



ДАРКО СТОЈАНОВИЋ | НИНОСЛАВ КАЧАРИЋ | НЕДЕЉКО
РИСТАНОВИЋ | ЈОВАН ЂЕРАНИЋ | ДРАГАН МАРКОВИЋ | GIANLUCA
BUSI | THODIS KONSTANTINOS | АЛЕКСАНДАР ДАМЊАНОВИЋ

ЖИВОПИС

часопис за неговање
црквене уметности

10

ISSN 1452-8908

Живопис
часопис за неговање црквене уметности
Бр. 10

2021. година

Издази једном годишње

Издавач / Publisher:

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
akademijaspc@gmail.com

Главни и одговорни уредник / Editor-in-chief:

др Дарко Стојановић, доцент, Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд / Darko Stojanović, PhD, Assistant professor, Academy of Serbian Orthodox Church for Fine Arts and Conservation, Belgrade, Serbia

Ликовни уредник / Art editor:

др ум. Тодор Митровић, редовни професор, Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд / Todor Mitrović, D.A., Full professor, Academy of Serbian Orthodox Church for Fine Arts and Conservation, Belgrade, Serbia

Уређивачки одбор / Editorial Board:

Епископ др Игнатије Мидић, редовни професор, Универзитет у Београду, Православни богословски факултет / Bishop Ignatije Midić, PhD, Full professor, University of Belgrade, Faculty of Orthodox Theology, Serbia

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

др Богољуб Шијаковић, редовни професор, Универзитет у Београду, Православни богословски факултет / Bogoljub Šijaković, PhD, Full professor, Faculty of Orthodox Theology, University of Belgrade, Serbia

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

Giorgos Kordis, PhD, Full professor, Icon painting master, professor of iconography at the Athens University / др Јоргос Кордис, редовни професор, Мајстор иконописа, професор иконографије на Универзитету у Атини, Грчка

John Panteleimon Manoussakis, PhD, Full professor, College of the Holy Cross, Worcester, MA / др Џон Пантелејмон Манусакис, редовни професор, Колеџ Светог Крста, Вустер, Масачусетс, САД

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

Svilen Tutekov, PhD, Associate professor, University of Veliko Turnovo, Faculty of Orthodox Theology / др Свилен Тутеков, ванредни професор, Православни богословски факултет, Универзитет у Великом Трнову, Бугарска

мр Саша Филиповић, редовни професор, Факултет савремених уметности, Београд / Saša Filipović, M.F.A., Full professor, Faculty of Contemporary Arts, Belgrade, Serbia
др Дражен Перић, ванредни професор, Универзитет у Београду, Православни богословски факултет / Dražen Perić, PhD, Associate professor, Faculty of Orthodox Theology, University of Belgrade, Serbia

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

др Владимир Коларић, доцент, Висока школа за комуникације; Завод за проучавање културног развоја, Београд / Vladimir Kolarić, PhD, Assistant professor, Faculty of Communication; Center for Studies in Cultural Development, Belgrade, Serbia

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

др Ивана Ћирић, виши кустос, Музеј Николе Тесле, Београд / Ivana Ćirić, PhD, Senior curator, The Nikola Tesla Museum, Belgrade

др Нинослав Качарић, доцент, Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд / Ninoslav Kačarić, PhD, assistant professor, Academy of Serbian Orthodox Church for Fine Arts and Conservation, Belgrade, Serbia

Ива Таталовић, ма, доцент, Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд / Iva Tatalović, MSc, assistant professor, Academy of Serbian Orthodox Church for Fine Arts and Conservation, Belgrade, Serbia

Секретар / Secretary:

др ум. Миодраг Милутиновић, доцент, Висока школа – Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд / Miodrag Milutinović, D.A., Assistant professor, Academy of Serbian Orthodox Church for Fine Arts and Conservation, Belgrade, Serbia

Преводи и кореспонденција / Translations and correspondence: Јелена Андрејевић

Лектура: Славица Јовановић

Штампа / Print: BOX ART 21

Тираж / Print run: 300

АДРЕСА РЕДАКЦИЈЕ

Поштанска адреса: Краља Петра 2, 11000 Београд

Телефон: +381.11. 2187235

Електронска пошта: darkostoja@gmail.com

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

Дарко Стојановић ОНТОЛОШКА ИКОНИЧНОСТ ЦАРСТВА БОЖИЈЕГ.....	7
Нинослав Качарић ПЕДАГОГИЈА СТАРОЗАВЕТНЕ МУЗИКЕ.....	27
Недељко Ристановић БЕЛЕШКЕ О СТВАРАЛАШТВУ (ПОКУШАЈ БОГОСЛОВСКОГ ИСТРАЖИВАЊА).....	47
Јован Ђеранић БОЖАНСКА СИЛА ЧАСНОГ КРСТА ГОСПОДЊЕГ И ЊЕГОВ ОДСЈАЈ У УМЕТНОСТИ ДРВОРЕЗБАРСТВА.....	63
Драган М. Марковић, Ивана Д. Марковић и Драгана Д. Марковић РЕЛИГИЈСКИ КОРЕНИ ЕКВИВАЛЕНТНОСТИ ПРИРОДНИХ И ДРУШТВЕНИХ ЗАКОНИТОСТИ.....	85
Gianluca Busi RESPIRARE A DUE POLMONI L'ICONA E LA SUA POSSIBILITÀ DI INSERIMENTO NEI LUOGHI DI CULTO CATTOLICI.....	93
Thodis Konstantinos THE GREEK MONASTERY OF THE HOLY TRINITY IN TAGANROG RUSSIA OF THE EXARCHIA OF THE HOLY SEPULCHRE OF THE PATRIARCHATE OF JERUSALEM (19TH- EARLY 20TH CENTURY).....	119
Александар Дамњановић ДА ЛИ ЈЕ МОГУЋЕ САВРЕМЕНО ЛИТУРГИЈСКО СТВАРАЛАШТВО?.....	139
УПУТСТВО АУТОРИМА.....	165
AUTHOR GUIDELINES.....	179

УВОДНА РЕЧ

Говор и сликање о црквеној уметности су одраз утврђености у причи о Богу Светој Тројници и светима. Бити утврђен у причи о Христу, значи пре свега, спремност на учествовање у тајни дијалога и искуству непосредног односа. Благодаћу се познаје Онај Који јесте, као Онај Који ступа у дијалошки однос са човеком, а Бог јесте, личностан, односом и екстатичким самоприношењем Себе, изван своје природе, откривајући и упућујући човеку призив на остварење личносног односа и заједнице. Бог се тако открива као искуствена непосредност личног љубавног односа, сусрета и заједнице, посредством божанских енергија, а неприступачна божанска природа открива свој личносни начин постојања. Начин на који Бог постоји, открива се призив Божији упућен човеку, за заједницом. Са друге стране човек као биће створено од стране нествореног Бога, своју личност остварује одазивајући се екстатичком усмереношћу ка сусрету и односу са Д(д)ругим, одстојањем од индивидуалне самодовољности, пројављујући истину јединства са Д(д)ругим, уградњом у Тело Христово (ср.Јн.17,21). Јединство које је саборни и динамички а не индивидуалан акт, остварено благодаћу Духа Светог, подразумева перцепирање ближњег као „истинско сопство“. Односно за Свете Оце, мој ближњи, после Христа као нестворене ипостаси, представља предуслов спасења верних, јер идентитет човека као словесног бића почива не на индивидуалном приступању Цркви, већ првенствено, заједничарећи сабирањем са другим у јединству вере, приступајући заједничком Богу Оцу. Јединственост човековог јединства, и постојања, одражава се поглавито у његовом призивању, да се сабира и заједничари са ближњим, и да у том заједничарењу и односу слободе и љубави, открива круцијалну важност сваке личности понаособ, али искључиво у опиту еклисиолошког самоприношења себе другом. На тај начин тројични начин постојања, се одсликава на антропологију. Уствари исправна антропологија претпоставља тријадолошки максимализам, односно чињеницу да тројични начин постојања постаје егзистенцијална претпоставка човековог личносног

постојања. Божији личносни начин постојања, не значи да је Бог личностан само у Својој екстази, већ да „јесте личностан као божанско Биће“. Човекова личностност се огледа у његовој екстатичкој усмерености, на остварењу односа и заједнице, са ближњим из којег произилази аутентично јединство, одстојањем од безодносног индивидуалног егоцентризма.

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

ОНТОЛОШКА ИКОНИЧНОСТ ЦАРСТВА БОЖИЈЕГ

Дарко Стојановић*

Висока школа – Академија СПЦ за уметности
и конзервацију, Београд

Сажетак: *Уметност се преображава у логосни славослов не психолошким преображајем, већ онтолошким, односно већ створено постаје уистину ново, једном стварношћу која је заиста ново. Есхатолошка чињеница омогућава човеку да обухвати сву сложеност света, те га на један истински и посве слободан начин трансформише у један нови свет. Тада једна реалност која га заљускује постаје кроз предмет чисто словесног созерцања очигледна непосредност. Опит есхатона односно опит искуства које произилази из тог опита прожима се са искуством естетским, пружајући и дајући човеку искуство очигледне стварности. Али то не значи да је лепота својствена само Будућем веку, она је својствена и овом веку уколико човек као тварна ипостас, своју творећу природу изражава не само као средство приближавања Богу, већ као са-стваралаштво са својим Творцем. Тачније тада искуство очигледне стварности постаје чињеница преображења творевине.*

Кључне речи: онтологија, икона, Царство Божије, православље, црквена уметност.

Увод

Целокупан процес развоја теологије иконе (грч: *Η θεολογία της Εικόνας*) у историји православне уметности се дуго време формирао кроз термине: икона (грч: *εἰκών*, од глагола *εἰκω* - лик), светост (гр. *αγιότητα*) и символ (гр. *συνβάλλω*). Сва три појма теологије иконе свој извор и смисао налазе у непролазном Царству Божијем. Икона је своју примену у теологији добила на нивоу есхатологије, са јасним нагласком да је икона оно што се ишчекује. Сам појам светости у теологији подразумева онтолошко-сотириолошку димензију. Символ - симболизам у теологији своју форму пројављује у реалној стварности, упућује на последњу реалност - Царство Божије. Посматрајући

*ел.пошта: darkostoja@gmail.com

из црквеног угла можемо видети да сва три појма нису ништа друго него саборно, заједничко и молитвено дело које се ослања на догађаје који су се догодили у прошлости и сведоче о догађајима који ће се тек догодити у будућности - Царству Божијем.

Црквена уметност се тиче самог бића Цркве, њеног предања утемељеног на литургијском догађају. Она је једна врста сликарства, предавања, проповедања, певања,... у бојама, словима и нотама ствараоца. Визионарско и стваралачко исказивање уметника је уметнички аспект без кога се не може замислити сведочење историјских и есхатолошких догађаја у нашим храмовима. Уметност укључује ширину и слободу уметника кроз креативност и неукалупљеност. Уметност није сама копијистика, уметност је стваралачко изграђивање. Она почива на реалној основи, али она је и нешто друго, нешто што упућује на нешто ново. Велики уметник је онај који успе да физички изрази духовну страну онога кога изображава. Уметност није украс него визуелно и духовно саопштавање невидљиве Божанске стварности која се манифестује у времену и простору. Уметник сведочи о историјским догађајима објављујући васкрсење уметности и наду у Царство Божије.

Икона и прототип

У православној теологији икона има значење нечега што онтолошки спаја две реалности. Икона није слика, копија нечега, већ је биhevно везана за прототип, што значи да је прототип присутан у икони. Учествовање у икони јесте учествовање у самом прототипу. Икона је личносног карактера, тј. светост коју икона има не потиче из њене природе већ из односа који има са личношћу.

Тема о значају иконе и прототипа у Цркви узела је простора у савременој теологији и, од појаве о. Георгија Флоровског и Митрополита Јована Зизјуласа, богословска мисао окренула се свом аутентичном онтолошком и есхатолошком карактеру. У теологији, икона као појам се онтолошки везује за есхатон. Митрополит Јован Зизјулас у својој теологији јасно истиче: „икону никако не треба схватити као нешто што нема онтолош-

ке везе са стварношћу. Свети оци су јасно разликовали икону од типа. Док је тип поистовећиван са историјским догађајима, икона је увек указивала на догађаје везане за будућност”.¹ Израз *εἰκόνη* има значење нечега што онтолошки спаја две реалности. Икона није слика, копија нечега, већ је биhevно везана за прототип, што значи да је прототип присутан у икони. Учествовање у икони јесте учествовање у самом прототипу.² Битно је нагласити да је икона личносног карактера, тј. светост коју икона има не потиче из њене природе већ из односа који има са личношћу. На пример, човек је синоним за икону Божију. Човек је призван да као бивствујуће које има тај непроценљиви и свети дар ступи у потпуну заједницу са Богом и уподоби се egzистенцији у заједници слободе и љубави. Из тог разлога уметност је највиши израз човекове креативности. Док ствара уметничко дело човек одбацује реални свет и ствара свој нови свет. Чак се труди да се ослободи и датости материјала помоћу којег ствара. Уметност није пука копија реалности или њених својстава, она је одбацавање дате реалности и стварање нове. Зато је само човек привилегован да се бави уметношћу. На исти начин поступа и човек који жели да се уподоби Божијем начину постојања и постане савршена Личност. Он одбацује постојање као датост, одбацује своју биолошку ипостас и рађа се поново у слободи примајући свет као пројекцију сопствене воље. То је чин Крштења. Рађајући се изнова Духом Светим и примајући творевину у слободи, човек је узноси Богу и остварује њен пуни и прави смисао. Како бисмо сватили однос између иконе и прототипа требамо знати да „појам иконе не умањује реалност откривења и виђења истине, већ се указује на отворен простор и начин личног односа и општења са јављеним у Христу личним Богом, што већ јесте Царство Божије, већ јављено и присутно, али још не сасвим ’у сили’ и ’у пуноћи’.”³

¹ Јован Зизиулас, „Символизам и реализам у Православном богослужењу”, *Саборност* 1-4, 2001: 22.

² Никос А. Мацукас, *Свет, човек, заједница: по Светоме Максиму Исповеднику* (Нови Сад: Беседа, 2007), 250- 259.

³ Атанасије Јевтић, „Есхатолошки карактер Цркве”, у *О Цркви и Литургији*,

Икона и подобје

Човек постаје слободно биће једино и искључиво у заједници са Богом који је савршена и слободна личност. Човек је, баш зато, човек што има могућност да искорачи из света нужности и да се уподоби Божијој егзистенцији.⁴ То значи израз по образу, док би подобје било коначно остварење те савршене егзистенције. Св. Григорије Ниски, који се посебно бавио овим проблемом, као и св. Максим Исповедник, сматра да је „икона Божја у човеку слобода”.⁵ Проблем разлике између иконе и подобја решава се објашњењем појма иконе код св. Максима Исповедника који, следујући св. Григорију Ниском, као и теологији других кападокијских отаца, поистовећује појам иконе са слободом човека. Он истовремено показује да се истинска слобода човека управо садржи у начину постојања који је подобан Божјем.⁶ О самом квалитету живота говори нам и велики писац Ф. М. Достојевски: „тајна човековог живота није у томе да само живи, већ у томе зашто живи”. Човек као икона Бога представља личност у својој потенцији (креативности), односно могућност да себе оствари као личност и превазиђе сопствену природу: „Слика припада категорији природе, а подобје категорији личности и запечаћује људско савршенство. Личност се формира током напорне борбе која за циљ има уздизање људске природе, или боље рећи њено

ур. Атанасије Јевтић (Врњачка Бања: Братство Св. Симеона Мироточивога, Требиње: Манастир Тврдош, 2007), 103.

⁴ Изнети став бисмо могли да поткрепимо мислима солунског проф. Н. Мацукаса из његове књиге „Свет, човек, заједница”, који говорећи о стварању света каже да: „Чин стварања света не представља само појављивање саздане стварности из ништавила, већ истовремено сачињава и карикату која сва бића и целокупну творевину повезује са Богом. То је најузвишенија тајна, која се човеку нуди као јединствено полазиште са којег он треба да започне своје прегнуће и да, пронашавши свога Творца, оствари властиту пуноћу.” Мацукас, *Свет, човек, заједница: по Светоме Максиму Исповеднику*, 45.

⁵ Игнатије Мидић, „Човек као икона и подобје Божије: хришћанско схватање човека”, *Луца: часопис за филозофију, социологију и друштвени живот*, 1984: 86-87.

⁶ *Ibid.*, 21.

превазилажење”.⁷ Формирање личности значи преображај покрета у енергију, природне воље у гномичку (личну) вољу, слике у подобије. Друкчије формулисано, оно значи „уздицање човека у област божанског и његов дијалог с Богом лицем к лицу. На тај се начин испуњава крајњи циљ његовог стварања који је да славослови Божанство и да буде учесник Божанске славе и светлости”.⁸

Св. Максим објашњава однос иконе и подобија говорићи да је „човек икона Божија, тј. налик је Богу, због тога што је слободан у свом постојању у односу на природу”.⁹ Будући да је човек икона Божија, то значи да је човечија природа створена као мирна, небунтовна и чврсто везана свезом љубави како са Богом, тако и са самом собом.

Икона Божија у човеку је оно што нас чини личностима и што нам даје одлику да можемо лично остварити заједницу (комуницирати) са Богом, да можемо живети у заједници са Њим и да га можемо знати. Само је Бог нестворен и бесмртан, али је обдарио човека могућношћу бесмртности. Зависно од човечије слободе (избора), он може живети вечно у заједници са Богом, а може одлучити и да не живи. Човеку је дата власт над природом. То потпуно можемо разумети, само ако посматрамо Христов живот и животе светитеља, који су своје животе дали за другог. Жртвујући себе другима испунили су заповест Божију да љубе ближњег свог као самог себе. Мученичка љубав је икона љубави Христове. Примери Светих нам показују дубоку есхатолошку припадност Христу и Царству Божијем. Христос је ради спасења целог људског рода сишао с неба на земљу, да спасе све људе из неограниченог милосрђа и неизмерне љубави.¹⁰ У лицу свога Јединороднога

⁷ Панајотис Христу, *Тајна Бога, Тајна човека* (Београд: Хиландарски фонд Богословског факултета СПЦ, 1999), 136-137.

⁸ *Ibid.*, 137.

⁹ Мидић, „Човек као икона и подобије Божије: хришћанско схватање човека”, 22.

¹⁰ Захваљујући Христовом Оваплоћењу и Васкрсењу, могуће је остварење човековог назначења, тј. обожења које се постиже у сједињењу са Христом. Атанасије Јевтић, „Из словесника православља: Стварање и назначење човека”.

Сина, Бог је постао Човек и понудио свим људима спасење. Из своје слободе и из љубави према нама Син Божији је постао човек да би направио највећи корак у остваривању заједнице са нама. Да би човек остварио заједницу с Богом, потребно је да оствари заједницу с људима. Бог се пројављује у свету, као што смо видели, у потпуности кроз Христа који је Син Божији, али и човек, а затим кроз чланове евхаристијске заједнице, као и кроз сваког човека, јер човек је икона Божија.¹¹ На тај начин љубав према Богу има као последицу љубав према људима, а пре свега заједницу са члановима Евхаристије. Тачније, заједница слободе, љубави човека с Богом у Христу гради Цркву као заједницу људи, и то посебне врсте. Јер, Христос се пројављује у свету кроз људе који су везани за њега у Евхаристији. Основао је Цркву у којој ми можемо, ако хоћемо да на ту страну усмеримо своју љубав, да узвратимо на Божију љубав и да уђемо у вечну заједницу са Њим.¹² За сада ту нам је Света Литургија у којој се најближе сједињујемо са Богом али ће та заједница бити још чвршћа и лепша када Христос поново дође и уведе нас у Царство Божије.

Икона и Царство Божије

Појам иконе (слике) од крајњег је значаја за православно богословље. Не мислим само на икону Христа или светитеља које целивамо у нашим Црквама, него уопште на појам „иконизма“ (осликавања). Све је у православној Цркви „иконизам“ (осликавање).¹³ Осим светих икона, иконизми су и радње, покрети и личности светог богослужења. Свети

ка”, *Богословље* 1-2, 1991: 57-63.

¹¹ Бог је љубав, при чему љубав не представља само „морални однос, него подражавање божанског живота: она се не намеће споља као некаква присила или рецепт, него извире из самог живота. Свет је створен из љубави, бива спасен из љубави и пројављује се кроз њу”. Никос Мапукас, *Проблем зла* (Крагујевац: Каленић, 2005).

¹² Радован Биговић, *Од Свечовека до Богочовека: хришћанска философија владике Николаја Велимировића*, (Београд: Друштво Рашка школа, 1998).

¹³ Јован Зизијулас, „Обожјење светих као икона Царства Божијег“, *Видослов: Саборник Епархије захумско-херцеговачке*, 2000: 17-28.

Максим све то назима „иконе” (слике), као и све оно што се дешавало и дешава у историјском животу Цркве. Све је слика будућих ствари, које ће и сачињавати истину оних иконизованих (ствари) у историји. Истина се, према томе, налази у будућности, у Царству Божијем.¹⁴

Хришћани верују у Божије обећање да ће се остварити Царство Божије на земљи. Читав живот нас, хришћана је испуњен том вером и надом. Храм где се сабирамо на Литургију грађен је тако да наликује на будуће Царство Божије. Сваки пут када се служи Литургија, ми у ствари доживљавамо то Будуће Царство. Зато кажемо да је црква икона Царства Божијег. Делови цркве нам указују на Царство Божије. У олтару, најсветијем делу цркве налази се часни престо, ту свештеници и ђакони на челу са епископом приносе дарове, хлеб и вино. Затим, постоји део где стоји верни народ. Тај део се назива наос или лађа цркве, због тога што црква представља лађу која нас носи у сусрет Господу Христу.

Свети Максим Исповедник нам однос између Иконе и Царства Божијег преноси на следећи начин: „догађаји Старог Завета представљају сенку, Новог Завета икону, а истина је стање будућег века.” (PG 4, 137). На самом почетку опажамо да насупрот божанском откривењу у „сенци” кроз догађаје које смо имали у Старом Завету, имамо „икону”, која своје постојање дугује такође историјским догађајима који припадају новозаветној историји Божијег промисла о спасењу човека и света. Даље, судећи према исказу Светог Максима, истина творевине не налази се у прошлости, нити у некој паралелно (са) постојећој реалности (као нпр. духовни, идејни свет неоплатонизма¹⁵ већ да припада будућности која се, следствено, као таква још није догодила, односно будућности која представља стање¹⁶ чије се остварење тек очекује.

¹⁴ Зизијулас, „Обожeње светих као икона Царства Божијег“, 17-28.

¹⁵ Јован Зизијулас, „Евхаристија и Царство Божије”, *Саборност* 1-4, 2002: 23-87.

¹⁶ Никола Лудовикос, *Страхови личности и муке ероса: критичка разматрања постмодернистичке богословске онтологије* (Цетиње: Манастир Рождества Пресвете Богородице-Свештени Манастир Цетињски, 2011), 14-57.

Онтологија историје (Стари и Нови завет у односу на Есхатон)

Између историје Старог и Новог завета постоји, као што је показано, онтолошка разлика управо у томе што је Нови завет нека врста поља преклапања, сједињавања и огледања будуће реалности у историји. Тачније, Нови завет је обожена историја, историја која је кренула ка свом правом циљу и која се приближава своме прототипу. Ако прецизно разграничимо појмове Есхатона, односно историје, можемо рећи да кључни појам који их раздваја јесте категорија начина постојања. У историји, човек постоји као биолошка ипостас, тј. постоји нужно и по природи.¹⁷

Онтолошка суштина света јесте небиће – свет је по себи ништа. Дакле, суштина створеног бића јесте небиће. Ово је, наизглед, парадоксална тврдња. Логички је бесмислено и нашем искуству незамисливо да суштина нечега што постоји буде непостојање, тј. негација сваког вида егзистенције. У томе се, међутим, састоји суштина појма стварања – то је увођење у егзистенцију нечега што пре момента стварања није нинакоји начин и ниуком облику постојало. То, такође, претпоставља и чињеницу да постоји друга реалност која ствара ову створену реалност. Коначно, то значи да је једини начин да створена реалност постоји тај да свој идентитет изнесе ван себе, пошто је по себи она небиће. Дакле, начин постојања створене реалности мора да буде у односу, у Другом. Затварање створеног бића у себе значи његово изумирање, ишчезавање и повратак у небиће, тј. апсолутно нестајање.

Идентитет творевине који је ван ње саме, тј. у Другом јесте други назив за личносно постојање. Насупрот томе, историја јесте управо зато историја што човек, и сва творевина са њим, нема личносно, већ природно постојање. Природа или суштина јесте оно што препознајемо као присуство постојања, мада је немогуће замислити огољену суштину - „не постоји

¹⁷ Јован Зизијулас, *Од Маске до личности* (Нови Сад: Беседа, 2000), 19.

огољена суштина, вели свети Василије Велики”.¹⁸ Не можемо замислити људску суштину без конкретних људи, нити суштину света без конкретних бивствујућих. Природа је оно што је опште (заједничко) и нужно. Две су битне последице створене природе – творевина је смртна и неслободна. О смртности творевине већ је било речи. Друга последица је неслобода. Творевина постоји нужно – тј. не зато што је желела да постоји, већ зато што јој је постојање дато. Њеном постојању претходи природа. Њој је егзистенција додељена и, што је најважније, окована је сопственом суштином. Другим речима оно што ми јесмо, целокупна наша природа и само постојање јесте датост за нас. Могућност избора између варијаната није слобода већ само илузија слободе, будући да су варијанте датости, а „сама датост негира слободу”.¹⁹ Сходно овоме, постати слободан значи одбацивати биолошку ипостас, егзистенцију по природи и потпуно се ослободити свих датости, а најпре саме датости живота. Ово је мислиоце наводило да нихилизам виде као излаз из стања нужности. Један од најуспелијих литерарних оваплоћења ове идеје јесте Кириловљева мисао о самоуништењу из дела „Зли дуси”.²⁰ Док год човек постоји, каже Кирилов, он је роб, несавршено биће јер је неслободан. Оног тренутка када реши да одузме себи егзистенцију ослобађа се датости живота и постаје слободан. Кирилов, као атеиста, изједначава човека самоубицу са Богом. Оног тренутка када одузме себи живот и реши се датости, вели Кирилов, човек престаје бити човек и постаје Бог. Оно што је најбитнији закључак у свему овоме јесте тај да разлика између човека и Бога јесте у слободи. Кирилов је један од најгенијалнијих ликова у светској књижевности јер увиђа најважнију онтолошку чињеницу – Бог је слободно биће, а слобода је божански начин постојања, односно синоним за савршену егзистенцију. Разлика, дакле, између створеног и нествореног бића јесте у категорији слободе – Бог

¹⁸ Јован Зизјулас, *Догматске теме* (Нови Сад: Беседа, 2001), 199.

¹⁹ Игнатије Мидић, *Сећање на будућност* (Пожаревац: Одбор за просвету и културу епархије браничевске, 2009), 109.

²⁰ Фјодор Михаилович Достојевски, *Зли дуси* (Београд: Рад, 1981).

је слободан, а свет не. „Божије стварање света ни из чега подразумева да Бог постоји независно од постојања света”.²¹ Коначно, оно што човека чини иконом Божијом и што налазимо најпре код Григорија Нисијског, а онда и код Максима Исповедника јесте дефинисање слободе као онога што чини човека иконом Божијом.

Онтологија Есхатона као онтологија слободе

Уколико бисмо слободу избацили из Божијег промисла о свету читава историја као пут спасења изгубила би смисао. Целокупна повест спасења дешава се управо зато да би човек задобио божански начин постојања, да би постао слободан. Човек је створен, што значи да је смртан, али Бог није желео да човека на силу учини бесмртним, да му обезбеди трајно постојање без његове сагласности. Смисао је у томе што онда човек не би био човек, не би био икона Божија, не би имао ни свест о себи и свом постојању. Требало је да човек постане прави и потпуни човек, икона свога Творца, биће које постоји зато што то само жели и биће које креира егзистенцију. „Човек је требало да пронађе своје самоиспуњење у божанској доброту захваљујући сопственој промишљеној одлуци”.²² Највећа радост и смисао човековог живота састоји се у сазнању да постоји и то као слободно биће. Без слободе као дара Божијег то сазнање и самосвест о сопственој егзистенцији и њеном смислу били би немогући. Оригинално и значај богословља светог Максима јесте у глорификацији слободе, у повезивању човековог ума са слободном вољом. За разлику од јелинских филозофа који признају ум човеков за његов највреднији део, али немају идеју слободе, свети Максим уводи појам обоженог ума, тј. ума који је слободан, који напредује од образа ка подобију; „овај нагласак на рационалној способности душе као примарном одразу карактера човековог образа код Максима често уравнотежује са сличним нагласком на људској слобо-

²¹ Мидић, *Сећање на будућност*, 114.

²² Ларс Тунберг, *Микрокосмос и посредник – теолошка антропологија светог Максима Исповедника* (Београд – Шибеник: Истина, 2008), 169-170.

ди”.²³ Одузети човечанству слободу, а дати му заузврат сва могућа блага значи уништити човека.²⁴ Најдрагоценији дар који човек има јесте његова слобода. Она је њему дата у заметку, као могућност коју треба да развије до пуноће. Развити себе до потпуне слободе значи заменити биолошку ипостас еклисијалном, односно постојати као Личност.

Личност сваког човека чини непоновљивим јер се идентификује у односу на Другог, тј. идентифукује се на основу љубави (заједнице), а љубав (заједница) јесте слобода као начин постојања. Уместо нихилизма као сваке негације бића и одговора на датост живота, постоји други богооткривен излаз из датости, а то је ново рођење за нову егзистенцију на начин заједнице. Та је егзистенција слободна будући да се човек поново рађа зато што то сам жели и пројављује своје постојање кроз однос са Богом смештајући у тај однос свој идентитет. Тако природа створеног бића више није онтолошки ослонац човека, она није ипостас, већ личност постаје ипостас. Такво, личносно тј. слободно постојање јесте есхатолошко постојање. Зато Есхатон, пре свега, треба посматрати као реалност остварене слободе. При том треба нагласити да је у хришћанском схватању слобода онтолошка категорија, и то фундаментална. „Онтолошка слобода, за разлику од етичке, подразумева да је постојање човека вечно и да је израз његове воље”.²⁵ Онтологију Есхатона можемо осветлити са више страна, али је, чини се, изједначавање есхатолошког начина постојања и слободе најважнији моменат.

Есхатон – стање Истине

Есхатон, дакле, опитујемо већ сада кроз деловање Цркве у историји. Царство Божије је циљ и узрок историје. Зашто свети Максим назива ово стање Истином? Свакодневна логика нам не би помогла. У нашем етичком погледу на свет истина

²³ Ibid., 169.

²⁴ Ово је централна идеја Поеме о великом инквизитору из романа „Браћа Карамазови” Ф. М. Достојевског.

²⁵ Мидић, *Сећање на будућност*, 109.

и лаж су појмови који стоје равноправно један спрам другог и односе се на поклапање, односно непоклапање суда (исказа) са објективним стањем ствари.²⁶ У онтолошком, тј. светоотачком предању ови појмови имају потпуно другачије значење – они се не тичу односа формалног исказа и реалног стања, већ се тичу самог стања, саме реалности. Истина се изједначава са бићем, постојањем, док је лаж одсуство постојања, тј. истине. Пуноћу бића има једино Есхатон, док се историја креће ка тој пуноћи. Есхатон је синоним за постојање – потпуно, право, непомућено, вечно постојање и зато се назива Истином. Историја, која је усмерена ка њему, која још није задобила пуноћу егзистенције је, стога, његово огледало, одраз, и то, у оној мери у којој је сам Есхатон присутан у историји. „Не треба да заборавимо чињеницу да нам је Есхатон већ откривен и то управо као Црква у њеној евхаристијској пројави”.²⁷

Есхатон се различито именује у црквеном предању, а свим тим именима заједничко је то да указују на суштину Царства Божијег као стања непомућене радости. То је „ход из славе у славу” (Кор 3,18), динамички циљ тока времена у коме, коначно, заживљава преобразена творевена. „Онтологија света задржаће своје тварне карактеристике, „пројектоваће” се у Есхатон, с тим што унутар ње неће бити процес попут пропадљивости, труљења, болести и смрти. Простор и време који контролишу човека и твар ће поседовати раздвојеност, растојање, удаљеност, поделу, категорије пре и после, отежалост, непробојност, својства која овде и сада носе у себи смрт. Есхатон је преобразени свет, онакав каквим га је пожелео Бог”.²⁸ Свети Максим на више места говори о Царству: „Чисто

²⁶ Исто тако се и добро и зло дефинишу етички, „на основу људске логике, или чак на основу некакве воље Божије тумачене увек према људској логици”. Јован Зизјулас, „Онтологија и етика у светлости христологије св. Максима”, *Саборност* 1-4, 2003: 108.

²⁷ Игнатије Мидић, „Црква као нови начин постојања човека и творевине (изнад морала и институције)”, *Луча: часопис за филозофију, социологију и друштвени живот*, 1984: 546.

²⁸ Игнатије Мидић, „Александар Михаиловић, Границе медицине и хришћанска антропологија”, *Саборност* 1-4, 2004: 104-105.

је Царство Божије нешто узвишеније од свег вековног, јер не-исправно је за Царство Божије рећи да оно подлеже вековном и временитом. Оно је, верујемо, баштина спасених, њихово, по истинитом предању (Цркве), боравиште и место, циљ и крајње жељено (свег) што се креће. Достигну ли га (они што к Њему се крећу) задобиће покој од сваке кретње, јер нема више ни времена ни векова кроз које би (још) требало да прођу. После свега до пред Бога свему Вишњег ће стићи, Који је пре свега вековитог бивствујућег и Који (никако) не спада у вековиту природу.” (Гностички стослови, 2. 86)²⁹; на другом месту каже: „Царство је небеско, кажу неки, живљење достојно небеса; други, да је то равноангелско стање спасених; неки, да је образ божанске красоте (оних) који носе „икону небеског” (1. Кор 15, 49). По мени, сва три уверења су исправна...” (Гностички стослови, 2. 93).³⁰

Нарочито су значајна нека одређења која налазимо у Седмој амбигви, која донекле осветљавају начин постојања у Царству Божијем. Навешћемо та места: „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;...”³¹; „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”³²; „Њега неће сачињавати ваздух кога удишемо и издишемо, нити крв која протиче и истиче из јетре, већ Бог у Коме сви учествују (заједничаре) и који (Бог) ће на начин (односа) душе са телом постати души (живот), а кроз душу и тело; како то Он зна”³³; „Због тога су правилно назвали овакво стање

²⁹ Мидић, „Црква као нови начин постојања човека и творевине (изнад морала и институције)”, 229.

³⁰ Ibid., 231.

³¹ Ibid., 265.

³² Ibid., 267.

³³ Ibid., 273.

уживањем, страшно, радошћу, које је састављено од божанског разумевања и оног што му следи, уживање у мудрости”.³⁴

Из свих ових навода можемо извући неколико закључака о Есхатону:

Есхатон је крајњи узрок, односно циљ историје;

То је стање планирано од Бога као начин постојања света;

То је стање пуноће бића, постојање без смрти и њених последица;

Есхатон је догађај будућности и истовремено је као икона присутан у садашњости;

У Есхатону постојаће свет као Тело Христово, све ће бити сједињено у Богу.

Простор и време, као и целокупна творевина и људска природа биће преображени и постојаће по благодати.

Оно што је код светог Максима³⁵ значајно, у контексту доба у коме је живео, јесте уношење временске димензије у биће; сам језик „је темпоралан - то је језик континуитета и узастопности који одлично развија „драму откривења”.³⁶ Битна је, дакле, чињеница да Есхатон не сапостоји историји као паралелни ентитет, нити јој „претпостоји, већ да ће се остварити на крају историје”³⁷, са другим Христовим доласком и општим васкрсењем мртвих. Реч је о стању Будућег века, о будућности која усмерава историјско време чинећи га својим одразом.

³⁴ Ibid., 273.

³⁵ Можда Максимова постигнуће није коначно: „Теологија не сме да буде ограничена само на понављање прошлости. Али, она мора бити надахнута визијама као што је визија светог Максима, како би наставила да буде сведочење, исповедање, проповед истога Христа и исте вере, која је једном за свагда предана светима”. Видети: Димитриос Батрелос, Византијски Христос (Крагујевац: Каленић, 2008), 214.

³⁶ Пол М. Блауерс, „Испуњена есхатологија по светом Максиму Исповеднику, Ad Thalassium 22”, *Луча: часопис за филозофију, социологију и друштвени живот*, 1984: 504.

³⁷ Игнатије Мидић, *Биће као есхатолошка заједница* (Пожаревац, Одбор за просвету и културу Епархије браничевске, 2008), 210.

Τέλος и Есхатон

Још као што су философи пре Христа доказивали, овај свет као збир контингентних бића не може постојати сам по себи и сам за себе, тј. контингентна бића нису сама себи могла дати постојање. Биће које је у стању кретања и промене није само себе покренуло, јер да јесте, оно само се не би мењало, било би свагда себи једнако, исто, хомогено. На овај начин је Аристотел доказао постојање Бога као „непокретног покретача“; наиме, мора постојати узрок који је све ставио у покрет, а који се, опет, не креће. Тај узрок, Аристотел је назвао Богом, мада је, наравно његов појам Бога далеко од оног појма Бога који смо ми стекли откривањем. Ипак, постоји нешто у Аристотеловој метафизици што је веома необично за античку философију, али и за философију уопште. Философија трага за узрочно-последичним везама, како ју је дефинисао Лок³⁸, и, по правилу, узрок је везан за прошлост. Тако је и у нашем искуству – узрок временски претходи последици. Крајњи узрок свих узрока, последњи узрок мора, дакле, стајати временски пре свих својих последица, тј. пре читавог узрочно-последичног низа који је покренут. Ако трагамо за узроком, морамо завирити у прошлост. И многи хришћани, погрешно уносећи платонизам у хришћанство, заменили су есхатон неком визијом раја која је постојала пре Адамовог пада, чак и пре стварања материјалног света. Тако је за њих идеално стање било на почетку. У оригенистичкој интерпретацији то идално стање било је пре стварања, тј. пре пада душа у материјалну реалност. Слично је код Платона – циљ постојања је повратак душе у стање савршенства пре пада. Дакле, стање из прошлости је идеал коме тежимо и узрок који нас покреће. То није, наравно, хришћанска концепција, али јесте природна, логички лако објашњива и популарна.

Аристотел, као што је поменуто, први пут, и то пре хришћанства, објашњава узрок на другачији начин него што

³⁸ Фредерик Коплстон, *Историја философије, Британски емпиризам* (Београд: БИГЗ, 1991).

то чине остали. У његовом систему узрок има више аспеката³⁹, а најважнији узрок је финални. Финални узрок представља сврху одређене појединачне ствари, али и бића као целине. Он је развој предмета из потенцијалности у актуалност. Тέλος, тј. сврха предмета временски долази после првобитне појаве предмета. На пример, жир постоји као бивствујуће које тежи да постане храст. Храст је сврха жири и његово истинско стање. Жир је потенцијални храст.⁴⁰ Актуалност настаје после фазе потенцијалности. Телос је оно што омогућује одржавање идентитета и јединства упркос сталној промени и кретању. Зато тело, мењајући се, не само да не губи свој идентитет, већ му се приближава. Сама по себи, посматрано изоловано од Аристотелове филозофије, ова теорија може изгледати као антиципација учења о историји и Есхатону и може нам показати да није тако тешко замислити да узрок не мора временски да претходи последици, већ да може доћи после ње. Истовремено, показује нам да кретање и променљивост нису „непријатељи” бића и идентитета, већ да се могу уклопити у постојање не нарушавајући идентитет једног.

Закључак

Можемо закључити да је за онтологију мериторна чињеница да је историја икона Есхатона и да је Црква, на првом месту, есхатолошки догађај. То потврђује сама света литургија, апостолско и светоотачко предање. Занемаривање те чињенице води, на крају крајева, губитку Евхаристије, а то је једнако губитку хришћанства, будући да је оно догађај сабрања. Тек накнадно, из овог искуства извиру етичке и теоријске вредности. Етика не би смела да заузме примарно место и одвоји се од живота Цркве. Исто важи и за богословље и за све социјалне и практичне околности везане за живот савремених хришћана. Оно што је смисао сваке расправе о односу Есха-

³⁹ Постоје четири узрока: финални, делатни, материјални и формални. Видети: Фредерик Коплстон, *Историја филозофије*, том I, *Грчка и Рим* (Београд: БИГЗ, 1991).

⁴⁰ О теорији жири види: Džejms Hilman, *Kod duše* (Београд: Fedon, 2010).

тона и историје јесте свест о значају самог искустава које нам Бог дарује о будућем Царству. Свака богословска реч о Царству утемељена је на конкретном искуству тога Царства које имамо у Цркви. Ван тога искуства немогуће је схватити овај однос. „Да би постао православан, човек мора тренутно уронити у биће православља, започети православни живот – другог пута нема”.⁴¹ Отуда, они који су се током векова одвајали од црквене заједнице, никада нису могли правилно да богословствују јер разумевање тајне спасења дар је Духа Светог, а не индивидуалног рационалног напора појединца. Протестантизма и римокатолицима православни замерају „изгнање Бога у искуству неприступан круг”.⁴² Можда и мало претерана оцена православних теолога да се „римокатолик или протестант може постати у радној соби”, тј. без опита, свакако показује да је православље препознатљиво по својој литургијској димензији међу хришћанским конфесијама. Поред свих невоља савременог живота и питања у савременој теологији, Исток је остао веран својој есхатолошко-еклисиолошкој суштини и то је оно што је гарант спасења и гарант онтолошког јединства Цркве. То је основа уједињења Истока и Запада.

Смисао целокупне икономије спасења јесте коначна победа над смрћу и остварење савршене егзистенције у Христу. Тај коначни циљ одржава саму историју у живом и динамичном току и даје смисао сваком догађају унутар ње. Без тога циља, тј. без Есхатона на њеном крају, историја би одавно пресахла и увела као нит откинута са извора живота. Зато је православна социологија, и целокупна теологија уопште, усмерена на онтологију Есхатона као кључни моменат. У делима светог Максима та оријентација је јасна – целокупна хришћанска етика обилато је поткрепљена развијеним и аргументованим онтолошким дискурсом. Коначно, сама онтологија јесте живот Цркве, опит заједничарења са Христом и тај опит увек је код православних био мерило и ауторитет истинитости.

⁴¹ Karl Cristian Felmy, *Die orthodoxe Theologie der Gegenwart: Eine Einführung* (Darmstadt: Wiss, Buchges, 1990).

⁴² Ibid., 6.

Литература:

Извори:

Migne, J. P., ed. *Patrologia Graeca*. Vols. 4. Paris 1857–1886.

Turnhout, Declerck J. H., ed. *Corpus Christianorum, Series Graeca: Maximus Confessor. Quaestiones et dubia*. Leuven 1982.

Преводи на српски језик:

Баковац, Александар, прев. „Одговори Таласију I–VI”. *Саборност VIII*, 2002: 13–21;

Зизјулас, Јован. *Јединство Цркве у светој Евхаристији и у епископу у прва три века*. Нови Сад: Беседа, 1997.

Зизјулас, Јован. *Од маске до личности*. Нови Сад: Беседа, 2000.

Зизјулас, Јован. *Догматске теме*. Нови Сад: Беседа, 2001.

Зизијулас, Јован. „Символизам и реализам у православном богослужењу”. *Саборност 1-4*, 2001: 13-35.

Зизјулас, Јован. „Онтологија и етика у светлости христологије св. Максима”. *Саборност 1-4*, 2003: 13-60.

