – покајање, сузе и молитва доводе до делимичног ослобођења од страсти, што рађа наду – ГЛАС III;
4. степен – нада умножава подвижнички труд и молитву, и дефинише и продубљује осећање греха – ГЛАС IV;
5. степен – труд и молитва уз благодат Божју дају сми-

сао постојања човека и откривају домострој човековог спасења, услед чега се јавља благодатни страх – ГЛАС V;

6. степенник – благодатни страх прелази у најдубље покајање које привлачи Божје милосрђе – ГЛАС VI;

7. степенник – осећање и свесност милости Божје доводи до потпуног и правог смирења – ГЛАС VII;

8. степенник – смирење је сасуд у коме борави Дух Свети; човек постаје храм Духа Светога и испуњава се светлошћу Божанске љубави – ГЛАС VIII.

Ево овако оци тумаче гласове. Ако се будете држали овог распореда и реда, бићете слични вашем узору, Јовану Дамаскину, који је боравио на осмом степену када је стварао Дух Свети кроз њега. Следите, дакле, пут савршених.“

* * *

Сваки додатни коментар који би можда потпуније осветлио поједине пасусе, мисли, цитате у тексту, остављамо проучаваоцима на трагу Истине која је садржана у појању, а коју је и Владимир осећао и следио свим својим бићем.

Експлицитно и пластично исказана значења и емоционална стања душе у свом духовном развоју на путу ка Богу, а у најнепосреднијој вези са појединим црквеним гласовима као њиховом еманацијом, предрагоцене су не само за науку о православном црквеном појању, већ и за све појце, учитеље и ученике појања који су на путу да освоје ову вештину и да се у њој усавршавају. Можемо се у овоме позвати и на речи којима се Јовановић сад већ далеке 1991. године изразио, за све „православне хришћане жедне појачког Светог предања.“

Литература:

Blagojević, Gordana. „Contemporary composer Vladimir Jovanović and his role in the renewal of church Byzantine music in Serbia from the 1990s until today“. *Interdisciplinary Studies in Musicology* 19 (2019): 11–30.

Јовановић, Влада [Владимир Љ.]. „Нема више Марије Терезије“, интервју, разговор водио Владимир Вукашиновић, *Искон* 5 (Врање 1999): 22–28.

Јовановић, Владимир [Љ.]. Саопштење на скупу Свет Византије. Културни центар Новог Сада, 9. октобра 1992. (без наслова)

Јовановић, Владимир [Љ.]. „Византија у српској црквеној музици, данас и убудуће“, саопштење на научном скупу Српска Византија. Дом културе Студентски град, Београд, 12.–14. октобра 1992.

Јовановић, Владимир [Љ.]. Предавање одржано у Парохијском дому Храма Преображења Господњег на Видиковцу, у зиму 1997. (без наслова, текст куцан на компјутеру).

Јовановић, Владимир [Љ.]. „Уметност у хришћанству или хришћанство у уметности“. У Византијска наука о музици, Јевгениј Херцман. (Београд: Сlio 2004), 321–353.

Јовановић, Владимир [Љ.]. Живот са музиком. Владимир Јовановић. Образовно-научни програм РТС – Званични канал, 16. септембар 2016. Преузето 22.10.2020. са <https://www.youtube.com/watch?v=Pn17fVY3l2Y>

Јовановић, Владимир Љ. Антологија или Цветословље. Свакодневно и празнично појање у осам гласова (неумски зборник; приредила Јелена Јовановић). Београд: Ризница+, 2017.

Јовановић, Владимир Љ. Bellscares. Електроакустичка музика Владимира Јовановића (ур. Ј. Јовановић, ЦД са пратећом књижицом). Београд: Vertical Jazz, 2018.

Јовановић, Јелена. „Идентитети изражени кроз праксу свирања и градње кавала у Србији деведесетих година XX века“. У Музичке праксе Балкана. Етномузиколошке перспективе, Академски скупови, књ. 142, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 8. Београд: САНУ – Музиколошки институт САНУ, 2012, 1–27 (рад на српском је на приложеном ДВД-ју).

Milojković, Milan. „Pilgrimage through a sound horizon – a guide through the electroacoustic works by Vladimir Jovanović (1956–2016)“. New Sound 49 (Beograd 2007): 79–96. Интернет извор: http://newsound.org.rs/en/Issues/issue_no_49.html (приступљено 1. 10. 2020).

Николић, Данило. „Сећање на Владимира Јовановића: Једна рефлексија о псалмопојању“, у: Јовановић, Владимир Љ. Антологија или Цветословље, свакодневно и празнично појање у осам гласова (приредила Ј. Јовановић). Београд: Ризница+, 2017: XIII–XIV.

Павићевић, Александра. „Композитор, учитељ и сарадник птица“, Политика, субота 16. септембра 2017, СХIV(37302); Култура – уметност – наука, LXI(23), 7.

Павићевић, Александра, и Гордана Благојевић. „Од електроакустичке музике до византијског појања, и vice versa: Владимир Јовановић, композитор“, Етноантрополошки проблеми, н.с., 13(2), (Београд 2018): 327–344.

Пено, Весна Сара. „Предговор Цветословљу“, у: Јовановић, Владимир Љ. Антологија или Цветословље, свакодневно и празнично појање у осам гласова (приредила Ј. Јовановић). Београд: Ризница+, 2017: V–XII.

[Петровић] Јеротеј, јерођакон. „Владимир Јовановић – наш први учитељ црквеног појања“, у: Јовановић, Владимир Љ. Антологија или Цветословље, свакодневно и празнично појање у осам гласова (приредила Ј. Јовановић). Београд: Ризница+, 2017: I–IV.

Rebours, J. B. *Le Père Traité de psaltique, théorie et pratique du chant de l'église gracque*, Paris: Alphonse Picard & Fils, éditeurs – Leipzig: Otto Harrassovitz 1906.

Савић, Мирослав. „Сонична уметност Владимира Јовановића“. Музички талас 46, (2017): 18–30.

ON ETHOS OF MODES IN BYZANTINE CHANT

An unpublished paper by Vladimir Lj. Jovanović

Vladimir Lj. Jovanović

Electronic Studio Radio Belgrade

Jelena Lj. Jovanović

Institute of Musicology of the Serbian

Academy of Sciences and Arts

e mail: jelena.jovanovic@music.sanu.ac.rs

Summary: The aim of this paper is presentation of an unpublished text „Ethos of Byzantine Modes“ written by Vladimir Lj. Jovanović (1956–2016), composer (Head of the Electronic Studio of Radio Belgrade, 2002–2016) and teacher of post-Byzantine chanting in Belgrade (1991–2002; data about his life and work may be seen in several studies cited in the List of references). As far as we know, this is the only text in

Serbian language entirely dedicated to this subject. The paper was formed in the early 21st century and it encompasses all knowledge concerning Byzantine modes available to Jovanović at the time. It is probable that he used translations of J. B. Rebour's book (1906), including: data about Ancient Greek modes explanations; quotes of verses originally in Greek attributed to St. John of Damascus, dedicated to ethos of each of the eight East Church modes; quotes of Hrisantos' explications, as well as quotes of „father Emilian“ from Mt. Athos explanations of Byzantine modes' ethos. The text shows that each of the modes' ethos follow the previous one in mood, character, emotional and mental state, through their musical devices: scale, melody, rhythm, tempo, timbre, etc. Thus, the „eight modes represent eight steps on the way to achieving christian feat, that ends with regaining the Holy Spirit“. Jovanović's paper is given here with no interventions; it is followed by introducing and concluding comments by the co-author.

Keywords: Vladimir Lj. Jovanović, Eastern Christian Church Chant, Church modes, ethos, Mt. Athos chant, emotional states, spiritual states, composer.

КАД СУ ЉУДИ БИЛИ ИКОНЕ
О утицају визуелних уметности на однос према
телесности у (раном) средњем веку

Тодор Митровић

Висока школа – Академија СПЦ за уметности и
конзервацију, Београд

ел. пошта: todormitrovich@gmail.com

Апстракт: Чињеница да нечија слика наликује ономе ко је на њој представљен у истој мери у којој и представљена личност наликује дотичној слици на први поглед звучи као банална сазнајна таутологија, каква би се тешко могла искористити у теоријским оквирима. Међутим, повратак у времена позне антике и средњег века суочиће нас са необичним сведочанствима која говоре о томе да су два смера у којима логика (визуелног) миметичког означавања може да крене – од слике ка прототипу и од прототипа ка слици – подједнако свесно и систематично коришћена у оквирима тада доминирајућих механизма (иконичког) значењског посредовања. Тачније, напоредо са потребом да слике (наликовањем) укажу на онога ко је на њима представљен, могуће је детектовати и потребу људи да наликују на слике – некада на сопствене портрете, а некада на слике или скулптуре као такве. Доживљај човека као иконе (Божјије) хришћанска култура је, наравно, црпила из својих најдубљих библијских корена, док ће начини на које је овај доживљај био усклађиван са специфично грчко-римским иконичким медијским универзумом бити основна тема истраживања које следи. У оној мери у којој необични склад између ових, на први поглед категоријално неупоредивих сазнајних области јесте успостављен, могуће је препознати и објаснити врло инвентивне и неочекиване modele понашања кроз које су људи постајали иконе икона, или – данашњим речником речено – начине на које су људи иконички усклађивали своје понашање и своју телесност спрам производа визуелних уметности.

Кључне речи: иконичност, скулптура, римски цар, тело, столпник, византијска уметност, жива икона

Иконичка симетрија

Међу различитим покушајима категоризације људске знаковне продукције, по питању односа између *знака* и *означеног*, савремена семиотика се најчешће ослања на трипартитну поделу према којој знакови могу бити: (1) индекси, (2) симболи или (3) иконе.¹ Индекси су она врста знакова у којој интерпретатор препознаје везу између знака и означеног на основу неког каузалног, физичког, природног (...) односа. На пример: дим указује на ватру, муња на удар грома, траг стопе у земљи на недавно присуство створења које га је оставило...² Симболи су, пак, сасвим независно од природних законитости, врста знакова код које се препознавање везе између знака и означеног, заснива на конвенцијама. Све што је написано о арбитраности језика, језичког знака, речи, слова, фонеме... у принципу се може уклопити у овај аспект троделне категоризације.³ Укратко, симбол је она врста знака „која је доведена у везу са Објектом који означава посредством неког правила (закона) – обично је то скуп општих идеја – које функционише

¹ Ову поделу је предложио Чарлс Сандерс Перс још почетком XX века, али ће тек крајем овога столећа – са изласком из моде ригорозног конвенционализма (означаваног и као „сосировска догма“) – семиотичари почети да препознају значај заоставштине овога филозофа за утемељење једне заиста обухватне и употребљиве теорије знакова. Иако представља само један од аспеката сложене таксономије до које је у својим истраживањима дошао, сам бостонски прагматичар је управо овај ниво категоризације знакова сматрао најтемељнијим (*most fundamental*), док ће га савремена теорија свакако сматрати за најутицајнији. Marcel Danesi, *Messages, Signs, and Meanings: A Basic Textbook in Semiotics and Communication Theory* (Toronto: Canadian Scholars' Press, 2004), 27; Thomas A. Sebeok, "Iconicity," *MLN* 91, no. 6 (Dec., 1976): 1431, Roman Jakobson, "Quest for the Essence of Language," in *Selected Writings II, Word and Language* (The Hague: Mouton, 1971), 345-359.

² О овој категорији знакова, види у: Thomas A. Sebeok, *Signs: An Introduction to Semiotics* (Toronto: University of Toronto Press, 2001), 53-55; или, детаљније, у: Thomas A. Sebeok, *A Sign is Just a Sign*, (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 128-144.

³ О категорији симболичких знакова, види у: Sebeok, *Signs*, 55-59; Thomas L. Short, *Peirce's Theory of Signs* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 220-222.

тако што чини да Символ буде интерпретиран као нешто што указује на тај Објект.⁴ Најзад, реч икона је – на основу свог изворног грчког значења – у савременој семиотици употребљена као ознака оне категорије знакова у којој интерпретатор препознаје везу између знака и означеног на основу (мањег или већег броја) особина које су им заједничке. И док индексни знакови функционишу кроз препознавање и (семиотичку) употребу природних законитости и каузалности, а симболички знакови ову врсту датости потпуно игноришу (ослањајући се на артифицијелне људске конвенције), за иконичне знакове би се могло рећи да стоје управо негде између те две „семиотичке крајности“. Ови знакови увек настају у тесној интеракцији између конкретних (природних) феномена и људског ума, који је (универзално) обдарен способношћу да ове феномене класификује (повезује и разликује) на основу заједничких особина.⁵

Иако се ове три категорије знакова у пракси међусобно најчешће мешају и преплићу – на различите начине учествујући, како у најједноставнијим тако и у насложенијим облицима људске комуникације⁶ – јасно је да у визуелним уметностима, којима ћемо се овде превасходно бавити, иконички семиотички обрасци играју посебно значајну улогу. Узимајући, уз то, у обзир чињеницу да иконични тип знакова можемо сусрести у значајно ширим оквирима од оних којима припадају производи визуелних уметности, за почетак ваља нагласити да ће се иконичка логика у дотичној области најчешће пројављивати кроз феномене које колоквијално препознајемо као (визуелно)

⁴ Charles Sanders Peirce, *The Collected Papers, Vols. I- VIII* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958; the electronic edition: ed. John Deely, Charlottesville, VA: InteleX Corporation, 1994), 2:292.

⁵ Детаљно о категорији иконичких знакова, види у: Sebeok, *Signs*, 103-114; Sebeok, "Iconicity," 1427-1456; Ludovic De Cuyper, *Limiting the Iconic: From the Metatheoretical Foundations to the Creative Possibilities of Iconicity in Language* (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2008), 74-78.

⁶ Упореди: Peirce, *The Collected Papers*, 4.448; Short, *Peirce's Theory of Signs*, 225-231; Jakobson, "Quest for the Essence of Language," 349-357; Graham Hughes, *Worship as Meaning: A Liturgical Theology for Late Modernity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 138-140.

наликовање/*сличност*.⁷ Међу различитим, пак, разлозима због којих диференцијација ове категорије знакова може постати корисном за истраживање историје ликовних уметности, једна особеност иконичких семиотичких механизма ће се издвојити као специфична уводна платформа за расправу која следи. Наиме, док је код (1) индексних знакова логика означавања јасно усмерена спрам природне узрочно-последичне динамике на коју се ослања, те нечије стопало – у принципу – не може постати знак који указује на траг у земљи, нити пак у (2) конвенционалној логици симболичког означавања неки конкретан предмет, на пример столица, може постати знак за реч „столица“, догле је управо својеврсна симетрична амбиваленција спрам усмерености семиотичког процеса одвајкада изазивала неку врсту забуне али и фасцинације (3) логиком иконичног означавања. Другим речима, ако је процес означавања (иконички) базиран на препознавању заједничких особина, онда означено наликује знаку колико и знак означеном, те на овој линији означавање може лако променити смер.

Ова особина која, дакле, по превасходству припада логици визуелног (па и шире миметичког) подражавања, а која ће је још од Платона претварати у – мање или више банално – огледало стварности,⁸ истовремено ће и узбуђивати и плашити најразличитије генерације њених посматрача/корисника. Када видимо неког филмског глумца на улици, на пример, тај непознати живи човек постаје означитељ који иконички наликује добро познатим имагинарним ликовима насељеним у дводимензионалном свету визуелне културе. Сусрет са оваквом стварном личношћу, дакле, добија значење – које неретко утиче на наше емоције и понашање – готово искључиво на основу њене иконичке везе са сликама похрањеним у нашем (колективном) визуелном памћењу, које воде порекло готово искључиво из визуелних медија. Од Нарциса и Платона, преко Керолове Алисе, па све до наше актуелне хипер-медијске

⁷ Michael Leja, “Peirce, Visuality, and Art,” *Representations* 72 (Autumn, 2000): 97-122.

⁸ Види доле, нап. 24-29.

стварности, следствено, људи ће остајати непоправљиво збуњени када треба одлучити која страна миметичке огледалске симетрије им је заиста дража.

Стога не изненађује што је формирање семиотике као егзактне теоријске дисциплине, током друге половине XX века, праћено великим несугласицама управо по питању категори(-заци)је иконичких знакова.⁹ Наиме, 60-их година XX века ће група теоретичара – чије најупадљивије представнике препознајемо у Умберту Еку и Нелсону Гудману – инсистирајући на строгом конвенционализму у својим семиотичким расправама, устврдити да су све слике принципијелно арбитрарни знакови, којима нема потребе тражити специфичан семиотички статус мимо оваквих оквира.¹⁰ Укратко, иконички знакови нису несвојиви на друге категорије знакова, већ се принципијелно могу свести на симболичку (конвенционалну) знаковну продукцију. Из горе описане трипартитне знаковне таксономије ваљало је, дакле, избацити иконичне знакове – тачније, свести их на конвенције¹¹ – а један од кључних проблема због кога је се овакво решење сматрало најфункционалнијим касније ће бити означа-

⁹ Göran Sonesson, *From the Critique of the Iconicity Critique to Pictoriality* (Lund: Lund University, Semiotics Institute Online, 2006), 20-33, <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/Sonesson3.pdf>.

¹⁰ Thomas W. J. Mitchell, *Ikologija: Slika, tekst, ideologija* (Zagreb: Anti Barbarus, 2009), 64-74; Johan Veldeman, "Reconsidering Pictorial Representation by Reconsidering Visual Experience," *Leonardo* 41, no. 5 (2008), 493-497; детаљније: Robert Schwartz, "Vision and Cognition in Picture Perception," *Philosophy and Phenomenological Research* 62, no. 3 (May, 2001): 707-719; Göran Sonesson, *Pictorial concepts: Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*, (Malmö: Lund University Press, 1989), 220-250.

¹¹ Еко је своју аргументацију временом значајно редиговао, напустивши 'ћорсокаке' строгог конвенционализма који је настао у конкретном полемичком окружењу: Umberto Eco, *Kant and the Platypus* (New York: Harcourt Brance, 1999), 341-370; о развоју Ековог односа према теми иконичног знака: Göran Sonesson, "Iconicity strikes back: The third generation – or why Eco still is wrong," in *La sémiotique visuelle: nouveaux paradigmes*, ed. Michel Costantini (Paris: L'Harmattan, 2010), 247-270.

ван као „аргумент симетрије“ (*symmetry argument*).¹² Укратко, уколико би се трипартитна категоризација доследно спровела, те иконички знак везао за означено превасходно препознавањем заједничких особина, онда разлика између знака и означеног – без које процес означавања губи своју усмереност и не може да функционише – напосто недостаје: „(...) иконичност не може да мотивише знак због тога што је сличност симетрична и повратна, а знак то није“.¹³ Ова врста симетричности омогућила је „конвенционалистима“ постављање још једног занимљивог питања, које ће бити означено као „аргумент регресије“ (*regression argument*). Укратко, пошто је људски интелектуални апарат у стању да пронађе неку заједничку особину између било која два ентитета на земаљској кугли (и шире), онда издајање овога метода као посебног семиотичког обрасца заиста губи смисао. Пажљивом и упорном посматрачу, напосто, било шта може наликовати било чему.¹⁴ Одавде немамо намеру да се упуштамо у „еколошку семиотику“, у чијим су оквирима (успешно) разрешаване поменуте апорије,¹⁵ већ ћемо се вратити у средњи век и присетити се да је Еко заправо имао врло конкретан историјски пример на коме је могао да заснује/инспирише, како аргумент регресије тако и аргумент симетрије.

Управо нам средњовековна културна историја – ка којој је ово истраживање усмерено – показује да би, уколико се пре-

¹² Sebeok, “Iconicity,” 1443-1444; Virgil C. Aldrich, “Mirrors, Pictures, Words, Perceptions,” *Philosophy* 55, no. 211 (Jan., 1980): 39-56.

¹³ Göran Sonesson, “Prolegomena to a general theory of iconicity; Considerations on language, gesture, and pictures,” in *Naturalness and Iconicity in Language*, ed. Klaas Willems and Ludovic De Cuypere (Amsterdam: John Benjamins, 2008), 56.

¹⁴ Sebeok, “Iconicity,” 1444-1446; о оба аргумента (симетрије и регресије), прегледно: De Cuypere, *Limiting the iconic*, 62-66.

¹⁵ Göran Sonesson, “The ecological foundations of iconicity,” in *Semiotics Around the World: Synthesis in Diversity. Proceedings of the Fifth International Congress of the IASS, Berkeley, June 12-18, 1994.*, ed. Irmgard Rauch and Gerald F. Carr (Berlin: Mouton de Gruyter, 1997), 739-742; Göran Sonesson, “Iconicity in the Ecology of Semiosis,” in *In Iconicity - A Fundamental Problem in Semiotics*, ed. Troels Deng Johansson, Martin Skov, and Berit Brogaard (Aarhus: NSU Press, 2000), 59-80.

пустимо игри проналажења заједничких квалитета, заиста све могло указивати на све. Преко црвене боје, на пример, могли су бити доведени у везу крв и ватра, рај и пакао, туга и радост, цвеће и драго камење, раскош и страдање, пурпур и светлост. Другим речима, уколико се свет по превасходству тумачи логиком иконичког означавања – а видећемо ускоро због чега је култура хришћанског средњег века толико волела управо ову врсту семиотичког модела – онда улазимо у неку врсту паниконичког (значањског) универзума, у коме деловање иконичке симетрије руши готово све семиотичке баријере и допушта знаковито повезивање најудаљенијих сазнајних галаксија. Иако се не ослањају на иконичку терминологију, знаменита Екова истраживања средњовековне културе на нарочито изражајан начин представљају ову врсту семиотичке динамике. „Несвесна потреба за *proportio* доиста наводи на спајање природних и натприродних ствари у игру непрестаног повезивања. У симболичком универзуму све је на свом месту зато што све одговара самом себи, рачуни се увек слажу, однос склада хомогенизује змију и снагу мудрости, а полифонично слагање напомена и знакова толико је сложено да ће та иста змија моћи да користи, посматрана са другог становишта, и као лик ђавола.“¹⁶ Занимљиво је да ће и Еков неуморни критичар (на пољу семиотике) Јоран Сонесон бити приморан да констатује како се средњовековни свет-живота (*lebenswelt*) разликује од данашњег, те да горе описани феномени – конвенционално означени фразом *иконичка симетрија* – заиста представљају јаке одреднице ове културе. У одељку једне од својих студија коме је доделио провокативан наслов Ноћ свих иконичности (*The night of all iconicities*) он каже: „У средњовековној литератури се можемо срести са ноћном мором коју су сањали Бирман и Гудман, у којој било шта може бити знак било чега другог, због уопштених особина које су им заједничке.“¹⁷ Иако је своје истраживачке капацитете усмерио у потпуно другачијем правцу, и ненадмашни историчар попут Јохана Хожинге ће – на много

¹⁶ Умберто Еко, Уметност и лепо у естетици средњег века (Нови Сад: Светови, 1992), 87.

¹⁷ Sonesson, "Iconicity in the Ecology of Semiosis," 73-79.

поетичнији начин додуше – потврђивати овакву слику средњо-вековне културе, у којој „има простора за неизмерну много-струконост односа међу стварима“, управо зато што „свака ствар својим различитим особинама може истовремено бити симбол за много штошта, једном и истом особином може обележавати различите ствари“; што ће, најзад, довести дотле да „при сваком акту мишљења, као у каквом калеидоскопу, из неуређене масе партикула постаје лепа и симетрична фигура.“¹⁸

Иако су се и Еко, и Хојзинга, и Сонесон овде превасходно бавили културом средњовековног Запада, чини се да на овом семиотичком нивоу конфесионалне демаркационе линије нема смисла прецизно исцртавати. И на Истоку је важило да се – ослањање на Виктора Бичкова је готово неизбежно овде – практично „цијели универзум“, дакле све што је створено у сферама тела и духа, „може сазнати помоћу слика.“¹⁹ Уза све то, прецизне семиотичке дистинкције којима се савремена теорија бави, ни на Истоку ни на Западу нису могле важити, а иконе и типови, типови и алегорије, алегорије и симболи (...) били су слободно и арбитрарно коришћени „семиотички“ термини који су лако и неометано могли улазити и у сродничке и у супарничке односе. Одавде нам постаје јасније како је то, на пример, византијски цар могао иконизовати и (1) Христа и (2) анђела и (3) Пилата, па чак и – као што ћемо ускоро видети – (4) *сопствени скулпторални портрет*,²⁰ али нам може постати јаснијом и улога која је у оквирима овог необичног паниконичког универзума додељена оним иконама које настају као производ уметничког стваралаштва.

¹⁸ Јохан Хојзинга, *Јесен средњег века* (Нови Сад: Матица српска, 1974), 277.

¹⁹ Виктор В. Бичков, *Византијска естетика* (Београд: Просвета, 1991), 153; упореди и: „Многозначна слика се јавља као основни елемент у систему византијске гносеологије. У схватању отаца Цркве – не само свештена јерархија него и сва структура свјетске грађевине прожета је идејом слике.“ (исто, 143).

²⁰ О цару као Христовој икони, види доле, нап. 68; о царевом наликовању анђелима, види у: Henry Maguire, “The Heavenly Court,” in *Byzantine Court Culture from 829-1204*, ed. Henry Maguire (Washington DC: Dumbarton Oaks, 1997), 247-258; о ритуалу у коме се цар налази у улози Пилата, види у: Светозар Радојчић, „Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века“,

Иако је јасно да у историјском контексту који нас овде интересује семиотичке апорије из друге половине XX века не би могле да буду доживљене као проблем, покушаћемо да покажемо како окретање „свету-живота“, које је у савременој семиотици донело разрешење теоријских проблема везаних за „аргумент симетрије“, неће бити довољно да би се решили проблеми које иста ова апорија може наметнути истраживачу средњовековне иконичке логике. Укратко, објашњење из света-живота (термин *lebenswelt* Сонесон преузима од Хусерла) је подразумевало да у свакодневној употреби иконички знакови практично никада не функционишу независно од социјалних конвенција (симболичких знакова) и каузалних датости (индексних знакова), захваљујући којима је интерпретатору најчешће савршено јасно шта је то знак а шта означено у конкретном процесу семиозе.²¹ Примери који су радо коришћени приликом решавања овог проблема (спуштањем из логичких у прагматичне сазнајне сфере) извучени су управо из простора визуелних уметности: у свету-живота ће заиста принципијелно важити да „пигменти на папиру могу да представљају човека, али не и обратно.“²² Међутим, горе описани пример са филмским глумцем нам је указао не само на утисак да је прича о пигментима и папиру помало архаична у времену (свету-живота краја XX века) у коме настаје, већ и на претпоставку да је у свом кретању културним просторима човек заправо био и остао врло склон препуштању сазнајним варкама које су везане за „аргумент симетрије“.

Уколико, најзад, папир заменимо нешто солиднијим носиоцима уметничких представа – као што су камен или дрво

ЗРВИ 13 (1971): 305-307; о царевом подражавању сопственим портретима, види у наредном одељку, нарочито нап. 40-44.

²¹ Göran Sonesson, “The Picture Between Mirror and Mind: From Phenomenology to Empirical Studies in Pictorial Semiotics,” in *Origins of Pictures: Anthropological Discourses in Image Science*, ed. Klaus Sachs-Hombach and Jörg R. J. Schirra (Köln: Herbert von Halem Verlag, 2013), 282-304

²² Sonesson, “Prolegomena to a general theory of iconicity,” 56; слично [„Моја жена не представља (своју) фотографију“] види у: Göran Sonesson, “Semiosis Beyond Signs: On Two or Three Missing Links on the Way to Human Beings,” in *The Symbolic Species Evolved*, ed. Teresa Schilhab, Frederik Stjernfelt, and Terrence Deacon (New York: Springer 2012), 84-85.

– и вратимо се у средњовековни свет-живота, доћи ћемо до збуњујућих података који указују на то да је човек тада, сасвим оправдано и нимало случајно, могао знаковито да указује на (сопствену) слику. Да постане *слика слике*. Податак да слика наликује ономе ко је на њој насликан у истој мери у којој и онај ко је насликан наликује сопственој слици у средњем веку уопште није био банална таутологија, већ – као што ће се показати – врло важна, корисна и непоновљива (семиотичка) сазнајна околност. Видећемо да је софистицирана манипулација овом врстом симетрије извршила врло интригантан и нимало занемарљив утицај на културу и уметност коју ћемо у наставку истраживати. Најзад, не би требало заборавити да су се овом симетријом – као у чувеној причи о птицама које су покушавале да једу грождје са Зеуксидове слике – у различитим контекстима, подједнако очаравали и антички и савремени посматрачи.²³ Не треба, такође, заборавити да се Платон ове симетрије до те мере плашио, да је признао како миметичка поезија, као уметност која (налик сликарству) стоји на „трећем месту“ у односу на „праву природу ствари“ и „истину“²⁴ – иако би требало да буде у стању да превари само „децу и неразумне“²⁵ – ипак „ствара фантоме“ уз чију помоћ „са врло малим бројем изузетака, може да поквари и одличне људе.“²⁶

Не би требало, наравно, бити наиван те претпоставити да су антички или, пак, средњовековни носиоци знања своје суграђане толико ниподаштавали да би могли претпоставити како они – попут преварених птица у поменутом миту – заиста нису могли разлучити реалност од њене миметичке репрезентације. И Платону и његовим средњовековним читаоцима је, као и данашњим семиотичарима, било савршено јасно да када се напусти митолошка стварност, осим птица, само „деца и не-

²³ Elizabeth C. Mansfield, *Too beautiful to picture: Zeuxis, myth, and mimesis* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), 26-29.

²⁴ Platon, *Država* (597d), prev. Albin Vilhar i Branko Pavlović (Beograd: BIGZ, 1993), 298.

²⁵ Исто (598c), 299.

²⁶ Исто (605c), 308.

разумни“ могу заиста насести триковима заснованим на (сликарској) манипулацији „аргументом (иконичке) симетрије“.²⁷ Већ први ренесансни експерименти показују да чак ни сама физичка конструкција нашег перцептивног апарата не допушта човеку – који користи два ока и креће се – да буде заиста преварен сликарском илузијом.²⁸ Од Платона до данас људи се, заправо, плаше нечег другог: сопствене потребе за светом „иза огледала“. Уколико су биле довољно убедљиве да у својим оквирима презентују један „свет“ који је могао да задовољи макар делић људске потребе за одмором од сопствених/задатих егзистенцијалних оквира – а чини се да јесу – слике су постајале моћно сазнајно средство. До те мере да их је Платон, заправо, „препознао“ као неку врсту конкуренције сопственом метафизичком систему, који је у основи и сам био базиран на иконичкој логици.²⁹

Проблем са огледалским одразом који ликовне уметности креирају је, заправо, у томе што он може бити истовремено и убедљив и искривљен, те понудити ону врсту сазнајног ужитка (измештања, екстазе, бекства, одмора...) који неке друге

²⁷ Експериментално је показано да препознавање објеката на слици – тачније, везивање истог појма за објект на слици и за стварни објект – на базичном нивоу представља, насупрот конвенционалистичким тврдњама, урођену људску способност, која се може детектовати већ код деце најмлађег узраста, пре усвајања било каквих конвенција које би могле утицати на способност препознавања. Види: Julian Hochberg and Virginia Brooks, “Pictorial Recognition as an Unlearned Ability: A Study of One Child’s Performance,” *The American Journal of Psychology* 75, no. 4 (Dec., 1962): 624-628. Такође је показано да је одрасли шимпанза у стању да (у ограниченом опсегу, додуше) развије ову врсту способности, као и да разликује иконички знак од стварности која је на њему приказана; види: Alenka Hribar, Goran Sonesson, and Josep Call, “From sign to action: Studies in chimpanzee pictorial competence,” *Semiotica* 198 (2014): 234-236.

²⁸ James J. Gibson, “The Ecological Approach to the Visual Perception of Pictures,” *Leonardo* 11, no. 3 (Summer, 1978): 231; детаљније о овој тематици, као и о изузетним условима под којима око може да буде преварено, види: Julian Hochberg, “The Psychophysics of Pictorial Perception,” *Audio Visual Communication Review* 10, no. 5 (1962): 39-42.

²⁹ Упореди: Platon, *Тимаж* (38а, 39е, 48е), прев. Марјанка Пакић (Београд: Младост, 1981), 76, 78, 89; са тумачењима у: Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*;

дисциплине, напосто, не могу обезбедити. (Како би савременом читаоцу расправа била контекстуално препознатљивија, уместо примера из сликарства овде је много боље замишљати примере из филмске уметности.) У тренутку у коме иконицке/визуелне/уметничке представе региструјемо и препознајемо као знакове, чак се ни дете не може преварити по питању разлике између представе и представљеног, али од „момента“ у коме су се стабилно населиле у нашој меморији, слике из медија – уколико су довољно миметички убедљиве – постају много равноправније сликама из стварности које су на истом „месту“ похрањене. Медијски оквир (рам, на пример), уколико није и сам тема слике, пада у заборав, а представа (која јесте тема) постаје један од елемената оног меморијског материјала којим човечији дух оперише и на свесном и на несвесном нивоу. Одавде, пак, слике могу итекако утицати на наше сагледавање „стварности“ ма како она (не)убедљива, (не)наметљива или (не)моћна била.³⁰ Одатле ће, следствено – ослањајући се на спонтано и неумитно дејствујуће механизме емпатичког подражавања – почети незауостављиво да мењају и наш дух и наше тело.³¹

Ancient Texts and Modern Problems (Princeton: Princeton University Press, 2002), 125-126, 136-138; Jacques Derrida, *Dissemination* (London: The Athlone Press, 1981), 185-193; Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989), 54-56; Mansfield, *Too beautiful to picture*, 27-28. Петар Јевремовић, „Платон и иконицко – кратак оглед о превладавању симетрије“, Саборност 4, бр. 1-2 (Пожаревац 1998): 67-80.

³⁰ О односима слика, памћења и телесности, упореди у: Mieke Balaban and Norman Bryson, “Semiotics and Art History,” *The Art Bulletin* 73, no. 2 (Jun 1991): 199-202; Hans Belting, “Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology,” *Critical Inquiry* 31, no. 2 (Winter 2005): 302-319; David Freedberg, “Memory in Art: History and the Neuroscience of Response,” in *The Memory Process: Neuroscientific and Humanistic Perspectives*, ed. Suzanne Nalbantian, Paul M. Matthews, and James L. McClelland (Cambridge, MA: The MIT Press, 2011), 337-358; Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art* (University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2005), 29-52; Semir Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 22-35.

³¹ О емпатичко миметичким сазнајним механизмима, у овом контексту, детаљније сам расправљао у: Тодор Митровић, „Слике које тумарају: О рађању

Док мудри Атињанин није желео да ризикује, па је због свега овога гледао да потпуно избаци миметичке уметности (овде нас пре свега интересује сликарство) из своје идеалне Државе, његов најбољи ученик ће бити нешто попустљивији према производима сликарског заната, користећи их као аналогije у својим расправама о меморији,³² да би, напослетку, средњовековни носиоци мудрости одлучили да – макар после иконоборства – здушно прихвате услуге ове врсте уметности. Симетрија која је процесима преношења значења својствена на свакој иконичкој семиотичкој позицији – као што ће Платон и своје средњовековне читаоце упозоравати – јесте била у стању да утиче на „одличне људе“, али видећемо да у оквирима хришћанског сазнајног универзума то више није могло бити мана производа визуелних уметности, већ њихова предност. Стога ћемо из савремене расправе на тему иконичке симетрије изаћи уз очекивање да би многи од овде изнесених аргумената могли да буду употребљиви приликом изучавања конкретних слика, у њиховом конкретном историјском контексту. Тачније, у наставку истраживања ћемо напосто покушати да узимамо у обзир и супротни правац у коме подражавање увек може да крене, најављујући да ће се, приликом замене угла гледања, у симетричној (иконичкој) позицији указати један помало збуњујући али изненађујуће богат „систем“ *живих икона*, у коме су односи између (1) слике, (2) онога ко је на њој представљен и (3) онога коме се слика обраћа могли бити значајно другачијим од оних на које смо данас навикнути.

иконе из кризе иконичког поретка“, Богословље 77, бр. 2 (2018): 174-179. Упореди и: David Freedberg and Vittorio Gallese, “Motion, emotion and empathy in esthetic experience,” *Trends in Cognitive Sciences* 11, no. 5 (2007): 197-203; David Freedberg, “Empathy, Motion and Emotion,” in *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahsicht*, ed. Klaus Herding and Antje Krause-Wahl (Berlin: Driesen, 2007), 17-51; Herman Roodenburg, “The Visceral Pleasures of Looking: On Iconology, Anthropology and the Neurosciences,” in *New Perspectives in Iconology: Visual Studies and Anthropology*, ed. Barbara Baert, Ann-Sophie Lehmann, and Jenke van den Akkerveken (Brussels: Academic and Scientific Publishers, 2011), 211-229.

³² Richard A. H. King, *Aristotle and Plotinus on Memory* (Berlin: Walter de Gruyter, 2009), 40-62.

Цареви и столпници – од живе скулптуре до иконе Христа³³

Ако за људе старог света можемо рећи да су волели да се пореде са својим боговима, онда је за њихове владаре то свакако била насушна потреба. Спрам ове ће потребе древна божанстава, у уметности која их је на најеминентнији начин оприсутњавала (скулптури, на пример), редовно бити представљана уз помоћ различитих атрибута земаљске власти. Редовно су, наравно, и сами атрибути и њихови земаљски поседници задобијали небеске прерогативе, а циркуларна значењска размена згушњавала се око фигуре владара, везујући небо и земљу управо преко концепата власти и моћи. Поменути уметнички производи су, дакле, обављали своју препознатљиву улогу сазнајних посредника захваљујући којима је невидљиви свет постајао видљивим у једном врло специфичном иконичком контексту, у коме се логика подражавања могла одвијати у најразличитијим правцима. Следствено ће бити уплитани у сложјену мрежу иконичког посредовања, у којој су сазнајне границе између ликовних представа, онога што је на њима представљено и живих људи којима су биле намењене системски нарушаване и пре(вази)лажене. У оваквом свету, најзад, сусрет са људском потребом да се – уз ослањање на логику иконичке симетрије – сопствена телесност/понашање уподоби ономе што се може видети на ликовним представама не би нас смео изненадити. Штавише, специфична историја ове врсте семиотичке инверзије нам може помоћи да разумемо многе необичне феномене културе позне антике и (ранога) средњег века.

Прве употребљиве податке о симетричном иконичком утицају конкретних слика на конкретна (људска) тела – тачније о хотимичној манипулацији овом врстом размене – могуће је пронаћи већ у античком Риму, нешто пре него што ће власт

³³ Највећи део овога одељка је, у другачијем контексту те са нешто другачијим закључцима (изведеним спрам датог контекста), претходно објављен у часопису Култура: Тодор Митровић, „Од иконизације тела до наликовања Христу. Траговима процеса децентрализације иконичког поретка у периоду касне антике“, Култура 167 (2020): 179-197.

припасти владарима самодржцима. Генералу који би извојевао неку важну победу Сенат (позне) Републике је одобравао јавни/ритуални тријумфални улазак у Рим, који је подразумевао његово облачење у специфичну пурпурну, златом украшену одећу, те прекривање лица и осталих видљивих делова тела јарко црвеном бојом (минијумом/цинобером). Разлози за настанак ове специфичне ритуалне „декорације“ још увек су предмет спорења међу историчарима, али је сасвим сигурно да је њена порука најнепосредније везана за чињеницу да је на овај начин (генерал) *Тријумфатор* иконички наликowaо статуи која је – са истом одећом и истом бојом лица – представљала врховног заштитника Републике, бога Јупитера, и била крајње одредиште тријумфалне процесије (у храму на Капитолу).³⁴

И док ће наликowaње божанствима (њиховим скулптурама) за најуспешније међу грађанима Републике очигледно бити привилегија којој су се могли надати само спорадично – у изузетним историјским околностима – преузимање апсолутне власти у руке једнога човека је на пољу иконичке симетрије доносило нову могућност: трајнију везу конкретног човека са небеским сферама. Наравно, антропоморфне представе божанстава, пре свега оне скулпторалне, биле су одвајкада кључне у механизмима симетричне иконичке супституције. Да би Александар Велики или владари династије Птоломеја наликovali на Диониса, Октавијан Август на Аполона, а Хадријан на Зевса, њихови скулпторални портрети су морали бити доведени у што тесније сазнајне везе са статуама ових божанстава – не само кроз непосредно формално и иконографско парафразирање, већ и међусобним ритуалним садејством или пажљивим подешавањем ширег (архитектонско-урбанистичког) контекста у који су постављане.³⁵ Иако је јасно да концепт довођења

³⁴ Ittai Gradel, *Emperor Worship and Roman Religion* (Oxford: Clarendon Press, 2002), 34-35; Larissa Bonfante Warren, “Roman Triumphs and Etruscan Kings: The Changing Face of the Triumph,” *Journal of Roman Studies* 60, no. 1 (1970): 49-66; Henk S. Versnel, *Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph* (Leiden: Brill, 1970), 56-93.

³⁵ Versnel, *Triumphus*, 69-70; Courtney J. P. Friesen, *Reading Dionysus: Euripides' Bacchae and the Cultural Contestations of Greeks, Jews, Romans, and*

владара у везу са божанским сферама није специфично римски, па чак ни хеленистички изум,³⁶ ни са чим упоредива заоставштина коју је римска култура дала у области портретске уметности омогућиће детаљније истраживање улоге коју су визуелне уметности играле у логици иконичког посредовања између виших и нижих стварности, али и начина на који су утицале на однос према (конкретној) људској телесности.

Међу безбројним портретима које су Римљани иза себе оставили, они империјални се у сваком погледу издвајају по силини којом су утицали на уметност/културу овога периода.³⁷

Christians (Tübingen: Mohr Siebeck, 2015), 71-85; Duncan Fishwick, "Augustus and the West," in *The Imperial Cult in the Latin West: Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire, Part I, Volume 1*, ed. Duncan Fishwick (Leiden: Brill, 1993), 83-88; John F. Miller, *Apollo, Augustus, and the Poets* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 15-30, 186-196; Gradel, *Emperor Worship and Roman Religion*, 132-146; Paul Zanker, *The power of images in the Age of Augustus* (Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 1988), 44-65.

³⁶ О (иконичкој) улози владара у религији/митологији блискоисточних култура, види у: Henri Frankfort, *Kingship and the Gods: A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society and Nature* (Chicago: The University of Chicago Press, 1978), 3-12, 337-344; Irene J. Winter, "Touched by the Gods: Visual Evidence for the Divine Status of Rulers in the Ancient Near East," in *Religion and Power: Divine Kingship in the Ancient World and Beyond*, ed. Nicole Brisch (Chicago: The Oriental Institute of The University of Chicago, 2012), 75-101; Gary V. Smith, "The Concept of God/The Gods as King in the Ancient Near East and the Bible," *Trinity Journal*, NS 3 (1982): 18-38; Stephen L. Herring, *Divine Substitution: Humanity as the Manifestation of Deity in the Hebrew Bible and the Ancient Near East* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013), 37-48.

³⁷ О овим утицајима, упореди у: Zanker, *The power of images in the Age of Augustus*, 335-339; Jaś Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire AD 100- 450* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 53-87; Peter Stewart, "The image of the Roman emperor," in *Presence: The Inherence of the Prototype Within Images and Other Objects*, ed. Robert Maniura and Rupert Shepherd (Aldershot: Ashgate, 2006), 243-258; Jane Fejfer, *Roman Portraits in Context* (Berlin: Walter de Gruyter, 2008), 373-429; Klaus Fittschen, "The Portraits of Roman Emperors and Their Families: Controversial Positions and Unsolved Problems," in *The Emperor and Rome: Space, Representation, and Ritual*, ed. Björn C. Ewald and Carlos F. Noreña (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 221-246; Gradel, *Emperor Worship and Roman Religion*, 198-212.

Спрам потреба истраживања које следи ће нас, пак, нарочито интересовати њихов утицај на нивоу стилског развоја портретске уметности. Наиме, чини се да ће се кључне промене које ће водити ка специфичним уметничким формама касне антике догодити онда када је изворни римски портретски веризам, који је цвetaо у време републике (од III века пре Христа до почетка нове ере), у времену принципата морао бити прилагођен потребама државе у којој грађанске слободе и индивидуалности нису више биле тако драгоцене као некада. Централизована власт је са великим ентузијазмом (ис)користила портретску уметност за дистрибуцију сопствене моћи, а незауостављиво умножавање царских портрета је утицало и на трендове у изради грађанског портрета. Веризам наравно није одмах напуштен, али се за грађанство и племство (тачније, за оне који су себи могли приуштити портрет) временом као ствар престижа наметнула потреба да на сопственим портретима наликују самом императору.³⁸ Језиком касније (византијске) естетске теорије: владарски портрет је био архетип коме би остале иконицке представе требало да теже. У великој мери захваљујући овој врсти моде се у римску уметност – која је изворно била посвећена управо веристичком диференцирању представљених ликова – уселјава потреба за портретском стандардизацијом, коју ће савремена теорија означити као: лице-периода (*zeitgesicht*).³⁹ Међутим, нису само слике требале подражавати сликама: као што смо управо видели, и сами људи су то радо чинили. На ове механизме, наравно, није могао остати имун ни сам император.

Штавише, на путу развоја ове врсте уметности могуће је регистровати како је моћ која се током дуготрајне и широко распрострањене употребе уселила у римске царске портрете временом почела симетрично да се окреће у другом правцу, дефинишући, реципрочно, начин понашања самога владара. Уколико је желео да остави јачи утисак на посматраче, императору је, већ крајем позноантичке епохе, ваљало наликовати

³⁸ Zanker, *The power of images in the Age of Augustus*, 292-295; Gradel, *Emperor Worship and Roman Religion*, 236-239.

³⁹ Fejfer, *Roman Portraits in Context*, 268-275.

сопственој иконичкој представи (по преимућству скулптури). Заправо, онај идеал моћи који се манифестовао универзалном дистрибуцијом царског портрета, дефинисао је и понашање портретисаног: бити-универзално-присутан-на-својој-икони је постало једна од битних ознака царске моћи, те је – макар од времена позне антике – имало смисла искористити ову врсту привилегије да би се сопствена појавност учинила још спектакуларнијом, а моћ нагласила.⁴⁰ Због тога ће у чувеном Марцелиновом опису Констанцијевог уласка у Рим (IV век) цар изгледати, за данашњег читаоца, помало необично: „Као да је људски кип, он није дрхтао када су се точкови тресли, није пљувао, нити чешао и брисао нос, и нико није видео да је покренуо барем једну руку“.⁴¹ И не само што „нико није видео да је он пред људима брисао нос“ нити „пљувао“, већ није било могуће видети чак ни то – енкомијум ће овде постати готово филмски педантан – да је владар уопште „покренуо мишиће лица.“⁴² Подржаван тадашњом дворском медијском пропагандом, цар очигледно потпуно свесно покушава да наликује безбројним скулптурама које су га репрезентовале широм империје. Његова контролисана непокретност и безизражајност је награђена поређењем са „кипом“, које данас изгледа помало необично, али је тада очигледно имало недвосмислено позитивну конотацију.

Новост коју доноси оваква представа владара врло ефектно и сликовито сумираће Сергеј Аверинцев у оквиру својих знаменитих истраживања рановизантијске књижевности. „Монарх, сагледан једноставно као човек од власти (какав је грчки полисни ‘тиранин’) или ‘просто’ земаљски бог (какав је Александар

⁴⁰ James A. Francis, “Living Icons: Tracing a Motif in Verbal and Visual Representation from the Second to Fourth Centuries C.E.,” *American Journal of Philology* 124, no. 4 (2003): 577-578. Горе описана логика међусобне зависности владара и владарског портрета је, у значајно уопштенијем теоријском контексту, врло прецизно анализирана већ (1960) у: Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda* (Sarajevo: Veselin Masleša, 1978), 170-174.

⁴¹ Преузето из: Сергеј Сергејевич Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности* (Београд: Српска књижевна задруга, 1982), 135.

⁴² Исто.

Велики), може себи да дозволи да се понаша мање или више неусиљено. И у једном и у другом случају претпоставља се да нема противречности између његовог постојања и његовог значења. Сасвим друга ствар је теократска идеја средњовековног хришћанства (...) Констанције постаје свој властити скулптурни портрет (...) Како одговара знаку, статуи, икони, Констанције пажљиво ослобађа и прочишћава своју појаву пред људима од свих случајности телесно-природног (...) Тако и мора да се понаша владар, коме је уливено у главу да је по својој природи (у реалној равни) само грешни човек, али по свом чину (у семиотичкој равни) репрезентује трансцендентну величину Бога (...) Ово више није древна концепција непосредне божанствености монарха, већ средњовековно схватање посредовања и посредујуће корелације личности монарха са божанском сфером на основама живог знака или живог лика.⁴³ Док је наликовање боговима за античке владаре – надовежимо се на ово тумачење – било заправо клизав пут до апотеозе и уласка у многобожачки пантеон, за хришћанске владаре, увек неумољиво подсећане на сопствену људску природу, улога иконе која постоји зарад указивања на вишу стварност биће трајно стање (духа и тела) и оптимални начин постојања.⁴⁴

Специфична скулпторална метафорика каква је овде представљена свакако није била откриће византијске литературе,⁴⁵ али ће се показати да су је управо хришћани здушно прихватили и разрадили на крајње инвентиван начин. Тачније, врло дубоко преплитање између иконе и стварности, портрета и лика, слике и тела (...) биће једна од кључних сазнајних новости позноантичке културе, коју ће хришћани усавршити до неслућених размера. Да би се ово догодило, доживљај човека као

⁴³ Исто, 134-135; поред овог тумачења, упореди и: Vladimir Ivanovici, "Iconic Presences. Late Roman Consuls as Imperial Images," *Convivium* 6, no. 1 (2019): 132-133; Francis, "Living Icons," 577-578; Ramsay MacMullen, "Some Pictures in Ammianus Marcellinus," *The Art Bulletin* 46, no. 4 (1964): 438-441.

