

МОЛИТВЕНЕ ИКОНЕ ПРЕПОДОБНОГА СЕРГИЈА*

Проглашавајући догмат иконопоштовања, васељенски смисао човечанства је дефинисао природу ликовне уметности као безусловно вредну. Према томе проглашењу, естетски феномен, на своме врху, као икона, а према томе — и уопште уметност, мада и не толико схватљива, као њен највиши род, није само комбинација спољних утисака која изненађује нашу способност да се [ова] узбуђује, али — [будући] заиста појава постојеће стварности у чулном и посредовањем чулнога — [она] је нешто безусловно достојно и вечно. Уметност је „*оно што подсећа*“, по учењу отаца Седмога васељенског сабора. Наши савременици, позитивистички настројени, радо се позирају на то учење, али они при томе чине дубоку историјску грешку, модернизуюћи ту реч — „*подсећање*“, и осветљавајући је у смислу субјективизма и психологизма. Потребно је поуздано појмити да је светоотачка терминологија — терминологија старојелинскога идеализма и уопште је обојена онтологијом. У даноме случају нипошто није реч о субјективном подсећању уметности, као о платонском „*присећању*“, *ἀνάμνησις*, као појави саме идеје у чулном: уметност изводи из субјективне затворености, разара границе условнога света и, почињући од слика и кроз посредство слика, узводи ка прволиковима, од ектипова, кроз типове, према прототиповима. Уметност — не психологична, него онтологична, стварно је откривење прволика [пралика] Уметност заиста показује нову, досад нама непознату реалност, заиста подиже а *realibus ad realiora, et a realioribus ad realissimum*. Уметник не ствара слику из себе, него само скида покрове са лика који већ постоји, и уз то [постоји] пре стварања света: *не набацује* боје на платно, него као да рашчишћава њему туђе слојеве, „записе“ духовне реалности. И у томе свом раду који као да отвара вид на безусловно, он је сам, у својој уметности, *безуслован*: човек је неусловљен у своме раду. Ето шта је, у ствари, било речено као исход иконоборачких спорова. По нашој оцени, та мисао неоспорно јасно извире из идеје оваплоћења, из идеје оваплотивости и оваплоћености Апсолутнога смисла бића; јасно нам је да обожење човека

* Реферат који је аутор прочитао 1919. године у Комисији за заштиту споменика уметности и старина Тројице-Сергијевске лавре, организованог при његовом непосредном учешћу. У даноме иконографском огледу блиставо се показује својеврсност мишљења и језика тога оригиналног богослова и мислиоца. — Редакција.

Објављено у: *Журнал Мисковской патриархии*, 1969, 9, 80 — 90.

вуче за собом, неопходно вуче, и безусловну вредност његове делатности. И с друге стране, наша убеђеност, у оригиналној значајности уметности, својим јавним *предсловом* има заједничку потврду оваплоћености Безусловне вредности. Та два признања су тако нераскидиво везана међу собом, да нам је тек мало појмива могућност самога спора о њиховој вези. А међутим, тај спор који се отезао цео век и стајао потока крви, мноштва мучеништава, огромних државних потреса и свеопште историјске узнемирености, доказује да је конкретни смисао догмата иконопоштовања, као узвођења уметности на раван догматске важности, заиста био мало доступан маси, — *Χαλέπα τὰ καλὰ* — тешко је продрети до лепоте. Та малодоступност догмата о уметности за мисао (средњовековну) приморава да мислимо, да се у наше време тај догмат, неоспораван ни од кога, не оспорава не због силе свештенога признања, него више због свеопштег непризнања, због свеопштег непоимања тог догмата, — непризнању закључно до потпунога уништења истинскога његовог смисла, — до замене *истине* о апсолутности људскога стваралаштва — невидљивом метафором, тако да сама оштрица спора, већ затупљена, приморава на недоумицу, око чега је у ствари било толико шушкања. И ако је тако, онда се изнова уништава уметност — не само црквена уметност него уметност уопште, уметност као таква, јер онда вредност постаје неовапловом, а уметничке слике — само имитацијом чулне стварности, дуплирањем бића које никоме није потребно. И још: ако је тако, онда се реализму, а он је симболизам, и он је реализам, поново супротставља натурализам, а он је субјективизам, иако замаскиран новом техником. И онда се изнова јавља питање: а шта, је ли уметност оригинално дело. стваралаштво живота, или безначајан посао, забава, вредна само у недостатку конкретних животних импулса и интереса?

Не гледајући на неоспоривост уметности, далеко [од тога] да [је то] од свих, стално се признаје њено изворно достојанство. Схватити ово последње, — још предстоји, и [то] предстоји на томе путу, мисли се, који се открио сасвим недавно, у тек минулој деценији [то је прва деценија XX века — прев.], — на путу силажења од идеалнога врха и историјскога праизвора уметности, — од иконописа. Ми смо почели да поимамо, да схватамо само додирнувши се иконе, безусловну озбиљност задатака уметности, — не практичну *корист* уметности у области морала, друштвености, декоративности и тако даље, него њу саму по себи као нешто што гласи нову реалност. Сад нам предстоји следећа етапа: схватити везу иконописа, као манифестацију прволикова, као раскривање [онога што] није од [овога] света а у свету је, с *духом* који уочава прволик, — конкретно — естетски и историјски истраживати, што се управо у уметности признавало и високо ценило од стране носилаца духа, јер формално установљење метафизичке природе уметности још се одређује довољно конкретно, шта управо у уметности достиже њене задатке у највећој мери а шта у мањој. С друге стране, такво изучавање ће дати могућност да се појми и сам дух, јер иконе које су цењене као носиоци духа, саме су сведоци о духу који их је оценио, ништа нису мање, ако не и веће него писмени споменици и литерарна признања.

II

На највећу срећу, у нашим рукама се налази материјал који је погребан за изучавање, у крајњој мери у једном појединачном случају. Имамо две иконе из ћелије преподобнога Сергија Радоњешкога, иконе његове „молитве“, изражавајући се на стари начин, то-јест оне саме иконе пред којима се преподобни Сергије молио својом самотном молитвом, пред којима је он откривао своју душу и које су њему откривале душу других светова.¹ Прилично је тешко подвући важност тога факта, ако се поред тога присетимо високе оцене икона чак и обичних људи XIV века; јер ту икона није била украс као и остали украси собе, малтене део намештаја, као сада, него је била жива душа дома, његов духовни центар, умнопостижна осовина око које се окретао сав дом, — била је предмет највеће пажње и васцеле брига, а према томе и — оштрога, искренога, детаљнога, промишљеног избора. Икона је била за човека XIV века његов духовни облик, само сведочанство његовог унутарњег живота. У даном случају, — по висини духа преподобнога Сергија ми можемо себи да објаснимо, шта је васељенско сазнање човечанства признавало за највишу уметност, то-јест шта је управо у тачности одговарало смислу догмата иконопоштовања; и обратно, по карактеру иконописа који је изабрао велики носилац Духа, изабрао *лично* себи за молитву, за своју пустињску ћелију, ми можемо да појмимо структуру његовог сопственог духа, његов унутарњи живот, оне духовне силе којима је отхранио свој дух родоначелник Русије. Пажња према двома ћелијским иконама преподобнога Сергија даје нам могућност да дубоко проникнемо у два питања која се узајамно допуњују и узајамно су неопходна: и то, наиме, у питање о природи високе уметности и у питање о карактеру високога духа, — уметности догматске важности и духа руске историјске свеопштости. Те две иконе — нису само два споменика, у својој оригиналности засведочена високим духом, него и две идеје које су собом оријентисале првобитну руску историју. Ако је икона *Тројице* — оно што је преподобни Сергије творачки улио у руску историју, онда је своје молитвене иконе добио од васељенскога сазнања кроз своје претке, и лично. На највећу срећу, у којој је немогуће не видети неки историјски Разум, како Тројица, тако и обе те иконе, дошле су до нас у превасходној сачуваности. Али ми ћемо сада говорити само о [овима двома] последњим.