Јевремовић, Петар, прев. *Гностички стослови: Поглавља о теологији и икономији Оваплоћеног Сина Божијег*. Београд: Библиотека часописа Источник, 1996.

Јевремовић, Петар, прев. „Одговори Таласију VIII, XIV, XLVI”. *Источник 14/16*, 1995: 5-6.

Јевтић, Атанасије. *Патрологија, друга свеска. Источни оци и писци четвртог и петог века*. Београд: Хришћанска мисао, 2004.

Јевтић, Атанасије, прир. *Дела апостолских ученика*. Врњаци: Братство св. Симеона Мироточивог; Требиње: Манастир Тврдош, 2005.

Јевтић, Атанасије. *Христос-Нова Пасха: Божанствена литургија: свештенослужење, причешће, заједница богочовечанског тела Христовог*. Београд: Света Гора Атонска, Манастир Хиландар; Никшић: Манастир Острог; Требиње: Манастир Тврдош, 2007.

Коплстон, Фредерик. *Историја философије*. Том I, *Грчка и Рим*. Београд: БИГЗ, 1991.

Коплстон, Фредерик. *Историја философије: Британски емпиризам*. Београд: БИГЗ, 1991.

Мацукас, Никас А. *Проблем зла*. Крагујевац: Манастир Каленић, 2005.

Мацускас, Никос А. *Свет, човек, заједница – по светоме Максиму Исповеднику*. Нови Сад: Беседа, 2007.

Мидић, Игнатије, прев. „Амбигва 7”. *Беседа 2*, 1992: 5-28.

Мидић, Игнатије. „Црква као нови начин постојања човека и творевине (изнад морала и институције)”. *Луча XXI – XXII: часопис за филозофију, социологију и друштвени живот*, 2006: 546-559.

Мидић, Игнатије. *Биће као есхатолошка заједница*. Пожаревац: Одбор за просвету и културу епархије браничевске, 2008.

Мидић, Игнатије. *Сећање на будућност*. Пожаревац: Одбор за просвету и културу епархије браничевске, 2009.

Тунберг, Ларс. *Микрокосмос и посредник – теолошка антропологија светог Максима Исповедника*. Београд – Шибеник: Истина, 2008.

Тунберг, Ларс. *Човек и космос – визија светог Максима Исповедника*. Београд – Шибеник: Истина, 2008.

Felmy, Karl Cristian. *Die orthodohe Theologe der Gegenwart: Eine Einführung*. Darmstadt: Wiss, Buchges, 1990.

Hilman, Džeјms. *Kod duše*. Београд: Fedon, 2010.

**THE ONTOLOGICAL ICONIC CHARACTER OF THE
KINGDOM OF GOD**

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

Summary: In recent years there has been a sort of ‘rediscovery’ of icons by Western Christians. There is an increasing awareness that the icon is not merely a work of art, but is also an aspect of diving revelation and of our communing with God in the Church. Thus the icon cannot be separated from Orthodox belief, prayer or liturgical life. To fully understand the icon, one must comprehend its organic unity: artistic, spiritual, theological. Quenot’s analysis of various icons and their theological elements enables the readers to appreciate the various aspects of the icon more fully. There are currently many books written about icons, discussing either their historical context, describing their spiritual attraction, or simply showing their aesthetic beauty. The Icon is, however, an exceptional book in many ways.

Key words: Ontology, Icon, Kingdom of God, Orthodoxy christianity, Church art.

ПЕДАГОГИЈА СТАРОЗАВЕТНЕ МУЗИКЕ

Нинослав Качарић*

Висока школа – Академија СПЦ за уметности и
конзервацију, Београд

Сажетак: *Молитва кроз песму је будила покајање и милост, изражавала радост, захвалност, похвалу, али и мољење, осећај кривице, кајање, и све ове емоције су снажно подстицале субјективне изразе у песми. Старозаветна музичка молитвена педагогија је била основ и залог лепоте будућег хришћанског богослужења.*

Кључне речи: *музика, педагогија, Библија – Свето писмо Старог завета, Јевреји*

Увод

„Јеврејска музика је она музика која је настала од Јевреја, за Јевреје и као Јевреји”.¹ Као и у осталим нацијама и етничким културама, музичка димензија јеврејске културе је одређена њеним пореклом и обликована историјским односима јединственим за јеврејски народ. Она је сачувана истим принципима и путем којим су ходили сви потомци древне блиско-источне високе културе. Музика је стварана, извођена и чувана усменом традицијом, која је подржана и у великој мери руковођена, вером и етичким учењем, кроз облике поезије и прозе сачуване писаном традицијом. Расељавањем по свету, Јевреји су дошли у контакт са мноштвом регионалних музичким стилова, обичаја и идеја, од којих су неки у ближој вези са њиховом постојбином и отацбином, као што је на Блиском Истоку и широм Медитерана, а неки су суштински различити, као што је и у Европи. Сви ови фактори уобличују карактер тока развоја јеврејске музике, а такође одређују природу извора који би могли дати одређена сазнања и резултате.

*ел.пошта: ninoslav.kacaric@gmail.com

¹ *Encyclopaedia Judaica*, vol.12 (Jerusalem: Keter Publishing House, 1971), 555.

Библија, а посебно Свето писмо Старог завета, је најистакнутији и најбогатији извор знања о музичком животу древног Израиља, до неког времена после повратка из вавилонског ропства. Њу допуњују и извештаје настављају археолошки остаци музичких инструмената и слике музичких догађаја, упоредни материјал из суседних култура и постбиблијски извори – списи Филона Александријског, Јосифа Флавија, апокрифи и Мишна.

Историјски развој

Митска димензија музике је представљена у библијској традицији једино поменом Јувала, сина Ламеховог из рода Каиновог, од кога су се изродили гудачи и свирачи (Пост 4, 21). После великог потопа, музика се први пут помиње у причи о Лавановом разговору са Јаковом, навођењем инструмената – бубњева и гусала, уз веселје и песму на испраћају (Пост 31, 27). Сличан помен налази се у Књизи о Јову, где се сусреће најпре славље безбожничко уз бубањ, гусле и свиралу (Јов 21, 12), а касније и певање звезда јутарњих и клицање свих синова Божијих (Јов 38, 7).

У Другој Књизи Мојсијевој описан је догађај избављења Израиља из египатског ропства, чудо преласка преко Црвеног мора, погибија Египћана и, као круна свега тога, прослава Господа под вођством Мојсија и пророчице Марије уз бубњеве и свирале (Изл 15, 1-21). Према Глумцу „песма Деворе и Варакка састављена је у изразитом метричком облику, и вероватно певана уз музичку пратњу као народна песма”², а налази се у Књизи о Судијама 5, 1-31. Саула и Давида су, приликом њиховог повратка из победоносне битке против Филистејаца, поздравиле добродошлицом жене које су певале, свирале и играле (1Сам 18, 6-7). Музика је клицала и туговала, распаљивала и умиривала, она је водила до екстазе која је захватала пророке, и растеривала демоне из Саулове душе када је Давид, пастирски дечак, пред њим свирао. Професионални музичари се тада

² Душан Глумац, *Библијска археологија* (Београд: Богословски факултет у Београду – Србиње: Академија Св. Василија Острошког у Србињу, 1999), 164.

још увек не спомињу, као ни систематско неговање музике, али је она била саставни део у пророчким школама.

Како наводи Курт Сахс „музички живот се изменио у време Давида и Соломона. Сасвим изненада се појављују страни инструменти управо као што су се појавили у Египту после 1500. године п.н.е: харфе, цитре, обое, цимбали, систруми. Фараонова ћерка коју је краљ Соломон узео за жену, по талмудском трактату Шабат, имала је наводно око хиљаду врста музичких инструмената у миразу (што не изгледа нарочито претерано с обзиром на тристодвадесетдевет жена музичара које је генерал Александра Великог заробио из пратње персијског краља Дарија)”.³

Израиљ је почео у то време развијати музичаре по занимању, као и неку врсту музичке организације. Цар Давид је око себе окупио певаче и певачице (2Сам 19, 35), али и пре почетка његовог организовања певања, вероватно је било много музичара, јер је транспорт ковчега Завета праћен песмом и свирањем разноликих инструмената – бубњева, гусала, палтира, свирала и кимвала (2Сам 6, 51; 1Дн 13, 8). Цар Давид је изабрао 4000 музичара од 38000 левита, или једног на десет у целом Левијевом племену, а од свих њих 288 је било посебно обучено (1Дн 25, 6-7). Пуни број је био подељен на 24 реда, сваки са 154 музичара над којима је било 12 специјално обучених вођа под једним од 24 синова Асафа, Имана и Једутина као диригентима, који су изгледа ударали у кимвале, вероватно да би означили време или можда ритам и тактове (1Дн 15, 19. 16, 5). Такође су и жене учествовале у храмовном певању (1Дн 13, 8. 25, 5-6), и ови хорови су одговарали једни другима антифонски.

Глумац наводи да је „на овај начин устројена, музика била торжествена и заносна, превазилазећи све пре тога времена”.⁴ Цар Давид је био композитор песама и јадиковки, вешт свирач на лири (1Сам 16, 16-18), изумитељ инструмената (Ам 6, 5), цењени дворски музичар (1Сам 19, 9), па чак и играч (2Сам 6,

³ Curt Sachs, *The rise of the music in the ancient world east and west* (New York: W. W. Norton & Company, 1943), 60.

⁴ Глумац, *Библијска археологија*, 165.

14-15). Књижевни запис његових бројних способности може се упоредити са прослављањем изванредних талената у музици, атлетици и државништву сумерског краља Шулги од Ура (2093-2045. године п.н.е.), забележеним у бројним химнама које је сам написао.

Цар Соломон је такође био наклоњен организовању и неговању музике, прикупљањем певача, певачица и разних музичких справа (Проп 2, 8), као и стицањем угледа композитора многих песама – „тисућу и пет” (1Цар 4, 32). Када је и најзад могао да посвети храм, сви левитски певачи, односно Асаф, Иман и Једутин и њихови синови и другови по служби, обукли су се у fino платно, наместили се са цимбалима, харфама и лирама на источној страни олтара, а поред њих 120 свештеника који су дували у трубе. Онда су трубачи и певачи заједно пошли да као из једног гласа запевају песму хвале и славе Господа, и кад су своје гласове са трубама, цимбалима и жичаним инструментима подигли и Господа хвалили, дом – храм Господњи се испунио облаком тако да свештеници нису могли ући унутра да обаве своју службу, јер је величанство Господа испуњавало дом Божији (2Дн 5, 12-14).

У светилиштима изван Јерусалима музика је вероватно била много истакнутија, што видимо из постојања мноштва музичара уз пророке (1Сам 10, 5), као и из осуде пророка Амоса страних помпи у једном од култних центара северних племена – можда у Сихему (Ам 5, 23). После повратка из Вавилона, музика као света уметност била је по некима разлог за свађу између левитских певача и свештеника, и то може бити разлог за уметање или издвајање поеме „На водама Вавилонским” (Пс 137) у колекцији Псалама. Они који плачу у изгнанству нису били апстрактна персонификација – они су били левитски певачи којима би њихови освајачи придружили егзотичне дворске оркестре, које су асирски и вавилонски цареви чували за забаву и попуњавали их поробљеним музичарима.⁵

Дворски и храмовни оркестри Месопотамије су у овом периоду били прототип за храмовну музику у Јерусалиму по

⁵ *Encyclopaedia Judaica*, vol.12, 560.

повратку из ропства – велико тело жичаних инструмената (у Јерусалиму само кинор и невел), мали број или само пар цимбала и велики хор. У периоду после Другог Храма, о музици сведоче списи Филона Александријског, Јосифа Флавија, Кумранске заједнице Есена и Талмуд, показујући такође њен велики значај у богослужењу. Свакодневна храмовна музика је добро описана у талмудском трактату Тамид (7, 4), где је детаљно приказан ритуал јутарњег одласка свештеника у храм, жртвоприношење уз учешће првосвештеника, дување у две сребрне трубе (један дуго издржани тон, један трештав тон, и опет један дугоиздржани тон), и почетак левитске песме уз цимбал, а потом у паузама одјек труба и падање народа ничице. Левити су првог дана певали псалам 24, другог псалам 48, трећег псалам 82, четвртог псалам 94, петог псалам 81, шестог псалам 93, на шабат псалам 92, једну песму за дан и мир за вечни живот. По овом питању Сахс даје следећи опис: „Хор се састојао од најмање 12 певача старих између 30 и 50 година, који су, према једном не сувише јасном месту у талмудској гемари Хулин, проводили по свој прилици 5 година у вежбању. Дечаци левита су се могли прикључити хору да би допринели љупкости певања. У последње доба Храма, музички управник био је Хигрос бен Леви, који је имао велико име као сјајан виртуоз, али је успомена на њега запала у непоштовање јер своју уметност није хтео да пренесе ни на кога другог. Оркестар се у оно време састојао од 2 до 6 харфи, 9 или више лира, 2 до 12 обоа и једног пара цимбала. Први храм, који је био разорен у години 586. п.н.е. није располагао обоама у богослужењу”.⁶

Посебна врста музичке праксе и доктрине је развијена код секти тог времена, па је интересантно хорско певање секте Терапеута, које свој музички основ вероватно има у свицима са Мртвог мора. Изгледа да су они избегавали употребу музичких инструмената чувајући „плодове уста” – певање, као много чистији и интимнији израз побожности. Катастрофа разорења Јерусалимског храма 70 године п.н.е. запечатилa је храмовно усредсређену музику јеврејског народа, и отворила

⁶ Sachs, *The rise of the music in the ancient world east and west*, 62-63.

нови период у којем је синагога постала централно место креативности речи и звука. Како наводи Џералд Абрахам „Јевреји су без сумње испољили своју уобичајену способност да очувају традицију и одупру се културној асимилацији, посебно у свему ономе што је везано за богослужење у Храму и њихову религију уопште, али је притисак хеленистичког света видљив посредно, управо кроз њихово одупирање. На пример, верска употреба инструмената, која је толико дуго била важан део обреда у Храму, након разарања Храма 70 године п.н.е. није била забрањена у знак жалости, као што се дуго веровало, већ је наилазила на противљење због тежње за очувањем чистоте верске музике пред музичким и оргијастичким мистеријама, у којима су сиријски и месопотамски Јевреји не тако ретко учествовали”.⁷

Касна хеленистичка цивилизација је учинила музику свуда присутном културном активношћу. Источна сцена је била проширена позориштима, аренама и циркусима, где су се певачи и инструментални виртуози сусретали и надметали. Звечкање, лупање и чегртање су били саставни део паганских култова. Укидање храмовног богослужења је такође учинило крај отменој инструменталној уметности Левита, па је употреба инструмената у синагогалној служби била забрањена, истичући само вредност вокалне уметности. Осим тога, музичка вештина левитских певача и њихова традиција, генерацијама преношена углавном усменим путем, није искоришћена у синагогалној песми, пошто њихово професионално учење и правила нису никада сачувани у писменом виду. Синагогална песма је стога била нови почетак у сваком погледу. У новој ери, молитва је требала заменити жртвоприношење, и подстаћи покајање и милост. За разлику од левитске музике, која је била саставни део жртвоприношења и није сматрана људским производом, него је имала основ и тежила је ка несхватљивој трансцендентној лепоти, синагогалном песмом су се појединац и заједница обраћали Богу кроз смисао отпеваних речи. Молитва – служба срца – је требала изразити многа људска осећања: радост,

⁷ Jerald Abraham, *Oxfordska Istorija Muzike*, том I (Београд: Clio, 2001), 57.

захвалност, похвалу, али такође и мољење, осећај кривице и кајање, и све ове емоције су снажно подстицале субјективне изразе у песми. Дар лепог гласа је обавезивао члана заједнице да прихвати функцију лаичког наставника и предводника (диригента) молитве. Основна карактеристика свих синагогалних стилова јесте мелодијска једноставност лако схватљива и извођена од целе заједнице.

Музичке карактеристике

Јеврејска музика пружа најбољи приступ вокалном стилу старог западног Оријента, јер је она, упркос извесним неизбежним променама, живела 4000 година без икаквог прекида. Стару традицију синагогалног певања нису прекинули многи векови живота јеврејског народа ван отаџбине. Абрахам Иделсон, сакупљач и истраживач јеврејских народних мелодија, доказао је у својим збиркама и радовима (*Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies*) „да су обредни напеви најстаријих јеврејских заједница у Персији и Јемену идентични или бар веома слични мелодијама којима се у истим приликама (нпр. при рецитовану Старозаветних текстова) служе Јевреји у најновије време у Пољској, Немачкој и јужној Француској. Конзервативизам јеврејског предања сачувао је аутентични изворни карактер ових напева”.⁸ Старо наслеђе је свакако најбоље сачувано у богослужењу оријенталних Јевреја, боље него код Сефарда у средоземљу или Ашкеназа у Европи, пошто они никада нису допустили да световна музика продре у синагогу, нити су допуштали својим канторима да импровизују. Не може се тачно утврдити каквим гласом су Јевреји певали и да ли је њихово певање заиста било викање у највишем гласовном регистру, као што указују описи из Псалма 22, где се појављује викање као начин обраћања Богу, па је „гласно певање нормални израз усрдне молитве и добро се слаже са наивном представом да ће Божија пажња лакше бити привучена жестином него уздржаношћу”.⁹ Када је Самуилова мајка Ана ишла у Силом

⁸ *Muzička Enciklopedija*, том I (Zagreb: Leksografski zavod FNRJ, 1958), 749.

⁹ Sachs, *The rise of the music in the ancient world east and west*, 85.

да би се помолила за дете у Храму Господњем, покретале су јој се само усне, па је пророк Илија мислио да је пијана (1Сам 1, 12-15). Тиха молитва до тада није била позната. Драстична антропоморфна представа да је Божије ухо најотвореније најгласнијем викачу, ипак је противуречила узвишеном Јудаизму пророка. Када су многобожачки пророци на Гори Кармилској призивали свога бога Вала, пророк Илија им се ругао и говорио: „Вичите већма јер је он бог! Ваљда се нешто замислио, или је у послу, или на путу, или може бити да спава, да се пробуди” (1Цар 18, 27).

Талмуд презире оне који читају Свето писмо без мелодије и проучавају речи без певања, и служба, која се ослањала на читање светих списа, била је у свим деловима музикална. Певање Псалама заузима важно место у јеврејском богослужењу и Хришћанским Литургијама. Спољашња и унутрашња организација овог певања блиско прати поетску форму. Сваки псалам се може састојати од већег или мањег броја стихова неорганизованих у симетричним строфама.

Према томе, мелодија једног стиха може постати музичка јединица која се понавља толико пута колико има стихова у псалму. Већина стихова је подељена у два једнака дела цензуром, па је и мелодији дата двострука структура. Библијски стих је састављен од бројних наглашених слогова па се стихови разликују у дужини, а укупан број слогова није константан. Мелодија се прилагођава овим променљивим варијантама, а то се изводи еластичношћу речитативног певања. Једноставан мелодијски материјал је лако схваћен и прихватан, па и репродукован од просечног члана заједнице већ после слушања стиха или два. Мелодија, после неколико понављања, губи своју занимљивост и није више примарна, него пажња аутоматски прелази на речи, које, у континуитету, стално нуде нешто ново, па „пратеће гласовне модулације спајају и формирају акустичну позадину која се инфилтрира у подсвест и креира посебно расположење које евентуално постаје асоцирано неким празницима или временом молитве, или тугом и другим емоцијама”.¹⁰

¹⁰ *Encyclopaedia Judaica*, vol.12, 575.

Мишна и Талмуд описују певање псалама, наводећи поделу између група певача. Предводник и група су се смењивали у певању пуном стихова или полустихова – предводник је могао интонирати (запевати) почетак, а хор (група певача) је преузимао или је можда певао завршне речи. Осим тога, стих, или део њега, могу послужити као рефрен, те је „антифонија музички пандан песничким паралелизмима. Овај израз значи, у ужем смислу, наизменично певање оба паралелна стиха од стране два полухора, а у ширем смислу, наизменично певање солисте са хором који одговара, што је у римској цркви названо респонзорнијалним певањем”.¹¹ Филон Александријски је објашњавао начин певања који сусрећемо у јеврејској традицији антифонијом. У својој Књизи о Мојсију, он пише: „На обали образоваше Хебреји од мушкараца и жена два хора и хваљаху Господа; Мојсије је отпочео песму мушкараца а његова сестра песму жена. Они су били предводници хорова”.¹² Када су жене, поводом Давидовог повратка после победе над Филистејцима, запевале и говориле у наизменичној песми: „Саул згуби своју тисућу, али Давид својих десет тисућа” (1Сам 18, 7), такође се пројавила антифонија. Када су вође после повратка из вавилонског ропства поново изградиле зидине Јерусалима, и када их је требало посветити, довели су Левите из свих њихових места да би посвећење било обављено уз радосну свечаност са захвалама и певањем, са цимбалима, харфама и лирама. Ту су се скупили и храмовни певачи, Немија је наредио да се старешине Јудеје попну горе на зидине, и поставио је две велике скупине певача који су хвалили Господа и ишли околу – на десно половина вођа Јудеје и један део свештеника с трубама и музичким инструментима Давидовим, а други хор захвалника ишао је околу и њима у сусрет остајући на тамничкој капији; и тако су оба хора захвалника стајала крај куће Господа и певачи су громко певали под Језрајом началником (Нем 12, 27-42). Старији рабини талмуда, који су се сећали Храма, описали су карактеристике овог певања, наглашавајући делове када су солиста и заједница наизменично певали, а та-

¹¹ Sachs, *The rise of the music in the ancient world east and west*, 99.

¹² Ibid., 100.

кође су још у време Мојсија били прописани стални рефрени: „А сав народ одговарајући нека рече: амин” (Пнз 27, 15-26). Најбоље сведочанство за хорску антифонију даје Филонов опис вечерње службе секте Терапеута: „Заједно сви устају и два хора се образују, један од мушкараца а други од жена, и за сваки хор се бира по један предводник, који је најдостојнији и најбољи у скупини. Онда они певају химне које су у славу Бога компоноване у многим стиховним мерама и мелодијама, при чему једном сви певају заједно, а други пут један другом на спретан начин одговарају. Хор побожних мушкараца и жена производи у једноставном певању и у наизменичној игри мелодија заиста музикално сазвучје, при чему се продорни гласови жена мешају са дубоким гласовима мушкараца”.¹³

У школама су деца понављала кантилацију учитеља после сваког полустиха, а основни метод обуке је била стара пракса хириномије (ручног закона) – знаци рукама и прстима који су указивали на средње, финалне и друге каденце библијског појања. Хириномија је била коришћена код певача древног Египта, а касније је такође усвојена у Византији. Пошто није било писаних акцената, овај начин је био код Јевреја у употреби све до периода масорета (друга половина првог миленијума), када су акценти постепено развијени и уведени у употребу, али „иако је каденцијална подела стихова и читачка мелодија дата на Гори Синајској, они су били изговорени у складу са усменом традицијом, а не са акцентним знацима у књизи”.¹⁴ Природа овог једноставног, неписаног библијског појања, може бити изведена и у неколико наговештена садашњим обичајима неких заједница, посебно Јеменита, који још увек изостављају писане акценте и читају Библију у много једноставнијем маниру, користећи само добро познате каденце. Иако је немогуће доказати да су поједине мелодије данашње синагоге идентичне оним старим, могу се уочити принципи старог певања (нусах), који су и данас присутни. Јеврејско молитвено певање јесте у основи еволуција традиционалних мелодијских оквира,

¹³ Ibid., 101.

¹⁴ *Encyclopaedia Judaica*, vol.12, 578.

костура који се састоје од неколико мотива, без фиксног ритма и метра, способних да се прилагоде тексту. Мотиви могу бити понављани или изостављени, могу мењати места или подлећи променама од стране самог певача, а данас се налазе у заједницама Сефарда, Ашкеназа и сличним њима на Оријенту.

На списку имена неких инструмената има указања на ново-заветно певање на богослужењу (Еф 5, 19; Кол 3, 16), међутим, нема ознаке ко је певао, или када се у току богослужења то догађало. Упућивања на певање небеских бића у Откровењу Јовановом (4, 10) и цитирани делови химни могу обезбедити увид у врсту музике коришћене у раном хришћанском богослужењу.

Наслови псалама

Око две трећине псалама одређује своје ауторство у насловима – или је то Давид – „љупки псалмопевац Израиља” (2Сам 23, 1), или су то, са само неколико изузетака, породице левитских музичара, доведена у везу са оригиналним оснивањем храмовног богослужења. Други термини и изрази у заглављима указују директније на музичке појмове, природу, сврху или начин извођења појединих композиција.

Неке песме се зову псалми због грчког превода (псалмос), јеврејског израза мизмор, а оба термина означавају песму уз инструменталну пратњу. Термин шир (реч условно изведена из акадског или сумерског језика) означава песму мољења, и заједничка је реч за молитву, а обично пре и после ње долази мизмор. Значење термина маскил и миктам су непознате, мада можда означавају „мудросни псалам” (маскил), и „псалам кајања” (миктам) у псалму 16, 56-60. Назив шигајон је сродан са акадском речју која означава врсту јадиковања и несрећног плача – тужбалица (Пс 7). Назив тешила значи похвала (Пс 145), а тефила означава молитву (Пс 86; 90; 102; 142; 72). Ови термини су означавали књижевну врсту псалама, а следећи указују на начине извођења.

Реч ламнацеах односи се на хоровођу, док термин бенегинот упућује на инструменте са жицама, а ел хан – нехилот на

флауте (Пс 5). Термин ал аламот по Харингтону¹⁵ значи „за сопрана” (Пс 46) тј. за девојке, а ал хаш – шеминит „за дубоке гласове” (Пс 6 и 12), док се у Харперовом Библијском речнику¹⁶ објашњава да ово може упућивати на врсту плеса, а можда и на ритам. Такође се у насловима налазе и шлагврти песама, ознаке или почетне речи познатих старијих песама на чије су мелодије псалми требали бити певани нпр. по напеву „Кошута у зору” (Пс 22), „Љиљани” (Пс 45)...

Често појављивање речи селах, која се налази у средини или на крајевима неких псалама, је вероватно такође нека врста ознаке извођења, и могла би значити паузу у певању, када је друга група певача или свирача могла наставити са певањем.

Ови подаци о Псалтиру се могу објаснити и мислима светих отаца: „Ако историја поучава, Закон Божији даје заповест за живот, пророчанства наговештавају будућност, поучне књиге уверавају и надзиђују, све то заједно чине Псалми Давидови (Амвросије Милански). Псалтир је врт у ком су сабрани сви плодови других књига и својим садржајем обухватају материју целокупне теологије (Св. Атанасије Велики)”.¹⁷

Музички инструменти

Већина онога што знамо о инструментима Библије долази из књижевних сведочанстава – светих списа и њихових најранијих превода, описа и коментара рабина и црквених отаца. Додатни докази долазе од археолошких истраживања – остатака тадашњих инструмената и бројних сликаних представа инструмената и музичких догађаја – широм Блиског Истока и Медитеранског подручја. Ипак, „у употреби музичких инструмената било је много неизвесности код Јевреја, али су открића

¹⁵ Wilfrid J. Harrington, *Uvod u Stari Zavjet – Spomen obećanja* (Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1977), 326.

¹⁶ Sweeny Madeleine Miller & John Lane Miller, *Harper's Bible dictionary* (New York: Harper & Row, 1973), 671.

¹⁷ Драган Милин, *Књижевно-музичке особине псалтира* (Београд: Календар Српске Православне Патријаршије, 1997).

на египатским и асирским споменицима бацила више светла на облик и природу ових инструмената”.¹⁸

Дувачки инструменти

1. Шофар (арам, карна, керен ха-јовел): рог од овна или дивокозе, јесте најчешће помињани библијски инструмент, и једини древни инструмент који је још увек у употреби у синагоги. Реч је можда изведена из акадског назива за козорога или дивокозу, али је инструмент најчешће прављен од рога овна размекшаног на топлоти, исправљеног и обликованог. То је био једноставан инструмент који је могао произвести само два - три тона, и најчешће је коришћен за сигнализирање, посебно у временима рата (Нем 4, 18-20), или народних прослава (1Цар 1, 34; 2Цар 9, 13), а тек касније је добио мистичко значење. Свештеници су дували у њих на празник Сеница и када је почињала Јубиларна година.¹⁹

2. Хацоцра – труба направљена од драгоценог метала, углавном сребра или бронзе. То је био прав инструмент са високим, светлим звуком и опсегом од само четири или пет тонова. Њена рана употреба је лепо описана у Књизи Бројева (10, 2-10). Дували су у њих свештеници, најчешће у паровима, али повремено и у великим скупинама, по 120 на броју (2Дн 5, 12-13), и то сваког новог месеца, изузев седмог, када је почињао празник Сеница. Убројане су у златне и сребрне сасуде Храма (2Цар 12, 14; Бр 31, 6).

3. Халил – флаута или фрула, јесте инструмент који је био састављен од две посебне цевке од трске, метала или слонове кости, сваке са својим писком. У фруле је свирано заједно, па је једна вероватно играла улогу зујеће пратње. То је примарно био световни инструмент, обично употребљаван у радосним приликама (1Цар 1, 39-40; Ис 5, 12), али је такође био погодан и за оплакивање (Јер 48, 36; Мт 9, 23).

4. Угав (сиринкс) – вероватно друга врста пастирске фруле, можда права флаута, мада га Септуагинта сматра жичаним ин-

¹⁸ Глумац, *Библијска археологија*, 165.

¹⁹ Милин, *Књижевно-музичке особине псалтира*, 1997.

струментом (органон, псалтир). Помињан је заједно са другим дувачким инструментима у Књизи Постања (4, 21) и Псалму 150, 4.

5. Дулцимер – гајде – врста инструмента са мехом и две пискаве цеви (Дан 3, 5).

6. Машрокита – пиштећи, звиждећи или цевасти, фруласти инструмент.

Жичани инструменти

1. Кинор – Давидова харфа је била стари семитски инструмент (Пост 4, 21; 31, 27), познат и у Египту, сличан грчкој китари или египатској лири. Овај инструмент је био популаран широм древног Блиског Истока, а реч се појављује у реченицама клинастог писма старе Сирије, као и у асирским, хуситским, хетитским, угаритским и египатским текстовима. То је био инструмент прослава пуних радости, који се обично употребљавао као пратња певању, а „својим обликом галилејско море подсећа на лиру. Назива се и Хинерот, што значи лира”.²⁰ Кинор је био састављен од тела, две ручке и јарма (причврсног ремена). Ханански тип инструмента, који је сигурно био исти са оним код Израелаца, јесте асиметричан, са једном ручком краћом него другом, и са телом у облику кутије. Инструмент је вероватно био просечне висине 20-23 инча (50-60цм) и звучао је у опсегу алта, као што показују сачувани примерци из Египта. Кинор је племенити жичани инструмент семитске цивилизације, и био је водећи у оркестру Другог Храма. Цар Давид је на њему свирао, па су га зато посебно поштовали Левити. По Јосифу Флавију, имао је 10 жица, прављених од малих овчијих црева.

2. Невел – инструмент сличан харфи, познат у целој Средњој Азији и Египту, са три или дванаест жица које су биле затегнуте усправно на отвореној страни оквира као што је често сликано на асирским рељефима у првом миленијуму. Можда је овим именом означавана друга врста лире са звучном кутијом обликованом од поквашене коже, позната једино са представа

²⁰ Jacques Musset, *Свет Библије* (Београд: Хиландарски фонд при Богословском факултету, 2000), 68.

на кованом новцу из времена Бар-Кохбе (132-135.г. п.н.е.), а назива се и лутом (Пс 150, 3). Дубљег је звука од кинора и свирана је окидањем прстију. Ванбиблијски извори, називајући га именом набла, помињу његов надахнути хучећи звук. То је био други по важности инструмент у храмовном оркестру. Према Мишни, његове жице су прављене од великих овчијих црева. Невел азор, или само азор (Пс 33, 2. 92, 4. 144, 9) је вероватно био мало мањи невел са само десет жица.

3. Миним – вероватно жичани инструмент, можда лута, која никада није била саставни део хананског и израелског оркестра (Пс 150, 5. 45, 9).

4. Каитрос, сабекха и песантерин су арамејске ознаке за грчку китару, самбику и псалтерион.

Ударачки инструменти

1. Тоф – бубањ, којег је било више облика, а неки су подсећали на данашње. Египћани су имали дуги добош од дрвета или бакра који је потсећао на индијански там-там, и ударан је рукама. Други бубањ је био од бакра, већи по обиму, а ударан је палицама, док је трећа варијанта била варијанта више као наш добош са таламбас прапорцима који је, по тврдњи рабина, био у храмовном дворишту да позива свештенике на молитву, а могао се чути од Јерусалима до Јерихона.

2. Тимбрел (тамбурин) – уски обруч пресвучен кожом и ударан руком. На Египатским споменицима постоје три врсте: кружан, четвртаст и један сачињен од два четвртаста дела, повезана полугом и пресвучена кожом.

3. Шалишим – троугао, даире – женски инструмент коришћен за пратњу игара (Пс 150, 3; 1Сам 18, 6-7). То је био метални рам по некад са ручком и малим звоницима околу. Држан је у руци и на њему су жене свирале на свадби и весељу.

4. Менааним (2Сам 6, 5) – инструмент на којем се свирало уз друге, приликом Давидовог преноса Ковчега у Јерусалим. Паралелна прича у 1Дн 13, 8. користи термин мезилтаим, а вероватно је сродан назив и зилзалим што означава цимбала. Цимбала пронађена у ископинама направљена су од бронзе, у облику плоча са централним удубљењем и металном омчом

што долази око палца и кажипрста, а пречник је био око 12цм. Свирали су их Левити у храму, а налик су на кастањете и чинеле. Свирали су их Левити у храму, а налик су на кастањете и чинеле. Сродан термин је мезилот, споменут код Захарије (14, 20), и вероватно означава металне звечке које се могу видети на сирским рељефима. Такође су постојале бројне глинене звечке које су касније замењене металним звонима, а такође и систруми.

5. Паамон, римон – прапорци, звонца – помињу се само у Књизи Изласка 28, 33-34; и 39, 26, 26, и касније код Јосифа Флавија, као причвршћени на одежду првосвештеника, вероватно од злата направљени. Бољи превод је металне значке – плочице, пошто права звона са клатном нису била позната у Израелу до 9.в. п.н.е, а ушла су у употребу у 7.в. п.н.е. Била су направљена од бронзе, са гвозденим клатном.

Код пророка Данила у трећој глави, налази се листа инструмената који су наводно коришћени на двору Вавилонског цара Навуходоносора (604-562г. п.н.е.). То су арамејски изрази или арамејски облици грчких речи, за које се не може са сигурношћу рећи шта означавају. Они се вероватно односе на криви рог, флауту, фрулу или панову фрулу, малу харфу, лиру или рани облик цитре. Израз симфонија значи „звучање заједно”, и врло је вероватно да се термин не односи на један инструмент, него значи заједнички звук свих поменутих инструмената. У Псалму 150. су поменути скоро сви инструменти: „Хвалите Га уз глас трубни, хвалите Га уз псалтир и гусле, хвалите Га с`бубњем и весељем, хвалите Га уз жице и орган, хвалите Га уз јасне кимвале, хвалите Га уз кимвале громовне. Све што дише нека хвали Господа. Алилуја” (Пс 150). Према Харперовом Библијском речнику „у Новом завету су поменута четири инструмента: дупла фрула (двојнице), лира (харфа), труба и цимбала”.²¹

Фолклор и вера

Мелодијско читање библијских текстова и молитвено појање је оригинално настало из народне ризнице облика про-

²¹ Miller & Miller, *Harper's Bible dictionary*, 671.

жетих религијским идејама. Извештаји о народном уживању у музици су ретки у раној библијској историји. Музика је увек била део прослава, било да је опроштајна забава употпуњавана весељем и песмама, тамбурином и лиром (Пост 31, 27), било да су слављени повратци кући (Суд 11, 34), или да су празници пуни одмора провођени уз лиру и харфу, тимбрел и флауту и вино (Ис. 5, 12). Радници су обично певали олакшавајући себи монотони тешки рад (берба грозња – Јер 25, 30; 48, 33), а жене су певале при напорном окретању жрвња, и сваким поводом је израиљска земља музике и певања.

Вођење ратова је подстицало појаву ратничких борбених песама. Такве херојске баладе су вероватно биле записане у изгубљеној „Књизи ратова Господњих” (Бр 21, 14), и Књизи Исуса Навина (ИНав 10, 13; 2Сам 1, 18), а певали су их путујући свирачи (песници) и барди (Бр 21, 17-18). Марија је певала о Мојсијевом последњем поразу фараона (Изл 15, 20-21). Девора је певала песму тријумфа над Јавином (Суд 5), а Самсон је ликовео због убијања филистејаца (Суд 15, 16) ритмичном победном песмом налик оној коју су певале жене приликом Сауловог повратка кући (1Сам 18, 6-7). Израиљ није увек био победнички, па су песме компоноване и за пале хероје, као што је Давидова дирљива јадиковка за Саулом и Јонатаном (2Сам 1, 19-27). Јадиковање уцвелењих жена над умрлим могло је преузети облик погребне песме (жалопојке), али је најчешће остајало кратко узвикивање, вероватно понављаних актуелних мелодијских фраза. Духовне вође вавилонских Јевреја су се противиле народном извођењу музике као неприкладном за нацију у жалости, а њихов негативни став је још више утврђен када је феудална аристократија учинила музику делом њиховог хедонистичког уживања у животу. Никада, међутим, није постојала икаква забрана извођења музике на свечаностима венчања – баш напротив – ту је музика сматрана религиозном службом. Свирање флауте било је присутно како у брачној свечаности (симболисало је плодност), тако и на сахранама (симболисало је вечни живот и васкрсење), и било је уобичајено у време Јосифа Флавија и Јеванђеља.

Закључак

Као код свих оријенталних народа, јеврејска музика је била више мелодична него хармонична, и имала је изразито педагошки карактер. Сви, старо и младо, мушко и женско, певачи и свирачи, изгледа да су један део певали унисоно или у октавама, али су саме мелодије на жалост изгубљене. Иако компаративне студије о животу Јевреја и других блискоисточних народа могу указати на неке друге мелодијске форме и елементе као веома старе, њихово приписивање библијском или раном пост-библијском периоду не може бити потврђено неким објективним доказима. Лепота музике састојала се у мелодији, али је она са толико много инструмената и гласова била тако љупка да је цео антички свет био пун похвала овој музици. Уз њу су битке задобијане, градови освајани, побуне угушиване, болести лечене, али изнад свега, узносиле су се молитве ка Господу, и у том смислу је њена молитвена педагогија била основ и залог лепоте будућег хришћанског богослужења.

Литература:

Anreis, Josip. *Historija Muzike*, prva sveska. Zagreb: Školska knjiga, 1966.

Библија – Свето Писмо Старог и Новог Завета. Београд: Библијско друштво СЦГ, 2004.

Blom, Eric. *Grove's dictionary of music and musicians*. London: McMillan Publishers Ltd, 1954.

Глумац, Душан. *Библијска археологија*. Београд: Богословски факултет у Београду – Србиње: Академија Св. Василија Острошког у Србињу, 1999.

Деспих, Дејан. *Мали речник музичких инструмената*. Београд: Савез друштва музичких и балетских педагога Србије, 1992.

Encyclopaedia Judaica. Volume 12. Jerusalem: Ketler Publishing House, 1971.

Jerald, Abraham. *Oxfordska Istorija Muzike*. Tom I. Beograd: Clio, 2001.

Miller, Sweeny, M. & Miller, John L. *Harper's Bible dictionary*.

New York: Harper & Row, 1973.

Милин, Драган. *Књижевно-музичке особине псалтира*. Београд: Календар Српске Православне Патријаршије, 1997.

Musset, Jacques. *Свет Библије*. Београд: Хиландарски фонд при Богословском факултету, 2000.

Muzička enciklopedija. Tom I. Zagreb: Leksografski zavod FNRJ, 1958.

Радовановић, Тихомир. *Лекције из Светог писма Старог завета*. Београд: Удружење студената Православног Богословског факултета Београдског Универзитета, 1930.

Harrington, Wilfrid, J. *Uvod u Stari Zavjet – Spomen obećanja*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1977.

Sachs, Curt. *The history of music instruments*. New York: W. W. Norton & Company, 1940.

Sachs, Curt. *The rise of the music in the ancient world east and west*. New York: W. W. Norton & Company, 1943.

Sendrey, Alfred. *Musik in Alt-Israel*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1970.

**PEDAGOGY OF THE BIBLE'S
OLD TESTAMENT MUSIC**

Ninoslav Kačarić

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

e-mail: ninoslav.kacaric@gmail.com

Summary: Old Testament prayer - the service of the heart - was supposed to replace sacrifice, to encourage repentance and mercy, to express many human feelings: joy, gratitude, praise, but also prayer, guilt and remorse, and all these emotions strongly encouraged subjective expressions in the song. The music was created, performed and kept by oral tradition, which was supported and largely guided by faith and ethical teaching, through various forms of poetry and prose preserved by written tradition. Music had a pedagogical significance and was always a part of the celebrations, whether the farewell party was complemented by joy and songs, tambourine and lyre, whether the return home was celebrated, or that the holidays were full of rest with lyre and harp, timbrel, flute and wine. Workers usually sang to ease their monotonous hard work, women sang while working hard, while waging wars encouraged the appearance of warrior songs. On every occasion, the land of Israel was permeated with music and song. Her prayer pedagogy was the basis and pledge of the beauty of future Christian worship.

Keywords: music, pedagogy, the Bible - the Bible's Old Testament, Jews

БЕЛЕШКЕ О СТВАРАЛАШТВУ (ПОКУШАЈ БОГОСЛОВСКОГ ИСТРАЖИВАЊА)

Недељко Ристановић*

Епархија Браничевска, Парохија смедеревска IX

Сажетак: *Човек кроз разбијање постојећих форми има могућност да пориче датост, а не да се прилагођава. Да се датост превазилази самим материјалом који је лишен предметности и форме, бар када је сликарство и графика у питању, сведочи утисак које на посматрача несумњиво оставља ликовни израз, пружајући посматрачевом оку ново сагледавање стварности која представља печат „истински нове реалности». Међутим, ова реалност није случајност нити пасивност, какво примећујемо у Ренесанси, већ једно сагледавање стварности које нам потврђује јединство твари. Дакле стварност створеног има свој смисао која побуђује уметника на тражење познања, али ипак ово побуђивање иде даље чинећи искорак у правцу тежње за достигнућем која је виша од самог трагања и методологије.*

Кључне речи: *језик, знак, крај уметности, лепота света, преображај, линија, боја, истина*

Аутентично сведочанство

Тешкоћа обликовања духовног искуства није у вези само са мањкавошћу људског језика и његовом ограниченошћу да изрази познање о Богу, већ и са тим да је стварност богословља често у супротности са чињеницом шта тај језик богословља објашњава или предаје. Из тих разлога прибегава се објашњавању уз помоћ логичких категорија, које по правилу одводе „метафизичком апсолуту”. Међутим, богословље није у објашњавању „научно изложених истина”, а још мање у убеђивању, већ првенствено у одговору, тачније у благовести. Богословље је слово о благој вести. Ово слово, тј. богословље сведочимо у нашим животима делатно, али и путем језика који је симболички. Симболички језик а не дискурсивни сведочи о стварности која извире из пуноће еклисиолошког

*ел.пошта: ned.ristanovic@gmail.com

опита, а не језичких аналогича, која нас може одвести „пре-тераној апофатизи и неочишћеној катафатизи”. Бог Син је „Оваплоћени Логос Оца” који нам даје „реч коју је сам примио од Оца (Јн 17,8)”. Кроз њега, а не кроз формалну логику ми откривамо да је његово постојање личносно. А то значи да је наше познање плод нашег сједињења са њим, кроз битисање, а нипошто нашег сједињења у самој суштини његовој, која је непричасна и несазнајна. Тачније, његова безграничност јесте својеврстан акт Божијег милосрђа, која нас чува од наше пре-засићености њиме, а у нашем сједињењу са њим разоткрива се она пуноћа живог искуства вечности, када наше речи престају да буду речи о стварности, већ речи које саме јесу стварност. Емпиријска стварност је таква да човек данашњице прибегава уопштавањима, пре него оживотворавању идеја или стваралачких потенцијала.