⁴⁴ Детаљно и врло убедљиво тумачење ове врсте културних промена види у: Jaś Elsner, *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art From the Pagan World to Christianity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 159-189.

⁴⁵ Patricia Cox Miller, "On the Edge of Self and Other: Holy Bodies in Late An-

„живе статуе“ или „одуховљене статуе“ – како је у том периоду најчешће (литерарно) означавана потреба за иконичким поређењем људи са производима визуелних уметности – морао се проширити и изван (при)дворских оквира, те постати шире препознатљив.⁴⁶ Не само у центру политичке власти, стога, у овом времену можемо препознати „артикулацију једног специфичног начина посматрања/гледања у коме је значење слике конструисано захваљујући размени између посматрача и посматраног заснованој на посматрачевој оспособљености да препознаје релације/позиције моћи – религиозног посвећеника или личности монарха.“ Друго важно културно-археолошко налазиште где ћемо, дакле – на путу христјанизације европске културе – мотив *живе иконе* моћи да пронађемо у посебно иновативном и изражајном облику јесте фигура *светог човека* касне антике. Посебан однос који је грађен у семиотичкој размени између владара, његовог портрета и (њиховог) посматрача почео је да утиче, не само на неке друге слике/портрете, већ – што ће бити посебно важно за нашу даљу расправу – и на неке друге личности. „Динамика гледања, виђења и бивања виђеним, је фундаментална за овај однос, до те мере да је моћ императора или светитеља заправо појачавана/наглашавана њиховом трансформацијом у слике. На овај начин, слике су постале живе, и живи су постали слике. Ова динамика постаје најочигледнија на две привилеговане локације: светитељу и императору. Њих двојица су често портретисана на изненађујуће сличан начин (...).“⁴⁷

Као и позноантички портрети, литерарни описи ликова византијских царева нуде, на нивоу специфичне врсте формал-

tiquity,” *Journal of Early Christian Studies* 17, no. 2 (2009): 182-183; Francis, “Living Icons,” 580-590.

⁴⁶ О начину употребе ове врсте (скулпторалне) метафорике кроз историју, упореди у: Бичков, *Византијска естетика*, 268-274; Francis, “Living Icons,” 575-595; Myrto Hatzaki, *Beauty and the Male Body in Byzantium: Perceptions and Representations in Art and Text* (New York: Palgrave Macmillan, 2009), 52-58; Paroma Chatterjee, *The Living Icon in Byzantium and Italy: The Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries* (New York: Cambridge University Press, 2014), 3-12.

⁴⁷ Francis, “Living Icons,” 593.

не анализе, изненађујући степен сличности управо са описима лица великих аскета, који су настајали у потпуно различитом контексту. Теодорит Кирски на следећи начин описује једног од чувених пустињака свога времена: „Видели смо да се његово лице није ни на који начин мењало. (...) На сличан начин, његов поглед није био час строг час радостан (спрам других), већ су његове очи непрекидно чувале исту сталоженост; оне су биле одговарајућа потврда мира који је владао у његовој души.“⁴⁸ Са друге стране, фигура испосника који непомично стоји на молитви биће идеалан литерарни оквир за скулптуралне метафоре.⁴⁹ За Светог Теодора Сикеота се у житију каже да је: „стајао као гвоздена статуа током ноћи, не спавајући већ непрекидно славећи Бога.“⁵⁰ Анегдота из *Лавсаика* илуструје начин на који је ова врста „понашања“ могла импресионирати хришћанску заједницу. Када је Свети Макарије Александријски посетио Пахомејско братство у Тиваиди, током великог поста се прикључио локалној пракси свеноћног стајања на молитви. Међутим, док су се остали монаси током дана враћали уобичајеним послушањима, свети подвижник је и даље непрекидно стајао у свом ћошку, дан и ноћ ћутке на молитви, те „нити седе, нити леже“ током целог поста – све до Васкрса. Ово је резултирало жалбама монаха своје игуману, Светом Пахомију, на „овог бестелесника (τὸν ἄσαρκον)“, у којима су тражили да он оде или ће они отићи.⁵¹ Тек након сазнања о овим натчовечанским подвизима, игуману ће чудесним путем бити откривен Макаријев идентитет, који је велики анахорета

⁴⁸ Преузето из: Georgia Frank, *The Memory of the Eyes: Pilgrims to Living Saints in Christian Late Antiquity* (Berkeley: University of California Press, 2000), 154.

⁴⁹ Cox Miller, “On the Edge of Self and Other,” 184-185.

⁵⁰ Преузето из: *The Life of St. Theodore of Sykeon*, trans. Elizabeth Dawes and Norman H. Baynes, in *Three Byzantine Saints: Contemporary Biographies of St. Daniel the Stylite, St. Theodore of Sykeon, and St. John the Almsgiver* (Oxford: Blackwell, 1948), 164.

⁵¹ Паладије, епископ Хеленопоља, *Лавсаик или казивање о животима светих и блажених Отаца*, прев. Слободан Продић (Шибеник: Истина, 2004), 25; *The Lausiaca History of Palladius. The Greek text edited with introduction and notes*, ed. Cuthbert Butler (Cambridge: Cambridge University Press, 1904), 53.

претходно свесно скривао, те ће оснивач монашког општежића са одушевљењем схватити да је тај необични *бестелесник* неко кога он – заправо – врло добро познаје по подвижничком чувењу.⁵² Нарација једног од најдревнијих и најпопуларнијих списа о раном монаштву, дакле, јасно сугерише да је „идеал светог човека доживљаван непокретним попут статуе,⁵³ те да је „Макарије ‘бестелесан’ зато што га његово надчовечанско стајање доводи у везу, преко његовог непокретног скулпторалног тела, са стабилношћу трансцендентног света.“⁵⁴

Можда се, међутим, још важнији аспект иконичке метафорике – на који је минуциозно изучавајући ране поклоничке путописе указала Џорџија Франк – може препознати у чињеници да су ликови аскета, за посматраче који су их упознавали, постали својеврсне иконе библијских личности. Гледајући у египатске старце, поклонници су готово по правилу препознавали ликове Аврама, Мојсија, Арона, или, пак, некога од анђела.⁵⁵ На овај или онај начин, човек је постепено постајао иконом – некога или нечега другог – а логика размене између визуелних медија и живог људског тела бивала све гушћом и неразговетнијом. Иако, у богословским оквирима које су путописи морали поштовати, чувени аскете нису ни могли бити доживљени – као што је то био случај са владарем – као властити скулптурни портрети, ова теологизована нарација претвара их у монументалне живе иконе библијске/небеске стварности око којих су се са свих страна окупљали монаси и поклонници. У том смислу Франк ће закључити како „клонички наративи стварају амбијент у коме се живи светитељ доживљава као споменик“ у оном значењу речи у коме је за римску културу

⁵² Паладије, *Лавсаик*, 25-26.

⁵³ Peter Brown, “A Dark Age Crisis: Aspects of the Iconoclastic Controversy,” in *Society and the Holy in Late Antiquity* (Berkeley: University of California Press, 1982), 269, нап. 84. Упореди извештај из Историје Египатских монаха, о Ава Јовану, који је „стајао испод стене непрекидно на молитви три године“, у: Patricia Cox Miller, “Desert Asceticism and ‘The Body from Nowhere’,” *Journal of Early Christian Studies* 2, no. 2 (1994): 149.

⁵⁴ Cox Miller, “On the Edge of Self and Other,” 184.

⁵⁵ Frank, *The Memory of the Eyes*, 163-170.

„непокретни споменик [*monumentum*] био пун контрадикција, као глас из прошлости позивајући оне који су у садашњости, задржавајући (успутног) пролазника довољно дуго да би га претворио у (пажљивог) посматрача и захтевајући да се кратак поглед [*fleeting glance*] претвори у истрајно посматрање [*stationary gaze*].“⁵⁶

Тешко је посумњати да је управо овакав (аскетски) сазнајни контекст навео светог Григорија Назијанзина да у похвалном слову своме пријатељу, Светом Василију Великом, представи идеалног јерарха управо у иконичко-скулпторалном метафоричком кључу: „И много ћеш видети Василија по спољашњости, али само као сенке, нацрте за кипове [*ἀνδριάντας*]; јер много заостају, да кажем, као одјек иза гласа који се до краја речи протеже (...)“⁵⁷ Метафорички потенцијали чврстих и непоколебљивих скулпторалних форми су и хришћанским аскетама и хришћанском богословљу очигледно одговарали онда када је, на хоризонту по коме се углавном крећу бледе „сенке“ и недокончени „нацрти“, требало представити непоколебљивост и постојаност аутентичног светитеља. Међутим, тражећи боље и боље похвале почившем пријатељу, велики Богослов (и ретор) неће се зауставити само на препознатљивим скулпторалним мотивима, већ ће у наставку беседе изнаћи још јачу слику, представљајући стабилност и чврстину беспрекорног пастира: „стојећег усправно испред народа (...) непоколебљивог и телом и лицем и умом, (...) усправно стојећег као стуб [*ἑστῆλωμένον*], да тако кажем, Богу и олтару.“⁵⁸ Ако поетско наглашавање специфичних икониčkih веза између човека и скулптуре заиста представља аутентичан израз сазнајних стремљења епохе којом смо се до сада кретали, онда се увођењем мотива *стуба*

⁵⁶ Исто, 70-72.

⁵⁷ Свети Григорије Богослов, Беседа 43: Надгробна Василију Великом, Епископу Кесарије Кападокијске, у *Три Беседе о Епископима*, прев. Атанасије Јевтић (Врњци: Братство светог Симеона Мироточивог, 2009), 224 [упореди грчки текст у: PG 36, 600A].

⁵⁸ Свети Григорије Богослов, Беседа 43, 194 [PG 36, 561D–564A; подвукао Т. М.]; расправно о овом цитату види у: Cox Miller, “On the Edge of Self and Other,” 182-186.

у дотични метафорички спектар овакав начин само-спознаје свакако доводи до сопственог пароксизма. Како у античком, тако и у савременом контексту је заиста тешко замислити бољу метафору за врлину *непоколебљивости* од слике – *стуба*.

Својом природном везом са представљачким уметностима старог света, мотив *стуба* ће, пак – стицајем специфичних историјских околности – кроз конкретне аскетске праксе бити доведен у везу са мотивом *оживљене скулптуре* позне антике на крајње инвентиван начин. Наиме, идеалан пример скулпторалне/монументалне непокренутости о којој овде говоримо можемо пронаћи посматрајући улогу *светих столпника* у тадашњој побожности. Неподношљивост и несхватљивост подвига којима је Свети Симеон Столпник, као први и најчувенији међу њима, себе изложио, навела је поклонике да га запитају: „да ли си ти (уопште) људско биће?“ или пак, наговештавајући сазнајни оквир из кога би желели да добију одговор, „да ли си ти нека врста духа?“⁵⁹ Агиографски опис аскетског преображаја његовог тела, који је, као код сваког аутентичног хришћанског подвижника, био залог вишег циља – преласка из смрти у живот – напросто није могао заобићи скулпторалне асоцијације: Теодорит Кирски у *житију* Светог Симеона извештава како је тело највећег међу столпницима чак и после његове смрти остало усправно да стоји на његовом стубу, одупирући се „као непоразени атлета“ законима гравитације.⁶⁰ Иако је коришћена у сасвим новом контексту, стилска фигура атлете на стубу вероватно није ни требала ни могла да заобиђе асоцијације на класичне (грчко-)римске скулпторалне портрете.⁶¹ Међутим, једна медијски компатибилна али значењски значајно друга-

⁵⁹ Peter Brown, “The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity,” *The Journal of Roman Studies* 61 (1971): 91; Cox Miller, “Desert Asceticism and ‘The Body from Nowhere’,” 147.

⁶⁰ Katherine Marsengill, *Portraits and Icons: Between Reality and Spirituality in Byzantine Art* (Turnhout: Brepols, 2013), 272.

⁶¹ О подвижнику као „атлети“, види у: Brown, “The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity,” 94-95; Antony Eastmond, “Body vs. Column: the Cults of St Symeon Stylites,” in *Desire and Denial in Byzantium*, ed. Liz James (Aldershot: Ashgate, 1999), 88.

чија врста асоцијације ће бити много важнија за нашу даљу расправу. „Визуелна сличност између великих монументалних стубова, на чијем су врху стајале статуе императора, и Светог Симеона како стоји на врху свога стуба у сиријској пустињи је непорецива, али поређење може да нас одведе још даље. Два типа стуба међусобно су наликовали и по начину функциони-сања. На исти начин на који је статуа императора на пиједесталу или стубу била објекат достојан поклоњења (*veneration*), тако су људи долазили да се моле Симеону (...) Као што је на империјалном стубу статуа стајала уместо свог прототипа, тако је у Калат Симану, Симеон постао слика. И као што је империјална слика била моћни симбол ауторитета, исто су се тако људи могли окренути Симеону у потрази за правдом и помоћи.“⁶² Ово изузетно проицљиво запажање Ентони Истмонда ваљало би сада поставити спрам шире схваћеног иконичког сазнајног контекста: како за Светог Симеона тако за сваког од древних аскета, у било коме од њихових надљудских подвига, наликовање Христу било је неприкосновени животни идеал.⁶³ По завршетку епохе мучеништва, једини доследан облик подражавања Христу – подражавање у страдању – било је могуће спроводити (готово) искључиво у пустињи, где су се монаси

⁶² Eastmond, “Body vs. Column,” 98. Римски културни оквир није, наравно, једини простор у коме треба тражити узроке који су могли утицати на настанак аскетских пракси које су увели рани столпници. Прехришћанској религиозној традицији Блиског истока овај мотив такође није био стран; штавише „стуб је био сасвим уобичајен и традиционално препознатљив то-пос на који је могла бити постављена свештена фигура у касно античкој Си-рији.“ David T. M. Frankfurter, “Stylites and Phallobates: Pillar Religions in Late Antique Syria,” *Vigiliae Christianae* 44, no. 2 (1990): 184. Међутим, са дру-ге стране, познији византијски столпници, као и њихова врло широко рас-прострањена популарност, захтевају да се овој тематици приступи и изван блискоисточних оквира. Врло убедљива тумачења односа према столпници-ма у византијском културно-историјском оквиру види у: Eastmond, “Body vs. Column,” 96-100.

⁶³ О овој специфичној врсти иконичког подражавања, немерљиво важног у хришћанским културним оквирима, биће више речи нешто касније у настав-ку расправе.

истјазавали као нова генерација „мученика савести“.⁶⁴ Као један од најупадљивијих међу овим „невидљивим мученицима“, чије је страдално тело свесно и доследно уздигнуто на јавни увид, Свети Симеон Столпник се не само са-распињао заједно са Христом као својим личним иконичким архетипом, већ је за мноштво народа које се око њега окупљало несумњиво постао истинском иконом Распетога.⁶⁵ Живом иконом која је, својим страдањем и пркошењем законима природе, узводила поклонице директно ка најузвишенијем небеском прототипу.

Парадокс изненађујуће успешне примене ове необичне врсте иконичке логике у оквирима специфично хришћанске побожности се састојао у томе што је истинско и доследно претварање тела у статуу подразумевало неподношљиво физичко

⁶⁴ Поређење са мученицима је један од топоса монашке мисли, на шта најдиректније указују формулације као што су „мучеништво савести“ или пак „невидљиво мучеништво“, којима су монашко призивање описивали аторитети попут Светих Исака Сирина и Теодора Студита; види у: Архимандрит Емилијан Светогорац, „Мучеништво као полазни елемент православног монаштва,“ Теолошки погледи 15, бр. 3-4 (1982): 105-113; упореди и у: Gerhart B. Ladner, *God, Cosmos and Humankind: The World of Early Christian Symbolism* (Berkeley: University of California Press, 1995), 196-198; Јанко Радовановић, Монашка житија на фрескама приправе краља Милутина у Хиландару (Београд: Академија СПЦ за уметности и конзервацију, 2008), 55-57. По Светом Јовану Дамаскину, мучеништво савешћу може чак да се протумачи и као теже од мучеништва крвљу (како је називано страдање историјских мученика; види у: исто, 56). О самој идеји *imitatio Christi*, у монашком контексту, види и: Gerhardus J. M. Bartelink, „Monks: The Ascetic Movement as a Return to the Aetas Apostolica,“ in *The Apostolic Age in Patristic Thought*, ed. Anthony Hilhorst (Leiden: Brill, 2004), 204-218.

⁶⁵ Уколико се узме у обзир податак да су неки од столпника стајали на молитви раширених руку, подсећајући тиме на крст и распеће, као и потоње везивање теме крста за представе столпника у визуелним уметностима, још ће јасније бити сагледано непосредно присуство идеје *Imitatio Christi* – како у животу столпника тако и у њиховој каснијој црквеној рецепцији; упореди: Philippe Verdier, „A Medallion of Saint Symeon the Younger,“ *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 67, no. 1 (1980): 17-26; Gary Vikan, „Icons and Icon Piety in Early Byzantium,“ in *Sacred Image and Sacred Power in Byzantium*, chapter II (Adershot: Ashgate, 2003), 11; Andela Đ. Gavrilović, „Holy Stylites in the Church of the Virgin Hodegetria in the Patriarchate of Peć,“ Патримониум. мк 7, бр. 12 (2014): 154-155.

страдање, које је – реципрочно – претварало аскету у најизражајнију замисливу икону архи-узора сваког хришћанског страдања, самога Христа. За разлику од правих мученика, који су овакву врсту иконичке позиције задобијали управо у тренутку у коме је њихово тело лишено живота, страдалнику који је стајао на стубу се могло за живота прићи, од њега је било могуће затражити савет или благослов, те се на најнепосреднији замислив начин приближити оној граници између светова на којој је он као жива икона истрајно стајао. Оваква врста сазнајног преокрета ће – како се чини – имати несагледиве последице за европску културу на најразличитијим нивоима.

Већ је на први поглед јасно да ће ова нова, жива слика, самом чињеницом да је сачињена од крви, тела и духа, демонстрирати да реалност на коју указује радикално превазилази све оно о чему су говориле слике од камена (метала, дрвета...). Уз претпоставку да би реторици онога времена било ближе нешто поетичније образложење, новооткривена врста дијалектике би се могла сумирати и на овакав начин: жива статуа/икона (Христа) је указивала на пут који води у живот, а мртва статуа/икона (цара или паганског божанства) на пут који води у смрт. Дакле, ка овим новим „атлетима“, који су – претварајући своје тело у статуу – превазилазили законе природе, масе народа нису хрлиле случајно. Следствено, неће бити случајна ни тензија која ће се неизбежно појавити између њихове харизме и моћи институционализованог, црквено-империјалног иконичког поретка.⁶⁶ Питер Браун ће, у студији са далекосежним утицајем на савремену теорију, осликати овај феномен уз дозу поетичног хумора, наговештавајући предуслове за потоњи процват телесно-иконичких сазнајних модела у специфично хришћанским културним оквирима. „На процесiji у Риму, Констанције Други је стајао непокретно усправљен, те уздржавајући се од пљувања, неколико сати: међутим, Симе-

⁶⁶ Brown, “The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity,” 84-96; Brown, “A Dark Age Crisis,” 295-301; Philip Rousseau, “Ascetics as mediators and as teachers,” in *The cult of saints in late antiquity and the Middle Ages: essays on the contribution of Peter Brown*, ed. James Howard-Johnston and Paul Antony Howard (New York: Oxford University Press, 1999), 45-59.

он Столпник је стајао не померајући стопала ноћима и ноћима; док Макарије Египатски није никада пљунуо од тренутка када је крштен. Можда најверљивији индикатор особености позно-римског друштвеног живота можемо препознати у томе што истинитост (*objectivity*) која је људима била очајнички потребна није била оваплоћена кроз безличне институције, као што је пророчиште, или обезличене фигуре, као што је поседнути медијум (*possessed medium*), већ је могла бити прихваћена само кроз човека који је могао бити сагледан у акту моделовања потпуног бестрашћа у себи, искивајући га као хладни метални откивак, кроз доживотни аскетизам.⁶⁷

Наравно, не треба очекивати да ће се ова врста промене светоназора дешавати у револуционарним категоријама: империјална мрежа власти се брзо прилагодила захтевима нове религије, поставивши цара у средиште новог иконичког сазнајног поретка – као најверодостојнију могућу икону Христа. Међутим, на основу свега што је речено, стиче се утисак да је она врста иконичке алтернативе коју је нудила фигура *светог човека* (подвижника) касне антике, сваком искреном хришћанину – који није могао/морао бити „купљен“ империјалном помпом и пиротехником – морала деловати значајно уверљивијом. Пре него што се, најзад, присетимо и базичних богословских/библијских разлога због којих су иконички односи претворени у једно од најважнијих везивних ткива хришћанског сазнајног универзума, ваљало би напоменути како се већ на основу досадашње расправе може закључити да преузимање „ингеренција“ над доменом иконичко-телесног посредовања никако не може бити схваћено као приватна субверзивна забава (затворене) мањине екстремно настројених аскета. Штавише, чак и најсуптилније промене на мапи иконичког поретка – у чијем се епицентру одвајкада (на овај или онај начин) налазила фигура владара⁶⁸ – биле су очигледно вредне најекстремнијих подви-

⁶⁷ Brown, “The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity,” 93.

⁶⁸ О (иконичкој) улози владара у религији/митологији старог света, види горе, нап. 36; о иконичкој улози владара у оквирима специфично хришћанског светоназора, упореди у: Ladner, *God, Cosmos and Humankind*, 201-212; Lukas de Blois, “Emperorship in a Period of Crises. Changes in Emperor Wor-

га и не могу се тумачити као небитне. Онога тренутка када је вододелница отворена и моћ коју је подразумевала контрола над иконицим поретком почела да се прелива са империјалне структуре на појединце који су надљудским подвизима претворили своја тела у најuverљивије и најекспресивније Христове иконе, започет је један несамерљиво важан развојни процес. Другим речима, истински покушај изворног јеванђељског подривања логике друштвене (империјалне) над-моћи је – у сазнајним оквирима грчко-римског, паниконицимског универзума – подразумевао продирање у њено иконицико везивно ткиво и преузимање утицаја у овом домену. Без обзира на то хоћемо ли се одлучити да ову врсту процеса посматрамо из агонистичке перспективе, или ћемо их схватити као спонтану и неумитну размену у којој су обе стране покушавале да искористе једна другу за промоцију идеја или интереса иза којих су стајале, чињеница је да се фигуре великих позноантичких аскета могу схватити као њихови кључни покретачи и акцелератори.⁶⁹

ship, Imperial Ideology and Perceptions of Imperial Authority in the Roman Empire in the Third Century A.D.,” in *The Impact of Imperial Rome on Religions, Ritual and Religious Life in the Roman Empire*, ed. Lukas de Blois, Peter Funke, and Johannes Hahn (Leiden: Brill, 2006), 274-278; Kenneth M. Setton, *Christian Attitude Towards the Emperor in the Fourth Century; Especially As Shown in Addresses to the Emperor* (New York: Columbia University Press, 1941), 47-51; Elsner, *Art and the Roman Viewer*, 177-189; Gerhart B. Ladner, “The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy,” *Dumbarton Oaks Papers* 7 (1953): 20-22; John A. McGuckin, “The Theology of Images and the Legitimation of Power in Eighth Century Byzantium,” *St Vladimir’s Theological Quarterly* 37, no. 1 (1993): 55; Жилбер Дагрон, *Цар и првосвештеник: Студија о византијском „цезаропанизму“* (Београд: Clío, 2001), 266-274.

⁶⁹ У историјском контексту којим се крећемо, свакако не можемо претпоставити постојање неке унапред осмишљене и плански спровођене медијско-маркетиншке стратегије иза описаних процеса, али исто тако не можемо подразумевати да су ови процеси били искључиво последица (колективно) несвесних кретања у којима нико није учествовао са намером, нити (следствено) могао на њих да утиче. Чињеницу да је „иконички поредак“ за људе о којима говоримо био нешто за шта се ваља борити, може да потврди управо сама иконоборачка криза и врло специфична улога императора у њој. Уз напомену да је овој теми посвећено доста простора у савременој теорији, закључке које сматрам

Зашто је иконички поредак хришћанима био толико важан?

Уласком у културни простор који би се могао означити као као *грчко-римски иконички универзум*, сама ће се библијска слика Творца врло лако претворити у слику *скулптора* који обликује своје најдраже створење од земље,⁷⁰ или пак *сликара* који „као полагањем неких боја“ украшава ово створење врлинама потребним за његово уподобљавање божанском архетипу.⁷¹ У самим темељима ове врсте метафорике је, пак, не смемо заборавити, стајало древно библијско учење о *слици и подобју*. Другим речима, пре него што је обликован горе описани, позноантички концепт човека-као-оживљене-стаје/иконе, морао је да настане концепт човека-као-слике, у нешто уопштенијем значењу речи. Као што је општепознато, ову круцијалну теолошку поставку хришћани преузимају већ са првих страница *Петоњижја*. О незаобилазном стиху из Књиге постања, који човека описује као слику и подобје Божије [1, 26], могуће је крајње вишезначно расправљати, али је јасно да је контекст у који су дотични термини на дотичном месту постављени нешто другачији од контекста у коме ће живети слике и подобја грчко-римске културе.⁷² Међутим, ови рани

релевантним спрам потреба горњег истраживања, као и ширу библиографију, изнео сам у: Митровић, „Слике које тумарају“, 160-168.

⁷⁰ Упореди примере у: *Athenagoras, Legatio and De Resurrectione*, ed. and trans. William R. Schoedel (Oxford: Clarendon Press, 1972), 30-31; St. Cyril of Alexandria, *Glaphyra on the Pentateuch, Volume 1: Genesis*, trans. Nicholas P. Lunn, (Washington, DC: The Catholic University of America Press, 2018), 55-56.

⁷¹ Види доле, нап. 76; упореди и: Свети Василије Велики, Шестоднев, прев. С. Јакшић (Нови Сад: Беседа, 2008), 118-119; као и тумачења у: Jaroslav Pelikan, *Christianity and Classical Culture: The Metamorphosis of Natural Theology in the Christian Encounter with Hellenism* (New Haven: Yale University Press, 1993), 261-262.

⁷² О овом чувеном стиху из Постања и терминима *selem* и *dēmût* – који су на грчки преведени као εἰκόν и ὁμοίωσις, на латински као *imago* и *similitude*, а на српски као слика и подобје – те о неким од основних могућности њиховог тумачења у библијском, те ширем богословском и историјском контексту, види у: Andrew Louth, *Genesis 1-11. Ancient Christian Commentary on Scripture: Old Testament*, Vol. I (Madison: InterVarsity Press, 2001), 27-

библијски извештаји неће стајати у тако строгом сукобу са визуелно-представљачким комуникацијским моделима, као што је то често представљано у њиховим доцнијим – библијским (деветерономистичким) или (позно) античким – тумачењима.⁷³ Наиме, у Старом завету употреба иконичких метафора и на њима засниваног иконичког начина мишљења није заустављена искључиво на космогонијском нивоу – на коме човек не појмљивом стваралачком вољом постаје икона Творца – већ се дотиче и неких сасвим конкретних аспеката библијске „антропологије“. Потреба да се нешто каже о универзалији као што је људска врста/природа ће у *Књизи постања* бити реализована управо у сликовитим терминима: „Ово је племе Адамово. Кад Бог створи човјека, по обличју својему створи га. Мушко и женско створи их, и благослови их, и назва их човјек, кад беху створени. И поживје Адам сто и тридесет година, и роди сина по обличју својему (κατὰ τὴν εἰκόνα αὐτοῦ), као што је он, и надјене му име Сит“ [Пост 5, 1-3]. Дакле, људска врста се рађа по Адамовој *слици* (εἰκόνα), обезбеђујући управо уз помоћ иконичне сукцесије – чак и у условима пада – преношење изворне слике Творца која је задобијена стварањем првог човека.⁷⁴

37; Randall W. Garr, *In His Own Image and Likeness; Humanity, Divinity, and Monotheism* (Leiden: Brill, 2003), 117-176; Родољуб Кубат, *Основе старославне антропологије: теолошка перспектива* (Београд: Православни богословски факултет Универзитета у Београду, 2008), 28-44; Emil Brunner, *Man in Revolt: A Christian Anthropology* (Philadelphia: The Westminster Press, 1939), 499-503; Jaroslav Pelikan, *What Has Athens to do with Jerusalem? Timaeus and Genesis in Counterpoint* (Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 2000), 54-59; Jürgen Moltmann, *God in Creation: An Ecological Doctrine of Creation* (London: SCM Press Ltd, 1985), 77-78, 217-218

⁷³ Упореди: Daniel Boyarin, “The Eye in the Torah: Ocular Desire in Midrashic Hermeneutic,” in *Sparks of the Logos: Essays in Rabbinic Hermeneutics* (Leiden: Brill, 2003), 3-23; Moshe Barasch, *Icon: Studies in the History of an Idea* (New York: New York University Press, 1995), 13-21; Robin Margaret Jensen, *Face to Face: Portraits of the Divine in Early Christianity* (Minneapolis: Fortress Press, 2005), 15-19.

⁷⁴ Упореди и: Пост 9, 6; тумачења види у: Jonathan David Worthington, “The Beginning and Before: Interpreting Creation in Paul and Philo” (PhD Diss., Durham University, 2010), 226-227; Garr, *In His Own Image and Likeness*, 127-128, 152-154.

Кроз хришћанско богословље ће хеленска култура овој базичној библијској идеји/слици дати посебан значај и уобличити је сопственим категоријалним апаратом, у коме су (иконичне) универзалије биле важније од описане (иконичне) историјске сукцесије: „Онај човек, који се појавио приликом првог стварања света, као и онај, који ће се појавити на крају свега (на свршетку света) подједнако ће на себи носити Божанствени образ. (...) Тако је сва [људска] природа, која се распростире од првих до последњих, јединствени образ Суштог.“⁷⁵ Овој врсти категоријалног апарата, пак, у културном контексту у коме се развијао, метафоре из света „лепих уметности“ нису могле ни најмање засметати, те ће у наведеном трактату Свети Григорије Ниски рећи како је „најизвршнији-Уметник (Αριστοτέχνης)“ приликом стварања онога што се подразумева под људском природом „(...) као полагањем неких боја, врлинама украсио образ, односно Своју сопствену красоту, показујући у нама Своје сопствено началство (старешинство; ἀρχή)“.⁷⁶ Штавише, људска природа је за овог мислиоца у највећој могућој мери управо и дефинисана сопственим сликовно-миметичким потенцијалима. „(...) Људска је природа (φύσις), заправо, као огледало (κάτοπτρον), узимајући различита обличја попут (огледалских) одраза који су одређени слободом воље. Ако се испред огледала постави злато, огледало преузима појавност злата и одражава бљесак који је за злато природан. Ако се постави нешто што је гадно, његова ружноћа се одсликава у огледалу – попут, на пример, жабе крастаче, гусенице, или било чега другог што је за гледање непријатно.“⁷⁷

⁷⁵ Свети Григорије из Нисе, О стварању човека, прев. Антонина Пантелић, у *Госпде ко је човек?: православна антропологија и тајна личности*, прир. Јован Србуљ (Београд: Православна мисионарска школа при Храму Светог Александра Невског, 2003), 39.

⁷⁶ Исто. 12-13.

⁷⁷ Преузето из: Kathryn Tanner, “In the Image of the Invisible,” in *Apophatic bodies: negative theology, incarnation, and relationality*, ed. Chris Boesel and Catherine Keller (New York: Fordham University Press, 2010), 124 [упореди у PG 44, 853В]. Метафора огледалске слике/одраза се на овом месту није појавила као изузетак, већ је очигледно имала значајнију улогу у Григоријевом антрополошком систему, пошто ће је користити и у омиљји О ства-

Хеленски дух је доследно разрадио библијски иконички мотив: уколико најизворније назначење у човеку ваља представити у категоријама сличности, онда се и људско удаљавање од сопственог назначења/извора може објаснити наликовањем човека неким другачијим, мање узвишеним архетиповима.⁷⁸

У овом свету, над којим је непрекидно лебдела слика човека-као-сlike, постојао је један иконички мотив без кога се – међутим – сусрет библијске и јелинске културе никако не може разумети. Богословље које Христа описује као верну (есенцијалну) слику Очеу, још од појаве у Новом завету, представља један од најшире препознатљивих и најдубље утемељених метафоричких аспеката хришћанског светоназора.

рању човека, у врло сличном контексту. „Наиме, уколико је најпрекрасније и најпревасходније међу добрима Само Божанствено, ка Којем стреми све што стреми ка прекрасном, зато и кажемо да ум, будући саздан по образу Најпрекраснијег, док је, колико је то могуће, *причестан подобију праобраза*, и сам обитава у Прекрасном; уколико се пак нађе изван подобја, бива обнажен од красоте у којој је био. Будући да се, као што је речено, ум украшава подобјем красоте праобраза, уобличујући се цртама онога што му је откривено *као одраз у огледалу*, сагласно тој истој *аналогији са огледалом* долазимо до закључка да је и природа којом ум управља повезана са умом и да се и сама украшава красотом онога који се приљубљује уз њу, постајући на неки начин огледало огледала; њој (природи) бива потчињено и њоме уздржано вештаствено (оне) ипостаси у којој се природа созерцава.“ Свети Григорије из Нисе, О стварању човека, 26 [подвукао Т. М.; упореди анализу улоге библијског мотива иконе *и* подобја у Григоријевој антропологији у: Gerhart B. Ladner, “The Philosophical Anthropology of Saint Gregory of Nyssa,” *Dumbarton Oaks Papers* 12 (1958): 61-79.

⁷⁸ Иако на најбољи могући начин илуструју значај који су сликовне метафоре и сликовни начин мишљења имали у позноантичкој (богословској) култури, списи Светог Григорија Ниског, наравно, нису једини примери ове врсте (упореди у: Pelikan, *Christianity and Classical Culture*, 120-135). На многа начина – између осталог и кроз расправу која ће уследити – могуће је показати да управо учење о *imago Dei* у човеку представља једну од најдрагоценијих сазнајних алатки уз чију је помоћ омогућено прожимање библијске и јелинске културе; штавише, за ову базичну библијску поставку се може рећи да је: „формирала синтезу између платонистичко-аристотелијанско-стоичког и хришћанског погледа на човека, која је доминирала целокупним патристичким периодом и хришћанским средњовековљем, будући још увек оперативном.“ Brunner, *Man in Revolt*, 93.

Већ ће Свети Павле посредним путем довести у везу слику и подобје из Постања са оваплоћењем Сина Божијег: „Први човјек је од земље, земљан; други човјек је Господ са неба. Какав је земљани, такви су и земљани; и какав је небески, такви су и небески. И као што носисмо слику (εἰκόνα) земљанога, тако ћемо носити и слику (εἰκόνα) небескога“ [1.Кор 15, 47-49].⁷⁹ За расправу која следи веома је важно, пак, имати на уму да су се сви ови старозаветни и новозаветни иконични мотиви сусретали у културном простору који је – од најбаналније свакодневице до најузвишенијих метафизичких креација – био готово незамислив како без творевина визуелних уметности, тако и без сликовног начина мишљења.⁸⁰

Кроз полемику са „лажним гностицима“, крајем II века, Свети Иринеј Лионски ће Павловску идеју већ потпуно јасно уобличити. „У пређашњим временима иако је било казано да је човек створен по лику Божијем, то ипак није било показано. Био је још невидљиви Логос, по чијем обличју (κατ' εἰκόνα) је саздан човек. Стога је он (човек) лако изгубио подобје (ὁμοίωσις). Када је пак Логос Божији постао тело, он је потврдио и једно и друго; јер је управо показао обличје, сам поставши оно што је било његово обличје, и чврсто установио подобје, чинећи човека саподобним невидљивом Оцу

⁷⁹ Упореди и: Рим 5, 14 и 8, 29-30; 2.Кор 3, 18; Кол 3, 10; детаљна тумачења види у: Worthington, “The Beginning and Before,” 82-88, 182-198.

⁸⁰ О сазнајном примату чула вида, те следственом значају који је додељиван артифицијелним сликама или сликовном начину мишљења у античком културном контексту широко је и вишезначно расправљано у савременој теорији; упореди, на пример: David Chidester, “Word against Light: Perception and the Conflict of Symbols,” *The Journal of Religion* 65, no. 1 (1985): 46-53; Martin Jay, *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1994), 21-45; Hans Jonas, “The Nobility of Sight,” *Philosophy and Phenomenological Research* 14, no. 4 (1954): 507-519; J. M. F. Heath, *Paul's Visual Piety: The Metamorphosis of the Beholder* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 71-105; Ханс Блуменберг, Свјетлост као метафора истине; У пред-пољу обликовања философских појмова (Подгорица: Октоих, 1999), 53-65; Pelikan, *What Has Athens to do with Jerusalem?*, 105-109.

посредством видљивог Логоса.⁸¹ Овако организован концепт иконичности – у коме је Бог Отац архетип, Логос његова прва и најверинја икона, а хришћанин („гностик“), са својим разумом, икона ове иконе – ће код Светог Климента Александријског већ бити претворен у неку врсту шире употребљивог сазнајног принципа, који неће остати непознат ни следећим генерацијама хришћанских богослова.⁸² Као један од посебно инвентивних и детаљних примера разраде овога богословског концепта могли би се овде навести и редови из омилије *In sanctum Pascha*, која је написана у периоду између касног II и раног IV века, те псеудоепиграфски приписана Светом Иполиту (Римском): „Током свог кратког боравка међу нама (Христос) је донео доказе у потврду његовог светог васкрсења чак и онима који сумњају, еда би могли поверовати да је подигао тело исто као и душу из мртвих. Носећи у себи потпуну слику (ὄλην τὴν εἰκόνα), обукао се у старог човека преобразивши га у небеског човека, и онда се узнео на небеса, носећи (са собом) човекову слику (εἰκὼν) присаједињену себи.“⁸³

Најзад, ову замисао, која само на први поглед делује једноставно – а коју заправо није било лако прецизно уобличити пошто је захтевала темељну синтезу библијске и јелинске кул-

⁸¹ Против јереси, V, 16, 2; преузето из: Виктор В. Бичков, Естетика отаца Цркве: Апологете – Блажени Августин (Београд: Службени гласник, 2010), 276; види и енглески превод, са коментарима, у: Louth, *Genesis I-II*, 31; упореди и тумачења у: Ladner, “The Concept of the Image in the Greek Fathers,” 10; Небојша Тумара, „Читање Књиге постања са Светим Иринејем Лионским“, Богословље 63, бр. 2 (2009): 75-77.

⁸² Начин на који Свети Климент приступа овој тематици Виктор Бичков сматра, заправо, неком врстом прекретнице ка систематичнијој „иконизацији“ хришћанског светоназора, која ће уследити: „(...) Климент је први од хришћанских писаца учинио да учење о еикон (постане) главна тачка његовога погледа на свијет. Слика код Климента има улогу структурнога принципа који гарантује цјеловитост цјелокупноме систему.“ Бичков, *Византијска естетика*, 132-134; упореди и: Eric Osborn, *Clement of Alexandria* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 233-236.

⁸³ Преузето из: Dragoș A. Giulea, “The Noetic Paschal Anthropos: Genesis 1:27 and the Theology of The Divine Image in Early Paschal Literature” (PhD Diss., Marquette University, Milwaukee, WI, 2010), 214; детаљније о самој омилији види: исто, 7-9.

туре – проналазимо као већ уходани топос у делу које ће извршити немерљив утицај на сва потоња византијска тумачења Књиге постања и оних антрополошких претпоставки које су се на њој заснивале. „Коме он каже: По нашој слици? Које друге ако не Ономе Који је сјај славе и обличе бића Његова и икона Бога невидљивога. Дакле, оној истој живој Икони, која каже: Ја и Отац једно смо, и: Који је мене видео, Оца је видео, њој говори: Да начинимо човека по слици својој. Па има ли ту какве несличности тамо где је нека слика?“⁸⁴ Иако овде не расправља о теми слике и подобја, већ је усредсређен на тријадолошко тумачење чувеног плурала из библијског извештаја о стварању човека,⁸⁵ садржај ове беседе Светог Василија Великог је нарочито речит због тога што горе изнесене идеје користи као већ подразумеване, очигледно сматрајући да хришћани у Кесарији не потребују њихово посебно тумачење.⁸⁶ Такве, пак, идеје, које су управо иконичким језиком успеваале да синтетизују кључне протолошке и есхатолошке богословске концепте, остаће трајна заоставштина византијског богословља,⁸⁷

⁸⁴ Свети Василије Велики, Шестоднев, 241.

⁸⁵ Louth, *Genesis 1-11*, 28-31.

⁸⁶ О историјату самог дела види у: Стергиос Н. Сакос, „О Шестодневу“, у Свети Василије Велики, Шестоднев (Нови Сад: Беседа, 2008), 38-49. Чини се да на овакав начин треба схватити и место из Надгробне беседе брату Кесару, на коме свети Григорије Богослов, у једном другачијем контексту, износи своје рефлексије на исту тему: „Ово нам напомиње велика тајна, напомиње нам Бог који се ради нас оваплотио и осиротео не би ли преобразио тело, спасао обличе [подвукао Т.М.] и поново саздао човека, да сви будемо једно у Христу који се у свима нама учинио савршено свим тим што Он сам јесте; да нема међу нама више ни мушког пола, ни женскога, ни варвара, ни скита, ни слуге, ни господара, јер су све то телесне особине; имајмо једино Божји образ у себи којим смо, и по Које смо, сви саздани; нека се само он у нама препознаје како бисмо на основу њега једино и били препознатљиви.“ Свети Григорије Богослов, Сабрана дела, том I, прев. Миливој Р. Мијатов (Београд: Хришћанска мисао, 2004), 177; на сличан начин као овде, наведени цитат је протумачен и у: Tanner, “In the Image of the Invisible,” 123-134.

⁸⁷ Упореди у: Louth, *Genesis 1-11*, 27-28; Ladner, “The Concept of the Image in the Greek Fathers,” 11-13; као и (већи број примера) у: Bogdan G. Bucur, “Foreordained from All Eternity: The Mystery of the Incarnation According to Some Early Christian and Byzantine Writers,” *Dumbarton Oaks Papers* 62(2008): 208-214.

која ће – како се чини – бити нарочито употребљива управо сликарима. Наиме, у ретким ситуацијама када је у византијској уметности представљано стварање човека, готово увек ће оваплоћени Христос бити онај који ствара Адама – по сопственој слици и подобију.⁸⁸ У визуелном медију се до другачијег решења изгледа није ни могло доћи, те смо за нашу расправу добили јасно упориште у свету који је на много начина био заинтересован за идеју иконичког репродуковања: човек је слика Божија зато што по (људској) природи наликује његовом Сину – као његовој најизворнијој слици (са којом Отац дели божанску природу).

Несливано и нераздељиво јединство двају природа у Христу било је, дакле, својеврсно сазнајно сочиво кроз које су се преламале и укрштале све важне иконичке релације које су интересовале средњовековног човека: гледајући у Њега, човек је видео Бога Оца, али је видео и слику Божију у себи. А одавде је, начинима које смо упознали у претходном поглављу, иконичка сукцесија могла да настави да се шири по хришћанском сазнајном универзуму. Видевши оне (светитеље) који су различитим подвизима постајали аутентичне иконе Христа – па се потом сусрећући и са њиховим насликаним иконама – хришћанин је видео не само начин на који су му Божанске сфере постајале (иконички) блиске, већ и начин да оживи сопствено иконично назначење и приближи се сопственом Божанском подобију. Другим речима, постајање иконом (иконе), на било ком нивоу иконичког преноса који је могао водити до Христа као архетипа, за средњовековног човека није било никаква миметичко-уметничка игра, већ питање (вечнога) живота и (вечне) смрти.

Насупрот Платоновом старом сазнајном пројекту, у хришћанској „држави“ – која је на древним грчко-римским темељима градила једну сасвим иновативну културну грађевину – за „вештину подражавања“ се никако не би могло рећи да

⁸⁸ Vasiliki V. Mavroska, “Adam and Eve in the Western And Byzantine Art of the Middle Ages” (PhD Diss., Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt am Main, 2009), 70-87; Penny Howell Jolly, *Made in God's Image? Eve and Adam in the Genesis Mosaics at San Marco, Venice* (Berkeley: University of California Press, 1997), 13-27.

је „безвредна, везује се за безвредно и рађа оно што је безвредно.“⁸⁹ А међу најразличитијим подражавалачким сазнајним моделима о којима је овде било речи, пак, уметничком руком створене слике/статуе ће одиграти посебно важну улогу. Не само зато што су слике могле одвести посматрача у један сасвим другачији свет, већ и зато што су стварни свет у који су биле постављене могле учинити сасвим другачијим. Згустнут и вишесмеран миметички однос између производа визуелних уметности и конкретних људских тела претварао се у један врло специфичан аспект хришћанског светоназора, чији је значај изгледа тешко преценити када говоримо о процесу християнизације европске културе.

Ка византијској ревизији иконичког поретка

Може ли се сада, у повратној спрези, најзад размишљати и о начину на који је горе представљени сазнајни контекст утицао на развој самих визуелних уметности? Да бисмо отворили ову врсту проблема, неопходно је вратити се на раније истраживану тему отшелника-на-узвишеном-месту. Јер, од времена појаве првих икона и првих столпника, па све до дубоко у византијски средњи век, као да је постојала нека посебна веза између ове категорије светитеља и концепта човека као иконе.⁹⁰ Чини се да је начин на који су се ови светитељи подвизавали – тачније, начин на који су ре-дефинисали сопствено телесно присуство у социјалном простору – специфичан управо по томе што је њихово дистанцирање од света било крајње двозначно: иако њима лично није било лако прићи, њихове стубове је било лако наћи, и око њих – као што је то често и бивало – још за живота направити читаве насеобине, са својим богослужбеним, поклоничким, па чак и комерцијалним структурама.⁹¹ Стога не изненађује што је ова врста присуства-у-одсу-

⁸⁹ Platon, *Država* (603b), 305.

⁹⁰ О тези да су столпници одиграли посебно значајну улогу у раном ширењу култа икона, у уопштенијем смислу, упореди у: Ernst Kitzinger, “The Cult of Images in the Age before Iconoclasm,” *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954): 116-118.

⁹¹ Eastmond, “Body vs. Column,” 87-88; Brown, “The Rise and Function of the

ству врло погодовала уздизању доживљаја њиховог аскетског постигнућа ка иконичким димензијама.⁹² Наведено поређење са империјалним статуама-на-стубу које је предложио Ентони Истмонд, у позноантичким оквирима делује заиста веродостојно: камена статуа (на стубу) је указивала на свој земаљски прототип (цара), а одуховљена статуа подвижничког тела (на стубу) на свој духовни/небески прототип (Христа).⁹³ Међутим, посебна и, чини се, изузетно постојана веза између *столпника* и *концепта живе иконе* омогућиће нам да јасније протумачимо специфични развој који је ову врсту сазнајног модела уклапао у дуготрајну историју византијске визуелне културе.

Као што смо видели из описа смрти првог, и вероватно највећег, међу овим светитељима (прва половина V века), скулпторални мотиви су били неизбежни елеменат у доживљају његове телесности. Иако се скулпторални доживљај непомичног аскете ни код наредних генерација столпника није могао значајније променити, неки нови сазнајни моменти ће почети да се појављују у њиховим житијима и иконографским представама. Већ ће чувени извештај о смрти Симеоновог ученика Данила Столпника, као цариградског светитеља (крај V века), најавити ону врсту промене о којој ћемо у наставку расправљати. „Људи су тражили да им покажу светитеља пре његове сахране, направивши због тога велику галаму. По благослову архиепископа је даска, на којој је тело било причвршћено тако да не би могло пасти, усправљена, те је Светитељ био изложен, попут иконе (εἰκών), да би га сви могли видети са свих страна; потом су га људи сатима гледали и уз уздахе и сузе му се молили да их пред Богом заступа.“⁹⁴ Овај извештај

Holy Man in Late Antiquity,” 84; Susan Ashbrook Harvey, “The Stylite’s Liturgy: Ritual and Religious Identity in Late Antiquity,” *Journal of Early Christian Studies* 6, no. 3 (1998): 523-539; Frankfurter, “Stylites and Phallobates,” 189.

⁹² Cox Miller, “Desert Asceticism and ‘The Body from Nowhere,’” 147-148.

⁹³ Види горе, нап. 62.

⁹⁴ Преузето из: Elizabeth A. S. Dawes, N. H. Baynes, ed., *Three Byzantine Saints: Contemporary Biographies Translated from the Greek* (Crestwood, NY: St. Vladimir’s Seminary Press, 1996), 69; упореди и у: Miriam Raub Vivian, “The World of St. Daniel the Stylite: Rhetoric, Religio, and Relationships in the

– који је радо цитиран у (савременим) расправама о утицају култа реликвија на (рани) развој култа икона⁹⁵ – доноси једну специфичну новост, која се у контексту досадашње расправе чини изузетно драгоценом: тело светитеља, као локус концепта живе иконе, добило је свој „значањски“ оквир. У социјалном смислу, његово присуство у урбаним оквирима и улога у јавном и црквеном животу резултовали су настајањем спонтаног (данас заиста тешко замисливог) ритуалног оквира за његов погреб, чији је видљиви, „естетски“ резултат било физички уоквирено – попут слике на својој рамом уоквиреној површи – светитељево тело.⁹⁶ Наравно, овакав утисак се не би могао лако имплементирати у дотични историјски контекст, нити се може претпоставити његово постојање у главама креатора необичног погребног (*ad-hoc*) ритуала, али се на основу развоја који ће уследити може препознати као (спонтана) промена која много тога наговештава. Један једноставан закључак се, ипак, може са сигурношћу извући из изнесеног поређења: док је смрт Светог Симеона старијег била обележена догађајем који је беживотно тело „непораженог атлете“ претворио у својеврсну (скулпторалну) икону чудесним Божијим дејством, докле је тело уснулог Светог Данила претворено у икону људским (колективним) креативним дејствима.