Непрекидно манастирско предање, потврђено писаним спомеником XVII века, сведочи о неоспорној оригиналности тих икона, Њихово налажење готово на једном и истом месту у Тројичком сабору [саборном храму — прев.], и при томе на видном месту, до наших дана, њихова историјска знаменитост, превасходство њихове израде, њихова скоро датираност, тако ретка за иконе XIV века, најзад, старо признање једне од њих, управо *Одигитрије*, — Чудотворке — све то

¹ Репродукцију икона види у прилогу уз овај чланак; уређене су према репродукцијама у књизи *Троице-Сергиева Лавра. Художественные памятники*, Москва, без год. изд., илустрације 61 и 68. У књизи М. А. Ильина, *Zagorsk. Trinity-Sergius Monastery*, Москва, без год. изд., дата је само репродукција светитеља Николаја, илустрација 4. У садашње време те су иконе потпуно откривене.

заједно, рекло би се, требало је да сабира око тих икона непрекидну масу, како богомољаца који се клањају светињи, тако и учених истраживача и оцењивача лепога, који се боје да не превиде макар и цртицу драгоцених утисака у кулурном и естетском смислу. Рекло би се да смо у животописима преподобног Сергија, у описима Лавре и у историјама руске уметности, били дужни да читамо опширне анализе тих двеју икона и важне закључке који отуда следе. Али нема ничега [ли] сличног. Само у специјалној литератури о Лаври ми срећамо суве инвентарске спомене о самоме постојању ћелијских икона. Тако, у проф. Е. Е. Голубинскога (стр. 192) на 423 странице текста о тим иконама је [само ово] речено: „Код раке Преподобнога налазе се иконе његове „молитве“ или раније његове ћелијске — Богородице Одигитрије и Николаја Чудотворца”. И само, без спомена, макар краткога, о стилу, о особинама сликања, о духовном садржају, тих драгоцених дела, а на стр. 100. без икакве везе са текстом, нејасно су репродуковане те иконе; зачуђујуће је, да, проучавајући животопис преподобнога Сергија, Е. Е. Голубински чак и не спомиње те иконе као једно од најауторитетнијих сведочанстава његовог унутарњег живота... Исто тако у инвентару Лавре проф. А. В. Горскога само је примећено: „Слика пресвете Богородице Одигитрије — „молитве” Сергијеве — налази се насупрот његове раке, заједно са његовом мантијом, штапом и другим стварима које су му припадале” (стр. 20), а у примедби: „У попису 1642. године на десној страни од царских двери према раки преподобнога Сергија такође се спомиње ова слика заједно са сликом Св. Николе: „Молитва чудотворца Сергија”. И тако, о делима високога и естетског значаја говори се у најдетаљнијим пописима Лавре, а у одељку житија преподобнога Сергија, не само у ретку инвентарскога списка, без и најмањег покушаја (да се приђе) њима са стране естетске. Можда је и добро што се не чини такав приступ: у двотомној иконографији Богомајке Н. П. Кондакова која заузима 387 + 451 страницу, и садржи у себи 240 + 251 цртеж и 7 + 6 табли у боји, наравно, није се нашло места за репродукцију Лаврине Одигитрије или чак за њен једноставан опис, али је оно што налазимо на стр. 199. II тома — *изненађујуће*. Управо Кондаков разматра ту Одигитрију „међу сроднима и сличним сликама”, у какве убраја икону бр. 173 Лаврине ризнице — прилог Вељаминова по Ксенији Годуновој 1682. години и налази („ми налазимо” — оригиналне речи!) у тим двама иконама „ретку идентичност у свим детаљима фигура”. То је све што је нашао за потребно да каже о ћелијској Одигитрији многуучени академик. Стварно *non multa, sed multum*. И заиста би било тешко испољити веће затамњење естетскога осећања археолошким формализмом: именована икона Ксеније Годунове јесте икона ретко типична за XVII век... Тешко је измислити било шта више од Одигитрије преподобнога Сергија, неголи [што је] гореспоменута икона...? И тако, слободни смо да мислимо да истраживање тих ће-

² Икона Одигитрије је остала до сада специјално неиспитивана. Посебне примедбе поводом ње могуће је наћи у књизи Ю. А. Олсуфьева, *Описи икон Троице-Сергиевской Лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков*, Сергиев Посад, 1920, 19. и 20; и у чланку А. О. Белоброва, *Живопись XIV века*, у књизи *Троице-Сергиева Лавра. Художественные памятники*, Москва, без год. изд., 73.

лијских икона преподобнога Сергија још уопште није учињено, и према томе покушаћемо да га скицирамо, полазећи од најнепосредније анализе и остављајући схватања компаративно-историјска за крај овога нашег реферата.