Али зар онда не треба да поставимо питање: Ако је објективна стварност таква да се сопствено одсуство сматра за садржај, зар не бисмо онда могли назвати ту стварност нестварношћу? Шта је узрок овом уопштавању?

За хришћане овај узрок може бити између осталог и у потискивању стваралачке интуиције. Али свако потискивање представља симптом који нам ништа не говори уколико се не иде ка разрешењу које се огледа у узроку, а не у последицама. Потискивање је одсуство подвига у историји, а то значи не само порицање историје, већ истине да се у емпиријском без подвига не може остварити над-емпиријско. Одричући се у историји „искре вечног живота” стваралац се не одриче стварања, бар не у формалном смислу, већ да ово изражавање кроз језик или знак на одстојању од стваралачког учешћа у животу. Тада уметничково присуство у стваралачком смислу сведочи више о његовом одсуству и продужетку тајне унижења. А губитком стваралачког сазнајног учешћа у животу, које се манифестује кроз човеков отклон од другог, он свој доживљај реалности још више релативизује и маргинализује, западајући у замку уопштавања. „Када се бавимо покушајем уопштавања, ми тада више не добијамо здружене карактеристике, већ апстрактне, уопштене и генеричке концепте у најстриктнијем смислу ре-

чи.²¹ Зато, говорећи о стваралаштву, нама треба један „предлог” који ће се тумачити у смислу семантичке одређености, а то је преобращени знак. Јер оно што је хипотеза у науци, то је за сликарство знак.² Стваралачко сазнајно учешће у живо-ту се не бави хипотезама, већ прогресивним сведочењем „од највишег ка реалном”. То не значи да виђење у сликарству није утемељено на научним достигнућима. Неоимпресионизам није свар надахнућа или чуда, већ управо супротно, настаје на темељу развоја „научног експеримента”: „Истраживање неоимпресиониста полази од строго научног гледишта, али наука не обухвата читаву културу”.³ То, опет, никако не значи да уметност осим свог научног погледа нема и ону „литерарну или поетску страну, окренуту ка трагању субјекта, и то се не може занемарити.”⁴ Другим речима, има нешто што обухвата и науку и културу, а то је преображење, на основу којег и знак и језик задобијају своју пуноћу.

Свет је ступајући у јединство логоса постао материја, тј. сагласно светоотачкој мисли материја представља „чињенице енергије”. Односно свет има логосни састав јер Логос кроз реч ипостазира материју у „делатну чињеницу”. Исто као што и стваралац кроз свој логос посредством речи, или знака представља „резултат и пројаву његовог логоса”.⁵ Уметност користи речи или знак који се не ствара, већ се налази и стиче, тј. открива. Наиме, неопходна је еволуција знака у форму зато што је његов живот у форми, тј. слици.⁶ Према томе, знак је онда предзнак преображаја, јер постајући форма он проналази садржај у могућој слици преображеног света. Форма и знак,

¹ Георгије Флоровски, „Типови историјског тумачења”, 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), 102.

² G. C. Argan. *Studije o modernoj umetnosti* (Beograd: Nolit, 1982), 141.

³ Argan, *Studije o modernoj umetnosti*, 115.

⁴ Ibid., 116.

⁵ Христо Јанарас, *Азбучник вере* (Нови Сад: Беседа, 2000), 65.

⁶ Miodrag B. Protić, *Slika i smisao* (Beograd: Nolit, 1960), 129.

али и језик, морају уступити место аутентичном сведочанству, док је с друге стране семантичка пуноћа богословског језика садржана у богослужбеном животу Цркве. У првом случају имамо скривање које наговештава надвремену пуноћу, а у другом откривање ове пуноће. И скривање и откривање, међутим, нису два језика већ делатна чињеница човекове усмерености ка ипостасном остварењу путем стваралачког израза. Свет јесте створен, међутим, створени свет није довршен. Круна створеног света је човек који наставља даље стварање, а свет представља сведочанство о човековом стваралачком битију. Природа сведочи о Богу Творцу, али и о човеку као створеном творцу.

Аскетска култура преображаја

Хришћанство кроз откривање историје „открива историјска осећања”, али и разоткрива и оправдава динамичку чињеницу човековог стваралаштва. Тачније, историја је област човековог стваралаштва и слободе. Међутим, историја је поље човековог живота, без кога је истинско стваралаштво незамисливо. Кроз самоодрицање коме је својствено саможртвовање, уметност постаје откривање човековог потенцијала, које постаје примарно, а то је „стварање себе” кроз превладавање света. Стога је стваралаштво „иманентно бићу”. Поред тога, откривање себе подразумева смелост. Тачније, спознају хришћанског циља, а то је преображење целокупне творевине. Односно преображење подразумева превазилажење историје, али и културе.⁷ Другим речима, превазилажење кроз преображење јесте одраз подвижничког живота.

Али, „аскетска култура” не води неизоставно стваралаштву, јер аскеза јесте трагање које је амбивалентно. Стваралаштво зависи и од жеље за откривањем потенцијала онога што јесте сама бит стварања, а то је преображај. Плод преображаја није само експресија аскетског израза, већ и аскетска трезвеност:

⁷ Георгије Флоровски, „Хришћанство и цивилизација”, 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), 118.

„Својство истинског стваралаштва није виртуозност разраде него аскетска трезвеност у самој разузданости стваралачких порива.”⁸ Подвижништво покајања је неодвојиво од хришћанства, али и од стваралаштва, те ова неодвојивост сведочи о томе да је аскетски подвиг средство, а не циљ. Средство је пројава наше слободе да изразимо наш живот „као пребивање у Богу”, а не да злоупотребом слободе изразимо свој живот кроз теоретско уопштавање. Аскезом покајања ствара се нови човек који постаје способан за слободну стваралачку делатност стварања новог. Мада само стваралаштво ништа „није мање духовно него аскеза”.

Овде је очигледна потврдна форма аскетизма, али због човекове склоности ка греху, ова форма често се преплиће са одречном формом, имајући у виду динамичку димензију слободе. Спознавање греха не као етичког већ егзистенцијалног промашаја, води покајању. У хришћанству је таква тврдња општеприхваћена, али није код сваког делатно потврђена. Наиме, иако потврђена, она неретко доспева само до признања грехова које суштински не доприноси нашем спасењу, јер како да се покаје неко ко не спозна да је то што чини последица раскинутог односа са Богом, ближњим и материјалном творевином?

Грех је отклон од католичанске истине, јер представља меру порицања и одстојања од стваралачке интуиције. Дакле, отклон од озарења оне светлости која представља извор словесног израза. За Софронија Сахарова озарење светлости, било очигледно или тајно, јесте оно што претходи спознаји греха. Тек тада наступа „почетак созерцања”. Посредством покајања „на човека нисходи благодат Светог Духа која га уводи у област божанског живота”, односно у област стваралачког прегнућа. Осећањем благодатног живота код човека се јавља једно стање благодарности и созерцавања твари као осмишљене очигледности. Тако потреба за преумљењем код Софронија постаје егзистенцијална чињеница порива за вечним животом.

⁸ Павле Флоренски, *Мисао и језик* (Београд: Логос, 2018), 18.

Међутим, порив за вечним животом овде и сада се не може сакрити, јер удови постају покретачи онога што је у срцу, а то је радост која одводи и упућује човека на другог. Ова упућеност на другог јесте истинска реална радост, које је данас, на несрећу, све мање. Али због чега? Свакако не због тога што људи не желе да се радују, већ можда више због тога што су свој живот утемељили на одбијању и отклону од учествовања са другим у Д(д)ругом, односно радости нестаје јер изостаје извор ове радости. Или, можда због тога што се радост схвата кроз „савладани страх” или преображену претњу, а не као динамичку чињеницу која је одраз преображеног живота.

Тема радости је најважнији садржај хришћанске дијалектике стваралачког живота. Ако радост можемо окарактерисати као темељно начело слободе, то онда значи да без радости нема слободе, односно онда имамо једно стање привидне слободе, јер се слобода не изражава као љубав, већ као равнодушност. Међутим, колико год стваралац био укореењен у овој радости, њега не може мимоићи бол процеса стварања. Човек као твореће биће не иде у правцу мимоилажења бола, већ у правцу дијалогске тишине. Тишина га учи суочавању првенствено са собом. Почетак и крај тог сагледавања јесте покајање. Покајање које би собом подразумевало признање није покајање, чак би се тешко могло назвати тачкастим привидом покајања. Покајање је поглавито трагалаштво дијалогске тишине под сводом небеским, трагалаштво ликујуће тишине која гута и прождире свераздирућу празнину. А празнина може бити дубока, како вели Е. Сиоран, али њена дубина је у томе што јој се крај не назире. Парадокс је у томе да је ова дубина релативна, јер се показује управо својим одрицањем од стварности, плитком, услед обесмишљавања реалности. Покајањем човек прави отклон од статичке перспективе где је лишен свог егзистенцијалног динамичког усмерења. Лишити се овог усмерења не значи још бекство у себе, нити чак когнитивно препуштање празнини, али већ само усмерење довољно говори о добровољном остајању у незамисливој и зјапећој празнини. А то је нешто што је поразно за хришћанина, као и за заједницу у целини, јер будући да смо сви чланови Тела Христовог, када

страда један уд страда цело тело, тј. заједница. И ово страдање, не само спољашње, већ и оно унутрашње, многоипостасно је и као да наткриљује хришћанство током целе своје историје. Подвижништво је неодвојиво од уметности, јер подвиг омогућује да се „начело унутрашње лепоте природног материјала” подреди словесном упућивању човекове тварне природе догађају заједнице. С друге стране, можда ће се неко запитати због чега је пожељно уметничко дело посматрати из контекста заједнице? Иако аутори врхунских дела „нису имали намеру да изразе онтолошке космолошке и теолошке догмате и начела”, она имају тежњу изласка из себе, ка другом, ка посматрачу, јер је оприсутњено утискивање овог стваралачког сазнања истине у њиховим радовима. Зато што је искуство истине за хришћане искуство заједнице, а не физичког преживљавања.

Трансгредијентност уметничког дела

Уметничко дело задржава способност духовног пробоја, јер оно, не схватајући се у оквиру временског или безвременог, у себи садржи важно својство „трансгредијентности”.⁹ Из тих разлога уметничко дело постаје препознатљиво у свом допуштању различитог тумачења кроз сваку епоху. Осим једног, које не подлеже различитим тумачењима, јер се тиче искорака ка другом, који може бити стваралачки обликован, будући да порив и однос ка другом, произилази из стваралачке интуиције и созерцања истине.

Посматрајући историју уметничких прегнућа видимо да је античко уметничко дело безодносно, иако оно као такво није лишено стваралачког набоја. У њему не постоји релациона динамика између аутора и посматрача. Стиче се утисак да посматрач није потребан, јер је дело „потпуно у себи затворено”. Другим речима, суштинска слабост овог виђења јесте рефлексија самозатворености која порађа безгранично осећање покорности. Но, то не значи да ова дела нису уметничка. Напротив, она и данас плене својом лепотом, само се наше поимање

⁹ Милан Узелац, *Феноменологија нашег времена* (Нови Сад: Сајнос, 2020), 81.

уметности и људи античког времена разликује: „За све људе античке епохе уметност је била само моћ, техничко умеће у буквалном смислу те речи, способност преобликовања, уношење форме у неоформљен материјал, умеће којим се могло овладати, под строгим надзором вичних занатлија”.¹⁰ Смисао у уметничким делима није нешто што она сама собом сајимају или успостављају, већ управо супротно, пожељно је да се смисао у уметничким делима доводи у питање. Али једно је доводити смисао у питање, а сасвим је друго негирати смисао, јер довођење смисла у питање, у уметничким делима указује на еманципацију од смисла, како би стваралачка дела својим естетским изразом направила отклон од апсурда.

Међутим, ова окренутост ка себи све је више присутна и у хришћанској цивилизацији. Аутаркична самозатвореност обгрљава човека и слаби његову стваралачку мисију у свету, те је неопходно тражење излаза. Уметничко дело није „догађај” као што је то за Шпенглера античко уметничко дело, нити је то „чин”, већ је то превасходно преображај, тј. израз преображеног света. Уметност кроз преображај настаје и истрајава као „нешто друго”, које не упућује толико на подражавање, бар не пасивно, колико на чињеницу да она у себи садржи могућност спознаје. Сходно томе, садржај уметности није у њеној пролазности, већ у непоновљивости. Али за Адорна пролазност уметности није у њеној хетерономности и зависности, већ у томе што она у себи носи заматак укидања, тј. самоукидања.¹¹ Док сликарство од Леонарда на овамо прихвата посматрача, тако што он постаје „увучен” у слику, у византијској култури имамо тенденцију релационе динамике којој су стране логичке предиспозиције, као што је то случај у натуралистичкој уметности. Ми овде не негирамо „стваралачку екстазу генија”, већ недопустивост „јеванђелске негације света”, неимање смелости да се створени свет не уништи, већ превлада кроз преображај. Створени свет није створен да би био уништен, већ преображен, као што и у уметничком изразу он такође треба да

¹⁰ Ibid., 278.

¹¹ Teodor Adorno, *Estetička teorija* (Beograd: Nolit, 1979), 30.

буде потврђен кроз своју препознатљивост, да је преображен, а не уништен.

У јеванђелском прихватању света као дара, нема дакле увлачења посматрача које је у основи безодносно, већ излазак „из” и „ка” посматрачу. Дакле, имамо упућеност на другога, односно сусрет између посматрача и посматраног. То је дакле егзистенцијална динамика метафизичке интуиције, а не статика у којој самодовољност стреми високо. Однос уметничког дела према спољашњем је у прихватању овог споља, сублимирајући „емпиријски реалитет”, позивајући се на нову комуникацију. Уметничко дело не сме остати ствар, оно мора поседовати нешто више од стварствености, у којој се огледа његова посебност. Једно дело јесте предмет, али његова посебност је садржана у пројави истине која говори и прокламује преображај света. У овом преображају стоји њена саморазумљивост и комуникативност. Код Адорна комуникација дела је у његовој некомуникацији: „У односу на емпиријски реалитет, уметничка дела подсећају на теологуменон који је у часу откупљења био све оно што јест, а ипак и све потпуно друго.”¹² Динамика је у слободи, али она је на жалост летимична, стога је и замагљено откривање стваралачке природе човека. Ако је пут стваралаштва у откривању твореће природе човека из слободe, то онда значи да је човек метафизичком интуицијом усмерен на неуморно трагање и заснивање стваралачког живота овде и сада.

Стваралачки интимизам

Човеково стваралаштво треба да буде израз откривања динамичког интимизма, а овај динамички интимизам је логосна рефлексија излучевина словесног израза. За сликарство можемо рећи да је то уметност обликованог преображаја које настаје као плод егзистенцијалне стварности света. Динамика овог обликованог преображаја садржана је у његовој појмљивости. Облик је сведок самотрансценденције, више него изражавање, стога је уметност неуморно „превладавање стварности и мењање света”. Међутим, ово превладавање стварности омо-

¹² Ibid., 33.

гућено је христоцентричном антропологијом, тј. правилном христорологијом која нам открива истину о Богу и човеку, истину о човеку који има не само природно, већ слободно личносно битије. То не значи да можемо говорити о превасходству личности нити о превасходству природе, па самим тим ни о приоритету односа наспрам личности, већ о сапревасходству – јер није битно само оно споља, већ и оно унутра. Будући да искуство сваког од нас јесте пожељно и не може се занемарити, личност се дефинише у разликовању и особености, са спремношћу отвореног и вољног ступања у однос са другим, а никако у раздвајању од других. Стога разликовање и однос са другим доприносе кохерентнијем схватању појма личности.

Апсолутизација односа лако може одвести негацији светотачког поимања личности, у најбољем случају релативизацији личности. Другост је индивидуа, појединац, а индивидуалност није исто што и индивидуализам. Личност и природу треба дакле разликовати, а никако раздвајати или супротстављати. Јер спасење и обоготворење човека садржано је у преображају природних својстава, а не њиховом укидању или уништењу. Индивидуални карактер не треба негирати већ преобразити. Није однос сам по себи превасходан, већ решеност да се кроз однос дође до личносног сусрета. Јер могуће је имати однос, а не доћи до остварења сусрета. Стога и јесте радост као темељ слободе, сусрет узајамног, а не наметнутог односа.

У апсолутизованој другости, други није предмет нашег посматрања, али ни интересовања, већ наметнутог односа. Антропологија је незамислива без исправне христорологије. Лишавањем овакве антропологије афирмише се подела на профано и сакрално. Међутим, „христорошка свест” је недовољно јасно исказана, те на историјску позорницу ступа хуманистичка антропологија, која је подређена нужности. Другим речима, хуманистичка антропологија, позитивизам и натурализам, само су рецидиви и последице неоткривене и пригушене антрополошке истине. Тачно је да је хуманизам имао хришћанске утицаје, али је био инспирисан духом класичне Грчке. Односно, овде на делу имамо отклон од стваралачке динамике човекове личности, јер је хуманистичка антропологија метафизичка

еманципација која „не познаје човека као лик и подобје Божије, јер неће да зна Бога; не познаје човека као слободни дух, јер је он у власти природне нужности.” Тако је вера превладана експанзијом модерног рационализма.

Али, зар бити личност не значи имати стваралачку интуицију и без уметничког дара? Иако је за уметност дар пожељан, човек самим чином стварања од Апсолутног Творца има у себи клицу стваралаштва која је словесно појмљива, и омогућује му да узраста у меру раста висине Христове. Зар није узрастање „у меру раста пуноће Христове” (Еф 4, 13) исто уметност, иако не у конвенционалном смислу, али засигурно у егзистенцијалном? Тако гледано сваки човек је стваралац, иако није сваки уметник, у смислу одређеног талента који је неопходан за неки уметнички израз. Односно није сваком дато да створи уметничко дело, али је сваком задато да узраста „у меру раста висине Христове.

Стваралачка природа човековог достојанства

Човеку није природно пребивати у аперсоналној деградирajuћој позицији пасивизираног стања. Ту нема динамике. То је царство статичности, у коме је човек једино достојан да се диве Божијем величанству. У овој статичности остаје непомућена свест о сопственој ништавности, али у осећању ништавности не може бити речи о достојанству човека. Човек није ту само да би се дивео, већ и да би учествовао. Стога, реинтеграција човековог достојанства није садржана само у његовој стваралачкој природи, већ у наглашавању његовог синовства у Богу Оцу кроз Богочовека, благодаћу Духа Светог. Стваралаштво има своју Богочовечанску динамику, али изразито пневматолошког карактера, јер кроз „Усавршавајући Узрок” у слободи и слободом стваралачко постојање је обележено настављањем стварања Божијег света. Дух Свети нас уводи у једну стваралачку динамику служења, али не неким замишљеним вишим циљевима, нити служењу схваћеном као покорност, или потчињеност, већ у једно откривање човека као делатног бића које се састоји у његовом јединству са Христом. Црквено схватање служења је стога пневматолошко, јер Дух

Свети јесте Онај Који нас ослобађа и онај који нам дарује слободу да уђемо у живот у коме нема окова смртности и пропадаљивости, односно у живот који ће бити обележен подвигом стваралаштва.

Служење је у Богочовеку, јер тада служење постаје одраз моје љубави према творевини као одраз стваралачке енергије, која поприма облик динамичког сусрета са Христом. Стога хришћанима приличи да онај који је присутан као Бог Дух Свети јесте Онај Који их ослобађа од последица тварног и да нас једино Он може истински надахнути да мислимо, говоримо и једном речју стварамо. Бог рече и створи, а човек као тварно биће језиком оцртава преобликовање већ створеног од стране нествореног. Што не значи да се стваралац лишава стварања које можемо назвати уистину ново. Овде долазимо до значења појма створеног бића као са-ствараоца. Са-стваралаштво подразумева усвајање радости пре него логике. Стварање света од стране нествореног мора да је радостан чин, јер му је узрок у слободној вољи. Али и настављање стварања, од стране створеног бића требало би да буде радостан чин, јер је стварању узрок такође слобода.

Иако сам креативан чин уме и може бити тегобан и обележен чак неспокојством, јер је изражен „на изванредан начин“, то не значи да изазива исти осећај и код посматрача. Као што не значи да ова тегоба стварања не може бити превладана код ствараоца његовом унутрашњом логиком. Али, то није исто значно са модерном рационалношћу, јер како стварати у свету, а истовремено имати логички однос према створеноме? Стварање подразумева логично нелогични однос, јер је љубав изнад оправдања и разумевања. Она је та која пројављује „славу Божију“, а тиме и смирену љубав према свету и сваком створењу. Љубави је корелатив слобода, а слобода је „основна мелодија“ стваралаштва, која је „изнад дужности и разумевања“. У супстанцијалности и тварности бића постоји клица или заметак егзистенцијалне стваралачке природе. Тварност твари у ствари је огледало стваралачке природе човека, јер да свет није тваран, како вели Берђајев, стваралаштво не би било могуће. Али исто тако, и човек да нема материјалну ипостас, ни спа-

сење творевине не би било могуће, јер будући да човек има материјалну ипостас, за разлику од слободних бића које немају материјалну ипостас (попут анђела), он оправдава своје призивање, остварујући у себи јединство створеног са нествореним. Почетак овог јединства, или боље рећи облик овог јединства, назире се у стваралаштву. Свет је дакле створен слободном вољом Творца, а није еманација, тј. „излив Божанства”, већ потпуно слободан и ничим условљен стваралачки чин љубави, нестворене егзистенције. Еманација је порицање стваралачког чина Творца, али и стваралачког потенцијала створеног бића. За пантеистичко-еманативно поимање Бога не постоји стваралаштво, јер се човек умањује или прелива у божанство, али се стога афирмише теистичка концепција Бога која одводи у деизам. Еманација пориче слободу, а прокламује нужност. А у нужности нема стварања, већ прилагођавања датим формама. Ово имање је немање оног суштинског у уметности, а то је слобода, те стога, када се говори о прилагођавању, оно се не односи на стил или устројство мишљења, већ на пројаву слободу у стваралачкој уметности.

Закључак

Без враћања на темеље наше непоновљивости, који су садржани у чињеници стварања човека по образу и подобију, не може бити речи о истинском модернизму. Истинска авангарда није у трансавангарди, већ у осећању реалног јединства. Тачније, трансавангарди постаје својствена прожетост уметности и живота, као што је у раној авангарди карактеристично тесно „приближавање умјетности и живота”.¹³ Дакле, сликарство јесте пасивно, али, ово је активна пасивност која је усмерена на тачке које образују целину. Ако књигу хоћемо да доживимо као јединствену целину, ми то не можемо без повезивања кључних тачака. Сви покрети у сликарству, било рана авангарда или трансавангарда, јесу тачке које сабране чине целину.

Могућност постаје реализована само у својој недовршености, тако да се материјални свет кроз ове тачке сагледава као

¹³ Ibid., 20.

јединствен и непоновљив, будући да довршена култура почива на символу као алегорији, а не на реализму. Све што она собом представља јесте символ, а не истина тога што представља. Опет, недовршена култура није транскултурна већ инкултурна, јер улазак Богочовека у историју представља извориште културе и стваралаштва, те стога ова недовршеност потенцира слободу за, а не слободу од, односно слободу којом се стиже не до символа као алегорије, већ до символа као стварности. Другим речима, симболички реализам постаје објективна реалност којом се помоћу словесног исказа постиже иманентност трансцендентног. Будући да недовршеност остаје отворена не за оно изнутра, већ за споља, на делу је стварање новог бића, новог живота. Али, Христос је трансцендентан у односу на културу и стваралаштво изнутра, омогућујући им на тај начин „пут ка трансцендентном”, пут ка Царству Божијем без кога су култура и стваралаштво непојмљиви.

Литература:

Adorno, Teodor. *Estetička teorija*. Beograd: Nolit, 1979.

Argan, C.G. *Studije o modernoj umetnosti*. Beograd: Nolit, 1982.

Брдар, Милан. *Филозофија у Дишановом писоару: постмодерни пресек XX-вековне филозофије*. Нови Сад: Будућност, 2002.

Denegri, Ješa. „Pitanje originalnosti: ideal modernizma sumnja postmodernizma”. *Kriza originalnog i savremena umetnost* 139-140, 3-4, 2008: 143-149.

Denegri, Ješa. „Teme moderne i postmoderne umjetnosti”. У *Pojmovnik savremene umjetnosti*. Ur. Miško Šuvaković, 19-25. Zagreb: Horetzky, 2005.

Мијушковић, Слободан. „Nema opasnosti”. *Kriza originalnog i savremena umetnost* 139-140, 3-4, 2008: 177-190.

Protić, Miodrag. *Slika i smisao*. Beograd: Nolit, 1960.

Узелац, Милан. *Феноменологија нашег времена*. Нови Сад: Сајнос, 2020.

Uzelac, Milan. *Estetika*. Novi Sad: Stylos, 2003.

Флоровски, Георгије. „Типови историјског тумачења”.

У *Теологија историје II (Сабрана дела Г. Флоровског т. 17)*. Прир. Благоје Пантелић и Златко Матић, 73-106. Пожаревац: Епархија браничевска одбор за просвету и културу, 2016.

Флоровски, Георгије. „Хришћанство и цивилизација” у *Теологија историје II (Сабрана дела Г. Флоровског, т. 17)*, прир. Благоје Пантелић и Златко Матић, 109-121. Пожаревац: Епархија браничевска одбор за просвету и културу, 2016.

Флоренски, Павле. *Мисао и језик*. Београд: Логос, 2018.

Belančić Milorad. *Smrt slike, ogledi iz filozofije*. Београд: Krug, 2009.

Šuvaković, Miško. *Epistemologija umetnosti ili O tome kako učiti učenje o umetnosti*. Београд: Orion Art, 2008.

**NOTES ON CREATIVITY (AN ATTEMPT AT
THEOLOGICAL RESEARCH)**

Nedeljko Ristanović

Diocese of Braničevo, Parish of Smederevo IX

e mail: ned.ristanovic@gmail.com

Summary: Nowadays, when it is characterized by making senseless and relativizing not only art. Already the entire metaphysical space, having in mind religion and philosophy, Hegel's warning and the announcement of the end of art, today seem to have acquired a special meaning. In this paper, we tried to find models of affirmation and realization of a creative view of the world, including the poetic language of Christian theology, which in addition to representing the manifestation of existential peculiarity that is characteristic of transgressors in the field of artistic creation, can give us a cleaner insight, without which creation is unthinkable. The different forms of expression and their uniqueness are reflected in the fact that the artist should not subordinate his aesthetic impression to the logical structure of thought, but build them in such, a way that allows him to persevere in his uniqueness which reflects the uniqueness of the created person.

Keywords: language, sign, the place of art, the beauty of the world, transfiguration, line, color, true.

БОЖАНСКА СИЛА ЧАСНОГ КРСТА ГОСПОДЊЕГ И ЊЕГОВ ОДСЈАЈ У УМЕТНОСТИ ДРВОРЕЗБАРСТВА

Јован Ђеранић*

Покрајински Завод за заштиту споменика културе, Петроварадин

Сажетак: *Крст као знак и симбол памте палеолит, неолит, гвоздено доба и микенска култура. Казна подизања на крст позната је у атичко време али и десетинама векова пре Христа у Египту. У почетку овакав крст је једноставнијег облика сачињен само од вертикале. Сложенији крст од два дрвета, *crux commissa*, вертикале и хоризонтале појављује се у време непосредно пред Христов долазак у свет и његовог страдања на крсту. Распећем Господа Исуса Христа крст добија нови смисао није више средство понижења, мучења и смртне казне него постаје оруђе победе над грехом и смрћу, снага и сила православних хришћана у све векове до свршетка света. Крст као појам и симбол присутан је у цркви од првих векова хришћанства. Проучавање крстова започели су у XIX веку археолози, историчари уметности и византолози. Током XX века истраживања су углавном континуирано настављена, а корак даље је конституисање нове науке - ставрографије. Запажена је његова широка употребна функција, богата типологија и разноликост уметничких облика. Иконографија крста се формира од VI века, а најразвијеније представе сачуване су на дрворезбареним крстовима светогорских радионица XVI, XVII и XVIII века. Дрворезбарство једно од најстаријих и најраспрострањенијих уметности је данас у великој мери заповстављено и потиснуто савременом машинском израдом црквеног мобилијара и других предмета црквене уметности.*

Кључне речи: *крст, символ, црквена уметност, иконографија, дрворезбарство.*

Крст појам, знак, символ

Дрво некада донесе горчину у Едем, а дрво Крста слатким животом процвета. Јер Адам појевши (забрањени плод) у трулежност пропаде а ми, наслађујући се Телом Христовим,

*ел.пошта: jovanceranic@gmail.com

*живимо и светотајински се обожујемо,
примајући вечно царство Божије.¹*

Крст (грч. Σταυρος; лат. Crux) као симбол срећемо још од епохе палеолита, 15 векова пре Христа. Тада кукасти крст crux gammata представља ознаку летњег солстација и симбол плодности и здравља. Неолит памти крст у култури Вучедола пре 7000 година, из гвозденог доба крст је сачуван код Илира, микенска култура нам оставља крст пронађен на острвима Егејског мора. У античко време крст означава казну, тзв. ропско мучење (servile supplicem), за оне који су се огрешили о римске законе. Осуђеник је на крсту трпео како физички бол тако и велико понижење. Оваква врста казне, подизања на крст, позната је и раније Египћанима 17 векова пре Христа. Дрво је тада било равно, пободено усправно без хоризонтале simplex crux. Сложенији крст од два дрвета, crux commisa, појављује се у време највеће моћи али и највеће неправде римских власти. Састојао се од вертикале и хоризонтале изнад главе, где је постављена дрвена табла на коју је писано име осуђеног и кривица. На овакав крст осуђеник није као раније везиван, већ је прикиван. Остављан је без воде, а често су му ломљене кости ногу како би тиме убрзали смрт. На оваквом крсту разапет је Господ Исус Христос. За Грке Крст је казна, а за Јудеје саблазан. За хришћане од тренутка распећа и Васкрсења Христа Бога Крст добија потпуно нови смисао, Његовом крсном смрћу крст постаје оруђе не страдања као до тада, већ оруђе победе греха и смрти, спасоносна животворна сила и симбол Другог Доласка Христовог у Сили и Слави. Крстом ми Хришћани живимо, њиме се у Христа облачимо и њиме побеђујемо.

*Крст Твој, Господе, отвори рај роду људском;
и избавивши се од смртности, ми певамо Тебе,
распетог телом Бога нашег, помилуј нас.²*

¹ Вечерња служба Крстополоне недеље, стихира Јутрења у среду (4. Глас), катизма.

² Уторник, вече, на стихов. стихире; Глас 6, Октоих.

Крст се појављује још у Старом завету, а онај који је дрвеном преварио праоца нашег Адама изигран је на Крсту, дрвеном је дрво требало да буде исцељено. Мојсије је симболизовао Христа на Крсту када је раширио руке к небу да би створио слику Крста и натерао у бекство тирана Амалика, а патријарх Јаков је унапред предсказао Крст Христов када је благосиљао своје унуке, ставивши им на главу укрштене руке. Начинивши штапом пред собом знак Крста, Мојсије отвори Црвено море Израилу који га пређе као по сувом.

Признањем хришћанства за државну веру од стране Светог цара Константина 313. године хришћани добијају слободу исповедања вере, а казна разапињања на крсту је укинута 21. марта 315. године.³ Од тада број хришћана непрестано расте, а њихово слободно изражавање вере доводи до потребе већег јавног окупљања. Тако добијају простор за своје храмове које прилагођавају својим богослужбеним потребама и украшавају хришћанским симболима и представама. Прве појаве су у облику сидра или Y. Најстарија сачувана представа крста на рељефу из Палмире је Старограф из 134. године. Најстарије престава на новцу потичу из 40-тих година IV века. На застави из времена Светог цара Константина ношеној на Милвијском мосту 312. године је представа Крста (Христов монограм).⁴ Представа крста присутна је у катакомбама,⁵ баптистеријумима - хришћанским крстионицама и импозантим мозаицима Равенских цркава⁶, као и на богослужбеним и личним предме-

³ Велики православни богословски енциклопедијски речник, Том 2 (Нови Сад: Православна реч, 2000), 1058.

⁴ Лазар Мирковић, *Иконографске студије* (Нови Сад: Матица српска, 1974), 7-9; Горан Јанићијевић, *Хришћанска уметност и античке парадигме* (Београд: Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2012), 102-112.

⁵ Домицилина катакомба, Светог Петра и Марцелијана, Калистова Катакомба (у средишту Крст у кругу). О томе види: Фридрих Герке, *Касна антика и рано хришћанство* (Нови Сад: Братство и јединство, 1973).

⁶ Св. Аполинара Новог, Св. Аполинара у Луци, Св. Витала, маузолеј Гале Плацидије. О томе види: Mario Mazzeti, *La Basilica di Sant Apollinare in Classe* (Cittta del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia, 1954); Giuseppe

тима хришћана. Код нас најстарије представе крста Господњег налазимо на источном зиду старохришћанске гробнице у Нишу, изнад улазних врата, где је насликан „Константинов” монограм са апокалиптичним словима А W (Отк. 1,8; 21,6; 22,13) окружен венцем од палминих грана – који има симболично значење награде за победу, а испод монограма излази на обе стране по једна палмина грана. На западном зиду је такође представа Христовог монограма. Шта се садржи у Крсту и шта садржи Крст? Вертикала и хоризонтала : Божанско и Човечанско, пролазно преображено у вечно. *Љуби Господа Бога својега свим срцем својим, и свом душом својом и свом мисли својом.* Ово је прва и највећа заповест. А друга као и ова: *Љуби ближњега својега као самога себе. О овима двјема заповестима виси сав закон и пророци* (Мт. 22,37; Лев. 6,5).⁷ Раширених руку човек чини крст, а тачка сусретања вертикале и хоризонтале јесте срце човеково. *Сврх свега што се чува чувај срце своје јер из њега излази живот* (Пр. 4,23). Ако је чиста тачка сусретања - место где се сусрећу Бог и човек, место измирења, смирења, тиховања, молитве, место вере, наде љубави, истрајности, место Живота – онда је целокупан живот чист.⁸ Круг је симбол савршенства, рајског насеља, а Крст у

Bovini, *Mosaici de S. Apollinare Nuovo di Ravenna: Il Ciclo Cristologico* (Firenze: Arnaud, 1958); Мирковић, *Иконографске студије*, 45-161; Војислав Кораћ и Марица Шупут, *Архитектура византијског света* (Београд: Завод за уџбенике, 2005), 60; Cyril Mango, *Architettura Bizantina* (Milano: Mondadori Electa, 1978), 138-140.

⁷ Као што крст има вертикалну осу која говори о односу човека према Богу и хоризонталну која говори о односу човека према ближњем, тако се у првим од 10 заповести датих Мојсију говори о љубави према Богу, а у другима о љубави према ближњем. И две Христове заповести тако су подељене.

⁸ Горњи крак означава врх наде, доњи веру у чврсте темеље: ширина је милосрђе, а висина усправност до краја живота. Крст је симбол личне одлуке, често смо током живота суочени са не малим бројем раскрсница, уствари цео живот је избор раскрсница, и така слободно бирамо пут којим ћемо поћи, бирамо наш Крст. Дакле крст је слободан избор, кретање и живот, а не безличан закон (јудаизам) и неизмењива судбина (паганизам), кретање у круг (будизам). Крст такође симболизује наду да ће се сви људи (са све четири стране света) окупити у једном средишту у општој љубави.

кругу симбол пуноће живота у Христу. Празно срце Бога живога указује на празан ум, помрачени разум, незнабоштво и непознавање Христа, које у практичном животу редовно има свој крај неморалног живота. Предуслов за истински живот врлине је стицање добре савести и унутрашњег мира а то се постиже једино и само уз светотајински и световрлински живот у Цркви.⁹ Сви који се у Христа Крштавају у Христа се и облаче, и призвани су да кроз живљење у складу са заповестима Христовим, у светотајинској заједници Цркве, стекну Христов ум, Христову Нарав, а та Нарав јесте нарав Крста, жртве, самилости, опраштања, несебичности.

*Крстом Твојим Христe, постаде једно стадо
од Анђела и људи, и једна Црква - небо и земља
весели се; Господе, слава Теби.¹⁰*

Типологија Крстова и њихова употребна функција у Цркви

Проучвање крстова започели су у XIX веку археолози, историчари уметности и византолози. Током XX века истраживања су углавном континуирано настављена, а корак даље је конституисање нове науке - ставрографије. Први значајни објављени радови су се углавном односили на крст реликвијар. Помак је направио, почетком XX века, руски научник П. Кондаков који је у свом истраживању истакао важност на-

Круг који описујемо око Крста је симбол Света. Види: *Велики православни богословски енциклопедијски речник*, 1060. О Крсту у кругу види: Оливер Томић, *Геометријски симболизам у примордијалној традицији* (Београд: Математички институт САНУ, 2021). //mitem.mi.sanu.ac.rs/asset/fKx CZk J5efhtrwCbT аудио снимак (приступљено 20. 9. 2021).

⁹ Драгомир Сандо, *Богослужење као основа образовања и васпитања у цркви* (Београд: Глобосино 2009), 43; Срце је у патристичкој подвижничкој антропологији и гносеологији не само сазнајни орган, него и средиште целокупног човековог живота. „Имати срца ка Господу”. Види: Јован Пурић, *Богословље и педагогика Св. Јована Златоустог*, Књ. 3 (Београд: Верско добротворно старатељство Архиепископије београдско-карловачке, 2011), 93-96, 112.

¹⁰ Петак друге недеље по Васкрсу, јутрење, на хвалитех стихире.

грудних крстова који су настали у радионицама Палестине и Сирије и другим деловима хришћанског истока. Указао да су иконографски доста верно ослоњени на сцене монументалне уметности најранијих цркава те расветљавају међусобну повезаност, континуитет и смисао црквене уметности тога времена па и до данас. Његов настављач је К. Мијатељ, који је већ 1922. године објавио „палестинске крстове” из Народног музеја у Софији и тако заинтересовао будуће истраживаче, међу њима М. Барањи-Обершал, која проучава појаву византијских крстова у Мађарској. Истом темом бавила се и Ж. Ловаг.¹¹ Национална историја уметности, изузев неколико усамљених примера, све до половине XX века, не бележи темељно бављење крстовима, њиховом појавом и садржајем. Теми Крста посвећују се озбиљније Светозар Радојчић¹², Лазар Мирковић, Бојана Радојковић¹³ и други.

Један од првих опсежнијих радова дала је Гордана Маријановић-Вујовић, предано обрадивши одабране крстове Збирке Народног Музеја.¹⁴ Душан Миловановић је својим радом на истраживању крстова збирке Музеја примењене уметности дао велики допринос проучавању крстова.¹⁵ Такође треба поменути да је знатан број археолошких или уметничких изложби међу својим експонатима имао репродукцију или оригиналан крст један или више, који су том приликом и обрађени.¹⁶

¹¹ Гордана Марјановић-Вујовић, *Крстови од VI– XII века из збирке Народног Музеја* (Београд: Народно музеј, 1977), 5-6.

¹² Светозар Радојчић, „Бронзани крстови - реликвијари из раног средњег века у београдским збиркама” у *Одабрани чланци и студије: 1933-1978* (Београд: „Југославија”; Нови Сад: Матица Српска 1982), 53-58.

¹³ Бојана Радојковић, *Српско златарство XVI и XVII века* (Нови Сад: Матица српска, 1966), 7-75; Бојана Радојковић, *Уметничка обрада метала* (Београд: Музеј примењене уметности, 1953), 5-21.

¹⁴ Марјановић-Вујовић, *Крстови*, 5-6.

¹⁵ Душан Миловановић, *Крстови: (од 5. века до 1993. године): типологија и историјско стилски развој збирке крстова Музеја примењене уметности из Београда* (Београд: Музеј примењене уметности, 1993).

¹⁶ Лазар Трифуновић и Ђурђе Бошковић, *Стара култура у Бердану: Anciennes cultures du Đerdap* (Београд: Галерија Српске академије наука и уметности,

Крстови су проучавани у овиму истраживања манастирских ризница, од којих посебно место заузима рад историчарке уметности Мирјане Шакоће.¹⁷

Када је реч о облику крста према досадашњим проучавањима у научним круговима најзаступљенија је следећа подела: 1. вертикално дрво (17.000 година с.е); 2. Крст Светог Андрије, у облику слова Х; 3. крст у облику слова Т; 4. Латински крст-крст код кога је дужа вертикала крста, а пресек крста није на средини вертикале већ је нешто изнад ње; 5. Грчки крст – са једнаким крацима крста; 6. Руски или патријаршијски крст – са осам кракова; 7. Тетраграматион – крст окренут наопачке (крста Светог. Ап. Петра). Поједине приказе је на први поглед понекад теже распознати: Константинов монограм, четворолатични, детелинасти, сидролики, чапорасти, јерусалимски.¹⁸ Посебан тип крста украшен драгим камењем *сгих gemmata* утврдио је цар Константин, симболизовао је тријумф хришћанства и био је постављен у цркви на Голготи. Данас су најчешће у употреби Грчки и Латински крст, не искључују један другог и подједнако су у употреби у католичкој и православној цркви.

Најчешћи типови крстова који се користе у хришћанској цркви од раног средњег века до данас:

1. Реликвијари су крстови који су у себи чували реликвије светитеља. Прављени су од бронзе или неког другог племенитог метала. Састоје се из два једнака, одвојено ливена дела, која су се спајала помоћу једне алке на аверсној страни вертикалних кракова и по две на реверсној страни у виду шарнира. Средишњи део чува реликвију. Ако је у њему честица Часног крста, онда се назива ставротекa; ако је честица моштију светитеља, онда је крст кивот. Над шарниром се налазила масивна алка кроз коју је пролазио ланац и тако се крст носио око врата.¹⁹

1969), 7-210.

¹⁷ Мирјана Шакоћа, *Ризнице манастира у Србији* (Нови Сад : Платонеум, 2017).

¹⁸ *Велики православни богословски енциклопедијски речник*, 1059; Миловановић, *Крстови*, 9-10.

¹⁹ Маријановић-Вујовић, *Крстови*, 12-16, 47-49; Миловановић, *Крстови*, 19.

2. Нагрудни крстови или енколпиони – који се преко металног ланца или врпце неког другог материјала носе на грудима. Код ових крстова разликују се предња аверсна и задња реверсна страна. Ови крстови су углавном уједначеног облика и димензија. Већином су облика латинског крста, а данас све чешће запажамо појаву расцветалог крста. Најчешће димензије су 7x3,5 и 7x4 cm. Највећи су око 10x5,6 најмањи 2,8x1,5 cm.²⁰

3. Нагрудни крстови-привесци имају углавном уједначен облик латинског или грчког крста, једноделни су величине око 3x4 cm.²¹ Нису чували реликвије, али су били стална заштита хришћанина који га носи. Већином су од бронзе, ређе од олова, сребра или злата, изузетно ретко од стеатита и керамике. Представа Распећа је као и код крстова реликвијара мање или више сложена.²² Од времена цара Константина сваки ходочасник добијао је на дар крст. Огромна количина крстова тако стиже из Палестине у друге крајеве света, Русију и на Балкан, где се убрзо након тога отварају радионице.²³

4. Процесиони - литијски крстови састоје се из два дела: горњег крста и усадника који је по правилу у облику копља. Израђени су од бронзе, олова или другог метала, а могу бити и дрвени. Димензије варирају од око 27x12, до 54x25 cm. Крст је најчешће латинског облика са завршетком у светогорском троллисту (расцветали крст) и његовим варијантама.²⁴ Најстарији су код нас из рановизантијског периода, из VI века, из Цркве светог Јована у околине Пирота, као и оловни крст нађен у Костолцу, данас оба у збирци Народног Музеја.