На много конкретнији начин него слика са погребца Светог Данила Столпника, култ Симеона Столпника-млађег ће још за његовог живота (VI век), извршити непосредан утицај на

Life of the Pillar Saint,” in *The Rhetoric of Power in Late Antiquity: Religion and Politics in Byzantium, Europe and the Early Islamic World*, ed. Robert M. Frakes, Elizabeth DePalma Digeser, and Justin Stephens (London: Tauris Academic Studies, 2010) 159 (нап. 6).

⁹⁵ Brown, “A Dark Age Crisis,” 268; Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), 61; Clemena Antonova, *Space, Time and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God* (Burlington: Ashgate, 2010), 75-76; Francis, “Living Icons,” 591; Marsengill, *Portraits and Icons*, 272.

⁹⁶ На сличан начин је извештај из житија протумачен и у: Marie-José Mondzain, *Image, Icon, Economy: The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary* (Stanford: Stanford University Press, 2005), 112-113.

ширење култа икона у позноантичким оквирима. Наиме, медаљони са ликом Светог Симеона (млађег), који су у VI веку прављени отискивањем матрице са светитељевим ликом у глини ископаној на локацији на којој се налазио његов стуб, данас се сматрају врло важном спомом између култа реликвија и култа икона, која је пресудно утицала на ширење потоњег.⁹⁷ Ови предмети су означавани речју благослов (εὐλογία) а поклоници су их носили својим кућама када су се враћали са путовања – као иконе и као реликвије (комад земље по којој је ходао онај који је свесно напустио земљу).⁹⁸ Изузетна популарност поклоничких путовања у овим временима довела је до врло ефикасног развоја и ширења уметности која је функционисала на сличан начин,⁹⁹ док ће за саме медаљоне-благослове Светог Симеона Столпника-млађег, уз дозу поетичног хумора, Белтинг сугерисати да су (у VI веку) „били окачени на улазу сваке римске продавнице“.¹⁰⁰ Елем, за нашу расправу је важно и то што, због потенцијалне интерференције са паганским навикама, ове необичне иконе-реликвије нису могле бити направљене као скулптурице, већ су биле изведене у

⁹⁷ Види у: Charles Barber, *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm* (Princeton: Princeton University Press, 2002), 22-23; Belting, *Likeness and Presence*, 59-60; Николас Гендл, “Улога византијског светитеља у развоју култа икона,” у *Византијски светитељ, прир. Сергеј Хекл* (Београд: Православни богословски факултет, 2008), 250-252.

⁹⁸ Најдетаљније о самим благословима, види у: Gary Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art* (Washington, DC: Dumbarton Oaks, 1982), 27-39.

⁹⁹ Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*, 10; Matthew J. Dal Santo, “Text, Image, and the ‘Visionary Body’ in Early Byzantine Hagiography: Incubation and the Rise of the Christian Image Cult,” *Journal of Late Antiquity* 4, no. 1 (Spring 2011): 31-39.

¹⁰⁰ Belting, *Likeness and Presence*, 60; види и: Гендл, “Улога византијског светитеља у развоју култа икона,” 251. Иконе од теракоте из Винице, широко датоване између IV и IX века, тешко је упоредити са благословима Светог Симеона, пошто се о начину њиховог настанка и употребе мало зна, те њихова појава нема јасних паралела у тадашњој уметности. У контексту који нас овде интересује, њихово откриће и најсвежије датовање, које их смешта у VI век [Дејан Горѓијевски, “Прилог кон датирањето на виничките теракоти,” *Патримониум*.мк 5, бр. 10 (Скопје 2012): 117-126], може се тумачити као посредна потврда широке популарности икона извођених у материјалу и техници који су коришћени за израду чувених поклоничких благослова.

плитком рељефу, утиснутом у глини која је чувала знакови-ту физичку (индексну) везу са телом светитеља. Чини се да је уоквиравање позноантичког концепта „одуховљене статуе“ у оно што ћемо касније моћи да препознамо као византијски симболичко-иконички оквир, овде могуће пратити на различитим сазнајним нивоима. Док је први међу (хришћанским) столпницима – упркос универзалном поштовању које је за живота стекао – својим упадљивим и неумољивим аскетизмом збуњивао поклонице („да ли си ти уопште човек?“), као што је и пре успињања на стуб уносио конфузију у монашке заједнице у којима се задесио,¹⁰¹ његов ученик који се настанио на ободима престонице постао је својеврсни духовни саветник и двору и највишем клиру, те морао да одбија чак и сам патријарашки престо који му је нуђен.¹⁰² Напоследку, Свети Симеон млађи ће на свом стубу бити: рукоположен у ђакона и свештеника, служити литургију, водити монашку обитељ и вршити преписку са утицајним људима свога времена.¹⁰³

Овакво социјално/институционално уоквиравање, које се може пратити кроз различите генерације столпничких житија,¹⁰⁴ постаје још занимљивије уколико се обрати пажња на његове иконографске паралеле у визуелним представама. Минијатурни рељефи *са* ликом Светог Симеона Столпника-старијег појавиће се већ у V веку. Ове ране иконе ће бити карактеристичне по крајње сведеној иконографији у којој је било места само за светитељев апстраховани портрет, и биће ношене око врата са – сасвим очигледном – *амулетском* функцијом. Такву врсту улоге портретима првог међу столпницима додељује и његово житије које је написао Теодорит Кирски: „Кажу да је [Свети Симеон] постао толико чувен у великом граду Риму да

¹⁰¹ Види нап. 59 и 127.

¹⁰² Raub Vivian, “The World of St. Daniel the Stylite,” 152-159; Brown, “The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity,” 92-93.

¹⁰³ Ashbrook Harvey, “The Stylite’s Liturgy,” 535-539.

¹⁰⁴ Наведеним примерима треба придружити и податке о огромном друштвеном утицају Светог Лазара Галисијског Столпника, о коме ће бити речи доцније; упореди у: Rosemary Morris, *Monks and Laymen in Byzantium, 843–1118* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 104-106.

су његови мали портрети на стубу били постављани на улазе сваке продавнице, не би ли им донели заштиту и сигурност.¹⁰⁵ Међутим, век касније ће се портрет млађег светог столпника са истим именом појавити на истом месту, али ће му улога бити другачије описана: „Вративши се кући, овај је човек [излечени уметник из Антиохије], у знак захвалности, поставио његову [Симеонову] слику на јавном месту, у прометном делу града, тачно изнад врата своје радионице.“¹⁰⁶ Инсистирање Гарија Викана на томе да се овде десила значајна промена у улози слике – од заштитне до благодарствене¹⁰⁷ – може бити подржано и начином на који ће се сам Свети Симеон млађи, у сведочанству које доноси његово житије, односити према медаљонима-благословима чије је употребе очито био свестан. Када је један свештеник који је довео сина ради исцељења инсистирао да болесник остане да преноћи испод стуба, у близини светитеља, овај их ипак шаље кући са утешним речима „Моћ Божија дејствује свуда, те зато узми овај благослов [медаљон-икону] начињен од праха моје земље, и путуј, а када погледаш у отисак наше слике, видећеш нас саме.“¹⁰⁸ Осим тога што ће сведочити о дубокој испреплетености раног култа икона са култом реликвија,¹⁰⁹ ова епизода такође говори о богословској систематизацији и институционализовању искуства *иконичког присуства* и његовој, следственој, универ-

¹⁰⁵ Преузето из: Vikan, “Icons and Icon Piety in Early Byzantium,” 10. [подвукао Т. М.]

¹⁰⁶ Преузето из: исто. [подвукао Т. М.]

¹⁰⁷ Исто, 10-12; овај занимљив детаљ је, без детаљније дијалектичке разраде, запажен већ у: Kitzinger, “The Cult of Images in the Age before Iconoclasm,” 118.

¹⁰⁸ Преузето из: Barber, *Figure and Likeness*, 23; упореди и у: Cox Miller, “On the Edge of Self and Other,” 191.

¹⁰⁹ Ова претпоставка је доста успешно истражена/потврђена у савременој теорији; упореди у: Kitzinger, “The Cult of Images in the Age before Iconoclasm,” 115-119; Brown, “A Dark Age Crisis,” 261-275; Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*, 3-6, 10-14; Belting, *Likeness and Presence*, 59-62; Barber, *Figure and Likeness*, 23-29; Gary Wayne Alfred Thorne, “The ascending prayer to Christ: Theodore Stoudite’s defence of the Christ-ικων against ninth century iconoclasm” (PhD Diss., Durham University, 2003), 195-199.

залној сазнајној дистрибуцији. И светитељ и писац његовог житија били су свесни амулетске улоге коју је слика могла задобити, те је очигледно било важно нагласити да ова слика, као и драгоцен земља (прах) од које је сачињена, не дејствује сама по себи, па чак ни у односу – индексном или иконичком¹¹⁰ – са светитељем на кога указује, већ превасходно на основу тога што „моћ Божија дејствује свуда“.

Очигледно је да у овом тексту, који настаје почетком VII века, већ имамо посла са својеврсном претходницом потоње високо-софистициране византијске теорије иконе, али је за нашу расправу још важнија чињеница да је и на самом стубу (Симеон), и испод стуба (манастир у коме су благослови/медаљони прављени), као и широм хришћанске васељене (поклоници, римски дућани...), веза између рукотворене иконе и живе иконе већ постала природна и подразумевајућа. Одавде не изгледа случајно што благослови/медаљони из VI и VII века готово никада неће представљати столпника у изолацији, већ у сложенијем иконографском контексту, који је подразумевао још једну или две фигуре које ступају у интеракцију са самим портретом.¹¹¹ Светитељ као жива икона, али и земљане иконе које су доживљаване као реликвије сачињене од материјала који је био у додиру са овом живом иконом, добијали су постепено свој јасан социјално-еклисиолошки оквир у коме је сакрални елеменат био прецизније структуриран и институционално „заштићен“. Кључна последица тог процеса на естетско-медијском плану ће бити – као што ће се у наставку показати – транзиција концепта живе иконе из скулпторалних у сликовне/дводимензионалне оквире.

¹¹⁰ Ослањајући се на култ реликвија, ране иконе су функционисале – из семиотичке перспективе гледано – и као *иконични* али и као *индексни* тип знака; о могућности тумачења ових процеса уз ослањање на достигнућа савремене семиотике, види детаљнију расправу у: Тодор Митровић, „Икониčnost и каузалитет: о улози индексних семиотичких образаца у развоју византијске уметности“, Зборник Матице српске за друштвене науке 162 (2017): 711-725.

¹¹¹ Детаљно о иконографском развоју ове врсте представа види у: Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*, 27-40.

У оваквом контексту, парадигматичним се чини и детаљ из житија Светог Алипија Столпника (писаног у VII веку), који се настанио на гробљу, на стубу на коме је некада стајала паганска надгробна статуа: пошто је уклонио статуу, преподобни ће на врх стуба на коме ће се подвизавати поставити крст и Христову икону.¹¹² У сазнајне односе којима је некада доминирао концепт самог светитеља као одуховљене статуе, почеле су постепено да се умећу иконе начињене људском руком и – пошто за скулптуре у овој култури више није било места – изведене у сликарском медију. Присуство оваквих слика – а као што смо видели, слике су својим присуством увек могле утицати на само тело – у повратној спрези ће неизбежно утицати и на концепт живе иконе. Некадашња идеја одуховљене статуе је напросто морала да буде коригована у складу са новим сазнајним трендовима који су преузели потпуну доминацију у свету визуелних уметности. Али како је било могуће извршити ову врсту корекције у контексту (ре)презентације светих столпника, који ће све до дубоко у средњи век (па чак и после тога),¹¹³ као непомичне живе статуе на стубу, красити пејзаж духовног хоризонта источног хришћанства?

У оквирима конкретне расправе, разлику између скулптуралне и сликарске иконичке логике ћемо постулирати на томе што је скулптурални портрет природно/феноменолошки обележен могућношћу да постане независни иконички знак у бесконачном простору који га окружује, док је насликани портрет – ако ничим другим, онда чињеницом да је апстрахован из тродимензионалног и ограничен/уоквирен дводимензионалним простором носиоца слике – природно везан за одређени сазнајни контекст из кога се практично не може издвојити. Другим речима, тело које је сликарским средствима представљено на (дводимензионалној) икони заправо никада заиста не припада простору изван слике и не може се истргнути из издвојеног/

¹¹² Helen Saradi, "The Christianization of Pagan Temples in the Greek Hagiographical Texts," in *From Temple to Church Destruction and Renewal of Local Cultic Topography in Late Antiquity*, ed. Johannes Hahn, Stephen Emmel, and Ulrich Gotter (Leiden: Brill, 2008), 131-132.

¹¹³ Eastmond, "Body vs. Column," 87.

артифицијелног простора у који је постављено (макар се он сводио само на неутралну позадину и рам слике). Управо овај детаљ ће бити један од важних разлога због којих ће сликана икона после иконоборства преузети апсолутну доминацију у византијској визуелној култури: свест о постојању медијског оквира који дефинише разлику између слике и стварности – како оне којој припада тако и оне на коју указује (=архетип) – после иконоборачке кризе никако није смела бити запостављана.¹¹⁴ И док је рана скулпторална метафорика (одуховљене статуе) своје изван-светско порекло успостављала кроз телесну непокретност која је указивала на потпуну независност од окружења (природног и социјалног), дотле ће сликовна метафорика покушавати да своје изван-светско порекло успостави у врло строгом медијском оквиру, који је подразумевао прецизну дефиницију међусобних односа између светитеља и његовог портрета, између портрета и медијског оквира, између медија и посматрача те, следствено, између посматрача и светитеља. Као што се то може прочитати и на литургијском плану (постављањем односа цркве према столпнику у ритуалне оквире) и на плану иконографије (постављањем његовог портрета у специфичан однос спрема других ликова на слици) аскетски живот отшелника-на-узвишеном-месту престаје да буде ексцес, већ постаје део једне сложене и институционално уоквирене црквене историје/доктрине.

После иконоборства ова идеја ће добити свој необично експресиван израз на портрету Светог Симеона Столпника из чувеног *Хлудовског псалтира* (IX век), који се по једном важном иконографском детаљу разликује од композиција на горе помињаним раним иконама-*благословима*. Овде је светитељ приказан на начин на који то раније није чињено, у кућици постављеној на стубу, из чијег је прозора извиривала његова глава.¹¹⁵ Слично иконографско решење, са кућицом и прозором

¹¹⁴ Charles Barber, "From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine Iconoclasm," *The Art Bulletin* 75, no. 1 (1993): 12-16.

¹¹⁵ Marsengill, *Portraits and Icons*, 261-262; Slobodan Ćurčić, "Living Icons" in *Byzantine Churches: Image and Practice in Eastern Christianity*, in *Spatial Icons; Performativity in Byzantium and Medieval Russia*, ed. Alexei Lidov (Mos-

у чијем се оквиру портрет столпника појављивао као икона у своме раму, појавиће се и у репрезентативним манускриптима из XI века, као што су *Барберини псалтир* и *Теодоров псалтир* (на чак три места), из Ватиканске и из Британске националне библиотеке.¹¹⁶ Историјској неверодостојности, какве би се сваки од великих столпника – којима су сунце, киша и ветар нанели неподношљиве муке на њиховим узвишеним али незаштићеним платформама – вероватно стидео, свакако није прибегнуто да би се њихова страдања омаловажила. Ако је, пак, јасно – како из богословског контекста тако и из потоњег развоја столпничке иконографије – да ови иконографски експерименти нису осмишљени да би подвизи највећих аскета били улешшани и учињени подношљивијим (за посматрача),¹¹⁷ онда би их могли схватити као неку врсту деликатне иконографске рефлексije спрам специфичних захтева које је иконобранитељско богословље поставило пред ликовни представљачки систем: светитељске ликове је заправо ваљало заштитити од погрешних тумачења, што је постигнуто укључивањем њихових портрета у широку и прецизно разрађену структуру, у којој је иконицка логика била под строгом црквено-богословском контролом.¹¹⁸ У питању је иконографска промена на сазнајној

cow: Indrik, 2011): 197-198, fig. 8.

¹¹⁶ У *Барберини псалтиру* (Barb. gr. 372) види на fol. 9r (у отвореном дигиталном архиву Ватиканске библиотеке: digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.372). У *Теодоровом псалтиру* (MS Gr. Add. 19352), ову врсту иконографског решења проналазимо на чак три места, на fol. 3r, 16r, 26v (види у отвореном дигиталном архиву Британске библиотеке: bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_19352).

¹¹⁷ О иконографији столпника види у: Иван М. Ђорђевић, „Стуб и столпници као мотиви хеленистичког порекла у византијском и српском фреско сликарству“, у Студије српске средњовековне уметности (Београд: Завод за уџбенике, 2008), 43-48; Иван М. Ђорђевић, „Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века“, Зборник Матице српске за ликовне уметности 18 (1982): 41-52; Doula Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Volume I (Athens: The Commercial Bank of Greece, 1985), 171-176; Gavrilović, „Holy Stylites in the Church of the Virgin Hodegetria in the Patriarchate of Peć,“ 147-154.

¹¹⁸ Henry Maguire, *The Icons of Their Bodies: Saints and their Images in Byzantium* (Princeton: Princeton University Press, 1996), 46-47, 142-145.

линији која је горе наговештена, а чији ће дефинитивни резултати постати јаснији тек из перспективе потоњег византијског развоја концепта *живе иконе*.

Прозор који уоквирава Светог Симеона, Светог Данила или Светог Алипија је заправо једно необично иконографско оваплоћење типично постиконоборачког сазнајног „изума“ који ће на посебно изражајан начин транскрибовати концепт *живе иконе* у времену формирања класичног византијског система зидне сликарске декорације. Наиме, у једној групи тематски повезаних истраживања – чији се резултати могу објединити управо под кованицом „живе иконе“ – Слободан Ђурчић ће разоткрити начин на који је овај мотив преживео транзицију из скулпторалних у сликарске сазнајне оквире.¹¹⁹ Минуциозном контекстуалном анализом конкретних историјских примера, он разоткрива логику настанка/намене специфичних архитектонских целина у оквиру појединих црквених здања, које су биле предвиђене да би из њих личности са посебним аскетским (и/или киторским) статусом могле пратити богослужење директно из своје келије. Њихова келија је напосто била придодата богослужбеном простору и са њиме физички повезана једним отвором кроз који је било могуће пратити богослужење. Отвор је, наравно, најчешће постављан на (физички) узвишену архитектонску позицију. Њихов неуобичајени животни простор постајао је на овај начин својеврсном позадинском кулисом за једну од икона на зиду, док је присуство у оквирима ове кулисе подразумевало њихово најнепосредније укључивање у окружујући програм сликане, иконичне зидне декорације. Појављивање стварног лица аскете у отвору на зиду претварало га је, дакле, у праву живу икону, урамљену – мање или више прецизно уобличеним – прозорским окном.¹²⁰ Отвор кроз

¹¹⁹ Најдетаљнију разраду ове теме аутор доноси у раду са адекватним насловом: Ćurčić, “‘Living Icons’ in Byzantine Churches,” 192-212.

¹²⁰ Упореди у претходној напомени, као и: Слободан Ђурчић, „Смисао и функција катихумена у позновизантијској и српској архитектури“, у Манастир Жича: зборник радова, прир. Гојко Суботић, Драган Драшковић, и Слободан Ђорђевић (Краљево: Народни музеј, 2000), 83-92; Слободан Ђурчић, „Баконикон као испосница: питање посебних просторних намена у мо-

који су ови необични подвижници били видљиво присутни и учествовали у богослужењу, уоквирујући њихов лик/тело претворен је – готово сасвим буквално – у слику на зиду цркве. Не треба наглашавати да се естетика ове врсте „слике“ може изразити преваходно у категоријама као што су статичност, бестелесност, строга конвенционална уоквиреност... Најзад, жива икона се у невеликом отвору вероватно могла само назрети (или остати невидљива у мраку келије), те било каква физичка активност у оваквим околностима – све и да је постојала – није могла бити разазнатљива. Овде очигледно говоримо о типично византијској, постиконоборачкој сазнајној иновацији, насталој у медијским оквирима који се значајно разликују од оних који су породили мотив одуховљене статуе. Најзад, мотив живе иконе је морао претрпети радикалне промене у свету у коме се сам концепт иконе значајно променио – како у богословској теорији тако и у медијској пракси.

Управо захваљујући постојању ове групе примера, биће могуће сагледати и неке занимљиве промене које се у животу столпника дешавају после иконоборства. Наиме, у XI веку, на планини Галисион, у близини Ефеса, подвизавао се један од чувених столпника познијег византијског средњовековља, преподобни Лазар, чије житије – као што је то био случај и са претходно помињаним столпницима – доноси материјал који може осветлити постојање и начин функционисања концепта живе иконе у овом периоду. Осим што сведочи да су поклоници називали светитеља „живом иконом“, ¹²¹ ово житије доноси занимљиве наративне детаље који сведоче о систематичној

нашкој црквеној архитектури Србије и Византије“, у СΥΜΜΕΙΚΤΑ: *Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*, прир. Иван Стевовић (Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2012), 191-210; упореди и: Anna Freze, “Byzantine church as a dwelling place. Monastic seclusion practices in Byzantium and Old Rus’ in the ninth–thirteenth centuries,” *Zograf* 43 (2019): 23-40.

¹²¹ *The Life of Lazaros of Mt. Galesion: An Eleventh-Century Pillar Saint*, trans. Richard Greenfield (Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2000), 2, 75.

интерференцији између лика живог светитеља и механизма иконичке репрезентације. Иако је, када би стајао на молитви, свети аскета-на-стубу био видљив и монашком братству и посетиоцима који су обитавали на земљи, за оне који су желели да му приђу ближе, исповеде се или лично добију духовну поуку, постојало је специфично визуелно ограничење. Попевши се лествицом на део платформе са којег су могли разговарати са духовником, посетиоци су се сучељавали са зидом на коме је постојао прозорчић кроз чији је отвор аскета комуницирао са светом – како по питању духовних тако и по питању (сопствених) телесних потреба (храна и вода).¹²² Ова архитектонска (микро)конструкција, дакле, није постављена да би светитељ био заштићен од временских непогода – као и његови велики претходници и овај столпник се подвизавао на отвореној платформи – већ да би био заштићен од радозналих погледа. Тачније, да би радознали погледи оних који су желели да му се приближе били стављени под контролу, или – данашњим језиком речено – усмерени спрам унапред дефинисаних сазнајних оквира. Пажљиво анализирајући начин на који се сликане иконе помињу у овој житијској нарацији, Кетрин Марсенгил је закључила да је до асоцијације између икона које су биле окачене на стубу – највероватније управо на поменутом зиду – и прозора кроз који се видео светитељев лик као жива икона, свакако морало доћи.¹²³ Штавише, ако се узму у обзир претходно поменути примери из аскетско-богослужбене праксе постаје јасно да интерференција између светитељевог лика и ликова насликаних на иконама није могла бити ни случајна ни необична у овим временима. Начин на који је живот столпника изнова актуелизовао мотив живе иконе напосто је уклопљен

¹²² Richard Greenfield, “Drawn to the Blazing Beacon: Visitors and Pilgrims to the Living Holy Man and the Case of Lazaros of Mount Galesion,” *Dumbarton Oaks Papers* 56 (2002): 216-218; упореди и: Ćurčić, “Living Icons’ in Byzantine Churches,” 194.

¹²³ Marsengill, *Portraits and Icons*, 278; ово потврђује и анализа текста житија у: Richard Greenfield, Introduction to *The Life of Lazaros of Mt. Galesion: An Eleventh-Century Pillar Saint* (Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2000), 17-18.

у нове медијске оквири, у којима су сликане иконе постепено почињале да заузимају све доступне површине у богослужбеном простору, постајући једном од кључних одредница византијске постиконоборачке побожности.¹²⁴

И док су аскетске, богослужбене и живописачке праксе постепено достигале неслућени степен размене, која је непрекидно радила на брисању границе између тела и слике, дотле је, пак, богословље морало да сачува достигнућа иконобрателске теорије слике, те кроз мукотрпну иконоборачку полемiku досегнуту свест о непремостивој сазнајној разлици између иконичког знака и личности на коју знак указује.¹²⁵ У оквирима културе која је, следствено, заиста развијала своје визуелне медије тако да се ова врста разлике не занемари, неизбежно се рађао један врло специфичан однос према људском телу какав – и у уметности и у стварности – раније није могао постојати. Тело оних подвижника који су успевали да превазиђу своје слабости (ре)презентовано је у јавним оквирима на један сасвим иновативан начин. За скулпторалну метафорику позне антике би се могло рећи да је представљала узвишеност и постојаност облагодаћеног тела независно од других (тела) – пројава аскетског идеала је обезбеђивана у односу између молитвеника и његовог Творца, а заједница која се око овог оваплоћеног идеала окупљала имала је улогу сведока узвишеног постигнућа. У постиконоборачким временима, у којима је црквена структура врло систематично продирала у све доступне сфере људскога живота, логика се морала значајно изменити. Аскетски идеал је, следствено, структурно и дефинисан. Аскета није више био усамљени, непредвидиви и монолитни идеал, ка коме су, као ка споменику до кога се није лако могло стићи, стремили поклоници са свих крајева хришћанске васељене. Из византијског хипер-христијанизованог света није се заправо

¹²⁴ Упореди: Robin Cormack, *Painting the Soul: Icons, Death Masks, and Shrouds* (London: Reaktion Books, 1997), 24-31, 158-160; Belting, *Likeness and Presence*, 225-226; Sharon E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary* (Seattle: College Art Association, 1999), 10.

¹²⁵ Barber, "From Transformation to Desire," 7-16; Barber, *Figure and Likeness*, 130, 136-137.

имало ни начина ни разлога за побећи, а и оно што је заиста могло бити пустиња – као место непредвидивих опасности и искушења – добило је своју подразумевану симболичку кодификацију. Стога потоњи аскета није ни могао нити требао бити усамљеним инцидентом, који у лутањима тражи своју везу са Богом, већ личност чија је аскетска позиција дефинисана управо обратно – позицијом у социјалној структури. Свети Лука Столпник се, на пример, подвизавао у самом Цариграду, а његов агиограф наглашава да је пут до подвига који је доживљаван као једна од највиших доступних тачака на аскетској лествици пажљиво вођен кроз канонске форме монашког живота – од подвига у свету, преко живота у општежићу до отшелништва на стубу.¹²⁶ Овакав начин понашања је сушта супротност понашању првог и највећег међу столпницима који је – како двојица његових агиографа независно саопштавају – пре одласка на стуб у свом аскетском екстремизму био непослушан игуманима и уносио раздор међу монасима сваког општежића у које је крочио.¹²⁷

Није, дакле, случајно што пажљиво структурирана улога *светог човека* (столпника или било ког харизматика) као *живе иконе* у постиконоборачкој цркви више неће призивати метафоричку монолитност и независност позноантичког *monumentum*-а, оптимално представљеног у монументалним скулпторалним формама, већ ће бити на најбољи начин изражена кроз симболичку структурираност позновизантијске (зидне) слике. Није, такође, случајно што ће се иконични моменти које је агиограф (Григорије Галисијски) препознао у до-

¹²⁶ Paul Magdalino, “‘What we heard in the Lives of the saints we have seen with our own eyes’: the holy man as literary text in tenth-century Constantinople,” in *The cult of saints in late antiquity and the Middle Ages: essays on the contribution of Peter Brown*, ed. James Howard-Johnston and Paul Antony Howard (New York: Oxford University Press, 1999), 101-103.

¹²⁷ Susan Ashbrook Harvey, “The Sense of a Stylite: Perspectives on Simeon the Elder,” *Vigiliae Christianae* 42, no. 4 (1988): 387; Ashbrook Harvey, “The Stylite’s Liturgy,” 527-528; детаљније, види у: Charles M. Stang, “Digging Holes and Building Pillars: Simeon Stylites and the ‘Geometry’ of Ascetic Practice,” *Harvard Theological Review* 103, no. 4 (2010): 455-463.

гађајима везаним за смрт свога учитеља, Светог Лазара Галисиота, у другој половини XI века, разликовати од свих описа (упокојења) које смо до сада наводили као најекспресивније примере телесно-иконичке интеракције, а нарочито од описа Светог Симеона старијег који и после смрти, попут праве одуховљене статуе, пркоси законима гравитације. „Када су подигли Лазарево тело са стуба и почели да га везаног спуштају доле [...] међу њима се ништа није могло видети до туге, бола и неутешног плача. Штавише [слика] Исуса се поново могла препознати гледајући ово свето тело, и заиста се чинило као да смо управо Њега могли видети како га изнова скидају са крста“¹²⁸ Напослетку се не чини нимало случајним што крајем XI века агиограф ишчитава у догађају који се одиграва пред његовим очима управо оне иконографске елементе који сачињавају једну од сцена из сликарских циклуса *Христових страдања*, чија популарност управо у овом периоду почиње да расте.¹²⁹

Смрт првог и највећег међу столпницима била је праћена чудесним догађајем за који би се могло рећи да је његово тело претворио у својеврсну нерукотворену икону-статуу, која је, пркосећи природним законима, узводила око/дух посматрача ка небеским висинама. Тело његовог ученика, Светог Данила, претворено је у икону на потпуно другачији начин, који је подразумевао не само деловање људских руку, већ и спонтано али врло успешно успостављен социјални оквир који је ово деловање усмерио. Напослетку, тело Светог Лазара, које је већ за живота било уоквирено на адекватан начин, у тренутку смрти није потребовало ни Божанску ни људску интервенцију да би било доживљено као икона. Штавише, социјални оквир је био толико чврст, представљачки систем толико развијен, а слике толико прецизно постављене у свест византијског посматрача, да је читавање иконичких садржаја у догађаје из стварности

¹²⁸ *The Life of Lazaros of Mt. Galesion*, 360; види расправу о овом пасажу у: Marsengill, *Portraits and Icons*, 274.

¹²⁹ Henry Maguire, “The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art,” *Dumbarton Oaks Papers* 31(1977): 161-164; Владимир Д. Сарабьянов, “Страстной цикл Софии киевской и иконография Страстей Господних в византийском искусстве IX-XI вв.,” *Византийский Временник* 69 (2010): 279-298.

текло сасвим спонтано. А као што смо се могли уверити током ове расправе – учитавање слика у стварност није утицало само на доживљај стварности већ и на њене најконкретније телесно-догађајне аспекте.

Својом специфичном улогом у сазнајним процесима које је било могуће везивати за тематику живе иконе свети столпници су – још једном се потврдило – чак и у тренутку смрти знаковито указивали на свог небеског учитеља, али последњи пример на нарочито експресиван начин потврђује утисак да се ова улога мењала у складу са променама у начину визуелног мишљења, кроз које симетрична иконичка интеракција није изгубљена већ уздигнута до неслућено сложене семантичке елаборације. Иако су им подвизи морали бити подједнако тешки, животи (и смрти) столпника из V и XI века били су, дакле, метафоричко/иконички уоквирени и тумачени другачијим социјалним и медијским моделима: у познијем средњем веку аскетизам више није подразумевао опстајање у (тешко подношљивим) условима које је доносило измештање из социјалних оквира, већ – насупрот – опстајање у (можда чак и теже подношљивим) строго дефинисаним социјалним оквирима. На визуелном плану је ово пак подразумевало да ће тело постајати иконом у релацији са сликаним иконама, на такав начин што ће бити уклопљено у структуриране односе са другим фигурама у оквирима једне сложене и заокружене иконичко-богослужбене целине. Најзад, ова врста „композиционог“ уоквиривања – које се није могло десити са скулптуром, али јесте било карактеристична особеност византијске (као и сваке друге) слике – породило је нови медијски оквир који је концепцији живе иконе ускратио трећу димензију, али јој је обезбедио ону врсту чврстине и стабилности какву је подразумевало уплитање у сложене и моћне структуре симболичког посредовања. Тачно је да се ове структуре нису могле ни замислити без Божије личне активности у њиховом успостављању и оживљавању, али се, такође, пут појединца према Богу више није могао замислити без посредовања ових облагодаћених сазнајних механизма.

Успињање духовном лествицом је добило свој видљиви аналогон у успињању (понекад чак и буквалном) лествицом уз чију је помоћ подвижник у(з)лазио у сазнајни оквир у коме је његово присуство/понашање постајало једном од икона припадајућих сложеној иконографско-литургијској мрежи посредовања. *Одрицање од тела* је подразумевало – могли бисмо прилагодити метафорички оквир потребама овога закључка – *одрицање од сопствене треће димензије*. И док су живе статуе позне антике своју небеску слободу задобијале одрицањем од слободе телесног покрета у бескрајном пустињском простору, живе иконе постиконоборачке Византије су се одрекле чак и своје тродимензионалности. Са друге стране, док је првобитна фаза иконизације (подвижничковог) тела/понашања подразумевала сазнајну опозицију спрам доминантног (империјалног) представљачког система, завршна фаза овога процеса је доносила – насупрот – потпуно уклапање у доминирајуће представљачке механизме. И живе иконе аскета-на-узвишеном-месту и насликане иконе њихових чувених светих узора из прошлости имале су своје место у овоме систему напореда са иконама владара, међу којима су неки били представљени као древни светитељи, а неки као актуелни ктитори. Ови последњи су, пак, за живота могли доћи у своје задужбине на молитву, и угледати се на сопствене иконијске представе на исти начин на који су то чинили императори древнога Рима. Међутим, ни владари нису могли заобићи принципе које је неумољиви средњовековни систем иконијског посредовања успостављао – и они су овде били не мање нити више од једне међу иконама на зиду, чија је улога дефинисана спрам Христовог лика – неприкосновено постављеног у сазнајно средиште целокупног система иконијског посредовања.

Промене које је (визуелна) култура постиконоборачког Истока претрпела не могу се, дакле, превасходно тумачити у категоријама медијског „тађења“, кроз које сликарски медијум преузима доминацију над иконијским поретком: до ове врсте медијских одлука и промена је очигледно долазило на линији дубоке хришћанске потребе за децентрализацијом и ослобађањем овога поретка, коју су у потпуно другачијим околностима разгорели свети подвижници позно-античког периода.

Следствено, „тађење“ медија ће бити праћено незауостављивим ширењем и незауостављивим усложњавањем система визуелног посредовања, неминовно сугеришући да се за свакога ко уђе у богослужбени простор може наћи места у овој врсти паниконичког универзума. А после свега што је речено не треба сумњати да је за средњовековне хришћане – можда чак и више него за њихове позно-античке претходнике – улога у иконичком поретку наставила да буде питање (вечнога) живота и (вечне) смрти. Постиконоборачки утицај икона на људску телесност и понашање, дакле, није подразумевао само (аскетско) одрицање од слободе простирања по физичким димензијама, и немогућност дистанцирања од свеприсутних еклисијално-политичких структура, већ је отварао слободу присуства у артифицијелном, свепрожимајућем иконичко-литургијском поретку, постављеном на лиминалној зони која је делила пролазно од вечног, са задужењем да омогући (и контролише, наравно) пропустљивост са обе стране границе. Сlike и људи су ушли у један сасвим нови степен интеракције, чија нам историјска и културна контекстуализација – како се напоследку чини – може заиста доста тога новог рећи, како о уметности византијске епохе тако и о односу ове епохе спрам људске телесности. А оваква нас, најзад, сазнања доводе и до претпоставке да засењујући утицај визуелних медија на људско понашање, ипак, није нарочита „привилегија“ нашега времена, већ да смо у најинтимнији дијалог са сликама ушли много, много раније.

Литература:

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

Бичков, Виктор В. Византијска естетика. Београд: Просвета, 1991.

Бичков, Виктор В. Естетика отаца Цркве: Апологете – Блажени Августин. Београд: Службени гласник, 2010.

Блуменберг, Ханс. Свјетлост као метафора истине; У пред-пољу обликовања философских појмова. Подгорица: Октоих, 1999.

Василије Велики, Свети. Шестоднев. Превео С. Јакшић. Нови Сад: Беседа, 2008.

Гендл, Николас. “Улога византијског светитеља у развоју култа икона.” У Византијски светитељ, приредио Сергеј Хекл, 245-254. Београд: Православни богословски факултет, 2008.

Ћорђевиќи, Дејан. “Прилог кон датирањето на виничките теракоти.” Патримониум.мк 5, бр. 10 (Скопје 2012): 117-126.

Григорије Богослов, Свети. Беседа 43: Надгробна Василију Великом, Епископу Кесарије Кападокијске. У *Три Беседе о Епископима*. Предео Атанасије Јевтић, 133-228. Врњци: Братство светог Симеона Мироточивог, 2009.

Григорије Богослов, Свети. Сабрана дела, том I. Предео Миливој Р. Мијатов. Београд: Хришћанска мисао, 2004.

Григорије из Нисе, Свети. О стварању човека. Превела Антонина Пантелић. У *Господе ко је човек?: православна антропологија и тајна личности*, приредио Јован Србуљ, 6-74. Београд: Православна мисионарска школа при Храму светог Александра Невског, 2003.

Дагрон, Жилбер. *Цар и првосвештеник: Студија о византијском „цезаропатизму“*. Београд: Слио, 2001.

Ђорђевић, Иван М. „Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века“. Зборник Матице српске за ликовне уметности 18 (1982): 41-52.

Ђорђевић, Иван М. „Стуб и столпници као мотиви хеленистичког порекла у византијском и српском фреско сликарству“. У Студије српске средњовековне уметности, 43-49. Београд: Завод за уџбенике, 2008.

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

Емилијан Светогорац, Архимандрит. „Мучеништво као полазни елемент православног монаштва“. Теолошки погледи 15, бр. 3-4 (1982): 105-113.

Јевремовић, Петар. „Платон и иконичко – кратак оглед о превладавању симетрије“. Саборност 4, бр. 1-2 (Пожаревац 1998): 67-80.

Кубат, Родољуб. *Основе старосазезне антропологије: теолошка перспектива*. Београд: Православни богословски факултет Универзитета у Београду, 2008.

Митровић, Тодор. „Иконичност и каузалитет: о улози индексних семиотичких образаца у развоју византијске уметности“. Зборник

Матице српске за друштвене науке 162 (2017): 711-726.

Митровић, Тодор. „Од иконизације тела до наликовања Христу. Траговима процеса децентрализације иконичког поретка у периоду касне антике“. *Култура* 167 (2020): 179-197.

Митровић, Тодор. „Слике које тумарају: О рађању иконе из кризе иконичког поретка“. *Богословље* 77, бр. 2 (2018): 160-185.

Паладије, епископ Хеленопоља, *Лавсаик или казивање о животима светих и блажених Отаца*. Превео Слободан Продић. Шибеник: Истина, 2004.

Радовановић, Јанко. *Монашка житија на фрескама приправе краља Милутина у Хиландару*. Београд: Академија СПЦ за уметности и конзервацију, 2008.

Радојчић, Светозар. „Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века“. *ЗРВИ* 13 (1971): 293-312.

Сакос, Стергиос Н. „О Шестодневу“. У *Свети Василије Велики, Шестоднев*, 38-49. Нови Сад: Беседа, 2008.

Сарабьянов, Владимир Д. „Страстной цикл Софии киевской и иконография Страстей Господних в византийском искусстве IX-XI вв.“. *Византийский Временник* 69 (2010): 279-298.

Тумара, Небојша. „Читање Књиге постања са светим Иринејем Лионским“. *Богословље* 63, бр. 2 (2009): 74-86.

Турчић, Слободан. „Баконикон као испосница: питање посебних просторних намена у монашкој црквеној архитектури Србије и Византије“. У *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ: Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*, приредио Иван Стевовић, 191-210. Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2012.

Турчић, Слободан. „Смисао и функција катихумена у позновизантијској и српској архитектури“. У *Манастир Жича: зборник радова*, приредили Гојко Суботић, Драган Драшковећ, и Слободан Борђевић, 83-92. Краљево: Народни музеј, 2000.

Хојзинга, Јохан. *Јесен средњега века*. Нови Сад: Матица српска, 1974.

Aldrich, Virgil C. “Mirrors, Pictures, Words, Perceptions.” *Philosophy* 55, no. 211 (Jan., 1980): 39-56.

Antonova, Clemena. *Space, Time and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God*. Burlington: Ashgate, 2010.

Ashbrook Harvey, Susan. "The Sense of a Stylite: Perspectives on Simeon the Elder." *Vigiliae Christianae* 42, no. 4 (1988): 376-394.

Ashbrook Harvey, Susan. "The Stylite's Liturgy: Ritual and Religious Identity in Late Antiquity." *Journal of Early Christian Studies* 6, no. 3 (1998): 523-539.

Athenagoras, Legatio and De Resurrectione. Edited and translated by William R. Schoedel. Oxford: Clarendon Press, 1972.

Balaban, Mieke, and Norman Bryson, "Semiotics and Art History." *The Art Bulletin* 73, no. 2 (Jun 1991): 174-208.

Barasch, Moshe. *Icon: Studies in the History of an Idea*. New York: New York University Press, 1995.

Barber, Charles. "From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine Iconoclasm." *The Art Bulletin* 75, no. 1 (1993): 7-16.

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

Bartelink, Gerhardus J. M. "Monks: The Ascetic Movement as a Return to the Aetas Apostolica." In *The Apostolic Age in Patristic Thought*, edited by Anthony Hilhorst, 204-218. Leiden: Brill, 2004.

Belting, Hans. "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology." *Critical Inquiry* 31, no. 2 (Winter 2005): 302-319.

Belting, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

Bonfante Warren, Larissa. "Roman Triumphs and Etruscan Kings: The Changing Face of the Triumph." *Journal of Roman Studies* 60, no. 1 (1970): 49-66.

Boyarin, Daniel. "The Eye in the Torah: Ocular Desire in Midrashic Hermeneutic." In *Sparks of the Logos: Essays in Rabbinic Hermeneutics*, 3-23. Leiden: Brill, 2003.

Brown, Peter. "A Dark Age Crisis: Aspects of the Iconoclastic Controversy." In *Society and the Holy in Late Antiquity*, 251-301. Berkeley: University of California Press, 1982.

Brown, Peter. "The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity." *The Journal of Roman Studies* 61 (1971): 80-101.

Brunner, Emil. *Man in Revolt: A Christian Anthropology*. Philadelphia: The Westminster Press, 1939.

Bucur, Bogdan G. "Foreordained from All Eternity: The Mystery of the Incarnation According to Some Early Christian and Byzantine Writers." *Dumbarton Oaks Papers* 62(2008): 208-214.

Chatterjee, Paroma. *The Living Icon in Byzantium and Italy: The Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries*. New York: Cambridge University Press, 2014.

Chidester, David. "Word against Light: Perception and the Conflict of Symbols." *The Journal of Religion* 65, no. 1 (1985): 46-62.

Cormack, Robin. *Painting the Soul: Icons, Death Masks, and Shrouds*. London: Reaktion Books, 1997.

Cox Miller, Patricia. "Desert Asceticism and 'The Body from Nowhere'." *Journal of Early Christian Studies* 2, no. 2 (1994): 137-153.

Cox Miller, Patricia. "On the Edge of Self and Other: Holy Bodies in Late Antiquity." *Journal of Early Christian Studies* 17, no. 2 (2009): 171-193.

Ćurčić, Slobodan. "'Living Icons' in Byzantine Churches: Image and Practice in Eastern Christianity." In *Spatial Icons; Performativity in Byzantium and Medieval Russia*, Edited by Alexei Lidov, 192-212. Moscow: Indrik, 2011.

Cyril of Alexandria, St. *Glaphyra on the Pentateuch, Volume 1: Genesis*. Translated by Nicholas P. Lunn. Washington, DC: The Catholic University of America Press, 2018.

Danesi, Marcel. *Messages, Signs, and Meanings: A Basic Textbook in Semiotics and Communication Theory*. Toronto: Canadian Scholars' Press, 2004.

Dawes, Elizabeth A. S., and Norman H. Baynes, ed. *Three Byzantine Saints: Contemporary Biographies Translated from the Greek*. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1996.

De Blois, Lukas. "Emperorship in a Period of Crises. Changes in Emperor Worship, Imperial Ideology and Perceptions of Imperial Authority in the Roman Empire in the Third Century A.D." In *The Impact of Imperial Rome on Religions, Ritual and Religious Life in the Roman Empire*, edited by Lukas de Blois, Peter Funke, and Johannes Hahn, 268-278. Leiden: Brill, 2006.

De Cuypere, Ludovic. *Limiting the Iconic: From the Metatheoretical Foundations to the Creative Possibilities of Iconicity in Language*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2008.

Derrida, Jacques. *Dissemination*. London: The Athlone Press, 1981.

Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2005.

Eastmond, Antony. "Body vs. Column: the Cults of St Symeon Stylites." In *Desire and Denial in Byzantium*, edited by Liz James, 87-100. Aldershot: Ashgate, 1999.

Eco, Umberto. *Kant and the Platypus*. New York: Harcourt Brance, 1999.

Elsner, Jaś. *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art From the Pagan World to Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Elsner, Jaś. *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire AD 100- 450*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Fejfer, Jane. *Roman Portraits in Context*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.

Fishwick, Duncan. "Augustus and the West." In *The Imperial Cult in the Latin West: Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire*, Part I, Volume 1, edited by Duncan Fishwick, 83-93. Leiden: Brill, 1993.

Fittschen, Klaus. "The Portraits of Roman Emperors and Their Families: Controversial Positions and Unsolved Problems." In *The Emperor and Rome: Space, Representation, and Ritual*, edited by Björn C. Ewald and Carlos F. Noreña, 221-246. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Francis, James A. "Living Icons: Tracing a Motif in Verbal and Visual Representation from the Second to Fourth Centuries C.E." *American Journal of Philology* 124, no. 4 (2003): 575-600.

Frank, Georgia. *The Memory of the Eyes: Pilgrims to Living Saints in Christian Late Antiquity*. Berkeley: University of California Press, 2000.

Frankfort, Henri. *Kingship and the Gods: A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society and Nature*. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.

Frankfurter, David T. M. "Stylites and Phallobates: Pillar Religions in Late Antique Syria." *Vigiliae Christianae* 44, no. 2 (1990): 168-198.

Freedberg, David, and Vittorio Gallese, "Motion, emotion and empathy in esthetic experience." *Trends in Cognitive Sciences* 11, no. 5 (2007): 197-203.

Freedberg, David. "Empathy, Motion and Emotion." In *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahsicht*, edited by Klaus Herding and Antje Krause-Wahl, 17-51. Berlin: Driesen, 2007.

Freedberg, David. "Memory in Art: History and the Neuroscience of Response." In *The Memory Process: Neuroscientific and Humanistic Perspectives*, edited by Suzanne Nalbantian, Paul M. Matthews, and James L. McClelland, 337-358. Cambridge, MA: The MIT Press, 2011.

Freze, Anna. "Byzantine church as a dwelling place. Monastic seclusion practices in Byzantium and Old Rus' in the ninth–thirteenth centuries." *Zograf* 43 (2019): 23-40.

Friesen, Courtney J. P. *Reading Dionysus: Euripides' Bacchae and the Cultural Contestations of Greeks, Jews, Romans, and Christians*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2015.

Gadamer, Hans Georg. *Istina i metoda*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1978.

Garr, Randall W. *In His Own Image and Likeness; Humanity, Divinity, and Monotheism*. Leiden: Brill, 2003.

Gavrilović, Anđela Đ. "Holy Stylites in the Church of the Virgin Hodegetria in the Patriarchate of Peć." *Папримониум.мк* 7, бр. 12 (2014): 147-156.

Gerstel, Sharon E. J. *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*. Seattle: College Art Association, 1999.

Gibson, James J. "The Ecological Approach to the Visual Perception of Pictures." *Leonardo* 11, no. 3 (Summer, 1978): 227-235.

Giulea, Dragoş A. "The Noetic Paschal Anthropos: Genesis 1:27 and the Theology of The Divine Image in Early Paschal Literature." PhD Diss., Marquette University, Milwaukee, WI, 2010.

Gradel, Ittai. *Emperor Worship and Roman Religion*. Oxford: Clarendon Press, 2002.

Greenfield, Richard. "Drawn to the Blazing Beacon: Visitors and Pilgrims to the Living Holy Man and the Case of Lazaros of Mount Galeasion." *Dumbarton Oaks Papers* 56 (2002): 213-241.

Greenfield, Richard. Introduction to *The Life of Lazaros of Mt. Galeasion: An Eleventh-Century Pillar Saint*, 1-70. Washington, DC: Dumbarton

ton Oaks Research Library and Collection, 2000.

Halliwell, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis; Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

Hatzaki, Myrto. *Beauty and the Male Body in Byzantium: Perceptions and Representations in Art and Text*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Heath, J. M. F. *Paul's Visual Piety: The Metamorphosis of the Beholder*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Herring, Stephen L. *Divine Substitution: Humanity as the Manifestation of Deity in the Hebrew Bible and the Ancient Near East*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013.

Hochberg, Julian, and Virginia Brooks, "Pictorial Recognition as an Unlearned Ability: A Study of One Child's Performance." *The American Journal of Psychology* 75, no. 4 (Dec., 1962): 624-628.

Hochberg, Julian. "The Psychophysics of Pictorial Perception." *Audio Visual Communication Review* 10, no. 5 (1962): 22-54.

Howell Jolly, Penny. *Made in God's Image? Eve and Adam in the Genesis Mosaics at San Marco, Venice*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Hribar, Alenka, Göran Sonesson, and Josep Call, "From sign to action: Studies in chimpanzee pictorial competence." *Semiotica* 198 (2014): 205-240.

Hughes, Graham. *Worship as Meaning: A Liturgical Theology for Late Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Ivanovici, Vladimir. "Iconic Presences. Late Roman Consuls as Imperial Images." *Convivium* 6, no. 1 (2019): 128-147.

Jakobson, Roman. "Quest for the Essence of Language." In *Selected Writings II, Word and Language*, 345-359. The Hague: Mouton, 1971.

Jay, Martin. *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Jensen, Robin Margaret. *Face to Face: Portraits of the Divine in Early Christianity*. Minneapolis: Fortress Press, 2005.