III

Изворно сведочанство о ћелијским иконама преподобнога Сергија налази се у *Инвентару Тројичкога манастира*, насталоме у току 1641 — 1643. године, који је уредила Комисија коју је именовао цар Михаил Фјодорович од својих чиновника и који се [инвентар] чува у Лавриној библиотеци међу списковима под бр. 1. Тај списак који има, узгред речено, огромно значење за послове рестаурације у Тројичком сабору [катедрали — прев.], саставио је познати писац чуда преподобнога Сергија, редактор његова *Житија* и издавач, у 1646. години, *Епифанијева житија преподобнога Сергија* заједно са *Житијем преподобнога Никона* и службама обојици светаца под насловом *Службе и житија и описи чудеса преподобних отаца наших Сергија Радоњешкога чудотворца и његова ученика преподобнога оца и чудотворца Никона — Симон Азарин*. Он је био монах у Лаври, благајник и економ и цео живот, испуњен литерарном делатношћу, завршио је 1665. године ту, у Лаври, где је и погребен. Ми говоримо о свему томе да би означили ауторитетност сведочанства Симона Азарина: изванредно важни додаци на рукописима почетком XVII века на горе означеном рукопису писма подсећају на повез Азарина у томе рукопису, и с великим делом вероватноће треба да буду однесени на његову одговорност; уосталом, тешко је и представити себи како је могла ствар стајати друкчије, јер ко би дозволио појединоме лицу да своја нагађања уноси у службени докуменат, и уз то толико одговоран, као инвентар манастира, састављен по царском наређењу. Наравно, то је могао да учини само онај ко је, прво, одлично знао манастирски инвентар и манастирска предања и, друго, ко је, осим тога, вршио повез дела. Обратимо се овде сведочанству *Инвентара* на листовима 11а—12. Ево њега: „А под том пак иконом је икона слика чудотворна пречисте Богородице Одигитрије [Путеводитељнице, Наставнице] обложена сребрним оковом, [по]злаћена [а] у Спаса и у Пречисте су венци филигрански по пољима [= површинама] су писани [=сликани] свети на трима местима преподобни Онуфрије Сергије и Никон у Пречисте [су] марама и бисер а у Спаса накит [на]низано бисером узглавље међу бисером [је] драги камен лазурни а у Пречисте је у прилогу [=додатку] дата [по]сребрена резана [по]злаћена а у овој пет других каменова достоканаца а [у] Сергија јахонти лазурни на којима [су] по два зрна бисерна мантије бисерне по три коловрата на преклопима по два камишка смазни прокладочки и додаци сребрни [по]злаћени а минђуше сребрне [по]злаћене на њима по три бисера [а] у прилогу [=додатку] двадесет [по]злаћених Повеја у те слике у средини тлас црвен кругом опушена атласом [по]злаћеним [а] на повоју је крст [на]низан бисером са дробницама око[ло] је играчка бисерна Мољење чудотворца Сергија А испод те слике је лик чудотворца Николе обложен посребреним око-

зом [по]злаћен венац филигрански с његовим [окова] иницијали [је] украс сребрни чеканиј [по]злаћен а у њему су три тиркизова а два смазни а у те [је] слике повој [при]шивен лик Николе чудотворца златом и сребром на црвеном атласу [је] потпис око[ло] пришивен сребром мољења чудотворца Сергија”.

Томе је месту потребно објашњење и растављање знакова. Реч је о првом реду иконостаса Тројичне цркве, управо о њеном десном крилу, то-јест ономе где је рубљовска Тројица. При томе, у почетку XVII века, врх тога првога реда у неким местима састојао се из мањих икона, састављених у виду стубића. Стубац икона који је описан на листовима 10—11—12 распоређен је био напореда са Спасом на престолу за другима око Успења, а ова последња икона је пристајала уз Тројицу Рубљова. А стубац се састојао: из иконе Богородице Умилења и под њом — лика ћелијске Одигитрије која нас занима, а још ниже се налазила икона — Николаја Чудотворца. „А под том сликом (то-јест под иконом Умилења) слика чудотворне Богородице. (Достојно ‘е пажње да су већ 1641. састављачи [инвентара] ту икону званично већ сматрали за чудотворну, да се не говори о другој ћелијској икони, тако да [јој] признање чудотворности није подразумевано због припадања чудотворцу Сергију. Зар не стоји та издвојеност Одигитрије у некаквом саодносy са сведочанством саме пречисте о Преподобном, као о њеном изабранику?). Обложена је сребром, облогом, позлаћена (то јест позлаћена облогом [оковом] која се сачувала и до сада). У Спаса и Пречисте венци су скани (то јест филигран). По пољима (разуме се, по пољима иконе) исликани су свети на три места: преподобни Онуфрије, Сергије и Никон. (Већ факт налажења Сергија и Никона у својству светих на икони Сергија Радоњешкога нагони [нас] да признамо те фигуре као касније досликане, то јест не пре друге половине XV века. А анализа иконописне фактуре тих фигура — издуженост пропорција тела при релативно великим главама, тамна искликавања ликова, црте ликова чине највероватнијим да се њихова појава односи на прву половину XVI века). На Пречистој су оглавље и ожерелије, а у Спаса ожерелије нанизани бесером (оглавље — то је хаљина, марама главе; *ожерлије* — пруга шивена обично бисером и причвршћена код врата, њу не треба мешати са прикаченим накитом — цатом; сви именовани украси су се сачували на икони). У марами међу бисером је камен рубин лазурни (рубинима су се на језику XVI и XVII века називали корунди, „рубин лазурни” — плави корунд, то јест сапфир). У Пречисте је у прилогу (прилог — то је све што се „прилагало” икони, не сачињавајући њен неопходни део, — украс), цата сребрна, изрезбарена, позлаћена (то јест гравирана, за разлику од оковане и од жигосане и позлаћене), а у њему је пет каменова: виниси и достоканци (виниса — то је племенити шипак, или шипак боје пламена — пиран, а достоканци — то су бојена стакла, али не брушена, него глачана), па минђуше рубин лазурни (то јест сафирне), а на њима по два зрна гурмишка (то је бисер округлога облика и унеколико сивкасте боје, насупрот блиставијем и белијем угластом бисеру кафимском. Тих минђуша сада нема). Огрлице бисерне (то јест *ћердани*, дукати) по три кончића, на трупчићима по два камичка смазни прокладочки (смазнама су се називали дублети, то

јест каменови слепљени из горњег дела садањег или доброга бојеног стакла и нижега стакленог) и врхови сребрни позлаћени, и минђуше сребрне позлаћене, а на њима по три жумчушка, у прилогу двадесет златних (ничега сличнога сад нема, и није јасно о каквима је „златним” овде сад реч). Копрена у тога лика је у срединама „отлас червчат” (црвени), а у круг је опшивена „отласом златним” (то јест оквирић од златнога броката а средина од златнога атласа. Тај застор на икони се није сачувао; требало би потражити да ли га има у ризници Лавре). На велу је крст, фиксиран бисером са дробницом (тако су се називале значке са гравиранима или бојеним сликама). Около је врпца бисерна (вероватно около, око копрене је — низ бисера). *Молитва чудотворца Сергија* (последње речи су писане другим рукописом и другим мастилом, као што је горе речено, тај рукопис XVII века потпуно подсећа на повез Симона Азарина). А под том сликом (то схватам у горе објашњеноме смислу, мада убудуће до даљег разјашњења размера иконе Умилења под „том сликом остаје могућност да се разуме и сам лик Умилења, тако да су се тада две ћелијске иконе показале као напоре једна с другом) — слика чудотворца Николаја, обложена сребром — басмом, позлаћен (то јест позлаћен басмом) венац филигран с финифтима (то јест филигран с емајлом). Цага сребрна је жигосана, позлаћена, и у њој су три тиркиза и два намазана црвена (сад су остала два тиркиза и један рубински-црвено намазан, то јест дублет, а остала су три камена замењена лошим ливеним стаклима бледо-аметистове боје у оквирима много познијим). А та слика има вео: нашивен је лик Николе Чудотворца златом и сребром на црвеном атласу. Потпис около — шивен је сребром. (Те копрене, опет, код иконе нема, али је могуће да се на тим двома ћелијским иконама потврђује правило, према коме се на висећим копренама на иконама пришивао или крст или икона те композиције). *Молитва преподобнога Сергија* (последње речи су дописане тим истим мастилом и тим истим рукописом, тако да и аналогни додатак опису предстојеће иконе припада, као што се види, Симону Азарину)”.