5. Крстови су коришћени и као пломбе. Малих димензија, око 3x2 cm, метални су и често облика крста Светог Петра; оба

²⁰ Маријановић-Вујовић, *Крстови*, 12-16.

²¹ Ibid.

²² Ibid, 17.

²³ Миловановић, *Крстови*, 12-13.

²⁴ Марјановић-Вујовић, *Крстови*, 59.

хоризонтала и доњи крак једнаки су док је горњи дужи и на њему је канал за низање.²⁵

6. Крстови који су саставни делови носача полијелеја или кандила. Малих су димензија, најчешће од метала. Велики број ових крстова рановизантијског периода је нађен у Нишу, Костолцу (Виминацијуму-главном граду римске провинције Горње Мезије)

7. Крстови привесци су они који су у виду привеска закачињани на процесijske крстове и заједно са њима ношени. Прављени су од метала, димензија су знатно мањих од процесijsких, око 6x5 cm. Овакве и сличне крстове су верници даривали цркви.²⁶

8. Крст оковани - од дрвета, рога или другог материјала, који је резан, а затим и окован металом. При резњу окова примењиване су најразличитије технике украшавања, а најчешће ливење „на пробој”, ковање, резање. Репрезентативни окови се још увек украшавају гравирањем, филиграном и гранулацијом, стаклом, емајлом, полудрагим и драгим каменом, а ретко и бисерима.

9. Крстови проскорници – уместо стопе имају квадратни печат за остваривање отиска на славском колачу или проскорници. Садржи Хрисотве иницијале ИС ХС НИ КА. Крст изнад печата представља развијени часни крст у руској варијанти.

10. Крст Престони – јесте крст који стоји на часној трпези или престолу у олтару цркве. С великом пажњом изведени, ови крстови су дрвени и оковани племенитим металом, филиграном, украшени су драгим камењем. Постављени су на стопу која често по средини има јабуку или чвор и који се ослања на надвишену и богато украшену стопу.

11. Ручни или целивајући крст или како се назива још и водички тј. за свећење водиче је по много чему обликом, иконографијом и донекле величином близак реликвијару. Такође је сам могао бити реликвијар или кивот, јер је у себи могао

²⁵ Ibid, 60-61.

²⁶ Ibid, 27.

имати свете честице. Обликом може бити грчки, расцветали (разлистали), латински или њихова варијанта. Има примера да су хоризонтални краци крста нешто краћи што минимално ремети склад (крст бр.34. из Ризнице Бање код Прибоја). или да је вертикални крак крста ужи од хоризонталног (крст бр.42. Ризница манастира Бање код Прибоја).²⁷ Ручни крстови се састоје из два дела горњег крста и дршке која често има јабуку, украшена је флоралним или геометријским орнаментом. Израђени су од дрвета, бронзе, олова или другог метала. Димензије варирају од око 27 x 12 до 54 x 25 cm. Рељефне представе су и на аверсу и на реверсу, тј. има два лица. Често су оковани - најчешће сребром или позлатом, украшава се свим техникама дораде. Најлепша колекција до данас сачувана код нас је у ризници манастира Бање код Прибоја. Право ношења ручног крста имају Епископи а такође и свештеници у посебним приликама током вршења Светих Тајни (крштења, венчања, миропомазања...), приликом освећења воде и када њиме благосиљају верни народ.

Током досадашњих археолошких истраживања поред крстова и калупи за ливење крстова угледали светлост дана. Један је нађен на локалитету Велики Градац код Доњег Милановца. Предпоставља се да потиче из X или XI века.²⁸

Иконографија крстова

Појава крстова са сценом Распећа на аверсној и Богородицом орантом на реверсној страни доводи се у везу са Палестином и Јерусалимом, где је на месту страдања Христовог Света царица Јелена пронашла Христов Часни Крст (Воздвижење Часног Крста-Крстовдан 27/14 септембар) где је и Црква подигнута.

Крстови који су настајали у Јерусалиму су били намењени ходочасницима. Израђивани су од бронзе, у плитком рељефу, могли су их радити и не тако вешти мајстори. Најбољи мајстори радили за црквене и државне великодостојнике крстове од

²⁷ Мирјана Шакога, *Ризница Манастира Бање код Прибоја* (Нови Сад: Платонеум, 2018), 106-107.

²⁸ Миловановић, *Крстови*, 19.

злата, сребра и другог племенитог материјала у плитком рељефу. Често су они од злата украшавани драгим камењем, понекад бисерима и филиграну. Сцене Распећа из зидног живописа врло брзо су пренете на крстове. Иконографија представе Распећа се креће од најједноставнијих, где је приказан сам Господ Иусу Христос, па до оних са потпуно развијеним приказима из јеванђеља. Чест пратилац развијених сцена је текст јеванђеља који говори о Распећу или су то само иницијали Христовог имена. Низ примера оваквих крстова налазимо у збирци Народног музеја, који су заслугом Гордане Марјановић-Вујовић детаљно описани.²⁹ Потребно је истаћи да је на готово свим крстовима ове збирке из периода од VI до XII века Христос обучен у дугу хаљину без рукава (колобијум), са различито обликованим изрезом око врата. Мање је примера где је колобијум дугих рукава или где преко њега пада огртач од грубог материјала, дужи од њега. Ређи су примери где је Христос огрунут кратком перизомом, а до појаса наг. Има примера где је дат у одећи која је нешто између перизома и колобијума. Христове ноге су једна до друге, најчешће постављене на супеданеуму. Глава Христова је по правилу нагнута на десну страну и обавијена крстастим нимбом. Горњи вертикални крак крста могао је бити завршен табулом. Код сложенијих, на њој је исписиван Христов монограм, а понегде је само слово Х, док се код поједностављених само приказује пластично наглашен крст. Представе сунца и месеца нису обавезни пратиоци Распећа. Реверси крстова реликвијара најчешће у средишту имају представе Богородице Оранте, док су на краковима представе јеванђелиста, светитеља у медаљонима или без њих. Чест је и мотив палме. Овакве представе су карактеристичне не само за Србију већ и за околне земље у периоду од VI до XII века.³⁰ Што се обраде тиче, најчешћа је рељефна, али свакако има примера и урзивања, нарочито код крстова слабијег квалитета и израде. Понегде је тај цртеж потпуно шематизован. Распеће на аверсу и Пресвета Богородица на реверсној страни није обавезно присутно

²⁹ Маријановић-Вујовић, *Крстови*, 12-13.

³⁰ Helen C. Evans and William D. Wixom, eds., *The Glory of Byzantium Art and culture of the Middle Byzantine era A.D. 843- 1261* (New York :The Metropolitan

на крстовима реликвијарима. Постоје и такви крстови који на обе стране имају представе Светитеља са рукама подигнутим у молитвеном ставу. Не ретко се појављују удвојени натписи када је приказан само један светитељ.³¹ Претпоставља се да су ове крстове носили војници-ратници како би их свети ратници штитили у биткама. Након процвата хришћанске уметности у доба царева Константина и Јустинијана, време иконоборства оставља свој траг и у иконографији крста. Враћају се симболи, геометријске форме и натписи имена Господа, Богородице и светитеља. Након победе православних над иконоборцима нагло цвета развој иконографије крста, она се тада коначно успоставља.³² Крстови настали након иконоборских распри, у Русији и шире губе своје првобитно значење и сада у себи синтетизују сва значења иконе-крста, која је поред осталог код за преношење Христове љубави верноме и повратно. Каснији векови развијају схеме на аверсној страни и доносе представе Господњих и Богородичиних Великих празника, најчешће Крштење, Вазнесење, Благовести, док је на реверсној страни нека од представа чудотворних икона Богородице (Владимирска, Не плачи мене мати, Казанска, Тихвинска, Тројеручица).³³ Током позног средњег века често се појављује представа Крштења у средишту на реверсној страни, што ћемо касније покушати да објаснимо, а око ње Велики празници. Најразвијеније представе јављају се у XVI, XVII и XVIII веку на дрворезним крстовима, посебно онима који се режу у светогорским ради-

Museum of Art, 1997), 169.

³¹ Маријанови-Вујовић, *Крстови*, 15.

³² Од тада се као по правилу на аверсној страни представља Распеће, а на реверсној Богородица Оранта, или понекад са прекрштеним рукама што означава предавање вољи Божијој. У то време вештином уметник успева да само са неколико потеза дефинише читав приказ распетог тела Христа: Руке су постављене хоризонтално без преггиба; уобичајено глава је нагнута на десно раме; испод може бити текст јванђеља „Ето ти Сина» или друго. Постоје сунце и месец. Са страна су Свети Јован и Богомајка, а на крајевима у медаљонима су јванђелисти. Све фигуре су сигниране. Све што смо навели: колобијум, речи упућене Богородици - комплтна композициона схема, облик крста (шири на краковима крста) одлике су сиријско-палестинског крста.

³³ Миловановић, *Крстови*, 23.

оницама. Тада се не ретко на крсту појављују свих 12 Великих празника. Такође се приказују уз јеванђелисте и одабрани светитељи и светитељке посебно или у пару, као и пророци, а све је најчешће уоквирено биоморфним, зооморфним или геометријским орнаментом или су пак смештени у оквир налик на шаторе Господње. Израда најрепрезентивнијих примера крстова који се данас чувају у Музеју примењене уметности, Народном музеју и манастирским ризница била је поверена изузетним мајсторима, јер ово су веома мале површине тако да су морали вршити сублимацију и стилизацију и успевали су да постигну чистоту ликовног израза. Врло често су на крстовима исписивани текстови молитве, делови црквених песама, тропари и кондаци, док су на дршкама писани подаци када је крст израђен, за кога и ко га дарује. Пример оваквог крста је крст мирополита Дионисија из 1568. године.³⁴

Почев од XVIII века, под руско-украјнским утицајем, на крстовима, престоним иконама и иконостасима црква Карловачке митрополије наилазимо на представе Бога Оца у људском облицију. Данас их најчешће видимо на Целивајућим крстовима. Оваква и сличне погрешне појаве у савременој црквеној уметности се не смеју занемаривати. Потребно их је образложити аргументима који се заснивају на Светом Писму, Светом предању и Васељенским саборима.

*„Нико неће видети лице моје и жив остати” (Изл. 33,20)
„Бога нико није видио никада, Јединородни Син Који је у наручју Оца, Он Га објави”. (Јн. 1, 18)*

И заиста, ако бисмо ми правили слику (икону) невидљивог Бога Оца, грешили бисмо, јер је немогуће изобразити оно што је бестелесно и без облика, невидљиво и неописиво. Међутим Бога Христа, Сина Божијег који се јавио телесно на земљи - можемо сликати, како нам и текст Јеванђеља каже и тиме добити разјашњење односа образа и Праобраза, архетипа, изражења и изображавањем.³⁵

³⁴ Шакога, *Ризница манастира Бање*, 97-99.

³⁵ Јован Дамаскин Свети, „Апологетска слова против опадача Светих Ико-

Место дрворезбарства и мајстора дрворезбара у црквеној уметности

Дрворезбарство је једна од најстаријих и најраспрострањенијих уметности. Од раних представа Артемиде Ефеске, Египатске скулптуре, преко средњовековне уметности и даље до данас и присутно је код свих народа.³⁶ Развијено дрворезбарство постоји код старих Словена већ у VI веку. На основу очуваних фибула стиче се утисак да Словени не само режу и украшавају предмете од дрвета већ им посвећују изузетну пажњу и тако остварују истинска уметничка дела.³⁷ Подаци о Словенском дуборезу након прихватања хришћанства су изузетно оскудни. Постоји само један податак о употреби дубореза и дрвореза при украшавању цркава на православном словенском Балкану, али на жалост и он није потпуно прецизан. Јован Егзарх, описујући цркву коју је цар Симеон подигао у Преславу, каже само - ... и цркви издобрани безгода каменіемъ дервомъ и шаромъ из(н)утри же мраморомъ и мјдиюю сребромъ и златомъ. Дрворезбарство своју примену почев од средњег века, затим у време турске власти и каснијој уметности новијег доба до данас налази у изради крстова, иконостаса,³⁸ дуборезних икона,³⁹ врата,⁴⁰ прозора, саркофага,⁴¹ црквених сасуда, а не ретко

на”, у *Седми васељенски сабор његов одјек у црквеној уметности: одабрана документа*, ур. Радомир Поповић (Београд: Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2012), 61-68; Ирина Јзыкова, *Богословие иконы* (Москва: Общедоступный Православный Университет, 1995).

³⁶ Мирјана Ћоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије* (Београд: Научно дело, 1965), 1.

³⁷ Joyef Strzygowski, *O razvitku starohrvatske umjetnosti: prilog otkriću sjeverno-evropske umjetnosti* (Zagreb: Matica hrvatska, 1927), 120-125; Ћоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 2-6. У време покрштавања IX-X век, палате у Бугарској су украшене фигурама резаним у дрвету. Такође постоје подаци да је у Русији XII века дрворезбарство било знатно развијено. Међутим од старе Руске скулптуре у дрвету није ништа очувано.

³⁸ Ћоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 8- 37.

³⁹ Ibid, 38-41.

⁴⁰ Ibid, 42-54.

⁴¹ Ibid, 54-58.

у новијој уметности и целокупног црквеног намештаја. Када је реч о дуборезачким школама њихову појаву и развој можемо пратити од обнове Пећке Патријаршије. Од тада дуборез се нагло развија и готово нема Цркве у којој није коришће, а велики број је очуван. Највећи утицај је имала Пећка школа која је најдуже и трајала, два века.⁴² У Македонији је постојала засебна група дела, у широј околини Прилепа.⁴³ Једна група дуборезних дела везана је за Светогорску дуборезачку школу.⁴⁴ Међутим, како је већ уочено, велики број дуборезних дела не припада ни једној од поменутих школа већ показују разне утицаје.⁴⁵ Неки су настали под утицајем рада у металу, друга се везују за декоративну пластику у камену, трећа су се инспирирала сликаним орнаментима, нека су резана и под утицајем текстилних мотива. У многобројним очуваним радовима има дела стварне вредности, понегде и изванредних примерака, али врло често су то осредња дела мајстора који се ослањају на своје узорне а понекад их и поновљају у великој мери. Има примера да спонтаности и непосредности у креацији дају већу уметничку вредност делу, али не ретко су то само занатске творевине.⁴⁶

Турски период је обележен дрворезбарством у плитком рељефу најчешће орнаменталних решења, док је каснији период доносио све пластичнија и реалистичнија решења да би већ крајем XVII века рељеф постао дубок а површине педантно обрађене. То је време када предњаче флорални мотиви у односу на зооморфне и геометријске. У Пећкој и Светогорској школи они ће бити не само преовлађујући већ врло често и једини. Међутим једино што је спречавало да дуборез добије пуну изражајност је позлаћивање које је у Србији врхунац примене доживело током XVIII века, а које је и данас у великој мери присутно.⁴⁷

⁴² Ibid, 90-113.

⁴³ О Прилепско-слепчанској дуборезачкој школи: Ibid, 64-89.

⁴⁴ Ibid, 114-121.

⁴⁵ Ibid, 122-134.

⁴⁶ Ibid, 63.

⁴⁷ Ibid, 139-140; Бранка Кулић, *Новосадске дрворезбарске радионице* (Нови

Према познатим и доступним подацима мајстори дрворезбари - се први пут под сличним именом помињу код патријарха Пајсеја средином XVII века, када их он назива рукоделци. Једини који су имали своје име су мајстори за прављење крстова крстар, или крсторезац. Средњовековни мајстори дуборесци потпуно су нам непознати. Први познати уметници херцеговачки митрополит Антоније, касније српски патријарх, и Лонгин – јављају се у последњој четвртини XVI века. Антоније је био резбар и сликар, што сазнајемо из његовог потписа на дверима у Пећи.

Од средњег века често је један уметник познавао више грана уметности: сликарство, позлатарство, дуборез, На крају XVIII века помиње се Хаџи Рувим који је сликар и дрворезбар - искусни крсторезац како је себе називао.⁴⁸ Са друге стране су постојали и мајстори уско специјализовани само за један посао. У нашим манастирским повељама дрводеље се помињу уз остале занатлије седларе, столаре, шавце, ливце, грнчаре, златаре.

Дуборезни мајстори су први у нашој уметности прихватили изразитије нова решења – из западног стварања, док ће градитељи и сликари то урадити знатно касније. У току XVII века многе новине у Србију долазе са Свете Горе. Тамо су их донели мајстори Крићани. Руски утицај јавиће се знатно касније, и то на ограниченом простору у пећко-морачком стварању, преко Митрофановића који га је донео из Свете Горе или преузео од Лонгина. Дубоки Руско-украјнски утицај продреће у Србију од треће деценије XVIII века почев од теритеорије Карловачке Митрополије где у оквиру новосадских дрворезбарских радионица делује знатан број уметника дрворезбарара⁴⁹

Током XX века до данас у Србији примећујемо стагнирање црквене уметности дрворезбарства изузев повремених појављивања талентованих појединаца чији замах, без подршке, не досеже далеко. Поред не малог броја уметника и

Сад: Галерија Матице српске, 2007).

⁴⁸ Ibid, 134.

⁴⁹ Бранка Кулић, Новосадске дрворезбарске радионице.

уметничких радионица које се баве израдом крстова још увек постоје неканонски израђени крстови који су у свакодневној богослужбеној употреби деценијама иза нас али и данас.⁵⁰ Поред тога савремена црквена уметности дрворезбарства стоји пред новим изазовима машинске обраде коју не треба у потпуности одбацити али је и не злоупотребљавати. Потпуно је јасно да је уметник дрворезбар незамењив у стварању савременог уметничког дела, као и у процесу рестурације културног наслеђа које су нам оставиле генерације предака. Савремено дрворезарство на нашим просторима и у свету, „силом прилика”, у великој мери почива на машинској изради црквеног мобилијара и богослужбених предмета.⁵¹ Широка употреба предмета црквене уметности који се машински израђују су преплавила Србију али и свет. Чинећи наклон овој масовној производњи, окрећемо леђа и потпуно занемарујемо институције и појединце који добивши уметничке таленте имају вољу да својим радом очувају традиционалне вредности српског народа и стварају савремену црквену уметност на којој ће се градити генерације које долазе. Традиционално дрворезарство се очувало у ретким приватним радионицама или професионалним радионицама које су саставни део институција чија је примарна делатност заштита културног наслеђа. Препознати важност очувања уметности дрворезбарства у савременом свету је привилегија ретких самосталних уметника или избраних појединаца запослених у институцијама културе чијим залагањем Србија ствара али и чува и обнавља богату културну баштину свог народа. Поље деловања радионица при оваквим институцијама досеже ван граница наше земље до Свете Горе, Румуније, Мађарске, БиХ,...⁵² Рад у племенитом металу и филиграну је са дрворезбарством у нераскидивој вези од првих уметничких дела које ова уметност памти. Рад у племени-

⁵⁰ Нпр. честе су представе Бога Оца на ручним крстовима који су данас у употреби.

⁵¹ Доступност основног, а потом и академског образовања готово да не постоји како у Србији тако и шире.

⁵² Покрајински Завод за заштиту СК у Петроварадину је једна од таквих установа културе Републике Србије .

том металу данас је у највећој мери очуван захваљујући малом броју самосталних ликовних уметника-вајара који стварају у оквиру самосталних радионица благословом надлежних Архијереја СПЦ. Стваралаштвом ови уметници препознати од Цркве, савремену црквену уметност потврђују за достојног наследника вековима стваране уметности нашег народа.⁵³

Знак крста присутан је још у текстовима Старог завета. Налазимо га у књигама пророка Мојсија, Исаије, Соломона. Крст у прво време означава казну и срамоту, а потом победу и Васкрсење. Уметност већ у првим вековима изузетно успешно својим средствима открива снагу Крста, првенствено у архитектури, зидном живопису, мозаичкој уметности а потом и примењеној уметности дрворезбарству и филиграну. Широка примена различитих типова крстова и богатство иконографских решења у црквеној уметности забележена је кроз векове уназад до данас. Проблеми који се тичу образовања наручилаца дела црквене уметности као и стручности и талента оних који се баве црквеном уметношћу треба да су у ширем контексту сагледани, како не би дошло до потпуне деградације црквене уметности дрворезбарства, рада у племенитом металу и др.

Литература:

Bovini, Giuseppe. *Mosaici de S. Apollinare Nuovo di Ravenna: Il Ciclo Cristologico*. Firenze: Arnaud, 1958.

Герке, Фридрих. *Касна антика и рано хришћанство*. Нови Сад: Братство и јединство, 1973.

Дамаскин, Јован Свети. „Апологетска слова против опадача Светих Икона”. У *Седми васељенски сабор: његов одјек у црквеној уметности : одабрана документа*. Ур. Радомир По-

⁵³ Издваја се самостални уметник академски вајар Немања Радојичић из Ваљева, као и Филигранско-кујунџијска радионица за израду уметничких предмета од племенитих метала «Филигран Покимица» Краљево – Србија...

повић, 61-87. Београд: Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2012.

Јанићијевић, Горан. *Хришћанска уметност и античке парадигме*. Београд: Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2012.

Языкова, Ирина. *Богословие иконы*. Москва: Общедоступный Православный Университет, 1995.

Кораћ, Војислав и Марица Шупут. *Архитектура византијског света*. Београд: Завод за уџбенике, 2005.

Кулић, Бранка. *Новосадске дрворезбарске радионице*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2007.

Mazzeti, Mario. *La Basilica di Sant Apollinare in Classe*. Citta del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia, 1954.

Mango, Cyril. *Architettura Bizantina*. Milano: Mondadori Electa, 1978.

Марјановић- Вујовић, Гордана. *Крстови од VI-XII века из збирке Народног Музеја*. Београд: Народни музеј, 1977.

Миловановић, Душан. *Крстови: (од 5. века до 1993. године): типологија и историјско стилски развој збирке крстова Музеја примењене уметности из Београда*. Београд: Музеј примењене уметности, 1993.

Мирковић, Лазар. *Иконографске студије*. Нови Сад: Матица српска, 1974.

Поповић, Радомир. *Седми васељенски сабор: његов одјек у црквеној уметности: одабрана документа*. Београд: Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 2012.

Пурић, Јован. *Богословље и педагогика Св. Јована Златоустог*. Књ. 3, Београд: Верско добротворно старатељство Архиепископије београдско-карловачке, 2011.

Радојковић, Бојана. *Уметничка обрада метала*. Београд: Музеј примењене уметности, 1953.

Радојковић, Бојана. *Српско златарство XVI и XVII века*. Нови Сад: Матица српска, 1966.

Велики православни богословски енциклопедијски речник. Том 2, Нови Сад: Православна реч, 2000.

Радојчић, Светозар. „Бронзани крстови - реликвијари из раног средњег века у београдским збиркама”. У *Одабрани чланци и студије: 1933-1978*. Београд: „Југославија”, Нови Сад: Матица Српска, 1982.

Сандо, Драгомир. *Богослужење као основа образовања и васпитања у цркви*. Београд: Глобосино 2009.

Strzygowski, Joyef. *O razvitku starohrvatske umetnosti: prilog otkriću sjeverno-evropske umjetnosti*. Zagreb: Matica hrvatska, 1927.

Томић, Оливер. *Геометријски симболизам у примордијалној традицији*. Београд: Математички институт САНУ, 2021. // mitem.mi.sanu.ac.rs/asset/fKx CZk J5efhtrwCbT. аудио снимак (приступљено 20. 9. 2021).

Трифуновић, Лазар и Ђурђе Бошковић. *Стара култура у Бердану: Anciennes cultures du Đerdap*. Београд: Галерија Српске академије наука и уметности, 1969.

The Glory of Byzantium Art and culture of the Middle Byzantine era A.D.843- 1261. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.

Ђоровић-Љубинковић, Мирјана. *Средњевековни дуборез у источним областима Југославије*. Београд: Научно дело, 1965.

Шаkota, Мирјана. *Ризнице манастира у Србији*. Нови Сад: Платонеум, 2017.

Шаkota, Мирјана. *Ризница Манастира Бање код Прибоја*. Нови Сад: Платонеум, 2018.

**THE DIVINE MIGHTNESS OF THE LORD AND ITS
REFLECTION IN THE ART OF WOOD CARVING**

Jovan Čeranić

The Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments,
Petrovaradin

e-mail: jovanceranic@gmail.com

Summary: The Cross as a sign and symbol remembers the paleolithic, neolithic, iron age and mycenaean culture. The punishment of crucifixion is known in ancient times, but also in the decades before Christ in Egypt. In the beginning, cross is simpler shape was made only of a vertical. The more complex cross of two trees, crux commisa, vertical and horizontal, appears in the time immediately before Christ coming into the world and his suffering on the cross. With the crucifixion of the Lord Jesus Christ, the cross gained a new meaning, becomes an instrument of victory over sin and death, the strength and power of Orthodox Christians in all ages. The cross as a concept and symbol has been present in the Church since the first centuries of Christianity.

In addition to theologians, the study of crosses was started in the 19th century by archaeologists, art historians. During the 20th century, research was mostly continuously continued, and a step further was the constitution of a new science - staurography. Its wide use function, rich typology and variety of art forms have been noticed. The iconography of the cross has been formed since the 6th century, and the most developed representations are preserved on the wood-carved crosses of the Mount Athos workshops of the XVI, XVII and XVIII centuries. Woodcarving, one of the oldest and most widespread arts, is today largely neglected and suppressed by the modern machine-making of church furniture and other objects of Church art.

Key words: Cross, Symbol, Church art, Iconography, Woodcarving.

РЕЛИГИЈСКИ КОРЕНИ ЕКВИВАЛЕНТНОСТИ ПРИРОДНИХ И ДРУШТВЕНИХ ЗАКОНИТОСТИ

Драган М. Марковић*

Висока школа – Академија СПЦ за уметности
и конзервацију, Београд

Ивана Д. Марковић**

Worldwide Clinical Trials, Београд

Драгана Д. Марковић***

Worldwide Clinical Trials, Београд

Сажетак: *Проучавањем физичкохемијских законитости и појава које су комплементарне са физичким и хемијским, могу се уочити њихове аналогије са неким појавама у друштву. Анализирајући појаву влаге у зидовима неминовно је срести се са капиларном влагом.*

Капиларност је повезана са течностима које квасе зидове суда и уколоко се налазе у капиларним цевчицама пењу се уз њихове зидове насупрот сили земљине теже. Да ли течност кваси зидове суда или не условљено је односом кохезионих сила унутар течности и адхезионих сила између молекула течности и зидова суда.

Висина (h) до које се течност пење у капилари директно је сразмерна површинском напону течности (γ) а обрнуто сразмерна густини течности (ρ), убрзању силе земљине теже (g) и полупречнику капиларе (r). Узајамни односи међумолекулских интеракција кохезионих и адхезионих сила се аналогно могу пресликати на друштвене појаве, раскола, раслојавања и распадања друштвене заједнице, организације и породице.

*ел.пошта: rabrovica@gmail.com

**ел.пошта: ivana.markovic@worldwide.com

***ел.пошта: dragana.markovic@worldwide.com

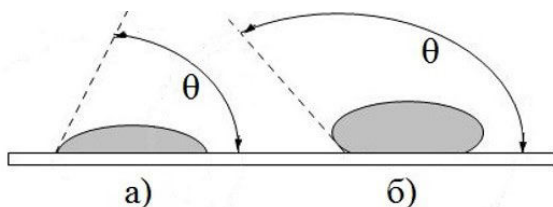
Капиларност је послужила као иницијална природна законитост и појава чија суштина лежи у односима интензитета кохезионих и адхезионих сила. Њихов карактер је послужио као основа за аналогно упоређење са друштвеним односима и појавама. Трагањем за коренима свих законитости и појава неизоставно је почети од Светог Писма као најдрагоценијег и најпоузданијег извора.

Кључне речи: *капиларност, кохезионе силе, адхезионе силе, раскол, раслојавање, распадање, друштво, породица.*

1. Теоријске основе капиларности

Понашање течности на граници додира чврсте и течне фазе зависи од две врсте сила. Сила узајамног дејства молекула течности и сила молекула течности и зидова чврсте фазе. Кохезионе силе су привлачне силе између молекула исте врсте, док су адхезионе силе привлачне силе између молекула различитих врста. Међусобна интеракција ових сила се може разматрати преко угла квашења (додира) θ .

На слици 1.1. приказани су углови квашења (угао између зида суда у ком се налази течност и тангенте на површину течности) течности која кваси зидове суда (а) и течности која не кваси зидове суда (б).¹



Слика 1.1. а) угао квашења течности која кваси зидове суда $\theta < 90^\circ$

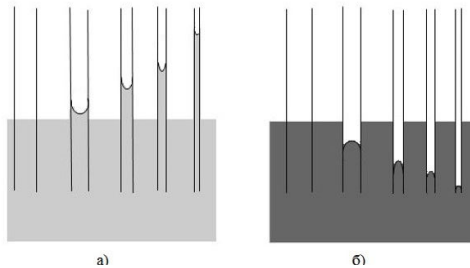
б) угао квашења течности која не кваси зидове суда $\theta > 90^\circ$

¹ Драган М. Марковић, *Физичка хемија* (Београд: Академија Српске Православне Цркве за уметност и конзервацију 2008).

Угао квашења директно зависи од односа кохезионих и адхезионих сила. Када су адхезионе силе јаче од кохезионих сила угао квашења је мањи од 90° ($\theta < 90^\circ$) и за ту течност кажемо да кваси зидове суда (капљица воде на стакленој подлози). У супротном случају кад су адхезионих сила слабије од кохезионих сила угао квашења је већи од 90° ($\theta > 90^\circ$) и за ту течност кажемо да не кваси зидове суда (капљица *Hg* на стакленој подлози). Смањење угла квашења се испољава тежњом ка разливањем капи која је директна последица слабљења кохезиони сила и јачањем адхезионих сила.

Појава подизања и спуштања нивоа течности у капиларним цевчицама (пречника мањих од 1mm) се назива капиларност.

Капиларно подизање течности (слика 1.2.а) је могуће само уколико дата течност кваси зидове суда у супротном случају када течност не кваси зидове суда долази до капиларног спуштања течности (слика 1.2.б).



Слика 1.2. Потапања (вертикалана) једне шире цеви и капилара све мањих унутрашњих

На слици 1.2. приказано је потапање (вертикално) шире стаклене цеви и неколико цеви чији се унутрашњи пречници смањују (капиларе), а које су потопљене у течност која кваси зидове суда (а) тј. води и течност која не кваси зидове суда (б) нпр. *Hg*.

Са слике 1.2. је јасно уочава да потапање широке цеви било у воду или *Hg* нема утицаја на висину њиховог нивоа у цеви.

Смањујући унутрашњи пречник цеви јасно се уочава да ниво течности која кваси зидове суда у њима расте (а), док у цевима које су потапане у течност која не кваси зидове суда ниво течности у њима се смањује (б).

Овакво подизање или спуштање нивоа течности у узаним цевима (капиларама) назива се капиларност. Капиларност је могуће објаснити чињеницом, да услед закривљености површине течности долази до промене притиска на унутрашње зидове капилара.²

Да би се течност густине ρ која кваси зидове суда капиларно подигла на висину h укупна сила површинског напона $F_{пн}$ која делује дуж целог мениска капиларе $2\pi r$ и износи $F_{пн} = 2\pi r\gamma$, где је γ коефицијент површинског напона, мора да се изједначи са силом Земљине теже $F_{зт} = mg$ која делује насупрот силе површинског напона,

$$F_{пн} = F_{зт} \quad 1.1.$$

$$2\pi r\gamma = mg \quad 1.2.$$

Како је маса течности $m = \rho V$ а запремина $V = r^2\pi h$, тежина стуба висине h у капилари ће износити $\rho r^2\pi hg$. Заменом ових вредности у једначину 1.2. добијамо

$$2\pi r\gamma = \rho r^2\pi hg \quad 1.3.$$

одакле је

$$h = 2\gamma/\rho gr \quad 1.4.$$

2. Дискусија

Анализом једначине 1.4. јасно се може уочити да ће висина стуба течности h која кваси зидове суда бити утолико већа уколико је већа вредност коефицијента површинског напона течности γ , мања густина течности ρ и мањи полупречник капиларе r . Капиларност је природна појава.

Уколико дејства „унутрашњих“ кохезионих привлачних међумолекулских сила које владају у течностима које

² Драган М. Марковић, *Одабрана поглавља физичке хемије* (Београд: Факултет за примењену екологију, Универзитет Сингидунум, 2013).

квасе зидове суда условно поистоветимо са интензитетом заједништва, јединства религијских, друштвених међуљудских и породичних односа а интензитете „спољашњих“ адхезионих привлачних сила које делују између молекула на површини течности и површине зида суда то јест на граници њихових додира и које делују насупротив кохезионих сила, условно поистоветимо са деструктивним дејством на заједништво, јединство религијских, друштвених међуљудских и породичних односа, могуће је на основу анализа њихових интензитета предвидети и сагледати њихове последице.³⁴

Раскол, раслојавање и распадање друштвене целине, породице није могућ у случају када је интензитет „унутрашњих“ кохезионих сила већи од интензитета „спољашњих“ граничних адхезионих сила. Доминацијом интензитета адхезионих „спољашњих“ граничних сила над „унутрашњим“ кохезионим силама узрокује раскол, раслојавање, цепање односа у друштвеним заједницама и породицама.

Уколико су елементи, чланови и делови посматране целине међусобно у интензивнијем сагласју, „љубави“ утолико је и њихова компактност, целовитост и недељивост израженија. Свето јеванђеље по Матеју (Мт 22, 39,) : „љуби ближњег својега као самог себе“. Љубећи ближњег свог као самог себе учвршћује се и јача компактност у религији, друштву, породици и природи чиме се огледа њихова еквивалентност.⁵

Закључак

У Светом јеванђељу (Мт 22, 39): „љуби ближњег својега као самог себе“ јасно се поручује да испољена љубав ка ближњем свом по интензитету буде једнака љубави према самом себи. Поштујући и испољавајући ову равнотежу љубави неминовно и непогршиво нас води ка збижавању и

³ Драган М. Марковић и Ивана Милошевић, „Утицај унутрашње микроклиме озона и аеросола у црквама на културно наслеђе”, *Живопис* 6, 2012: 123-138.

⁴ Драган М. Марковић, „Видљиво и невидљиво”, *Живопис* 7, 2013: 311-348.

⁵ Библија – Свето Писмо Старог и Новог Завета (Београд: Библијско друштво СЦГ, 2004).

учвршћивању унуташњих повезаности и јачању „кохезионог јединства“. Што искреније и интезивније „љубимо“ ближње свога јачамо компактност целине, наше религије, цркве, друштва, породице и њихова целовитост бива отпорнија на „спољашње“ деструктивне силе утицаја чији је циљ да их надвладају и разоре. Доминацијом интензитета „унутрашњих“ сила наспрам „спољашњих“ целовитост остаје сачувана. Нема раскола у Цркви, раслојавања и цепање односа у друштву и породици.

Суштински се ту може уочити аналогнија са законима и појавама у природи и на тај начин се испољава њихова међусобна еквивалентност. Природа и човек су дати од Бога, тако да и међу њиховим законитостима мора постојати еквивалентност и сагласје. Суштина и корени свих законитости саткане су у Светом Писму. Свето Писмо је најдрагоценији егзактни извор.

Литература:

Марковић, Драган М. *Физичка хемија*. Београд: Академија Српске Православне Цркве за етност и конзервацију, 2008.

Марковић, Драган М. *Одабрана поглавља физичке хемије*. Београд: Факултет за примењену екологију; Универзитет Сингидунум, 2013.

Марковић, Драган М. и Ивана Милошевић. „Утицај унутрашње микроклиме озона и аеросола у црквама на културно наслеђе”. *Живопис* 6, 2012: 123-138.

Марковић, Драган М. „Видљиво и невидљиво”, *Живопис* 7, 2013: 311-348.

Библија – Свето Писмо Старог и Новог Завета (Београд: Библијско друштво СЦГ, 2004).

RELIGIOUS ROOTS OF EQUIVALENCE OF NATURAL PHENOMENA AND SOCIAL LAWS

Dragan M. Marković

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

e-mail: rabrovica@gmail.com

Ivana D. Marković

Worldwide Clinical Trials, Београд

e-mail: ivana.markovic@worldwide.com

Dragana D. Marković

Worldwide Clinical Trials, Београд

e-mail: dragana.markovic@worldwide.com

Summary: Religious roots of equivalence of natural phenomena and social lawsPart of abstractResearching of physicochemical laws and phenomena, their analogy with phenomenon in societycan be noticed. Analyzing moisture in walls it is inevitably to meet capillary moisture.Capillarity – initial natural law and phenomena, as well as her character serve as base for analogcomparison with social relations and occurrence. Searching for roots of all laws and phenomenamust be started with Holy Bible as most valuable and most reliable source.

Keywords: capillarity, cohesion forces, adhesion forces, split, stratification, decay, society, family.

RESPIRARE A DUE POLMONI L'ICONA E LA SUA POSSIBILITÀ DI INSERIMENTO NEI LUOGHI DI CULTO CATTOLICI

Gianluca Busi

Facoltà Teologica dell'Emilia Romagna

Abstract: *The author, a Catholic priest, iconographer as well a member of a commission for the sacred fine art in Italy, traces starting from the Pope's Benedict XVI book *The spirit of the liturgy* some lines, resumed in five thesis, about the possibility in the catholic Church to reinstate a sacred fine art looking back to the eastern lost treasures.*

Considering the catholic churches built after the '60th he divides them in 4 major categories: churches not accept inside any figurative image, the ones introduces only artistic stained glass patterns, the ones hosts figuratives images but without respect for the traditional figurative canon and the ones accept figurative but canonical images/icons.

At the end he try to reach this point of view: even by the catholic tradition after the middle age and even more after the mannerism is typically opened to any kind of art (even the abstract) it will be interesting to promote today new works through canonical/icons images. If this will happen artistic projects will to be respectful with the idea to breath with two lungs, for a brand new way to reshape the sacred fine art watching at the eastern and the western tradition. To paint icons and iconografic projects for the churches can be a plausible way to set the new catholic art in the 3rd millenium.

Key words: *iconographer, icons, liturgy, church, tradition*

L'Introduzione allo Spirito della liturgia, testo tradotto in italiano nel 2002, riassume le posizioni maturate nel corso della lunga attività di teologo e pastore del cardinale divenuto papa con il nome di Benedetto XVI e si iscrive nella riflessione già portata avanti dal suo predecessore san Giovanni Paolo II, che attraverso la Lettera apostolica del 2 maggio 1995, invitò la chiesa Cattolica a riconsiderare il patrimonio della cosiddetta “*Chiesa indivisa del primo millennio*”, quale respiro a due polmoni, l'orientale e l'occi-

dentale, per ristabilire un equilibrio che la Chiesa cattolica avrebbe perduto progressivamente .

L'Introduzione allo Spirito della liturgia è un esempio per l'ampiezza delle coordinate di riferimento, lo chiarezza dello sviluppo e la forza delle conclusioni teologiche tratte.

L'obiettivo che mi propongo è capire quale sia la posizione di un eminente teologo sull'iconografia canonica nella Chiesa oggi. Immagino inoltre di poter capire, alla luce della mia esperienza personale di pittore di icone, quali siano concretamente gli esempi a cui egli si riferisce nel libro e cerco di codificarle attraverso categorie visuali.

Arrivo infine ad alcune conclusioni in cui accenno a quello che, secondo il mio modesto punto di vista, potrebbe essere il nodo centrale della questione: cioè quale collocazione e plausibilità possano avere le opere d'arte figurativa e in particolare le icone nei luoghi di culto di cattolici di tradizione latina.

L'Introduzione allo spirito della liturgia è un testo piacevolmente leggibile, snello e molto chiaro e si distingue per l'essenziale brevità: appena centocinquanta pagine. Ma ancora più breve è la parte che riguarda il tema preso in esame (il terzo capitolo): in tutto una trentina di pagine. Il capitolo prende il titolo di *Arte e Liturgia*.¹

Il testo di riferimento, benché scritto un decennio prima, è stato inserito pressoché immutato nel volume undicesimo dell'*Opera Omnia* di Joseph Ratzinger, con il nuovo titolo di *Teologia della Liturgia*. Il corpo del testo lascia intuire un pensiero maturo sull'argomento, che non necessitava di revisioni o post-fazioni di sorta.

Prima di entrare nell'analisi del pensiero del cardinale occorre fare un precisazione necessaria: la collocazione delle immagini è una questione dibattuta nella Chiesa cattolica dal medioevo in poi, in particolare dal periodo seguente il Concilio Lateranense IV del 1215 e l'istituzione della Solennità del Corpus Domini del 1265.

¹ Joseph Ratzinger, *Opera Omnia, 11: Teologia della Liturgia. Introduzione allo spirito della liturgia*, 11 voll. (Città del Vaticano: Ed. Vaticana, 2010), 114-132. Mi concentro, per via del contesto prossimo al tema preso in considerazione, sul capitolo *Arte e Liturgia*.

Non è cioè una sorta di invenzione concepita negli ultimi trent'anni in seguito alla rinascita dell'iconografia canonica trasmessa alla Chiesa cattolica soprattutto attraverso l'esperienza e l'impulso recente dalla Chiesa russa.

Capire quale posto e statuto abbiano le immagini è un problema che affonda le radici nella tradizione della Chiesa di rito e ambito latino. Nelle diverse epoche infatti i vari documenti ufficiali hanno ripreso questa tematica e nelle tappe dell'evoluzione del dogma hanno ribadito la medesima posizione nell'arco dei secoli.²

Mi interessa sottolineare questo aspetto: c'è una tradizione ed una evoluzione del dogma, tuttavia si è sempre optato in ambito cattolico per "*Non prediligere uno stile rispetto ad un altro, per le immagini dedicate al culto*", il testo è fra virgolette perché è una parafrasi di un testo del Vaticano II. Questa è la posizione tipicamente cattolica quando si tratta di formulare una teologia dell'immagine/icona.

Il teologo Ratzinger sorprende per l'eccezionale competenza della materia, se si considera che l'ambito della sua ricerca si sviluppa altrove. Questo si deve probabilmente al fatto che egli è da sempre un cultore delle icone a titolo personale, e va ricordato ad esempio che, su invito della professoressa Maria Giovanna Muzj dell'Università Gregoriana, egli accettò nel 2001 l'invito a tenere la prolusione per il primo incontro degli iconografi italiani a Roma quale segno di attenzione e predilezione per questa materia.

Come si compone il breve capitolo dello *Spirito della liturgia* che prendo in esame essenzialmente in tre grandi parti. Un'ampia introduzione, in cui l'autore individua le tappe salienti della teologia dell'icona in occidente.

Una prima parte, in cui si pone la domanda se la teologia dell'icona mediata dal secondo concilio di Nicea del 787 sia valida anche per l'oggi in ambito latino (una domanda che si centra sul nodo fondamentale della questione).

² Cf. l'esautistica nota 51 di G. BUSI, *Il Segno di Giona*, 61, in cui prendo in considerazione le posizioni del Magistero espresse nei diversi documenti nell'arco dei secoli, a partire dal Concilio Costantinopolitano IV (869-871), fino alla costituzione *Orientalium Ecclesiarum* (1964).