Jonas, Hans. "The Nobility of Sight." *Philosophy and Phenomenological Research* 14, no. 4 (1954): 507-519.

King, Richard A. H. *Aristotle and Plotinus on Memory*, Berlin: Walter de Gruyter, 2009.

Kitzinger, Ernst. "The Cult of Images in the Age before Iconoclasm." *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954): 83-150.

Lacoue-Labarthe, Philippe. *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.

Ladner, Gerhart B. "The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy." *Dumbarton Oaks Papers* 7 (1953): 1-34.

Ladner, Gerhart B. "The Philosophical Anthropology of Saint Gregory of Nyssa." *Dumbarton Oaks Papers* 12 (1958): 59-94.

Ladner, Gerhart B. *God, Cosmos and Humankind: The World of Early Christian Symbolism*. Berkeley: University of California Press, 1995.

Leja, Michael. "Peirce, Visuality, and Art." *Representations* 72 (Autumn, 2000): 97-122.

Louth, Andrew. *Genesis 1-11. Ancient Christian Commentary on Scripture: Old Testament*, Vol. I. Madison: InterVarsity Press, 2001.

MacMullen, Ramsay. "Some Pictures in Ammianus Marcellinus." *The Art Bulletin* 46, no. 4 (1964): 435-456.

Magdalino, Paul. "'What we heard in the Lives of the saints we have seen with our own eyes': the holy man as literary text in tenth-century Constantinople." In *The cult of saints in late antiquity and the Middle Ages: essays on the contribution of Peter Brown*, edited by James Howard-Johnston and Paul Antony Howard, 83-112. New York: Oxford University Press, 1999.

Maguire, Henry. "The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art." *Dumbarton Oaks Papers* 31(1977): 123-174.

Maguire, Henry. "The Heavenly Court." In *Byzantine Court Culture from 829-1204*, edited by Henry Maguire 247-258. Washington DC: Dumbarton Oaks, 1997.

Maguire, Henry. *The Icons of Their Bodies: Saints and their Images in Byzantium*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

Mansfield, Elizabeth C. *Too beautiful to picture: Zeuxis, myth, and mimesis*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

Marsengill, Katherine. *Portraits and Icons: Between Reality and Spirituality in Byzantine Art*. Turnhout: Brepols, 2013.

Matthew J. Dal Santo, "Text, Image, and the 'Visionary Body' in Early Byzantine Hagiography: Incubation and the Rise of the Christian Image Cult." *Journal of Late Antiquity* 4, no. 1 (Spring 2011): 31-54.

Mavroska, Vasiliki V. "Adam and Eve in the Western And Byzantine Art of the Middle Ages." PhD Diss., Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt am Main, 2009.

McGuckin, John A. "The Theology of Images and the Legitimation of Power in Eighth Century Byzantium." *St Vladimir's Theological Quarterly* 37, no. 1 (1993): 39-58.

Miller, John F. *Apollo, Augustus, and the Poets*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Mitchell, Thomas W. J. *Ikonomija: Slika, tekst, ideologija*. Zagreb: Anti Barbarus, 2009.

Moltmann, Jürgen. *God in Creation: An Ecological Doctrine of Creation*. London: SCM Press Ltd, 1985.

Mondzain, Marie-José. *Image, Icon, Economy: The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

Morris, Rosemary. *Monks and Laymen in Byzantium, 843–1118*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Mouriki, Doula. *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Volume I. Athens: The Commercial Bank of Greece, 1985.

Osborn, Eric. *Clement of Alexandria*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Peirce, Charles Sanders. *The Collected Papers, Vols. I- VIII* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958), the electronic edition, edited by John Deely. Charlottesville, VA: Intalex Corporation, 1994.

Pelikan, Jaroslav. *Christianity and Classical Culture: The Metamorphosis of Natural Theology in the Christian Encounter with Hellenism*. New Haven: Yale University Press, 1993.

Pelikan, Jaroslav. *What Has Athens to do with Jerusalem? Timaeus and Genesis in Counterpoint*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 2000.

Platon, *Država*. Preveli Albin Vilhar i Branko Pavlović. Beograd: BIGZ, 1993.

Platon, *Timaj*. Prevela Marjanca Pakiž. Beograd: Mladost, 1981.

Raub Vivian, Miriam. "The World of St. Daniel the Stylite: Rhetoric, Religio, and Relationships in the Life of the Pillar Saint." In *The Rhetoric of Power in Late Antiquity: Religion and Politics in Byzantium, Europe and the Early Islamic World*, edited by Robert M. Frakes, Elizabeth DePalma Digeser, and Justin Stephens, 147-165. London: Tauris Academic Studies, 2010.

Roodenburg, Herman. "The Visceral Pleasures of Looking: On Iconology, Anthropology and the Neurosciences." In *New Perspectives in Iconology: Visual Studies and Anthropology*, edited by Barbara Baert, Ann-Sophie Lehmann, and Jenke van den Akkerveken, 211-229. Brussels: Academic and Scientific Publishers, 2011.

Rousseau, Philip. "Ascetics as mediators and as teachers." In *The cult of saints in late antiquity and the Middle Ages: essays on the contribution of Peter Brown*, edited by James Howard-Johnston and Paul Antony Howard, 45-59. New York: Oxford University Press, 1999.

Saradi, Helen. "The Christianization of Pagan Temples in the Greek Hagiographical Texts." In *From Temple to Church Destruction and Renewal of Local Cultic Topography in Late Antiquity*, edited by Johannes Hahn, Stephen Emmel, and Ulrich Gotter, 113-134. Leiden: Brill, 2008.

Schwartz, Robert. "Vision and Cognition in Picture Perception." *Philosophy and Phenomenological Research* 62, no. 3 (May, 2001): 707-719.

Sebeok, Thomas A. "Iconicity." *MLN* 91, no. 6 (Dec., 1976): 1427-1456.

Sebeok, Thomas A. *A Sign is Just a Sign*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Sebeok, Thomas A. *Signs: An Introduction to Semiotics*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

Setton, Kenneth M. *Christian Attitude Towards the Emperor in the Fourth Century; Especially As Shown in Addresses to the Emperor*. New York: Columbia University Press, 1941.

Short, Thomas L. *Peirce's Theory of Signs*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Smith, Gary V. "The Concept of God/The Gods as King in the Ancient Near East and the Bible." *Trinity Journal*, NS 3 (1982): 18-38.

Sonesson, Göran. *From the Critique of the Iconicity Critique to Pictorality*. Lund: Lund University, Semiotics Institute Online, 2006.

<http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/Sonesson3.pdf>.

Sonesson, Göran. "Iconicity in the Ecology of Semiosis." In *In Iconicity - A Fundamental Problem in Semiotics*, edited by Troels Deng Johansson, Martin Skov, and Berit Brogaard, 59-80. Aarhus: NSU Press, 2000.

Sonesson, Göran. "Iconicity strikes back: The third generation – or why Eco still is wrong." In *La sémiotique visuelle: nouveaux paradigmes*, edited by Michel Costantini, 247-270. Paris: L'Harmattan, 2010.

Sonesson, Göran. *Pictorial concepts: Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*. Malmö: Lund University Press, 1989.

Sonesson, Göran. "Prolegomena to a general theory of iconicity; Considerations on language, gesture, and pictures." In *Naturalness and Iconicity in Language*, edited by Klaas Willems and Ludovic De Cuyper, 47-72. Amsterdam: John Benjamins, 2008.

Sonesson, Göran. "Semiosis Beyond Signs: On Two or Three Missing Links on the Way to Human Beings." In *The Symbolic Species Evolved*, edited by Teresa Schilhab, Frederik Stjernfelt, and Terrence Deacon, 81-96. New York: Springer 2012.

Sonesson, Göran. "The ecological foundations of iconicity." In *Semiotics Around the World: Synthesis in Diversity. Proceedings of the Fifth International Congress of the IASS, Berkeley, June 12-18, 1994.*, edited by Irmgard Rauch and Gerald F. Carr, 739-742. Berlin: Mouton de Gruyter, 1997.

Sonesson, Göran. "The Picture Between Mirror and Mind: From Phenomenology to Empirical Studies in Pictorial Semiotics." In *Origins of Pictures: Anthropological Discourses in Image Science*, edited by Klaus Sachs-Hombach and Jörg R. J. Schirra, 270-311. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2013.

Stang, Charles M. "Digging Holes and Building Pillars: Simeon Stylites and the 'Geometry' of Ascetic Practice." *Harvard Theological Review* 103, no. 4 (2010): 447-470.

Stewart, Peter. "The image of the Roman emperor." In *Presence: The Inherence of the Prototype Within Images and Other Objects*, edited by Robert Maniura and Rupert Shepherd, 243-258. Aldershot: Ashgate, 2006.

Tanner, Kathryn. "In the Image of the Invisible." In *Apophatic bodies: negative theology, incarnation, and relationality*, edited by Chris Boesel

and Catherine Keller, 117-134. New York: Fordham University Press, 2010.

The Lausiaca History of Palladius. The Greek text edited with introduction and notes, edited by Cuthbert Butler. Cambridge: Cambridge University Press, 1904.

The Life of Lazaros of Mt. Galesion: An Eleventh-Century Pillar Saint. Translated by Richard Greenfield. Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2000.

The Life of St. Theodore of Sykeon. In *Three Byzantine Saints: Contemporary Biographies of St. Daniel the Stylite, St. Theodore of Sykeon, and St. John the Almsgiver*. Translated by Elizabeth Dawes and Norman H. Baynes, 88-192. Oxford: Blackwell, 1948.

Thorne, Gary Wayne Alfred. "The ascending prayer to Christ: Theodore Stoudite's defence of the Christ-ικων against ninth century iconoclasm." PhD Diss., Durham University, 2003.

Veldeman, Johan. "Reconsidering Pictorial Representation by Reconsidering Visual Experience." *Leonardo* 41, no. 5 (2008), 493-497.

Verdier, Philippe. "A Medallion of Saint Symeon the Younger." *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 67, no. 1 (1980): 17-26.

Versnel, Henk S. *Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*. Leiden: Brill, 1970.

Vikan, Gary. "Icons and Icon Piety in Early Byzantium." In *Sacred Image and Sacred Power in Byzantium*, chapter II, 1-16. Adershot: Ashgate, 2003.

Vikan, Gary. *Byzantine Pilgrimage Art*. Washington, DC: Dumbarton Oaks, 1982.

Winter, Irene J. "Touched by the Gods: Visual Evidence for the Divine Status of Rulers in the Ancient Near East." In *Religion and Power: Divine Kingship in the Ancient World and Beyond*, edited by Nicole Brisch, 75-101. Chicago: The Oriental Institute of The University of Chicago, 2012.

Worthington, Jonathan David. "The Beginning and Before: Interpreting Creation in Paul and Philo." PhD Diss., Durham University, 2010.

Zanker, Paul. *The power of images in the Age of Augustus*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 1988.

Zeki, Semir. *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

WHEN HUMAN WERE ICONS

On the Impact of Visual Arts on the Comprehension of Embodiment in the (Early) Middle Ages

Todor Mitrović

Academy of the Serbian Orthodox Church
for Fine Arts and Conservation, Belgrade
e mail: todormitrovich@gmail.com

Summary: The fact that an image resembles a person as much as the very person resembles the very image can hardly be more than a mere tautology for a contemporary reader, seemingly useless for theoretical reflections. In semiotic terms: we do need images that resemble humans and – relying on such a quality of images – we use them as iconic signs which are designating (pointing to, recalling, representing...) humans, but in our regular semiotic activities we do not utilize the fact that humans symmetrically resemble images and we do not think about humans as designators of (their) images. Nevertheless, a historical journey to the times of Late Antiquity and the (Byzantine) Middle Ages can face us with the surprising evidence that people of those times exploited both (opposite) semiotic directions which iconic mimesis could symmetrically support: the resemblance of an image to the human prototype but also the resemblance of humans to the images. Thus, together with the regular and widely recognized need to produce images that designate human persons and (partially) bring them to presence, in those times it is possible to detect the less noticeable but very intricate need of persons to resemble the images – whether their own portraits or the images (sculptures/paintings) as such. While it is well known that the motive of the human being as the image (of God) was deeply rooted in the biblical foundations of the Christian culture, this research is making an attempt to detect and interpret the ways this basic biblical idea interacted with the world of Greco-Roman media culture and – consequently – influenced engendering of some authentic and innovative approaches to the notions of mimesis and iconicity. On this basis, it is possible to follow and understand different and quite inventive models of behavior, which people practiced in order to become icons of icons or – to put it in current words – the ways human behavior and bodies have been refashioned in order to resemble the products of visual arts. Furthermore, this research detects the specific changes in this kind

of behavior, which have been following the historical transition from the period of Late Antiquity to the period of (Byzantine) Middle Ages. From this point, the new light is casted on specificities of basic medieval artistic (pictorial) medium, so its relation with the beholder might have been approached from a refreshed interpretative position.

Key words: iconicity, sculpture, Roman emperor, body, stylite, Byzantine art, living icon

SOME PRINCIPLES OF ORTHODOX ICONOGRAPHY AND ARCHITECTURE

Aidan Hart¹

The Prince's Foundation School of Traditional Arts, London
e mail: mail@aidanharticons.com

Abstract: The demand for new churches and iconography requires understanding of the theological and aesthetic principles that have informed the success of traditional works. These are essential to avoid the extremes both of mindless copying and innovations not serving the purposes of liturgical art. This paper considers the historical roots of the current revival in traditional iconography and then suggests some timeless principles: authenticity; use of natural materials whenever possible; church architectural design with its iconography in mind; good proportion rather than superfluous decoration; the play of form and light to suggest transfiguration; a deep understanding of the material form transfigured.

Key words: Church architecture, traditional iconography, contemporary liturgical art, aesthetic principles, sacred art.

Introduction

The Orthodox Church's freedom in formerly communist countries and its growth in the West have created the need for more temples and more iconography. We naturally wish to make these traditional. But this raises the fundamental question of what is this tradition that we wish to follow? The doctrinal content of our faith is clear and unchanging. However, given our different cultures, climates and building materials it is not always clear how best to express this faith in our architecture and iconography. Is faithfulness to the tradition simply to copy past churches and icons, or is it to express timeless principles in varying ways? The diversity of medieval icons and church architecture proves that tradition cannot be reduced to mechanical reproduction. This leads us to the question of what are these timeless principles behind continuity.

¹ www.aidanharticons.com; www.aidanhartmosaics.com; www.aidanhart.co.

This article explores what might be some of the principles that lie at the heart of our liturgical art's tradition, and what questions we need to ask. Only when contemporary Orthodox liturgical arts are based on such principles can they be authentic, intelligent and fit for purpose. There is a royal road between mindless copying and egocentric novelty.

The reflections humbly offered below have arisen not from naked theorising but from practice as a professional iconographer for over thirty years and involvement in various church architecture projects. My mistakes have taught me as much as successes. Observation and analysis of medieval masterpieces has been the main source of learning. Living on Mount Athos for two years offered me ample opportunity to observe closely how and why most of its ancient churches so successfully unite form with the requirements of liturgy, acoustics, aesthetics and iconography. Being in services for at least five hours a day provided ample opportunity for such study. I am particularly indebted to Archimandrite Vasileios of Iviron Monastery, Mount Athos, for all the insights into the inner nature of Orthodox tradition that he so generously shared with me.

Broken links

Archimandrite Vasileios often said to me that there are epochs where it is difficult to get things wrong and there are epochs where it is difficult to get things right. We are surely in the latter. This is not to be pessimistic but realistic. Such realism is a good foundation for a practical optimism for the future.

In reality, I do not think that we in the twenty-first century have really fathomed what are the timeless elements of tradition when it comes to liturgical arts. We are progressing, but we are far from being mature in either our theory or in the skill of our execution of these theories. We do have our individual great masters, such as Archimandrite Zenon (Teodor), but we can hardly say that for most of us it is 'difficult to get things wrong'. Our creation of iconography and church architecture in this century still feels like we are speaking a second language and not our native language.

But does it really matter how an icon is painted, as long as it depicts saints and the Church's feasts? There is a school of thought

that asserts that this of no great importance. Its proponents say that the formal qualities of the icon – its style if you like – are not to be determined by theology because all that really matters is that the icon is a recognizable representation of its subject. It is true that what makes an icon worthy of veneration is the fact that it bears the saint's or feast's name or is otherwise recognizable. After all, we are venerating the saint and not the image in and of itself.

However, it is disingenuous to use this reductionist argument to denigrate the power of the icon's form as distinct from its subject matter. Few would say that the holy hymns of the Church can be sung in any tune whatsoever, because it is only the words that matter and not the music that communicates them. The Church tones are designed to help carry the words into our souls and to create in the services an atmosphere of compunction, attention and sober joy. Why should this principle be otherwise with the painted image, or with the proportions and materials of a church temple? As with chant, their forms must surely have a direct impact on the worshippers' inner state.

The historical background

We in the twenty-first century have only recently emerged from a hiatus during which our liturgical arts suffered greatly. We are yet recovering from this. Greece and the Balkans were for almost four centuries under Ottoman rule. During this time the Ottoman authorities severely limited Church education in theology and the liturgical arts. They also restricted what types of churches Christians were allowed to build, when they allowed it at all.

Slavic lands in their turn suffered for three centuries under a secularism enforced by its own rulers from the time of the Westernising Peter the Great. This in turn was followed by Communist rule and its persecution of the Church. It was only from the late nineteenth century in Russia and the mid-twentieth century in Greece that we see a revival of respect for traditional forms in both iconography and architecture. In Slavic lands the revival began with the Slavophile movement and individuals such as St Pavel Florensky, and in Greece the key figure was Photis Kontoglou.

Of course over these times of difficulties Orthodox Christians continued to venerate icons and use them liturgically just as in an-

cient times. In this sense, nothing changed. But what did change was the outward form of the icon and church architecture. In Russia, icons tended to become more cluttered with figures, more decorative, and often sentimental and naturalistic. Architecture veered toward the Baroque or Neoclassical trends of Western Europe. In Greece and in the Balkans iconography under the Turkish yoke tended to be folkish and somewhat crude.

Due to this hiatus the chain of master-apprentice links was broken, which means that we in the twentieth and twenty-first centuries have had to start learning almost from scratch. Contemporary liturgical artists and architects are having to relearn all those subtle nuances not by receiving them through an unbroken line of living masters, but by an arduous process of analysing past masterpieces. Of necessity the process is more akin to an archaeological dig than an apprenticeship.

Even those students fortunate enough to have an experienced teacher must keep in mind that their teacher or teacher's teacher have themselves had to start virtually from scratch. This gives a provisional nature to the knowledge received because mistakes can easily be made in this reconstruction process. All of us who teach iconography need, I believe, to be humble, realistic and open-minded about what we believe to be the Orthodox icon tradition that we are teaching. We need to remain students while being educators. The rediscovery of the icon tradition is a work in progress, and so we must remain open to modifying our views whenever they prove to be incorrect or imbalanced.

Given the relative infancy of this revival of traditional Orthodox arts we are still groping in the dark, tending to copy medieval models without understanding what thought processes created these masterpieces. What makes a discovery of these thought processes so difficult is that the Byzantines did not write about them. The iconodule fathers of the Church certainly explained in detail *why* we should have icons, but attempted no explanation of *how* we should paint them, and *why* so. Nor do we find writings on the principles behind good church architecture.

Why is this so? When a language is your first language and it is not under threat from external forces there is less compulsion

to defend or explain its workings, at least in a codified form. In a similar way, most of the Church's theology was only written in response to the challenge of some heresy rather than codified for the sake of it. Theology is primarily to be lived. It is written down only when pastoral or doctrinal need arises. The 'golden periods' from which most contemporary iconography takes its prototypes were by and large within Orthodox cultures that were not competing with or seriously exposed to other artistic expressions, such as Italian Renaissance naturalism. The iconographers did not therefore have reason to explain to people in general why they did things the way they did.

How then did students of church architecture and iconography learn their craft? The subtle details of how to reflect the Church's theology stylistically were surely handed down in a more informal way, by word of mouth from teacher to student. The iconographer's manuals that do exist, such as Dionysius of Fourna's *Painter's Manual* or *Hermeneia* (1730-1734) and the Russian Stroganov manual of the sixteenth century, were written precisely in times when the tradition was under threat or on the cusp of decline. At any rate, these manuals make no attempt to explain any correlation between iconographic form and theology.

The closest we get to gaining any insight into the medieval perception of form and spirituality is through the vivid and rhetorical descriptions of churches and their icons called *ekphraseis*. Examples are the descriptions of Constantinople's Agia Sophia by Procopius of Caesarea (written 544)² and by Paul the Silentiary (written 563),³ and Nikolaos Mesarites' early thirteenth century *Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*.⁴

These *ekphraseis* give us some insight into how Byzantine viewers experienced their icons, mosaics and church interiors.

² *De Aedificiis*, I,1,20-78. Translation in *Procopius of Caesarea: On Buildings*, ed. H.B. Dewing (Cambridge MA: Loeb Classical Library, 1954).

³ Paul the Silentiary, *The Church of St. Sophia Constantinople*, trans. W. Lethaby and H. Swainson (London and NY: Macmillan and Co., 1894), 42-52.

⁴ Downey Glanville, 'Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople', *Transactions of the American Philosophical Society*

However, they were written or delivered according to a convention that writers and orators were expected to follow. It is not therefore always easy to tell if what is written is a true reflection of the writer's experience or is a literary affectation. In any case, these descriptions were not written by the artists or architects themselves and therefore cannot be relied upon for insight into why things were designed the way they were.

Conscious attempts to explore the connection between the Orthodox Church's theology and the forms of its liturgical art and architecture began only in the twentieth century. This was a necessary part of the renewed respect for Byzantine iconography and the attempt to revive its forms.

The seeds of this revival were planted in the Russian Slavophile movement and began to find theological expression in the early twentieth century. The reassessment of old Russian icons in particular was largely the result of their cleaning to reveal the brilliance of the original colours hitherto hidden under overpainting and darkened varnish. Two important works were *The Pillar and Ground of the Truth* and the essay *Reversed Perspective* by Pavel Florensky, who was also instrumental in setting up programmes of icon cleaning and restoration.

In Greece the revival began virtually single-handedly through the writings of the artist and iconographer Photis Kontoglou (his *Ekraphasis* was published in 1966). Panagiotis Michelis' *An Aesthetic Approach to Byzantine Art* (first published in English in 1964) helped people to understand Byzantine art in the light of its own aims rather than those of the Gothic or the Italian Renaissance.

In the West, early thinking about the theology of the icon was formed largely by Vladimir Lossky and Leonid Ouspensky's *The Meaning of Icons*, first published in 1952, followed by Ouspensky's *The Theology of the Icon*, first published in 1978.

To encourage respect for traditional iconography the above writers tended to compare traditional icons with Western art, the latter coming off badly. These early studies almost of necessity

47, no. 6 (1957): 855-924.

took a polemic form. Comparisons were made between the naturalistic or sentimental art forms of the West and the more abstract and sober quality of Orthodox iconography.

But a danger arose using such a polarised approach. Among other things it led to a caricature: icons = abstract, less material, therefore more spiritual; Western art = more naturalistic, material, unspiritual.

There eventually followed a reaction to this caricature by some scholars and commentators. Some of them pointed out that Byzantine writers often praised good icons for their life-likeness, depending on how the Greek is translated. But this characteristic of 'life-likeness', at least taken at face value, was the very thing that the revivalists claimed distinguished icons from Western art by *not* having. And so the question arose: How did the Byzantines measure life-likeness? What did the writer mean by the term? That this important question is still being hotly debated, among many other issues fundamental to liturgical art, illustrates how the revival of traditional iconography and architecture is still embryonic.

Current discussion on the theology of the icon and church architecture

The past decade or two has seen a sometimes heated discussion regarding what has been rather inaccurately termed a theology of the icon's style or form. The term theology strictly speaking refers to the study of Trinitarian dogma, but here it has been used more loosely to describe the attempt to find correspondences between the icon's formal qualities and Orthodox theology. The discussion has not only asked what these correspondences might be, but even whether such a thing legitimately exists.

On the one hand we have a school that promotes the capacity of the icon to express spiritual realities through its outward forms as well as through its subject matter. The figureheads of this school include the aforementioned writers Florensky, Ouspensky and Kontoglou. On the other hand a more recent school has arisen that challenges their conclusions, headed by writers such as Evan

Freeman⁵, Irina Gorbunova-Lomax⁶ and Julia Bridget-Hayes⁷. These authors label (inaccurately, I believe) the above school as essentialist, and can be quite polemic and combative in the tone of their writings.

In response to the positions taken by these two groups are writers and iconographers who are attempting a synthesis, foremost of whom is perhaps Archimandrite Silouan Justiniano.⁸ In the English speaking world a major platform for discussion attempting such a synthesis is undoubtedly the online 'Orthodox Arts Journal'.

To these three camps might be added a fourth: those who believe the only safe way forward is simply to copy past models. This is not so much a consciously held philosophy as a reaction born of the fear of deviation from the tradition.

Again, one can see from this diversity of opinion how much more work needs to be done before we can confidently claim to possess the icon tradition as our natural and first language.

In the realm of architecture, our contemporary churches of pseudo-Byzantine design too often lack the honesty and authenticity of older churches. This is in part because the prototypes that we copy were created in a different time and usually with quite different materials. The forms of the originals were in part a necessary response to the weaknesses of the materials that they had at their disposal, mainly brick, stone and sometimes wood. The dome, arch and barrel vault were for the ancients an engineering necessity due to stone and brick's lack of tensile strength but good compressive

⁵ See for example a talk by Evan Freeman, 'Rethinking the Role of Style in Orthodox Iconography: The Invention of Tradition in the Writings of Florensky, Ouspensky and Kontoglou' in *Church Music and Icons: Windows to Heaven, Proceedings of the Fifth International Conference on Orthodox Church Music*, Joensuu, Finland, 3-9 June, 2013 (Joensuu: The International Society for Orthodox Church Music, 2015), 350-369.

⁶ In English there is Irina Gorbunova-Lomax, *Landscape Elements in Iconography*, Brussels Academy of Icon Painting, Brussels.

⁷ See for example her blogs <http://ikonographics.blogspot.gr/2016/02/revisiting-patristic-theology-of-icon.html>

⁸ For a selection of his articles, see www.orthodoxartsjournal.org.

resistance. These curved shapes converted the stresses from tensile to compressive forces.

The critical thing is that because these forms were a response to stresses that followed nature's laws, they have the gravitas of authenticity. If these shapes were otherwise, the building would collapse. The weakness of these traditional materials' was thus turned into an aesthetic strength.

It also happened that these structural solutions created an almost miraculous symphony of interior shapes that were eminently suited to arrange frescoes or mosaics with profound theological meaning: Christ in the dome, patriarchs and prophets in the drum; the Mother of God holding Christ in the womb-like apse; the four Evangelists in the squinches, followed by scenes of Christ's life in the cubic nave, and all culminating in the Holy Table or altar.

But a challenge arose for modern church architecture when new, and usually much cheaper, building materials became available. Most influential among these materials were reinforced concrete, extruded steel, plasterboard, and also large sheets of glass. By using reinforced concrete and steel structures there was no longer the structural need to use traditional shapes, at least to the same extent. We could have a straight steel lintel over our windows rather than a brick or stone arch, or a flat ceiling rather than a barrel vault.

So what do we do? Still copy the traditional shapes, even though they are no longer so structurally necessary? Or do we create new shapes more suited to the strengths of concrete? But then we need to ask if such new forms would serve the liturgical and acoustic needs as well as did the old ones, when made using traditional materials. I am not making judgements on these new materials as such, but am suggesting that their use creates many issues that we need to be aware of and address intelligently. At the very least we need to avoid pastiche and try to find honest and authentic solutions.

Poor acoustics is one problem that can arise either by using new materials badly or by using a semblance of Byzantine forms but without understanding. An Orthodox priest from the USA once told me that he had not yet celebrated in one new 'Byzantine' domed church in the USA which had anything near the good acoustics so consistently found in medieval Byzantine or Russian

churches. Something passing as a dome had been stuck on top to give the temple a veneer of Byzantine Orthodoxy, and a few arches added. However, all this was done without the profound understanding of the guiding principles of acoustics, structure, liturgics, materials and proportion so well understood by the ancients. This lack was not so much an indictment of the individual architects but the inevitable result of a break in the tradition and therefore also of the transmission of all that accrued knowledge that made for consistent success in medieval churches.

I am not promoting nostalgia for the past, but am affirming that we need to be realistic about our relative ignorance of the many factors that together made Byzantine churches so consistently successful on all or most levels.

What follows is an outline of just some of the principles, very briefly summarized, that I think might help in our journey towards an authentic and enduring Orthodox liturgical art and architecture made in this century. These are generalities, but we need a constitution of general principles to aid a satisfactory progression in particulars.

Some principles of liturgical art

Authenticity: A church temple should not pretend to be something it is not. This is a particular challenge for Orthodox parishes in Britain and in other missionary contexts, who often have to use heterodox churches which have not been designed with an Orthodox ethos or liturgy in mind. On the one hand, therefore, these temples demand some adjustment to help create an atmosphere more akin to Orthodox spirituality and liturgical practice. On the other hand, one wants to honour as much as possible the given architecture, not trying to force it do something it cannot.

As an example of the latter, there is a small Russian Orthodox church in Britain converted from a Methodist chapel. The original Methodist structure is of simple rectangular form. The parish has constructed within this a domed and pillared Byzantine church using plasterboard on timber frame. Personally, I feel that this solution makes the interior a sort of ghetto, pleasant enough once you are inside, but bearing no architectural relationship to the original building which has now become a mere shell. On entering you

might well think that the forms are made of brick or stone, but on tapping the walls you realize they are all hollow and just appearances, like a film set. This solution seems to me to make a statement that Orthodoxy is like a pot-plant rather than a seedling planted in Britain's earth to grow into a great tree. It would surely have been more honest to treat the building as a small basilica, which it effectively is, and draw for inspiration from basilican churches rather than trying to turn it into a cross-in-square domed church.

A contrast to this is a current project for a new Orthodox parish church and hall in Montana, USA. The design by Joshua Hicks draws on elements of local architecture. For the more specifically Orthodox requirements he has derived ideas from Anglo-Saxon church towers and Romanesque, Georgian, Serbian and Ukrainian churches, such as are appropriate to a wooden building. The church and hall will be built largely of local materials – mainly timber. Much of the beauty of the church and hall will reside in making a feature of the timber structure rather than covering it, much as medieval timber framed buildings do in Britain. On the other hand, there will be solid areas designed to bear wall paintings. The important thing here is that the commissioning priest and his wife have a well thought out philosophy of liturgical art rooted in mature theology, which in turn leads to clear briefs for the architects, builders and iconographers.

This exemplary example leads to a second principle which concerns the materials used.

Natural materials: As much as possible, it is best practice to use natural and traditional materials.⁹ In icon painting, for example, earth and stone pigments have a gentleness and subtlety that is lacking in synthetic pigments, and tend to harmonize better. The main source of these qualities is, ironically, their impurity and the irregularity of their particles. While there is a dominant mineral that gives each natural pigment its main hue (iron oxide in the case of

⁹ What I mean by natural is a material that has suffered from the least amount of processing. Lime for example is burnt calcium carbonate, and bricks are fired clay, and to this extent are 'synthetic', but they involve much less processing than, say reinforced concrete, steel or plastic.

ochres), inclusions are also present. These impurities add depth, like layers of flavour in a good wine. Such pigments possess a perfect imperfection, a phrase Archimandrite Vasileios loved to repeat to me.

It also likely that neighbouring pigments, if natural, will share some of these impurities and thereby possess a certain kinship and harmony with them. A synthetic pigment by contrast is a single chemical, unrelated to its neighbours because it is so pure. This purity tends to make synthetic pigments very bright, and as such they tend to shout for attention.

If one looks at a natural pigment under a microscope it will be seen that the particles are angular and irregular in size. This angularity causes the light to refract and reflect in interesting ways, a bit like light playing on a mosaic of angled tesserae. By contrast, the particles of a synthetic pigment will usually be smooth and regular in size, and react to light like flat bathroom tiles. They possess an imperfect perfection.

One ought not be literalist and limit natural materials to raw materials. It is a sliding scale rather than a switch. Bricks for example are to some extent the result of industry, as is lime putty, since both are made by firing raw materials in furnaces. However, they would still fall within the gambit of natural and traditional materials.

A painting medium in the same category of man-made but of essentially natural character is silicate paint. Invented in 1878 initially to imitate fresco but to be more durable outside, this silicate paint is made by mixing potash water glass ($K_2SiO_3 \cdot xH_2O$) with lime, quartz based fillers and mineral pigments. Once applied to mineral substrates such as lime plaster, stone, brick or even cement, the paint reacts with carbon dioxide in the air and forms a permanent bond with the substrate. It has all the qualities of a natural material and of true fresco, such as breathability and union with the substrate, and its mineral pigments are permanent. It is eminently suitable for church wall paintings.

In the realm of architecture, traditional materials are brick, stone, wood and lime plaster. As we have discussed above, the beautiful forms of the dome and the arch were a necessity born of the weakness of stone and brick, their lack of tensile strength.

By contrast a lot of new building materials, such as prestressed and reinforced concrete, steel and large sheets of glass, permit the architect to make almost any shape.¹⁰ This is both an advantage and disadvantage. An architect therefore needs a lot of self-control when designing a church using such materials.

Scale is another factor to consider when selecting materials. Stones and bricks are units that are assembled mainly by hand to make the building, and consequently each brick has to be small enough to be grasped in one hand, and each stone light enough to be managed by one or two people. As a result, the final building, no matter how big, is made of parts that are human in scale. Reinforced concrete on the other hand is monolithic, not by nature given to the human modular.

For eleven years I have taught an icon course in an award-winning building, an extension to an old Anglican church. I have spent a lot of time in that building, and it never ceases to fill my soul with joy. Its natural materials of local stone and oak, fired clay tiles and lead flashing all possess the pleasing variety and ‘perfect imperfection’ of nature. St Paissius of Athos once told me a splendid image to illustrate the wisdom of God’s creation. When God provided light for the night, Father Paissius explained, He made the stars of slightly different colours and sizes, and placed them at varying distances from one another. But when modern man makes lights for the night – street lamps – he makes them the same intensity, height, colour and distance from each other, and this is tiring for the eye.

The trowel of science: An archaeologist carefully removes soil with a trowel and brush to reveal the treasures hidden by time. Similarly we can use science and modern technology to help us rediscover the masters’ secrets. Two researchers whose work we will discuss below, Iakovos Potamianos and Wassim Jabi, used complex computer modelling to analyse the geometry of Agia Sophia.

¹⁰ Though brick is to some extent ‘synthetic’ in that it is processed (fired clay) it is but one step removed from the raw material. Prestressed or reinforced concrete, for all its wonderful uses, is a few more steps processed beyond its raw materials as found in nature.

In the realm of icon painting there are many new tools that can tell us definitively what pigments were used in masterpieces and how they are layered. Besides microscopy, among the many techniques available are ultra-violet fluorescence, infrared radiation, X-ray, neutron activation and acoustic imaging. Extremely useful research is being undertaken in this field by the Art Diagnosis Centre at the monastery of the Annunciation in Ormylia, Greece, as also of course by the Academy of the Serbian Orthodox Church for Fine Arts and Conservation, in Belgrade.

Too often we have relied upon opinion about past techniques, which if repeated often and for long enough become accepted as truth, especially if asserted to be theologically symbolic. Scientific analysis can put these opinions about technique to the test. One example is the proplasmos painting technique which has often been taught as though it were the only method of building an icon. In this method the first layer is a flat dark hue, upon which ever lighter and smaller layers are built, leaving the proplasmos exposed in the darker areas. But there is another method, which is probably older, called the membrane technique. In this the forms are first modelled in monochrome, then a semi-translucent layer of the mid-tone is applied, called the membrane. Lights, and sometimes also shadows, are then added as with the proplasmos method. Scientific analysis and also the evidence of unfinished illuminations have born this out as an equally traditional method.¹¹

Tailor the suit to fit the body: A tailor begins with the person and makes the garment to fit their body. In the case of the Christian temple this means that an architect should start with the liturgy and its needs and design the church to fit that need. If wall paintings or mosaics are planned, for example, the interior space should be designed and materials chosen with these in mind. The paintings cannot be fitted into gaps as an afterthought. An architect from the beginning of the process should work closely with the priest, iconographer and choir master to understand the many facets of liturgy. Ideally they should also have first-hand experience

¹¹ For example, the fourteenth century Gospels at the Great Lavra, Athos, folio 69b, codex A 76.

of Orthodox worship so they can understand the ambience they should be creating.

Good proportion: Good proportion should do as much of the work of beauty as possible. Decoration will not fix bad design. A building designed using proportions found in God's creation will reflect the nature of the Creator and resonate with the human soul.

In the realm of domestic and civil building, Georgian architecture is an example of beauty based on proportion – little embellishment, but beautiful because its proportions are rooted in mathematical principles. These principles, enunciated by Andrea Palladio (1508-1580) in his *Four Books of Architecture*, are based on seven sets of 'the most beautiful and harmonious proportions'. These ratios are equivalent to those producing musical harmonics and are thereby rooted in creation's harmony.

Palladio's proportions are derived from the circle, the square (1:1), the diagonal of the square (1.414...), and whole number extensions of the square to produce the ratios 3:4, 2:3, 3:5 and 1:2. The musician will recognize some of these proportions as being those of the musical harmonics. They were purportedly discovered by Pythagoras and are still used in musical composition today (for example 3:2 is a perfect fifth, 4:3 a perfect fourth, and 2:1 an octave).

These ratios are the most commonly used proportions for icon panels, particularly 2:3 and 3:4. They, or their geometrical equivalents, are also often used to arrange elements in more complex works such as festal icons.

The Roman philosopher, mathematician and statesman, Boethius (480-524 AD) believed that the soul and body accord to the same laws of proportion that govern music and the cosmos. We are therefore most content when our own creations conform to these laws because 'we love similarity, but hate and resent dissimilarity'.¹² This also explains why we gain pleasure from good proportion. As St Augustine of Hippo wrote: 'In all the arts it is symmetry that gives pleasure, preserving unity and making the whole beautiful. Symmetry demands unity and equality, the sim-

¹² *De Institutione Musica*, 1,1. Quoted in Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages* (Yale University Press, 2002), 31.

ilarity of like parts, or the graded arrangements of parts which are dissimilar.¹³

These principles can be applied in a multiplicity of ways, and can be used for different effect. The humanist zeitgeist of the Georgian period meant that the way they applied these proportions to their churches would not work for Orthodox Church architecture. However, we do see these principles of proportion applied to a different end by Byzantine architects. Space does not allow us here to discuss this rich field in any depth, but two observations can be made about how Byzantines did use proportion and geometry. These concern movement and light, to which we now turn.

The Platonic ideals of classical Greece tend to lead towards a static place, the One, and therefore the emphasis of its aesthetics is towards stasis or rest. Christianity by contrast is based on the Holy Trinity and therefore also on the dynamism of love, both among the divine Persons and between God and mankind. Byzantine aesthetics reflects this outgoing nature of love and is therefore rooted not in a static balance but in a unity that is dynamic. It entails movement. Just as walking or running is a controlled and fruitful state of continual imbalance, so the designers of Byzantine churches delighted in attracting the eye to roam. We know this from the many *ekphraseis*, which often describe how the eye is led from one surface to another in a harmonious movement. Procopius, for example, describes Agia Sophia in 537 soon after it was completed:

All these parts surprisingly joined to one another in the air, suspended one from another, and resting only on that which is next to them, form the work into one admirably harmonious whole, which spectators do not dwell upon for long in the mass, as each individual part attracts the eye to itself.

Having praised the virtues of perfect imperfection, it may seem strange to some readers now to extol the virtues of mathematics in design. But these mathematical principles are not prescriptive, producing only one 'correct' answer. The splendid and ever repeated helix shape of the DNA molecule and the fact that its coding uses

¹³ St Augustine of Hippo, *Of True Religion*, xxx. 55. Translation in *Augustine, Early Writings*, ed. J. H. S. Burleigh (Chicago: Henry Regnery Company, 1968), 252.

has only four nucleotides in no way limits the infinite variety that it can produce.

The second observation about Byzantine use of proportion concerns how their architects used geometry to reflect and play with light in order to create a sublime effect in accordance with liturgical requirements. The use of light is such an important aspect of Orthodox liturgical art that we need to mention it as one of our fundamental principles, which we discuss next.

The transfiguration of matter by light: According to Orthodox theology the aim of the Christian life is to be filled with the Holy Spirit, or to use theological terms, to be deified or transfigured. Liturgical art in its various forms should reflect this in the way it relates light (a symbol of divinity) with matter (a symbol of the created world). As much as possible, iconographers and church architects want light to imbue matter.

In the field of architecture this can be achieved by skilful use of proportion and materials to reflect light for maximum liturgical effect. Research has been undertaken in this area by, among others, Iakovos Potamianos and Wassim Jabi. One of their papers on Hagia Sophia¹⁴ reveals how skilfully the church's architects, Isidore of Miletus and Anthemius of Tralles—a physicist and a mathematician respectively—used proportion seamlessly to unite structural concerns, geometric symbolism, cosmology and lighting requirements. Beginning with the cube and the sphere the architects developed outwards to create the complex but still essentially simple form of this great church. Anthemius used his astounding geometric knowledge to direct natural light towards the liturgical foci. As Jabi and Potamianos write:

As it is revealed by these written sources, Anthemius was an expert in the handling of light, being able to direct, focus, and stabilize it. Anthemius states: 'It is required to cause a ray of the sun to fall in a given position, without moving away, at any hour or season.'¹⁵

¹⁴ Wassim Jabi and Iakovos Potamianos, 'Geometry, Light, and Cosmology in the Church of Hagia Sophia', *International Journal of Architectural Computing* 2, vol. 5 (June 2007): 303-319.

¹⁵ *Ibid.*, 312.

The authors go on to explain how their computerised lighting simulations ‘provided further evidence that the design of the dome and pendentives was the result of careful manipulation of light in order to achieve a liturgical and cosmological effect’ and how ‘the apse was designed to admit a light shaft on the altar through one of the apse windows on a significant time of day of important celebration dates.’¹⁶

Part of managing natural illumination within the church is to allow a sufficiently low light level for liturgical lights, such as candles, lamps and chandeliers, to be choreographed for maximum effect. On Mount Athos, for example, the chandeliers and the circular choros are swung at high points of the festal services. This is most effective in low light conditions. As the pins of candlelight light move about in different rhythms you feel the words of the Psalmist are being fulfilled: ‘Praise Him, sun and moon; praise Him, all you shining stars’ (Psalm 148:3). A low ambient light also means that the local illumination cast by oil lamps in front of icons draws our attention to the saints’ faces more than if the whole church were drenched in light.

In the field of icon painting this luminosity can be gained through the use of translucent paint layers. Light penetrates these layers and reflects off the white gesso substrate and back to the viewer, giving the impression that light is radiating from within the image. Light therefore mingles with the material of the paint rather than merely reflecting off its surface. Transmitted light is always richer than reflected light, and accords more with the theology of transfiguration.

Form transfigured: God created the material world and it is good. Transfiguration is not therefore dematerialisation but the union of the created material world with God’s uncreated light. This is a union without confusion or destruction. Iconographers should therefore possess a good understanding of this material world that they depict as transfigured. They should understand the essential forces that create drapery folds, know anatomical proportion, and understand the basic laws of vegetable growth – branches get thinner as we progress away from the trunk, and thicken a little where

¹⁶ Ibid., 314 and 307.

they emerge from the trunk, and so on. The abstract quality of icons becomes distortion rather than transformation in the hands of an iconographer who is ignorant of form. After all, the very word abstract means to draw out what is there, not invent from nothing or distort what is.

God's uncreated grace cannot of course be depicted directly, but the Holy Spirit's working within the saints and the cosmos can, and should be, hinted at in icons. Peter, James and John beheld Christ transfigured with their bodily eyes, and we depict Christ transfigured in our icons.

This union of matter and light has been achieved using a wide range of stylistic devices throughout the history of iconography, devices used in different ways in different cultures and times. But the point I want to make here is that the abstract quality of the icon tradition is not an excuse for iconographers to be irrational or lazy in their grasp of the material world that they depict transfigured. The great Romanian sculptor, Constantin Brancusi, said that simplicity is complexity resolved. Well painted icons are supra-rational and not irrational. That is, they may surpass natural laws but they do not hereby go against or below them. Well painted icons do not distort but transform form.

Bibliography:

Augustine of Hippo, *St. Of True Religion*. In *Augustine, Early Writings*. Translation, edited by J. H. S. Burleigh. Chicago: Henry Regnery Company, 1968.

Downey, Glanville. 'Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople'. *Transactions of the American Philosophical Society* 47, no. 6 (1957): 855-924.

Eco, Umberto. *Art and Beauty in the Middle Ages*. Yale University Press, 2002.

Jabi, Wassim, and Iakovos Potamianos. 'Geometry, Light, and Cosmology in the Church of Hagia Sophia'. *International Journal of Architectural Computing* 2, vol. 5 (June 2007): 303-319.

Paul the Silentiary, *The Church of St. Sophia Constantinople*. Translated by Lethaby, W., Swainson, H. London and NY: Macmillan and Co., 1894.

Procopius of Caesarea, *On Buildings*. Edited and translated by H.B. Dewing. Cambridge MA: Loeb Classical Library, 1954.

ОДРЕЂЕНА ПОЛАЗИШТА ПРАВОСЛАВНЕ ИКОНОГРАФИЈЕ И АРХИТЕКТУРЕ

Аидан Харт
Факултет ликовних уметности, Лондон
ел. пошта: mail@aidanharticons.com

Резиме: Слобода за православну цркву у бившим комунистичким земљама и њен процват на Западу, омогућила је изградњу нових храмова. Овај рад разматра феномен тренутног препорода у традиционалној иконографији и сакралној архитектури. Очекивано, развој на поменути примерима природно је пратио традиционални приступ. Међутим, с обзиром на наше различите културе, поднебље и грађевинске материјале, није увек јасно како дати адекватан допринос на овом пољу. Да ли је верност традицији једноставно копирање средњовековних цркава и икона или је то изражавање принципа индивидуалне креације? С друге стране, разноликост средњовековних икона и црквене архитектуре доказује да се традиција не може свести на механичку репродукцију. Овај чланак истражује неке од принципа који су у основи традиције тј. литургијске уметности и отвара питања унапређења овог феномена. Скромна размислања у чланку нису проистекла из пуког теоретисања, већ су темељно анализирана на основу вишегодишње ликовне праксе на пољу сакралне уметности.

Кључне речи: црквена архитектура, традиционална иконографија, савремена литургијска уметност, естетски принципи, сакрална уметност.

THE MUSTARD SEED

Italian contemporary iconography

Gianluca Busi

translated by Rev. Ian Holdsworth

e mail: sleodgianluca@alice.it

Abstract: Over recent decades there has been a gradual appearance of Icons in places of worship and homes within the Latin Catholic church. The author trace a short history about the steps how's led the iconography in Europe and mainly in Italy, country where he lives and work as catholic priest and iconpainter. Foreigner master iconographers came in Italy starting from the '80 th and taught this ancient techniques to many local artist, now became full-time iconographers. At the end he tries to divide in 4 large categories Italian iconopainters: the follower of the first millennium heritage, the ones who are inspired by the middle age between byzantine artist and Italian Tuscany school, Others try to watchback at the ancient art made in Rome in the first centuries and the largest group inspired by Russian masters reproduce the golden Russian age icons.

Key words: Icons, styles, tradition, Orthodox, Church.

The mustard seed: Italian contemporary iconography

Over recent decades there has been a gradual appearance of Icons in places of worship and homes within the Latin Catholic church¹

Every diocese and province could write their peculiar history of the slow affirmation of icons because each way has been developed by different perceptions of the artwork and its significance.

¹ With this precise wording *Latin Catholic church*, that I will use in simplified form and in other contexts with the simplest of *Catholic area*, I mean to exclude the Catholic churches of the Byzantine tradition called “Uniate”, which always know and use the icons for worship and devotion home. Rework this article freely from my recent book: Busi Gianluca and Raffa Giovanni, *Luce del tuo volto, Percorsi avanzati fra teoria e pratica* (Bologna: Dehoniana libri, 2014), 33-39.

The broad tradition rests on a diverse artistic past, which has been created by acceptance or resistance to the introduction and knowledge of the icon.

For example; it was much easier to accept the icons in Italy, given the widespread presence of so-called “sacred images”, most of which have been venerated since the early Middle Ages. While in Spain it was much more complex as sculpture dominates the two-dimensional representations.

The canonical iconographic heritage, and his reinstatement for worship and prayer has spread with the help of the boost given by the recent history of the Russian Church. This has emerged with great force as a kind of sign or witness to their previous martyrdom.

In the early days there was a laborious process of transmission of the iconographic tradition from Russia to France. This tradition was attractive in some Catholic circles, and it drove research into Russian Orthodox spirituality. The Institute of St. Sergius in Paris was prime mover, inspiring a renewal of ecumenical spirituality.

The 70s and 80s saw some French master iconographers, including the Jesuit Father Egon Sendler of the community of Meudon and founder of several iconographic french ateliers, who was an important publicist, champion a season of the rediscovery of the icon and of Russian spirituality in the Western world.

The impetus from the French over the decades it has been used up and has been taken over by Italy, which has developed a sort of breeding ground for Iconography that is somewhat reshaping the character of the iconography of the catholic latin world.

The iconography in Italy in its canonical form, as we know it today, developed from the period immediately following the Second Vatican Council, which ended in 1965. It was a notable time within the Catholic Church. Amongst the main aims of the council, called by Pope John XXIII, was a purification of the practice of worship in the post World War II world. The stated intent was to rediscover those roots that had been buried over the centuries, in an attempt to restore that broken thread between the most genuine

tradition, that which was common to the churches of the first millennium and the contemporary living Church in the world of today. In fact it was a great opportunity to connect intimately with that nucleus native to the early Christian period. At the same time it allowed a unique opportunity to re-consider the peculiar treasures of the Western tradition, especially in the period running late Gothic to early Renaissance (XIII-XV). At that time and for a complex set of reasons, the liturgical life and artistic expression undertook steps that lead to a progressive loss of the traces left by the tradition of the first millennium, reaching almost to a total loss it at the time of Mannerism in XVI century.