Такво је ауторитетно сведочанство прве половине XVII века о иконама које нас интересују. То двократно сведочанство служи као везујуће звоно између краја XIV и почетка XV века; прилазећи средини између тих крајњих датума, и, руководећи се њима, можемо с пуном уверљивошћу да установимо самоидентичност молитвених икона преподобнога Сергија.

IV

Пређимо сада на фактурно изучавање поменутих икона. При томе њихова историјска ограниченост на одстојању већем од пет векова њиховог постојања и многобројне црте подударности даје право и угодност да по многим тачкама говоримо о њима заједно, пре но што буду установљене њихове паралеле. Почнимо од размера. *Размер њихових дасака* довољно се близу приближује један другоме. И управо, у Одигитрије су [ови] размери даске: 10 6/8 горњи део — висина, 8 6/8 горњи део — ширина, 6/8 горњи део дебљина, при чему је,

изгледа, икона подметнута, што увећава дебљину даске: вертикално поље $8/8$ горњег дела, *заглавица* је једна, средња, али услед, вероватно, подметнуте даске, то дато може и да не одговара ономе што је било у старини. *Ковчег*, то-јест удубљење, врло је плитак. Услед тога што је овај затворен тафтом немогуће је било одредити од каквога је *дрвета* даска испод иконе; а што се тиче *левкаса*, то, не скидајући басму, немогуће би било доказати присуство навлаке. У иконе Николаја Чудотворца *размери даске* су такви: $11\frac{1}{8}$ горњи део, ширине $8\frac{1}{8}$ горњи део, дебљина $4/8$ горњи део, вертикално поље $6/8$ горњи део, а хоризонтално $8/8$ горњи део, *заглавице* две средње, удубљење врло плитко; није нам пошло за руком да одредимо дрво и начин наношења *левкаса*. У општој *контури* обеју икона, то-јест у силуети, у уоквиривању фигура скреће пажњу потпуно подударна по маниру и потпуна испуњеност контуром површине иконе. Постоји у обеју њих, и при томе једнака, крајња успешна стеченост у односима површине *светлости*, то-јест никакве хармоније између размера слике и размера иконе. Хоћу рећи да су обе иконе веома успешно, и при томе једнако успело, усликане на својој површини.

Услед те хармоније иконе чине утисак некакве завршености, некакве безусловне испуњености садржајем даних површина, резултатом чега се јавља осећање *апсолутности размера*, како икона тако и самих слика, а то у своме поретку даје значај, некакву *величину* обема иконама, схваћенима као велика дела уметности, а не као [просечни серијски] уметнички производи. Даље, у заједничкој контури је приметна њена лакоћа, некаква гипкост линија, ритмика и симетрија њихова. Што се тиче *појединачне контуре* — линија унутрашњих то, не упштајући се сад у детаље, треба приметити огромни [уметнички] степен израде лица, њихову коначну стеченост, њихову крајњу прецизност; у њима нема ничега расплинутога, ничега млитавога, урађенога било како, само приближно, него се у свакој линији осећа рука која овладава разумом у врховима прстију, рука апсолутно сигурна и која се не може удаљити чак ни [за] длаку од тога управо правца који она одређује као неопходан. У вези са еластичним, помало валовитим, никад не угластим, карактером линија, врло сличним у обема иконама — та крајња завршеност придаје им антички изглед: не византијски, него управо класични, јелински, и при томе не академски-јелински, него јелински још топао и пун унутарњег трепета и светлости. Обема иконама су карактеристичне довољно изравнате параболе; подударни су и набори одежда, дугачки, изражајни, помало гипки, што је особито јасно видљиво на одежди Спаситеља, а на одеждама Богородице и Николаја Чудотворца не види се толико колико се осећа. Што се тиче *раздјелке* има је само на одеждама Спаситеља — танким, чистим, златним потезима, и вероватно представља познији запис него *раздјелка* косе Спаситељеве која се вије, а исто тако брада и коса Николаја Чудотворца — довољно је танка. *Простор* на једној и другој икони је представљен, — може бити, у сагласности са различитим темама, мало је различит. У Одигитрије су ликови јасни и довољно рашчлањени: „долично” је избочено у мањем степену, само ако не зависи од познијег записа; у избочености гипких набора [има] нешто реалистичкога карактера, мало технике ку-

бизма. Што се тиче лика Николаја Чудотворца, ту нема особите јасности, него је раздвојеност (разлика особито велика; у поређењу у Одигитрији је више јасности, а мање раздвојености, него у Николе Чудотворца, где је, обратно, одређености мање, а раздвојености више. А о „доличноме” је довољно тешко судити по њеној нерашчишћености. Та разлика стоји, као што се види, у вези са већом аналитичношћу, са већим расуђивањем, већом човечношћу иконе Николаја Чудотворца и већом интуитивношћу, већом духовношћу, већом божанственошћу, већом онтологичношћу Одигитрије; она је онтолошки плотскија од иконе Николаја Чудотворца. Тон *комбинације боја* обеју икона није врло топао, а *карактер* није врло јасан; али ипак са одређеношћу је то могуће рећи само о Одигитрији, пошто јој је мање потребно чишћење. А сама комбинација боја те иконе је таква: мафориј Богомајке је тамно-виолетно-кестењасте боје са наранџастом звездом (види се само једна), с оковом од пет паралелних пруга које се нижу једна за другом — две тамно-црвене и три оранџасте са златом. Повез Богомајке је сафирно-сив. Од њенога хитона се види само сафирно-сиви рукав са наранџастим и тамно-црвеним опшивом — наруквицама. А *опис* мафорија је — наранџаст, његове линије, које се налазе између двеју тамних, — тамно-кестењасте. Хитон и гиматиј Спаситеља је — карминско-светле боје са златном шрафировком. Не гледајући на потребу чишћења те иконе, и сад је могуће говорити о лепоти њене светлосне *хармоније*. Тамно-виолетно-кестењасте, наранџасте са црвенилом и сафирно-плави готово одговарају акорду *G-mol* (ре, сол, си — бе мол) по скали боја Земана, то јест наранџастоме, сивоме, тамно-тиркизове нијансе, и тамноме, а с друге стране, светлоцрвено-сјајни хитон и сјајна нијанса лица и руку, модно-сива трака и наранџасто-сиви поруб приближно одговарају акорду боја *C-dur* (до, ми, сол). То је при коришћењу спектралним бојама (осим мрке и црне). Ако [треба] применити разлагање „неправилних” боја, то јест не чистих спектрално, него разблажених мешањем с другима на њих узајамно допунске компоненте уз помоћ поларизационога прибора, онда се боја тела разлаже на оранџасту и сиво-зелену (сенке које се зелене и сива трака заједно производе утисак сиво-зеленога) жсжена *sienna* поново може да буде разложена на особиту нијансу наранџастог и сиво-зелену. Та разлагања су, као што видимо, остварена у комбинацији боја Одигитрије. У комбинацији боја иконе Николаја Чудотворца осећа се нешто заједничко са претходном. Боја његове одежде је истоветна са бојом мафорија Богоматере, а црвени омофор и Еванђеље у левој руци потпуно подсећају на одежде Спаситељеве, тако што су не само боје одвојено, него и расподела бојених маса обеју икона и вохрење или такозвана карнација ликова и руку. Уколико је допустиво разликовање пола и узраста, али у свих трију ликова она треба да се призна идентичном; то вохрење у белину и црвенило сјајне масе, при чему у Спаситеља преовлађује белина са довољно дубоким маслиново-зеленим масама, у Богоматере је црвена нијанса, уравнотежена с једне стране белима, а с друге стране врло провиднима маслиново-зеленим сенкама, а у Николаја Чудотворца румен, поново, сјајне нијансе. Осим тога у Богоматере су карактеристичне румене усне. *Покрета* нема на обема иконама, ако се не смат-