Una seconda parte, ancora più interessante, in cui egli si chiede come proseguire positivamente questo dibattito nel contemporaneo, messa a fuoco attraverso cinque tesi di fondo che egli puntualizza per definire quella che egli chiama *Arte ordinata alla Liturgia*. Proprio l'analisi delle tesi sarà il punto centrale su cui mi soffermerò per le mie valutazioni in merito.

Parlare di arte ordinata alla liturgia richiede una riflessione aggiuntiva per capire come definire un ambito di ricerca: il cardinale cioè non è immediatamente interessato ad una categoria ampia quale la cosiddetta *arte religiosa* (che potrebbe definirsi come aiuto per elevare la mente verso una spiritualità generica) né della cosiddetta *arte sacra* (definibile come ambito del sacro). Con questi termini si intendono infatti ambiti molto più ampi se riferiti al contesto che egli considera in questo testo, cioè quello ben più ristretto dell'arte detta appunto *per la Liturgia*. Un'opportuna definizione direbbe che egli restringe la sua analisi ad un'arte ecclesiale che si presenta come contestuale ed opportunamente sintonizzata alla celebrazione dei divini misteri.

Ora resta chiaro che l'iconografia canonica che scaturisce dal riferimento con Nicea II sia orientata alla liturgia per definizione, mentre ci si dovrebbe chiedere se arte religiosa e sacra siano plausibili con la liturgia e la sua celebrazione. Quando si tratta di ordinare l'arte allo svolgimento e all'ambito della liturgia che cosa va ricercato? Egli espone il suo pensiero in merito attraverso le cinque tesi che enucleo sinteticamente:

1. Il figurativo per l'arte cristiana è una necessità dipendente dall'incarnazione.
2. I contenuti derivano dalla *Historia Salutis*.
3. Il mistero del Cristo morto e risorto è al centro dell'arte sacra ed esso non va mai diviso.³

³ L'equilibrio fra la divino-umanità, acquisizione fondamentale che si richiama alle affermazioni del Concilio di Calcedonia, è fondamentale per una cristologia esatta. Conosciamo infatti quei tentativi delle cosiddette *cristologie del Novecento*, in cui molto spesso si evidenzia un evidente squilibrio fra divinità ed umanità. Evidenziare un Cristo totalmente sofferente come nelle cosiddette cristologie della *morte di Dio*, relativizza l'aspetto divino e rende troppo orientato al dramma

4. Le immagini devono riferirsi alla teologia del secondo Concilio di Nicea.⁴

5. Questa tesi è quella che lascia più perplessi. Il cardinale afferma infatti che benché debba far teologicamente riferimento al secondo concilio di Nicea, la Chiesa di occidente non deve rinnegare il cammino che ha intrapreso dall'affermazione del Gotico. Viene indicata qui la frattura che esiste all'interno della Chiesa dopo il primo millennio, o meglio dopo il 1204, data della quarta crociata che definisce lo spartiacque che divide le due tradizioni. Considerando che l'inizio del gotico si data normalmente al 1240 con l'erezione della rinnovata abbazia di Saint Denis a Parigi, si legge una *quasi* coincidenza fra i periodi. Riprende il cardinale:

Questo cammino tuttavia dovrebbe ricentrarsi sulle coordinate stabilite nel secondo Concilio di Nicea, senza però assumere tutte le norme del canone ed aggiunge, così come è avvenuto ad esempio in Russia nel Concilio dei 100 Capitoli del 1551.⁵

Cosa successe precisamente nel concilio moscovita dei Cento Capitoli? Si potrebbe dire sinteticamente che in quella occasione la Chiesa russa si è appropriata delle regole per un'arte dedicata alla liturgia. Ha così istituito l'iconografia come ministero all'interno della Chiesa, a sua volta regolato da norme canoniche. Definisce anche come deve essere un dipinto a favore della liturgia, poiché la Chiesa ne regola il canone, ne stabilisce i criteri e giudica sulla eventuale compatibilità.

Si potrebbe dire che nello Stoglav' la Chiesa russa si è attribuita il potere di assegnare un canone all'iconografia e all'icono-

il Mistero, mentre si banalizza l'aspetto umano se lo si descrive con espressioni troppo orientate alla risurrezione già realizzata (come potrebbe essere un'icona del Cristo buonista *figlio dei fiori*).

⁴ Questa affermazione sorprende molto positivamente per chi si muove partendo dalle riflessioni della chiesa orientale, che non ha mai abbandonato questo punto di vista. Il Niceno II infatti non è altro che una traslazione degli stessi temi espressi nei concili cristologici dei primi secoli riformulati riguardo al tema dell'iconografia.

⁵ Joseph Ratzinger, *Introduzione allo spirito della Liturgia* (Torino: San Paolo Edizioni 2014), 131.

grafo, cosa che invece non è mai avvenuta nella tradizione occidentale, malgrado alcuni tentativi in questa direzione ad opera dei cardinali Bellarmino e Paleotti nel contesto della Controriforma (emblematica in questo contesto è la richiesta fatta al discepolo di Michelangelo, Daniele da Volterra *il braghettone*, di coprire con delicati panneggi le nudità di alcuni personaggi nella Cappella Sistina. Questi ed altri interventi furono commissionati dall'autorità ecclesiale per arginare fenomeni devianti dallo spirito della liturgia avvenuti nel manierismo).

Il cardinale afferma che il cammino che parte dal gotico non va dimenticato, tuttavia va purificato ricentrandosi sulle coordinate del secondo Concilio di Nicea. Cosa intenda in concreto con *purificazione* non è purtroppo così evidente nel testo e lascia pensare ad un accenno che richiederebbe un'ulteriore riflessione su cui il testo non va oltre. Di fatto egli si limita a riaffermare la via tipicamente cattolica del non preferire uno stile espressivo rispetto ad un altro.

Questo indica a mio parere la differenza che intercorre fra la modalità orientale, che regola l'arte liturgica attraverso il canone al contrario della modalità occidentale che non ha mai espresso uno stile canonico propositivo-impositivo, quanto piuttosto si è limitata ad indicare percorsi correttivi, per *purificare* appunto le derive che si sono via via presentate durante i secoli.

Considerati questi elementi, passo ora a considerare il *che cosa* immaginava il teologo Ratzinger quando scriveva le sue cinque tesi. Egli, come cardinale arcivescovo della diocesi di Monaco e poi successivamente come vescovo di Roma, ha visitato innumerevoli chiese ed ha visualizzato innumerevoli progetti iconografici in tutto il mondo: quando scriveva lo *Spirito della liturgia* poteva attingere dai suoi ricordi cicli di immagini specifici, visti di persona.

Prendendo spunto da questa congettura mi propongo una rilettura squisitamente personale del testo alla luce di alcune opere contemporanee nei luoghi di culto cattolici.

La mia rilettura confronta le cinque tesi appena esposte con alcune opere monumentali realizzate negli ultimi anni per chiese cattoliche sparse in tutto il mondo. A partire dalle conclusioni del testo, e in particolare dalla quinta tesi (che mi sembra la più interes-

sante fra tutte), vorrei osservare l'esistente e ricavare le domande giuste per comprendere i nodi salienti del dibattito teologico circa le immagini per la Liturgia nella tradizione occidentale.

Divido le opere iconografiche in quattro amplissime categorie. Esse sono come i punti cardinali, chiaramente identificabili una volta che si conoscano abbastanza le produzioni contemporanee e le si voglia codificare. Le riassumo in un breve elenco:

- opere non figurative (pura astrazione);
- opere non figurative che si avvalgono di registri figurativi (tipico esempio: le vetrate istoriate);
- opere figurative che si ispirano all'arte contemporanea ma che non sono sottoposte ad un canone;
- opere figurative idealmente sottoposte al canone.

L'elenco potrebbe essere ulteriormente sintetizzato nei due grandi ambiti del non figurativo (1 e 2) e del figurativo (3 e 4).

Leggendo lo *Spirito della liturgia* si avverte fra le righe una avversione implicita per le prime due categorie che identificano le opere attraverso registri non figurativi. Un aspetto che stupisce molto se si considera che nelle chiese contemporanee queste due categorie sono quelle più utilizzate, e che innesca una domanda molto seria circa la plausibilità di molte opere realizzate nel contemporaneo per la liturgia. All'interno del dibattito odierno, mi sembra che proprio il criterio della plausibilità plasmi quella prima domanda che è opportuno porsi. Di seguito traduco, attraverso descrizioni supportate da immagini, le categorie per rendere fruibili ai non addetti ai lavori le sfumature di questo argomento.

Non figurativo

Parlare di opere d'arte non figurative per la liturgia può sembrare un paradosso per chi conosce la tradizione. In realtà si tratta di prendere in considerazione soprattutto quei luoghi di culto contemporanei che si potrebbero chiamare *olistici*. Queste opere recenti, infatti, presuppongono una concezione particolare per la quale la forma stessa dell'edificio e la qualità dei materiali vorrebbero essere esaustivi per definire un luogo di culto, quale opera d'arte conclusa. Per favorire una comprensione più immediata, indico

alcuni luoghi di culto costruiti in ambito internazionale, nell'arco dell'ultimo decennio.

Punto di partenza obbligato è la chiesa protestante di Ibara, in Giappone, ad opera di Tadao Ando. Sul fondo dell'aula, essenzia-



Fig. 1. Chiesa protestante di Ibara, Giappone, ad opera di Tadao Ando

le e di forma cubica, si staglia una croce disegnata dalla luce che scaturisce dalle fessure nei muri. Prendo in considerazione come emblema di questa particolare categoria questa chiesa perché vorrei indicare come questo registro dell'aniconicità, molto diffuso in ambito cattolico a partire dalle realizzazioni-pilota di Le Corbusier e di Michelucci trovino un riferimento genetico e consueto nelle chiese della riforma.

Questi edifici hanno infatti alle spalle cinque lunghi secoli di tradizione aniconica ed anche quando introducono un segno apparentemente figurativo (il crocifisso) lo fanno togliendone il corpo ed introducendo un'immagine non figurativa ma essenzialmente simbolica.

La chiesa di recentissima costruzione progettata dall'architetto Massimiliano Fuksas a Foligno, vincitrice di un concorso internazionale è un edificio dal doppio volume; quello interno si solleva di circa due metri dal pavimento. Oltre ai fuochi liturgici non vi è alcuna iconografia, nell'abside non vi è alcuna figurazione. Ma c'è un motivo, ancora una volta olistico: qui l'architettura vorrebbe essere l'espressione artistica unica, in grado cioè di assorbire ed esaurire ogni altra espressione artistica del luogo di culto, quali una o più opere di arte figurativa consuete.

Ci si chiede se questa chiesa costruita di recente a Vienna sia un luogo di culto protestante, considerata l'affinità con la citata opera di Tadao Ando. Ma, al contrario, si tratta di una chiesa cattolica in cui l'abside rappresenta semplicemente, attraverso le fenditure praticate nel corpo dell'edificio, una croce che si illumina quando viene attraversata dalla luce proveniente dall'esterno. Possiamo incontrare un'infinità di chiese analoghe fra le nuove costruzioni, tanto è diffuso nella chiesa cattolica questo nuovo modo di intendere gli edifici di culto.

Nella Chiesa del Giubileo di Meier nel quartiere di Tor Tre Teste a Roma, la struttura esterna è composta da tre grandi vele, che vengono chiamate anche *mani*, interpreta ancora una volta il desiderio olistico di un'architettura che nega ogni figurazione al suo interno. Interessante notare come nell'abside della navata centrale, nata come elemento non figurativo, sia stato giustapposto in epoca posteriore un crocifisso che, se da una parte non si integra per nulla

nello spazio, dall'altra dà voce al disagio di una comunità che vive e celebra di fronte a impianti non figurativi.

La recentissima cattedrale di Oakland, negli Stati Uniti una delle costruzioni più grandiose del decennio per dimensioni e sforzo progettuale, propone una curiosa mescolanza di figurazione e non figurazione all'interno di un colossale impianto architettonico, che deve la sua forza a un muro ricurvo composto di lamelle lignee attraversate dalla luce. Lascia davvero perplessi considerare l'inserimento nell'abside di un gigantesco corpo vitreo, aniconico al buio ma che permette invece in presenza di luce una lettura in filigrana da cui appare nella sua maestosità una immagine di Cristo in trono

Questa breve rassegna, che ritengo sufficiente per comprendere la problematica attuale, trova il suo cuneo ermeneutico nella Cattedrale di Oakland, esempio emblematico per il tentativo iperbolico di passaggio dalla non figurazione alla figurazione attraverso la assenza-presenza della luce. Inoltre cerca di dire e non dire proponendo una sorta di via mediana in cui ogni opzione è possibile.

Tentativo di adesione all'aniconismo contemporaneo che riconosce al contempo la necessità di misurarsi con la figurazione perché interna alla tradizione dei luoghi di culto (in cui sempre la divino-umanità è stata rappresentata attraverso categorie figurative), questa cattedrale enuclea in modo esemplare la difficoltà della categoria appena descritta.

Non figurativo (vetrate)

Inserisco in questa categoria un'ulteriore distinzione rispetto a quella presentata al punto uno. La specificità si deve al fatto che la vetrata istoriata risale al periodo gotico e ne assume i significati concettuali peculiari. La vetrata gotica, il cui emblema è l'impianto della cattedrale di Chartres del XII secolo, è chiaramente figurativa. Se uno entrasse in una di queste cattedrali avvalendosi di una guida illustrata, la fotografia dal libro gli permetterebbe di dedurre immediatamente la parte grafica della vetrata e capire che l'impianto è assolutamente figurativo con un livello di dettaglio artistico e didattico a dir poco sorprendente.

Tuttavia, quando si entra in queste cattedrali, la prima cosa che si coglie sono delle macchie di luce. Può darsi che questo aspetto

sfugga ai più, ma non si può negare di trovarsi di fronte ad un aspetto paradossale: possiamo dire infatti che le vetrate sono figurative e nello stesso tempo non lo sono immediatamente, poiché si presentano appunto, quando invase ed attraversate dalla luce, come splendidi pattern cromatici.

Prima ancora di presentare l'aspetto figurativo, come farebbe ad esempio un affresco, la vetrata istoriata concepita per le cattedrali gotiche impone una comunicazione di ordine concettuale e, di conseguenza, non figurativa.⁶

L'idea che presiede la concezione delle vetrate istoriate può riassumersi così: la luce che proviene dall'esterno, cioè dal mondo, non potrebbe entrare nello spazio sacro senza essere educata, *convertita*, dalla predicazione evangelica. Deve cioè sottostare allo stesso principio cui sottostava il fedele nel medioevo quando, nell'atto di entrare nella cattedrale, era chiamato a passare dal mondo che culminava nel sagrato antistante l'edificio al tempio dove Dio prende dimora. In questi edifici il portale offre al fedele, attraverso cicli teofanici e narrativi, una catechesi obbligatoria per attraversare la porta d'ingresso con una cognizione opportuna.

È indispensabile per un turista di oggi rivisitare queste acquisizioni, allora così naturalmente conosciute e percepite e di cui nell'epoca attuale sono andati perduti quasi completamente i codici ermeneutici. Se riacquisiti, costituiscono per l'osservatore odierno quel *thesaurus* di informazioni che permette di comprendere il contesto nativo delle opere d'arte. Le vetrate nascono certamente come figurazioni ma parlano prima ancora il linguaggio del non-figurativo, poiché la prima e fondamentale percezione che offrono è quella di un pattern cromatico che tocca il visitatore risvegliandone la sensibilità estetica. Presento brevemente quattro luoghi di culto che mostrano la diffusione e il reimpiego della vetrata nel contemporaneo.

Una chiesa a Monaco di Baviera presenta un impianto vetrato che raggiunge le stesse dimensioni dell'abside, tanto da dominarlo

⁶ Riferimenti più precisi ed esaurienti sulle vetrate istoriate, sulla loro collocazione e la peculiare visione teologico-catechetica sono reperibili nell'ottimo testo di Xavier Barral i Altet, *Vetrate medievali in Europa* (Milano: Jacabook, 2003).



Fig. 2. Chiesa della Theotokos a Loppiano, Firenze

completamente. Spicca in questo contesto una piccola croce bianca collocata alla spalle dell'altare.

La grande chiesa della Theotokos a Loppiano, sede del movimento focolarino fondato da Chiara Lubich, presenta diverse installazioni vetrate a tema mariano. Nella chiesa del Kaiser Memorial di Berlino un'amplissima superficie vetrata di colore azzurro fa da sfondo cromatico ad un crocifisso appeso.

Per concludere la carrellata accenno ad una chiesa brasiliana che presenta uno degli aspetti più *fantascientifici*. Le vetrate non sono collocate, come è la norma, nel fronte dell'abside ma seguono il profilo della copertura. Composte da file di piccoli riquadri, alternano vetri colorati secondo la sequenza del caleidoscopio ed in presenza della luce illuminano di riflesso l'abside di mattoni a vista, creando una potente suggestione cromatica.

Si intuisce facilmente che le vetrate artistiche menzionate in questi esempi richiamandosi all'impianto delle cattedrali del periodo gotico, hanno lo scopo di suscitare una forte emozione di tipo metafisico-religioso.

Se dovessimo limitarci alle tesi esposte nell'*Introduzione allo spirito della liturgia*, si potrebbe dire che le chiese al punto 1 siano non compatibili mentre, per quello che riguarda la specificazione della vetrata nel punto 2, forse si potrebbe formulare un giudizio più possibilista e valutarle con maggiore clemenza.

Figurativo non canonico

Dopo aver descritto per sommi capi la situazione odierna relativa al primo grande ambito di ricerca, che si riassume nelle prime due categorie dell'astrazione e delle vetrate intese come pattern non-figurativi, prendo in considerazione il secondo ambito dedicato al figurativo e che costituisce la parte più interessante e contestuale della mia indagine.

L'ambito del figurativo si compone idealmente di due grandi categorie il cui discriminante è il cosiddetto *canone*. Nessun termine è più equivoco in materia di storia dell'arte, limitatamente a questo contesto ne considero la definizione classica, secondo cui si dice canonica l'opera che appare perfetta e armoniosamente proporzionata perché plasmata da norme orientate all'equilibrio compositivo.

Di conseguenza, con la categoria del figurativo non canonico indico quel particolare filone artistico contemporaneo che si esprime attraverso la figurazione nello spirito di una certa evoluzione ed interpretazione del canone. Come di consueto presento opere ed artisti noti per illustrare questo punto.

Marko Ivan Rupnik, gesuita di origine slovena, co-fondatore del centro Aletti di Roma, è uno degli artisti più noti e rappresenta con la sua opera una delle espressioni di punta della nuova arte figurativa emersa nel post-concilio. Gode di immensa stima negli ambienti cattolici, lo stesso papa Giovanni Paolo II gli affidò il compito di affrescare la propria cappella privata, che egli completò con un impianto musivo che occupa l'intera superficie murale.

L'artista, noto come professore e pubblicitista, ha descritto in maniera efficace il percorso personale che lo ha portato a concepire questa nuova forma figurativa. Le forme che egli propone sono frutto di una ricerca molto profonda che parte dalla conoscenza

delle opere tradizionali e dialoga con le forme artistiche contemporanee per produrre una nuova iconografia.⁷

La cappella Redemptoris Mater, in Vaticano è dipinta negli ambienti attigui alla stanza della Segnatura, ex-biblioteca del papa che fu affidata a Raffaello Sanzio e venne decorata dall'urbinate con affreschi universalmente noti quali la *Scuola di Atene* e la *Disputa del Sacramento*. Non deve sfuggire la stima con cui un papa ha affidato un incarico che venne dato a uno dei più grandi artisti di tutti i tempi.

L'iconografia di Rupnik si esprime in maniera emblematica nella composizione dell'impianto musivo absidale della chiesa di monte Argentario. Un impianto figurativo squisitamente classico, in cui ogni buon conoscitore dell'iconografia canonica può scorgere il modulo della *Discesa agli inferi* con la liberazione di Adamo ed Eva dai sepolcri. Tuttavia il modo di ripresentarlo è critico nei confronti della composizione canonica, di cui destruttura forma e cromatismo, liberandola dal peso di una copia stereotipata della tradizione e ponendola in dialogo con l'arte contemporanea. L'artista ha ripercorso diverse volte questo tema della discesa agli inferi a lui particolarmente ad esempio nella recente realizzazione di un mosaico di 250 mq di superficie per la chiesa del Corpus Domini in un quartiere periferico a Bologna in Italia.

Le forme acquistano dinamicità ed i pattern cromatici, che sono parte costitutiva del mosaico, infondono movimento procurando una emozione religiosa ed estetica in chi guarda. Oggi questo modo di interpretare l'arte sacra per la liturgia è sicuramente in crescita nella chiesa cattolica ed il grado di stima che questo autore rivendica negli ambienti ecclesiali mostra l'accoglienza a questo tipo di percorso, in cui tradizione canonica e libertà interpretativa si fondono.

Altro artista estremamente noto è Kiko Arguello, fondatore del cammino neocatecumenale, che ha affrescato chiese neocatecumenali in tutto il mondo riproponendo nell'area absidale il ciclo della cosiddetta *corona misterica* che richiama ampiamente lo schema classico delle dodici feste dell'anno liturgico. Al centro troviamo l'iconografia tradizionale dell'episodio evangelico del capitolo ven-

⁷ Marko I. Rupnik, *Il colore della luce* (Roma: Lipa, 2003).



Fig.3. Chiesa del Corpus Domini, Bologna, Marko Rupnik

ticinquesimo del Vangelo di Matteo, in cui Cristo siede sul trono di gloria e opera il giudizio. Come si può notare questo impianto si inserisce nella più squisita iconografia canonica tradizionale, ed è infatti lo stesso presentato nelle iconostasi della tradizione orientale.

A una valutazione formale l'opera di Kiko risulta canonica per i soggetti presentati e per la loro collocazione: fin dalle basiliche protocristiane nell'abside, troviamo la rappresentazione del Cristo giudice ed intorno ad esso altre raffigurazioni che si richiamano ad episodi salienti della storia della salvezza. Se teniamo in filigrana le tesi indicate da Ratzinger, sorprende notare come questi impianti neocatecumenali siano vicini a quanto veniva prospettato come ottimale.⁸

Penso però che a uno sguardo più attento ai dettagli non possano sfuggire alcune imprecisioni. Chi conosce i cromatismi espressi dalla tradizione ad esempio, mi riferisco all'utilizzo di terre e co-

⁸ Interessante a proposito è il voluminoso e articolato testo in cui si cerca di dare una fondazione teoretica circa l'eccellenza dell'opera di Kiko Arguello in materia di arte sacra: Maurizio Bergamo, Mattia Del Prete, *Spazi celebrativi. L'architettura dell'Ecclesia* (Bologna: EDB, 2003).

lori naturali e al loro delicato e bilanciato spettro cromatico, non può non notare l'impovertimento derivato dall'uso di colori sintetici dallo spettro aggressivo e non bilanciato, che creano una sorta di eccitazione visiva dissonante – e mi chiedo se questo sia compatibile con il culto, sempre ispirato a forma e misura. Nella misura in cui è permessa un'analogia musicale, sembra di ascoltare un pezzo di Stockhausen paragonato a un corale di Bach.

Anche se qui la forma è più costretta entro il canone di quanto lo sia nei lavori di Rupnik, il cromatismo chiassoso ed aggressivo autorizza a parlare di un figurativo che non è più canonico.

Presento un'opera di Ruberval Monteiro, monaco benedettino brasiliano che sceglie per i suoi affreschi immagini chiaramente ispirate alla tradizione. Ad esempio in questa pittura absidale che incorpora il tabernacolo, viene raffigurato il Cristo giudice dei vivi e dei morti del capitolo venticinque del Vangelo di Matteo, una citazione tradizionale nell'iconografia cristiana per le raffigurazioni absidali. L'artista reinterpreta però figurativamente la tradizione attraverso immagini che sono non canoniche, nel senso che le forme sono rielaborate nella ricerca di un dialogo con il contemporaneo, e con cromatismi e figurazioni che richiamano la pittura arcaica e le atmosfere sudamericane.

Il brasiliano Sergio Ceron propone anch'egli un abside con lo stesso soggetto, il Cristo giudice, contenuto in una mandorla rosso-marrone e contornato dai quattro esseri viventi cioè il classico *tetramorfo*, con riferimento al capitolo secondo di Ezechiele. Lo schema diventa ancora più canonico perché opportunamente collocato sotto il Cristo troviamo il *syntronos* per il celebrante, altra squisita citazione dalla tradizione paleocristiana. Tuttavia per la scelta di un cromatismo minimalista e per le forme allungate e non più attinenti la realtà delle proporzioni anatomiche le forme impresse dall'artista tendono ad uscire dagli stilemi classici canonici della figurazione.

Dello stesso artista, un'opera dipinta per la chiesa di Londrina, in Brasile. Ho potuto notare con un certo interesse e una viva inquietudine che questa chiesa, costruita appena dopo il Concilio Vaticano II, presentava un'installazione contemporanea che sembrava richiamare l'immaginario spaziale della saga hollywoodiana

di *Star Wars*. soprattutto a causa della luce rossa collocata dietro il tabernacolo e che lo assimila a una supernova. Devo quindi purtroppo segnalare qui lo scarso senso critico con cui si è operato in quegli anni, caratterizzati da un entusiasmo forse troppo indulgente. Questa realizzazione mi sembra un ottimo indicatore per cogliere a quale derive ci si era esposti in ambito artistico.

A questo proposito vorrei far notare che Sergio Ceron ha ricevuto una recente commissione proprio per riformulare un abside che aveva appena trent'anni di vita, un sintomo evidentemente positivo che i tempi sono più maturi e che l'arte per la liturgia ha intrapreso una sana forma di autocritica nella ricerca di un equilibrio ed una plausibilità maggiori. L'artista ha ripensato globalmente l'abside e lo ha riformulato in maniera completamente nuova, seguendo quel percorso che gli è proprio e di cui ho già indicato le caratteristiche peculiari. Il fatto che un progetto di ordine figurativo sia stato scelto per sostituirne un altro ispirato al concettuale ed alla forma astratta indica un vibrazione che attraversa la Chiesa cattolica e che esercita una certa pressione perché il figurativo venga rimesso al centro dell'espressione artistica.

Figurativo canonico

In contrasto con la categoria del figurativo non canonico appena presentata, con quella del *figurativo canonico* indico un ambito estremamente ampio e variegato che, se descritto nel dettaglio, entrerebbe a fatica in un'unica categoria. Credo tuttavia possibile individuare dei punti comuni tra gli iconografi che presenterò. L'elemento di coesione mi sembra possa essere ravvisato nel tentativo di conformarsi ai modelli tramandati dalla tradizione. Pur nella via di una ricerca squisitamente personale, che per i più presenta i tratti di una originalità marcata, ci sono elementi sufficienti per comprenderli a partire da ciò che li accomuna.

Prendo come punto di partenza l'opera di un iconografo italiano, Paolo Orlando di Trieste. La sua poderosa opera artistica è presente in tutto il mondo. Profondo conoscitore, anche a livello teologico, delle opere e dei testi del passato egli propone un percorso che affonda le sue radici nella patristica e nell'iconografia canonica tradizionale.

Fra le sue opere più salienti è da ricordare una chiesa parrocchiale nella città di Fano, in cui la pittura murale eseguita da Orlando copre l'intero spazio absidale. L'iconografo presenta una citazione complessa di alcune figurazioni tradizionali, quali il Cristo in trono, la Gerusalemme celeste e la donna che partorisce il bambino, attingendo al consueto capitolo venticinquesimo di Matteo e ricorrendo a diversi altri richiami al libro dell'Apocalisse (in particolare ai capitoli terzo e dodicesimo).

Fra le sue numerose opere, segnalo un grande affresco dipinto per una chiesa a Lima in Perù e un *San Francesco con scene della vita* per il monastero delle clarisse di Oristano, in Sardegna. Attraverso di esse possiamo cogliere come questo iconografo non si limiti a ispirarsi a contenuti tradizionali ma si avvalga anche di una tavolozza tradizionale, a base di terre e colori naturali. Pur esprimendo una certa libertà le sue forme sono contenute entro un'anatomia plausibile.

Di Fabio Nones, iconografo di Trento e fondatore del *Laboratorio dei Santi martiri anauniensi*, presento la cosiddetta *Icona ecumenica*, di dimensioni monumentali e dipinta per la chiesa dei barnabiti a Bologna, e l'icona *San Giuseppe con scene della vita*. Il suo percorso, molto vicino a quello già menzionato di Paolo Orlando, si ispira alla tradizione per contenuti, cromie e forme grafiche.

Altro artista interessante e per certi versi vicino a questi due appena citati è l'iconografo Ivan Polverari di Roma, co-fondatore in tempi recenti dell'associazione *In novitate radix*. Come il nome lascia intuire, si tratta di un'istituzione che cerca di mediare fra creatività artistica e rispetto della tradizione. La familiarità di questo iconografo con la città di Roma e le icone splendide che vi sono ancora conservate è la sorgente da cui trae linfa vitale il suo percorso artistico. Presento due immagini tratte dalla sua produzione artistica: una Madre di Dio *Salus populi romani* e un nuovo tipo iconografico creato per rappresentare in beato Giovanni Scalabrini.

Personaggio di riferimento per quanto riguarda l'iconografia in Italia è indubbiamente Giovanni Raffa di Perugia, autore del presente libro per la parte manualistica. Porta avanti da anni una ricerca personale a partire da quella che egli chiama *icona italiana*. Egli attribuisce questo punto di partenza alla frequentazione con

Enzo Bianchi, che gli suggerì l'esistenza di una forma iconografica squisitamente italiana precedente il periodo delle scuole senese e fiorentina del XIII secolo e che trova in Sozio e Meliore i suoi più illustri esponenti.⁹ Presento un'opera da lui eseguita per una chiesa di Milano: si tratta di un *antependia* per altare con la scena dell'ultima cena rappresentata secondo i criteri del figurativo canonico. Raffa ha realizzato negli ultimi anni un ciclo iconografico che avvolge ormai completamente la chiesa di san Sisto a Perugia in Italia, proponendo una nuova sintesi iconografica che si richiama appunto ad una iconografia canonica rispettosa degli stilemi e dei cromatismi classici.

Accanto ai maestri iconografi che ho appena menzionato, ne indico alcuni altri (fra gli innumerevoli che si potrebbe comunque menzionare). Si tratta di fondatori di scuole iconografiche disseminate nel territorio italiano.



Fig.4. Chiesa di San Sisto, Perugia, Giovanni Raffa

⁹ Enzo Bianchi, noto pubblicitista e fondatore della comunità di Bose, ha dipinto diverse icone nel periodo iniziale della comunità per poi affidare all'atelier della comunità la produzione per far fronte alla domanda sempre crescente di questi manufatti.



Fig.5. Chiesa di San Sisto, Perugia, Giovanni Raffa, Dettaglio

L'iconografia canonica è stata trasmessa in Italia a partire dagli anni Ottanta grazie al felice apporto di maestri russi che hanno potuto risiedere in Italia per periodi prolungati. La trasmissione deriva da incontri in cui artisti italiani sono entrati in contatto con lo spirito che accompagnava la nascente ricerca (soprattutto russa) in ambito di iconografia canonica. Fra questi maestri vorrei citare Alexandr Stal'nov di San Pietroburgo che, comunicando la tensione del suo atelier di provenienza, ha veicolato la pittura di icone nello spirito della Scuola di Mosca nel suo periodo aureo, il XV secolo.

L'attenzione per la conformità delle copie, la raffinata ricerca per un disegno esatto, la ricerca filologica per i materiali e i pigmenti naturali sono la tipica impronta lasciata da questo maestro su innumerevoli allievi italiani divenuti in breve maestri iconografi.

Di Giancarlo Pellegrini, di Bologna, presento un crocifisso dipinto per una chiesa monastica a Strasburgo in Francia. L'introduzione dei crocifissi collocati sopra l'altare fa pensare ad un altro

aspetto dell'arte figurativa contemporanea per la liturgia: il recupero di quella collocazione nel tramezzo assai consueta nel Gotico. Ancora una volta la rappresentazione figurativa aderente al canone è frutto di una riscoperta della tradizione preesistente. Una riscoperta a cui spesso danno spesso voce i moderni committenti.

Vorrei citare inoltre alcuni miei lavori: la *Discesa agli inferi* e la *Crocifissione*, un'opera eseguita con l'aiuto dei detenuti per la chiesa del carcere di Bologna in stretta conformità ai modelli russi del periodo aureo del XV secolo.

Nella chiesa del Paradiso di Faenza, nella parte alta del battistero artistico eseguito dai ceramisti faentini, è stata collocata una teoria di tre grandi icone, copie conformi della scuola di Rublev.

Un'icona della *Madre di Dio con i santi Teresa e Massimiliano Kolbe*, eseguita per la cappella delle suore missionarie a Roma. Qui la conformità è mantenuta anche se si muove nello spazio di una certa innovazione. Altro ciclo che segue i criteri appena esposti è il ciclo mariano per la cappella di san Biagio a Maranello.

Alcune conclusioni

La presentazione delle opere che aiutano a comprendere visivamente le quattro categorie (il non figurativo, la forma particolare di un non figurativo delle vetrate, il figurativo non canonico e il figurativo canonico) rilette alla luce delle cinque tesi dello *Spirito della liturgia* del cardinale Ratzinger conduce ad una domanda inevitabile: cosa a è concesso fare oggi nella Chiesa cattolica in materia di arte per la liturgia?

La Chiesa cattolica è aperta ad ogni possibilità artistica, perché nel corso dell'evoluzione del dogma non si è mai accolto uno stile a discapito di un altro. Sarebbe difficile pensare di bussare alle porte dell'istituzione Chiesa chiedendo che si abbandonino certe strade e se ne promuovano altre, perché si è scelta l'opzione di massima apertura alle forme espressive.

Infatti, se ci si concede di dedicarsi ad una lettura attenta del testo del cardinale Ratzinger non sfugge come ad un teologo conoscitore della tradizione, dopo l'esposizione delle cinque tesi, sembri quasi costretto a rimettersi nel solco dei documenti ufficiali e

sia indotto ad affermare per l'assegnazione delle opere artistiche un criterio guida decisamente minimale. Nella conclusione del testo leggiamo infatti un monito che sorprende nella sua apparente genericità, là dove il cardinale si congeda dai suoi lettori affermando «chi fa opere d'arte nella Chiesa oggi, abbia fede».

Il cardinale Ratzinger giunge di fatto alla stessa conclusione pratica dei cardinali Bellarmino e Paleotti nel già citato contesto della Controriforma, quando si vide naufragare la speranza di definire le forme artistiche secondo canoni ben precisi. In quel frangente i cardinali si limitarono a esporre tre requisiti minimi per l'opera d'arte destinata ai luoghi deputati al culto. Essa infatti deve limitarsi a «non rappresentare il nudo, non creare confusione nei fedeli in materia di fede» e ispirare «alla giusta devozione».¹⁰

Il grande interrogativo, che abbiamo espresso nella domanda *Che cosa è opportuno fare o non fare oggi nella Chiesa cattolica in materia di iconografia?*, trova dunque risposta in una valutazione estremamente ampia e aperta ad ogni possibilità. È tuttavia molto interessante ricordare come un eminente teologo divenuto cardinale avesse già messo a fuoco interrogativi tanto pertinenti e puntuali.

Ritengo che fra le quattro categorie considerate le più interessanti siano le ultime due. Il non figurativo, tanto nella forma più astratta quanto in quella espressa attraverso le vetrate istoriate, è attualmente la strada più percorsa e la più orientata ad ottemperare un'arte funzionale al religioso o al sacro intesi in senso ampio.

Tuttavia limitandosi al senso stretto del testo è abbastanza evidente quanto queste categorie non rispettino il significato profondo né la definizione accordata al concetto peculiare di un'arte orientata alla liturgia. Ciò che lasciare perplessi, quando si considerino opere d'arte afferenti alle prime due categorie, sono soprattutto le tesi in cui si invocava il principio della figurazione come risposta al mistero dell'incarnazione.

Un'arte per la liturgia plausibile sarebbe piuttosto quella offerta dalle ultime due categorie, che optano per la necessità di un figurativo da esprimersi in forme più o meno canoniche. Un'opzione

¹⁰ Daniele Menozzi, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai giorni nostri* (Torino: San Paolo, 1995), 205-228.

per la quale si registra una marcata crescita della richiesta rispetto ai decenni scorsi.

Ancora, entrando nel merito delle ultime due categorie, vorrei segnalare una crescita della sensibilità nel modo di sentire all'occidentale che va di pari passo con la sua peculiare tradizione artistica. A causa della mancanza di canoni stretti, affermatasi soprattutto dal manierismo in poi, si è infatti creata una disponibilità implicita che ricerca figurazioni in cui la creatività si impone spesso sul canone che crea una sorta di simpatia a favore della terza categoria. Al contrario, e per gli stessi motivi, si crea sempre e comunque una certa diffidenza nei confronti della quarta categoria, che sembrerebbe limitare l'espressione artistica soggettiva a favore del rispetto del canone.

Come membro di una commissione per l'arte sacra di una grande diocesi che esamina diversi progetti ogni anno, quando vengono presentate iconografie che si ispirano a moduli canonici mi imbatto in atteggiamenti di perplessità che a volte toccano la vera e propria avversione. Casi in cui affiora il pensiero del cardinale nella quinta tesi, dove suggerisce:

La nostra teologia deve ricentrarsi sui dettami del Niceno II, non dimenticare la nostra tradizione peculiare che inizia con il gotico cercando tuttavia di non dare norme canoniche quali definizioni, come ad esempio fu per la Chiesa russa nel Concilio dei cento capitoli.¹¹

Se teniamo in filigrana proprio la quinta tesi capiamo perché ci sia oggi molta simpatia per l'iconografia dinamica identificabile nella terza categoria (figurativo non canonico) e perché vi sia al contrario una certa forma di resistenza per quella della quarta categoria (figurativo canonico). Per un cattolico un'immagine proveniente dalla tradizione ortodossa (benché affondi spesso le radici nel periodo della chiesa indivisa) suona come derivata da un'altra tradizione, e quindi non immediatamente assimilabile con le categorie dell'arte occidentale.

¹¹ Joseph Ratzinger, *Introduzione allo spirito della liturgia* (Torino: San Paolo Edizioni 2014), 131.

Queste riflessioni sono molto importanti per l'iconografia e gli iconografi di oggi, perché spesso non si riesce a fare luce sui motivi di una certa avversione che la chiesa istituzione sembra mostrare nei confronti dell'iconografia canonica. L'intento che mi proponevo in questo capitolo era precisamente quello di aiutare ad uscire da una certa forma di miopia che non lascia comprendere l'ampio respiro delle problematiche in gioco.

Troppo spesso ciò avviene perché non si presta poca cura nel ricercare la causa dei fenomeni e ci si accontenta di sterili critiche legate a slogan o luoghi comuni. Ho voluto appunto proporre questa ricerca e confronto con lo spirito della Liturgia, non tanto per dare risposte, ma per aiutare, come di consueto, a formulare le giuste questioni, quando la ricerca (e si può dire della nostra problematica) non sia ancora matura ed incapace di dare orizzonti propositivi. Citando Aristotele, *Il sapiente è colui che conosce le cause*.¹²

Credo che il cammino sia soltanto agli inizi, la storia dell'immagine in occidente è veramente articolata e presenta tappe salienti ben identificabili tuttavia la riflessione combinata fra teologia, magistero e vita della chiesa è soltanto agli albori, perché non esistono testi scritti da autori occidentali che si siano addentrati realmente nella problematica con l'obiettivo di sviscerarla.¹³

Il compito dell'integrazione (se e come) della tradizione occidentale con l'ingresso dell'iconografia canonica che ci è stata mediata negli ultimi decenni dalla tradizione orientale è arduo ma possibile. Incrementare la ricerca nel tentativo di inquadrare i termini della questione in una possibile visione di sintesi è la strada che ci si apre davanti.

Literature:

Aristotele. *Metafisica*. Roma: Bompiani, 2000.

Busi, Gianluca. *Il segno di Giona*. Bolgna: Dehoniana libri, 2012.

Barral I Altet Xavier. *Vetrate medievali in Europa*. Milano: Jacobo, 2003.

¹² Aristotele, *Metafisica* (Roma: Bompiani, 2000).

¹³ Gianluca Busi, *Il segno di Giona*, (Bolgna: Dehoniana libri, 2012), 6.

Bergamo Maurizio del Prete Mattia. *Spazi celebrativi. L'architettura dell'Ecclesia*. Bologna: EDB, 2003.

Menzio, Daniele. *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai giorni nostri*. Torino: San Paolo, 1995.

Ratzinger, Joseph. *Opera Omnia, II: Teologia della Liturgia. Introduzione allo spirito della liturgia*, 11 voll. Città del Vaticano: Ed. Vaticana, 2010.

Ratzinger, Joseph. *Introduzione allo spirito della Liturgia*. Torino: San Paolo Edizioni, 2014.

Rupnik, Marko I. *Il colore della luce*. Roma: Lipa, 2003.

ДИСАТИ ПУНИМ ПЛУЋИМА ПРАВОСЛАВНЕ ИКОНЕ И МОГУЋЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ У КАТОЛИЧКИМ ЦРКВАМА

Gianluca Busi

Универзитет у Болоњи, Теолошки факултет

ел.пошта: sleodgianluca@alice.it

Резиме: Рад се базира на тезама изнетим у књизи Папе Бенедикта XIV „Дух литургије” а у којој се у пет основних тачака разматра могућност да се у католичкој Црква поново успостави сакрална ликовна уметност са посебним освртом на изгубљена блага црквене уметности источне цркве. С обзиром на католичке цркве изграђене после 60-их, он их дели у четири главне категорије: цркве које не прихватају ни једну фигуративну слику, затим оне које се украшавају искључиво уметничким шарама витража, оне које садрже фигуративне слике, али без поштовања традиционалног сликарског канона и оне цркве које прихватају украшавање католичких цркава фигуративним сликарством и то искључиво канонским сликама/иконама. Коначно се долази до ове тачке гледишта: да би чак и по католичкој традицији после средњег века, а посебно након што је маниризам постаје отворен за било коју врсту уметности (па и апстрактну), данас било занимљиво промовисати нову црквену уметност кроз канонске/иконе слике. Уколико би се се то десило, уметнички пројекти би били респектабилни са идејом да хришћанство дише са два плућна крила источним и западном црквом, а да се црквена уметност на потпуно нови начин преобликује узимајући обе ликовне традиције као узоре, како са запада тако и са истока. Сликање икона и иконографских пројеката на овај начин би за католичку црквену уметност могао бити убедљив начин да постави своје темеље у 3. миленијуму.

Кључне речи: иконописац, иконе, литургија, црква, традиција

**THE GREEK MONASTERY OF THE HOLY TRINITY
IN TAGANROG RUSSIA OF THE EXARCHIA OF THE
HOLY SEPULCHRE OF THE PATRIARCHATE OF
JERUSALEM (19TH - EARLY 20TH CENTURY)**

Η εν Ταϊγανίω Ρωσσίας ελληνική μονή Αγίας Τριάδος
της Εξαρχίας του Παναγίου Τάφου του
Πατριαρχάτου Ιεροσολύμων (19ος - αρχές 20ού αι.)