In Italy in particular, the phenomenon of the rediscovery of icons is obviously due to the Russian diaspora that arose because of the violent October Revolution which forced into exile a multitude of refugees across Europe in the thirties and fifties. The majority of Russian citizens forced out from the Soviet Union moved, sometimes illegally, to the city of Paris and St. Sergius Institute which provided primitive shelter. At the same time, the institute became a repository of the popular memory and was the driving force that enabled the spread of the traditions and culture of the Russia through mainland Europe. Looking back to the first encounter with the Italian situation we see many personal contacts between Catholic and Russian Orthodox theologians. There was an exchange of ideas in iconography between the Church and the Italian Russian diaspora, an example of which may be seen in the experience of the Jesuit Father Roman Scalfi. His experience was consolidated later with the founding in 1957 the center “Russia Cristiana” and creating then in 1979 of the famous iconographic School of “Seriata” nearby Bergamo.

Since the early seventies a priest from Padua, Don Sergio Mercanzin, after his studies at the Pontifical Oriental Institute, became interested in the issues of iconography that resulted in 1976 in the creation of “Russia Ecumenical Center” in Rome². I should men-

² The institute, founded by Pope Pius XI. was founded to form catholic missionaries to be sent to the territory of the former Soviet Union.

tion the activities of the community of Sant'Egidio, in the eternal city of Rome, founded by professor and church historian Andrea Riccardi in the 70s, which developed a liturgical pattern linked with Byzantine theology and liturgy. Renata Sciachì founded a iconographic laboratory which gave a strong boost to the dissemination and knowledge of the icon in Italy. At Maniago in northern Italy, the ecumenical community of Bose founded by the Monk Enzo Bianchi developed an important center for the dissemination and knowledge of the riches of the Christian tradition due to the presence of an important iconographic Atelier. Last but not at least, in recent times the first exhibition of Italian iconographers, organized in 2015 by the Italian Museum of Contemporary Art of the generations "MAGI900" near Bologna³.

This initiative was a real landmark event that opened the eyes of the public and media to the profound work that master iconographers in Italy are carrying out with skill and an esthetic quality of exceptional standard. In Italy, there are now more than thirty teachers of iconography who are dedicated full-time to this ancient art, but in all likelihood the number can easily be tripled if you add iconographers flanking this profession with a part-time related teachers of religion and history of art in public schools, members of religious communities, etc. The list, as far as possible complete, is available in the "iconographic" website www.iconecristiane.it, which also surveys schools and laboratories of Italian iconography. Some Iconography teachers, thanks to the particular skills in theology acquired in previous academic studies, have recently opened a fruitful collaboration with the theological faculties in the area, adding to the traditional painting course one or more courses of theology of the icon⁴. The iconographic styles of these masters

³ The exhibition was accompanied by a catalogue, now sold out: *Aa Vv, Splendour of the tradition*, Bologna 2015. Conference presentation and TV documentaries are available on the Youtube Channel "gianluca busi", Playlist "Museo MAGI900: mostre di icone italiane contemporanee". Link: https://www.youtube.com/playlist?list=PL1fL6oi_la-GG1fI2MJEYRMjxw4W2RHZp

⁴ Among these we point out the most important: Bologna, Faculty of Theology of

have a great range; However with close observation, I believe we can trace, although perhaps a bit ‘ ‘ forced ‘ , four categories covering the various trends. The first category are those icon teachers who seek contact with the tradition of the first millennium as their wellspring looking back to the period of the so-called “undivided Church.” They draw inspiration from this common heritage that the traditions of East and West share. Among these Paul Orlando from Gorizia and Fabio Nones from Trento can be found. These masters can draw upon of dozens of monumental works throughout Italy. They insist on a genuine choice of materials, preferring the natural earth colours and respect for anatomical shapes They draw from the endless heritage of works of the first period of the Church and have achieved over the years a personal synthesis. The second category includes contemporary icons that look to what to known conventionally as the “Italian- Regional School of the Middle Ages”. The kind of paintings that developed in some Italian regions starting from ‘XI century. They show some independence and originality from the dominant styles in the same period, in par-



1. Giovanni de Benedictis, Workshop, Milan.

Emilia Romagna, prof. Giancarlo Pellegrini; Bari, Puglia Theological Faculty, prof. Antonio Calisi; Cagliari, Pontifical Faculty of Sardinia, prof. don Gianluca Busi.



2. Paolo Orlando, The Holy Martin Family, Parish Church, Marcallo, Milan Parish Church

ticular Byzantine painting. The period ends in approximately until 1204 with the sack of Constantinople under the Fourth Crusade.

Following this event which lead to the birth of the Latin Empire of the East, the icon painters from Constantinople in the diaspora, including those from neighbouring regions such as Serbia etc . The pattern of this style can be found in the painting in the Greek style of the thirteenth century (so called Dugento italiano), to the work of Cimabue, Giotto and Duccio. The main representatives of these regional schools that developed especially between Umbria and Tuscany are: Sozio, Meliore and by Coppo Marcovaldo. The

master iconographers who gain their inspiration in iconographic research today are: John Raffa from Perugia, Giuseppe Bottione from Milan and Antonio de Benedictis from Brindisi.

A third category is linked to the particular Roman experience of the “In novitate radix” recently founded. The strength of these scholars and iconographers is given by an acquisition that is a perhaps little unknown: Rome preserves, to date, a large number of icons of the first millennium and is in fact one of the places where you can have contact with a large part of this iconographic heritage. The iconographer Ivan Polverari, a leading artist of the association of Rome, along with other iconographers use their research into this peculiar style of these icons in Rome. These new iconographic models that are distinguished precisely by their originality, while in contact with and respecting the tradition of the first millennium. The choice of classical forms, the pastel colors and the heightened expressiveness of the faces are reminiscent of the Roman painting of the early centuries, skillfully it is merged to create truly original icons. The fourth and final category, and it is certainly the one that collects the highest number of representatives, uses considered observation of Russian masterpieces of the golden age of the Moscow School of the XIV-XVI century. It concentrates on producing “faithful copies” of the most famous works.

The master iconographers who are inspired by this trend owe much to those seeds planted since the eighties by famous Russian masters. They have worked closely with Italian iconographers and art institutions. It seems appropriate to remember some among the many that could be mentioned: G. Dobrot from Paris, O. Ovcinikov from Petersburg, A. Davidov from Pskov, T. Zinon from Moscow, E. Sandler from Paris and A. Stal’nov from Petersburg. Thanks to long stays in Italy, taking courses and painting icons to demonstrate iconographic cycles for places of worship, they have formed over thirty years a bevy of Italian master iconographers. Alexander Stal’nov (my teacher), is in fact the iconographer who formed - directly or indirectly - the largest number of Italian iconographers. In my opinion this is due to the fact that, unlike other teachers, he is inspired by the form of the so-called golden age

of the School of Moscow, period inaugurated by Theophanes the Greek and succeeded by the Master Dionisij. The peculiarity of this style, which is identified in the accuracy of the design, delicacy of the colour tone and the severity of the light effects are best suited to a didactic transmission. The master iconographer in fact, helps students to grow by inculcating a precise discipline through the creation of so-called “faithful copies”, thus shaping a specific mindset in the student of iconography. Starting from the respectful fidelity to the style of the golden age in Moscow, after a long and troubled gestation, some Italian masters have developed a particular school which starts from the respectful fidelity to the traditional style to its own independent development for creating new icons. Among these teachers, whose list would be very long, I shall mention: Giovanni Mezzalana from Padua, Don Giancarlo Pellegrini and don Gianluca Busi from Bologna. To further broaden the present view of canonical iconography in Italy, and give coordinates and size, I should mention the activities of schools and iconography workshops that are organized annually. These courses in which each student produces an icon which is generally inspired by a famous model of the tradition. The number of courses is between 100 and 150 each year, with an average of 9-10 students each. Important to the Catholic faith is the catechetical aspect of spirituality through art, which is revealed through the shape of the conference or lecture looking at deep theology hidden in icon. This can only multiply partly because of the profound impact and communication power of the Gospel that this type of experience allows. A sore point for the iconography in Italy, is the difficulty in finding connections and recognition within the institutional counterpart of the Catholic Church. The ecclesial reality emerging, and witnessed by the number of students and the number of icons painted, as well as by the thought expressed through many significant publications, is not sufficiently taken into account. Sometimes the canonical iconography is even branded by loose thinking ranging from less serious aversions to the apparent lack of creativity (some commentators have in fact defined it as a kind of nostalgic neo-Byzantine

school)⁵ to a serious accusation of slavishly copying the patrimony of the Orthodox faith, proposing a botched transplant into the Latin Catholic counterpart. I believe that the effort of these years, is the testimony of an adventure in which the Spirit lays in the soil of the Catholic Church, a small seed that - we know in faith - become a tree so big that even the birds of the sky find rest between its branches (Mk 4: 30 to 32).

Bibliography:

Dall'Asta, Andrea. *Dio storia dell'uomo, dalla parola all'immagine*. Padova: EMP, 2013.

Gianluca, Busi, ang Raffa Giovanni. *Luce del tuo volto, Percorsi avanzati fra teoria e pratica*. Bologna: Dehoniana libri, 2014.

Electronic sources:

Youtube Channel "gianluca busi", Playlist "Museo MAGI900: mostre di icone italiane contemporanee". Link: https://www.youtube.com/playlist?list=PL1fL6oi_la-GG1fI2MJEYRMjxw4W2RHZp

⁵ I just mention this passage as an example of a recently published book that, although within a broader context that does not consider the details and does not want to get into the individual issues, is emblematic of a way of thinking widely widespread among historians of Catholic area, "other religious images do not seem to leave the dimensions pietistic and devotional. If the past was extraordinary for his testimonies, today it seems that the religious imagery can be based only on the recovery of the world or what the neo-Byzantine-Romanesque or updating works "to Guido Reni". Sadly holographic images, patristic and didactic, are made by amateurs. An unlikely spiritual surrogate and perhaps a sign of the inability of the Church to give itself a face, the difficulty of living in the present, turning to the past, in the nostalgia of a glorious world that no longer exists? ". Andrea Dall'Asta, *Dio storia dell'uomo, dalla parola all'immagine*, (Padove: EMP, 2013), 163.

II GRANELLO DI SENAPE

Iconografia italiana contemporanea

Gianluca Busi
Facoltà teologica di Cagliari
e mail: sleodgianluca@alice.it

Sommario: Nell'ambito della Chiesa cattolica di tradizione latina, la penetrazione dell'icona nei luoghi di culto e nelle abitazioni è una realtà che si è consolidata progressivamente soltanto nell'arco degli ultimi decenni.

Ogni nazione, poi, o per meglio dire area ecclesiale, potrebbe scrivere la sua storia peculiare della lenta affermazione delle icone, poiché i percorsi sono evidentemente diversi e dovuti a una percezione dell'opera d'arte e del suo significato che spesso differisce.

La dipendenza della tradizione da trascorsi artistici così diversi, ha creato di conseguenza un'accoglienza o una resistenza all'introduzione e alla conoscenza dell'icona che spazia appunto entro uno spettro molto ampio.

Ad esempio è stato molto più agevole accettarle in Italia, vista la presenza diffusa delle cosiddette "sacre immagini", (la maggior parte delle quali sono venerate fin dal primo medioevo). Mentre molto più complesso lo è stato in Spagna, laddove la scultura domina incontrastata sulla figurazione bidimensionale.

Il patrimonio dell'iconografia canonica, e la sua reintegrazione per il culto e la preghiera si è diffuso soprattutto dopo l'impulso dato dalle vicende della chiesa russa, e si è imposto con grande forza come una sorta di segno legato alla testimonianza fino al martirio.

L'accoglienza del patrimonio iconografico che arrivava dalla Russia, vide come primo protagonista l'esperienza francese. L'occasione si deve all'attrazione che le icone e la loro teologia esercitarono nei confronti di alcuni circoli cattolici e che spinse alcuni teologi cattolici a una ricerca approfondita sui temi legati alla spiritualità russo-ortodossa. Fu soprattutto la testimonianza che essi percepirono nell'attività culturale dell'Istituto russo di san Sergio a Parigi, a muoverli e a conferire loro l'ispirazione per un rinnovamento della spiritualità cattolica in chiave ecumenica.

Gli anni '70-'80 videro alcuni maestri iconografi francesi (fra i tanti indico il padre gesuita Egon Sendler della comunità di Meudon poi fondatore di alcuni atelier francesi e importante pubblicista) come protagonisti di questa nuova stagione della riscoperta dell'icona e della spiritualità russa nel mondo occidentale.

La vena propulsiva francese, tuttavia, nel corso dei decenni si è andata esaurendo e ad oggi, si può invece e unanimemente, riconoscere all'Italia quel ruolo promotore – una sorta di fucina – che sta in qualche modo riplasmando la fisionomia dell'iconografia nel mondo cattolico di area latina.

Parole chiave: icone, stili, tradizione, ortodossa, chiesa.

БОГОЧОВЕЧАНСКИ ДИНАМИЗАМ СТВАРАЛАШТВА

Недељко Ристановић

Висока школа – Академија СПЦ за уметности и
конзервацију, Београд

ел. пошта: ned.ristanovic@gmail.com

Апстракт: У овом раду желимо да ставимо акценат на откривање стваралачке природе човека. Стваралаштво је слобода и слобода је стваралаштво. Стваралаштво човека је незамисливо без слободе, али ово откривање је у категоријама антропологије. Откривање стваралачког призива је тешко, а имајући у виду прогрес технолошког развоја, стваралаштво савременог човека скоро да је доведено у питање, јер му је пажња заокупљена визуелним стимулансима, а не активним обликовањем стварности која га окружује. Међутим, динамика човека као стваралачког бића лежи у откривању хришћанске антропологије. Егзистенцијална дисонанца између позитивне и негативне антропологије једино је разрешива упливом антрополошке истине, која је преваходно христоцентрична, и која је у стању да упуту човека на разоткривање његовог стваралачког битија.

Кључне речи: стваралаштво, уметничко дело, култура, хришћанска цивилизација, апстрактно сликарство, деесхатологија уметности, иконописање

Теолошке претпоставке уметничког стваралаштва

Сагледавајући датости библијског откривења видимо да је Бог створио „човека по своме обличју као што смо ми.” (Пост 1, 26.). Међутим, старозаветно човечанство није знало за „познање Речи Божије и Духа Божијег”.¹ као ипостаси, већ као енергије. То познање је дато Оваплоћењем Бога Логоса. Човека ствара нестворени а рођени, да и човек у заједници са Њим буде са-стваралац, настављајући дело стварања. У самом акту

¹ Софроније Сахаров, Рођење за Царство непоколебиво (Хиландар: Манастир Хиландар, 2006), 51.

стварања од стране Апсолутног Бића које је лично творевина је предначинена за дијалог кроз заједничарење са другим. Сам дијалог у себи већ садржи стваралачки потенцијал, док човеково стваралаштво садржи изражену логосну могућност за преображајем у коме личносно стваралачко постојање превазилази нагон за аутономним естетским саопштавањем. Али, иако је потреба за саопштавањем сасвим оправдана, уколико је стваралаштво лишено есхатолошке компоненте, оно остаје у својој основи имитативно. Стога, такво стваралаштво јесте одоздо, а требало би да тежи ономе горе, односно да служи Царству непролазном.

„Када се култура уздигне да постане служење Царству Божијем, онда је она та која оправдава историју, човека, његово свештеничко достојанство свету.”² Као што, по неким истраживачима културе когнитивна дисонанца, тј. противречности јесу главни покретачи култура, исто тако можемо рећи да и разне цивилизације показују различите империјалистичке тежње према другим друштвима. Западна цивилизација, по Шпенглеру, тежи и стреми дубини, али нас ова дубина упућује на рационалистички ентузијазам. С друге стране, хришћанска цивилизација представља „словесни исказ” светлости откривења, којим се исказује виђење света и човека у свету. Ово виђење нас упућује превасходно на чињеницу преображења. Другим речима, сагледавање света као истог, али и новог, јер је преображен, и човека као истог, али ипак новог, јер је такође преображен. Према томе, у чињеници преображења крије се моменат и егзистенцијални потенцијал стварања новог, а не истости која је лишена истине.

Виђење и преображење су последице Откривења које је Богојављење, будући да без Оваплоћења никакво виђење и преображење човека не би било могуће. Тачније, у догађају Оваплоћења трансценденција се иманентно открила, док је реч Божија у Светом писму исказана људским језиком, обраћајући се човеку као емпиријском а не трансцендентном субјекту. Бог се обраћа човеку као оном који може да прими

² Павле Евдокимов, “Култура и вера,” Теолошки погледи 8, бр. 3 (1975): 156.

и сачува Реч Божију. Међутим, Бог говори човеку не само да би се овај подсетио његових речи, већ да би их на стваралачки начин преобразио у себи правећи отклон од субјективизма, јер непроменљиве истине вере човек може да искаже својим уметничким изразом не подлежући захтевима натурализма и објективности. „Религијска спознаја“ је хетерономна, али је стваралаштво у свом заметку богочовечно. Уметничко дело није само плод човековог сензибилитета, нити је оно као такво производ његовог размишљања, већ је то континуирано стваралачко учешће у животу, један особит вапај за постојањем, у коме долази до изражаја његова стваралачка природа. Стваралаштво човека, његов мимезис (и не само миметичко стваралаштво), јесте епистемолошки продор у творачку енергију Бога беспочетнога, а самим тим и могућност да створена егзистенција уласком у енергију беспочетнога Бога створи „дело беспочетног Бога“. Штавише, то је чежња за осмишљеним постојањем, то није пасивни мимезис. То је сликарство духа, то је чиста уметност која има интенцију ка трагању за постојањем. „Право на постојање“ (иначе синтагма која је прокламована од стране важног представника интимизма београдске школе Недељка Гвозденовића), па макар и безличног објекта који је предмет уметниковог интересовања, у ствари је потреба уметника да се на ликовни начин направи искорак у правцу трансформације природе и предмета. Овај креативни искорак може да реализује стваралац уз поседовање особитог дара, зато што је могућност стваралаштва, и то оног непоновљивог, уткана у саму природу тварне ипостаси:

„Ако сликарство није тек имитација природе, прецртавање контура и пресликавање боја са ствари на платно, него је на слици природа трансформисана... то мора да се догоди по извјесним законима, који ће у овај нови свет унети ред.“³

Али, који су то закони? Да ли они зависе од стила, материјала, унутрашњег ритма уметника или је посредни нешто друго. Не морамо знати одговор, али оно што би требало знати јесте праћење ове путање инваријантних речи, како би се

³ Миодраг Б. Протић, *Слика и утопија* (Београд: СКЗ, 1985), 118–119.

макар приближили одговору. Зар нису разни стилови, попут аналитичког и синтетичког кубизма, посткубизма, конструктивног експресионизма, и тако даље у ствари један покушај уношења реда у мањој или већој мери, у естетичким хоризонтима и словесног осмишљавања очигледности егзистенцијалног исказа. Са једне стране, стилови представљају „сложене целине интеракција”, док са друге стране представљају „слике протумачене рефлексije”, те се стога, колико год било оправдано њихово систематско и догматско проучавање, они не могу узети „као замена за историјско истраживање.”⁴ Међутим, историјско истраживање дефинише али не исцрпљује човеков порив и чежњу за тражењем лепоте кроз „словесни исказ”, и због тога потврђује непресушну стваралачку интуицију тварне ипостаси. Људи имају „...визуелно искуство видова реалног и ментално искуство облика геометрије које ствара њихов дух”⁵. Тачније, свака изражајност „требало би да прође кроз ова два посредника, ова два језика”⁶. Хришћани имају и опит Царства небеског на Литургији. Тако да можемо рећи да човекова изражајност има три језика. Тако да се слика као уметнички артефакт може посматрати и као својеврсно архитектонско дело.⁷ Али, то не значи да је слика исто што и архитектонска грађевина, будући да је у архитектури, с обзиром да се мора испоштовати циљ и налог одређене грађевине, уметник, ипак, у мањој мери слободан.⁸ Међутим, ова мањкавост у слободи архитектонских грађевина говори нам, и поред свега, да оне одишу и данас просторном динамиком, изазивајући дивљење,

⁴ Види: Георгије Флоровски, „Еволуција и епигенеза. Прилог проблематици историје“, у Теологија историје II (Сабрана дела Г. Флоровског, т. 17), прир. Благоје Пантелић и Златко Матић (Пожаревац: Одбор за просвету и културу Епархије пожаревачко-браничевске, 2016), 99.

⁵ Протић, Слика и утопија, 108.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., 109.

⁸ Према Гадамеру је саморазумевање архитектуре у њеној задатости, имајући у виду њену просторну датост и просторни поредак, в. даље код Ханс-Георг Гадамер, “Крај уметности? Од Хегеловог учења о прошлосном карактеру уметности до данашње антиуметности“ у Европско наслеђе, прев. Божидар

како код посматрача тако и код корисника. Јер не смемо заборавити да се грађевине користе и употребљавају у разне сврхе, а не само да се посматрају као ликовна дела. Све нам то говори да је архитектура „историја грађевних мисли,⁹ али да је и сама уметност историја преображености њеног језика и непосредности, пројављеног кроз динамику човековог самоодређења.

Дијалогски карактер уметности; таленат, геније

Историја стваралачког виђења садржана је у сагледавању логоса, у супротном она не може да избегне имитацију. И није стваралачко виђење само по себи вредност, већ оно виђење које одводи реалности, кроз духовно сагледавање могућности преображења. Док сам мотив, тј. материјал, боја и облик задобијају и стичу право на постојање кроз саму делатност аутора, јер „однос између боја и облика није естетизам, већ темељно онтолошко својство једне области људског искуства и израза”¹⁰. Готски стил као својеврсна противтежа египатске културе, којој је својствена телесност камена, својим стремљењем наглашава неопходност лишавања телесности камена, уз одрицање од унутрашњег начела. Али, одрицањем од унутрашњег начела, ми занемарујемо чињеницу да твар има „логосни потенцијал“. Стога градитељ, али и уметник уопште, мора да се стара о унутрашњем начелу материјала помоћу кога се изражава, и да га усклади са „унутрашњим начелом сопствене стваралачке воље“, не би ли кроз словесни израз пројавио динамику преображеног света који је постао непропадљив. Увиђањем дијалогског карактера, уметност као таква, осим за ствараоца, има педагошки и егзистенцијални смисао за посматрача јер га упућује на учествовање кроз релациони однос са творевином у њеној изгубљеној красоти.

Сигурно да вредност једног дела, осим објективних категорија, зависи и од стања у коме се посматрач налази. Стога,

Зец (Београд: Плато, 1999), 52.

⁹ Osvald Špengler, *Propast zapada*, prev. Vladimir Vujović (Београд: Службени гласник, 2018), 265.

¹⁰ Протић, Слика и утопија, 148.

дар који, несумњиво, стваралац треба да има неретко призива и привлачи исти тај „део сензибилитета”, тј. талента, и код посматрача, да би уметничко дело било објективно сагледано. Зато је таленат за Д. Киша оно што се не може научити, оно што се не може открити спекулативним методом, онај део сензибилитета који је уграђен тајанствено (и распоређен можда неправедно) у сваког човека као слух...”.

Постоје, међутим, различита схватања онога што је таленат и онога што се зове геније. Код једних се то поистовећује, код других се раздваја, док су, опет, трећи у доброј мери неодређени по том питању. Тако је, рецимо, код Канта геније поистовећен са талентом,¹¹ а код Берђајева је геније одраз смелости, а таленат послушности¹²; док код Адорна имамо признање да је генијално „дијалектички чвор”. Без обзира на различита гледишта, човек, поставши нова твар, јесте догађај који нас подсећа на чињеницу да стваралачко дело има унутрашње начело, али и на непобитну чињеницу да је сваки човек са-стваралац. Унутрашњим начелом стваралац се надањује да буде откривалац, и не само то, већ и да он шири на посматрача откривање објективне реалности. Сетимо се само Пикаса и његове слике Госпођице из Авињона, која настаје захваљујући надахнутости Ел Грековом сликом Отварање петог печата. Надахнуће, међутим, није уметнику једини покретач. Пикасова Герника, рецимо, није продукт само надахнућа, већ је она критичка реакција на стање бешчашћа у време Шпанског грађанског рата. Међутим, Герника и поред тога што поседује изразиту компатибилност апстракције и фигурације, она некако, ипак, више говори о унутрашњој драми самог уметника, него о друштвеној стварности. Тако да она остаје (додуше не једини) покушај интеграције унутрашње драме ствараоца са оним варварским и претећим са спољашње стране. Други пример једне такве критичке реакције, ликовно обликоване, имамо код нашег сликара М. Поповића са његовим великим делом Распеће Ђорђа Мартиновића, које представља реакцију

¹¹ Milan Uzelac, *Estetika* (Novi Sad: Stylos-print, 2003), 303.

¹² Николај Берђајев, *Смисао стваралаштва* (Београд: Логос, 2014), 153.

уметника на гнусан злочин који је потресао ондашњу комунистичку Југославију. Наиме, реч је о једном Србину из Гњилана, слободно можемо рећи мученику са Косова и Метохије, који је зверски мучен од стране албанских екстремиста набијањем на колац, „на чијем је врху била полулитарска стаклена боца” (1. маја 1985. године у Гњилану). Ова слика М. Поповића постаје и остаје за садашња и за будућа поколења симбол страдања нашег народа на Косову и Метохији. То је јасан показатељ да су уметничка дела многозначна и вишеслојна, те да она нису израз само надахнућа, већ и перманентног критичког осврта на друштвену и политичку стварност.

Али и поред надахнућа и уметничке критичке реакције на стварност у којој уметник живи и ствара и несумњивог утицаја који таква дела оствљају, како на уметнике тако и на посматраче, не смемо заборавити на антитетичку комуникацијску одлику уметничких дела, као ни на то да у самом уметничком делу постоји нешто непријатељско према другим делима. Јер, свако дело има у себи извесну црту „несамерљивости”. Према томе, не бити свестан чињенице да тварна ипостас може постати „нова твар“ која ствара ново, значи лишити своје и будућа поколења надахнућа и стваралачког откривања, као и успостављање отклона од стваралачког потенцијала и буђења призива на стваралаштво у другом. Тачније, надахнуће може упућивати на психолошка асоцијативна значења, те се стога у живопису више акцентује богонадахнуће као резултат синергије Бога и човека. Можемо се сложити са Кјеркегором или Шпенглером да музика и сликарство представљају „језик” или „реч”, али за хришћанско предање црквена уметност је логосни исказ који пројављује хришћанску дијалектику живота. Ово осећање ствараоца је дубоко лично, али и долично, будући да начело лика и долика у црквеној уметности пребива у равнотежи. Објективне историјске околности могу да утичу на ствараоца, тако што му преносе поруку динамичког набоја стваралачког доживљаја стварности у коме је дело настало. Међутим, стваралачко дело „није само субјективно искуство, могућност личног открића, него и опште сазнање, затечени

симболошки систем, култура”¹³. Свако дело, наине, разоткрива тежњу ка посебности, али посебности која одводи општости:

„Укратко са структурног становишта (дело, естетски предмет), уметник је у самим особеностима пластичке целине и њеног значења; са историјског становишта (процес), он је оличење културно-уметничког и чак политичког односа, његова редукција и метафора.”¹⁴ Дело као субјективно искуство, али и опште сазнање, не може а да се не утисне, попут потписа или печата, на цело друштво у коме се ствара. Односно, да би говорили о уметничкој култури, неопходно је да дође до „узајамног разумевања и сарадње између друштва и уметника”¹⁵. Сетимо се само Шумановића који је одведен на стрељање, скоро са штафелаја, радећи на својим *Берачицама грожђа*, са којих се боја још није осушила. У Савином погледу на уметност осећају се „два његова погледа на свет као две његове експресије живота. Другим речима, он је слику стварао – у одређеним околностима – према своме схватању уметности, а слика је учинила видљивим и његово схватање света као његову историјску експресију живота.”¹⁶ Или родоначелника српске модерне, Надежде Петровић, са њеним карактеристичним стваралачким потписом колористичког експресионизма. Али оно што не би требало да изгубимо из вида јесте да приказивана стварност не може да засени другу стварност, тј. самог ствараоца као оног који и спознаје, а не само да ствара у уметничком смислу, те да се стога изједначава са апстрактним. Заправо, дело је одраз „спознајућег уметника и спознване стварности у коме две разнородне енергије образују нераскидиво јединство.”¹⁷ Али, без обзира на околности, оно што

¹³ Протић, *Слика и утопија*, 123.

¹⁴ *Ibid.*, 197.

¹⁵ Милан Кашанин, *Уметност и уметници* (Београд: Југоисток, 1943), 27.

¹⁶ Протић, *Слика и утопија*, 187.

¹⁷ Георгије Флоровски, „Оправдање знања“, у *Откривење и философија*. Лукавство ума (Сабрана дела Г. Флоровског, т. 18) прир. Благоје Пантелић и Златко Матић (Пожаревац: Епархија браничевска, Одбор за просвету и културу, 2017), 229.

је њима заједничко јесте сведочанство у истини, а неретко и страдање за истину. Другим речима, „искуство уметности, као искуство њене истине, или неистине, увек остаје нешто што је далеко више од субјективног доживљаја оног што срећемо у уметности, јер омогућује оном што је објективисано у делу, самом духу да продре у субјективну свест посматрача”¹⁸.

Хајдегерови ставови о уметности

Истражујући две могућности и то: “радосну афирмацију игре света и невиности постојања”¹⁹ у својој деконструктивистичкој збирци есеја Истина у сликарству, Дерида покушава да у свом говору о уметности избрише разлику „између логике и реторике, између духовите досјетке и научног дискурса.”²⁰ Деридина збирка есеја настаје као повод на Сезанове речи упућене Емилу Бернару о истини у сликарству, истовремено схватајући ово обећање у фигуративном, а не дословном смислу.²¹ Питајући се шта је уметност, Дерида истиче да је то континуитет голе истине „која се развија кроз историју.”²² Али то не значи свођење уметности на историју, будући да није природа.²³ Док је код Хајдегера приметно ослобађање дела од мимезиса, дотле је код Дериде дело схватљиво у оквиру мимезиса.²⁴ Питајући се о истини у уметности, Хајдегер истиче да је „уметност ипак имала посла с лепим и лепотом, а не с истином. За разлику од занатских умећа, која праве творевину, она умећа која производе таква дела називају се лепим уметностима. У лепој уметности није уметност лепа, него се она

¹⁸ Milan Uzelac, *Filzofija poslednje umetnosti*, Novi Sad, 2010, 94-95. www.uzelac.eu.pdf (преузето 10.05.2020.)

¹⁹ Спасоје Ђузулан, “Деконструкција и критика ума“ у Жак Дерида, Истина у сликарству, (Никшић: Јасен, 2001): 404.

²⁰ Ђузулан, “Деконструкција и критика ума,” 408.

²¹ Жак Дерида, Истина у сликарству (Никшић: Јасен, 2001), 14.

²² *Ibid.*, 26.

²³ *Ibid.*, 27.

²⁴ Ђузулан, “Деконструкција и критика ума,” 411.

тако зове зато што производи лепо. Насупрот томе, истина спада у логику. Лепота је, међутим резервисана за естетику.”²⁵ Хајдегер је деструкцијом, тј. кретањем уназад хтео да открије почетке западне метафизике, обнављајући питање „о истини уметности и зато говори о постављању у-дело истине”.²⁶ Он се у разумевању уметничког дела позива на појмове света и земље. Анализа једног уметничког дела за њега је незамислива ван сусрета са делом, „тек када се то искуство осветли, што Хајдегер несумњиво ради путем појмова света и земље, тек тада се може приступити осмишљавању појма дела, а онда и било каквом говору о новом појму уметности”.²⁷ По Хајдегеру, земља „на уметничком делу” открива оно што она скрива, а сакрива свој „властити скривајући карактер”. Односно, свет јесте откривајући, а земља поседује скривајући елемент, „њихов међусобни однос Хајдегер разуме као сукоб”.²⁸ Али, управо овај сукоб света и земље не води разрешењу, већ је (сукоб) базиран на њиховој повезаности и разумевању динамичке чињенице самог уметничког дела, тачније као бивствовање самог дела. За разлику од естетичких традиција које су дело сагледавале из перспективе хармоније јединства „материје и форме”, код Хајдегера је наглашен сукоб света и земље, што су за њега појмови који нам говоре о искуству уметничког дела. Код њега уметност није одраз стваралачке природе човека, већ она „има феноменолошку природу и као таква је датост”. Другим речима, за њега је уметност начин да се изрази трагичност егзистенције. Односно, таква реализација човека путем уметности јесте начин како да дође до бића, док је дело само одраз трагичне егзистенције човека. Међутим, иако фаворизује у одређеној мери више поезију од сликарства, он рецимо у својим тезама о Клеу „говори о паралели сликарства и поезије”.²⁹ Кле

²⁵ Martin Heidegger, *Šumski putevi* (Beograd: Plato, 2017), 23.

²⁶ Гадамер, “Крај уметности,” 45.

²⁷ Miloš Miladinov, “Haidegerovi pojmovi sveta i zemlje, problem iskustva umetničkih dela,” *Arhe XV* (2018): 152.

²⁸ Ibid., 152.

²⁹ Una Popović, “Haideger o Kleu: Nove perspektive Haidegerove filozofije umet-

није једини кога Хајдегер анализира, већ има у виду и друге сликаре, попут Франц Марка, Ван Гога. Међутим, са Клеом Хајдегер продубљује своју философију уметности:³⁰ „Другим речима, чини се да сусрет са Клеом пре значи проширење и заоштравање разумевања односа уметности и филозофије у кључу изграђеном на примеру поезије, него напуштање претходно изграђених позиција Хајдегерове филозофије уметности.”³¹ Његов сусрет са Клеом доприноси једном преображају „Хајдегерове филозофије уметности”, јер после сусрета са Клеом рedefинише своју философију уметности. Тако да „оно што је Хајдегер прецртао очигледно није сама уметност, већ реч уметност”.³²

Са друге стране, сагледавајући уметност као циљану делатност, ми видимо да је сведочанство истине предавање Истини, којој је циљ не презир, већ жеља за преображењем. Међутим, ово је предавање Истини а не истинама, те је стога у питању сагледавање и стварање „потпуно другачије стварности”. Јер без Истине нема спасења, али ни иманентности стваралаштва. Дуализам између стваралаштва и спасења у историјским оквирима може бити превазиђен словесним упућивањем ка Царству небеском. Али, есхатологија не значи упоштавање, већ упућивање на Богочовека, јер есхатологија започиње Христовим Оваплоћењем. Богочовек је спаситељ, али и творац. Богочовек искупљује и успоставља људску природу, укључујући све разнородне области људске стваралачке и сазнајне делатности. Дакле, човекова делатност не може бити фокусирана само на борбу против греха и зла, већ и на борбу за лепоту, јер човек има стваралачку мисију. Другим речима, богословље и стваралаштво требало би да буду у корелацији иако историјска сведочанства баш и не иду томе у прилог. Створени смо актом воље Другог, али ми узвраћамо љубав путем стваралачке љубави према другом, те стога дело није само нешто што је поста-

ности,“ *THEORIA* 2 (Sarajevo 2019): 39.

³⁰ Види: Heidegger, „Notizen zu Klee/Notes on Klee,” 7-17.

³¹ Поповић, “Haideger o Kleu,” 41.

³² *Ibid.*, 42.

ло, већ и нешто што постаје. Опет и човек је биће које настаје, тј. постоји, али које, такође, будући да није завршено, постаје. Тако стваралац јесте онај који постајући ствара отимајући од коначности оно што ствара, тачније, у чину стваралаштва омогућава постајање, тј. настављање стварања света.

Антички, ренесансни и барокни концепти уметности

Апотеоза телесне појаве, као што је то случај у античкој култури, одводи безличности, иако, како вели Флоренски, грчка „скулптура је оваплоћење духовних слика, која је такође после светлог размаха нагрижена рационализмом и чулношћу”. Код Микеланђела, пак, иако имамо апотеозу анатомског, она је ипак одраз „органа унутрашњости” („Он је оживотворавао физиогномику, а не систематику мускулатуре”).³³ Колико год су телесности наглашене, оно није било у супротности са хришћанством колико са бароком.³⁴ Иако је присутно платонистичко учење о бесмртности душе, ова концепција бесмртности и „непропаљиве личности” ближа је јеванђељу него платонизму. Међутим, у хришћанству и тело очекује васкрсење, јер и тело је лепота (ср. Пс. 46, 5). Другим речима, „хришћанин говори својим телом”. И не само то, ми смо позвани на преображај тела који се постиже обновом ума „зато што језгро човековог бића – слика Божија – нема потребе за преображењем, јер је она сва од светлости и чистоте, него, напротив, она преображава сама собом као творачким обликом сву емпиријску личност, сав састав човеков, његово тело.”³⁵ У црквеној уметности ми преко набора на одећи светих славимо не само тело, већ проширење тела које се „символизује оделом”. Дакле, одежде и набори на одеждама светих сведоче о истоветности одежди са телом. Тачније, метафизичност тела је несумњива, а одела непорецива.³⁶ Из тих разлога, неуспех барока и позне ренесансе јесте у томе што нису успели да остваре отклон од паганства. Али,

³³ Špengler, *Propast zapada*, 342-344.

³⁴ *Ibid.*, 338.

³⁵ Павел Флоренски, „Иконостас,” *Теолошки погледи* 12, бр. 1-3 (1979): 92.

³⁶ *Ibid.*, 29.

управо тај неуспех јесте потврда хришћанског сведочанства и стремљења ка Царству Божијем, које већ јесте и још није, као свом културном и стваралачком изворишту. Осећање античког света у својој основи било је пантеистичко, али античко сликарство „неупоредиво више симболично и по суштини даље од натуралистичкога подражавања, било је прихватљивије, а својом техником – вајањем у светлости – ишло је у сусрет библијском учењу о стварању света и платоновској идеологији блиској јудејском богословљу, како по суштини свога садржаја, тако и историјски сагласно Филоновој традицији”.³⁷ И поред тога, античка уметност, вајарство и архитектура почивају на коначности и иманентној довршености. Не постоји јасна тежња за трансцендентним пробојем, већ указивање на већ створену лепоту света, без јасног порива за другим светом. (Берђајев 2014: 200) Јасна тежња за трансцендентним пробојем исказује се кроз „захтев“ за другим у историјским оквирима. Међутим овај „захтев“ садржи у себи димензију сталног покрета, јер се све створено сагледава из перспективе онога што ће бити, зато што сва твар јесте преображавајућа.

Савремени естетички приступи из угла хришћанске догматике

Културни свет је изгубио средиште. Хришћанска култура је никла на преобликовању јелинске и римске културе. Та иста култура подарила је западној души неслућене „унутрашње могућности”. Али „фаустовска” уметност их се одрекла. „Фаустовска” пројава стварности је упитна јер је погружена у естетику пасивне, аутономне безобличности, те тако изнурена нема више снаге за аутентичан израз. Тачније, ова „мисао је упила све културне токове рационалистичког начина размишљања”.³⁸ Међутим, човек има потребу за аутентичношћу, будући да је призван на стваралачко учешће у животу, иако је преплављен нихилистичким изразом деесхатологизованог

³⁷ Ibid., 151.

³⁸ Георгије Флоровски, “Лукавство ума”, у Откривење и философија: лукавство ума, 14-15.

доживљаја света. Следствено томе, слобода се посматра као „недостатак”, а не као могућност бића у постајању, односно могућност да се каже *да* постојању љубави у слободи. Човекова непоновљивост мења поетику сликарства XX века, која се огледа у приметном одстојању од „предметности приказаног предмета”, али је присутно и постепено напуштање „материјалне предметности самог уметничког дела”.³⁹ Тачније, присутан је својеврстан отклон од логике мимезиса, а све то „у корист логике саме слике”.⁴⁰

Пример отклона од ове логике, тј. радикалног отклона од предметне референцијалности јесте Казимир Маљевић. Имајући у виду ове промене у уметности, морамо поставити питање: Да ли се могу пренети осећања на посматрача, без присуства предмета, уз помоћ ликовних елемената? Маљевић нам даје потврдан одговор. Друго је питање, којим се овде нећемо бавити, да ли је супрематизам философско мишљење посредовано ликовним изражајним средствима или нешто друго? Открића у физици, затим утицај Канта у философији, чије теоретске разраде доводе до естетске промене у односу на „античка схватања сфере чулности”, као и развој фотографије, у ликовној уметности су омогућиле стваралаштво непредметног израза. Сетимо се само Кандинског, Полока, Мондријана, и других. Апстрактно сликарство, као особита „еманципација од приказане предметности”, има еволутивни пут који не можемо да занемаримо. Међутим, не смемо да заборавимо да апстракција није исто што и беспредметност. Дакле, у уметности нема развоја већ епигенезе,⁴¹ уколико не желимо да пренебрегнемо унутрашњу логику стваралаштва. Можда је зато Флоренски упућивао да је за Цркву уметност искључиво реализам. Само који реализам? То није ни „непосредни”, „апстрактни”, као ни „апсолутни”, већ „религиозни реализам”. Зашто? Зато што се „истинска реалност” у хришћанству не за-

³⁹ Саша Радојчић, “Форма као грађа”, Зборник факултета ликовних уметности 2, бр. 2 (2016): 11.

⁴⁰ Радојчић, “Форма као грађа,” 13.

⁴¹ Флоровски, “Еволуција и епигенеза,” 67.

снива на интелектуалним разрадама, већ на опиту искуственог односа. Кандински је, рецимо, сликао „духовну реалност”. Док, акционо сликарство Полока „ослобађа слику односа према било којој реалности”.⁴² Другим речима, он својим изразом ослобађа америчку уметност од „провинцијалног реализма”.⁴³ А код Маљевића „плурализам експериментисања” налази израз у његовом супрематизму. Међутим, ако ова еманципација или „плурализам експериментисања” подразумева отклон од спољашње стварности „према којој би другој стварности уметност била обавезна?”⁴⁴

Уметничко дело не мора да приказује спољашњу или унутрашњу стварност, оно не мора да изражава чак ни „сопствену стварност”, већ та стварност може да буде исказ једног стваралачког дела, чињеница непоновљивог одраза есхатолошке динамике. У стваралачком прегнућу човек превазилази своје природно емпиријско „ја” у трансцендентно „ја”, у трансцендентну ентелехију.⁴⁵ Према томе, реализам за Цркву представља меру обнављања ума, разума, мисли и стваралачког исказа човека, светлошћу Христовог Васкрсења. Међутим, не-предметни израз апстрактне уметности са разлогом мења поетику сликарства XX века, достигнућем заиста високих домета, који се огледају не само у револту према укорењеној традицији академских школа и ренесансне перспективе, као ни у поистовећењу форме са есенцијом, већ превасходно у разлагању „форми у апстракцију, покушај уметника да од почетка изрекне истину света, уз помоћ најосновнијих боја и искуства облика”.⁴⁶ То је одговор, само какав одговор. Можда је Берђајев у праву када се питао о разлозима постојања апстрактног сликарства, наглашавајући да је то у ствари одговор на безобличност музике и пластичност латинског духа.⁴⁷ Зато и не треба

⁴² Радојчић, „Форма као грађа,” 11.

⁴³ Donald Kuspit, *Kritička istorija umetnosti XX veka* (Beograd: Art Press, 2013), 214.

⁴⁴ Радојчић, „Форма као грађа,” 14.

⁴⁵ Флорвски, „Еволуција и епигенеза,” 69.

⁴⁶ Христо Јанарас, Слобода морала, (Крагујевац: Каленић, 2007), 203.

⁴⁷ Берђајев, Смисао стваралаштва, 219.

да чуди што управо она „у свом врхунском остварењу поново налази слободу, неопорочену никаквом предвиђеном и академском формом.”⁴⁸ Али апстрактна уметност, иако лишена форме, није лишена композиције. Штавише, оно унутрашње се управо овде показује као „руководеће начело”. Тако рефлексивна ове поетике не мора нужно бити таква (или не бар само то) да своди дела на „интерпретабилност, неестетско концептуално дело”⁴⁹, већ на успостављање богочовечанске динамике стваралачког осмишљавања, есхатолошком димензијом садашњости, као изразом човековог дубинског порива за вечним постојањем, овде и сада. Можда је баш апстрактна уметност почетак наслућивања једног новог иманентног откривања стваралаштва као објективне реалности, будући да нам је Оваплоћени Логос Очево, по свом безмерном човекољубљу, дао чисту реч о себи, али и могућност тварној ипостаси, да се непроменљива истина не само речима, већ и ликовно исказе, без обзира на стил. Што је оствариво уколико је израз лишен деесхатологизације.

Искуство истине вере се не мења, али мишљење, тј. разумевање истине се мења, односно преображава, јер људска мисао оправдано тражи словесни израз (речима, бојом, музичком структуром...) не би ли описала искуство Цркве. Оваплоћењем Сина Очевог ранија немогућност спознаје Бога као Тројице, и конструисање хришћанске антропологије, постаје могућност сједињењем са Логосом Живота, учешћем у Цркви као Телу Христовом. Истинска аутентичност у писаном или ликовном изразу је тесно повезана са нашом непоновљивошћу, а не трагањем за оригиналношћу по сваку цену. Начело *imitatio* не мора бити у дисконтинуитету са начелом *inovatio*, штавише имамо задатак да их ускладимо, само морамо изабрати пут и начин, у супротном у уметности као и у богословљу доћи ћемо до имагинације која не иде даље од рестаурације. Стога је задатак богословља, али и уметности, да верност антиномији превлада есхатолошким опитом.

⁴⁸ Евдокимов, “Култура и вера,” 156.

⁴⁹ Радојчић, “Форма као грађа,” 17.

Уметност иконописања и деесхатологизација стваралаштва

Не одазивање античке и ренесансне културе на позив екстатичке усмерености претпоставља премештање свог бића од екстатичког потенцијала ка самодовољности, уз поражавајући сазнање да је човек сам себи довољан. Хармонија је тиме разбијена у парампарчад, али не неповратно. Тачније, хармонија је нарушена превасходно деесхатологизацијом стваралаштва, што води богословском узроку по коме је неодрживо повезивање тријадологије са еклисиологијом. Другим речима, одрживо је Божије сједињење са светом путем Његових енергија, а „не начином на који су међусобно сједињене Три Личности Свете Тројице”.

Црква је првенствено Тело Христово, а не институција. У православном предању „смисао иконичности” на „свештеним иконама” представља оприсутњеност личности или догађаја на „материјалној природи иконе” на којој су изображене. Дакле, „преобразитељска сила” оног што се изображава, тј. слике на икони, није природа која не постоји сама по себи, већ конкретна личност. Будући да еклисиологија има свој антиномијски карактер, исто тако не смемо заборавити на динамичку антиномију стваралаштва. Обличје овога света у Христу је дијалектичко, односно стваралац ствара у овом свету не свдећи себе на свет, али ни изводећи себе из света. У предокушају вечног живота огледа се спасење света тако што тварна ипостас учествује у творачкој енергији Бога. Присуство изображеног лика на икони не значи да је исцрпљена трансцендентност Божанског Бића, јер Он је „гледано по моменту енергије иманентан разумној твари.” А то значи да оприсутњеност лика на икони јесте сведочанство вере, које обавезује на „познање”, „примање” и интегрисање у свој живот основне хришћанске поруке која гласи: смрт је побеђена. Стварајући човека „Бог себе самога у нама понавља”, али и ми стварајући понављамо кроз ликове светих благи лик Христов, који буди љубав, доприносећи пуној актуализацији човека као тварног бића.

Као што систематизација богословља са логичком доследношћу одводи расуђивању индивидуалне логике, исто тако

и ликовни израз, потчињен чулима, тј. натурализму и објективности, није способан да искуствено следује истраживању истине, већ више интелектуално. Стога уметник који следује на овом путу неодупирања свог индивидуалног естетског порива, не може да се приближи универзалној истини, у којој се разоткрива његова лична посебност. Дакле, његова посебност је укорењена на универзалној истини, у једној слободи пројављеној као „да” и „за”, а не у одстојању од те истине. Словесни израз речима или бојом упућује нас на преображај твари, који има егзистенцијалну димензију, јер се природа не мења, она остаје иста, али се мења њен начин постојања. Ова промена се не тиче дематеријализације или спиритуализације, већ је садржана у сагледавању истине као динамичке димензије тајинства, односно „то је пре тајинство неголи тајна, тајинство најузвишеније премудрости и разума које бесконачним знањем и смислом озарује и осветљава тварну мисао”.⁵⁰ Стога богословље јесте стваралаштво исказано речима, али преточено у живот. Речи, мисли и сам живот могу бити заоденути бојом, звуком, обликом или композицијом, који на исти начин сведоче о стваралачкој пуноћи створеног бића.

Закључна разматрања

У овом раду желели смо да ставимо акценат на откривање човековог стваралаштва, које има динамику Богочовештва, јер почива на динамици слободе. Стваралаштво човека је незамисливо без слободе, јер помоћу ње он открива себе у њеној обликотворности која му омогућава да отупи бујицу противречности и малодушности, а пре свега једностраности. Стога је ово откривање поглавито антрополошко. Међутим, откривање стваралачког призива данашњег човека је отежано, до те мере да је скоро доведено у питање, имајући у виду да је савремени човек услед све већег технолошког развоја опхрван визуелним стимулансима, губи све већу жељу за стваралачким учешћем у животу, а тиме увелико оповргава своје назначење. Губљењем есхатолошке димензије еклисиологије овај порив

⁵⁰ Флоровски, „Лукавство ума”, 113.