рају [таквим] лакши потези белила на бради Богородице и на челу Спаситеља. *Пробјелки* нема ни на једној од икона, *оживке*, најлакше се налазе у Одигитрије, можда услед њене веће очуваности. *Мазок* је на обема иконама дуг и узак. *Накладка* је у Одигитрије довољно густа, при чему су боје положене у разбјелку, то јест с белинама, а изгледа жидкији нанос се открива после рашчишћавања у Николаја Чудотворца. *Мајсторство* обеју икона је врло високо, видно је веће стваралаштво и већа истина у односу према прволику. Но, да би судили о томе дубље, дужни смо да се пажљиво загледамо у цртеж, обликованост и боју ликова и руку.

V

Лик Божје Матере је овалан при чему је овал продужен, и зачуђујуће хармоничан и девствено чист по својим линијама. Доњи део лица Богоматере — по контурама је врло млад. Особито су младе и девствене усне, то-јест онај део лица, који пре свега издаје сваку унутарњу нечистоту и, не без смисла, као део који најбоље раскрива дубину воље; у источних народа он се сматра најстидљивијим делом. Линије уста су врло гипке, а сама уста сва чиста, али што је особито карактеристично — без икакве хладноће или суровости; спокојна су, мирна и испуњена дубоком прибраности уста Богоматере. Скреће [на себе] пажњу довољно велика, али још не претерано велика, као на иконама XV века, дужина горње усне; при томе горња усна, која се неколико истиче над доњом, и истичући се — као да се завршава заострено. То истицање даје лику Мајке Божје израз невини и детињи, а нека заостреност његове средине, — као што је познато, карактеристично обележје девичанства. Томе изражају доприноси врло изражено удубљење на горњој усни; њена гипкост и наглашеност — опет сведочанство младости и девичанства, јер се с годинама губи то удубљење. Уопште говорећи, доњи део лица Богоматере — готово девојчице, неначете још ни сумњама, ни узбуђењима, а томе утиску доприноси подбрадак, довољно развијен, врло округлао и [који] иступа напред, а уз то је унеколико јајолик; у њему се осећа велика *племениност*, велика самосабрана сила. Није срезан тупо, као у Афродите, што придаје лицу израз влажности, неке расплнутости, стихијске сливености, он је у исто време савршено одређено сливен, то-јест није раздвојен, али раздвојеност подбратка би навела на мисао о раздвојености сазнања, о некаквој дубинској самоопрезности. Та јајоликост подбратка даје утисак пуне једнакости између онога што је Богоматер у дубинама своје почетне воље, и чиме се она јавља на површини свога лика великом вредности духовнога облика. Јаки, врло високи врат, који се конусно сужава према горе, оцртан је зачуђујуће лепом таласастом линијом. Том линијом је особито изражена органска великодушност, најдубљи аристократизам духа и тела Богоматере — свештена генеалогичка шездесет колена од почетка света који је култивисала изабрани цвет Изабранога народа. Нежно је, међутим, означен вратни мишић, чиме се напомиње о снази врата. А карактеристични попречни набор у доњем делу врата, набор који није везан са мишићним ткивом, типичан за женски организам и, де-



Богородица Одигитрија, икона XIV век

лилично, тачно одговара таквоме набору на вратовима античких женских статуа... Тај набор одводи мисао од могућега прегипа на страну одважности и грубости. Врат Одигитрије је млад, свеж, заиста девствен, у њега нема никакве млитавости; али тај врат је женски и женствен. Што од самога почетка зачуђује на икони, то је десно ухо,

видљиво готово цело, изузев само горњи део шкољке. Оно је постављено врло ниско, ненормално ниско: нижи крај ушне ресице пада напоредо са горњом усном, а доњи део шкољке је не много изнад ноздрва. Тај ниски положај ушију, као што се види, треба да даде утисак неке забачености главе и врата, што се потврђује изванредном откривеношћу врата. А то, у своје доба, изражава необичну гипкост врата и целог организма, некакву његову суштинску свежину и нераспадљивост. Ружичасто-румено вохрење врата и лица, поново, подвлачи здравље и гипкост ткива при појачаном раду срца; обично је то на иконама унеколико грубо и вулгарно, оно овде, напротив, отмено, радује око и, као зора, обвија душу бодром надом, а тим утицајем настоји и потврђује се ефекат таласасто-гипких линија врата. Глатко чело, са овлаш означеним надобрвним луковима или, пре, чеоним мишићима, без прекида носном кости, потпуно античко, прелази у директну линију носа. Ова последња је са лаком таласавошћу, — с најнежнијом повијеношћу. Линија носа је врло блиска античком оцртавању носа, али је више диференцирана и сува, више израђена. Из тога је удаљена духовним огњем она „влажност” која је карактеристична за тип Афродите; и ако [треба] тражити тој Богоматери античке изворе, онда би се ближе од свега њој приближио канонски тип бесмртне и безмужне Деве-Атине... Добро је повучен гребен (carina) тога танкога и сувог носа. У адекватности с тим његове су ноздрве сабране, нису отворене, при чему су стране ноздрва покретне, оштро диференциране, танке и оштро оцртане, као способне да се надувају. И то, опет, указује на снагу карактера, на *племенитост* и аристократско достојанство. Ако смо на нижем делу лица видели карактеристичне црте младости, онда је немогуће то рећи за нос који је лишен младалачке неодређености и који указује на велику зрелост карактера. И то двојство ћемо потврдити, ако се погледом спустимо не много наниже: ми ћемо такође да приметимо да набор између ноздрва и уста није изражен, што се опет односи на низ обележја која саопштавају млади карактер целог доњег дела лица. А на те исте симптоме треба да се односе и девствено-округли, врло гипки, мада и не пуначки, не више детињи образи. Обрве Богоматере су правилнога дуголико-савршеног облика, несрасле. Њихови су крајеви на једној линији. Нешироке, чак танке, оне су лепе, и лаке, и прелазе у линију носа. При томе је карактеристична њихова врло висока постављеност над очним шупљинама, што показује некакву тиху активност мисли на неко дирљиво чућење које оцртава. А тај симптом мисли показују неколики напрегнути чеони мишићи. Око уста се усредсредио изражај девичанске воље и неповређене целовитости саме природе Богоматере, — то што она, Одигитрија, даје биће; напротив, то што се усредсређује око очију, — као што треба да буде у свакоме портрету, то што сликано лице само добија од бића, — [јесте] оно чим оно пита свет. Очи Богоматере су врло велике, нису упале у очне дупље, с правилним разрезом, не нипошто бадемастог изгледа: доња већа образује лук веће кривине неголи горња, а то је особито приметно на десноме оку, то јест [на] ономе које је даље од Младенца; последња прилика није лишена уметничкога значаја. Те очи су потпуно отворене — созерцавају, али уште нису усмерене у беспредметност