Thodis Konstantinos

Stavropol State University, The Department of History

Abstract: *This article describes in detail the ecclesiastical religious needs of the Greeks of the diaspora in New Russia, specifically in the cultural capital of southern Russia, Taganrog (Taigani for Greeks), from the 18th century to the beginning of the 20th century. It refers in detail to the two main religious centers of the city – the Church of Saints Constantine and Helen and the monastery of Holy Trinity (Agia Triada) as well as the surrounding area of the churches, such as the streets that surround them. In addition to these, the education of the students and the serving priests and archimandrites of these churches from time to time. The presence of the Greeks in the Azov region in ancient times and their settlement <in Taganrog in the 18th and 19th centuries marks a single purpose. That the Greeks, with the invitation to the area of Azov of Catherine II The Great, were the descendants of the Ionians, who lived in Asia Minor and after the persecution of the Turks on the coast of Asia Minor, in the Aegean and Crete fled to the lands of New Russia. The Greeks during 400 years of slavery (1453-1821) under the Turkish yoke and occupation retained their language and Christian faith as crypto-Christians. The restoration of the colonists from Greece to the lands of southern Russia, Catherine The Great II considered it reasonable and necessary. In Taganrog the military and the more affluent settled, who could settle themselves into commercial employment. For the religious needs of the Greeks in their new homeland, churches and monasteries were built for the most prominent members of the Greek diaspora. The most important, the Greek Jerusalem monastery Alexandrovsky-Nievsky of the Holy Trinity (Agia Triada), built*
e-mail:django-rus@yandex.ru

in 1813 at the expense of the benefactor and Sea-Wolf of the Aegean, Ivan Andreievich Varvakis, and the Parish Church of Saints Constantine and Helen, built in 1820.

Keywords: *Greek diaspora in Azov, Taganrog, 19th century, early 20th century, Ivan Andreievich Varvakis, Greek monastery of the Exarchia of the Holy Sepulchre of the Patriarchate of Jerusalem.*

Introduction

When off the coast of the Greek archipelago, in 1770, the Russian squadron under the command of Alexius Orlov appeared, many Greek rebels passed over to the side of the Russians. «Their military skills and knowledge of the area, Continental and insular, helped and helped the Russians during the Russo-Turkish wars¹». The Greeks, who participated in battles against the Turks, could not stay at home after the conclusion of the Peace Treaty of Kucuk – Kainartzi (1774) between Russia and Turkey. Empress Catherine II gave them refuge in Russia. Mainly, they fled to the southern part of the Empire and specifically to the territories that were not previously at war. In one of the largest and most influential centers of the Greek diaspora, Taganrog, the «Taigani of the Greeks», evolved. The history of the second Greek colonization on the Cape of Taganrog and the peninsula of Myounta, begins with the Russo-Turkish War of 1769-1774. The Greeks were stricken on land and sea. «The restoration of the colonists from Greece to the lands of southern Russia, Catherine The Great II, considered it reasonable and necessary²». Historian Pavel Petrovich Filevsky (Bahmut, 1856-Taganrog, 1951) wrote: «in Taganrog settled in priority the military and the most affluent, who could settle in commercial employment³». «In Taganrog the culture of the Aegean islands was transferred, and in general an excellent mixture of Greece, Italy

¹ Цымбал А. А. Сыны, Элады на берегах Меотиды-Из истории Таганрогских греков. Сборник статей (Танган: Таганрог издательство «Нюанс», 2012), 28.

² А. Бринкера, *История Екатерины Второй-Сочинение* (Санкт Петербург: типография АС Суворина Эртелев пер. д.11/2, 1885).

³ Θώδη Ν. Κωνσταντίνου, Η ελληνική διασπορά στην Αζοφική (18ος-19ος

and the steppe of Zaporozhye was formed here⁴). «In 1781, the first Greek Orthodox Church of Saint Isapostoloi Constantine and Helen operated here⁵». In the history of Taganrog, the name of the hero Ivan Andreievich Varvakis was known, who financed the construction of the Greek monastery of the Holy Trinity in Taganrog and founded the first Municipal Hospital and orphanage of city. «The genus “Varvakis” is inscribed in the 2nd part of the birth register book of the governorate of Ekaterinoslav⁶». Ivan Andreievich was a member of the «Friendly Society» (“Filiki Etairia”) and took an active part in the national liberation struggle of the Greeks.

The Greek monastery of The Holy Trinity (Agia Triada) of Taigani New Russia

The Greek monastery of Jerusalem-Alexander Nievsky of the Holy Trinity was built in 1813 by the benefactor and sea-lover of the Aegean, Ivan Andreievich Varvakis, by the famous architect of St. Petersburg, Italian, Luigi Ruska. The temple was a real gem for the city of Taganrog. Here the funeral of the deceased Emperor Alexander Pavlovich I was held. The coffin with his body for 40 days, until the end of December 1825, which was transferred to St. Petersburg, was inside the church, while from all over Russia faithful people came to say the «last Hail» to the emperor. A few years later, in the Square in front of the church, will appear a magnificent monument, of the Greek family of Martos. Like most temples in Old Russia, the Greek monastery was demolished in the early 1930s... «The tsar often visited the garden of Martos, the former chairman of the commercial court, the nephew of the famous sculptor Martos, who owned the creation of the monument to Alexander I in Taganrog⁷». The Greek monastery of the Agia Triada (Holy Trinity), became the center of the spiritual life, not only of

αι.) - Η περίπτωση του Ταγκανρόγκ, Μόσχα, published on site <https://ktdrus.gr> 21.02.2020.

⁴ as above Κωνσταντίνου, Η ελληνική διασπορά στην Αζοφική.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ В. Я, Светлов, *Город Таганрог - ежемесячная литературная приложе-*

the Greeks, but also of many pious Russians. Thus, the monastery was often visited by St. Paul of Taganrog (1792 Chernigov-1879 Taganrog). «At some time, his spiritual father was the Archimandrite of the monastery between 1878 and 1880, the future patriarch of Jerusalem Damianos (Kasatos), for whom, Blessed Paul predicted a bright and glorious future⁸». The monastery existed in Taigani until the final victory of the Bolsheviks. On April 7, 1923, it was closed by requisition of power, and then its plunder began. In 1926, they proposed using the building for the city's museum, but an investigation highlighted the dangerous condition of the building and the temple was demolished. In its place, a building with 4 floors was built. This house was preserved until the beginning of the 21st century.

Jerusalem Square

As well as Jerusalem streetmsky, so the Square got its name, from the existence there, of the Greek monastery of the Holy Trinity, which began to be built at the beginning of the 19th century. The Square was located at the intersection of Jerusalem streetssky and Ivan Andreievich Varvaki pass. In one of the four corners of this square, in 1813, Ioannis Varvakis built the Greek monastery. After this decision of Ioannis Varvakis, the Greeks of Parikia resented, because the wooden church of Gretseskaya Street (church of Constantine and Helen) would lose its prestige. Varvakis proposed to build in its place, at his own expense, another church, stone. However, the parishioners of the wooden church built the church with their own money, and John Varvakis decided to build another in another place with their own consent. He chose the part that belonged to the widow of the captain of the 2nd degree, Saradinaki, master of the ship "Cyril Belozersky", which belonged to the composition of the Russian fleet under Admiral Fyodor Ushakov. This location is located today, at the corner of Sverdlova Street and Lermodovsky

ния № 9 (Санкт-Петербург: издание А.Ф. Марка - Таганрогская Книжная Коллекция ЦГП Библиотека имени А.П. Чехова 1902), 41-42.

⁸ Возык А. А. Статья, *Старец Павел Таганрогский – это император Александр I. Северный Сфинкс не разгаданный до гроба* (Таганрог: ИП Кравцов В.А., 2013).

lane. Until 1904 year, Jerusalem squaremsky, was called Alexandrovskaya, and after 1904, Chekhova square.

With the permission of Tsar Alexander I, the wooden church, which existed on the site, was converted into a Greek male monastery with the nave dedicated to the name of the Holy Trinity (Agia Triada) and two chapels. The space on the left, in the center of the monastery, was dedicated in honor of Alexander Nievsky⁹ and the space on the right, in the name of St. John Chrysostom.

In the report, which was submitted in total for the philosophy of the plans, the following proposals-decisions were included: in the port of Taganrog, with the permission of the synodic Bishop of Ekaterinoslav, the commanding officer of the imperial court, Ivan Andreievich Varvakis, is allowed to build a stone Parish Church in the name of the Holy Trinity, with two chapels, in honor of St. Alexander Nievsky and St. John Chrysostom, for this it is necessary to allocate the amount of two hundred thousand rubles. Desire of all, the ministry in this house to take place in the Greek language, for the fact that every year come to Taganrog from Greece, Patriots of I. P. Varvaki, both for trade, and for permanent settlement in the city. From the charity of the Exarchate of the Holy Sepulchre in Jerusalem, Ivan Andreievich Varvakis will have to receive some income. For this, the Episcopal Synod decided, to give the monastery the name «Jerusalem – Alexander Nievsky male monastery of the Holy Trinity». And among other things: the monastery always depend on the Exarchate of the Holy Sepulchre of the Jerusalem patriarchate. For its management, the monastery dedicated to the Holy Sepulchre of the Lord, for the celebration in it of the Divine Liturgy, will invite and send from the staff of the patriarchal throne elected Archimandrite escort of his brotherhood for five years, according to the same way sent in Moscow to the Greek monastery of St. Nicholas.

⁹ Alexander Nevsky (1220-1263), eminent political and military leader of ancient Russia, Prince of Novgorod (1236-1251) and Grand Duke of Vladimir from 1252. He was put at the head of the struggle of the Russian people against the German-Swedish conquerors, who, took advantage of the weakening of Russia after the invasion of the Mongol troops into the Empire.

For the construction of the temple, the adjacent buildings, and the decorations, I. A. Varvakis spent about six hundred thousand rubles. The monastery was built by an architect from Greece (Ellada), specially invited from Athens. In historical-artistic and artistic-architectural relationship, the building of the monastery is a particularly outstanding and valuable monument of architecture. Decorated in a strictly Byzantine style it is the only one in all of Russia. The iconostasis, Corinthian style, made by leading craftsmen from Greece, with clean finish and elegance, has not found a similar. Beautiful walls painted in a similar style to the history of art. Especially noticeable is the image of the «Last Supper» («Mystikos Deipnos») hagiographed by leading Greek hagiographers. Crystal chandeliers, splendid work, Venetian work and some pictures of the Serbo-Bulgarian school. «The monastery represented a huge white building with the Greek pediment and majestic columns. Next to the white walls and the columns with the columns of the monastery were huge oaks, which further emphasized the white background of the monastery. Above the door was a marble slab, which attested that the church was built by the Will and means of the merchant Ioannis Varvakis¹⁰». Near the monastery quietly move Blackbeards, with bright eyes dressed in black with the black cover on the head. From the open doors of the church the Psalms of Greek worship are heard. Nearby, icons posted on the walls of the church, gold and silver boats, a gift from sailors rescued during the storm. The church was located on the second floor of the monastery building, which was divided into two sections, which was divided by a stone thick wall. The House of the Archimandrite, was in the upper part next to the church. The building of the monastic House, survives to our days and only recently from the windows have removed the metal lattices (Ieromonovsky Street, 21). With this church is associated the name of Anton Pavlovich Chekhov. Aleksander Chekhov, brother of the clairvoyant, remembers: «in this church, in his high school years, Anton Pavlovich, chanted Vespers in the church choir, which his father had organized.

¹⁰ as above О. П. Гаврюшкин, *Греческий монастырь. Отблески золотых куполов* (Таганрог, 1999) 130-144, 109-112; П. П. Филевский, *Греческий Св. Троицы монастырь* (1898) 151, 172, 273-277; П. П. Филевский, *История города Таганрога* (Таганрог, 2007), 153, 327-332.

Besides, every year on November 19, he honored the memory of Emperor Alexander I¹¹».

The newspaper “RODIAKI” reports on the Greek monastery of Taiganion and the Great Russian short story writer writes: «..in the Greek element of the Parish Church of the Agia Triada of Taiganion of southern Russia, the leading clairvoyant and playwright Anton Chekhov (1860-1904) learned the first letters¹²».

According to the needs of the monastery, the Patriarchate of Jerusalem, in order to administer and perform the Divine Liturgy, sent here, an Archimandrite with his hierakonikon and 2 hieromonks, whose tenure lasted five years. In the book «Saint Paul of Taganrog (1792-1879)» there is mention, that the spiritual father of Saint was the hieromonk of the Greek monastery of the Agia Triada, father Damian, a clergyman of the stock of the Holy Sepulchre at Taigani, for whom St. Paul foresaw «high duties, of which there were no higher¹³». This happened in the year 1900, when Damian was elected patriarch of Jerusalem. «He also ordered mass and sorokoust at the Greek Monastery in Jerusalem, and often took communion there with the Holy Spirit. When he became weak and became an old man and could not leave his cell, he invited the hieromonk of this monastery, Fr. Benjamin, who initiated him into the Holy Mysteries¹⁴». The most famous names of priests for their work in the Greek monastery were the following: «the abbot Fr. Nektarios and hieromonk Fr. Kesarius (1865). P. Sofronius and Procopius (in the 1890s), the archimandrites Cornelius, Panteleimon and Diomedes (in the 1900s) etc.¹⁵». «Apart from the abbot

¹¹ М. С. Киричек, *Святые купола Таганрога-История храмов, утраченных и существующих* (Таганрог: ЦГПБ им. А. П. Чехова-Отдел Краеведения, 2008), 57.

¹² Εφημερίδα “Η ΡΟΔΙΑΚΗ” - ειδήσεις από το παρελθόν – γράφει ο Α. Ν. Βενέτης//арχείο της εφημερίδας “ΝΕΑ ΕΦΗΜΕΡΙΣ” 1889 (Παλαχαράλαμπειους Βιβλιοθήκη Ναυπάκτου), published 06.10.2014

¹³ М. Цурюпинна, *Старец Павел Таганрогский* (Ростов на Дону, 1994), 6.

¹⁴ М. Цурюпинна, *Блаженный Павел Таганрогский - Православия светильники* (Москва: Издательство им. святителя Игнатия Ставропольского, 2000), 253.

¹⁵ as above Киричек, *Святые купола*, 58.

Archimandrite Diomedes Komninos Varvakis, the hieromonks Paisios and Filaretos and the hierakonikon Modestos members of the Holy Brotherhood served in the monastery¹⁶). «In 1898, upon the completion of the priestly duties of Father Prokopios, the Greek community addressed the Patriarchate of Jerusalem with a request for the appointment of the desired and liked in it, Archimandrite Sophronios, who served in the monastery 6 years ago. The request was not accepted, and in Taganrog the Archimandrite Cyrus Cornelius arrived. After him, Archimandrite Iubenalius took over the reins of the Agia Triada Monastery until the day of his death, a position which was later succeeded by Fr. Panteleimon. In 1910, the leadership of the Greek monastery was entrusted to Fr. Nicholaos¹⁷».

«The rich decoration of the temples of the city often attracted the robbers. Not a single church in the city escaped this sad fate. One day, the monk of the monastery father Stratakis addressed the Department of Research and search for stolen goods, stating that 922 rubles and five Greek lottery tickets were stolen from his room¹⁸».

¹⁶ Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Βιβλιοθήκη/Κέντρο Πληροφόρησης. Αναγνωστικό Τεκμηρίου – Απόλυσις αδελφών <http://digital.lib.auth.gr/record/145653>, 149.

¹⁷ as above Гаврюшкин, *Отблески золотых куполов*, 114-116. "As much as they did not wish it, almost all those who served in the leadership of the monastery, endured predatory raids of strangers in their places of residence. They were robbed in the monastery itself, in a private bedroom, even on the street. In the days preceding the holy Easter, Holy Week, in the shadow of the temple dimly flickered lamps and candles, in the sermons of the priests sounded mournful motifs, on the garments of the priests and in the domes of the church the Black color prevailed. On Good Friday, under the touching hymns of the church choir, the priests removed the shroud from the throne and placed it in the center of the temple. For an hour, two, until midnight on Holy Saturday, before the Resurrection Sunday, the people began to flock to the monastery. In the night silence, the local dialects of the parishioners suddenly began to be heard. All over the city the bells sounded, and the Psalms of the Prelude and prelude to the great Vernal feast began to be heard. Then they opened wide and majestically the doors of the church, which were decked in white, and the priests appeared with all their retinue and choir, chanting the resurrection hymn. The procession began with the cross, Cherubims and lighted torches".

¹⁸ Ibid., 115-116. "The money, silver ecclesiastical utensils, and the gold watch, were not missing from their place. On the morning of July 22, 1901, the

Information about the priests of the Greek monastery of Agia Triada of Taiganio

O. P. Gavryushkin, in his book «Flashes of golden domes» referring to the priests in the Greek monastery from time to time, mentions among others the following :

Kesarios, hieromonk of the Greek Jerusalem Monastery (1865)

Xenophon, hierakonikon, Greek monastery of Jerusalem (1865)

Makarios, Monk of the Greek monastery (1865)

Nektarios, abbot of a Greek monastery (1865)

Sofronios, Archimandrite of the Greek monastery (1892)

Prokopios, Archimandrite of the Greek monastery (1899?)¹⁹

Stratakis, Monk of the Greek monastery (-)

Youvenalios, Archimandrite of the Greek monastery (1904)

Archimandrite of the monastery Cornelius left for the Vespers of the monastery, leaving the bedroom of his cell, which was located on the second floor of the monastery hearth. After the end of the Divine Liturgy, he returned to his cell and found that two mugs were stolen to collect donations with the money in them, over a hundred rubles as well as the forcible violation of three drawers. In the wall that separated the bedroom and the cells of the priests of the church, stood a small window size 40x40 centimeters. The glass in the window was broken. The Archimandrite of the monastery, father Panteleimon, caught up with the robbers and stopped them near the greenhouse located on Elizabethskaya Street. The stolen goods were a cross, decorated with precious stones and a gold watch with a chain. On February 11, 1903, an unprecedented theft took place in the monastery. Thieves, penetrating the site of the Temple, grabbed historical church utensils, dedicated in 1826 by Empress Elizaveta Alexeyevna in memory of her husband deceased in 1825, Emperor Alexander I....”.

¹⁹ Ibid., 114, 124-137.

Note - remark of the author: according to P.P. Filevsky*, (1898), and O.P. Gavryushkin**, (1999), Archimandrite Procopius completed his duties in the year 1898. He was succeeded by Archimandrite Cyrus Cornelius, who arrived at Taganrog in the same year 1898, and served as abbot until the year 1904. The above chronology, therefore, for the taking of the duties of father Procopius is incorrect. Instead of the year (1899) he probably took office after the end of the term of Archimandrite Sophronios, that is, in the year 1896 or 1897. We add, according to the sources, to the above list and the name of Archimandrite Cyrus Cornelius as follows: «Cyrus Cornelius, Archimandrite of Greek monastery (1898)». Филевский П.П. *История города Таганрога* (Таганрог: «Сфинкс», 1996), 151,172,273-277, 327-332.

Panteleimon, Archimandrite of the Greek monastery (1908)

Nicholaos, Archimandrite of the Greek monastery (1910 or 1912)

Leonidis Diomidis Georgievich, abbot of a Greek monastery (1912)

«The Archimandrite Cyrus Cornelius (1860-1912)²⁰ served in the Jerusalem Monastery of the Holy Trinity (Agia Triada) of Taiganion in New Russia (Novorossiya), from 1898 to 1904. In 1879 he went to Jerusalem. In 1884 he died a monk. In 1885 he was ordained deacon, and in 1890, elder. In 1898 he received the Officium of Archimandrite. He was chaplain of the Patriarchal Church, abbot at Beit Jale and Ramallah, as well as at Taiganion in Russia²¹». There is information from a newspaper of the city about the year of the exodus of the Archimandrite Cornelius from Taiganion and his return through Constantinople to Jerusalem. «The former commissioner of the Holy Sepulchre of the Holy Sepulchre, Mr. Cornelius, was left the day before yesterday in our city (it mains Constantinople)²²». There is also information from the same newspaper of Constantinople about the Archimandrite Youvenalios, who succeeded, according to the O.P. Gavryushkin²³ Archimandrite Cyrus Cornelius in the Greek monastery of Agia Triada. «Exarch in Taiganion: yesterday departed to Taiganion, the Exarch of the Holy Sepulchre, his Holiness Archimandrite Cyrus Youvenalios²⁴». The newspaper «Rodiaki», but without referring to the year, (probably the description of the situation in the Parikia of Taiganion from the archive of the newspaper «New Newspaper», relates to the year 1900) describes in detail the priestly staff of the Church of Saints Constantine and Helen, but also of the Jerusalem Monastery of the Holy Trinity (Agia Triada) in Taiganion as well as elements of the Greek population of the city. «Community of

²⁰ Κ. Σκόκου, *Εθνικόν Ημερολόγιον, Χρονογραφικόν, Φιλολογικόν και Γελοιογραφικόν* (1905, σελ.): *Αρχιμανδρίτης Κορνήλιος Γιακουμάκης*, 117-118.

²¹ Προσωπική ιστοσελίδα του Μάρκου Μάρκου, www.markmarkou.sites.sch.gr

²² Εφημερίδα «Εκκλησιαστική Αλήθεια» εν Κωνσταντινουπόλει 23 Οκτωβρίου 1904//έτος ΚΔ' αριθ. Φύλλου 42//εκδιδόμενη κατά Παρασκευήν σελ. 488

²³ as above Гаврюшкин, *Отдѣлски золотыхъ куполов*, 114.

²⁴ Εφημερίδα «Εκκλησιαστική Αλήθεια» εν Κωνσταντινουπόλει 2 Οκτωβρίου 1904//έτος ΚΔ' αριθ. 39 // εκδιδόμενη κατά Παρασκευήν σελ. 460.

Taiganion of Russia : Staff of the Holy Trinity Church of Jerusalem (Agia Triada) the abbot of the monastery Archimandrite Mr. Cornilios, the hieromonks Mr. Anastasios and Mr. Petros and the hierakonikon Mr. Eirinarchos. The staff of this holy church is elected for six years by the patriarch of Jerusalem from the Brethren of the Holy Sepulchre and is appointed by the approval of the Holy Synod of Russia²⁵...».

The death of Emperor Alexander I

In the Greek Jerusalem Alexander-Nievski monastery of Agia Triada in Taganrog, as already mentioned, rested the body of Tsar Alexander Pavlovich I (1777-1825). «Here, in the left aisle, was the sarcophagus from his tomb, and on the right side near the shrine of the clergy was placed the canopy. In the center of the church in the place where the coffin of the Tsar stood, the Blessed icon of Empress Elizaveta Alexeyevna (1779-1826)²⁶».

Since November 19, 1825, when the emperor died, and for 40 days the coffin with his body will remain in Taganrog, in the Greek men's Jerusalem Alexander-Nievski monastery of Agia Triada, and only at the end of December the funeral procession will go to the capital, where on March 13 the funeral will take place. «The empress will not follow the procession. She will buy the mayor's house, where her husband died, and will order to open in it the first in Russia commemorative museum called The «Palace of Alexander the first». At Taganrog she will remain until the end of April, 1826, in a house in the Rue Malaya-Grecheskaya²⁷». Now named Schmidt Street.

²⁵ Εφημερίδα Η ΡΟΔΙΑΚΗ - Στήλη "Ειδήσεις από το παρελθόν..." Γράφει ο Αντώνης Ν. Βενέτης /από το αρχείο της εφημερίδος "ΝΕΑ ΕΦΗΜΕΡΙΣ" ευρισκόμενο στην Παπαχαράλαμπιο Βιβλιοθήκη της Ναυπάκτου / Δευτέρα 6 Οκτωβρίου 2014.

²⁶ Ο. Π. Γαβрюшкін, *Вдоль по Питерской - Хроника обывательской жизни* (Таганрог: 2000), 13.

²⁷ Стаття І. Пашенко, *Вера Молчальница и тайна русского престола. Часть II*, опубліковано 19.03.2020

Conclusion

In this monastery, throughout its hundred-year existence in Taganrog, there was not a single hieromonk, hieromonk, deacon or archimandrite abbot who did not have Greek roots and Greek origin. Some of the most eminent local Greeks served as trustees of the monastery. Until 1851 he was Pavel Travlos, and later Kosmas Komnenos-Varvakis, grandson of Ivan Andreievich. In the period of the Civil War, many monks left Russia. Faithful to his duty and mission stood the last abbot of the monastery, Daniel Kosikadis, as he and his assistants in the monastery remained there and under Soviet power. On April 7, 1923, the liquidation commission arrived at the monastery with a warrant for the closure and seizure of his property. Summarily, unaware that the monastery belonged to the jurisdiction of a foreign state, they proceeded to plunder it. From it they grabbed not only valuable utensils and donations, but even the clothes of priests. They also ripped up the entire property of the monastery in furniture made of expensive wood. They even ripped the floor apart. The monastery was emptied, and then abandoned. In 1926 in the newspaper «Red banner» he wrote: «the building of the former Greek monastery is threatened with collapse. The walls have vertical cracks and part of the cornice and tombstones collapsed. The roof has a lot of cracks. The waters that fall inside, erode the domes and frescoes²⁸...». In conclusion, it was deemed necessary either to completely demolish, or to overhaul it. In 1933 the monastery was demolished, to build in its place a four-storey building.

²⁸as above Киричек, *Святые купола*, 58



Иерусалимский греческий монастырь. Таганрог. 1898 г.
Фото С.Г.Шик.

Fig. 1. The Greek monastery of Jerusalem in Taganrog, 1898*

* Place and date of publication:

Taganrog, photo Atelier S. G. Shick, 1898. The photo is preserved to this day, in the branch of the foundation of the state archives ГКУ РО ГАРО of Taganrog. Permission to use the photo was granted to us by the director of the State Archives branch of Russia in Taganrog, Inna Olegovna Novozilova.

Copyright © gosarhro.ru, 2011-2021.



Fig. 2. Taganrog. The interior of the Greek monastery with the monument of Tsar Alexander I. Priest of the monastery.**

** Front view and Card description: Photo with a postmark on top right: card of the collection «Russia before 1917». Taganrog. The interior of the Greek monastery with the monument of Tsar Alexander I. Priest of the monastery. Year of sending the card : 1905 / Sender's signature-France, August 6, 1905 / Recipient: Miss Tveril Brossard. Photo source (publisher): G.S. Polovik / Handwritten translation: L.I. Kondratenko. Translation of printing part: K.N. Thodis / Copy-Reprinted: 1910. The photo was granted to

us with the kind permission of the manager of the column "Taganrog through old cards - Figure 15" of the site www.oldtaganrog.ru.

Copyright © oldtaganrog.ru, 2007-2021

Author's note: Andrezieux-Boutheon is a community in the prefecture of Louar in central France. The city of Taganrog was incorporated into the Constitution of the Yekaterinoslav Governorate from the year 1784 onwards. That is, after the division of the governorate of New Russia into three governorships, those of Nikolaev, Taurida and Ekaterinoslav (formerly Dnipro), Taganrog was included in the last governorship of Ekaterinoslav. The city of Ekaterinoslav (today Dnepropetrovsk) also belonged administratively, like Taganrog, to the homonymous governorate of Ekaterinoslav. About the face of the depicted Abbot in the photo, there are the following data. The open letter was sent in the year 1905 (postmark). It is most likely that the card was issued for the first time or in the same year of its dispatch, i.e. 1905 (Archimandrite of the monastery was Fr. Youvenalius) or some years earlier [Archimandrite of the monastery was Fr. Cyrus Cornelius (1898-1904)].

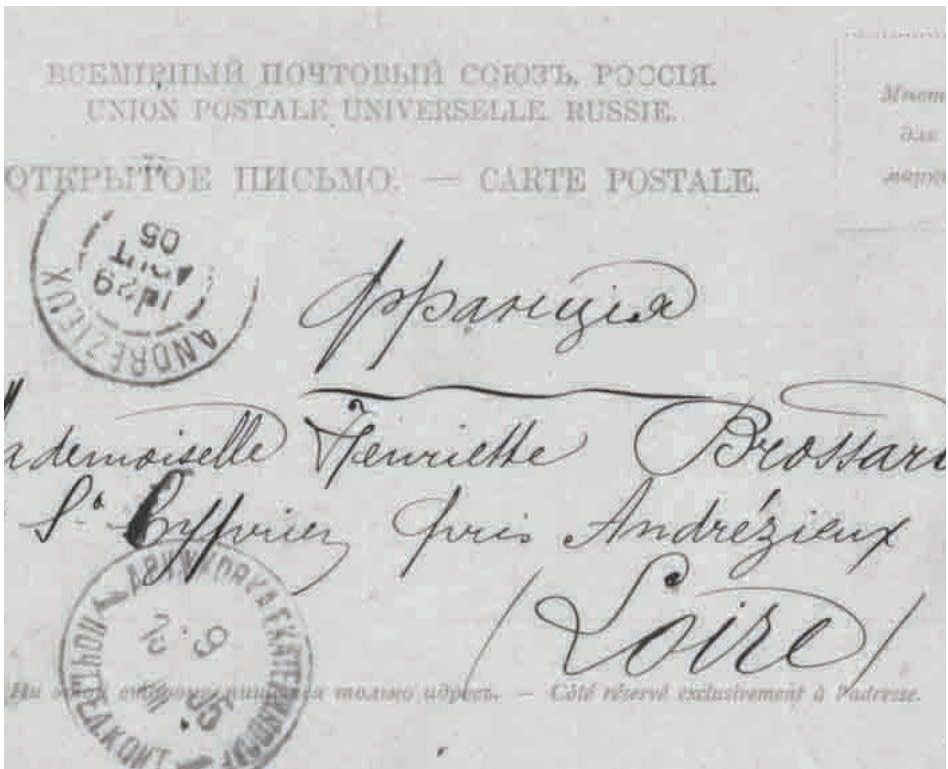


Fig. 3. The other side of the previous card-sender-recipient details- postal stamps***

*** Back view and Card description: World Postal Union of Russia - open letter/ Cart postal. Postmark of postal district sender: Ekaterinoslav city 1905 / Name of sender: not indicated. Name of consignee: Tveril Brossard. City recipient: Andrezieux-Boutheon France.

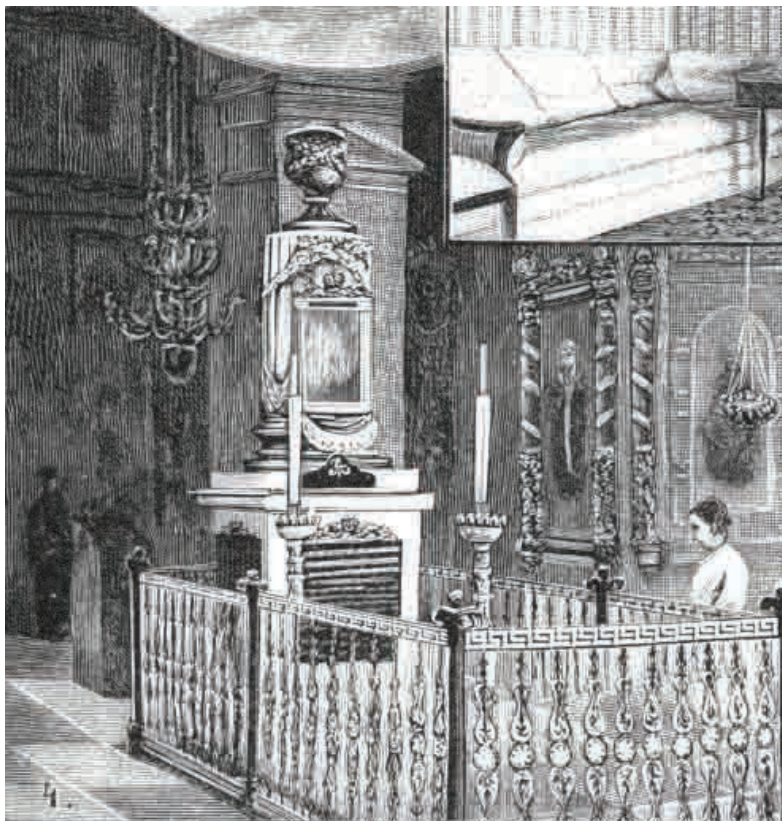


Fig. 4. The interior of the Greek monastery-the priest (left) and a faithful (right) who came to pray. In the center is the column in honor of the founder of the monastery**** (Ivan Andreievich Varvakis)

**** Thank you for their valuable help in the final outcome of this paper Mrs. Inna Olegovna Novozhilova, director of the State Archives branch in Taganrog, the director of the Local History and Information Center in Taganrog Mrs. Elena Genadyevna Dukhanova and the superintendent of the Rostov Diocese to Don Mr. Yurchenko Alexandr Vladimirovich.

Bibliography:

Бринкера, А. *История Екатерины Второй-Сочинение*. Санкт Петербург: типография АС Суворина Эртелевь пер. д.11/2, 1885.

Возык А. А. Статья, *Старец Павел Таганрогский – это император Александр I. Северный Сфинкс не разгаданный до гроба*. Таганрог: ИП Кравцов В.А., 2013.

Гаврюшкин, О. П. *Греческий монастырь. Отблески золотых куполов*. Таганрог, 1999.

Гаврюшкин, О. П. *Вдоль по Питерской - Хроника обывательской жизни*. Таганрог: 2000,

Σκόκου, Εθνικόν Κ. *Ημερολόγιον, Χρονογραφικόν, Φιλολογικόν και Γελοιογραφικόν* (1905, σελ.): *Αρχιμανδρίτης Κορνήλιος Γιακουμάκης*,

Εφημερίδα “Η ΡΟΔΙΑΚΗ” - ειδήσεις από το παρελθόν – γράφει ο Α. Ν. Βενέτης//αρχείο της εφημερίδας “ΝΕΑ ΕΦΗΜΕΡΙΣ” 1889 (Παπαχαραλάμπειος Βιβλιοθήκη Ναυπάκτου)

Εφημερίδα «Εκκλησιαστική Αλήθεια» εν Κωνσταντινουπόλει 23 Οκτωβρίου 1904//έτος ΚΔ’ αριθ. Φύλλου 42//εκδιδόμενη κατά Παρασκευήν σελ. 488

Εφημερίδα Η ΡΟΔΙΑΚΗ - Στήλη “Ειδήσεις από το παρελθόν...” Γράφει ο Αντώνης Ν. Βενέτης /από το αρχείο της εφημερίδος “ΝΕΑ ΕΦΗΜΕΡΙΣ” ευρισκόμενο στην Παπαχαραλάμπειο Βιβλιοθήκη της Ναυπάκτου / Δευτέρα 6 Οκτωβρίου 2014.

Киричек, М. С. *Святые купола Таганрога-История храмов, утраченных и существующих*. Таганрог: ЦГПБ им. А. П. Чехова-Отдел Краеведения, 2008,

Κωνσταντίνου, Θώδη Ν. Η ελληνική διασπορά στην Αζοφική (18ος-19ος αι.) - Η περίπτωση του Ταγκανρόγκ, Μόσχα, published on site <https://ktdrus.gr> 21.02.2020.

Пашенко, Статья И. *Вера Молчальница и тайна русского престола. Часть II*, опубликовано 19.03.2020.

Светлов, В. Я. *Город Таганрог - ежемесячная литературная приложения № 9*. Санкт-Петербург: издание А.Ф. Марка

- Таганрогская Книжная Коллекция ЦГП Библиотека имени А.П. Чехова, 1902.

Филевский, П. П. *Греческий Св. Троицы монастырь* (1898)

Филевский, П. П. *История города Таганрога*. Таганрог, 2007.

Филевский П.П. *История города Таганрога*. Таганрог: «Сфинкс», 1996.

Цымбал А. А. *Сыны, Эллады на берегах Меотиды-Из истории Таганрогских греков. Сборник статей* (Танган: Таганрог издательство «Нюанс», 2012), 28.

Цурюпинна, М. *Старец Павел Таганрогский* (Ростов на Дону, 1994).

Цурюпинна, М. *Блаженный Павел Таганрогский - Православия светильники* (Москва: Издательство им. святителя Игнатия Ставропольского, 2000). РЕЗИМЕ

**ГРЧКИ МАНАСТИР СВЕТЕ ТРОЈЦЕ У ТАГАНРОГУ
У РУСИЈИ ЕГЗАРХАТ ЦРКВЕ СВЕТОГА ГРОБА
ЈЕРУСАЛИМСКЕ ПАТРИЈАРШИЈЕ (ОД 19 ДО
ПОЧЕТКА 20 ВЕКА)**

Тодис Константинос

Универзитет у Ставропољу, Одељење за историју

ел.пошта:django-rus@yandex.ru

Резиме: Структура рада на дескриптиван начин описује црквене актуелности и потребе грчког становништва у расејању на територији Русије. У фокусу истраживања је културна престоница јужне Русије, град Таганрог. Са посебном пажњом прати се развој два духовна центра цркве Светог Константина и Јелене и манастир Свете Тројице као и непосредне урбане околине. С тим у вези, временом је успостављена значајна традиција како на нивоу црквеног живота тако и просвете грчког становништва у дијаспори. Поред тога, описује се њихово присуство на овој територији кроз историју, нарочито у време Катарине II Велике.

Кључне речи: грчка дијаспора, Таганрог, Иван Андрејевич Варвакис, манастир, Свети Гроб.

ДА ЛИ ЈЕ МОГУЋНО САВРЕМЕНО ЛИТУРГИЈСКО СТВАРАЛАШТВО?

Александар Дамњановић

Институт за Православну Богословију
Свети Сергије, Париз

Апстракт : У православном свету данас постоје иконографи који гаје савремени уметнички израз поштујући каноне традиционалне иконографске уметности. То није случај са српском духовном музиком : после више од 500 година турске окупације српски композитори XIX века су се окренули музичким узорима западноевропске романтичарске хармоније, док наши савремени појци траже своје корене у грчко-византијској традицији. Овај раскорак није само музичке природе, већ је превасходно теолошко и литургијско питање. Ову дилему карактеришу четири области : питање аутентичности српског народног црквеног појања у односу на западне и југоисточне утицаје; разлика између литургијског појања, коме је место у цркви, и музике са релгиозном тематиком, која се изводи на концертним подијумима; дилема о употреби српског модерног језика или црквенословенског језика за време литургијског обреда; проблем солистичког или хорског обраћања верницима.

Решавањем ових теолошких и литургијских питања може се решити и проблем колебања српског појања између западноевропског и грчко-византијског утицаја. Савремено литургијско стваралаштво треба да се ослони на тековине српског народног црквеног појања, које је за сада недовољно истраживано у оквирну савременог музичког израза.

Кључне речи : савремено литургијско стваралаштво, српско народно црквено појање, грчко-византијско појање, концертна музика, Владимир Јовановић, хорско појање, црквенословенски језик

Савремено иконописање постоји: руски иконописци XX века који су живели у Паризу, Григорије Круг и Леонид Успенски, живописали су иконе и фреске које су у складу са канонима Православне Цркве, али које такође носе у себи и одлике њиховог личног печата. У наше време, у Србији, иконе

Тодора Митровића, и Ђакона Срђана Радојковића имају исте врлине: на њима се запажа оригиналност иконописца, али оне нису противне правилима иконографског Предања. Та синтеза између општег и личног је очигледно била могућа у иконописању. У литургијској музици то није био случај. У предавању одржаном у Парохијском дому цркве на Видиковцу, 1997. (или 1998.) године, Владимир Љ. Јовановић напомиње да „*има ко компонује религиозну музику, али нико не компонује црквену музику по осмогласном систему, не само код нас, него уопште у свету*“.¹

Током поменутог предавања, Владимир Љ. Јовановић је такође упутио на разлику између литургијске уметности и оне са религиозном тематиком. Прва је молитвена, док друга није. Илуструјући своје ставове предавач је споменуо Леонардове и Рафаелове слике, које је упоредио са православним иконама, и Бахову музику, као супротност православном црквеном појању. Владимир Љ. Јовановић је, наравно, подвукао високу уметничку вредност западноевропских дела, али је упозорио да она не могу да пропрате молитву. У овом тексту, ми ћемо се ограничити на област српског црквеног појања, са намером да схватимо које су одлике литургијског појања, и да видимо да ли оно може да крене стопама савременог иконописања.

Напоменули смо да синтеза између личног уметничког израза и Предања постоји у савременом иконописању, а да то није случај у литургијској музици. Горе наведена тврдња Владимира Љ. Јовановића покреће вишеслојну тематику везану за литургијску музику: место српског (народног) црквеног појања између грчког (византијског) и западноевропског утицаја, разлику између концертне и литургијске музике, дилему између српског и црквенословенског језика, солистичко или искључиво хорско појање ... Покушаћемо да приступимо овим питањима на методичан и објективан начин, и тако преиспи-

¹ *Предавање Владимира Љ. Јовановића у парохијском дому на Видиковцу 1997. (или 1998.) године*, 17. Предавање су снимили и потом забележили чланови хора Св. Јован Дамаскин. Текст, који је по жељи предавача остао необјављен, доставила је његова супруга Јелена Јовановић, којој се овом приликом захваљујем.

тамо могућност савремене српске литургијске музике која би подразумевала три одлике: лични израз ствараоца, национални печат и подударање са канонима Православне Цркве.

I Место српског (народног) црквеног појања, између грчко-византијског и западноевропског утицаја

Српска музичка писана реч је претрпела прекид од око 500 година, за време турске владавине на тим просторима. Писани документи српске средњовековне духовне музике су откривени тек средином XX века, када је Др. Димитрије Стефановић дешифровао композиције српских композитора Стефана, Исаије и Николе, који су деловали на Светој гори у XV веку, тако да они нису могли да утичу на препород српске музичке културе почев од средине XIX века. После Косовског боја, од краја XIV века, до средине XIX века, када су се Срби окренули ка Западној Европи, световна музика и црквено појање су били чувани и преношени са генерације на генерацију усменим путем. То појање је очигледно било под jakim утицајем оријенталног мелоса, што је сасвим разумљиво будући да су турски обичаји током неколико векова продирали у све поре српског друштва. Непостојање музичког писма и музичког образовања који би, да су постојали, могли бити штит против тих непожељних утицаја, само су допринели да се тај оријентални утицај боље устоличи. Без обзира што је карловачки митрополит Стефан Стратимировић крајем XVIII века затражио од *„тадашњег наставника Јеротеја Мутибарића да „скрати“ појање, односно да га поједностави и ослободи од сувишних мелизама дотадашњу традицију (грчко-византијског порекла)“²*, Стеван Мокрањац се, више од сто година касније, жали на *„те ефекте“*, јер *„данас би такав начин певања у истини изазвао недопадање па можда и одвратност“* (...) док *„ослобађање од тих „неукусних и преживелих шара на свакоме тону. Мокрањац додаје да овако прочишћене мелодије „могу послужити, и послужиће, нашој уметничкој црквеној музици*

² Соња Маринковић, *Историја српске музике* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2000): 30.

за мотиве“³. Тај нови облик појања (после реформе Јеротеја Мутибарића) добио је назив који се и до дан данас одржао - српско народно црквено појање. Термин „народно“ овде није употребљен ни случајно ни погрешно. Њиме се указује на чињеницу да је грчко-византијска традиција доживела трансформацију у складу са нашом фолклорном музичком традицијом, стапајући се и прожимајући са карактеристичним тоналним одликама фолклорног певања, истовремено усвајајући и предајући карактеристичне мелодијско-ритмичке обрасце“.⁴ Мокрањчево предвиђање да та врста певања може „послужити и послужити нашој уметничкој црквеној музици за мотиве“ се остварило: још пре њега, Корнелије Станковић се служи тим напевима у склопу композиција писаних за мешовити хор по узору на музику западноевропских композитора романтичарског периода. Мокрањац је наставио тим путем и довео тај музички стил до савршенства, и на тај начин упечатио српску духовну музику до нашег доба. Наиме, ретки композитори који данас компонују „религиозну музику“ репродукују, са мање или више вештине, Мокрањчев стил.

Интересовање за појање „грчко-византијског порекла“ се посебно појачало седамдесетих година XX века, када је Димитрије Стефановић објавио свој докторат одбрањен на Оксфордском Универзитету.⁵ У његовој књизи се могу наћи нотни примери литургијских песама српских композитора које смо споменули: кир Стефана Србина, Исаије Србина и Николе Србина. Након тога бројни српски певачи и вокални ансамбли су почели да гаје ту врсту појања, углавном на концертним подијумима, а неки чак и у црквама, певајући на тај начин на Светој Литургији. Новија генерација музиколога је кренула стопама Димитрија Стефановића, те су се појачка пракса и научни радови спојили у једну врло интересантну динамику.