се још више пригушује, јер овај губитак има последице на све сфере човековог живота укључујући и само уметничко стваралаштво. Деесхатологизовано стваралаштво није способно да појми стварност плуралистичког експериментисања, те остаје заробљено у оквиру индивидуалног преживљавања. Зато је истинска теорија уметности изводљива, али не из праксе или чак њеног појма, јер би у том случају било говора о поетици уметности, што нам није циљ, већ се овде ради о јакој интенцији да се начини пробој ка вечном. Овај пробој јесте истинска завичајност и исходиште уметничког дела. Лишавањем човека да у свом стваралаштву начини овај пробој, уметничко дело остаје ускраћено не за само за естетски доживљај, већ нешто претежније, а то је уградња ове интенције у фрагментарност живота савременог човека. Стога на уметничко дело треба да се гледа као на предмет који има уметничко значење, а не као на предмет са „јединственим материјалним или естетским својствима.“⁵¹ Само тако уметност може да се приближи, али не само да се приближи већ и да прожме оно што превазилази сам појам а то је живот, (који и сам постаје уметност) не престајући притом да буде важан чинилац у пројави истине личног постојања, и непоновљивости а не само њено свођење на дидактичку и декоративну функцију.

Литература:

Берђајев, Николај. Смисао стваралаштва. Београд: Логос, 2014.

Гадамер, Ханс. „Крај уметности? Од Хегелевог учења о прошлосном карактеру уметности до данашње антиуметност“. У Европско наслеђе. Београд: Плато, 1999.

Дерида, Жак. Истина у сликарству. Никшић: Јасен, 2001.

Кашанин, Милан. Уметност и уметници. Београд: Југоисток, 1943.

Јанарарс, Христо. Слобода морала. Крагујевац: Каленић, 2007.

Протић, Миодраг. Слика и утопија. Београд: СКЗ, 1985.

Радојчић, Саша. “Форма као грађа”, Зборник факултета ликов-

51 Slobodan Mijušković, *Prva poslednja slika* (Београд: Геопоетика, 2009), 118.

них уметности 2, бр. 2 (2016): 10-19.

Сахаров, Софроније. Рођење за Царство непоколебиво. Света гора: Хиландар, 2006.

Ђузулан, Спасоје. “Деконструкција и критика ума“ у Жак Дерида, Истина у сликарству. Никшић: Јасен, 2001.

Евдокимов, Павле, „Култура и вера“, Теолошки погледи 8, бр. 3 (1975): 145-160.

Флоровски, Георгије. „Еволуција и епигенеза. Прилог проблематици историје“, у Теологија историје II (Сабрана дела Г. Флоровског, т. 17), прир. Благоје Пантелић и Златко Матић (Пожаревац: Одбор за просвету и културу Епархије пожаревачко-браничевске, 2016), 73-106.

Флоровски, Георгије „Оправдање знања“, у Откривење и философија. Лукавство ума (Сабрана дела Г. Флоровског, т. 18) прир. Благоје Пантелић и Златко Матић (Пожаревац : Епархија браничевска, Одбор за просвету и културу, 2017), 109-129.

Павел Флоренски, “Иконостас”. Теолошки погледи 12, бр. 1-3 (1979): 79-156.

Kuspit, Donald. *Kritička istorija umetnosti XX veka*. Beograd: Art Press, 2013.

Popović, Una. ”Hajdeger o Kleu: Nove perspektive Hajdegerove filozofije umetnosti“ *THEORIA* 2, 62 (2019): 35-52.

Miladinov, Miloš. “Hajdegerovi pojmovi sveta i zemlje, problem iskustva umetničkih dela”, *Arhe* XV, бр. 30 (2018): 149-162.

Mijušković, Slobodan. *Prva poslednja slika*. Beograd: Geopoetika, 2009.

Heidegger, Martin. “Notizen zu Klee / Notes on Klee“. *Philosophy Today* 61 no. 1 (2017): 7-17.

Heidegger, Martin. *Šumski putevi*. Предео Божидар Зеџ. Beograd: Plato, 2017.

Uzelac, Милан. *Estetika*. Novi Sad: Stylos-print, 2003.

Uzelac, Милан. *Filzofija poslednje umetnosti*. Novi Sad, 2010. www.uzelac.eu/pdf (преузето 10.05.2020.).

Špengler, Oswald. *Propast zapada*. Предео Владимир Вујовић. Beograd: Službeni glasnik, 2018.

THE ANDRIC THE DYNAMISM OF CREATION

Nedeljko Ristanovic
Academy of the Serbian Orthodox Church
for Fine Arts and Conservation, Belgrade
e mail: ned.ristanovic@gmail.com

Summary: In this work we want to emphasize the discovery of the creative nature of man. Creativity is freedom and freedom is creation. Creativity of man is inconceivable without freedom but this discovery is in the categories of anthropology. Human creation is inconceivable without freedom, but this discovery is in the categories of anthropology. Thus the dynamics of man lie in the discovery of Christian anthropology. The existential dissonance between positive and negative anthropology can only be resolved by the influence of anthropological truth that is primarily Christocentric, and which is able to instruct man to expose his creative being.

Key words: Creativity, work of art, culture, christian civilization, abstract painting, deeshatology of art, iconography.

ТОКОВИ РАЗВОЈА САКРАЛНЕ СЛИКЕ У САВРЕМЕНОМ ДРУШТВУ

Миодраг С. Милутиновић

Висока школа – Академија СПЦ за уметности и
конзервацију, Београд

ел. пошта: miodragmilutinovic89@gmail.com

Апстракт: У раду се разматрају суштински проблему црквене уметности данас, са циљем утврђивања њене извесности и развоја у будућности. Истраживање је спроведено на основу карактеристичних историјских токова који су у извесној мери утицали и довели до промена светске уметности током XX столећа. Спектакуларност након идустрijske револуције разматра се на два начина: на нивоу уметничког дела као робе и насумичног нагомилавања вредности. На основу таквих полазишта, предочена размишљања отварају питање да ли савремено црквено стваралаштво има уметнички потенцијал и како данас друштвени токови утичу на однос култа и слике?

Кључне речи: култ, икона, роба, спектакл, копирање, слобода

Увод

Будићи да је сакрална слика преживела све револуције од XIX до XX века, укључујући индустријске и културне, феномене слике и култа¹ је могуће посматрати као међусобно повезане у ограниченом културном простору XXI века.² Развој медијске културе није могао заобићи ни овај уметнички контекст тако да је потребно установити шта је конкретно произашло из тог „сусрета“. Како су се икона или други сакрално-уметнички облици односили према медијском простору? Или обрнуто: на

¹ Под култом се подразумева развијени религијски, или магијски као псеудорелигијски етос унутар кога постоји извесна уметничка пракса одређеног деловања. Alois Halder, *Umjetnost i kult*, trans. Darija Domić (Zagreb: AGM, 2011), 108-110.

² Тодор Митровић, ”Раскрсница континуитета: црквено сликарство и доминација у култури,“ Живопис 3, (Београд 2009): 89-91.

који начин су медији презентовали сакралну културу и како су је претходно схватили – питања су на које је могуће одговорити након краћег истраживања, која указују на проучавање појединачних феномена, а потом и у њиховог међусобног односа. Спектакуларност у домену уметности са својом, сада већ дугом историјом од Колоса са Родоса до Татлиновог нацрта за Споменик III Интенационали свакако је старији вид од медијског спектакла и у тесној је вези са култом. Тако, на основу спектакуларног елемента поп културе може се дефинисати и полазиште за разматрање истоветних појмова уметности од друге половине XX века. Медијски спектакл, потом, појављује се и као нови естетски проблем у којем се огледа даља судбина култних приказа на основу чега се поставља и ново питање: може ли икона баштинити медијски потенцијал? Уколико то већ јесте – да ли је то доводило до повећања и умањивања њених култних или уметничких вредности? Слична питања постављају се и у односу на даљу судбину сакралне слике, у контексту њеног реалитета у времену њеног настанка.³ Размишљања у домену иконе као спектакла и њено деловање кроз даље токове савременог друштва још једно је од питања на која се тражи одговор у даљем току истраживања.

Сакрална слика у контексту култа

Када је реч о сакралној слици, требало би најпре сагледати њену функцију и начин на који се она развијала унутар самог култа у коме је контекстуализована од самих почетака. „Улога слика, о којима је реч, огледа се у симболичним радњама, које су пред њима вршиле њихове присталице и противници од времена када су слике и скулптуре уопште почеле да се праве.“⁴ Стога је и сам стваралачки чин указивао на култно извориште (култну сферу). Сакрална слика примарно је настала као неодвојиви део култа, али уметничка нит којом су

³ Види: Жељко Ђурић, *Сликовност теологије* (Београд: Православни богословски факултет/Институт за теолошка истраживања-Академија СПЦ за уметност и конзервацију, 2013), 273-300.

⁴ Hans Belting, *Slika i kult: Istorija slike do epohe umetnosti*, trans. Branka Rajlić (Novi Sad, Akademska knjiga, 2014), 7.

кроз стваралачки процес бивали проткани кипови, мозаици и фреске изражавала је тежњу ка ослобођењу култних ограничења. Прошавши кроз бројне периоде, у великој мери извршила је значајан утицај на друштво и религију. Око иконе су се водили спорови, чак је у неким случајевима узроковала негацију поклоника култа чиме су изазиване многе теолошке расправе.⁵ Сакралној слици често су придодавана и магијска својства на основу којих је она јачала унутар култа.⁶ Значајно је напоменути да слике или скулптуре у почетној етапи развоја нису „имале могућност“ издвајања из корпуса бројних обичаја свакодневице јер су тесно биле повезане са паганским култом. „Када су биле послате на освећење, оне су своју моћ уступиле институцији. Свештеници су тада постојали не само важнији него сликари, већ и њихови стварни творци.“⁷ Примећује се да је и сама уметност доприносила развоју култа, али и да често није заузимала место које јој коначно припада. Сакралну слику морамо посматрати као суштински феномен у функцији култа, а не само као „пуко ритуално средство“. Тек онда се може разматрати њена уметничка вредност. Поставља се питање: да ли је уопште реч о уметности? Такво полазиште темељи се на питању слободе, која је за уметничко делање једна од основних претпоставки,⁸ да ли култ, на основу ограничења, захтева и функционалност уметничких дела-предмета чиме се укида уметничка слобода? На основу историјског искуства може се констатовати – да, али не – неизоставно. Кипови грчких и античких „богова“, такође су биле сакрални прикази у служби култа а, ипак, их, чак и данас, сматрамо суштинским уметничким делима. А шта би тек требало рећи за ренесансне олтаре и мозаике равенских цркава? Уметност је, дакле, била у стању да превазиђе ограничења култа који је и на њеним „крилима“

⁵ Радомир Поповић, Седми Васељенски сабор – његов одјек у црквеној уметности-одабрана документа (Београд: Академија СПЦ за уметност и конзервацију, 2011), 169-174.

⁶ Belting, *Slika i kult: Istorija slike do epohe umetnosti*, 8-9.

⁷ Ibid., 13.

⁸ Горан Јанићијевић, „Могући правци кретања савремене црквене уметности,“ Живопис 2, (Београд 2008), 80-82.

доживљавао успон и развој.⁹ Култна констатација слике, чак ни данас не може представљати ограничење за праве уметничке подухвате.

Традиција од античких времена, на чијим је принципима и култ деловао кроз време није дозвољавала превелике осцилације. Кроз историју, са друге стране, постојали су и спољни фактори којима су нарушавани култ и сакрална слика. Тоталитарне идеологије, попут стаљинизма, фашизма, имале су за циљ промоцију, сопствених ставова што је укључивало и деструкцију субјеката са супротним мишљењем и вредностима. Насупрот теоцентричном, такви покрети су промовисали антропоцентричност. „Оно што је слично код нацистичке и



1. Девастација цркве Христа Спаса у Москви, 5. децембар 1931. година.

⁹ Канони, као последица деловања култа на уметност. такође су, у мањој или већој мери, представљали њена ограничења. Канон, са друге стране, опредељивао је и сам уметнички развој те се може схватити и као спона између цркве и уметности.

стаљинистичке уметности јесте уметничка објективизација која идеализује раднике и сељаке и глорификује лидере, стварајући култ личности.¹⁰ Ова раздобља била су кобна за феномен сакралне слике и култа. Да се приметити да и сам култ лако израста у идеологију, те да тај процес представља највеће „итстицање култа“. Иако је сакрална слика до данас претрпела многе „потресе“, на овом плану феномен је могуће посматрати и у културном простору савременог доба. „Повјесничари уметности никако нису игнорисали социолошку и функционалну мисао, напротив били су свесни њезина значења. Ипак, како делају механизми који уветују да неки предмет добије друштвену квалификацију умјетничког дјела? Наравно, ти су механизми повјесно промењивани и зависе од многих чињеница. Они се, уосталом, односе на ситуирање предмета унутар скала разних врједности. Постоје, наиме, многе ствари које су високо цјењене, које у неком саставу имају високу врједност, а које ипак нису уметничка дела.“¹¹ У оквиру одређених конфесија егзистирају предмети који се према уметничким правилима не могу схватити као артефакта, али за поклонице култа они представљају несумљива уметничка дела. Поред тога, природни облици (минерали и драго камење) у античким оријенталним културама поистовећивани су са божанствима и изазивали псеудоуметничке доживљаје.¹²

Култ и слика у савременом раздобљу

Како би поље разматрања било прецизније фокусирано, акценат је стављен на искуство, традицију Источне, тј. Православне Цркве. Црквена уметност, на византијским темељима у великој мери има одређено полазиште и у оковирима савре-

¹⁰ Владислав Шћепановић, *Медиски спектакл и деструкција* (Београд: Универзитет уметности у Београду, 2010), 108.

¹¹ Jan Biatostocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, trans. Zdravko Malić (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1986), 140.

¹² Burhart Jakob, *Doba Konstantina Velikog*, trans. Dušan Janić (Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zoran Stojanović, 2006), 159.

меног живописа. Такође, важно је напоменути да у раздобљу просветитељства ова традиција није укључивала потпуно разумевање публике. Из тог разлога, потребно је дефинисати и сам појам живописа као и његово шире значење: „Реч је о артефактима са изразитим иконским елементима и то преваходно о сликарству са црквеном тематиком.“¹³ Корени су препознатљиви у оквирима касноантичке епохе, кроз развој, од времена Константина Великог до Јустинијана, када су дефинисане основе и његов трајни карактер.¹⁴ Лако се може уочити да су у раним периодима цркве хришћански владари показивали склоности ка уметности, а такве околности су допринеле даљем развоју. Уметност иконе, са друге стране, претежно је тумачена из перспективе теологије. Мистично-догматска интерпретација, доводила је до суштинског нераздевања ове уметности. Сликаство Византије је током прве половине XIX века сматрано карикатуралним и неуким, а тек након појаве модерне уметности дошло је до његовог ширег прихватања.¹⁵ Према ниво свести друштва осликава његову културу, тако да се искуства савременог света у ширем смислу потенцијално одражавају и на црквену уметност. Савремено друштво слику није раздвајало од култа, ипак је на њу гледало другим очима. Ако се икона посматра искључиво као уметничко дело у служби култа, запоставља се суштинска вредност саме слике. Тако је питање функције иконе у храму постављено као супротно појави слике као феномена по себи у галеријском простору. У случају да икона губи уметничку вредност у процесу контекстуализације, њено постављање изван контекста отвара питање да ли је уопште реч о уметности или пуком средству култа. Исто тако, уколико је одређена слика истинско уметничко дело, култ неће пресудно утицати на ограничење њених вредности. Управо на овом нивоу може се назначити поље испоља-

¹³ Горан Јанићијевић, “Методолошке претпоставке теорије савременог живописа,” *Живопис 7* (Београд 2013): 197-198.

¹⁴ *Ibid.*, 198.

¹⁵ Burhart, *Doba Konstantina Velikog*, 260-264.

вања проблема. Икона, као преносилац традиције, што је чини нераздојивим делом култа, представља одређени вид ограничења ствараоцу. Тако постављени креативно-култни контекст доводи до тога да данас мали број живописаца сопствено стваралаштво схвата као уметничку делатност.

Савремени живопис на нашим просторима развија се у секуларизованом друштву. На тај начин, уметност цркве поставља се у ужи контекст. Када је црквена уметност у питању, аутор је често схваћен као неко ко једноставно реализује захтеве наручиоца; за тако нешто могло би се наћи оправдање само под условом да су они који поручују у значајној мери упућени у наведену област. Недостатак смелости аутора у превазилажењу шаблонског приступа доводи до пуког копирања традиционалих иконографских решења и стилских принципа, како би се на што лакши начин дошли до циља. Упркос томе што је заснован на традицији, савремени живопис требало би да прати, односно – буде део свог времена. Тиме се поставља и отвара питање проблема мануелног копирања, чиме и сам оригинал, на неки начин, губи рецепцију примарних вредности. Како би се што боље сагледао овај проблем, најпре је потребно указати на разлику између мануелне репродукције и техничке репродукције. „Уметничко дело се увек могло репродуковати. Оно што су други створили, људи су могли да подражавају“.¹⁶ Са друге стране, техничка репродукција уметничког дела развијала се кроз историјске интервале. Грци су познавали методе техничке репродукције кроз технике ливења и ковања. Новац, разна дела у бронзи, била су идеална за масовну производњу. Насупрот томе, уникати технички нису имали могућност репродуковања а да репродукција достојно испрати оригинал. Појавом дрвореза, и графика добија могућност репродуковања; исти случај је и са писмом које је појавом штампе у великој мери утицало и на књижевност. У средњовековном раздобљу, као често уметничко средство користи се бакрорез,

¹⁶ Valter Benjamin, “Уметничко дело у веку своје техничке репродукције,” *Студије културе, Зборник* (Београд 2008):102.



2. Исус Христос Спаситељ, трећа четвртина XIII века, јајчана темпера, 116x85 цм, Ризница манастира Хиландар.



3. Исус Христос Спаситељ, реинтерпретација, XXI век, непознати аутор, јајчана темпера 30x40 цм,

а током двадесетог столећа у употребу улази литографија; врхунац могућности техничке репродукције омогућила је појава фотографије, а тачку на сам процес ставља филм.¹⁷ Но, оно што нас интересује, на нивоу сакралне слике (иконе) јесте могућност њеног репродуковања и последице које тај процес носи, тј. да ли дело кроз тај процес губи на својој аутентичности.¹⁸ „Чак и код најсавршеније репродукције нешто отпада: временска и просторна координата уметничког дела – његово непоновљиво битисање на месту на коме се налази. Али, са тим непоновљивим битисањем и ни са чиме другим, збивала се историја којом је оно током свог постојања било подвргнуто.“¹⁹ Репродуковање уметничког дела доводи до удаљавања индивидуалне уметничке експресије ствараоца од посматрача. За разлику од поступка копирања, стваралачки акт на основу доживљаја, тј. надахнућа приближава ствараоца уметничког дела посматрачу, који у њему препознаје и део сопствене истине.²⁰ Само оригинал у себи има истинску уметничку истину, која га чини непоновљивим и ванвременским.

Икона као спектакл

Спектакуларност коју доноси одређено време двоструко је повезана са темом иконе на два начина: нивоу уметничког дела као робе и на нивоу нагомилавања вредности. На првонаведени феномен указује склоност ка икони као вредном предмету, донекле и у материјалном смислу, а потом и у контексту колекционарске и антикварне праксе. Други ниво огледа се у немогућности синтезе бројних елемената и вредности, чиме је укинута унутрашње јединство уметничког дела. Неки вид аку-

¹⁷ Benjamin, “Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije,” 102-103.

¹⁸ Тодор Митровић, “Икона у веку своје мануелне репродукције,” Иконографске студије 2 (Београд 2008): 306-314.

¹⁹ Benjamin, “Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije,” 103.

²⁰ У овом случају важно је издвојити музејску копистику и интерпретирање дела старих мајстора. У првонаведеном, реч је о доприносу очувању културне баштине, а друго важи за важан сегмент ликовног образовања.

мулације у оба случаја указује на потешкоће да се данас иконама приступи кроз надахнуто уметничко стварање. Трговински аспект сваке, па и црквене уметности, повезан је са индустријском револуцијом. „Када говоримо о роби као спектаклу у највећој мери мислимо на време концентрованог и дифузног спектакла у индустријском добу. Идеолошки притисак културе потрошачке робе све се више осећа у земљама дифузног спектакла.“²¹ Све већа тежња савременог друштва да икону посматра као робу доводи у питање и њене уметничке вредности, а предност се даје материјалној страни. Репрезенти традиције, на тај начин постају модели за израду реплика. Репродукције се појављују на основу популарности и свеопште прихваћености оригинала, чиме се боље позиционирају у оквирима потрошачког система. Постоје многи примери „индустријализације иконе“ на ниво занатских радионица, манастирских центара итд. који за циљну групу имају верујућу публику, чија перцепција робе (иконе) не тежи њеној унутрашњој лепоти, већ спољашњем сјају. Све то доводи до одређене пасивизације посматрача, јер се унутар тако умножених слика (икона), не очекује дубљи (скривени) смисао. На тај начин и уметничка дела постају доступнија кроз разне видове репродукције, али се тако посматрач удаљава од оригинала и бива ускраћен за многе духовне процесе који се пред оригиналом одвијају. Како Ги Дебор наводи: „Робни облик своди се на квантитативни елемент. Развија се оно што је квантитативно, и само оно што је квантитативно.“²² На овај начин слика постаје роба са унапред утврђеном ценом. Мегаломански пројекти, који се свде на гомилање слика без садржаја, у великој мери оправдавају Деборова запажања. Како би постављени проблем био боље разумљив, може се илустровати на примеру Цркве Христа Спаса у Москви. Овај „мегаломански спектакл“ имао је за циљ да на основу величине и раскоши задиви посматрача. Ако перципирамо ствари из угла материјалних вредности, свакако се успело

²¹ Шћепановић, Медиски спектакл и деструкција, 42.

²² Gi Debor, *Društvo spektakla*, trans. Aleksa Golijanin (Beograd: Kam-graf, 2003), 15.



4. Изглед унутрашњег декора цркве Христа Спаса у Москви пре девастације.



5. Унутрашњост обновљене цркве Христа Спаса у Москви.

у томе. Ипак, са друге стране, неопходно је вратити се на традицију која је у овом случају изгубила на уметничком значају. Такав угао посматрања отвара тему потенцијала поменутог спектакла у домену уметности: „Но, с повлачењем на коначну субјективност за те се „антиметафизичке“ позиције јавља проблем конкретног почетка: треба ли поћи од објекта, резултата (емоционалне, просудбене или како год поближе интерпретиране) продукције, или од субјекта; а ако ово посљедње, од „приматељског“ или од „стваралачког субјекта“.²³ На поменутом примеру тако се уочава одређени вид уметничког подухвата, али цена спектакла је висока. Премда је створен да ослика богату традицију друштва, и да „баци у заборав“ идеологију, која га је, током прошлог века, довела у питање, ово монументално здање осцилира између различитих уметничких приступа и као да се трага за нечим у односу на описану традицију. Управо такав модел доводи и до осликаних делова ентеријера овог храма који не само да одступају од традиције, већ у великој мери утичу на слабљење везе уметности и култа. „Један од првих сликара, који је лепоту руског иконописа оценио онако како он то заслужује, био је Матис. Када се 1911. године обрео у Москви, Матис је, упознавши се овде с различитим збиркама икона, одмах постао њихов одушевљени заљубљеник. Нарочито су га задивиле новгородске иконе о којима је рекао следеће: „Ово је истинска народна уметност.“²⁴ Тај дух народне уметности управо је оно што ствараоци приликом живописања овог монумента, како се чини, нису успели да донесу. Иако у свом облику представља истински спектакл, сликарство не успева да успостави везу са архитектуром, чиме ово здање није достигло своју некадашњу изворну доминанту оригиналности. Спектакуларност на нивоу репродуковања и репрезентативне функције са израженом амбицијом предњачи над уметничким хтењем; на тај начин дело, чини се, промашује циљ.

²³ Halder, *Umjetnost i kult*, 13.

²⁴ Виктор Лазарев, Руски иконопис, trans. Људмила Јоксимовић (Београд: Алгоритам: Логос, 2008), 7.

Закључак

Појмовни низ уметност - култ - икона - роба - спектакл - чак по себи није толико неодржив уколико се феномени посматрају на прави начин. У таквом низу, ипак, исувише је ограничења које доноси савремено друштво и ограда које се подижу око иконе као уметничког дела. Одређени ликовни заокрет (iconic turn) проузроковао би ново решење. Такав став оправдава чињеница да византијска и средњовековна уметност заузима посебно место у историји и светској уметности, будући да јој је цивилизацијски и културни контекст ишао у прилог. Данас, секуларно друштво ову уметничку област посматра потпуно другачије. Чак и у датим околностима неопходно је истражити уметничке вредности ове праксе у савременом друштву и култури. Експлоатација иконе у контексту робе (каширане иконе, календари, донекле телевизијске и интернет презентације - која по себи није лоша, али често се користи у негативном контексту), није модел који наговештавањем уметнички потенцијал и исход. Савремени медији, с друге стране, пружају шансу даљем развоју поменуте праксе и њеном ширем прихватању, једино је питање начина на који ће се остварити. Но, ипак, са великом сигурношћу може се тврдити да икона поседује уметнички потенцијал; питање је само да ли ће се у будућности развијати и остварити. Такође, уколико уметничке вредности буду превазилазиле материјалне, али и култне, биће омогућен даљи развој овог традиционалног уметничког облика у новом руху.

Литература:

Belting, Hans. *Slika i kult: Istorija slike do epohe umetnosti*. Translated by Branka Rajlić, Novi Sad: Akademska knjiga, 2014.

Benjamin, Walter. „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije,“ *Studije kulture, Zborink*: (Beograd 2008): 100-122.

Biatostocki, Jan. *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*. Translated by Zdravko Malić, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1986.

Burhart Jakob. *Doba Konstantina Velikog*. Translated by Dušan Janić,

Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zoran Stojanović, 2006.

Debor, Gi. *Društvo spektakla*. Translated by Aleksa Golijanin Beograd: Kam-graf, 2003.

Ђурић, Жељко. Сликовност теологије. Београд: Православни богословски факултет/Институт за теолошка истраживања-Академија СПЦ за уметност и конзервацију, 2013.

Јанићијевић, Горан. “Методолошке претпоставке теорије савременог живописа,” *Живопис 7*: (Београд 2013): 187-207.

Јанићијевић, Горан. “Могући правци кретања савремене црквене уметности,” *Живопис 2* (Београд 2008): 77-83.

Лазарев, Виктор. Руски иконопис. Translated by Људмила Јоксимић, Београд: Алгоритам: Логос, 2008.

Митровић, Тодор. “Икона у веку своје мануелне репродукције,” *Иконографске студије 2*: (Београд 2008): 306-314.

Митровић, Тодор. “Раскрсница континуитета: црквено сликарство и доминација у култури,” *Живопис 3*, (Београд 2009): 89-111.

Поповић, Радомир. Седми Васељенски сабор – његов одјек у црквеној уметности-одабрана документа. Београд: Академија СПЦ за уметност и конзервацију, 2011.

Halder, Alois. *Umjetnost i kult*. translated by Darija Domić, Zagreb: AGM, 2011.

Шћепановић, Владислав. Медиски спектакл и деструкција. Београд: Универзитет уметности у Београду, 2010.

FLOWS OF DEVELOPMENT OF THE SACRED IMAGE IN MODERN SOCIETY

Miodrag S. Milutinović
Academy of the Serbian Orthodox Church
for Fine Arts and Conservation, Belgrade
e mail: miodragmilutinovic89@gmail.com

Summary: The subject of sacral art in the modern society is viewed from different perspectives. First and foremost, it is viewed from the perspective of its historical development and relation to the cult in which it has been contextualized since its very beginnings, up until the varying influence of the modern age. Such a starting point raises the question of

the purpose of an icon inside a church, as compared to a painting as a phenomenon of its own inside a gallery. Also, when viewed through its purpose inside a cult, is the essential value of a piece of art neglected? As a result of these issues, a relatively small number of fresco painters today consider their work to be art. Here we also encounter a new problem of merely copying representative, traditional examples. One factor that significantly contributed to this is the market value of a piece of art, something that even the sacral art wasn't spared from after the industrial revolution. There are many examples of this "industrialization of icons": it essentially boils down to purely materialistic values that regard an icon as just a commodity, concerned only with its superficial outward appearance and not its inner beauty. The growing tendency of our modern society to regard sacral art as a commodity with already determined price and aesthetic value raises the question of its true value as a form of art. In the end, the notion of an icon as a spectacle is exemplified by the reinterpretation of the fresco painting ensemble of The Cathedral of Christ the Savior in Moscow: here, the spectacle aspect in the final version of the reproduction seems as a missed goal.

Keywords: cult, icon, commodity, spectacle, copying, freedom.

ПРИЛОЗИ

МЕРА ЦРКВЕНОГ ЖИВОПИСА У САВРЕМЕНОМ СВЕТУ

Живопис између суштине, естетских
вредности и економије

Владимир Д. Карановић

Висока школа – Академија СПЦ за уметности и
конзервацију, Београд

ел. пошта: majstor@ateljek.com

Апстракт: Сваки савремени млади живописац настоји да, својим трудом и креативношћу, оствари аутентичан и препознатљив ликовни израз. Тај уметнички пут препун је ликовних загонетки и проблема. Њих је могуће заобићи или им се супротставити само марљивим радом и истрајношћу. Једино овим путем се могу активно пронаћи нова решења која нису у супротности са стилским карактеристикама и поетиком овог ликовног правца. Што је на вишем духовном и мајсторском нивоу, живописац је способнији да самостално пронађе нова унапређујући стара решења. На тај начин савремени живописац је у стању да обогати сопствено стваралаштво као и ширу уметничку заједницу. Кроз овај текст сам само желео да акцентујем проблем савременог живописања које евидентно захтева много комплекснију анализу. Кроз проучавање и дискутовање радова данашњих активних живописаца како код нас, тако и у иностранству, можемо теоријски раздвојити ликовно и канонски, прихватљиве савремене изведбе, односно успешне од неуспешних, и на тај начин дати подстицај младим ликовно и православно освећеним уметницима да ојачају своје позиције и направе искорак у правом смеру.

Кључне речи: канон, ауторско сликарство, црквени живопис, литургијска уметност

Увод

Када сам пре скоро три деценије, 1993. године, по повратку са Свете горе, (где сам на Православној академији Атонија-

да изучавао црквено сликарство), отишао у Крагујевац да од блаженопочившег владике шумадијског Саве тражим посао, кроз разговор смо се, наравно, дотакли теме концепта савременог живописа. Као млад, перспективан сликар, мислио сам да ћу га импресионирати својим ставом да не радим копије, него искључиво ауторско сликарство. Видевши моје иконе, благо и са пуно љубави, рекао ми је: Видим да имате потенцијала, али понекад је боља добра копија, него лош оригинал!

Ове речи су биле и отрежњење и избалансирани приступ младом човеку. Најзад, свако је одговоран за степен озбиљности свог односа према овој врсти уметности. Неколико икона које сам тада носио су и даље у мом поседу, и када их данас погледам схватам зашто ми је то рекао. На свакодневном плану се осећа огромна разлика између менталитета савременог живота и система схватања света који је изнедрио молитву и поклоњење икони, која реално објављује живо присуство Царства Божијег.

Анализирајући ове речи, у свом дугогодишњем раду, су-срео сам се са многим проблемима из ове широке уметничке области и проналазио начине да их самостално превазиђем. Као млад уметник, бележио сам своја сазнања и недоумице кроз своје искуство, чекајући прилику да их проучим, допуним и поделим када се укажу могућности за остварење ове идеје. Дефинишући своје уметничко опредељење кроз одређени уметнички стил, приметио сам многе проблеме од којих се приметно издваја један, а то је мера уметничког начина размишљања у оквиру канона. Она се креће у распону од недостатка ауторске слободе у оквирима канонски дефинисане уметничке дисциплине, до претеране слободе ликовне интерпретације, који на „чудан“ начин руши добре праксе старих мајстора. Два супротстављена пола унутрашњег опита црквене уметности.

Концепт савременог живописа

У свету савремене уметности концепт заузима посебно место као један од најважнијих елемената уметничке продукције и као такав сматра се неизоставним аспектом стваралачког процеса. Велики број уметника данас, као и некада, своје

идеје употпуњују или заснивају на архетипским концептима који су се развијали хиљадама година као колективна мисао, а чији корени леже у темељима нашег друштва. Најстарији и најразвијенији концепт за стварање уметности је религија, а сакрална уметност свој врхунац доживљава у средњовековном живопису, који кроз две хиљаде година традиције, карактеристичан ликовни језик, поетику и идеју представља све оно што једна уметничка дисциплина треба да буде. Црквени живопис има посебно место у свету уметности како у светској историји уметности, тако и гледајући кроз призму савремених визуелних комуникација. За разлику од осталих уметничких праваца (стилова), његова улога и задатак је да, ликовним путем, објави садржаје хришћанске поруке. Иако у свету савремене уметности он губи повлашћени положај који је имао у средњем веку, његова улога је и даље врло значајна, а улога нас живописца је да „мисионаримо сликом“. Савремени живопис данас нема више толико дидактичко-едукативну улогу, намењену неписменима, каква је била у протеклим вековима, већ је упућен ка савременом човеку, који је заузет, те нема времена за читање и слушање. У савременом свету господаре егоизам и индивидуализам. Самоћа је постала хронична болест. Првобитна хармонија која је постојала у природи, нарушена је човековим падом у грех. Заједно са човеком страда и природа, заједно са њим очекује искупљење. Управо, вођен тим идеалом црквени живопис изражава есхатолошко, искупљено и обожено стање природе. Пред лицем таквог света смо призвани да сведочимо истину. Задатак савременог живописца је да представи ново, нама непознато устројство живота искључиво јединственим симболичким рукописом (стилизацијом), који ни у ком случају не сме бити копија наше стварности. Литургијска уметност храни верујућег духовним виђењима и чувењима, причешћивајући оно што улази кроз двери чула, веселећи душу његову небеским вином и дарујући му спокојство ума.¹ Наша је улога да сликом убедимо човека да су бесмртност и вечност нормално стање личности, и да је човек као такав само путник кроз

¹ Фотије Кондоглу, Свештена литургијска уметност (Београд, Православље и уметност, Неаника, 2004.), 173.

смртност и временост. Уколико успемо у томе макар код једног човека, сматрам да смо испунили своју мисију.

Канон и црквена уметност

Под називом канон или канонске књиге Старог и Новог завета се подразумева зборник оних светих књига које су написали изабрани људи по надахнућу Светог Духа, а које Црква препознаје и признаје као норму, правило. Временом, реч се трансформише и почиње да означава одређену меру, норму, закон или узор. Тако је код Аристотела канон – правило морала, а чак и у ликовним уметностима постоји канон (пропорције тела). Када је реч о формулисаном исповедању хришћанске вере, појам канон први употребљава Свети Климент римски у својој Посланици Коринћанима (Кор7, 2), а употребљава га и Свети апостол Павле у Посланици Галатима (Гал 6,16). Самим тим, реч канон почиње да се употребљава и у догматском значењу. Од трећег века, канон означава и дисциплинске Црквене одредбе, а од четвртог века и одлуке Васељенских и Помесних сабора.² Овде ћемо се задржати само на Васељенским саборима, тачније једном, Седмом васељенском сабору. Познат и као II Никејски сабор, значајан је за историју Цркве по томе што је потврдио православно поштовање светих икона. Трајао је од 24.септембра до 23.октобра 787.године. Никејски Оци су тврдили да је сама света икона потврда вере у Оваплоћење. Тиме су показали да се истина вере и уметност у православљу не раздвајају, нити супротстављају, него узајамно посведочују и потврђују.³

У оросу вере Седмог васељенског сабора се, између осталог, каже:

„И сажето говорећи: Ми се држимо неизмењиво свих црквених завештаних нам писаних и неписаних предања, од којих је једно и изображавање иконичног (ликовног) живописа, јер

² <http://www.pravoslavije.net/index.php?title=Канон> (посећено 16. децембра 2020)

³ Види: Радомир Поповић, Седми Васељенски сабор – његов одјек у црквеној уметности-одабрана документа, (Београд: Академија СПЦ за уметности и конзервацију, 2011).

је сагласно историји јеванђелске проповеди, ради потврђивања истинитог, а не привидног очовечења Бога Логоса, и служи једнакој истоветној користи, пошто ствари које једна на другу указују очигледно да имају и узајамне појаве. Пошто је, дакле, све то тако, ми идући царским путем и следећући богонадахнутом учењу Светих Отаца наших и предању Саборне Цркве – јер знамо да је то предање Духа Светога Који обитава у њој – одређујемо са сваком пажњом и тачношћу: да се паралелно са знаком Часног и Животворног крста постављају часне и свете иконе – које су одговарајуће урађене од боја и мозаика и другог материјала – у светим Божјим црквама, на свештеним сасудама и одежама, на зидовима и даскама, у кућама и по путевима; и то: икону Господа и Бога и Спаса нашега Исуса Христа, и Пречисте Владичице наше Свете Богородице, и чесних Анђела, и свих Светих и Преподобних људи. Јер уколико се ове стално посматрају у иконичним (ликовним) изображењима, утолико се и они који их гледају покрећу ка жељењу и подражавању самих Оригинала“.⁴

Узимајући у обзир горе поменуте чињенице, канон за живописце постоји једино као норма чији лик може да буде изображен (бојама, мозаиком и другим материјалима). Он не уоквирује стилске карактеристике, колоритска решења, нити ограничава уметничку креативност. Међутим, икона у складу са овим одлукама Сабора није ни само уметнички производ, већ суштински припада црквеном предању. Сликар, будући неспособан, да прикаже Христову божанску природу, четкицама и бојама описује Његову личност, тј. видљиве елементе Његове личности. Уметност живописања, следствено томе, у овирима сопствених ликовних принципа, следи апостолско предање и просвећена је Духом Светим. Световна уметност служи за уживање чула, а литургијски живопис, поред ове улоге, има и дубљи теолошки смисао. Његова улога је да нас уздигне из трулежног пропадљивог света и доведе до тајанственог непропадљивог света, једноставније, да чулима осетимо предукус Царства Божијег. Овде морамо да нагласимо да је то основни

⁴ Види: Атанасије Јевтић, „Свети Седми Васељенски Сабор – историја и теологија“, Богословље 2 (1987): 11–39.

разлог због чега се литургијска уметност не мења тако брзо, као и Црква коју манифестује. Зато и сами сликари нису само мајстори свога заната, већ су мисионари који имају духовно достојанство, попут свештенослужитеља. Ово треба да је стално у срцу и на памети свакоме ко се бави овом врстом уметности.

Савремени црквени живопис

Крајем двадесетог века у Србији се појавио велики број младих уметника, који су ревновали у изучавању црквеног сликарства. Дошло је до поновног буђења и појаве новог црквеног живописа који је представљао први ступањ уметничког преображаја. У првим годинама, средином осамдесетих, у жеку како духовне обнове, тако и обнове црквеног живописа, после 40 година „које су појели скакавци“ млади сликари су се окупљали око манастирских радионица. Многи од тих младих људи, ношени духом светоотачке теологије, су својим вештинама и радом допринели усклађивању чврстине и јединства принципа ликовне поетике црквеног живописа. Без обзира што су, мањим изменама старих оригинала сликали ликовне светих, многи од њих су носили своју енергију и препознатљив ликовни рукопис. Одушевљени разноликошћу и снагом српског црквеног живописа, борећи се против механичке производње и аутоматског понављања, утрли су пут живој, осмишљеној и професионалној перцепцији традиције.

Њих је, наравно, пратио и велики број сликара који су имали сличан циљ, али су изражавали недостатак основног принципа уметности, а то је да она треба да се развија и да не буде незаинтересована за епоху којој припада. Ако је дело неког живописца само и искључиво копија неког старијег образца, свака даља анализа његовог дела своди се на ниво техничке изведбе. Здрав разум често стоји насупрот тајанствености. Мотив је врло често био новац и све што уз њега иде. Тешко је објаснити неке које то не разуме, да свете слике морају да нађу есхатолошко значење, да би додирнуле срце човека и пренеле присуство Бога. Последица овог менталитета је одсецање црквене уметности од осталог света. Поставља се питање зашто средњи век у Србији рађа Курбиново, Нерезе, Пе-

ривлепту, Нагоричано, Сопоћане или Студеницу (дела којима се диви цео свет), а данас умногоме имамо само њихове бледе копије. Како су средњовековни сликари имали толико слободе да у оквиру истог стила потпуно различито третирају ликове, драперије, архитектуру или пејзаж? Развијајући менталитет слепог копирања, оправдавамо униформисање ликовног језика црквеног живописа, заборављајући да је тражени духовно-естетски циљ, у ствари, оригиналност сваког доживљаја који побеђује монотонију пуког понављања. Насупрот овим двема групама црквених сликара, појавила се и трећа, чији је императив био бити посебан по сваку цену, а која је спајала неспојиве ликовне правце. Покушавајући да приближи западну световну уметност преображеном лику, мотивисана искључиво жељом за променама, врло често је одисала претераном карикатуралношћу и енергијом слабих емоција. Брутално је атаковала на природну границу која има за циљ да разликује слику, која покушава да изобрази изобразиво и иконе, која јавља невидљиво. Ипак, дужни смо да схватимо да од тога каква ће нам бити црквена уметност много тога зависи. Управо се лепотом и благолепијем унутрашњости храмова, појањем и другим пројавама земне красоте, које је човек створио служећи Богу, увек красило Православље, насупрот рационалности и разумопоклоништву Запада. Та лепота на видљив начин изражава Лепоту и Савршенство Невидљивога⁵. Поштујући истину, морамо признати да је свака од ове три фазе била саставни део уметничког одрастања свакога од нас. Важно је где ће се ко зауставити на том путу и са каквим наслеђем на крају, стати пред Господа. Живи језик црквене уметности мора да се развија, да буде актуелан и разумљив савременицима. Иако црквени живопис заиста, као и сваки други уметнички правац, има својих особености, он не спутава креативност правих живописаца и није у супротности са сталним ликовним обогаћивањем. Живопис је традиционална уметност, али га не треба читати као понављање спољашњих форми без разумевања суштине, већ

⁵ Филип Давидов, “О одговорности која лежи на савременим иконописцима,” у Теологија иконе и црквено стваралаштво – зборник радова (Крагујевац: Каленић, 2011), 98.

као оквир за стицање јединственог ликовног израза у оквиру стилски дефинисане уметничке дисциплине.

Трудом многих савремених живописаца у Србији, али и диљем православне васељене, на различите начине се решавају неки проблеми везани за простор, анатомске стилизације и хармоније композиција. Време је и да се сви заједно замислимо о одговорности која лежи на нама живописцима. Сви смо позвани да учествујемо у том процесу, према својим могућностима, пре свега анализирајући старе мајсторе, стављајући њихова дела у савремени контекст, дубоко промишљајући о богатству и законима ликовног језика црквене уметности.

Литература:

Давидов, Филип. “О одговорности која лежи на савременим иконописцима.“ У Теологија иконе и црквено стваралаштво – зборник радова. Крагујевац: Каленић, 2011.

Јевтић, Атанасије. „Свети Седми Васељенски Сабор – историја и теологија“. Богословље 2 (1987): 11–39.

Кондоглу, Фотије. Свештена литургијска уметност. Београд: Православље и уметност, Неаника, 2004.

Поповић, Радомир. Седми Васељенски сабор – његов одјек у црквеној уметности-одабрана документа. Београд: Академија СПЦ за уметности и конзервацију, 2011.

MODULE OF SACRED PAINTING IN THE CONTEMPORARY WORLD

Sacral painting between essence, aesthetic values and economy

Vladimir D. Karanovic
Academy of the Serbian Orthodox Church
for Fine Arts and Conservation, Belgrade
e mail: majstor@ateljek.com

Summary: Every contemporary iconographer's greatest effort is to achieve an authentic and recognizable artistic expression through creativity and hard work. However, this artistic endeavor is filled with many

complex issues. Surpassing these is possible only through extreme diligence and persistence. Only by those means can we find innovative solutions that do not exclude the characteristic attributes of this art movement. By spiritually and technically elevating himself the artist also becomes more capable of finding these new solutions by improving upon old ones. This method not only stimulates self-betterment but also helps the continuous improvement of the entire artistic community. I envisioned this text as a means of only partially analyzing the problems of contemporary iconography, because solving these issues obviously requires a much more complex study. By observing and commenting on the works of successful iconographers of today, both in Serbia and abroad, we can in theory separate the artistic and the theological aspect of religious art and establish the acceptable contemporary artistic executions, that is the difference between the successful and the unsuccessful and by those means give incentive to young, talented Orthodox Christian artists to form their own opinions and make their first step in the right direction.

Key words: canon, author's painting, sacral painting, liturgical art

ОД МЕТОДИКЕ ПОДУЧАВАЊА ДО МЕТОДОЛОГИЈЕ СТРУЧНОГ ЗАШТИТАРСКОГ РАДА НА ЗИДНОМ СЛИКАРСТВУ ГРАЧАНИЦЕ

Мирослав М. Станојловић

Републички завод за заштиту споменика културе, Београд

ел. пошта: mija@heritage.com

Анстракт: Сврха педагошког рада огледа се у очигледној примени стечених знања и вештина. То се посебно истиче у теорији и пракси заштите зидног сликарства. Тај рад своју потврду има у успешном учешћу добро обученог студента у реалној пракси. Стучно оспособљен студент, успешно реализује сложене задатке на високом професионалном нивоу. То се показало и током учешћа судената Академије СПЦ на заштити зидног сликарства Грачанице.

Кључне речи: педагошки рад, стручне вештине и стручно знање, заштита зидног сликарства, Грачаница.

Савремена подела у теорији и пракси заштите уметничког наслеђа, својом суштином определила је овај рад да буде сврстан у делу Црквена уметност и култура. Тиме је и одређена жижа овог саопштења, ослоњена дугогодишњим педагошким радом на овој високошколској установи али и на изведене заштитне радове на теренима. У свему налазим суштинску повезаност и истичем важност свих делова ових процеса – за које сам често сусретао покушаје и схватања да се поједноставе, чак и упросте. Предвиђена и реализована уско-стручна педагошка настава, обликоване уметничке сликарско-конзерваторске вежбе за поступна освајање вештина и знања развијане током наставе, потврђене су кроз учешћа и успешан рад студената и дипломаца ове школе на најважнијим и највреднијим светињама-споменицима културе. Прихватање учешћа у процесима подучавања, условљава рафинисано знање о томе: шта и чему се кроз наставне процесе подучавају кандидати? Огромна теоретска грађа често одводи на трагање за важним знањима али на промашене педагошке циљеве. Из школа и

стручних радионица са практичним подучавањима, из учионица са одабраном теоретском наставом, до рада на вредним фрескама по храмовима, далек је пут. Ментално и физички - како за оне који се томе уче, тако и за оне који их подучавају. Стога у најмањем, мора се знати: шта је то на зидној слици ослабљено, шта је промењено у односу на изходни облик, шта је оштећено. Такође, у успостављању практичног заштитног рада на оштећеној зидној слици, мора се пре сваке акције знати: приоритетни делови, мање важни и на крају завршни. Ова најједноставнија подела истински, има многобројне нијансе, варијанте и степеновања. Најважније од свега заједничког је креирање основног полазишта: стварање суштинских веза и пуног сагласја између методике подучавања студената са методологијом реалне техничке заштите.

У прошлом веку обучавање за практичан рад обављан је директно, кроз рад на терену и на оригиналима – строго постепено и дуготрајно, од најједноставнијих радова до најсложенијих. Мали број кандидата је имао ту срећу: често у почетку само као посматрач онога шта се ради, касније учесовањем асистирајући, да би на крају добијао неке делове стручног рада уз надзор. Најважније послове изводили су само проверени и потврђени мајстори. Овакви облици рада су задржани све до 80-тих година прошог века у Југославији. Нешто касније и у Србији почиње оснивање уметничких стручних школа на којима се изучава заштита културног и уметничког наслеђа. На њима се стварају наставни предмети који подижу комплетно виђење и свест о значајном делу српског културног и црквено-уметничког наслеђа. Место за своје постојање и делање у овој сфери проналази и Академија СПЦ. Ова стручна и високошколска установа постаје истакнути и брижни одраз Цркве, као једног од највећих наследника и поседника највреднијег многовековног уметничког наслеђа српског народа. Снажну визију али и велики оснивачки напор пре свега, припада првом космитору Академије блаженопочившем владици Данилу (Крстићу) и свима онима који су око њега дуговремено, хришћански истрајно радили креирајући наставу, подучавајући и обучавајући младе. Својим деловањем, поред рада на Академији

неколико деценија остављају се значајани трагови, у цркви, у стручном свету али и шире у народу.

Вишедеценијски рад на Академији, текао је дуго и постепено: од подстанарског положаја на Топчидеру, до пресељења и смештања у садашњу зграду где се још увек налази. За тај пресудни и квалитетни почетак највећа заслуга припада епископу пожаревачко–браничевском, Господину Игнатију (Мидићу). С обзиром на то да се настанак Академије и њено трајање подудара са кризним и ратним временом, ово удомљење је животно. Ипак, јако скромни материјални услови отежавали су посебно рад на стручним предметима, у које су се незадрживо уводили и развијали савремени научни принципи и методологије–пре свега инструментима, материјалима, стручном литературом. Успевало се увек, макар на неком основном минимуму. Друге школе, попут ове, имале су много већу материјалну и стручну подршку–а оне у иностранству, по својим материјалним основама за нас су биле далеке и неупоредиве. Скромно окружење (подсећам, предмет Заштита зидног сликарства је почео са радом у делу котларнице, где се депоновао угаљ) и материјална немаштина подстицала нас је на врхунски креативни рад, чиме је у великој мери надокнађивано недостајуће. Једно од таквих решења, био је Практикум техничких вежби у подуци на предмету Заштита зидног сликарства. Стручна литература, објављени научни и професионални радови, представљају комплетирано искуство. Међутим, упућивање искључиво само на то, доводило би студенте до огромне количине стручне материје, која је по правилу непрецизна за подуку, често различита и по терминима. Било је врло важно, свођење и одабир стручне масе, погодне за подучавање и примерене времену које је било на располагању за наставу. Одабрано је само есенцијално, сликовито и делотворно. У свим подукама техничке заштите уметничких дела, а тако у заштити зидног сликарства: прво је познавање његових појавних облика (историјских, техничких и др.) По правилу то припада изучавању његових техника и времена настајања. Ту почиње и њихова материјална историја, која је условљена тиме, али и њихове промене, оштећивања, и на крају пропадање. То је суштина, којом се бави овај струч-

ни предмет. Креирање и конструисање теоретске и практичне наставе обавезивало је и на савремено поимање практичних вежби, њихову величину и садржај, доступност свим актерима у настави и сагледивост задате проблематике. Добри и успешни резултати, потврђивали су то.