занесењачки или расејано, мада и не мотре на посматрача или на било какав предмет који се ту налази. Горњи део дужице скрива се под горњим капком, а доња већа је ниско опуштена, готово опала, особито код спољнога очног угла, и над њим се примећује међуслој беоњаче. Утиску од великих очију, мада и не условно (потпомажу и велике очне дупље, то јест очне јаме, јако одвојене, при чему је ретко изражен набор под очима, такозвани подочњаци. Општи утисак од очију у целини — није [утисак] младости, него зрелости чак до четрдесет година, изнурености, измучености, али не физичке, него, више духовне, од созерцавања зла. Томе [утиску] доприносе стиснути углови уста, као од бола или горчине.

Оцењујући лик Богоматере у целини, ми не можемо а да не издвојимо у њему два јасно изражена мотива; то је, управо, мотив девствености, свежине и младости доњег дела лица који има своје средиште у пределу уста и изражава свој одзив на живот од стране Богоматере, и други мотив, који се раскрива у пределу очију, — мотив доживљене зрелости и узвишенога достојанства мисли, која зна живот [али] не у сликама маште, него у његовој изопачености и покварености и све [то] при дубокоме знању дезинтегритета живота, — који чува у себи бодрју наду и спокојно и мирно „да” бићу. Ако се сад сетимо хармонизације боја, а управо — у Ге-молу разматрани акорд горњег дела „мафорија” — и у Це-дур — лица, онда ћемо угледати и у тој хармонизацији пуну адекватност тих двеју тонаности Одигитрије: горњи део лица је урађен у тону нежном, а доњи — у срдитом, и уз то у срдитом по преимућству. А општи карактер слике је: сједињење унутарње снаге, како воље и мишљења, тако и женствене лепоте, — величине и достојанства са смирењем и покорношћу вишем, који се изражавају у лакоме, али спокојном наклону главе.

Али наша анализа не би, уосталом, била завршена кад ми не бисмо узели у обзир после лица друго оруђе изражајности и укупности карактеролошких обележја — руке. Уопште те руке подсећају на руке најбољих и најстаријих копија Одигитрије, и такође деизисне Богоматере XIV и почетка XV века која се чува у Лавриној ризници под бр. 29. Продужене, врло гпке, врло музикалне, оне су сувоњаве, мада и не кошчате. Оне нису пуне, уопште нису влажне, уопште су лишене оне астралне пријемчивости, оне најфиније чулне окултности, онога трепета и влажно-топлих и тамних вибрација, које су својствене рукама на сликама Леонарда да-Винчија, и који се тако јасно изражавају на левој руци, [али] само левој, икона Донске Богоматере. Обе руке Одигитрије унутарње су ритмичне, прожете духом музике и огромне нежности. Оне су врло мистичне, али, понављам, уопште нису окултне, уопште нису астралне, напротив, дубоко су спокојне и потпуно трезвене. Дуги, танки прсти који се сужавају према врховима, такозвани конуси, са врло префињеним зглобовима, без чворова, без неравнина, који изражавају унутарњу уздржаност и рефлексију, типично испољавају срећену, складну и чисту душу Богоматере. Цилиндрични нокти су врло дуги. Скреће [на себе] пажњу различита дужина кажипрста и средњег прста; али најприметнији је палац, исте дебљине на свој дужини, врло ниско

постављен, — тако да његов крај скоро долази до почетка првога зглоба кажипрста: карактеристично је пуно одсуство задебљања код корена палца, каквим се задебљањем одређује степен чулности. Ради даљих закључака, које, због недостатка времена, нећу да изво-дим, измерно сам дужину палца и кажипрста, [и] ево резултати:

палац: { лева рука: 22 мм (разлика је због разноврсности
десна рука: 23,5 мм
косине положаја)

кажипрст по { десна рука: 17 — 23 — 10,5 мм
зглобовима: { лева рука: 13 — 11 — 11 мм

БОГОДЕТЕ. У Богодетета задивљује пре свега општи облик главе, управо силна надмоћ горњег лубањског дела на штету [до-њег] личног, што је својствено врло детињем узрасту... Сот, узгред речено, пропорције главе Богодетета на разгледаној икони, од врат-нога набора до подбратка је 15 мм, од подбратка до носне кости 22 мм, од носне кости до врха главе 32 мм, од носне кости до руба косе 24 мм. И тако, лубања тога Богодетета је врло велика и уз то врло испупчена (*prominens*) с округлом границом длакавога дела главе; поред црте је коса, — то су црте чисто детиње...

Према томе, немогуће је а не сетити се да се мноштво генијал-них људи рађало управо с таквим знацима превремено, а при созер-цању таквих увек се осећа нека мистична светлост других светова, која се налази на деци; укратко — око таквих још није престало да се угаси оно страно сијање и ноуменални венчић вечности; а у старим религијама и у народноме сазнању превремено рођена деца су била и јесу унеколико предмет особите мистичне и мистичке пажње. Према томе, придајући особите пропорције Божанскоме Де-тету, иконописац је желео да означи његово [порекло] које није од [овога] света, његову тајанственост, његову неприпадност земноме. Он је — првенствено Дете. Али тетивни део лубањског мишића који се јако спушта и који је јасно изражен, јасно одељен од обају доњих чеоних мишића, а такође оштро изражен надобрвним луко-вима, густима, не као у Богоматере, али као у Богоматере високо постављеним обрвама, придаје Спаситељу изглед скоро не дечји, него чак готово старачки. Очи су приближене, дубоко упале, и с масив-нима равним већама, у којих као да су само прорезани отвори, са јасно израженим подочњацима, а тај утисак готово стараштва поја-чава се навише подигнутима и спуштеним наниже трепавицама, то-лико спуштеним да су над њима видни међуслојеви беоњаче. Све су то, понављам, поново, црте — не детиње, и не дечје, него, пре, зрелога узраста. Али, даље, носић је кратак, мало диференциран; није оштро оцртан, мада и са израженим ноздрвама, као у Матере: он се мало истиче, и — као да је спљоштен, што опет приморава посма-трача да мисли на детињи узраст, и томе нарочито доприноси пуна-чки вратић, чисто детиње усне, и уопште цео овал нижега дела лица — дечји је, чак и детињи. При томе опуштени углови уста на-супрот једрима који откривају сету, готово подигнутим угловима