³ Стеван Стојановић Мокрањац, *Српско народно црквено појање*, књ. I, *Осмогласник* (Београд: Свети архијерејски синод СПЦ, 1964), 3.

⁴ Маринковић, *Историја српске музике*, 30.

⁵ Димитрије Стефановић, *Стара српска музика*. Примери црквених песама из XV века, (Београд: Музиколошки институт САНУ, посебна издања, књига 15/I, 1975).

Поједини манастири (на пример Жича и Ковиљ) су прихватили тај стил појања у својој свакодневној пракси. Извесни појци и музиколози међу присталицама грчко-византијског појања су били врло критични према вишегласном хорском појању које су неговали српски композитори XIX века, Станковић, Мокрањац и њихови следбеници, као и према савременим композиторима који тај стил репродукују данас. Присталице грчко-византијског појања проповедају то појање као једину аутентичну традицију, али, нажалост, нема савременог стваралаштва које се ослања на ову традицију. Покушаћемо да схватимо разлог овог стања ствари.

Грчко-византијска традиција се одликује мелизматичним напевима, који јако подсећају на оријентално, муслиманско певање. Присталице грчко-византијске традиције тврде да је то заправо аутентично православно појање, једино изворно, и да су Турци примили од Византије тај стил, а не обратно. Тај аргумент је немогуће проверити јер немамо живе примере византијског начина појања пре турске инвазије Византијског царства 1453. године, али се можемо ослонити на неке логичне претпоставке. Оне се ослањају на односе које је Византија одржавала са Западном Црквом, са Русијом, као и на рукописе грчко-византијског појања који се налазе у ризницама светогорских манастира и у библиотекама у Русији и Западној Европи.

Источно хришћанско царство и његова престоница Константинопољ, су одржавали редовне односе са Западном Црквом и њеном престоницом Римом, посебно пре Раскола 1054. године, али и касније. Папа Гргур Велики, по коме је западноевропско појање добило име „грегоријанско појање“, је боравио дуги низ година у Константинопољу. Када је источно царство пало у турске руке 1453. године, контакти су постали ређи, а свака од те две традиције се развијала независно једна од друге. Западна Црква је била слободна, док је васељенска патријаршија, са седиштем у Константинопољу, то јест Истамбулу, била и остала у склопу отоманског царства. Неколико векова касније, установили смо да је западноевропска музика сачувала свој дијатонски карактер, док се византијски напеви одликују хроматским и енхармонским склоповима, јако блиским турским и другим оријенталним музичким традицијама.

Слично је и поређење руског и грчко-византијског појања. Русија је примила православље од Византије, и одржавала редовне контакте са њом све до њеног пада под отоманску владавину. Примајући од Византије хришћанску веру, Руси су такође примили и основе литургијског појања. После пада Константинопоља Русија је наставила да одржава сопствени стил појања, ван утицаја оријенталног начина певања, и то је појање искључиво дијатонског карактера. И најзад, када су еминентни музиколози Егон Велес, Хенри Тилијард, Карстен Хег и Оливер Странк, а после њих и Димитрије Стефановић, дешифровали византијске рукописе који се налазе у светогорским ризницама и библиотекама широм света, установили су да су напеви записани пре XV века дијатонске природе. Из ова три примера произилази логични закључак да су византијски напеви пре турског освајања били дијатонске природе, и да је вишевековно ропство под турском влашћу утицало на многобројне области људских активности, посебно на музику. Најзад, и најстарија пронађена хришћанска мелодија, химна Светом Духу, која датира са краја III века, нема никакве особине оријенталног певања, већ јако личи на старогрчке модусе.⁶

Проблем утицаја оријенталне музике на европску културу није новина у хришћанско доба, јер је античка Грчка имала сличне проблеме. Познато је, још од античких философа, да музика утиче на људске емоције моћније него била која друга уметност, због чега Сократ, Платон, Аристотел, и њихови следбеници препоручују да употреба неких музичких лествица буде регулисана путем закона, док Аристотелов ученик Аристоксен оштро критикује „*утицај оријенталних мелодија*“ које су „*контаминирале две друге лествице*“ [хроматску и дијатонску], и подсећа да је „*неким слушаоцима дошло да се исповраћају када чују неку енхармонску мелодију*“.⁷ Подложност музике страним утицајима се може објаснити и њеном зависношћу од извођачког умећа: док литература и сликарство дају читаоцу и посматрачу извесну слободу, музика утиче на слушаоца не само својом унутарњом структуром, већ и вешти-

⁶ *The Oxyrhynchus Papyri*, part XV (London: Egypt Exploration Society, 1927).

⁷ Théodore Reinach, *La musique grecque* (Paris: Editions Payot, 1926), 17-18.

ном и убедљивошћу извођача.

У православном свету литургијска музика је била много изложена штетним утицајима јер није располагала никаквим догматским одредницама, за разлику од иконографије, која је имала више „среће“: после оштрих сукоба између присталица и противника иконописања, присталице су извојевале победу на седмом Васељенском сабору. Тако је иконописање добило догматски оквир који га је штитио од произвољних фантазија и неконтролисаних уметничких импулса. Музика није имала те одреднице, па је много лакше падала под утицаје који су долазили споља. Ти утицаји су били погубни за чистоћу грчко-византијског појања, па чак и стручњаци за које се не може рећи да имају екстремне позиције, као што је др. Милош Велимировић, мисле да је то појање било „контаминирано“ турским утицајима.⁸ Наше претпоставке потврђују и неки стручњаци грчко-византијске музике, који и сами гаје тај стил појања : Весна (Сара) Пено наводи Манолиса Хацигиакумиса, који објашњава да је протопсалт Велике Цркве у Константинопољу, Теофаније Карикис, потоњи васељенски патријарх (1597. године), „украсио“ мелодије Ирмологије, уводећи „страни“ мелос у црквено појање, одређујући извесне кратиме као „народне“ или „исмаилске“.⁹

Сви ови подаци показују да се грчко-византијска музика, онаква каква је дошла до нас, тешко може сматрати аутентичном православном традицијом. Тако се „поједностављивање и ослобађање од сувишних мелизама“ те традиције, које је довело до „српског народног црквеног појања“, такозваног „карловачког појања“, може сматрати спасоносним гестом за српско црквено појање. Али, у наше време у Србији су се сукобиле две струје : једна која је заступала „српско народно црквено појање“ и друга „грчко-византијску традицију“. Први су друге називали „фанариотима“ па и „Турцима“, а ови њима узвраћали са „Аустроугари“ и „католици“, и наравно једни за друге

⁸ Milos Velimirovic, „The Sacred Music in the Balkans”, *New Sound* 16, 2000 : 9.

⁹ Χατζηγιακούμης, Μανόλας, „Μοθσικά Χειρογράφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)“, τόμ. (I Αθήνα: 1975), in Весна (Сара) Пено, *Из хиландарске појачке ризнице, Викентије Хиландарац*, (Нови Сад: Арт Принт, 2003), 17.

били „издајници“. На сву срећу, актуелне тенденције теже ка тражењу логике и континуитета та два начина појања у Србији. Тако Игор Зиројевић пише „да су ове двије врсте појања много сродније него што се то чини на први поглед, а то само по себи показује да је бесмислена било каква нетрпељивост или супротстављеност између љубитеља карловачког и византијског појања, и чак да је таква нетрпељивост, тамо гдје она постоји, посљедица недовољног познавања и једног и другог појања“.¹⁰

Као што смо напоменули, грчко-византијска традиција није подстакла српске композиторе да стварају оригинална дела по њеним узирима, док је карловачко појање инспирисало многе ствараоце XIX и XX века. Чињеница да је тај стил настао под утицајем западноевропске романтичарске музике је неоспорна, али придев „аустроугарска“ треба нијансирати. Ради се, заправо, о питању у коме се сусрећу теологија и музика, то јест о разлици између концертне и литургијске музике.

II Концертна и литургијска музика

Најбољи и најкраћи начин да сагледамо проблематику између концертне и литургијске музике је следећи пример: када ја, као православни хришћанин, кажем својим познаницима католицима, да није могуће молити се уз било коју музику, рецимо уз Моцартов „Реквијем“, они се чуде, и покушавају да ми објасне да је то не само могуће, него је чак и врло пријатно, и то не само уз Моцартов „Реквијем“ већ и уз многа друга дела класичне музике. Забуна очигледно не настаје у вези лепоте класичне музике, коју и ја и они волимо, него због неспоразума у разумевању појмова молитве и естетског задовољства. Молитва је активност, понекад врло интензивна активност, док је уживање у пријатној музици пасивно опуштање. Када неко у бучном модерном и урбаном велеграду уђе у цркву, он ће се осетити добро, у тишини и полутами, биће му пријатно да се опусти и преда својим мислима које ће моћи слободно

¹⁰ CD и књижица „Радуј се, Симеоне свети“, Српски византијски хор, „Σερβική Βυζαντινή Χορωδία“, (Света Гора: Свети Манастир Хиландар, 2015, 60.

да лутају без одређеног циља, јер то стање спокоја толико оду-
дара од буке и ужурбаности који владају споља. Али тај спокој
још увек није молитва. Тај исти осећај спокоја и опуштања се
може осетити уласком у музеј, у читаоницу универзитетске
библиотеке ...

То пасивно уживање у спокоју се знатно разликује од мо-
литве. Молитва је активност, понекад врло интензивна актив-
ност: Када се Христ моли на Маслиновој гори, он се обраћа
Богу *„Говорећи : оче! Кад би хтио да пронесеш ову чашу мимо
мене! али не моја воља него твоја да буде. Анђео му се јави с
неба, и кријепи га. И будући у борењу, мољаше се боље; зној ње-
гов пак бијаше као капље крви које падаху на земљу“* (Лк, 22, ⁴²⁻
⁴⁴). Било да се ради о интензивној индивидуалној молитви, или
о нешто спокојнијој колективној молитви за време литургије,
она није пасивно трошење времена које неконтролисано про-
тиче поред нас и мимо наше воље, већ активно обраћање Богу.

Из ког разлога није сходно, ни могуће, молити се уз било
коју музику? Музичка уметност има велику моћ јер *„њени ри-
там и хармонија поседују огромну снагу и способност да уђу
у нашу душу и дубоко је потресу“* (Платон, Држава, III, 401 d).
*„Када ми се деси да ме музика потресе више него речи [мо-
литве], сматрам да је то грех који треба испаитати, па бих
највише волео да нисам ни чуо када неко пева“* (Свети Авгу-
стин, Исповести, 10. књига, XXXIII, Испушења слуха). Авгу-
стин би да заштити себе од музике, а Платон би чак и да је
прогна ван Атине : *„... јер ако један такав уметник дође у наш
град, он и његове песме, ми бисмо му се дубоко поклонили, као
што то доликује свецу, једној необичној и пријатној појави,
али бисмо му рекли да у нашем граду нема, и не може да буде,
места за њега, и послали бисмо га у неки други град (...) и сход-
но нашим потребама тражили бисмо неког другог песника,
чија уметност има више строгости и мање чара“* (Платон,
Држава, III, 398, а). Када лепа и привлачна музика извуче вер-
ника из молитве, и када кроз његов дух прође мисао *„како је
ова музика лепа“* или *„како овај хор лепо пева“*, он више није у
молитви већ у естетском уживању, сличном задовољству које
осећамо за време пријатног концерта.

Наравно, нећемо себе кажњавати на августиновски начин, и

Анри-Иринеј Мару, велики француски познавалац Августина, каже : „ ... *после нашег Васкрсења, када Божанску Истину будемо гледали лицем у лице, уместо да буде прогнана, музика ће учествовати у нашој слави, и те звуке који очаравају наш слух, те хармоније и те ритмове који се утискују у наше тварно тело, слушамо тада без бола, без бриге, и са радошћу ...*“¹¹ Ове последње речи су скоро идентичне једној од молитви у православној опелу : *Со святими оупокой, Христe, души рабъ твоихъ, идеже несть болезнь, ни печаль, ни въздыхание, но жизнь безконечная.* Француски филозоф Жак Дариула, објашњава Августиново колебање између препуштања уживању у музици, и страху од њене моћи : „ *Разлог што Августинова душа лута и колеба се, је та дволичност музике, између смртоносне привлачности Сирена и вечног и бескрајног анђеоског појања Аелуја*“.¹² Било да се плаше ње и осуђују је, или је славе и уздижу, сви коментатори признају да музика има велику моћ над стањима људске душе. Звучни таласи, који су физичка реалност које се може измерити бројем вибрација у секунди и изразити у Херцима (Hertz), делује на људски сензибилитет директно, без икаквог посредника.

Привлачна музика харизматичног композитора не дозвољава слушаоцу да се отргне од ње. Ако не запуши уши воском, као што је Одисеј пред Сиренама урадио са посадом свог брода, он ће неоспорно подлећи њеним чарима, верник ће се претворити у слушаоца, и његова ће молитва попримити ритам, хармонију и мелодију те музике.

Али то значи да музика која прати молитву треба да буде безлична, непривлачна, неутрална? Сигурно не, али се - бар за сада - не бих усудио да одређујем горњу границу - коју изражајна и харизматична музика не сме да пређе да не би нашкочила молитви, или доњу границу - испод које би се музика могла назвати безличном, непривлачном, или чак ружном.

¹¹ Henri Davenson (Henri-Irénée Marrou), *traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin*, (Les Cahiers du Rhône - Série blanche - Editions de la Baconnière, Neuchâtel, mars 1942). 73.

¹² Jacques Dariulat, *Introduction à la philosophie esthétique : Augustin, De Musica, cours de philosophie esthétique*, mise en ligne le 20 octobre 2007.

Проблем литургијске музике није дакле да ли је она једногласна или вишегласна, „грчко-византијска“ или „западноевропска“, већ да ли она прати молитву и помаже јој да се исказе, или је омета. Када је музика превише изражајна, када привлачи пажњу на себе и на своје чари, она омета молитву, постаје њена супарница. Вишегласно појање монаха манастира Валаам је молитвено, док је једногласна грчко-византијска уметност неких „појаца“ у појединим православним црквама на Балкану солистички перформанс који показује певачеву лепоту свог гласа и „потресну дубину својих религиозних емоција“.

Понекад нисмо далеко од ефеката на које се жалио Стеван Мокрањац још крајем XIX века. Нажалост, имамо утисак да време није „збрисало те ефекте“ ... Сличан проблем постоји и у вишегласној хорској музици ретких композитора који данас стварају музику на литургијске текстове: ради се, заправо, о музици са религиозном тематиком намењеној концертном подијуму, а не о молитви у цркви. Поређење са православним иконама, са једне стране, и западноевропским „побожним сликама“, са друге стране, ми изгледа сасвим исправно у овом случају : Леонардове и Рафаелове Мадоне су лепе, али нису молитвене. Можемо се се дивити реализму тих сликара, али се пред њима не можемо молити.

III Кадош (дилема између српског и црквенословенског језика)

Старозаветну јеврејску реч *кадош* (קדוש) Грци су превели са *хагиос* (ἅγιος), Латини са *санктус* (*sanctus*) а Словени са *свјат* (*svyat*). Осим што означава светост, ова старозаветна реч у свом основном облику значи и „бити одвојен“, у граматичкој форми интензивног актива и пасива значи и „ставити по страни“, „одвојити некога или нешто“, а у интензивном медију „учинити да некога (Бог) благослови“.¹³ Уистину, старозаветна реч *кадош* произилази из језичког корена *кдиш* (קדש), што значи „одвојен“, па и није чудо што из тог корена долази и реч *микдаш* (מִקְדָּשׁ), то јест храм. О особи, месту, народу или понашању који су „одвојени“ или „другачији“ говори и Нови Завет: место

¹³ Душан Глумац, Граматика старо-јеврејског језика (Београд: Издање пиш-

које је другачије од других је свето (Мт 24, 15; Дап 7, 33; 21, 28); У Откривењу Јовановом и Нови¹³ Јерусалим је свети (*χαλιος - ἅγιος*), када је очишћен (*χαγνος - ἁγνός*) после Страшног Суда, када се појаве „*небо ново и земља нова, јер прво небо и прва земља прођоше*“ (Отк 21, 1).

Као што литургијска слика (икона) или литургијска музика (појање) треба да буду одвојени и различити од световне слике и музике, као што је храм Божји одвојен и различит од било које друге грађевине, и по спољашњој и по унутрашњој архитектури, као што је свештеничка одежа другачија од било ког другог одела, тако и литургијска реч треба да буде одвојена и различита од речи којима општимо ван цркве. Јер Црква, иако је на овом свету, није од овог света.

Српска Православна Црква се већ вековима моли на црквенословенском језику. Сада је прекасно за полемике о томе да ли је језичка реформа Вука Караџића отишла предалеко и допринела да се изгубе многобројне старословенске и црквенословенске речи. Али чак и после Вукових реформи српска Црква је наставила да се моли на језику својих предака. Ми немамо проблем који имају многобројни народи на Западу, где је разлика између свакодневног говорног језика и богослужбеног латинског језика толико велика да је просечном вернику највећи део мисе неразумљив. Црквенословенски и модерни српски језик су јако блиски, тако да верници могу да разумеју највећи део литургије, и лако науче неколико мање познатих речи. А опет, разлика између њих је велика у фонетском смислу, јер су напеви срочени по ритму црквенословенског језика, где значајну улогу имају бројни неми самогласници. Они су најжалост нестали Вуковом реформом, и довели у први план тврде сугласнике, који се тешко уклапају у лепоту нашег појања. Језик је твар помоћу које наше усне изражавају речи које су упућене Богу. Ниједна литургијска твар не сме бити презрена или сматрана мање важном. Чула којима је Господ обдарио човека учествују сва у литургији: наше очи гледају иконе, архитектуру цркве, свештеничке одежде, наше уши слушају речи и мелодије светих напева, наше руке, усне и чела додирују свете

чево, 1937-1939).

иконе, наше чуло мириса осећа мирис тамјана, наше чуло укуса прима свето причешће. То није само пука материја. Шта би остало од наше вере без лепоте икона, без архитектуре цркава и величанствених боја у њима, без литургијског појања, без целивања светих икона и додира светих моштију, без мириса тамјана и без укуса светих дарова хлеба и вина?

Искуство наше хришћанске браће на Западу може да нам послужи као узор: у жељи да се приближи верницима, римокатоличка Црква је одобрила употребу најбаналнијих шансона на миси, заборавила употребу латинског језика ... Али чињеница да се миса одвија на савременом говорном језику није спречила ширење атеизма. Приближити се Богу је исправно, али не спуштајући Га на људски ниво, већ покушавајући да се уздигнемо ка Њему. Потпуно размевање сваке речи у служби Божјој не спречава духовно лутање, странпутице и грех. Савршено знање не гарантује веру, и оци Цркве су осудили све гностичке традиције у хришћанству, почев од такозваног „Јеванђеља апостола Томе“. А оном другом, стварном Томи, Христ каже : *„пружи прст свој амо и виђи руке моје: и пружи руку своју и метни у ребра моја, и не буди невјеран него вјеран. И одговори Тома и рече му : Господ мој и Бог мој. Исус му рече : пошто ме видје вјероваш си; благо онима који ме не видјеше и вјероваше“* (Јн 20, 27-29).

Апостол Павле пише да је распети Исус *„погубио премудрост премудријех, и разум разумнијех одбацио“* (1 Кор, 1, 19). И наши прародитељи Адам и Ева су жељи за знањем кренули странпутицом ...

Моја жеља није да путем софизама докажем да није потребно разумети речи молитве. Указујем само важност разумевања срцем, или, да се тако изразим, „литургијског незнања“. Ако питамо неког верника да нам теолошким аргументима појасни неку молитву, рецимо „Оче наш“, видећемо да су многе ствари или нетачне, или нејасне, или, у најбољем случају, ствар личне интерпретације, без обзира што је дотични верник разумео сваку реч те молитве. И чињеница да не зна да је објасни не значи да његова вера није јака. Ни професионалном теологу није лако објаснити разлику између православног и католич-

ког тумачења исхођења (*ἐκπόρευσις*) Светог Духа и разумети шта за католике данас заправо значи појам *Filioque*, без обзира што он током литургије чује на десетине пута реченицу „*Отцу и Сыну и Святому Духу*“, а у Символу вере изговара речи „*и в Духа Святаго, Господа животворящато, иже от Отца исходящаго ...*“. И његова вера није због тога слабија, јер, како каже Евагрије „*Теолог је онај који се моли, а онај који се моли је теолог*“.

Литургијско појање које је у складу са речима на изворном црквенословенском језику делује на вернике на апофатички начин. Знамо да је Човеку немогуће спознати Бога, и Дионисије Ареопагит је бројним речима то и потврдио (*необјашњив, несхватљив, неисцрпан, неописив, неизрецив, недокучан, неухватљив ...*). Савремени православни теолог холандског порекла, бивши професор на Православном Богословском Институту „Свети Сергије“ у Паризу, Јост ван Росум (Joost van Rossum), у својој приступној беседи посвећеној славном теологу Јовану Мејендорфу, пише неколико речи о музичкој проблематици. Велики љубитељ и познавалац Бахове музике, Јост ван Росум жали што се, сходно протестантској догми, Пасија по Матеју завршава без и једне речи о будућем Васкрсењу Христовом. Али, цитирајући једног другог православног теолога, Оливјеа Клемана (Olivier Clément) који пише да Бах „*у склопу лутеранске догме вреднује идеју Christus-a Victor-a, Христа који односи победу над смрћу и над подземним светом, сходно традицији Кападокијских Отаца*“¹⁴, Јост ван Росум мудро додаје „*да, али то је само захваљујући његовој небеској музици*“.¹⁵ Значи да тамо где речи нису довољне, или чак недостају, музика може да поведе људску душу ка Спасењу.

Ако се за једну уметност може рећи да је асемантичка, онда то је музика: литература и књижевност описују речима и сликама неке стварне догађаје и особе, док музика не приказује и

¹⁴ A propos de Bach : interview, dans Olivier Clément, *Sillons de lumière*, Troyes, (Paris: éditions Fates, 2002) 121-127.

¹⁵ Joost van Rossum, *L'héritage théologique du Père Jean Meyendorff (1926-1992)*. Discours académique prononcé à la séance solennelle de l'Institut Saint-Serge le 7 octobre 2018 (manuscrit prêté aimablement par l'auteur).

не изражава ништа од онога што срећемо у стварности. Она уздиже верника на неки виши ниво схватања, које превазилази речи. Да није тако, православна литургија не би била певана већ изговарана. А управо, за разлику од католичке и протестантске литургије, у којима има доста момената где су молитве изговорене, право славна литургија је целокупно отпевана. Појање, очигледно, има велику важност у православном обреду.

Проблематика потпуног разумевања речи изговорених или отпеваних на литургији и, сходно томе, организације саме литургије, утиче и на проблематику хорског или „солистичког“ обраћања верницима.

IV Хорско или „солистичко“ појање

Реч „солистичко“ појање је стављено међу наводнике да би се на тај начин указало на разлику између колективног и индивидуалног обраћања верницима, између псалодије и појања. Литургија је организирана на начин који привилегује потпуно разумевање речи њених дидактичких делова путем индивидуалног обраћања. Тако је читање Апостола и Јеванђеља, које се мења сваке недеље, поверено једној особи и одвија се на путем „псалодије“, док су хору поверени делови који се понављају на идентичан начин на свакој литургији (јектенија и уобичајене химне - Трисвятое, Иже херувимы, Достойно естъ ...).

Првобитна организација хришћанске заједнице, Цркве, је локалне природе, коју предводи владика (*ἐπίσκοπος*), који је њен председник (*προεστώς*). Развој хришћанства и раст броја локалних заједница је довео до тога да владика више није могао лично да присуствује свим литургијским обредима који су се одвијали на територији једне епископије. Тада се појавила улога свештеника (*πρεσβύτερος*) који је владикин представник, његов делегат. То правило важи и данас: на почетку литургије ђакон излази испред олтара, и окрећући се њему каже : „Владыко, благослови“, а свештеник из олтара одговара првим јектенијем „Благословено царство Отца и Сына и Святаго Духа ...“, на шта хор одговара са „Аминь“. „Солистичко“ обраћање је дакле резервисано, преко свештеника и владике, самом Христу. Када ђакон, чтец или свештеник читају Апостол

или Јеванђеље, верницима се симболично обраћају апостол или Христ лично. Због тога није ни случајна ни занемарљива чињеница да су Апостол и Јеванђеље „солистичко“ обраћање, док су молитве, на пример „Оче наш“ колективне. Христ употребљава мношину када препоручује ову молитву својим ученицима : „*Οὕτως οὖν προσεύχεσθε ὑμεῖς ...*“ (Овако дакле молит се ви ...).

Горе наведени подаци упућују на закључак да је „солистичко“ индивидуално обраћање на литургији резервисано свештенству које преноси апостолску и јевађељску реч, док су сва остала обраћања хорска, то јест колективна.

Остаје нам да преиспитамо психотеолошку основу чињенице да напеве изводи хор, а не сви присутни верници. У овом питању учествују два фактора, естетски и психолитургијски. Естетски фактор смо већ напоменули: лепота и склад активно учествују у литургији вреднујући сва људска чула - вид, укус, мирис, додир и слух. Свака од ових области подразумева извесно умеће, посебно хорско појање, које је жива активност, која се одвија непосредно пред верницима, за време литургије. Њено исправно и складно одвијање, поверени увежбаном хору, су гаранција да верници могу спокојно да се препусте личној молитви. Ово је управо садржај другог, психолитургијског фактора. Организована колективна хорска молитва захтева извесну колективну одговорност: појци морају да пазе на интонацију, ритам, и развојност речи ... и не могу да се препусте личној и унутарњој молитви онолико колико то могу остали верници. Појући на литургији, они на тај начин дарују заједници један део сопствене концентрације на личну молитву, да би сваки верник присутан у цркви могао да јој се препусти целим својим бићем.

Из горенаведеног можемо закључити да „солистичко“ обраћање верницима путем појања доводи у први план личне емоције и индивидуалност појца, док колективно, хорско појање неоспорно даје неутралну, објективну звучну слику. Овај први начин треба искључиво оставити свештенству за читање Апостола и Јевађеља и јектенија, јер одсуство мелодије и музичке фразе у псалмодији не доводе у искушење претераног

испољаванња личних емоција. Колективно хорско појање, које је посредством мелодија и ритмова много емотивније, ће бити умерено чињеницом да у њему учествује више особа, па је оно самим тим објективније и не намеће верницима ничију личну емоцију.

V Закључак

Дух Свети није напустио Човека и човечанство, па сведоци вере нису ствар прошлости. Вера у Господа није, и не сме да буде, музејска вредност, већ треба да прати људски живот у свим временским периодима и у свим областима његовог делања, између осталог у области литургијских уметности данас. Али то не значи ни да литургијска уметност треба да буде одвојена од Традиције: она не треба да буде израз искључиво уметникових личних осећања, па макар она била и најпобожнија, већ да представља све оно што уједињује уметника са хришћанском заједницом.

Литургијска уметност треба да буде евхаристија, крв и тело Христово које уједињује све православне хришћане међусобно, и све њих са Христом. Равнотежа и склад између традиције и савремености, између индивидуалног и колективног, тешко су остварљиви. Али сваки напор у том правцу је бољи од прихватања фаталности и обесхрабрења, или свесног прихватања очигледне несавршености.

Обрадили смо теме о дилеми између грчко-византијског и западноевропског утицаја, између једногласја и вишегласја, између црквенословенског и српског језика и између солистичког и хорског певања, и закључили смо :

- да српско савремено литургијско појање треба да прати сопствени пут
- да вишегласје није противно литургијском појању
- да је неопходно очување црквенословенског језика у склопу литургије
- да индивидуално („солистичко“) обраћање верницима треба оставити свештенству у јектенијима и у читању Апостола и Јеванђеља.

Прве две теме су искључиво музичке природе, и тичу се непосредно српског музичког наслеђа. Наиме, српска музика поседује две важне одлике : она је природно вишегласна и има сопствени идентитет, различит од својих југоисточних и западних суседа. Световно вишегласно певање је природно српском народу, без обзира што је оно различито од литургијског појања. (Довољно је чути, макар и неколико секунди, то такозвано певање „на глас“, да схватимо да оно није прикладно за цркву). Световно вишегласно певање о коме се ради је Али, чињеница да је оно вишегласно и неопозиво плод народног генија, сведочи о схватању вишегласја као природној појави у српском народном музичком изразу. Вишегласје само по себи не заслужује да буде потиснуто из литургије, већ да прилагоди своју вишегласну природу духу литургијског појања.

Када се ради о дилеми између грчко-византијског или западноевропског утицаја, карловачко појање може бити сматрано као логичан одговор, јер је оно последњи ступањ развоја усменог Предања, пре него што ће оно постати тематски материјал за вишегласна хорска дела српских композитора 19. и 20. века. Ако је веровати речима горе наведених музиколога и појаца, да је „*грчко-византијска традиција доживела трансформацију у складу са нашом фолклорном музичком традицијом, стапајући се и прожимајући са карактеристичним тоналним одликама фолклорног певања, истовремено усвајајући и предајући карактеристичне мелодијско-ритмичке обрасце*“ (Соња Маринковић) и да су „*ове двије врсте појања много сродније него што се то чини на први поглед*“ (Игор Зиројевић), онда та звучна ризница представља неисцрпни рудник у коме треба тражити праматерију за будуће литургијско стварање. Српска музичка традиција има срећу да се народно стваралаштво прожима са такозваним „уметничким“ стваралаштвом. (Скоро је немогуће наћи српског или руског композитора чија се дела не инспиришу народним мелодијама или их цитирају).

Осим врло ретких примера, то није случај у музици Западне Европе, где су народно и „уметничко“ раздвојени непремостивим зидом. То и јесте разлог што су покушаји да се те две области приближе неприродни и доводе до гротескних ситуација, као што су „пародијске мисе“ где три гласа певају истовремено

на три различита језика. Треба напоменути да нису само језици били различити, већ и сам вербални и музички садржај песама, љубавни или комични стихови, певани на одговарајуће народне мелодије. Јасно је да је овакво прожимање народног и „уметничког“, световног и литургијског сасвим бесмислено. Али то није случај са оним што се назива „српско народно црквено појање“. Из тог разлога ми немамо потребу да одбацујемо народни напев из наше уметничке или литургијске музике. Наша историја није иста као Западна, пут Православне Цркве није није исти као пут Римокатоличке, па нама није потребно да се лечимо од болести које заправо немамо, које нису наше ... Зато је потребно нијансирати појам народног. У поменутом предавању Владимир Љ. Јовановић оштро реагује на реченицу „тако народ пева“, али одмах затим и он сам нијансира : „*Оно што је велико код народа, мислим на то народно певање које је Мокрањац записао, јесте то да може пуно да се сачува и да не треба изгубити веру у народ, али не може народ сам. Мора неко да води тај народ. Неко мора да га усмерава.*“.¹⁶ Физиономију савременог литургијског појања треба тражити у српском народном напеву карловачког појања, које је забележио Бранко Цвејић,¹⁷ у „Осмогласнику“, „Општем и пригодном појању“. „Празничном појању“ које је забележио Стеван Мокрањац¹⁸ и замислити један нови вид вишегласја, заснованог на једногласју ових узора. Неприродно би било применити методе грчко-византијског или западноевропског музичког обраста на савремено српско литургијско стваралаштво. Славни музиколог Егон Велес, је захваљујући српском Осмогласнику открио једну од најзначајнијих карактеристика византијског појања - улогу мелодијских формула.¹⁹ Игор Стравински је рекао нашем композитору Петру Коњовићу: „Проучавајте

¹⁶ *Предавање Владимира. Љ. Јовановића, 17.*

¹⁷ Бранко Цвејић, *Карловачко појање, Србљак (1970), Триод (1973), Пентикостар (1973)* (Београд: Графички сервис Радио-телевизије Београд 1970/73).

¹⁸ Стеван Стојановић Мокрањац, *Осмогласник*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, Музичко издавачко предузеће „Нота“ Књажевац, 1998.

¹⁹ Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography* (Oxford: Oxford University Press, 1958), 325.

вашу српску црквену музику: у њој су врло интересантни елементи“.²⁰ Сличну препоруку је аутору ових редова рекао италијански композитор Ђаћинто Шелси (Giacinto Scelsi), један од најмаркантнијих композитора друге половине XX века. На нама је да спроведемо у дело оно што су упечатљиве личности уочиле у нашем народном музичком наслеђу ...

Како би то савремено литургијско појање требало да изгледа? Одговор на ово питање је срж ове проблематике, жижа ка којој се усмеравају сва претходна питања, и тај одговор није само музичке природе, већ је великим делом теолошки и литургијски.

Литургија је једна врло сложена и вишеслојна ситуација, јер се у њој сусрећу и одвијају истовремено колективна и лична молитва. Верник који се моли у цркви има сопствени дијалог са Богом, али такође учествује у колективној молитви коју му, у звучном смислу, преноси хор појаца. Тај колективни елемент, истоветан за све присутне, помаже вернику да уђе у сопствено молитвено стање.

Као што смо напоменули, православна литургија је у целисти певана. Својим мелодијама, хармонијама и ритмовима, литургијско појање прво уведе верника у молитвено стање, али је његов задатак да га у том стању и одржи до краја молитве. Ако верникову пажњу привуче чар музике или лепота гласова, он више није у молитви већ у естетском уживању. То значи да у литургијској молитви не треба да буде значајних промена или звучних изненађења. Јасно је да се у том случају ради о музици која је једнообразна, једнобојна, једнолична, монотона (у дословном смислу те речи - једнозвучна), у којој преовладавају репетитивне и минималистичке карактеристике. Опасност која настаје у овој ситуацији је да таква музика буде превише једноставна, непривлачна или чак досадна. Такође, она може да делује и успављујуће, њен хипнотички карактер може да доведе верника до индолентности, да анестезира неопходну будност његове молитве ... јер молитва није безлична медита-

²⁰ Петар Коњовић, *Огледи о музици* (Београд: Српска Књижевна Задруга, 1965), 255.

ција, већ снажна духовна и умна активност.

Композитор који жели да ствара литургијско појање треба да прође кроз две катарзе, емотивну и интелектуалну.

Прва катарза је одрицање од концертне музике, која вреднује композиторив таленат путем инсистирања на његовим емоцијама израженим путем моћних и упечатљивих звучних ефеката :

- мелодија и хармонија треба да се ограничи на узан опсег гласа, близак говору, да би се избегао високи регистар који неизбежно води ка оперском начину певања

- ритмови треба да буду равномерни и течни, избегавајући синкопе и друге ефекте који проузрокују изненађења

- текст треба да буде третиран на хомофон начин, избегавајући све врсте имитација, канона, фугата ... као и непотребног понављања неких речи или фраза, којима је циљ да испуне празнине музичке фразе

Може се рећи да оваква музика, чак и ако је вишегласна у материјалном смислу, треба да буде једногласна у духовном.

Читајући ове редове композитор ће се питати „шта му онда остаје“ ако треба своју машту да обузда до те мере. Остаје му друга катарза, интелектуална: као што смо напоменули, опасност која настаје у овој ситуацији је да таква музика, у свом напору да одговара горе наведеним критеријумима, буде успављујућа, занесењачка, хипнотично медитативна ... која подсећа на амбијенталну музику у модерним чекаоницама, где делује као средство за умирење ...

У српској модерној музици најизраженија је ова прва опасност, сентименталност (или чак сентиментализам), којом композитор своди молитву на испољавање сопствених емоција путем којих вреднује самог себе и жели да на тај начин поведе са собом емоције верника (слушалаца?). Друга опасност се може запазити код неких савремених композитора православне вере на северу Европе, који гаје неку врсту амбијенталне музике која своди молитву на стање неутралности и индолентности.

У музичком смислу, узор за будућу литургијску музику не треба тражити ни у вишегласној хорској музици писаној по ша-

блонима западноевропске романтичарске хармоније, али ни у такозваној грчко-византијској традицији. Онолико колико прва подсећа на грађанске салоне XIX века, толико друга евоцира оријенталне напеве Средњег Истока. Српско народно црквено појање садржи у себи све звучне и духовне елементе из којих може да настане вишегласна молитвена музика заснована на једногласју. То једногласје садржи у себи сакривену хармонију. Та хармонија се „подразумева“, она нетварно постоји и само чека да буде откривена, „о-стварена“, као што светлост дана открива фотографију на папиру и чини да она постане видљива. На почетку свог предавања, Владимир Љ. Јовановић уводи тематику путем извођења појма обликовања од речи лик (об-ЛИК-овати) и појма стварања од речи твар (с-ТВАР), уводећи идеју да „С-твар значи заједно са твари, заједно са творевином, заједно са створењем“, наглашавајући да појам „твар“ не сме да се сведе на „*грубу материју*“.²¹ Много више од игре речи, ови појмови означавају срж наше тематике - да српско музичко и духовно наслеђе крије у себи све састојке за будуће литургијско појање које ће имати споствени лик, који не личи ни на један други.

Литература:

Velimirovic, Milos. „The Sacred Music in the Balkans“, *New Sound* n° 16, 2000.

Глумац, Душан. *Грамматика старо-јеврејског језика*. Београд: Издање пишчево, 1937-1939

Henri Davenson (Henri-Irénée Marrou), *Traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin, Les Cahiers du Rhône - Série blanche* - Editions de la Baconnière, Neuchâtel, mars 1942.

Jacques Dariulat, *Introduction à la philosophie esthétique : Augustin, De Musica, cours de philosophie esthétique, mise en ligne le 20 octobre 2007.*

Јовановић, Владимир. 1997. (или 1998.), *Предавање у парохијском дому на Видиковцу* (необјављено дело)

Clément, Olivier. A propos de Bach : interview, dans *Sillons de*

²¹ *Предавање Владимира Љ. Јовановића у парохијском дому на Видиковцу*, 1.

lumière, Troyes, éditions Fates, 2002.

Коњовић, Петар. *Огледи о музици*. Београд: Српска Књижевна Задруга, 1965.

Мокрањац, Ст. Ст. *Српско народно црквено појање*, I. Осмогласник, Београд, маја 1908 године, треће издање, Београд, 1964.

Маринковић, Соња. *Историја српске музике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000.

Пено, Весна (Сара). *Из хиландарске појачке ризнице, Викентије Хиландарац*. Нови Сад: Арт Принт, 2003.

Reinach, Théodore. *La musique grecque*, Paris: Editions Payot, 1926.

(Rossum, Joost van, *L'héritage théologique du Père Jean Meyendorff (1926-1992)*. Discours académique prononcé à la séance solennelle de l'Institut Saint-Serge le 7 octobre 2018.

Стефановић, Димитрије. *Стара српска музика, Примери црквених песама из XV века*. Београд, 1975.

Српски византијски хор. Σερβική Βυζαντινή Χορωδία, CD и књижица „*Радуј се, Симеоне свети*“. Свети Манастир Хиландар, Света Гора, 2015.

The Oxyrhynchus Papyri, part XV. *Egypt Exploration Society*, London, 1922.

Цвејић, Бранко. *Карловачко појање*, Србљак (1970), Триод (1973), Пентикостар (1973) Графички сервис Радио-телевизије Београд 1970/73.

Wellesz, Egon. *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Second Edition, Oxford, 1958.

EST-CE QUE LA CRÉATION CONTEMPORAINE LITURGIQUE EST POSSIBLE?

Alexandre Damnianovitch

Institut de Théologie Orthodoxe Saint-Serge, Paris

e-mail: damnianovitch.com@wanadoo.fr

Résumé: L'iconographie contemporaine, celle qui concilie l'expression artistique moderne et les canons traditionnels, existe au sein de l'Orthodoxie. Les iconographes russes ayant vécu à Paris au XX^{ème} siècle, Grégoire Kroug et Léonide Ouspenski, ainsi que les iconographes serbes contemporains, Todor Mitrovic et diacre Srdjan Radojkovic, en sont des témoins, parmi tant d'autres. Tel n'est pas le cas de la musique liturgique serbe. Ainsi après plus de 500 ans d'occupation turque les compositeurs serbes du XIX^{ème} siècle se sont tournés vers la polyphonie occidentale romantique. Les chantres modernes renient le choix de leurs ancêtres en privilégiant aujourd'hui le style monodique gréco-byzantin, sans que d'ailleurs ce dernier ait inspiré la création d'œuvres originales.

Nous pensons que la musique sacrée populaire serbe dispose des ressources pour constituer la base d'une musique liturgique moderne. Mais cette démarche n'est pas seulement musicale, elle est même essentiellement théologique et liturgique. Sa problématique repose sur quatre paramètres : l'autonomie de la musique sacrée populaire serbe par rapport aux influences occidentales et orientales, la différence entre la musique à la thématique religieuse dont la place est dans les salles de concert et le chant liturgique qui anime l'office religieux, la question de l'utilisation de la langue serbe moderne ou du slavon d'église ancien et le dilemme entre le chant soliste et le chant choral.

L'harmonie et la polyphonie de l'Europe occidentale risquent d'enlever à la mélodie originelle serbe son authenticité, tandis que les mélismes monodiques gréco-byzantins, emprunts des influences profanes ottomanes, lui sont tout autant étrangers. La problématique, tant évoquée, de l'opposition entre le chant polyphonique et monodique cache le problème plus profond - celui qui existe entre la musique à l'usage concertant, dont la puissance

expressive empêche la prière, et la musique liturgique, dont la discrétion permet aux fidèles de se concentrer sur le dialogue avec Dieu. Le dilemme entre l'utilisation de la langue serbe moderne et le slavon d'église ancien lors de l'office liturgique, renvoie à la notion de la sainteté en tant que concept de séparation et de différence entre l'approche apophasique et cataphasique de Dieu : la parfaite compréhension du texte, comme la parfaite connaissance rationnelle n'assurent pas la parfaite connaissance de Dieu par le cœur du fidèle. Enfin, le chant soliste tend à personnaliser la parole chantée, à valoriser le talent individuel du soliste, en enlevant à la prière son aspect communautaire et son pouvoir inclusif.

La musique sacrée populaire serbe possède tous les ingrédients pour servir de socle à une création artistique contemporaine capable de concilier la créativité individuelle moderne avec le respect des canons ancestraux. L'originalité qui lui est propre lui assure, en plus, l'authenticité d'une expression liturgique et artistique nouvelle.

Mots clés : création liturgique contemporaine, chant sacré populaire serbe, chant gréco-byzantin, musique concertante, Vladimir Jovanovic, chant choral, slavon d'église

ЖИВОПИС

часопис за неговање црквене уметности

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ

Живопис је часопис који излази од 2007. године. У часопису се објављују радови мултидисциплинарних тема из друштвено-хуманистичких наука, ужих уметничко-научних области и уметничко-богословског карактера. Публикују се оригинални научни и стручни чланци, прегледни чланци, саопштења, критике, полемике, прикази, пројекти, интервјуи и преводи 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 каменим здањима). Часопис излази једанпут годишње.

Радови се шаљу електронским путем као засебни (прикачени) документ уреднику часописа *Живопис*, др Дарку Стојановићу на e-mail адресу: darkostoja@gmail.com

Одлука редакције да прихвати одређени рад подразумева констулацију две рецензије.

1. Радови се предају на српском језику, ћириличним писмом. Радови такође могу бити и на страним језицима. Аутори су одговорни за квалитет језика рада. Стога се аутори који подносе рад на језику који им није матерњи, моле да текст, пре него што га поднесу *Живопису* на објављивање, претходно дају на професионалну коректуру/лектуру. Радови чији је језик граматички неправилан или стилски лоше конструисан биће одбијени.