Избор од четири технике грађења зидног сликарства путем практичних вежби, стварало је издвојену технолошку супстанцу, којој када се додају основна оштећења која се најчешће затичу у реалној пракси-добија се есенцијални садржај оптерећен кредибилитетном проблематиком. Ове огледне примере за каснији заштитарски рад израђивао је сам студент пролазећи кроз технолошки поступак градње фреске и темпере, сликајући на мокро, на суво, на кречном малтеру, на малтеру од глине, са јаким и потпуно slabим везивом за боје. Четири огледна поља насликаних огледних примера намерно су оштећивана, чиме се добијало обиље технолошке проблематике за конзерваторско-рестаураторско решавање. Поред тога, сваки студент се сусретао и са суптилним разликама вежби, јер су огледни примерци размењивани. Принцип очигледности у настави је тиме подигнут на висок ниво – условљавајући договоре међу њима, консултовања, савете и предлоге, остваривање заједничког минимума (за каснији тимски рад), основног принципа рада у заштити зидног сликарства.

Овако конструисане вежбе и проблематика на њима, омогућавали су рад по дубински постављеним структурама али и са површинском проблематиком: најчешће загицаним у реалној пракси.

Поступке које је практично пролазио и решавао студент:

- припрема ликовног предлошка за израду зидне слике
- израда разних врста малтера
- израда огледних примерака у неколико сликарских техника
- оштећивање или стварање конзерваторске проблематике (разни степени штета: преломи, пукотине, рупе, подвајања, прљави талог, премази и прашина) - огледно решавање најчешћих облика штете на зидном сликарству
- опис затеченог стања, израда цртежа и снимање-основе стручне писмености за обављање сликарско-конзерваторско-рестаураторског рада

- справљање раузних емулзија и других консолиданата
- ојачавање површинских и дубинских структурних слојева, одговарајућим степеном и врстом ојачивача (консолиданта)
- повезивање одвојених комада живописа слепљивањем и друго
- превентивно ојачавање прелепљивањем
- пренос и окретање целине на подупирач
- обрада истањивањем до различитих нивоа
- одсецање дела и пренос целине—пример најсложеније проблематике
- обрада и ојачавање полеђине наношењем нових слојева малтера и арматуре до одговарајућег уједначеног нивоа
- постављање обрађене целине на нови носач—премештање у нову позицију
- завршне обраде ојачавања ивица опшивањем и постављање украсног тонираног малтера
- одстрањивање заштитних облога са лица и чишћење
- завршни радови (презентација) и израда сликаних ретуша, тонирања, итд.
- израда документације (фотографије, обраде текста, стварање показних целина о изведеним радовима)
- завршни испит, са отштампаном мањом целином о изведеним радовима, и свеска у којој су вођени дневни радови

На другој години студија циклус подуке на огледним узорцима је по димензијама прошириван и проблемски продубљиван. Потпуно овладавање проблематиком, стварало је захтевану прецизност и педантност у раду. На завршној години студија досезан је жељени професионални ниво. Овако припремљен и обучен кандидат могао је без бојазни бити укључен у сваки стручни посао. Потребна су била само неопходна и специфична усмерења. Финално, прилагођени амбијент школске радионице мењан је положајем на грађевинској скели са дотицањем оригиналног монументалног зидног сликарства: од малог огледног примерка у настави, до сусрета са десетином квадратних метара средњовековног живописа. Овакво

рађање нових младих конзерватора десило се у Милешеви, Виминацијуму, Дечанима, Грачаници, итд. Наставни циљеви су потврђивани у релном раду.

Околности на Косову и Метохији 2014. општа апатија и незаинтересованост стручњака, избегавање многих да иду на простор где је тек завршен рат, реална немаштина у свему, отворили су могућност учешћа апсолвената и дипломаца Академије. Теолошки и духовно оплемењени, искрено заинтересовани за живу Цркву и српски народ на Косову и Метохији, с потпуним разумевањем и љубављу према светим местима и истакнутом историјском наслеђу-стварају им огромну шансу.

Сликарско–конзерваторски радови на фрескама Грачанице започети су 2010. учешћем студената Академије СПЦ добијају свежу радну снагу и актере са великом полетом. Методологија радова на фрескама параклиса Пресвете Богородице у 2012. одобрена после конкурса који је организовао УНЕСКО уз мања усмерења, одлично се слагала са стеченим знањима и вештинама на Академији. У ранијим деловањима на значајним радовима учествовало је мало или само неколико студената Академије. Први пут 2014. ствара се бројна група са Академије која узима учешће у сликарско-конзерваторским радовима на фрескама спољашње приправе Грачанице. Ту се показало, да иако су били млади и тек стручно образовани, знали су да изводе и радове највишег нивоа.

Методологија сликарско-конзерваторских радова на фрескама, прецизно је одабрана и примерена тренутним економским капацитетима нашег друштва, које се тада налазило у ситуацији тек завршеног рата. Посебно се то односило на Косово и Метохију. Економисање радном снагом и материјалима са уштедом где год је то било могуће, стално су примењивани. Врховни конзерваторски принцип је поштовање минимума интервенисања и додавања нових материјала оригиналним структурама. Одређена је и поступна санација оштећења: идући од крупнијих и сложенијих, ка мањим и једноставнијим. Такође, пре било каквих радова, конзерватор је био обавезан на извођење прегледа иконографске целине, како би се створили услови познавања опсега и садржаја радова на свакој од



1. Грачаница, спољашња припрата. Испитивачки и хитни превентивни радови у спољашњој припрати. Снимак 2011.

иконографских целина. За већину то је био и први сусрет са овим живописом али и први радни задатак *in situ*. Веће целине су дељене на више актера (конзерватора), или одређивањем посебних тимова за сложеније радове (радна тактика за малтерисање, прераду површине старог малтера, инјектирање). То је за сваког учесника представљао обавезни први стручни корак пре било каквог деловања.

Раније изведени истраживачки радови и претходно урађени тестови били су лепа и стручна смерница. Требало је само поновити постигнуте резултате и проширити неопходна практична дејства. Делања на оригиналном живопису имала су исту поступност, која је спровођена кроз наставу на Академији:

- Основни преглед за сваког актера, састојао се у осматрању сваке засебне иконографске целине (због спратне поделе радних поља условљених постављеном скелом и реалним



2. Грачаница, Богородичин параклис. Превентивни радови прелешпљивањем облога на соклу северног зида. Снимак 2012.

задацима за сваког од њих). То је омогућавало спровођење радне динамике са оптималним учинком сваког. Преглед је обављан под дневним и вештачким светлом (рефлекторско светло, халогенска сијалица), што је сваки од конзерватора могао да бира по потреби ефикасног сагледавања.

- Контактирање је подразумевало додиривање оригинала ради откривања и препознавања површинских, а посебно дубинских оштећења (одвајања и раслојавања делова структурних слојева оригиналне грађе, због могућег одвајања и отпадања, као и седимантисаног материјала). Такође, ово је било обавезно и због придодате грађе одраније (као што су старе плombe и опшиви). Контакт је омогућавао откривање и препознавање нестабилних делова на површини—љускања, круњења и отирања делова сликане структуре.

- Овај основни преглед и контакт су давали конзерватору реалну слику проблематике сваке целине, која је условљавала поставку стратегије рада – дејствовање на оригинал и одређивање потпорног материјала, његове количине и облик додавања.

- Контактирању је придружено тестирање (израда проба уклањања различитих површинских талога) отпорности и чврстине оригиналне сликане супстанце. Пажљиво уклањање талога прво је урађено за сваку целину, на скровитијим местима али и на местима која потврђују неопходност таквих захвата. Очишћена мала поља (сонде) очигледношћу су показивала реално стање и интензитет очуваности оригинала испод или пак постојеће штете. Тестови чишћења су рађени поступно: прво обичном водом, на местима где није постизан довољно добар резултат додатно је површински дејствовано дестилованом водом а на местима где овакви тестови нису успевали примењиване су композиције (мешавине), различито степеноване снаге дејстава.

Већина материјала, била је позната још из наставе. Нови савремени материјали, знатно скупљи и тежи за набавку, прецизно су примењивани са строгом контролом.

Изузетно важан део рада је била израда пратеће документације кроз извештавање. Прецизност у раду, поред стручног надзора, обезбеђена је обавезним документовањем на ком се

делу зидног сликарства радило и шта се радило. Овај принцип појединачног извештавања у радовима од 2012. био је обавезан и саставни део је стручног рада по правилима УНЕСКО-а. Сабрани појединачни извештаји омогућавали су стварање дневних. Помоћу дневних једноставно су прављени недељни а помоћу њих месечни. На крају радова једноставно је добијан прецизан завршни извештај. Оваквим протоколом о обављеним стручним радовима сваког појединца, извештавање је подигнуто на највиши ниво, у коме се јасно сагледава проблематика, њено решавање и саопштавају мере. Свака интервенција је постала забележена и измерива—што је елиминисало непрецизна извештавања: непотпуна, нетачна или преувеличана. Дневни извештај је саопштаван дигитално и папиролошки са потписом. Вођење евиденције свакодневног рада, измерене количине, кратки описи тачних места рада (иконографски приказ), стварали су лепу и детаљну историју. Тиме је забележена улога у учешћу сваког актера и место где је радио. Искрено и тачно документовање изведеног рада недвосмислено је представљало вредну стручну исповест. Сви завршени радови и њихове количине су документовани. Сабране мере на крају из дневних извештаја показују значајне податке о изведеним радовима. Тиме се недосмислено показало да је урађен посао на највишем нивоу и способност да се буде добар и одговоран пословни партнер. Тачност и сликовитост извештаја појединца омогућавала је прецизност и званичних завршних извештаја на нивоима стручних служби и министарстава. Због обимних радова и могућности нагомилавања документације, последње четири године поједноствљено је саопштавање и вођени су само дигитални дневници. Сложеност, пожртвованост и тачност у раду стварали су надахнуту атмосферу, хранили су полетност и веру за ново пројектовање и залагање да се рад наставља из године у годину, до комплетне заштите грачаничких фресака.

Практичан рад учесника у заштити зидног сликарства Успењске цркве Манастира Грачаница, садржао је решавање многобројних облика оштећења, што се и могло очекивати на тако пространим површинама које је требало конзерваторски обрадити и збринути. Поједини актери нису могли да уче-

ствују у сваком послу али је сагласно са затеченом проблематиком одређиван делатник, тандем или мањи тим. Укупно, сви радови су извршавани у радном сагласију.



3. Академија СПЦ, снимак у току наставе на предмету Заштита зидног сликарства. Снимак 2008.

Заштитни сликарско-конзерваторски радови на фрескама реализовани су у више кампања од 2010. до 2018. Урађени су радови на свим сачуваним деловима зидног сликарства и слободним повшинама (укарасном малтеру) у целом храму. Ове радове је финасирало Министарство културе и информисања Републике Србије, више пута; Министарство правде Републике Србије и Канцеларија за Косово и Метохију. Пројектант радова и надзор обављао је проф. мр Мирослав Станојловић, сликар-конзерватор. Извођачи су били предузећа: КОТО из Београда и ИЗОЛПРОМ из Грачанице. Стручне радове је изводила екипа сликара-конзерватора, највећим делом образованих на Академији СПЦ. Сачувани делови изузетно вредног живо-

писа из XIV и XVI века, споменика културе који се налази на листи светске културне баштине УНЕСКО-а, били су на много места одраније угрожени продирањем влаге, ефлоресценцијом, као и интензивним талозима чађи и атмосферске прашине. Овакви депозитни наноси мењали су основне, односно полазне вредности зидном сликарству тако што су га визуелно изопачивали, затамњивали и заклањали. На основу обављених физико-хемијских истраживања, карактеризације соли и утврђивања својстава тамног талога, из 2010. одређена је методологија за њихово одстрањивање. Чишћење и уклањање депозита потврдило је исправност одабране методологије.

На грачаничком живопису затечени су бројни ослабљени делови зидног сликарства, различитог степена деструкције. Изузетно драгоцене целине овог зидног сликарства, после интервенција ојачане су и спасене ризичног стања могућег обрушавања. Сада су читкије и јасније за посматраче и на одговарајући начин су трајно презентоване. Светлих и ведрих боја, јасних иконографских садржина доприносе свечаном изгледу свих простора храма. Сви изведени радови, употреба савремених материјала, у погодном унутрашњем амбијенту храма, по свим знацима требало би да обезбеде дуговечно постојање зидног сликарству. Један од најлепших храмова у наслеђу српског народа после ових радова има и живопис, конзервисан презентован по свим мерилима савремене заштите.

Савремени сликарско-конзерваторски радови на живопису Богородичиног Успења манастира Грачаница на Косову и Метохији 2010-2018. обухватили су:

- 1523m² стручног третирања фресака;
- 183,78m² ојачавања фресака инјектирањем;
- 219,86m² прераде површине старог декоративног малтера;
- 80,5m² постављања новог украсног малтера;
- 260 m² презентовавања зидова без малтера.

Грачанички храм Богородичиног Успења са олтаром, наосом, унутрашњом припратом, јужним, северним бродом, јужним и северним параклисима и спољашњом припратом садржи око 811 композиција и појединачних светитељских ликова.

Велики део ових радова извели су студенти Академије СПЦ, непосредно пред значајну облетницу цркве манастира Грачаница, као драгоцени прилог. На почетку циклуса радова већина њих су учествовали као апсолвенти, а на завршетку многи са мастер звањима и положеним стручним испитима.

2011 -2012.

Стеван Маковић, сликар - конзерватор

2014. -2018

Бранка Златаревић, сликар - конзерватор

Иван Марковић, сликар - конзерватор

МА Гојко Мрковић, сликар - конзерватор

МА Мирјана Југовић, сликар - конзерватор

МА Немања Комненовић, сликар - конзерватор

Страхиња Поповић, сликар - конзерватор

Стефан Јовичић, сликар - конзерватор

МА Страхиња Ђорђевић, сликар - конзерватор

МА Сузана Парента, сликар - конзерватор

Лука Новаковић, студент конзервације

Литература:

Станојловић, Мирослав, “Манастир Грачаница – Сликарско–конзерваторски радови на живопису Успењске цркве,“ Гласник ДКС, бр 21. (Београд, 1997): 59-60.

Станојловић, Мирослав. Јеликић, Алекса. “Испитивачки физичко-хемијски и превентивни заштитни радови на деловима зидног сликарства Успењског храма манастира Грачаница,“ Гласник ДКС, бр. 35 (Београд 2011), 129-132.

Станојловић, Мирослав. “Поправка сложеног облика потклубућења зидне слике, применом преграда од тампона памучне вате са брзовезујућим цементирајућим везивом,“ Зборник радова (Костолац, 2016).

**METHODOLOGY OF PROFESSIONAL PROTECTIVE
WORK ON WALL PAINTING IN GRAČANICA**

Miroslav M. Stanojlović

Institute for the Protection of Cultural Monuments, Belgrade

e mail: mija@heritage.com

Summary: The purpose of pedagogical work is reflected in the obvious application of acquired knowledge and skills. This is especially emphasized in the theory and practice of wall painting protection. This work has its confirmation in the successful participation of a well-trained student in real practice. A professionally trained student successfully realizes complex tasks at a high professional level. This was also shown during the participation of students of Academy SPC on the protection of wall paintings in Gračanica. The paper describes the work during classes and during the protection of wall paintings in the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in the monastery of Gračanica in the period 2010-2018.

Key words: pedagogical work, professional skills and professional knowledge, protection of wall painting, monastery Gračanica.

НАКИТ КАО СПЕЦИФИЧАН ОБЛИК ДУХОВНЕ И МАТЕРИЈАЛНЕ КУЛТУРЕ

Звонко Петковић

Висока школа – Академија СПЦ за уметности и
конзервацију, Београд

ел. пошта: zvonkopetkovicb1@gmail.com

Миша Михаиловић¹

Јован Матовић²

Апстракт: Основна подела накита по врсти израде може се делити на накит занатске израде и накит као производ домаће (кућне) израде. Доласком Турака у XVI веку, долази до наглог развоја кујунцијског заната. Њиме су се бавили мајстори кујунције, златари или произвођачи уметничко-филигранских предмета који су од сребра или неког другог племенитог метала, техникама ковања, филиграна, гранулације, ливења израђивали декоративне предмете – разноврсне врсте накита, за ношење директно на телу или одећи. Накит се увек везивао за врсту „ауторског дела“.

Што се појединачних уметничких судбина тиче, уз многобројне друге, постоји и акумулативни модел који можемо најједноставније дефинисати одредницом „када се испуни време“, односно дешава се када му је одређено да се деси. Овај принцип исказан је безброј пута; истовремено аналитички можемо сасвим да га рашчланимо, разматрамо и увек потврдимо као исправан. Дакле, на почетку - неопходан је вољени моменат, а сходно максими „Идеал је понављати се“ , подразумева се да је неопходно и оно што следи. „Repetitio mater studiorum est“ чува принципе постепеног сабирања и таложења информација, знања и вештина, који касније треба да ескалирају у нови квалитет. Посматрајући развој накита кроз дужи временски период од праисторије до савременог доба, може се закључити да је накит мењао свој физички изглед, технологију израде као и мор-

¹ Мр геолошких наука, специјалиста за дијаманте, обојено камење и бисере.

² PhD Јован Матовић, jovan.matovic@uns.ac.rs

фологију. Једну од интересантнијих типолошких подела накита израдила је Братислава В. Крстић, као класификацију према местима ношења, на следеће врсте: 1.накит за главу; 2.накит за врат; 3.накит за груди; 4.накит за леђа; 5.накит за струг.

Кључне речи: накит, филигран, гранулација, сребро, позлата, драги камен

Увод

Откључавање стварности углавном је непредвидиво, неочекивано, често сасвим запањујуће и с последицама којима је тешко ухватити начине простирања. У уметности, степеновање узрока и последица незахвално је разматрати, мада основни модели, кроз дугу повесницу, показало се – ипак претрајавају, упркос динамичним менама. Један од узорних модела праћења развоја уметности на ширим простанствима садржи се у максими “Уметност је рухо идеје”, коју је у двадесетом веку дефинисао мудри Георгије Флоровски. Јасан, поуздан и лако доказив, у потпуности може да испрати укупну генезу уметности беле цивилизације, коју понајвише и познајемо и разумемо. Што се појединачних уметничких судбина тиче, уз многобројне друге, постоји и модел акумулативни који можемо дефинисати најједноставније одредницом “Када се испуни време”, односно – дешава се кад му је одређено да се догоди. Делује донекле фаталистички, међутим овај принцип опет – исказан је безброј пута; истовремено, аналитички можемо сасвим да га рашчланимо, разматрамо и увек потврдимо као исправан.

Дакле, на почетку – неопходан је вољни моменат, а сходно максими “Идеал је понављати се” (Џорџ Р. Бах; амерички антрополог и психотерапеут, 20. век) подразумева се да је неопходно и оно што следи. Дакле, максима „*Repetitio mater studiorum est*“ (Понављање је мајка знања, умећа, мудрости...) чува принципе постепеног сабирања и таложена информација, знања, вештина... који касније треба да ескалирају у нови (невиђени) квалитет. Тако, будући уметник, дакле, пролази компликоване фазе едукације, а затим следи акумулација, онај период који се у народу лепо именује као “крчкање”, вољна и невољна унутрашња обрада сакупљеног. Уметничка иниција-

ција, као потпуно увођење у ткиво уметности, најчешће долази као гром из ведре неба; она припада индивидуи и персоналном прекорачењу критичне масе датог и сабраног. А затим настапа оно што нас највише и занима - креација. Код појединаца, испољава се периодично, на махове, мучно и лагано, док код особито помилованих она тече као бистри поток и може да траје читавог живота. Колико ретки, толико су и драгоцени ови други јер они представљају меру сопственог времена, о земљи и оправдање да се "имало рашта и родити" и чисту демонстрацију да нису узалуд утрошили таленте којима их је Творац благословио и обдарио.

Накит представља специфичан облик духовне и материјалне културе сваког народа или етничке групе, будући да су његова својства утилитарне, религијске или естетске природе. Он се може посматрати као део одеће који некад има практичну намену, али који у исто време одражава положај његовог власника у сталежу, породици, војсци или култу. С друге стране, пак, поједине форме украса често су ношене из посебних разлога као предмети апотропејског карактера, тако да целокупни стил кићења и украшавања накитом представља одраз духовне културе појединог етноса. Кроз накит, сваки појединац испољава своју потребу за лепим, а богатство форми и раскош техника украшавања поуздано сведоче о општем стилу у уметности одређене епохе.

Накит као трајна инспирација уметника

Све ове особине накита потпуно су дошле до свог изражаја током римског и рановизантијског периода. Накит од злата и, поготово, од сребра, на централном Балкану се јавља у сразмерно великом броју већ у последњим вековима старе ере. Израђиван, углавном, у локалним центрима, он с једне стране изражава све тенденције општег стила једне епохе, док с друге, одражава локалну ситуацију и специфичности. Управо те локалне карактеристике, присутне у продукцији накита на централном Балкану током римског периода, омогућиле су нам да, донекле, проширимо постојећу дефиницију римског златарства као хеленистичко-римског или италоримског, зависно

од тога који су утицаји, источно-медитерански, односно итали-етрурски, доминирали у формирању стила одређених области. Наиме, у балканско-подунавским провинцијама Царства у римском периоду јављају се и неке форме накита аутохтоног карактера, настале трансформацијом утицаја који су у ранијим епохама доспели из егејског културног круга. У касноримском и рановизантијском периоду, битну одлику накита представља велика употреба полудрагог камења, разнобојних паста и бисера. Тај полихромни стил изражен је како код минђуша, тако и код огрлица. Жеља за ефектом раскоши огледа се и у примени филиграна и гранулације или имитације ових техника. Ипак, орнаменти рађени на овај начин никад по финоћи израде не достижу квалитет хеленистичких узора, који се задржао на примерцима накита аутохтоног карактера, насталим под културним утицајима из ранијих епоха.

Тако дакле и златарство Балкана, према још недовољно истраженим и потврђеним индицијама, ако и није баш најстарије у европским размерама, онда, свакако припада малој групи старих народа који су вештину његове обраде савладали веома рано. Балканско полуострво, турбулентна територија у свим временима поред многобројних и бесцен дарова које је нудило становницима истовремено је изазивало похлепу оних преко граница, па услед пљачкања, претапања и губљења других врста - мало нам је шта остало из најстаријих времена. Међутим, и то је довољно да се удивимо вештинама, пажњи и љубави коју су стари мајстори и уметници уграђивали у те драгоцене предмете. Наравно, број златарских предмета се умножава како се приближавамо нашем времену, а посебну пажњу, сматрамо треба обратити златарству античке Грчке цивилизације и особито њеном – хеленистичком периоду. То је време острашћене посвећености лепоти и доброты, философским категоријама без којих би уметност постала само празна љуска, али и време апсолутног познавања технологија, скулпторског овладавања анатомијом свих живих бића, време приближавања божанске и људске суштине, време поезије, философије, математике... речју – истинско доба светлости које је касније мало где и мало када достигнуто. Из тог периода, многобројне оставе широм Балкана, али и гробни налази и оно материјала који се чува по

музејима и приватним збиркама - сведоче у прилог претходној тези. Разноврсност форми, техника и материјала, примењиваних на античком накиту, послужила ми је као инспирација за стварање колекције савременог накита који својим изгледом и начином израде евоцира стил античког украса, а истовремено је пријемчив и савременом укусу. Раскошна сребрна огрлица из Беле Реке код Шапца била ми је инспирација за израду исто тако масивног, а елегантног ланаца, украшеног кришкасто и спирално обрађеним сребрним перлама, са минуциозно обрађеном копчом. Инспирирана накитом аутохтоног стила израде из II века, ова огрлица одише истовремено рустичношћу и модерношћу. Златни накит пружио ми је још више инспирација. Наиме, златарство касне антике одликовало се комбиновањем техника украшавања и употребом разнобојног полудрагог камења. Током рановизантијског периода велики златарски центри, попут Константинопоља, постају седиште занатлија из различитих делова Царства, поготово из источномедитеранских уметничких центара. Под њиховим утицајем производе се нови облици накита, блиски оријенталном укусу. Истовремено, византијске златарске радионице почињу да раде украсе за потребе новодошлих варварских племена, што се манифестује новим формама, али и све већом употребом вишебојног камења и стаклених паста. Ове тековине византијског златарства шириле су се и на запад, до обала Јадранског мора, што је довело до стварања синкретистичког стила израде златног накита на целом балканско-медитеранском простору. На овај период наслањају се хришћанство и средњи век, с новом религиозном концепцијом, при чему православна линија у потпуности баштини и само донекле прерађује наслеђе светлих античких времена. Златарство сада добија и сасвим нову конотацију – постаје основи симбол светлости светости, односно добија улогу фона на коме се одвија сва драма хришћанске историје, од генезе до Христовог Васкрсења, па и после. Злато тако прекрива зидове храмова и на њему се “писују” сцене из Старог и Новог завета, њиме се позлађују куполе храмова, од њега се граде кивоти за обреде, украшава црквени мобилијар, одежде богослужбеника... Наравно, као и у свим претходним периодима и у овом лугом, испољили су

се сви златарски домени, како религиозни тако и световни. Накит је, као и у свим другим временима, играо битну улогу при демонстрацији статуса, комуникативности са светом, односно референтним центрима, радионицама, мајсторима, али и укусу, односу према актуелној моди...

На врхунцу средњег века, када се Срба тиче, дешава се нешто што ће заувек у добром светлу обележити њихову историју, културу, уметност. Као комшије и добри ученици, српски господари, властела пре свих, преузели су мноштво знања, умећа, манира велике Византијске цивилизације. При крају, захваљујући критичној маси акумулисаних знања, идеално коришћеним ресурсима своје земље, узорном владању и страсној потреби да се иза себе остави дубоки траг о снази вере и другим племенитим особинама народа и времена у коме је живео, израста и нови квалитет. Тако је настала последња велика степеница на хиљадугодишњој моћној грађевини велике Византије, названа уметност Моравске Србије. Из тог времена (друга половина 14. и прва половина 15. века), поред велелепних богомоља, уз божанствене фреске и мало очуваних икона, рукописане минијатуре и понешто каменорезних, керамичких, стакларских, текстилних, или ректих комада репрезентативног оружја, преостао је приличан корпус златарских предмета, превасходно накита. На њему могу, као у ретко ком домени уметности, они који умеју да виде, да разабере стање и све мене времена, преплитања утицаја, снагу државе, духа... Све то се дакле на накиту одсликава, као у чаробном огледалу. При томе, веома је уочљива дубока убеђеност у исправност религиозног концепта тадашње Србије, али и да њу истовремено заплјускују таласи утицаја са Блиског Истока, југа Балкана, па и са свих западних страна. У том разнородном зрачењу рађа се нови квалитет, који круни велелепну Моравску Србију. Нажалост, из свих претходних, као и из овог времена, дела су углавном непотписана; уметници су све дотле сматрали да су само спроводници божанских енергија, попут потписа сликара из Пећке патријаршије (почетак 13. века) ‘‘Дар Божји из руке Јованове’’! Комбнујући различите форме, израдио сам изузетне огрлице, наруквице и минђуше, украшене жадом, ахатом, гранатом, тиркизом, лапис лазулијем, бисерима, стакленом

пастом. Фантастичан колористички ефекат комбиновао сам са разноврсним начинима уплитања сребрних ланаца, тзв. византијским и дубровачким преплетом, а поједина решења израде ланца су ауторски, оригинални изум. Посебну пажњу, попут античких златара, посвећивао сам моделовању копчи и њиховом украшавању финим златним гранулама, па оне, иако функционални део огрлице, постају саме по себи мала ремек-дела. Раскошни изглед најбоље је дошао до изражаја у изради крупних златних перли, богато декорисаних спиралним орнаментима, што им даје изглед чипке. Нисам занемаривао ни најситније детаље на накиту, као што су мали тубулуси који спајају различите сегменте огрлице, а који су, такође, дискретно украшавани. Нисам се либио да комбинујем, златан ланац масивног преплета, са крупним, богато украшеним сребрним перлама и ситним, од стакла црвене боје, што огрлици даје оригиналан изглед, сасвим пријемчив савременом укусу. Ипак, оригиналне форме позлаћених огрлица, наруквица и минђуша, са различитим преплетима ланца, полудраго камење различитих боја које сам, уколико слободно виси, на дну украшавао декоративним златним розетама, представљају оне украсе по којима ће се ова колекција накита најдуже памтити. Памтиће се и по опојном мирису античких времена који лебди над њом, по сликама окићених љупких Венера са фресака из Помпеје или матрона које достојанствено носе накит на Фајумским портретима. Јер, као што сам већ рекао, накит одражава положај његовог власника у породици, сталежу или култу, а истовремено исказује и његову потребу за лепим. У антици, као и данас.

О уникатним комадима накита, које и данас израђујем, један од озбиљних коментара дао је и музејски саветник Душан Миловановић, историчар уметности, и један од ретких познавалаца средњовековног накита:

..., Досадашњи уметнички опус господина Звонка Петковића никако није мали. Према образовању архитекта, дизајнер, примењаш... према статусу слободни уметник, конзерватор и рестауратор, професор на Високој школи СПЦ за уметност и конзервацију... Међутим, чини се да се читавог живота припремамо управо за овај искорак, за дубоко зараћање у огром-

но море златарске вештине и уметности. Он је узорни пример вредног сакупљача који читавог живота збира да би у једном тренутку, из до врха напуњене ризнице његове, кренула бујично да истичу блага непојамна. Интерес за златарство код њега је уочен већ на првим корацима, али било је потребно да се испуни време. Посао у Музеју примењене уметности и најбогатија колекција средњовековног накита у Србији, блиски сусрети са ремек-делима и могућност да се проучавају, посматрају са свих страна, да се упознају скривене тајне старих мајстора свакако су само допринеле попуњавању неопходних фолдера за високи узлет. Уз то и учешћа у великим изложбама (Крстови, Савремена Православна уметност, Сачувано време...) само су даље могли да допринесу претходно постављеној тези. Радови за ризничке збирке САНУ, Летњиковца Обреновића у Смедереву, за кабинете Владе и Скупштину Србије, за приватна лица... даље употпуњавају знања и вештине. Професура и на Факултету примењених уметности, где је дуго водио Катедру за стилски ентеријер само се ширио и употпуњавао кроз сопствену едукацију и рад са студентима. Додајмо и консолидацију златарског материјала са Виминацијума и израду више примерака за различите изложбе, при чему никада није радио потпуне копије, већ је као расни рестауратор надоместио оно што је време оглодало, али укључивао сопствени (лаки) коментар читавом предмету. Тако су настали прекрасни нови комади накита чији су узорни сачувани у Виминацијуму, Гамзиграду, Шаркамену...

У свету модерних тенденција, дизајна који се данас решава са разним техничким достигнућима у виду тродимензионалне штампе, компјутеризованим машинама које решавају многобројне „проблеме“ у изради накита, савремени уметник који се инспирише античким златарством, убедљиво показује да традиционалне технике и ручни рад односе превагу над индустријском производњом стандардизованих облика украса.

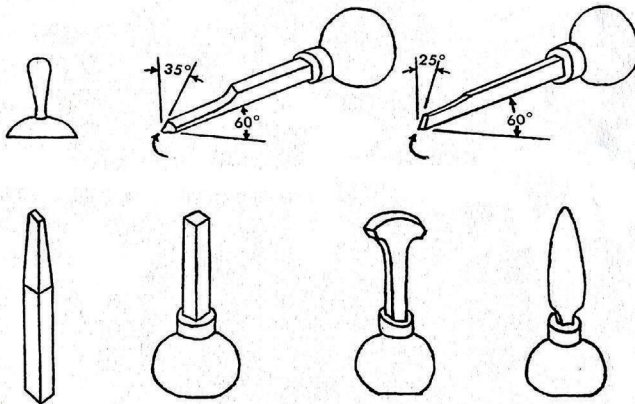
Најчешће методе фасовања камења у јувелирској индустрији

Инспирацију за реализацију већине комада накита упорно сам тражио у делима величанственог златарства Кондо Вука,

Петра Смедеревца, Нешка Пролимлековића, Николе Нешковића... последњих великих српских златара (16-17. век) и да на тај начин спајао прекинуте а драгоцене и неопходне конце континуитета, онога са данашњим временима.

Тако настаје читава колекција где се на поједним комадима примећују, на први поглед, неспојиви елементи узети са предмета из различитих цивилизација, територија, епоха. Као прави композитор, који од само осам нота ствара симфоније, тако се и овде демонстрира право умеће компоновања од правилно, унапред одабраних детаља. У међувремену, укључио сам и кристално (разнобојно) стакло, а затим и драги камен. Намерно кажем „драги“, јер је сасвим застарела и укинута подела на драго и полудраго камење; од опала (па и нижих категорија на Мосовој скали) све до дијаманта све модификације се сврставају у драго камење, као један од најлепших и најплеменитијих дарова природе. Сребрни, а по негде и позлаћени носачи с племенитим бљештавилом камења стварали су нове светлосне фуге. Затим су укључени и бисери, правилни и млечни, али и они “монстр” категорије у реализацији ауторских примерака, на којима ћемо увек моћи да нађемо нит која спаја са претходним искуством многих генерација. Наравно, претежне асоцијације налазим у српској баштини, у великој, лепој и богатој уметности њеног средњег века. Мунициозност и крхка лепота примерака који се ослањају на античку традицију тако, лагано уступа пред рудиментарним, стаменим и убедљивим примерцима златарства чије узоре и изворе треба тражити, пре свега, у закаснелој српској неоготици и радионицама сачуваних херцеговачких златара. Дobar део досадашњег опуса управо припада таквом маниру, природном динарском типу човека и жене, високог стаса снажних удова, на којима би било сасвим непримерено да се качи некакав ситни и неуверљиви накит. Стога овај сегмент можемо дефинисати као мушки манир у изради накита, који се најлепше очитује у сачуваном делу ризнице Манастира Бање Прибојске. Комбинација горског кристала са цирконима је можда и препознатљив манир у колекцији накита. Потпуна прозирност овог племенитог камена приликом уградње одише некаквом посебном мистичношћу.

Фасовање у затвореном фасунгу („безел или тракасти фасунзи“) – Термин „безел“ изведен од француске речи „biseau“ што значи нагнута ивица. Камење са нагнутим ивицама (кабошони) су били први „брусеви“ које је човек измислио. Фасунзи за овај тип брушеног камена, тј. безел фасунзи, су били најранији примењивани фасунзи. Фасовање у затвореном фасунгу се најчешће користи за кабошоне и степеничaste брусеви (смарagdне), мада се повремено користи и за друге типове брушеног камена. Код ове методе фасовања постоје три верзије и то: кутијасто, кутијасто са ослонцем за камен и ректангуларно. Ако је камен провидан, тада се доњи део фасунга мора изрезати, а количина метала (трака) која остане, мора бити толика колико је довољно да се направи ослонац за камен. Висина фасете – фасунга, мора бити онолика, колико је довољно да се угради камен. Ректангуларно фасовање у затвореном фасунгу је идеално за „простије“ – једноставније, степеничaste брусеви. Висина фасунга мора бити нешто мања него што је висина камена. Фасовање у затвореном фасунгу (безел), представља одличан начин за заштиту појаса и павиљона код многих драгуља. Метода је ефикасна и када се користи у комбинацији са



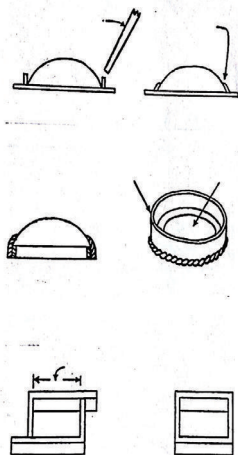
1. Граверски ножеви и разни типови нагурача

другим методама фасовања, а нарочито је ефектна са необичним брусевима.

Фасовање на крапне – Ово је, вероватно, најчешћа метода фасовања. Може се користити за било који тип накита и за било који брус камења.

Пре него се приступи овој методи фасовања, прво се мора проверити да ли камен може издржати притисак проузрукован савијањем крапни преко појаса. Чак и дијамант може бити оштећен уколико се не рукује без додатног опреза. Ова метода фасовања, ипак, захтева веће искуствено знање са фасовањем камења. Без обзира што се ова метода може применити на било који камен, она не даје велику заштиту камену као остале методе. Уколико се размишља о примени камења које се лако абразује (гребе), ломи или пуца (смарagd, танзанит, кунцит), тада се мора размишљати о стилу фасовања који би највише покривао појас и таблу камена. Иначе, распоред, број и величине крапни одређени су величином и обликом камена. Генерално се употребљавају четири крапне, а оне се израђују од округле, ректангуларне или полуокругле жице.

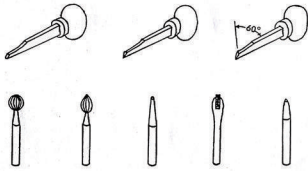
Количина метала која се отклања са крапни за време припреме лежишта за камен је око 25% - 40%, а она зависи од дебљине крапни, њихове позиције и величине, тј од врсте фрезера. Након завршног брушења и турпијања као и фасовање камена, око 50% количине крапне мора остати на фасунгу. Такође, висина крапне мора бити око 30% - 40% висине круне.



2. Кутијасто фасовање

Фасовање дијаманата – Због високе вредности дијаманата, перфекција је од изузетног значаја како за изглед фасунга, тако и за сигурност по сам камен. Осим постојећих алата за фасовање, за фасовање

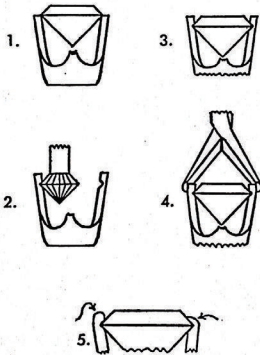
дијаманата потребни су и додатни алати. Да би се припремио комад за фасовање, кроз метал се пробије отвор који мора бити нешто мањи од пречника камена. Затим се фрезером отвор проширује да би појас камена лежао нешто изнад површине метала. Затим се лоптастим фрезером исте величине (као и камен) отвор даље проширује, тако да се појас камена лагано спусти испод површине метала. Благим покретима камен се подешава да заузме одговарајућу позицију, затим чврсто гурне уз помоћ нагурача. Веома важан аспект приликом фасовања дијаманата је да се отвор пробије целом дебљином метала, тако да светлост може ући кроз камен преко калете (дна) и тако повећа сјај и боју дијаманата.



3. Граверски ножеви, фрезери, нагурач, раб и нагурач



4. Припрема метала за фасовање



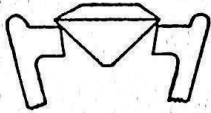
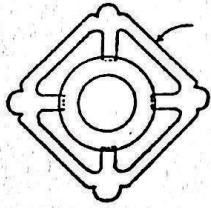
5. Фасовање на крапне

Фасовање методом PAVE – Ово је таква метода фасовања где се више редова дијаманата заједно фасује на једном комаду метала. Након фасовања дијаманата, комад таквог накита изгледа као да је поплочан дијамантима. Уфасовани на овај начин, многи комади накита добијају на елеганцији и богатијем изгледу. Дијаманти који се фасују овом методом, у жутом злату могу привидно побољшати своју боју односно више су „жућкасти“, док уфасовани у бело злато или платину неће добити жућкасту нијансу. Постоје два типа „rave“ фасовања и то класични и комерцијални. Код класичног типа, камење исте

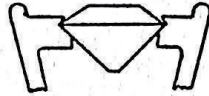
величине лежи у три или више правилних редова, док се код комерцијалног типа користи камење различите величине, на-сумице распоређено на одређеном комаду накита. Величина, облик и број дијаманата, као и растојање између примерака, диктираће тип „rave“ фасовања. Код веома скувих „rave“ фасовања, отвори у металу су веома блиски, па се после фасовања дијаманти својим појасевима готово ослањају једни на друге. Код јефтинејег „rave“ фасовања, више метала остаје између уфасованих дијаманата. Када су дијаманти у питању, обавезно се формирају по четири крапне, због веће сигурности, понекад се једна крапна формира између три дијаманта, ако су они смештени блиско један уз други. Обзиром да се крапне извлаче граверским ножем, па онда савијају преко ивице појаса дијаманта, мора се обратити изузетна пажња током ове фазе фасовања. Овом методом се најчешће фасују дијаманти, рубини и сафири, док се мекши примерци (опал, кунцит, топаз, турмалин) не смеју фасовати овом методом.

Илузионо фасовање – Применом ове методе фасовања, дијамант изгледа привидно већи него што јесте, захваљујући рефлектованој светлости. Илузиони фасунзи имају четири главна узана носача за држање дијаманата и формирање крапни или куглице. Код ове методе фасовања камен се брзо фасује, па је зато ова метода и веома јефтина. Звездано фасовање је тип илузионог фасовања. Код ове методе, граверским ножем се извлаче резови који су танки и плитки, а што су ближе камену постају дубљи и шири. Када се извуку сви резови тада они личе на „звезду“. Када се камен стави у предвиђени отвор, из постојећих канала се извлаче крапне и савијају преко ивице појаса.

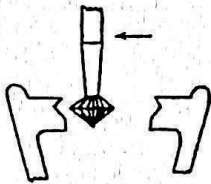
Ромско фасовање (Gypsy method) – Овај тип фасовања је примењљив код фасовања брилијаната. Припрема метала се врши на исти начин као код осталих метода фасовања. Када је камен чврсто заузео своју позицију, чекићем и алатом, околна количина метала се лагано „лупа“, док метал чврсто не налегне преко појаса камена. На овај начин камен је у фасунгу потпуно затворен и безбедан од испадања. Ромско фасовање делом подсећа на „безел“ фасовање. Иначе, ово је врло популарна метода фасовања за мушко ливено прстење у које треба уградити кабошоне разних облика и величина.



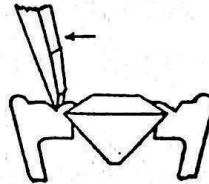
1



3

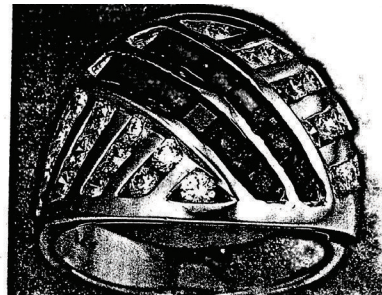
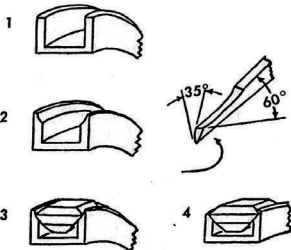


2



4

6. Илузионо фасовање



7. Каналско фасовање

Каналско фасовање – Овај начин фасовања представља изузетан начин да се побољша општи утисак шине прстена или да се око наведе на централну фокалну тачку. Овакво фасовање обезбеђује веома уредан изглед самог „објекта“, који се најчешће изводи округлим брилијантима, бакетима, а у последње време веома ефектно и квадрилионима. Предност каналског фасовања је у томе што су примерци у фасунгу уфасовани веома ниско, па је појас, као и табла, добро заштићен.

Код ове методе, лежиште се прави између два зида метала који формирају канал. Када се лежиште обради, камен се гурне у канал, прво једна страна, а затим и друга. Због самог начина фасовања морају се користити само веома тврди минерали (дијамант, рубин, сафир), јер са мекшим примерцима постоји већи ризик због могућег лома и пуцања.

Закључак

Доба светлости и наши у њему – Године 6938. од стварања света (по тадашњем важећем календару српскоме) градња једне од највећих европских тврђава- Смедерева, била је при крају. На једној од виших кула којој је дато име по Св. Андреју, неимар је црвеним циглама узидео осмокраки крст, а испод њега уписао следећи текст: „У Христу Богу благодаран деспот Ђурађ господар Србима и поморју Зетском, сазида овај град“.

Ђурађ Бранковић био је најбогатији европски владар у бурном времену Европе прве половине XV века. Његови главни приходи били су од многобројних рудника злата и сребра у Србији, укупно 32 на броју. Од њих, из свега три нису вађени племенити метали. Из српских рудника у то доба вађено је 30 тона злата и сребра годишње, а у целој Европи 47 тона. Ђурађ Бранковић је био највећи трговачки партнер Млетачке и Дубровачке републике. У Будиму, у трговачкој улици, званој Италија, имао је дворач сазидан од брачког камена, са одајама чији су подови били обложени мермерним плочама.

Колико је Србија била богата сведочи и податак да су њени рудокопи задовољавали 35% европских потреба за племенитим металима. Најзначајнији рудник било је косовско Ново Брдо, недалеко од Приштине. Ту је ковано око 200.000

дуката годишње, односно вадило се око 15 тона сребра. Новим Брдом руководио је војвода са 12 „бургера“ – чланова већа, на основу закона о рудницима. У граду су поред властеле и војника живели рудари, трговци, златари и остале занатлије. У деспотово доба имао је више од 10.000 становника (као тада и Лондон). Константин Философ је записао: „овај град беше сребрени и воистину златни“. Турђев динар био је тада једна од цењенијих монета. Њиме се трговало од Новограда, Будима и Беча, до Лондона. Комадима накита који су израђивани од сребра и драгога камења, оплемењивани техникама филигранна и гранулацијом, дичила се сва европска господа, а ти комади су настајали у српским златарским радионицама.

Данас нас археолошки налази подсећају на овакве комаде који у сваком погледу заслужују свеколику пажњу. Врло често се поставља питање како су могли да буду израђени такви комади накита без употребе технолошких достигнућа данашњице? То питање је дужи временски период мучило и мене, али паралелно је стварало и жељу да се опробам и да изучавајући такве комаде, уђем и у реализацију. Сва драг је у области примењене уметности и том занатском делу посла, који се у дизајнерском смислу огледа у комбинаторици, а као вид технолошких могућности користим анализу употребљених материјала и спектрографске методе које показују, између осталог, чистоћу драгог камења које уграђујем у свој накит.

Литература:

Иванић, Бранка. Накит из збирке Народног музеја од 15. до почетка 19. века. Београд: Народни музеј, 1995.

Василић, Данијела и Владимир Ђукановић. Накит од тепелука до ђердана. Нови Сад: Збирка стране уметности Музеја града Новог Сада, 2007.

Петковић, Звонко. Стварање оправдава постојање. Београд, 2015.

Plina M. A. Elkova V. A. Romanova L. F. Soviet Jewellers, Works by Masters of Soviet Republics, 1960s-1970s. Moscow: Sovetsky Khudozhnik Publishers, 1980.

Gundermann, Angelika, Rolf Toman. ROMANESQUE Architecture

Sculpture Painting. Potsdam: Uleman & Konemann, 2007.

Toman, Rolf, L, Art roman, Architecture Sculpture Peinture. Köln: Konemann, 1997.

Кондић, Владимир, Злато скита. Београд: Народни музеј, 1977.

JEWELRY

Zvonko Petković
Academy of the Serbian Orthodox Church
for Fine Arts and Conservation, Belgrade
e mail: zvonkopetkovic61@gmail.com

Summary: The main classification by type of jewelry making can be divided into handicrafts jewelry and jewelry as a product of domestic (household) production. With the arrival of Turks in the sixteenth century, there was a sudden development of (kujundzian) trade. It has been practiced by masters silversmiths, goldsmiths and manufacturers art of filigree objects made of silver or other precious metals, by forging, filigree, granulation, casting crafted decorative items - various types of jewelry to wear directly on the body or clothing. Jewelry has always been associated with the kind of «work of authorship.» As far as individual artistic destiny goes, along with numerous others, there is a cumulative model that we could simply define with descriptor «when the time is up» or it happens when it is certain to happen. This principle is stated numerous times; both analytically, we can completely break it down, and always consider and verify it as correct. So, at the beginning – it is necessary beloved moment, and according to the maxim «The ideal is to be repeated,» it is understood that it is necessary and what follows. Maksim Repetitio mater Studiorum est keeps principles of gradual addition and precipitation information, knowledge and skills, which later needs to escalate into a new quality. Looking at the development of jewelry for a longer period of time, from prehistory to modern times, it can be concluded that the jewelry have been changing its physical appearance, technology development and morphology. One of the more interesting typological classification of jewelry was done by Bratislava V. Krstić, as the classification according to the places of use, in the following types: 1.head piece jewelry; 2.neck jewelry; 3. Chest jewelry; 4.back jewelry; 5.waist jewelry;

Keywords: jewelry, filigree, granulation, silver, gilding, precious stones.

Η ΦΟΒΕΡΑ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΦΟΒΕΡΑΣ ΔΕΥΤΕΡΑΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣ
ΥΠΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ

Αλέξιου Παναγόπουλου
Εθνικό Κολλέγιο στην Πάτρα, Ελλάδα
e mail: alexpan1@hotmail.com

Αφηρημένη: Ο Άγιος Ιωάννης Χρυσόστομος είναι αυθεντικός διερμηνέας της Βίβλου και της ιστορίας της εκκλησίας. Αυτό το άρθρο πραγματοποιεί το έργο του στον τομέα της χριστιανικής ιστορίας και παιδαγωγικής και αντιλαμβάνεται το φαινόμενο της Δεύτερης Παρουσίας του Χριστού.