уста Богоматере и скицирани набор од носа према углу уста придаје Богодетету тужни, страдалнички . . . израз лица, и оно одговара тужноме и уморном изразу његових очију. Положај ушију, постављених једва ниже нормалног, при чему је лево унеколико опуштено насупрот десноме и оба су одврнута у напред, показују да у Богодетета нема оне затурености главе, која је карактеристична за Матер. Она гледа навише, од земље ка небу, а Богодете — на посматрача; ја бих рекао: из некакве бездане дубине — на свет. На врату у Богодетета, узгред речено, не дечји дугоме и гипкоме и конусном са основом наниже, као у Мајке, видан је повијени набор немускулатурног карактера — детињег. А с друге стране, потпуно усправан положај целога тела Спаситеља, врата и главе (никакве нагнутости, никаквог нагиба); широки и царски достојанствени покрет десне руке која благосиља, а не условно церемонијално, него органско достојанство целе фигуре које се [достојанство] не скида, пуна сазнајност и огромна мудрост, преморене мудрошћу, као преоптерећена бескрајном мудрошћу, нешто древно, бескрајно старо. У склопу са горе поменутом беспомоћношћу и детињом жалостивошћу, чак некога превременог рођења на свет, тај огромни контраст нам даје уверење да је пред нама сам „Ветхиј денми”, мада се Он не налази беспомоћан на рукама Матере. И у Матери и у Сину осећа се огромно овлашћење. Они су обоје, особито Богодете, достојанствено и апсолутно једноставно мудро, мудро без напрезања, без напора, без тражења, они су мудри без кретања: *без напетости*, у себи самима они знају све, и мада су они у свету и у њему погружени, они обоје остају над њим и ван њега — у себи самима мирни покојем вечности који неће да наруше никаквим земним ударањем олуја. У њима [двома] који бораве *изнад* тога ударања бура, осећа се ослонац и заштита, и зато од целе иконе зрачи дубоки покој који није од [овога] света, бескрајни мир, савршено спокојство мудрости којом увек овладава.

НИКОЛАЈ ЧУДОТВОРАЦ. — У Николаја Чудотворца скреће [на себе] пажњу [нешто] сасвим друго, да не кажемо сасвим обрнуто, — управо концентрисаност, напрегнутост, збијеност свих [чеоних] набора, свих затезања, свих напрезања око једнога центра. Тај центар је у пределу очију и носне кости, то јест онога места лица, где се, по учењу индијске мудрости, налази треће, мистично, око — орган духовнога гледања. И стварно, Николај Чудотворац, који задивљује, гледа као да продире кроз простор својим двома очима, мотри још и носном кости, као трећим оком, и уочава њим све потпуно, кад се погледа. Тај утисак сабраности потпомаже преувеличано подвлачење обају делова чеонога мишића, јако напрегнутог. Померени су, збијени и спуштени наниже унутрашњи крајеви обрва и поред подигнутости и разилажења спољних; све се скупљају према једноме чвору. Очи Светитељеве су отворене на десно: он гледа, али не на посматрача, и не [ни] изнад њега у страну. При томе, на површан поглед могуће је приметити неку разроност; али погледајмо [боље] — и она се показује као „кретање очију”; у исто време док се десно [око] окренуло у страну, лево га достиже. Прелазећи [летимичним] крета-



Свети Николај, икона XIV век

њем очију Светитељ надгледа сав свет, и ништа неће остати а да га он не примети, али не све одједном, него у своје време, кад он упре погледом, и, ето, зариће се погледом у посматрача. Очекивање тога чини га строгим, мада по себи он и није љут.

Лице је његово врло суво, са оштро испалим јагодичним костима. Оштро је оцртан дуги нос са исушеном носном кости и с диференцираним ноздрвама. Доња је усна, исто као и горња, опуштена: у своме надгледању над онима које чува, Светитељ не мисли о себи. Али крајеви су мало подигнути — то значи да, не мислећи о себи, он не напушта, не губи самоприбраност и духовну напрегнутост. У његовим уснама нема нежности, него пре искрено, до краја одано служење Господу који му је поверио паству коју ће он у целини да врати повериоцу. Ту оданост, ту будност светитеља Николаја, потврђују и друге црте његова лика. Набори од носа према угловима уста и њима паралелне боре изнад — представљени су оштрим цртама. Они, као и затезање испод очију, представљени оштрима тамним цртама, враћају нашу пажњу опет према очима Светитељевим: наш поглед полази од његових очију и непрекидно се враћа њима свим линијама лика. Облик покривача главе косом је — острвце, а велики залиски су — старачки. То [нас] води к мисли о зрелости која већ стоји *над* узнемирењима и захтевима земним, о узрасту који је превазишао клаучање крви и личне страсти. Објективним разумом се руководи онај који је насликан на икони... Његове су очи широко отворене, а не зажмурене: Светитељ није онај који би се загледао у било коју одређену ствар, него уопште надгледа. Брада је његова учвршћена као да је концентрисана и сва је повијена унутра, при чему раздвајање не подвлачи ту исту архитектонику лица и својим линијама вуче поглед према центру лика. Врло уска повијена плећа, поред велике главе и нарочито врло великог чела, указује на слабост тела. А то још једном подвлачи огромну духовну напрегнутост, огромну духовну концентрисаност, огромни напор ума, — поимајући ту реч у античком смислу, као средиште свих делатности духа. Оно што је изражено мисаоним скраћењима чеоних мишића и кретањем очију, тај напор ума не говори о величанствености, него о надсветском спокојству, не о самобитној и самодовољној мудрости. Да, али о божанственом овлаштењу без напора ~~ова~~ не може бити ни речи. Тај лик својим очима баца сноп умне светлости, али светлост у њему — није своја, није она наднебеска светлост која струји од Одигитрије, него духовно лучење скупљено духовним напором, и отуда прихваћено — од те исте Одигитрије. Ако смо говорили да је Одигитрија дубоко антична, онда је *ова* икона, и поред зачуђујуће подударности с њом по фактури, дубоко туђа античности. У њој нема прелепога, него узвишено; у односу на њу, намеће се мисао поређења са музиком Бетовеновом, као изражајем чисте човечности. Тој икони више од свега одговара реч *епископос*, то јест *надзорник*, чувар, надзирник. Одигитрија даје небеске дарове, а *Епископос* чува њихову неокрњеност. Одигитрија је — мудрост небеска, а светитељ Николај Чудотворац — ум земаљски, премда и просветљен небеском светлошћу..