2. Рукописи се шаљу у WORD формату, фонт Times New Roman 12, са проредом 1,5. Фусноте су у фонту Times New Roman 10, без прореда. Уколико је аутор користио у раду неке специфичне фонтове (нпр. црквенословенски), у обавези је да достави коришћене фонтове.

3. Обавезно је навести: име, презиме, институцију у којој је аутор запослен, имејл адресу. Уколико има више аутора, за сваког аутора навести све тражене податке.

4. Сваки рад садржи: 1. Наслов; 2. Апстракт; 3. Кључне речи; 4. Главни текст; 5. Фусноте; 6. Наслов резимеа; 7. Резиме; 8. Библиографију.

5. Апстракт не сме бити дужи од 300 карактера, не сме садржавати скраћенице нити референце. Кључне речи наводе се у посебном реду испод апстракта, навише 5 до 7 речи. Кључне речи морају бити релевантне за тему и садржај рада. Апстракт се пише на језику основног текста.

6. Рукопис, који укључује наслов, апстракт, кључне речи, главни текст, резиме, списак литературе, као и фусноте, треба да има до 45.000 карактера. Рукопис може имати поглавља и подпоглавља. Пасусе треба увлачити 0,5, и не раздвајати празном линијом. Текст се предаје без пагинације. Знаци навода се користе за цитате унутар текста, а апострофи за цитат у оквиру цитата.

НАВОДНИКЕ (ОДНОСНО УВОДНИКЕ И ИЗВОДНИКЕ) ТРЕБА ПИСАТИ НА ПРИКАЗАНИ НАЧИН: „”, А НЕ „, ИЛИ ” “КАО НИ » « ИЛИ « ». КОД ЦИТИРАНИХ ДЕЛА НА СТРАНОМ ЈЕЗИКУ КОРИСТЕ СЕ ОВИ НАВОДНИЦИ ” “. УКОЛИКО ЈЕ ТЕКСТ РАДА НА СТРАНОМ ЈЕЗИКУ, ЗА СВА ЦИТИРАЊА КОРИСТЕ СЕ НАВОДНИЦИ ” “.

7. Резиме се пише иза главног текста, пре Библиографије, и треба да садржи до 1200 карактера. Уколико је текст на српском

језику, резиме треба да буде на енглеском или неком другом страном језику. Уколико је текст на страном језику, резиме треба да буде на српском језику.

8. Библиографија се наводи азбучним редом, по презименима аутора. Више дела истог аутора навести хронолошки. Ако је исти аутор издао више дела исте године, уз годину се дописују мала слова азбучним редом.

9. Сlike и илустрације, табеле, графикони, схеме, треба да буду назначени у тексту рада на месту где би требало да се налазе (пример: Ил.1). Шаљу се као посебни фајлови, прецизно насловљени и нумерисани, са пратећим објашњењима и упућивањима на извор материјала, односно име и презиме аутора прилога. Текст не може имати више од 5 прилога који се предају у tiff. или jpg. формату.

ПРАВИЛА ЦИТИРАЊА И НАВОЂЕЊА

КЊИГЕ (МОНОГРАФИЈЕ, КАТАЛОЗИ, ЕНЦИКЛОПЕДИЈЕ, ЗБОРНИЦИ РАДОВА)

а) један аутор

Фуснота:

Име и презиме аутора, *Наслов књиге* (Место издања: Издавач, година), стране.

Сима Ћирковић, *Срби у средњем веку* (Београд: Идеа, 2005), 120-125.

Библиографија:

Презиме, име аутора. *Наслов књиге*. Место издања: Издавач, година.

Ћирковић, Сима. *Срби у средњем веку*. Београд: Идеа, 2005.

б) два или три аутора

Фуснота:

Име и презиме и име и презиме аутора, *Наслов књиге* (Место издања: Издавач, година), стране.

Leonid Ouspensky and Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons* (Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, 1999), 18-21.

Библиографија:

Презиме, име и име и презиме аутора. *Наслов књиге*. Место издања: Издавач, година.

Ouspensky, Leonid and Vladimir Lossky. *The Meaning of Icons*. Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, 1999.

в) четири и више аутора

Фуснота:

Име и презиме аутора и др., *Наслов књиге* (Место издања: Издавач, година), стране.

Војислав Суботић и др., *Меморијали ослободилачких ратова Србије*, књ. I, том 1 (Београд: Влада Републике Србије, 2006), 30.

Библиографија:

Презиме, име, име и презиме, име и презиме и име и презиме. *Наслов књиге*. Место издања: Издавач, година.

Суботић, Војислав, Марко Поповић, Љубинко Драгићевић и Зоран Пановић. *Меморијали ослободилачких ратова Србије*. Књ. I, том 1. Београд: Влада републике Србије, 2006.

г) Вишетомна издања

Фуснота:

Име и презиме аутора, *Наслов књиге*, књига, том, *Поднаслов* (Место издања: Издавач, година), стране.

Угљеша Рајчевић, *Затирано и затрто*, књ. 1, *Оскрнављени и уништени српски споменици на тлу претходне Југославије* (Нови Сад: Прометеј, 2001), 43-45.

Библиографија:

Презиме, име аутора. *Наслов књиге*. Књига, том, *Поднаслов*. Место издања: Издавач, година.

Рајчевић, Угљеша. *Затирано и затрто*. Књ. 1, *Оскрнављени и уништени српски споменици на тлу претходне Југославије*. Нови Сад: Прометеј, 2001.

г) Примарна одговорност (уредник, преводилац, приређивач)

Фуснота:

Име и презиме, ур.; гл и одг. ур.; прев.; прир. *Наслов књиге* (Место издања: Издавач, година), стране.

Ijan Začek, прир. *Hronologija umetnosti* (Beograd: Laguna, 2018), 96-98.

Библиографија:

Презиме, име, ур.; гл и одг. ур.; прев.; прир. *Наслов књиге*. Место издања: Издавач, година.

Začek, Ijan, прир. *Hronologija umetnosti*. Beograd: Laguna, 2018.

д) Секундарна одговорност (уредник, преводилац, приређивач)

Фуснота:

Име и презиме аутора, *Наслов књиге*, ур.; гл. и одг. ур.; прев.; прир. Име и презиме (Место издања: Издавач, година), стране.

Tanja Velmans, *Čudesna povest ikone*, prev. Nataša Ikodinović (Beograd: Clio, 2007), 70.

Библиографија:

Презиме, име аутора. *Наслов књиге*. Ур.; Гл и одг. ур.; Прев.; Прир. Име и презиме. Место издања: Издавач, година.

Velmans, Tanja. *Čudesna povest ikone*. Prev. Nataša Ikodinović. Beograd: Clio, 2007.

ђ) Поглавља у књизи, монографији, енциклопедији, зборнику радова

Фуснота:

Име и презиме аутора, „Наслов поглавља”, у *Наслов књиге*, ур. Име и презиме (Место издања: Издавач, година), страна.

Љубодраг Димић, „Србија и Први светски рат – противречности епохе и узроци сукоба”, у *Србија и геополитичке прилике у Европи 1914. године*, ур. Миломир Степић и Љубодраг П. Ристић (Лајковац: Градска библиотека; Београд: Институт за политичке студије), 34.

Библиографија:

Презиме, име аутора. „Наслов поглавља”. У *Наслов књиге*. Ур. Име и презиме, стране. Место издања: Издавач, година.

Димић, Љубодраг. „Србија и Првистетски рат – противречности епохе и узроци сукоба”. У *Србија и геополитичке прилике у Европи 1914. године*. Ур. Миломир Степић и Љубодраг П. Ристић, 11-38. Лајковац: Градска библиотека; Београд: Институт за политичке студије, 2015.

е) Поглавља у књизи, монографији, енциклопедији, зборнику радова на енглеском језику

Име и презиме аутора, ”Наслов поглавља“, у *Наслов књиге*, ур. Име и презиме (Место издања: Издавач, година), страна.

Фуснота:

Lilien Filipovitch Robinson, ”From tradition to modernism: Uroš Predić and Paja Jovanović“, у *On the Very Edge*, eds. Jelena Bogdanović, Lilien Filipovitch Robinson and Igor Marjanović (Leuven: University Press, 2014), 38.

Библиографија:

Презиме, име аутора. ”Наслов поглавља“. У *Наслов књиге*. Ур. Име и презиме, стране. Место издања: Издавач, година.

Filipovitch Robinson, Lilien. ”From tradition to modernism: Uroš Predić and Paja Jovanović“. У *On the Very Edge*. Eds. Jelena Bogdanović, Lilien Filipovitch Robinson and Igor Marjanović, 31-61. Leuven: University Press, 2014, 31-62.

ж) Електронска издања књига

Фуснота:

Име и презиме аутора, *Наслов књиге* (Место издања: Издавач, година), <http://adresa> (приступљено датум).

Charles William Chadwick Oman, *The Byzantine Empire* (London: Adelphi Terrace - New York: G. P. Putnam’s Sons, 1902), <https://www.gutenberg.org/cache/epub/37756/pg37756-images.html> (приступљено 17.10.2015).

Библиографија:

Презиме, име аутора. *Наслов књиге*. Место издања: Издавач, година. <http://adresa>. (приступљено датум).

Oman, Charles William Chadwick. *The Byzantine Empire*. London: Adelphi Terrace - New York: G. P. Putnam's Sons, 1902. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/37756/pg37756-images.html> (приступљено 17.10.2015).

ПЕРИОДИКА (ЧАСОПИСИ, МАГАЗИНИ, ONLINE ЧАСОПИСИ, ДНЕВНА ШТАМПА)

Часопис:

а) један аутор

Фуснота:

Име и презиме аутора, „Наслов текста”, *Наслов часописа* година излажења, број, свеска (година): страна.

Јован Зизјулас, „Еклисиолошки проблеми својствени односима источних халкидонских и источних («оријенталних») нехалкидонских цркава”, *Богословље* LIX, 1-2 (2001): 140.

Библиографија:

Презиме, Име. „Наслов текста”. *Наслов часописа* година излажења, број, свеска (година): стране.

Зизјулас, Јован. „Еклисиолошки проблеми својствени односима источних халкидонских и источних («оријенталних») нехалкидонских цркава”. *Богословље* LIX, 1-2 (2001): 135-152.

б) два и три аутора

Фуснота:

Име и презиме аутора и име и презиме аутора, „Наслов текста”, *Наслов часописа* година излажења, број, свеска (година издања): страна.

Радивој Радић и Наташа Половина, „Византијски пламен и његови одсјаји у српској историји”, *Летопис Матице српске* 189, 492, 5 (2013): 725.

Библиографија: Презиме, име и име и презиме. „Наслов текста”. *Наслов часописа* година излажења, број, свеска (година издања): стране.

Радић, Радивој и Наташа Половина. „Византијски пламен и његови одсјаји у српској историји”. *Летопис Матице српске* 189, 492, 5 (2013): 719-730.

в) четири и више аутора

Фуснота:

Име и презиме аутора и др., „Наслов текста”, *Наслов часописа*, година излажења, број, свеска (година издања): страна.

Vladana Petrović i dr., „Savremeni trenutak arhitekture stanovanja na globalnom nivou - HOUSING 15”, *Arhitektura i urbanizam* 44 (2017): 57.

Библиографија:

Презиме, име, име и презиме, име и презиме и име и презиме. „Наслов текста”. *Наслов часописа* година излажења, број, свеска (година издања): стране.

Petrović, Vladana, Aleksandar Keković, Nataša Petković-Groždanović, Mirko Stanimirović и Marjan Petrović, „Savremeni trenutak arhitekture stanovanja na globalnom nivou - HOUSING 15”. *Arhitektura i urbanizam* 44 (2017): 55-61.

г) популарни часопис, магазин

Фуснота:

Име и презиме аутора, „Наслов текста”, *Наслов часописа*, датум излажења (дан, месец година), страна.

Tom O’Nil, „Leonardno... ili ne?”, *National Geographic*, februar 2012, 45.

Библиографија:

Презиме, име аутора. „Наслов текста”. *Наслов часописа*, датум излажења (дан, месец година), стране.

O’Nil, Tom. „Leonardno... ili ne?”. *National Geographic Srbija*, februar 2012, 42-50.

д) популарни часопис, магазин на енглеском језику

Фуснота:

Име и презиме аутора, „Наслов текста”, *Наслов часописа*, датум излажења (месец и дан, година), страна.

Larry Kohl, „Heavy Hands on the Land“, *National Geographic*, November 1988, 633-653.

Библиографија:

Презиме, име аутора. „Наслов текста”. *Наслов часописа*, датум излажења (месец и дан, година), стране.

Kohl, Larry. "Heavy Hands on the Land". *National Geographic*, November 1988, 633-653.

ђ) Online часопис

Фуснота:

Име и презиме аутора, „Наслов текста”, *Наслов часописа* број, свеска (година издања), <http://adresa> (приступљено датум).

Роберт Тафт, „Литургија велике Цркве: Почетна синтеза структуре и тумачења у сумраку иконоборства”, *Теолошки погледи* XLI, 1 (2008), <https://teoloskipogledi.spc.rs/files/pdfs/2008/1/95-132.pdf> (приступљено 10. 11. 2017).

Библиографија:

Презиме, име аутора. „Наслов текста”. *Наслов часописа* број, свеска (година издања) <http://adresa> (приступљено датум).

Тафт, Роберт. „Литургија велике Цркве: Почетна синтеза структуре и тумачења у сумраку иконоборства”, *Теолошки погледи* XLI, 1 (2008). <https://teoloskipogledi.spc.rs/files/pdfs/2008/1/95-132.pdf> (приступљено 10. 11. 2017).

е) чланак у новинама (ауторски чланак)

Фуснота:

Име и презиме аутора, „Наслов текста”, *Наслов новина*, датум (дан. месец, година), страна.

Синиша Пауновић, „У присуству 50.000 људи њ. св. Патријарх др. Гаврило осветио је јуче цркву у Новом Сарајеву”, *Политика*, 16. септембар, 1940, 7.

Библиографија:

Презиме, име аутора. „Наслов текста”. *Наслов новина*, датум (дан. месец, година), стране.

Пауновић, Синиша. „У присуству 50.000 људи њ. св. Патријарх др. Гаврило осветио је јуче цркву у Новом Сарајеву”. *Политика*, 16. септембар, 1940, 7.

ж) чланак у новинама (анонимни чланак)

Фуснота:

„Наслов текста”, *Наслов новина*, датум (дан. месец, година), страна.

„Закон о Српској Православној Цркви”, *Време*, 23. мај, 1929, 7.

Библиографија:

„Наслов текста”. *Наслов новина*, датум (дан. месец, година), стране.

„Закон о Српској Православној Цркви”. *Време*, 23. мај, 1929, 7.

ПОНОВЉЕНО ЦИТИРАЊЕ

а) Скраћеница Ibid. (од Ibidem - на истом месту) позива на фусноту која јој претходи. Она замењује све оно што је у следећој фусноти идентично. Ако је фуснота идентична са претходном може да се користи само Ibid., а уколико се разликује број стране, онда се додаје и број стране на коју се упућује. Скраћеница Ibid. се не примењује уколико фуснота има више аутора, изузев ако су сви подаци у наредној фусноти идентични.

Примери:

1. Сима Ћирковић, *Срби у средњем веку*, Београд: Идеа, 2005, 54.
2. Ibid.
3. Ibid., 58.

б) Скраћено цитирање раније коришћене литературе након прекида у континуитету цитирања треба да садржи: Презиме аутора, скраћени наслов дела, и број стране.

Примери:

1. Сима Ћирковић, *Срби у средњем веку*, Београд: Идеа, 2005, 54.
2. Љубодраг Димић, „Србија и Први светски рат – противречности епохе и узроци сукоба”, у *Србија и геополитичке прилике у Европи 1914. године*, ур. Миломир Степић и Љубодраг П. Ристић (Лајковац: Градска библиотека; Београд: Институт за политичке студије), 34.
3. Ћирковић, *Срби у средњем веку*, 54.
4. Димић, „Србија и Први светски рат”, 34.

ДОКУМЕНТИ ИЗВРШНИХ ВЛАДИНИХ И ЦРКВЕНИХ ОРГАНА

Фуснота:

Име установе, *Наслов текста*, Име и презиме аутора уколико је исти познат (Место издања: Издавач, датум или година) <http://adresa> (приступљено датум).

Министарство културе и информисања Републике Србије, *Закон о културним добрима*, (Београд: „Службени гласник РС”, бр. 71 од 22. децембра 1994, 52 од 15. јула 2011 - др. закони, 99 од 27. децембра 2011 - др. закон) <https://www.kultura.gov.rs/tekst/43/zakoni-i-uredbe.php> (приступљено 24.5.2012).

Библиографија:

Име установе, *Наслов текста*. Име и презиме аутора уколико је познат. Место издања: Издавач, датум или година. <http://adresa> (преузето датум).

Министарство културе и информисања Републике Србије. *Закон о културним добрима*. Београд: „Службени гласник РС”, бр. 71 од 22. децембра 1994, 52 од 15. јула 2011 - др. закони, 99 од 27. децембра 2011 - др. закон. <https://www.kultura.gov.rs/tekst/43/zakoni-i-uredbe.php> (приступљено 24.5.2012).

МАГИСТАРСКЕ ТЕЗЕ И ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Фуснота:

Име и презиме аутора, „Наслов тезе или дисертације” (магистарска теза или докторска дисертација, назив факултета, година), страна.

Vojislav Korać, „Monumentalna arhitektura Pomorja od druge polovine XIII do druge polovine XIV века” (doktorska disertacija, Filozofski fakultet, 1959), 50.

Библиографија:

Презиме, име аутора. „Наслов тезе или дисертације”. Магистарска теза или докторска дисертација, назив факултета, година.

Korać, Vojislav. „Monumentalna arhitektura Pomorja od druge polovine XIII do druge polovine XIV века”. Doktorska disertacija, Filozofski fakultet, 1959.

ИЗВОРИ

Фуснога:

Скраћени назив архива, Назив и/или број фонда, број кутије и/или фасцикле, број документа, датум или година.

AJ, 69, 127, 185, 1921.

Извори:

Пуни назив архива, Назив и/или број фонда, број кутије и/или фасцикле, број и Назив документа, датум или година.

Архив Југославије, Фонд Министарства вера 69, 127, 185
Писмо Одбора за подизање Спомен-цркве и костурнице у Лазаревцу Министру вера, 1921.

КЊИГЕ СВЕТОГ ПИСМА

Књиге Светог Писма не наводе се у списку литературе, већ само у тексту рада. Места из Светог Писма, стихови или позивање на текст, наводе се искључиво у основном тексту на следећи начин: скраћеница књиге (према Библијским скраћеницама у наставку текста), глава, запета и стих/стихови. Пример: (Изл 14, 8 или 1 Кор 4, 37).

Уколико се наводи више раздвојених стихова из исте главе, одвајају се тачком.

Пример: (Пост 18, 2-6.14-16.20).

Уколико се указује на следеће стихове после наведеног места, пише се скраћено „сс”.

Пример: (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; 1 Сам – Прва књига Самуилова; 2 Сам – Друга књига Самуилова; 1 Цар – Прва књига о царевима; 2 Цар – Друга књига о царевима; 1 Дн – Прва књига дневника; 2 Дн

– Друга књига дневника; Језд – Књига о Јездри; Нем – Књига о Немији; Јест – Књига о Јестири; Јудт – Књига о Јудити; Тов – Књига о Товиту; 1 Мак – Прва књига Макавејска; 2 Мак – Друга књига Макавејска; Јов – Књига о Јову; Пс – Псалми; Пр – Приче Соломонове; Проп – Књига проповедникова; Пнп – Песма над песамама; 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 Осије; 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

Библијске скраћенице Нови Завет:

Мт – Еванђеље по Матеју; Мк – Еванђеље по Марку; Лк – Еванђеље по Луки; Јн – Еванђеље по Јовану; Дап – Дела апостолска; Рим – Посланица Римљанима; 1 Кор – Посланица прва Коринћанима; 2 Кор – Посланица друга Коринћанима; Гал – Посланица Галатима; Еф – Посланица Ефесцима; Фил – Посланица Филипљанима; Кол – Посланица Колошанима; 1 Сол – Посланица прва Солуњанима; 2 Сол – Посланица друга Солуњанима; 1 Тим – Посланица прва Тимотеју; 2 Тим – Посланица друга Тимотеју; Тит – Посланица Титу; Флм – Посланица Филимону; Јевр – Посланица Јеврејима; Јак – Посланица Јаковљева; 1 Пт – Посланица прва Петрова; 2 Пт – Посланица друга Петрова; 1 Јн – Посланица прва Јованова; 2 Јн – Посланица друга Јованова; 3 Јн – 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*, eds. Jesuits Jean Daniélou, Claude Mondésert and Henri de Lubac (Paris: Éditions du Cerf, 1942).

PG – *Patrologia Graeca*, ed. Jacques Paul Migne (Paris: J. P. Migne's, 1857–1886)

PL – *Patrologia Latina*, ed. Jacques Paul Migne (Paris: J. P. Migne's, 1844–1855)

Amb. Ambiquorum liber

Ep Epistole

LA Liber Asceticus

Myst. Mystagogia

ŽIVOPIS

the journal for nurturing Church art

AUTHOR GUIDELINES

Živopis is a journal that has been published since 2007. The journal publishes works on multidisciplinary topics from the social sciences and humanities, narrower artistic and scientific fields, and of artistic and theological character. The journal publishes original research articles, review articles, reports, critical reviews, polemics, reviews, projects, interviews, and translations in the field of Church art and theology as well as other disciplines which support the development of Church art and accompanying theological thought. The topic is divided into three areas: Studies (from theology, art history, musicology, architecture, chemistry, physical chemistry), Arts (Church painting: iconography, fresco painting, mosaic, sculpture, etc.), and Restoration and preservation (methodology of conservation and restoration of icons on wood and canvas, frescoes, and stone buildings). The journal comes out once a year.

Articles are sent via email as a separate (attached) document to the editor of the journal *Živopis*, PhD Darko Stojanović: darkostoja@gmail.com

The decision of the editorial board to accept a certain article implies the consultation of two reviewers.

1. The journal welcomes articles written in Serbian, in Cyrillic alphabet. Articles can also be written in foreign languages. The authors are responsible for the quality of the language of the article. Therefore, authors who submit an article in a language other than their mother tongue are asked to submit the text for professional proofreading before submitting it for publication to the journal *Živopis*. Grammatically incorrect or stylistically poorly written articles will be rejected.

2. Manuscripts are submitted in WORD format, Times New Roman font, size 12, line spacing 1.5. Footnotes are in Times New Roman font, size 10, single line spacing. If the author uses some specific fonts (e.g., Church Slavonic), he is obliged to submit the used fonts.

3. It is obligatory to state: name, surname, institutional affiliation, and e-mail. In case there are several authors, provide for each author all the required information.

4. Each article should contain: 1. Title; 2. Abstract; 3. Keywords; 4. Main text; 5. Footnotes; 6. Summary title; 7. Summary; 8. Bibliography.

5. The abstract should contain no more than 300 characters; it should not contain abbreviations or references. Keywords are listed in a separate line below the abstract, maximum 5 to 7 words. Keywords must be relevant to the topic and content of the article. The abstract should be written in the language of the main text.

6. The manuscript, which includes the title, abstract, key words, main text, abstract, bibliography, as well as footnotes, should contain up to 45,000 characters. The manuscript can have chapters and subchapters. All paragraphs should be indented 0.5, and there should be no blank line to separate paragraphs. The text is submitted without pagination. Double quotation marks are used for quotations within the text, and single quotes for quotations within quotations.

QUOTATIONS SHOULD BE WRITTEN IN THE FOLLOWING WAY: „”, NOT „“, ”“, „»«, «». WITH THE QUOTED WORKS IN A FOREIGN LANGUAGE, THE FOLLOWING QUOTES ARE TO BE USED ” “. IF THE TEXT OF THE ARTICLE IS IN A FOREIGN LANGUAGE, THE QUOTES ” “ ARE USED FOR ALL QUOTATIONS.

7. The summary is written after the main text, before the Bibliography, and should contain up to 1200 characters. If the text is in Serbian, the abstract should be in English or another foreign language. If the text is in a foreign language, the summary should be in Serbian.

8. Bibliography is listed in alphabetical order by author's surname. More works by the same author should be listed chronologically. If the same author has published several works in the same year, include lowercase letters after the year in alphabetical order.

9. The place of the pictures and illustrations, tables, graphs, schemes in the text of the article should be specified (example:

Fig.1). They are sent as separate files, accurately titled and numbered, with accompanying explanations and references to the source of the material, i.e., the name and surname of the author of the supplementary material. The text cannot contain more than 5 supplementary materials submitted in tiff. or jpg. format.

CITATION AND QUOTATION RULES

BOOKS (MONOGRAPHS, CATALOGUES, ENCYCLOPEDIAS, MISCELLANY)

a) one author

Footnote:

Name and surname of the author, *Book title* (Place of publication: Publisher, year), pages.

Сима Ћирковић, *Срби у средњем веку* (Београд: Идеа, 2005), 120-125.

Bibliography:

Surname, name of the author. *Book title*. Place of publication: Publisher, year.

Ћирковић, Сима. *Срби у средњем веку*. Београд: Идеа, 2005.

b) two or three authors

Footnote:

Name and surname and name and surname of the authors, *Book title* (Place of publication: Publisher, year), pages.

Leonid Ouspensky and Vladimir Lossky, *The Meaning of Icons* (Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, 1999), 18-21.

Bibliography:

Surname, name and name and surname of the authors. *Book title*. Place of publication: Publisher, year.

Ouspensky, Leonid and Vladimir Lossky. *The Meaning of Icons*. Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, 1999.

c) four or more authors

Footnote:

Name and surname of the author et al., *Book title* (Place of publication: Publisher, year), pages.

Војислав Суботић et al., *Меморијали ослободилачких ратова Србије*, Book I, Vol. 1 (Београд: Влада Републике Србије, 2006), 30.

Bibliography:

Surname, name, name and surname, name and surname and name and surname. *Book title*. Place of publication: Publisher, year.

Суботић, Војислав, Марко Поповић, Љубинко Драгићевић and Зоран Пановић. *Меморијали ослободилачких ратова Србије*. Book I, Vol. 1. Београд: Влада републике Србије, 2006.

d) Multivolume works

Footnote:

Name and surname of the author, *Book title*, book, volume, *Subtitle* (Place of publication: Publisher, year), pages.

Угљеша Рајчевић, *Затирано и затрто*, book 1, *Оскрнављени и уништени српски споменици на тлу претходне Југославије* (Нови Сад: Прометеј, 2001), 43-45.

Bibliography:

Surname, name of the author. *Book title*. Book, volume, *Subtitle*. Place of publication: Publisher, year.

Рајчевић, Угљеша. *Затирано и затрто*. Book 1, *Оскрнављени и уништени српски споменици на тлу претходне Југославије*. Нови Сад: Прометеј, 2001.

g) Primary responsibility (editor, translator, compiler)

Footnote:

Name and surname, ed.; ed.-in-chief; trans.; comp. *Book title* (Place of publication: Publisher, year), pages.

Ijan Začek, comp. *Hronologija umetnosti* (Beograd: Laguna, 2018), 96-98.

Bibliography:

Surname, name, ed.; ed.-in-chief; trans.; comp. *Book title*. Place of publication: Publisher, year.

Začek, Ijan, comp. *Hronologija umetnosti*. Beograd: Laguna, 2018.

d) Secondary responsibility (editor, translator, compiler)

Footnote:

Name and surname of the author, *Book title*, ed.; ed.-in-chief; trans.; comp. Name and surname (Place of publication: Publisher, year), pages.

Tanja Velmans, *Čudesna povest ikone*, trans. Nataša Ikodinović (Beograd: Clio, 2007), 70.

Bibliography:

Surname, name of the author. *Book title*. Ed.; Ed.-in-chief; Trans.; Comp. Name and surname. Place of publication: Publisher, year.

Velmans, Tanja. *Čudesna povest ikone*. Trans. Nataša Ikodinović. Beograd: Clio, 2007.

f) Chapters in a book, monograph, encyclopaedia, miscellany

Footnote:

Name and surname of the author, „Chapter title”, in *Book title*, ed. Name and surname (Place of publication: Publisher, year), page.

Љубодраг Димић, „Србија и Први светски рат – противречности епохе и узроци сукоба”, in *Србија и геополитичке прилике у Европи 1914. године*, eds. Миломир Степић и Љубодраг П. Ристић (Лајковац: Градска библиотека; Београд: Институт за политичке студије), 34.

Bibliography:

Surname, name of the author. „Chapter title”. In *Book title*. Ed. Name and surname, pages. Place of publication: Publisher, year.

Димић, Љубодраг. „ Србија и Први светски рат – противречности епохе и узроци сукоба”. In *Србија и геополитичке прилике у Европи 1914. године*. Eds. Миломир Степић and Љубодраг П. Ристић, 11-38. Лајковац: Градска библиотека; Београд: Институт за политичке студије, 2015.

e) Chapters in a book, monograph, encyclopaedias, miscellanies in English

Footnote:

Name and surname of the author, ”Chapter title“, in *Book title*, ed. Name and surname (Place of publication: Publisher, year), page.

Lilien Filipovitch Robinson, "From tradition to modernism: Uroš Predić and Paja Jovanović", in *On the Very Edge*, eds. Jelena Bogdanović, Lilien Filipovitch Robinson and Igor Marjanović (Leuven: University Press, 2014), 38.

Bibliography:

Surname, name of the author. "Chapter title". In *Book title*. Ed. Name and surname, pages. Place of publication: Publisher, year.

Filipovitch Robinson, Lilien. "From tradition to modernism: Uroš Predić and Paja Jovanović". In *On the Very Edge*. Eds. Jelena Bogdanović, Lilien Filipovitch Robinson and Igor Marjanović, 31-61. Leuven: University Press, 2014, 31-62.

h) Electronic editions of books

Footnote:

Name and surname of the author, *Book title* (Place of publication: Publisher, year), <http://address> (accessed date).

Charles William Chadwick Oman, *The Byzantine Empire* (London: Adelphi Terrace – New York: G. P. Putnam's Sons, 1902), <https://www.gutenberg.org/cache/epub/37756/pg37756-images.html> (accessed 17.10.2015).

Bibliography:

Surname, name of the author. *Book title*. Place of publication: Publisher, year. <http://address>. (accessed date).

Oman, Charles William Chadwick. *The Byzantine Empire*. London: Adelphi Terrace – New York: G. P. Putnam's Sons, 1902. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/37756/pg37756-images.html> (accessed 17.10.2015).

PERIODICALS (JOURNALS, MAGAZINES, ONLINE JOURNALS, DAILY NEWSPAPERS)

Journal:

a) one author

Footnote:

Name and surname of the author, „Title of the text”, *Title of the journal* year of publication, number, volume (year): page.

Јован Зизјулас, „Еклисиолошки проблеми својствени односима источних халкидонских и источних («оријенталних») нехалкидонских цркава”, *Богословље* LIX, 1-2 (2001): 140.

Bibliography:

Surname, First name. „Title of the text”. *Title of the journal* year of publication, number, volume (year): pages.

Зизјулас, Јован. „Еклисиолошки проблеми својствени односима источних халкидонских и источних («оријенталних») нехалкидонских цркава”. *Богословље* LIX, 1-2 (2001): 135-152.

b) two and three authors

Footnote:

Name and surname of the author and name and surname of the author, „Title of the text”, *Title of the journal* year of publication, number, volume (year of publication): page.

Радивој Радић and Наташа Половина, „Византијски пламен и његови одсејаји у српској историји”, *Летопис Матице српске* 189, 492, 5 (2013): 725.

Bibliography:

Surname, name and name and surname. „Title of the text”. *Title of the journal* year of publication, number, volume (year of publication): pages.

Радић, Радивој and Наташа Половина. „Византијски пламен и његови одсејаји у српској историји”. *Летопис Матице српске* 189, 492, 5 (2013): 719-730.

c) four or more authors

Footnote:

Name and surname of the author et al., „Title of the text”, *Title of the journal* year of publication, number, volume (year of publication): page.

Vladana Petrović et al., „Savremeni trenutak arhitekture stanovanja na globalnom nivou - HOUSING 15”, *Arhitektura i urbanizam* 44 (2017): 57.

Bibliography:

Surname, name, name and surname, name and surname and

name and surname. „Title of the text”. *Title of the journal* year of publication, number, volume (year of publication): pages.

Petrović, Vladana, Aleksandar Keković, Nataša Petković-Groždanović, Mirko Stanimirović and Marjan Petrović, „Savremeni trenutak arhitekture stanovanja na globalnom nivou - HOUSING 15”. *Arhitektura i urbanizam* 44 (2017): 55-61.

d) popular journal, magazine

Footnote:

Name and surname of the author, „Title of the text”, *Title of the journal*, date of publication (day. month year), page.

Tom O’Nil, „Leonardno... ili ne?”, *National Geographic*, februar 2012, 45.

Bibliography:

Surname, name of the author. „Title of the text”. *Title of the journal*, date of publication (day. month year), pages.

O’Nil, Tom. „Leonardno... ili ne?”. *National Geographic Srbija*, februar 2012, 42-50.

d) a popular journal, magazine in English language

Footnote:

Name and surname of the author, ”Title of the text“, *Title of the journal*, date of publication (month and day, year), page.

Larry Kohl, ”Heavy Hands on the Land“, *National Geographic*, November 1988, 633-653.

Bibliography:

Surname, name of the author. ”Title of the text“. *Title of the journal*, date of publication (month and day, year), pages.

Kohl, Larry. ”Heavy Hands on the Land“. *National Geographic*, November 1988, 633-653.

f) Online journal

Footnote:

Name and surname of the author, „Title of the text”, *Title of the journal* number, volume (year of publication), <http://address> (accessed date).

Роберт Тафт, „Литургија велике Цркве: Почетна синтеза структуре и тумачења у сумраку иконоборства”, *Теолошки погледи* XLI, 1 (2008), <https://teoloskipogledi.spc.rs/files/pdfs/2008/1/95-132.pdf> (accessed 10. 11. 2017).

Bibliography:

Surname, name of the author. „Title of the text”. *Title of the journal* number, volume (year of publication) <http://address> (accessed date).

Тафт, Роберт. „Литургија велике Цркве: Почетна синтеза структуре и тумачења у сумраку иконоборства”, *Теолошки погледи* XLI, 1 (2008). <https://teoloskipogledi.spc.rs/files/pdfs/2008/1/95-132.pdf> (accessed 10. 11. 2017).

e) newspaper article (author’s article)

Footnote:

Name and surname of the author, „Title of the text”, *Newspaper Title*, date (day. month, year), page.

Синиша Пауновић, „У присуству 50.000 људи њ. св. Патријарх др. Гаврило осветио је јуче цркву у Новом Сарајеву”, *Политика*, 16. септембар, 1940, 7.

Bibliography:

Surname, name of the author. „Title of the text”. *Newspaper Title*, date (day. month, year), pages.

Пауновић, Синиша. „У присуству 50.000 људи њ. св. Патријарх др. Гаврило осветио је јуче цркву у Новом Сарајеву”. *Политика*, 16. септембар, 1940, 7.

h) newspaper article (anonymous article)

Footnote:

„Title of the text”, *Newspaper title*, date (day. month, year), page.

„Закон о Српској Православној Цркви”, *Време*, 23. мај, 1929, 7.

Bibliography:

„Title of the text”. *Newspaper title*, date (day. month, year), pages.

„Закон о Српској Православној Цркви”. *Време*, 23. мај, 1929, 7.

REPEATED QUOTATION

a) Abbreviation *Ibid.* (from *Ibidem* – in the same place) refers to the footnote that precedes it. It replaces everything that is identical in the following footnote. If the footnote is identical to the previous one, only *Ibid.* can be used, but if the page number differs, then the page number to which it refers is added. Abbreviation *Ibid.* is not used if the footnote has more than one author, unless all the information in the following footnote is identical.

Examples:

1. Сима Ћирковић, *Срби у средњем веку*, Београд: Идеа, 2005, 54.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, 58.

b) Abbreviated citations of the previously used literature after a break in the continuity of citation should include: Author's surname, abbreviated title of the work, and page number.

Examples:

1. Сима Ћирковић, *Срби у средњем веку*, Београд: Идеа, 2005, 54.
2. Љубодраг Димић, „Србија и Први светски рат – противречности епохе и узроци сукоба”, у *Србија и геополитичке прилике у Европи 1914. године*, ур. Миломир Степић и Љубодраг П. Ристић (Лајковац: Градска библиотека; Београд: Институт за политичке студије), 34.
3. Ћирковић, *Срби у средњем веку*, 54.
4. Димић, „Србија и Први светски рат”, 34.

DOCUMENTS OF EXECUTIVE GOVERNMENT AND CHURCH BODIES

Footnote:

Name of the institution, *Title of the text*, Name and surname of the author if known (Place of publication: Publisher, date or year) <http://address> (accessed date).

Министарство културе и информисања Републике Србије, *Закон о културним добрима*, (Београд: „Службени гласник РС”, бр. 71 од 22. децембра 1994, 52 од 15. јула 2011 - др. закони, 99 од 27. децембра 2011 - др. закон) <https://www.kultura.gov.rs/tekst/43/zakoni-i-uredbe.php> (accessed 24.5.2012).

Bibliography:

Name of institution. *The title of the text*. Name and surname of the author if known. Place of publication: Publisher, date or year. <http://address> (accessed date).

Министарство културе и информисања Републике Србије. *Закон о културним добрима*. Београд: „Службени гласник РС”, бр. 71 од 22. децембра 1994, 52 од 15. јула 2011 - др. закони, 99 од 27. децембра 2011 - др. закон. <https://www.kultura.gov.rs/tekst/43/zakoni-i-uredbe.php> (accessed 24.5.2012).

MAGISTERIAL THESES AND DOCTORAL DISSERTATIONS

Footnote:

Name and surname of the author, „Title of the thesis or dissertation” (magisterial thesis or doctoral dissertation, name of the faculty, year), page.

Vojislav Korać, „Monumentalna arhitektura Pomorja od druge polovine XIII do druge polovine XIV века” (doktorska disertacija, Filozofski fakultet, 1959), 50.

Bibliography:

Surname, name of the author. „Title of the thesis or dissertation”. Master thesis or doctoral dissertation, name of faculty, year.

Korać, Vojislav. „Monumentalna arhitektura Pomorja od druge polovine XIII do druge polovine XIV века”. Doktorska disertacija, Filozofski fakultet, 1959.

SOURCES

Footnote:

Abbreviated name of the archive, Name and/or number of the fund, number of the box and/or folder, number of the document, date or year.

AJ, 69, 127, 185, 1921.

Bibliography:

Full name of the archive, Name and/or number of the fund, number of the box and/or folder, number and Name of the document, date or year.

Архив Југославије, Фонд Министарства вера 69, 127, 185
Писмо Одбора за подизање Спомен-цркве и костурнице у
Лазаревцу Министру вера, 1921.

THE BOOKS OF THE BIBLE

The books of the Holy Bible are not listed in the bibliography, but only in the text of the article. Parts of the Holy Bible, verses or text references are to be cited only in the main text as follows: Book abbreviation (according to Biblical abbreviations in the text below), chapter number, comma and verse/verses number. Example: (Exodus 14, 8 or 1 Cor 4, 37).

If more separate verses from the same chapter are quoted, they should be separated by a full stop.

Example: (Gen. 18, 2-6.14-16.20).

If the author refers to the succeeding verses thereafter, he should use the abbreviation “vv”.

Example: (Jer 20, 8vv – the succeeding verses) or just “v” (Jn 17, 7c – the succeeding verse).

Biblical abbreviations for the Old Testament:

Gen – The Book of Genesis (The First Book of Moses); Ex – The Book of Exodus (The Second Book of Moses); Lev – Leviticus (The Third Book of Moses); Num – Numbers (The Fourth Book of Moses); Deut – Deuteronomy (The Fifth Book of Moses); Josh – The Book of Joshua; Judg – The Book of Judges; Ruth – The Book of Ruth; 1 Sam – The First Book of Samuel; 2 Sam – The Second Book of Samuel; 1 Kings – The First Book of the Kings; 2 Kings – The Second Book of the Kings; 1 Chron – The First Book of the Chronicles; 2 Chron – The Second Book of the Chronicles; Ezra – The Book of Ezra; Neh – The Book of Nehemiah; Esther – The Book of Esther; Jdt – The Book of Judith; Tob – The Book of Tobit; 1 Ma – The First Book of Maccabees; 2 Ma – The Second Book of

Maccabees; Job – The Book of Job; Ps – Psalms; Prov – The Book of Proverbs; Eccles – The Book of Ecclesiastes; Song – The Song of Solomon; Wis – The Wisdom of Solomon; Sir – The Book of Sirach; Isa – The Book of the Prophet Isaiah; Jer – The Book of the Prophet Jeremiah; Lam – Lamentations of Jeremiah; LJer – The Letter of Jeremiah; Bar – The Book of the Prophet Baruch; Ezek – The Book of the Prophet Ezekiel; Dan – The Book of the Prophet Daniel; Hos – The Book of the Prophet Hosea; Am – The Book of the Prophet Amos; Mic – The Book of the Prophet Micah; Joel – The Book of the Prophet Joel; Obad – The Book of the Prophet Obadiah; Jon – The Book of the Prophet Jonah; Nahum – The Book of the Prophet Nahum; Hab – The Book of the Prophet Habakkuk; Zeph – The Book of the Prophet Zephaniah; Hag – The Book of the Prophet Haggai; Zech – The Book of the Prophet Zechariah; Mal – The Book of the Prophet Malachi

Biblical abbreviations for the New Testament:

Mt – The Gospel according to Matthew; Mk – The Gospel according to Mark; Lk – The Gospel according to Luke; Jn – The Gospel according to John; Acts – Acts of the Apostles; Rom – The Letter of Paul to the Romans; 1 Cor – The First Letter of Paul to the Corinthians; 2 Cor – The Second Letter of Paul to the Corinthians; Gal – The Letter of Paul to the Galatians; Eph – The Letter of Paul to the Ephesians; Phil – The Letter of Paul to the Philippians; Col – The Letter of Paul to the Colossians; 1 Thess – The First Letter of Paul to Thessalonians 1; 2 Thess – The Second Letter of Paul to the Thessalonians; 1 Tim – The First Letter of Paul to Timothy; 2 Tim – The Second Letter of Paul to Timothy; Tit – The Letter of Paul to Titus; Philem – The Letter of Paul to Philemon; Heb – The Letter to the Hebrews; Jas – The Letter of James; 1 Pet – The First Letter of Peter; 2 Pet – The Second Letter of Peter; 1 Jn – The First Letter of John 1; 2 Jn – The Second Letter of John; 3 Jn – The Third Letter of John; Jude – The Letter of Jude; Rev – The Revelation of John.

Other well-known writings of general and theological culture (e.g., patristic texts) should be cited according to regular citation rules.

General abbreviations:

SC – *Sources Chrétiennes*, eds. Jesuits Jean Daniélou, Claude Mondésert and Henri de Lubac (Paris: Éditions du Cerf, 1942).

PG – *Patrologia Graeca*, ed. Jacques Paul Migne (Paris: J. P. Migne's, 1857–1886)

PL – *Patrologia Latina*, ed. Jacques Paul Migne (Paris: J. P. Migne's, 1844–1855)

Amb. Ambiquorum liber

Ep Epistole

LA Liber Asceticus

Myst. Mystagogia

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.021.333
75.01

ЖИВОПИС : часопис за неговање црквене уметности /
главни и одговорни уредник Дарко Стојановић. - Год. 1, бр. 1 (2007)- . -
Београд : Висока школа - Академија Српске Православне Цркве
за уметности и конзервацију, 2007- (Београд : Vox art 21). - 23 cm

Годишње. - Текст на срп., итал. и енгл. језику. -
ISSN 1452-8908 = Живопис
COBISS.SR-ID 140181772