Λέξεις κλειδιά: Χρυσόστομος, «eshaton», Άφιξη του Δεύτερου Χριστού, Φόβος, Τρόμος, Φινίρισμα Ιστορίας.

Τό Μυστήριο τής Δεύτερας Παρουσίας ως τό αποτέλεσμα τής ανθρώπινης άνταρσίας και άποστασίας¹

Ο Κύριος Ίησούς Χριστός κατά τήν δευτέρα Αύτου παρουσία θά έλθει „άπ’ ούρανου“² τών πλειόνων τρυφώντων³ Τό άπροσδόκητο και ξαφνικό για τόν πολύ κόσμο τής ήμέρας εκείνης θά έπιφέρει σύγχιση και άποροία, γιατί οί άνθρωποι θά είναι: “Ωσπερ γάρ ήσαν έν ταίς ήμέραις ταίς πρό του κατακλυσμού, τρώγοντες και πίνοντες, γαμούντες και έγκαμίζοντες, άχρι ής ήμέρας είσήλθε Νώε είς τήν κιβωτόν και ούκ έγνωσαν, έως ήλθεν ό κατακλυσμός και ήρεν άπαντας, ούτως έσται και ή παρουσία του Υίου του άνθρώπου.”⁴

„Ο ί. Χρυσόστομος προσδιορίζει τό διτ „έν νυκτί έσται ή (δευ-

¹ Βλέπω: Αλέξιου Παναγόπουλου, “Έσχατολογικές διαστάσεις της Παιδαγωγικής σύμφωνα με τον Αγ. Τζον Χρυσόστομ” (PhD diss., Σχολή Θεολογίας στη Φοδα, 2007).

² PG 4, 16.

³ PG 58, 703.

⁴ Ματθ. 24, 37-39. Πρβλ. PG.58, 707.

τέρα) παρουσία⁵, αλλά θα έλθει „άθρόον και άπροσδοκήτως”⁶ „πάσι φανείται”⁷ δηλ. όχι σε μία μερίδα εκλεκτών, αλλά θα είναι έμφανής γι’ όλους. Τότε, σύμφωνα με τον ί. Χρυσόστομο, θα έμφανισθεί τό φοβερό σημείο του Υιού του ανθρώπου “έν τώ ουρανώ”, “τουτέστιν ό Σταυρός, του ήλίου φαιδρότερος ών”⁸, ωστε νά τόν δούν καλά και οι άδικοι σταυρωτές Του, για νά αισχυνθούν.

Ο ίδιος ό Ίησούς Χριστός προφήτευσε τήν δευτέρα έλευσή του, λέγοντας: “ ΟΨεσθε τόν Υιόν του ανθρώπου επί τών νεφελών έρχόμενον (και παρατηρεί ό ί. πατήρ), ουκ ένεγκών τό λε-



1. αποκάλυψη

⁵ PG 58, 704.

⁶ PG 62, 449.

⁷ PG 49, 413.

⁸ PG 58, 698.

χθέν ό άρχιερεύς, διέρρηξεν αυτού τά ίμάτια”⁹ για τήν μεγάλη τους πόρρωση και άρνηση. Έρμηνεύοντας τόν θείο Παύλο, λέγει: “δι Χριστός άπαξ προσενεχθείς είς τό πολλών άνενεγκεϊν άμαρτίας, όφθήσεται τοίς αυτόν άπεκδεχομένοις είς σωτηρίαν”¹⁰ γιατί έγινε “θυσία” και “ιερεύς” πάνω στό θυσιαστήριο του σταυρού. Ένώ, “πρότερον... ό σταυρός όνομα καταδίκης ήν, νυνί δέ πράγμα τιμής γέγονε”¹¹, και άπ’ αυτό τό θυσιαστήριο του σταυρού, τόν ληστή “άξιον” έκανε του παραδείσου, αλλά και “βασιλείας ό σταυρός¹², έπειδή” μετ’ αυτού μέλλει έρχεσθαι έν τή δευτέρα και ένδόξω αυτού παρουσία”¹³ ο ί. πατήρ, έρωτά και άπαντά ταυτοχρόνως:”τινος δέ ένεκεν και διά τί έχων τόν σταυρόν έρχεται; Μάνθανε και τούτου τήν αίτίαν. “Ίνα γάρ δι’ αυτών τών έργων μάθωσιν οί σταυρώσαντες τήν οικείαν άγνωμοσύνην, διά τούτο αυτόν τόν έλεγχον τής μανίας αυτοίς δείκνυσι... βλέπουσαι τόν κατηγορον(σταυρόν), και έπιγινώσκουσαι τό άμάρτημα”¹⁴

„Οχι μόνο τόν σταυρό, αλλά “αυτά τά τραύματα μεθ ‘ έαυτού φέρων έρχεται”, ώστε νά θυμηθούν τά λόγια του προφήτη, πού έλεγε: ΟΨονται είς δν έξεκέντησαν.Καθάπερ γάρ επί του Θωμά έποίησε,... δι άληθώς άνέστη• ούτω και τότε φέρει τά τραύματα και τόν σταυρόν, ίνα αυτοίς δείξη, ότι αυτός έστιν εκείνος ό σταυρωθεις .”¹⁵

Τά πνευματικά “βραβεία,¹⁶ και οί “στέφανοι” τής νίκης θά δωθούν μετά τήν άνάσταση τών σωμάτων, στους δίκαιους, όταν θά καθίσει επί “θρόνου είς κρίσιν”¹⁷ όταν θά παρέλθει ό χρόνος “τής έβδόμης χιλιονταετηρίδος... όγδόης, τής μελλούσης και μενούσης,

⁹ PG 48, 760.

¹⁰ PG 49, 400.

¹¹ PG 49, 399.

¹² PG 49, 403.

¹³ Ibid.

¹⁴ PG 49, 414.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ PG 50, 431.

¹⁷ PG 55, 543.

αιώνιου ζωής”.¹⁸ Εδώ ο ί.Χρυσόστομος κάνει μία χρονική προσέγγιση τού καιρού τής δευτέρας παρουσίας, λέγοντας ότι θά γίνει αφού παρέλθει ή έβδομη χιλιετηρίδα, καί σύμφωνα μέ τόν ‘διο, ό Κύριος έσταυρώθη όταν είχε πλέον περάσει ή πέμπτη χιλιετηρίδα¹⁹ άρα έμεις βρισκόμαστε στήν έκπνοή τής έβδομης καί στήν άρχή τής όγδόης χιλιετηρίδος, από κτίσεως κόσμου, καί ‘ίσως ή έποχή μας νά σημαδεύεται από τήν προφητεία τού ί.πατρός, περι τών έσχάτων καιρών, γι’ αυτό άποκτά ιδιαίτερη σπουδαιότητα, ή θέση αυτή γιά τήν ‘ Εκκλησί καί τήν θεολογία σήμερα, στόν αιώνα πού ζούμε.

Η μάχη τής Έκκλησίας πρός τό κράτος τού σκότους, ύπήρχε καί ύπάρχει, μόνο πού θά ένταθει τίς τελευταίες ήμέρες, όταν ό ‘ίδιος ό αντίχριστος θά κάνει “πόλεμο μετά τών άγιών”, άλλά ή νίκη του θά είναι πρός στιγμή, γιατί “ήλθεν (σύντομα) ό Παλαιός τών ήμερών... καί τήν βασιλείαν (στούς ούρανούς πλέον) κατέσχον οί άγιοι”²⁰ αφού “τό μυστήριον άκολουθως προκατεβάλλετο τής άναστάσεως καί τής κρίσεως”.²¹

Όταν ό Κύριος κάνει λόγο στούς μαθητές του γιά τήν καταστροφή τών Ιεροσολύμων “ού μή μείνη λίθος επί λίθον”, έπίσης όταν τόν ρωτούσαν στό όρος τών ‘ Ελαιών,²² επίμονα καί κουραστικά γιά τήν ήμέρα καί ώρα εκείνη, πού ούτε οί άγγελιοι γνωρίζουν καί βρίσκονται δίπλα στό θρόνο τού Θεού. “Έθεταν τό έρώτημα: “πότε τά ‘ Ιεροσόλυμα άπολείται;”, καί ποιό θά ήταν κατόπιν τό σημείο γιά τήν δευτέρα έλευσή Του. Ο Κύριος, σύμφωνα μέ τόν ιερό πατέρα, κατάλα τήν σύγχυση τών μαθητών, πού νόμιζαν διτ ή δευτέρα παρουσία θά γίνει μετά από λίγα χρόνια, όταν περι τό 70μ.Χ., θά καταστρέφοταν τά € Ιεροσόλυμα. Γι αυτό, τούς τονίζει διτ δέν θά πρέπει νά πλανηθούν, ούτε από “Ψευδοχρίστους”, ούτε από “Ψευδοπροφήτες , πού θά λέγουν εφθασε ή συντέλεια ή ό Μεσσίας. Αφού, τούς έπισημείωσε τά σημεία τού τέλους τών Ιε-

¹⁸ Ibid.

¹⁹ PG 49, 401.

²⁰ PG 56, 233.

²¹ PG 57, 199.

²² PG 58, 686.

ροσολύμων²³ τούς μίλησε καί γιά τό τέλος τού κόσμου, τίς έσχατες ήμέρες καί τήν βασιλεία τών ουρανών.

Η πρώτη καί ταπεινή εμφάνιση τού Σωτήρα “έν Βηθλεέμ”, δέν θά έχει καμία σχέση μέ τήν ένδοξη δευτέρα παρουσία Του. Γι’ αυτό “τόν γάρ περί τής παρουσίας αυτού διευκρινεί λόγον” καί “περί τών άπατών επιχειρούντων , γιατί πολλοί θά εμφανισθούν νά λέγουν: “ώδε ό Χριστός, ή ώδε”, αλλά τούς παρενεϊ νά μή πιστεύσουν σ’ αυτούς” λέγων τά ιδιώματα τής αυτού παρουσίας τής δευτέρας, καί τά τών πλάνων δείγματα”²⁴ Η άνησυχία τού ί.πατρός είναι μεγάλη, γιατί βλέπει διτ πολλοί θά πλανηθούν από τά τεχνάσματα καί τήν άπάτη, τών “Ψευδοχρίστων”, αλλά καί τού κατ’ έξοχήν Ψευδοχρίστουάντιχρίστου. Ένώ, αντίθετα ή παρουσία εκείνη, τρομάζει καί τόν ί.πατέρα πού λέγει: «οιμοι από τής ήμέρας εκείνης τής φοβεράς”²⁵ Οποιοσ έκφράζει άπιστία γιά τήν πραγματικότητα τής μέλλουσας κρίσης, “όράτω τά ένταύθα, τούς έν τοίς δεσμοτηρίοις, τούς έν τοίς μετάλλοις, τούς έν ταίς κοπρίαις, τούς δαιμονώντας, τούς παραπαίοντας, τούς νόσοις άνιάτοις παλαίοντας, τούς πενία διηνεκεϊ πυκτεύοντας, τούς λιμφ συζώντας, τούς πένθεσιν άνηκέστοις βεβλημένους, τούς έν αίχμαλωσίαις. Ού γάρ άν ούτοι ταύτα έπαθον νύν, εί μή καί τούς άλλους άπαντας τούς τά τοιαύτα ήμαρτηκότας έμελλεν άναμένειν τιμωρία καί κόλασις”²⁶

Η Φοβερά Εικόνα της Φοβεράς Δευτέρας Παρουσίας.

Η άγωνία καί ή περιέργεια τών μαθητών περισσότερο τούς ένοχλούσε, ώστε επανειλημένως νά ρωτούν τόν Κύριο γιά τόν καιρό τής δευτέρας παρουσίας, αλλά γιά νά μή σκεφθούν, διτ: “ήπορήμεθα, διεπτύσθημεν, ούδέ τούτου έσμέν άξιοι”²⁷ τούς λέγει ότι ό “Πατήρ” γνωρίζει μόνο. ‘ Αλλά, τό παράδειγμα τής «συκής” καί τών “Σοδόμων”, θά πρέπει νά έχουν πάντα κατά νού, ώστε νά άποτελεϊ τό έναυσμα τής έγρήγορσης γιά τήν άγνωστη ήμέρα,

²³ PG 58, 688.

²⁴ PG 58, 697.

²⁵ PG 58, 699.

²⁶ PG 58, 702.

²⁷ PG 58, 703.

ώστε: “ικανόν άφυπνίσαι αύτούς και διαναστήσαι”²⁸ Ο άπ. Παύλος όμιλεϊ για τήν “κραυγήν” εκείνη ή όποία θά ήχησει άπό τού “άρχαγγέλου”²⁹ για νά κατέβει άπ’ τόν ούρανό, ό “νυμφίος” τής δόξης. Θέλοντας άκόμη περισσότερο νά κάνει συγγνωστό τό φοβερό τής παρουσίας τού Κυρίου, ό ί.πατήρ λέγει: “Ακουσον τί φησίν ό Ίεζεκιήλ περί τής ήμέρας εκείνης, ότι Νώε, και Ίώβ, και Δανιήλ τούς υιούς αύτών ού μή ρύσσονται. Άλλ’ ήμάς μή γένοιτο τούτων άκούσαι τών ρημάτων, άλλ’ άρκούντα τής αιώνιου ζωής λαβόντας έντεύθεν τά έφόδια, μετά παρηρησίας ιδείν τόν Κύριον ήμών Ίησούν Χριστόν”³⁰ Από τήν προσωπική του έμπειρία άλλά και άπό τήν παράδοση, ό ί.πατήρ αναφέρει ως παράδειγμα, πολλούς “θεοφόρους διδασκάλους οί όποιοι θυσιάστηκαν για τό ποιμνίό τους και όχι όπως στόν αίώνα του παρατηρεί, έκαναν πολλοί, “άφέντες τά πρόβατα έφυγον, “έν χρήμασι και έν κτήμασι και ίππων και ήμιόνων, και άρουρών και ποιμνίων, και μαγείρων και λαμπράς τραπέζης”, ένώ “περί δέ τής λογικής ποιμνης λόγος ούδεις, περί ής λόγον άπαιτηθήσονται έν τή μεγάλη ήμέρα τής κρίσεως”³¹ Εάν αύτή ή χλιδή και πολυτέλεια τών εκκλησιαστικών ήγετών παρουσιαζόταν τόσο πολύ στόν τέταρτο αίώνα, τότε πόση θά είναι ή κραιπάλη και άδιαφορία επί τών ήμερών τού άντιχρίστου, γι’ αύτό “τώ άντιχρίστφ περιπεσούνται”³² ώστε ή ήμέρα Κυρίου “έπελεύσεται”, “άμερίμων αύτών όντων”³³

Οτι ό “καιρός έγγύς έστι”, θά γίνεται φανερό άπό τό πλήθος τών “Ψευδοδιδασκάλων και αίρετικών”, οί όποιοι μέσα τους θά έχουν “δόλον”, γι’ αύτό και θά έμφανιστεί ή σύγκριση μέ τήν “προδοσία” και τό μίσος, άφου ή άγάπη θά έχει έξαφανιστεί άπ’ όλους, ένώ οί πιστοί θά έχουν αύτή τήν “άγάπη”, άλλά ή “θλίψις”³⁴ θά ύπερκαλύπτει αύτήν, γι’ αύτό τό μόνο πού θά ίκετεύουν θά είναι ή γρήγορη έλευση τού Κυρίου τους. Η παρήγορη έκκληση τού ί.πα-

²⁸ PG 58, 707.

²⁹ PG 58, 712.

³⁰ PG 59, 460.

³¹ PG 59, 560.

³² PG 63, 226.

³³ PG 58, 704.

³⁴ PG 59, 563.

τρός πρὸς τοὺς πιστοὺς ὄλων τῶν αἰῶνων καὶ ἰδιαίτερα τῶν ἐσχάτων, εἶναι: “ἔχεις μάρτυρας, ὁσίους ὁμολογητάς, καὶ τοὺς ἐν μοναχικῷ βίῳ διαπρέΨαντας, πλήθος πολὺ, ὧν τὰ ὀνόματα ἐν βιβλίῳ ζωῆς (τὸ ὁποῖο θὰ ἀνοιχθεῖ ἐν ἡμέρᾳ κρίσεως). Τούτους πόθησον, τούτους μίμησαι, τούτων μὴ χωρίζου, τούτων τὴν μνήμην ἐν τῇ καρδίᾳ σου ἔχε νυκτὸς καὶ ἡμέρας, πάντοτε ἐν ταῖς χερσὶ σου τὰς τούτων βίβλους κατέχων ἀναγίνωσκε, ὅπως εὐρῆς πολλὴν ὠφέλειαν”³⁵ γιατί “φανείται μὲν ὁ ἀντίχριστος, μεθ’ ὃν ἡ συντέλεια”³⁶

Ὁ ἱ. Χρυσόστομος ἔχει βαθιὰ τὴν πεποιθήση ὅτι “οἱ καθαροὶ τῇ καρδίᾳ τὸν Θεὸν ὁΨονται”, ὅπως ὁ ἱερός Ἰωάννης ὁ Εὐαγγελιστῆς “ἐπὶ τὰ ὑψηλά ἐπιβάς, ἐφθασεν εἰς τὸ ἀπέραντον πέλαγος, καὶ τοῖς ἀμιάντοις αὐτοῦ τῆς καρδίας ὀφθαλμοῖς θεασάμενος ἐν τοῖς κόλποις τοῦ ἀνάρχου Πατρὸς τὸν συνάναρχον Λόγον, ...αὐτὸς γὰρ ποιητὴς καὶ δημιουργὸς τῶν ἀπάντων, ὀρατῶν τε καὶ ἀοράτων”³⁷, καὶ αὐτὸς ὁ Κριτὴς τῆς οἰκουμένης. Ἐπειδὴ ὁ φιλεὺσπλαχνοῦς Κύριος θέλει ὅλοι οἱ ἄνθρωποι νὰ σωθοῦν “διὰ γὰρ τούτο καὶ ἠτοίμασε τὴν γέενναν, καὶ ἠπέιλησεν, ἵνα μὴ ἐμπέσωμεν ἐν αὐτῇ, τῷ φόβῳ βελτίους γενόμενοι”, γιατί “εἰ γὰρ οὐκ ἐστὶ γέενα, οὐδὲν ὑπὲρ τούτων ἀπολογήσασθαι δυνήσεται τοῖς ἐγκαλοῦσι”³⁸ Ὁ ἱ. πατήρ, τονίζει τὴν φιλανθρωπία τοῦ Θεοῦ καὶ λέγει ὅτι ἀκόμα καὶ αὐτοὶ οἱ σταυρωτὲς του καὶ τὸ γένος τους ὀλάκερο θὰ σωθεῖ ἐάν μετανοήσουν, “ἀλλὰ καὶ ἤδη πολλοὶ(Ἰουδαῖοι) ἐπίστευσαν, καὶ μέλλουσι πάλιν πιστεῦν”, γιατί ὅταν “πιστεῦσουσι καὶ (αὐτοὶ) σωθήσονται”³⁹ γιατί φέρνει τὸν ἘἩσαΐα μάρτυρα πού λέγει: “ἦξει ἐκ Σιών ρυόμενος, καὶ ἀποστρέψει ἀσεβείας ἀπὸ Ἰακώβ... ὅταν ἀμαρτημάτων ἀφέσεως τύχωσιν”⁴⁰ Ὁμως, ὅπως κάθε “παράβασις καὶ παρακοή ἔλαβεν ἐνδικὸν μισθαποδοσίαν”⁴¹ π ὡς εἶναι δυνατόν κατὰ τὴν δευτέρα παρουσία τοῦ Κυρίου νὰ μὴ ἀποκαλυφθοῦν ὅλα τὰ παραπτώματα τῶν ἀνθρώπων, ὁ δόλος, ἡ συκοφαντία καὶ ἡ μα-

³⁵ PG 59, 564.

³⁶ PG 58, 704.

³⁷ PG 59, 612.

³⁸ PG 59, 626.

³⁹ PG 60, 591.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ PG 60, 686.

ζική άρνηση στό ιερό “Όνομά Του. Επειδή οί άνθρωποι τών έσχάτων θά δεχθούν τήν αύτοθεοποίηση τού άντιΧρίστου, γιατί τίποτα τό ύγιές δέν θά δέχονται, ό ί. πατήρ παρατηρεί: “θεοί γάρ, φησίν, οϊ τόν ούρανόν και τήν γήν ούκ έποίησαν, άπολέσθωσαν”⁴², όπως και ό άντίχριστος κατά τόν έρχομό τής παρουσίας τού Χριστού. ° Η παρουσία αύτή τού Κυρίου θά είναι ή δευτέρα και ένδοξη, καμία άλλη παρουσία δέν ύπάρχει στην δογματική διδασκαλία τής ‘ Εκκλησίας. Πολλοί αίρετικοί άπ’ αύτούς άκόμα τούς άποστολικούς χρόνους διατύπωναν ή κήρυτταν και μία άλλη παρουσία τού Χριστού άφανή, ή μία τρίτη παρουσία, κατά τήν χιλιαστική αντίληψη⁴³. Όμως παρότι αύτά τά σημεία θά είναι άντιληπτά άπό όλους τούς κατοίκους τής γής, έντούτοις δέν θά έχουν τό αισθητήριο τής όρθής πίστης για νά τά διακρίνουν, άφού ή σύγχυση και κάθε πάθος θά κατευθύνουν τήν ζωή τους.

Τά μεγαλύτερα σημεία τής παρουσίας τού Χριστού θά είναι: ή παρουσία τού “Ήλία”⁴⁴ ή θεοποίηση τού άντιχρίστου “δι έστί Θεός”⁴⁵ ή μεγάλη “άποστασία”, ή μεγάλη “θλίψις”, “δι μέλλομεν θλίβεσθαι• όμως έπελήσθησαν, και πάλιν αύτούς (τούς Θεσσαλονικείς ό Παύλος) στηρίζει διά τών γραμμάτων και περί τής παρουσίας τού Χριστού κούσαντες, πάλιν έδέοντο γραμμάτων τν ρυθμιζόντων αυτούς”⁴⁶ Επειδή, πράγματι είναι φοβερό πράγμα ή σύλληψη τής πραγματικότητας αύτής, Της συντέλειας και ης δεντρας παρουσίας του οβερού Κριτού. Γι αυτό, οί Θεσσαλονικείς ρωτούν πάλι τόν άπ. Παύλο, δ όποιος γίνεται σαφέστερος, έμφωνίζον τας άνίσχυρο αυτόν τόν νευδόχριστο. γιατί “ό Χριστός το έπιτάγματι μόνον⁴⁷ θά τόν έξαφανίσει άπό προσπου γής κατά τόν έρχομό του.

⁴² PG 61, 463.

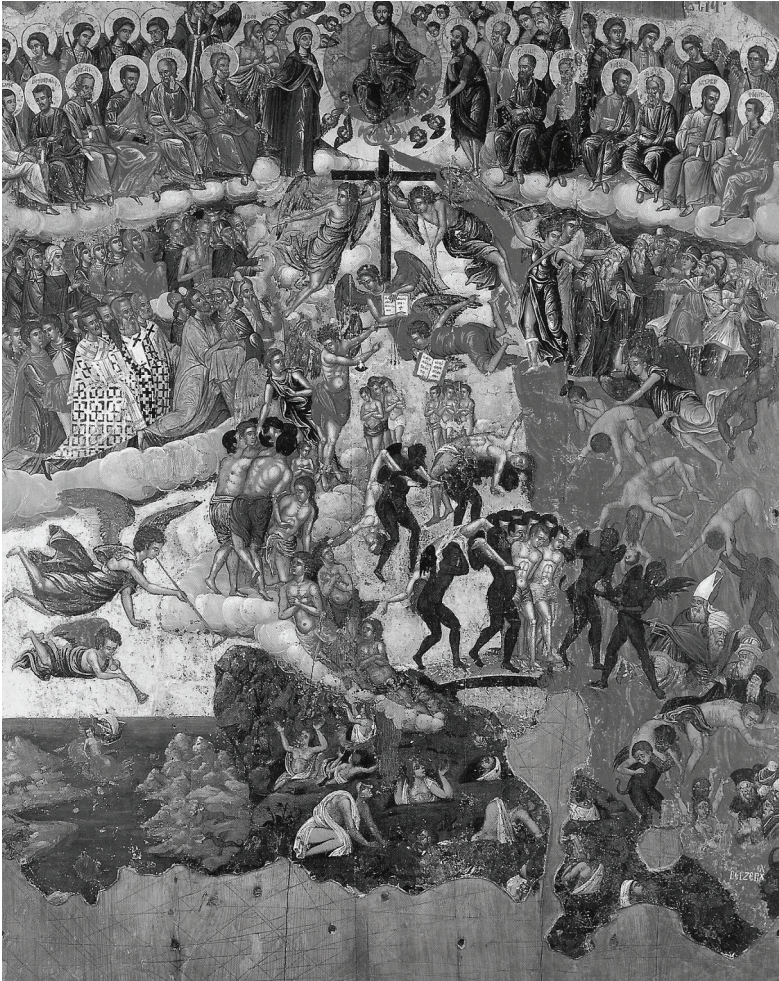
⁴³ Βλέπω. Ιωάννης Ν. Καρμυρης, Τα Δογματικά (Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση, 1960), και Παναγιώτης Τρευπελα, Δογματική. του 3ος, σ. (Αθήνα: Θεολόγος Adelphotis, 1997), 448.

⁴⁴ PG 62, 470.

⁴⁵ Αυτόθι.

⁴⁶ PG 62, 482,

⁴⁷ PG 62. 482.



2. Μονή Αγίου Παντελεήμονα Ηρακλείου

Ημεγάλη άδιαφορία τν κατοίκων τής γης, ήπροσκόλληση στην ματαιότητα και τίς άπολαύσεις της ζωής αυτής θά ύπενθυμίζουn δσαγίνονταν στίς ήμέρες του “Νδε, δσαυνέβησαν στις ήμέρες του Λτ, ένθάπαρατηρηθούn σέ άσύγκριτα μεγαλύτερο βαθμό στίς ήμέρες πρίν τήν δευτέρα παρουσία του Κυρίου, στε νά Επιτα-

χύνουν τήν ελευσή της. Παρ, &ς τις θλίψεις καί δοκιμασίες μέτις όποιες ή θεία πρόνοια θά έπιζητά τήν παιδαγγοση και επιστροφή τής σκολάς γενεάς αυτή θά άντιτάσσειται άκαμπτη και σκληρή για τήν άμετανοησία της. Αλλη αύξανδμενη άμαρτία και ή έμμονή σ' αυτή, θάδημιουργί αύξανόμενη άθλιότητα, άνησυχία, άπελπισία. Επί πλέον οί φυσικές και έκτακτες άνατροπές, οι όπο ες θά σείουν τίς δυνάμεις του ούρανού, έν θά συνοδεύονται άπό τις γιγαντιαίες φυσικές καταστροφές στο περιβάλλον, Πράγματ, κατά την Δευτέρα λευση του Κυρίου, θά έταληθευθεί ή προφητά: ούρανο ροζηδόν παρελεύσονται .και ή γή κατακαήσεται, μετασηματιζομένης λοιπόν αυτής τής κτίσεως".⁴⁸

Πηγές:

Patrologia Graeca, ed. J. P. Migne (Paris 1857–1886) vols:

48; 760; 49; 414; 50; 808; 55, 543; 56, 233; 57; 199; 58; 703; 59; 560; 60; 591; 61; 62; 450; 63; 226.

Βιβλιογραφία:

Καρυση, Ν, Ιωαννης. Τα Δογματικα, Β, σ. Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση, 1952.

Παναγόπουλου, Αλέξιου. "Εσχατολογικές διαστάσεις της Παιδαγωγικής σύμφωνα με τον Αγ. Τζον Χρυσόστομ." PhD diss., Σχολή Θεολογίας στη Φοča, 2007.

Τρεμπελα, Παναγιωτης. Δογματικη. του 3ος, σ. Αθήνα: Θεολόγος Adelphotis, 1997.

⁴⁸ Πτερόβ. 3, 10. και Ματθ. 24, 29. βλ. PG 58, 697.

**IMAGE OF THE LAST JUDGEMENT ACCORDING TO
THE SAINT JOHN CHRYSOSTOM**

Alexios Panagopoulos
National College in Patras, Greece
e mail: alexpan1@hotmail.com

Summary: St. John Chrysostom is authentic interpreter of Holy Bible and History. He perfectly expresses christian history and pedagogy who leads to eschatological perfection and anthropology. God as educator made man to become king of all living creatures, made him by his own appearance. He made him to live by His rules trying to reach perfection like His - is. Evil is not eternal. St. John Chrysostom appeared in one very important history moment and he accomplished a lot in that period. His attempt to teach a values of Christians dogmas as morality and education rules in ecclesiastical dimensions of life. Under circumstances that Christianity was recognized as dangerous thing, he wrote in his works, what does it mean to be a true friend of the world and because of that he used difficult language with criticism so humans can understand and turn back on the road of true values. He was one of the best in his time who knew greek philosophy and he used that knowledge in his work comparing to christian philosophy to explain the importance of eschatology and "eschaton", explained and analyzed in his works that man who will appear before second Christ arrival, is the man who will accept Satan`s energy as he is antichrist. His second arrival-global hunger, diseases, wars, earthquakes, will appear that never happened before so strongly destructive. Worst certainty that will scare history, caused by the Devil himself, will be considered as miracle in order to deceive even the Chosen ones. That is why, the Christians will have to fight their biggest battle in order to become stronger and overcome any obstacle of their lives. After the deep sadness that for the first time will overwhelm those who are kept away from God, and after the big natural confusion of the Universe, the symbol of Christ, the Holy Cross will be revealed in the sky. He destroys the antichrist, he will gather the judges and those who are about to be judged, and they will accept the "Trial". At the revealing prophesy, written by Saint Paul, was described with totality, the work and the personality of the antichrist. From the earliest years, what most preoccupied the Church, was the Second arrival of God which consisted the pretext for heresies

and misunderstandings. Those who lived in Thessaloniki were very much confused at the point which they had neglected their works and their personal occupations in order to wait for the Second arrival of God. However, before the appearance of the antichrist, people will begin to avoid from the God, of everything what is christian and holly. That's why in "Apocalypse" he described with extreme tense, dramatical fight between the Kingdom of God and the antichrist. In church, the ultimate struggle of using humans by demon the antichrist, the horrible, evil beast will be shamefully elevated. At a time of moral and religious apostasy, He will become a great global political tyrant, who wants to concentrate on two powers: politics and religion. This will confirm the words of two prophets and will re-unite all believers as one. The last things in the testimonials of the Holy fathers of church along with the interpretative and eschatological teaching of their works, having the retrospective view on the biblical antichrist. As a historic theologian antiocheian Chrysostom does not refer directly to the Book of Revelation. Because of the refusal and aversion of ancient Israel, the Holly father interprets the words of the Lord of the apocalyptic centuries and that Jews did not accept the true Messiah the Christ, will be those who will accept the false Messiah and false Christ antichrist. Allegorically, he compared Jews with fig tree which Jesus cursed that has no born fruit, such as king they waited and waited, not a small great man. However, God will permit the presence of the antichrist, to check betrayal of apollymenon – of "lost soules". The few faithful ones, little flock, along with two witnesses, Elijah and Enoch, will fight spiritual battle against godless rules of the antichrist. The faithful ones will have to always have in their minds the examples: of Noah's Flood, the Salvation of Lot and the parable of Bridegroom, the two prophets will talk sermons against the antichrist, but will be killed by him and it will start the great persecution of the pious. The persecution of Nero and all the other emperors will be minor comparing to the antichristus who will surpassed all of them in his malice, in violence and in impudence. The ungodly will be without forgiveness, while the small ones should be patient for glorious advent of Bridgroom Isus, who will justify them definitely. After the Pantocrator, the Lord will give the sign to the World - the stars will fall down, the planets will dissapeared, the shading of the Sun will happen! Waiting the new joy of new - arrival and the Hand of our Salvation. In the end: Glory of God for everthing.

Key words: Chrysostom, "eshaton", Second Christ arrival, Fear, Terror, Finall of History.

**СЛИКА СТРАШНОГ СУДА ПО СВЕТОМ ЈОВАНУ
ЗЛАТОУСТУ**

Алексиос Панагопулос
Национални колеџ, Патра, Грчка
ел. пошта: alexpan1@hotmail.com

Резиме: Свети Јован Златоусти је аутентични интерперетатор Свете Библије и историје цркве. Стога, рад актуалитује његово дељење на пољу хришћанске историје и педагогије која води ка есхатолошком савршенству. Може се приметити да Златоусти у једном веома деликатном историјском тренутку постиже драгоцене резултате на овом пољу. Био је један од учених људи свога времена и сва своја сазнања делио је са циљем повратка људи на пут истинских вредности. У приказу, са посебном пажњом анализира се тема Другог Христовог доласка. Поред тога, садашње стање описује се као време љубави Божије, наспрам будућег, које представља време правде. Стога се у тексту преиспитује разумевање проблема вечне казне кроз свеобухватна учења и дела Јована Златоустог. Из свог личног искуства, али и на основу предања, свети отац износи као педагошки пример многе учитеље који су се жртвовали за своје стадо. Он је имао дубоко убеђење да ће чистим срцем видети Бога, као што је свети Јован Јеванђелиста спознао небеска виђења. Чекајући нову радост другог доласка Христовог. На крају: Слава Божија у векове.

Кључне речи: Златоуст, „есхатон“, Други Христов долазак, страх, терор, завршница историје.

УПУТСТВО АУТОРИМА

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

Живопис је часопис у коме се објављују радови са мултидисциплинарни темама које су из ужих уметничко-научних области, које се проучавају на акредитованим основним и дипломским академским студијама на Академиј СПЦ за уметности и конзервацију. Стога, садржај часописа садржи: оригиналне радове на тему уметничко-богословског карактера, прегледне чланке, саопштења, критике, приказе, интервјуе и преводе из области црквене уметности и теологије као и других дисциплина у служби развоја црквене уметности и пратеће богословске мисли. Тематика је подељена у три области: Студије (из теологије, историје уметности, музикологије, архитектуре, хемије, физичке хемије), затим Уметности (црквено сликарство: иконопис, фрескопис, мозаик, вајање и друго) и Обнова и чување (методологија конзервације и рестаурације икона на дрвету и платну, фрескама и каменом здањима). Часопис излази једнпут годишње.

1. Достављање рукописа

Међународно уредништво прима само необјављене рукописе који су уређени према техничким и методолошким упутствима о изгледу рада. Радови који нису адекватно припремљени на основу овог упутства неће се узимати у разматрање.

Радове са прилозима обавезно доставити у електронском облику на е-mail адресу: akademijaspc@gmail.com

Текст рада и графички прилози (фотографије, графикони и сл.) морају бити одвојени документи.

У броју часописа за текућу годину штампају се само радови послати до 1. октобра 2021. године.

Аутор у мејлу доставља своје основне контакт податке: име и презиме са средњим словом, научно и титуларно звање, бројеве мобилног и фиксног телефона, поштанску адресу, електронску адресу, назив научне или академске установе у којој је запослен и радно место у тој установи, као и годину рођења. Ови подаци неће бити објављени, већ ће их уредништво користити ради кореспонденције са аутором. Подаци који се наводе као део опреме чланка (афилијација) биће објављени у часопису (деталније у даљем тексту).

2. Права и обавезе аутора и издавача

За објављивање се прихватају радови који по мишљењу уредника и рецензената задовољавају критеријуме часописа у погледу релевантности и професионалног нивоа. Редакција задржава право да радове прилагоди општим правилима уређивања часописа и стандарду језика у сарадњи са ауторима.

Сматра се да је за сва мишљења изнета у објављеном раду одговоран искључиво аутор. Уредник, рецензенти или издавач не подлежу одговорност за ауторова изнета мишљења.

Уколико је рад прихваћен за објављивање, право репродукције рада у свим другим медијима припада издавачу од датума прихватања.

За објављивање радова не исплаћује се хонорар, а сва ауторска права се преносе на издавача.

3. Техничке норме обликовања чланка за научни часопис Живопис

3.1. Обим рада

Препоручени обим рада (око 30.000 знакова). Радови већег обима, такође улазе у разматрање и о њима одлучује Редакција.

3.2. Формати докумената, стилови и обликовање

Текст чланка у електронском облику мора бити у једном од стандардних формата: doc, docx, rtf (Microsoft Word).

Илустративне прилоге (слике, фотографије, графикон и сл.) требало би приложити у електронској форми:

- резолуцијом од најмање 300 тачака по инчу
- формат: jpeg, tiff, gif, pdf, indd (Adobe)

Слике је потребно адекватно именовати (Сл. 1. Икона Светог Луке), затим у тексту рада јасно означити место где се прилог појављује (СЛИКА 1. итд.).

Неопходно је да рад буде откуцан у фонту који подржава уникодни стандард (Unicode), по могућству Times New Roman. Рад који садржи грчка слова с акцентима може бити откуцан фонтом Palatino Linotype или Minion Pro.

3.3. Језик и писмо рада

Језик рада може бити било који језик раширене употребе у међународној комуникацији и у датој научној области. Рад на српском

језику треба да буде откуцан ћирилицом. Језик на коме су написани делови опреме чланка, изузев резимеа (види: Сажетак и резиме), мора бити исти као и језик на коме је сам рад написан.

3.4. Саставни делови опреме чланка

3.4.1. Име аутора

- Наводи се пуно име и презиме (свих) аутора, са средњим словом. Презимена и имена домаћих аутора увек се исписују у оригиналном облику (са српским дијакритичким знаковима), независно од језика рада.

- Научна и титуларна звања аутора се не наводе (нпр. проф., др, епископ...).

3.4.2. Назив научне или академске установе аутора (афилијација)

Наводи се пун (званични) назив и седиште научне или академске установе у којој је аутор запослен, а евентуално и назив установе у којој је аутор обавио истраживање. У сложеним организацијама наводи се укупна хијерархија (нпр. Универзитет у Београду, Православни богословски факултет, Београд). Бар једна организација у хијерархији мора бити правно лице. Ако је аутора више, а неки потичу из исте установе, мора се назначити из које од наведених установа потиче сваки од наведених аутора.

Затим, наводи се ел адреса аутора. Ако је аутора више, даје се само адреса једног, обично првог аутора (остале адресе прилажу се у фусноти).

Афилијација се исписује на два језика (на језику на коме је написан рад и на коме је написан резиме). Функција титула и звања аутора се не наводе.

3.4.3. Наслов

У општем је интересу да се у наслову користе речи прикладне за индексирање и претраживање. Ако таквих речи нема у наслову, пожељно је да се наслову придода поднаслов. Наслов се исписује на два језика и то у датотеци прилога, на два места — на почетку студије (на језику на коме је написан рад) и у резимеу (на језику на коме је написан резиме).

3.4.4. Поднаслови

Препоручљиво је да се поднаслови формулишу по стандардном принципу изнад даљег текста: Поднаслов (aling left).

3.4.5. Сажетак и резиме

Сажетак би требало да садржи од 100 до 200 речи. Пише се на почетку рада у датотеци између наслова и кључних речи. Потребно је текст пребацити у форму (*Italic*). Пише се на језику на коме је написан рад и по правилу не садржи референце.

Резиме се даје на крају чланка, након одељка Литература. Уколико је рад написан на страном језику, резиме се обавезно даје на српском, а у случају да је рад на српском језику, резиме је потребно написати на енглеском или неком другом страном језику раширене употребе. За резиме на страним језицима аутор мора обезбедити граматичку и правописну исправност. Препоручена дужина резимеа може бити око 500. карактера.

3.4.6. Кључне речи

Број кључних речи не сме бити већи од 12, а пожељно је да се наведу фреквентне речи.

Кључне речи дају се на језику на коме је написан рад и на језику на коме је написан резиме. У чланку се дају непосредно након сажетка, односно резимеа (*Italic*).

3.4.7. Садржај рада

Потребно је да садржај рада буде релевантан за научну и стручну јавност, са јасним циљевима, методима, резултатима истраживања и закључком, затим, референцама у тексту и библиографским јединицама на крају.

3.4.8. Захвалница

Назив и број пројекта, односно назив програма у оквиру кога је чланак настао, као и назив институције која је финансирала пројекат или програм и сл. наводи се у посебној напомени при дну прве стране чланка, по жељи аутора.

3.4.9. Претходне верзије рада

Ако је чланак у претходној верзији био изложен на скупу у виду усменог саопштења (под истим или сличним насловом), податак о томе требало би да буде наведен у посебној напомени, по правилу, при дну прве стране чланка. Ознака за напомену треба да се налази иза наслова.

Објављени радови не могу се поново објавити.

3.4.10. Напомене (фусноте) и цитирање у тексту

- Напомене се дају при дну стране на којој се налази коментари-сани део текста. Не уносе се „ручно“, већ уз помоћ аутоматских алатки за означавање фуснота (Insert footnote) у конкретном програму.

- Позивање на изворе, дословно или парафразирано, означава се на месту у тексту које је преузето

- Цитат мора да буде дословце усаглашен са оригиналом (укључујући интерпункцију, дијакритике и сл).

3.5. Упутство за цитирање и навођење литературе

КЊИГА

У фусноти:

1. Светозар Радојчић, Старо српско сликарство (Београд: Нолит, 1966), 45–47.

2. Leonid Ouspensky and Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons* (Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, 1999), 18–21.

3. Војислав Ј. Ђурић, Сима Ћирковић, и Војислав Кораћ, Пећка патријаршија (Београд: Југословенска ревија, 1990), 125–126.

Сваки следећи пут:

1. Радојчић, Старо српско сликарство, 14.

2. Ouspensky and Lossky, *The Meaning of Icons*, 37–40.

3. Ђурић, Ћирковић, и Кораћ, Пећка патријаршија, 214–215.

Библиографски унос (на крају чланка, „Библиографија“):

1. Радојчић, Светозар. Старо српско сликарство. Београд: Нолит, 1966.

2. Ouspensky, Leonid, and Vladimir Lossky. *The Meaning of Icons*. Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, 1999.

3. Ђурић, Војислав Ј., Сима Ћирковић, и Војислав Кораћ. Пећка патријаршија (Београд: Југословенска ревија, 1990).

ПОГЛАВЉЕ ИЛИ ДЕО ПРИРЕЂЕНЕ КЊИГЕ

напомена: У фусноти се наводе странице које су коришћене, док се у библиографију уноси распон страница целог чланка, поглавља или одговарајућег дела књиге.

У фусноти:

1. Војислав Ј. Ђурић, „Свети Сава и сликарство његовог доба“, У Сава Немањић – Свети Сава: историја и предање, прир. Војислав Ј. Ђурић (Београд: САНУ, 1979), 246.

2. Klaus Fittschen, “The Portraits of Roman Emperors and Their Families: Controversial Positions and Unsolved Problems,” in *The Emperor and Rome: Space, Representation, and Ritual*, ed. Björn C. Ewald and Carlos F. Noreña (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 238–243.

Сваки следећи пут:

1. Ђурић, „Свети Сава и сликарство његовог доба“, 248–249.

2. Fittschen, “The Portraits of Roman Emperors and Their Families,” 224.

Библиографски унос (на крају чланка, „Библиографија“):

1. Ђурић, Војислав Ј. „Свети Сава и сликарство његовог доба“. In Сава Немањић – Свети Сава: историја и предање, прир. Војислав Ј. Ђурић, 245–258. Београд: САНУ, 1979.

2. Fittschen, Klaus. “The Portraits of Roman Emperors and Their Families: Controversial Positions and Unsolved Problems.” In *The Emperor and Rome: Space, Representation, and Ritual*, edited by Björn C. Ewald and Carlos F. Noreña, 221–246. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

ЧЛАНАК У ЧАСОПИСУ

напомена: У фусноти се наводе странице које су коришћене, док се у библиографију уноси распон страница целог чланка.

У фусноти:

1. Тајјана Стародубцев, „Причешће апостола у Раваници“, Зограф 24 (1995): 53–54.

2. Gordana Babić and Christopher Walter, “The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration,” *Revue des études byzantines* 34 (1976): 269–271.

3. James A. Francis, “Living Icons: Tracing a Motif in Verbal and Visual Representation from the Second to Fourth Centuries C.E.,” *American Journal of Philology* 124, no. 4 (2003): 577–578.

Сваки следећи пут:

1. Стародубцев, „Причешће апостола у Раваници“, 55–57.
2. Babić and Walter, “The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration,” 273.
3. Francis, “Living Icons,” 599.

Библиографски унос (на крају чланка, „Библиографија“):

1. Стародубцев, Татјана. „Причешће апостола у Раваници“. Зограф 24 (1995): 53–59.
2. Babić, Gordana and Christopher Walter, “The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration.” *Revue des études byzantines* 34 (1976): 269–280.
3. Francis, James A. “Living Icons: Tracing a Motif in Verbal and Visual Representation from the Second to Fourth Centuries C.E.” *American Journal of Philology* 124, no. 4 (2003): 575–600.

ПРЕВОДИ:

1. Свети Василије Велики, Шестоднев, прев. С. Јакшић (Нови Сад: Беседа, 2008), 118–119.
2. St. Symeon of Thessalonika, “On the Sacred Liturgy,” in St. Symeon of Thessalonika, *The Liturgical Commentaries*, trans. and ed. Steven Hawkes-Teeple (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2011), 257–261.

Сваки следећи пут:

1. Свети Василије Велики, Шестоднев, 95.
2. St. Symeon of Thessalonika, “On the Sacred Liturgy,” 248.
1. Василије Велики, Свети. Шестоднев. Предео С. Јакшић. Нови Сад: Беседа, 2008.
2. Symeon of Thessalonika, St. “On the Sacred Liturgy.” In St. Symeon of Thessalonika, *The Liturgical Commentaries*, translated and edited by Steven Hawkes-Teeple, 165–265. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2011.

У случају потребе за детаљнијим упознавањем са овде представљеним принципима навођења, посетити chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1 или консултовати редакцију Живописа.

УПУТСТВО АУТОРИМА

Књиге Светог Писма не наводе се у списку литературе, већ само у тексту:

Места из Светог Писма, стихови или позивање на текст, наводе се искључиво у основном тексту на следећи начин: скраћеница књиге (види Библијске скраћенице у наставку текст), глава, запета и стих/стихови.

Пример: (Изл 14, 8 или 1Кор 4, 37).

Уколико се наводи више раздвојених стихова из исте главе, одвајају се тачком:

(Пост 18, 2-6.14-16.20).

Затим, уколико се указује на следеће стихове после наведеног места, назначује се скраћено „сс“ (Јер 20, 8сс – следећи стихови) или само „с“ (Јн 17, 7с – следећи стих).

Библијске скраћенице Стари Завет:

Пост Књига постања (Прва књига Мојсејева)

Изл Књига изласка (Друга књига Мојсејева)

Лев Књига левитска (Трећа књига Мојсејева)

Бр Књига бројева (Четврта књига Мојсејева)

Пнз Поновљени закон (Пета књига Мојсејева)

ИНав Књига Исуса Навина

Суд Књига о судијама

Рут Књига о Рути

1Сам Прва књига Самуилова

2Сам Друга књига Самуилова

1Цар Прва књига о царевима

2Цар Друга књига о царевима

1Дн Прва књига дневника

2Дн Друга књига дневника

Језд Књига о Јездри

Нем Књига о Немији

Јест Књига о Јестири

Јудт Књига о Јудити

Тов Књига о Товиту
1Мак Прва књига Макавејска
2Мак Друга књига Макавејска
Јов Књига о Јову
Пс Псалми
Пр Приче Соломонове
Проп Књига проповедникова
Пнп Песма над песмама
Прем Премудрости Соломонове
Сир Књига премудрости Исуса сина Сирахова
Ис Књига пророка Исаије
Јер Књига пророка Јеремије
Плач Плач Јеремијин
ПЈр Посланица Јеремијина
Вар Књига пророка Варуха
Јез Књига пророка Језекила
Дан Књига пророка Данила
Ос Књига пророка Осие
Ам Књига пророка Амоса
Мих Књига пророка Михеја
Јл Књига пророка Јоила
Авд Књига пророка Авдија
Јона Књига пророка Јоне
Нм Књига пророка Наума
Ав Књига пророка Авакума
Соф Књига пророка Софонија
Аг Књига пророка Агеја
Зах Књига пророка Захарија
Мал Књига пророка Малахија
Нови Завет:
Мт Еванђеље по Матеју

УПУТСТВО АУТОРИМА

- Мк Еванђеље по Марку
- Лк Еванђеље по Луки
- Јн Еванђеље по Јовану
- Дап Дела апостолска
- Рим Посланица Римљанима
- 1Кор Посланица прва Коринћанима
- 2Кор Посланица друга Коринћанима
- Гал Посланица Галатима
- Еф Посланица Ефесцима
- Фил Посланица Филипљанима
- Кол Посланица Колошанима
- 1Сол Посланица прва Солуњанима
- 2Сол Посланица друга Солуњанима
- 1Тим Посланица прва Тимотеју
- 2Тим Посланица друга Тимотеју
- Тит Посланица Титу
- Флм Посланица Филимону
- Јевр Посланица Јеврејима
- Јак Посланица Јаковљева
- 1Пт Посланица прва Петрова
- 2Пт Посланица друга Петрова
- 1Јн Посланица прва Јованова
- 2Јн Посланица друга Јованова
- 3Јн Посланица трећа Јованова
- Јуд Посланица Јудина
- Отк Откровење Јованово

Друга позната дела опште и теолошке културе (нпр. светоотачке текстове) треба наводити по регуларним правилима цитирања.

Опште скраћенице:

SC Sources Chrétiennes, Paris 1942ff.

PG Patrologia Graeca, ed. J. P. Migne (Paris 1857–1886)

PL Patrologia Latina, ed. J. P. Migne (Paris 1844–1855)

Дела Светог Максима Исповедника:

Amb. Ambiquorum liber

Ep Epistole

LA Liber Asceticus

Myst. Mystagogia

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 Дарко Стојановић. –

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

ISSN 1452-8908 = Живопис

COBISS.SR-ID 140181772