Те две иконе односе се једна према другој као теза и антитеза и, понављам, њихова фактурна подударност само подвлачи њихову антитетичност. Има не мало црта такве подударности: идентичност комбинације боја одежде Николаја Чудотворца и мафорија Богородице, црвено Еванђеље у првога и црвена такође одећа Богодетета Спаситеља, распоређене слично једна другој на левим рукама, прво — Светитеља, друго — Богоматере, док десне [руке] остају слободне и чине свештене покрете: благослова у Светитеља и гест побожности у Богоматере. На црте подударности се такође односе: једнако вохрење, однос фигура према пољу, једнаки размери дасака, поља и кутија, сличан карактер стила, и слични додаци и још — архитектонска подударност линија омофора у Николаја Чудотворца са линијама мафорија у Мајке Божје, а исто тако вратни изрез доње хаљине у првога, са истим [изрезом] мафорија. Слична су и сама слагања у скупине, особито положаја руку: али у исто време, док се десне руке Богоматере и Спаситеља отмено и дарежљиво отварају, десна рука Светитељева је сва притегнута и стиснута, као с неким напором, а срдачноме држању Богодетета левом руком Богоматере одговара бојажљиво одговорна ухваћеност и чврсто држање Еванђеља левом Светитељевом руком. Има довољно заједничке сличности и у рукама Светитеља и Богоматере, иако, је уосталом, о првима говорити сасвим тешко и нејасно услед оштећености њеним записом, али, као што се види, при издуженој руци са дугачким прстима карактер њен у Спаситеља је сасвим други, неголи у Богоматере. Његова десна рука, то јест она која се види на икони, и уз то мршава, са оштро означеним зглобовима, с цилиндричним прстима који се не сужавају, него се правоугаоно завршавају, то јест то је рука мислиоца, дискурзивног мислиоца, човека у кога ум преовлађује над интуицијом и напор духа над непосредним поседовањем. Врло развијен и врло дуг палац, гибак и покретан, сведочи о моћном карактеру, о унутарњој сили и духовној снази. На тај начин, поређење руку на једној и на другој икони опет нас води признању већ примећене њихове античности која се разјаснила приликом поређења с других страна. Тешко би било, — ако би нас археолошка схватања принуђивала на то да се ослободимо од мисли да је та противречност свесна, то јест друкчије говорити, да су те иконе парне, и да су као парне изашле из мајсторске [радионице]. На једној је приказана божанственост која се лаким кораком спушта доле; на другој — човечанство које напором подвига усеца у гранит степенице успона. На једној је царство небеско, вечна радост у Духу Утешитељу, које се остварује на Земљи; на другој — земаљско, „потребе које је узбуђују”. У Одигитрији је — драгоцен, скупљи од свега бисер, који у својој округлој самозатворености игра топлим блеском; светитељ Николај — то је трговац који је све распродао да би стекао ту драгоцену мудрост. У једној икони је — пут оваплоћења, а друга указује на пут одухотворења. Мирном надом блиста Одигитрија — Путеводитељица, али снагом ума Николај — Победник народа — подстиче на духовну самоконцентрацију. Божја благодат, дата као дар, и људски подвиг духа, стечен напором, — таква су два духовна прволика, две идеје које хране созерцање, које су усмеравале унутарњи живот старога служитеља молбана пред тим иконама, пре-

подобнога Сергија. Те две идеје су утврдиле и основне линије византијске културе; оне су биле оно наслеђе на које је био призван руски народ да га умножи и развије. Али ако су те идеје, уопште говорећи, могле да се оваплоте, оваплотиле су се такође у другим видовима, онда су, тим не мање, управо те слике, Одигитрије и Николаја Чудотворца, биле центри кристализације адекватних догађаја око њих и треба да буду признате за почетне. Разуме се, слика свакога свеца изражава идеју људског подвига, умну усредсређеност, духовни напор; али као и за грчко-византијско, тако и за руско сазнање тип свеца је приоритетно вазда био Николај Чудотворац: управо у њему, а не у некоме другом, народ је видео најкарактеристичније јединство црквенога чувара земље, епископство у некоме превасходном смислу. Понављам, лик Николаја Чудотворца се из давнина установио не као лик једнога од многих светаца, него као тип свеца, као представника људске светости. Према томе, налажење те иконе у преподобнога Сергија, при постојању само двеју његових икона указује на дубоку неслучајност управо таквога избора. Али типичност иконографскога сижеа у датом случају изванредно се подвлачи искључиво својствима саме иконе. Она је необично изражајна. Међу многима најстаријима и познијим сликањима светитеља Николаја, ја не могу да се сетим ниједне [иконе] која би, мада би се приближавала ћелијској по степену уметничке енергије, могла њој да се приближи по сили духовнога напрезања.³ Све оне, имајући свака своје врлине у поређењу са овима, изгледају, међутим, увеле, неизведене на савршени степен типа. Како је слабо, на пример, на познатој икони Николаја Чудотворца, из збирке Рјабушинскога, представљено оно исто летимично кретање очију, она иста усредсређеност пажње, она будност. Не знамо како да објаснимо, али у духовнога родоначалника руске културе, у његовом ћелијском животу, показује се један од центара људскога подвига, ретко јасно оваплоћеног. Али ми не можемо да се ослањамо на такозвану историјску случајност и дужни смо да видимо у томе симболу један од заметака који су образовали руску културу.

У још већем степену то исто се мора рећи и за другу икону преподобнога Сергија — Одигитрију. Ако је поштовање богоматеринства, тога чвора у коме се укрштају небески и земаљски токови, тога максимално згуснутог средишта идеје оваплоћења, дубоко карактеристично за грчко средњовековље, онда од свих копија које уметнички објављују идеју богоматеринства, изузетно место заузима у византијскоме средњовековљу слика управо Одигитрије. Може се рећи да је Одигитрија, међу осталим иконама Богоматере, оно што је и Николај Чудотворац међу другим свецима. То је највиши израз богоматеринства. „Икона Божје Матере Одигитрије — каже Н. П. Кондаков⁴ — представља средиште не само иконографије Божје Матере, него и уопште хришћанскога иконописа, будући да она образује онај главни

³ Двадесетих година била је откривена икона светитеља Николаја Чудотворца XII века из Новодјевичјег манастира (сада у ГТГ), која не уступа по својим вредностима месту иконама XIV века. Види А. С. Анисимов, *Домонгольский период древнерусской живописи*, „Вопросы реставрации”, II, Москва, 1928, 133 — 135. Редакција.

⁴ Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, II, СП-бург, 1911, 152

његов чвор чији нам крајеви нити које се разлазе из њега помажу да изградимо на простору VI — XV века сложени систем уметничких међусобних односа различитих земаља православног Истока и [римо]католичког Запада у главној, припремној епохи европског средњовековља. Али и даље, с почетка самосталног живота уметности на Западу и огранка византијске уметности на Истоку у XIV и XV веку, тип Одигитрије продужава да остаје омиљен, да буде, пре свега, икона, мењајући се само у народном карактеру и експресији, чиме се и показује присутним сведочанство културних веза и уметничких континуитета. У то време Одигитрија је увек била представница Византије, њен амблем и најсвечанији и најизразитији израз њене уметности". „Дубоко је значајно да нас Одигитрија, тај паладијум Византије, среће и у колевки руске културе. С њим се преноси [преко] Византије и нит културног предања. Појавивши се временски на [само] прагу историјског здања византијске уметности, после њеног првог процвата у епохи Јустинијановој, „икона Одигитрије" је представљала собом (вероватно у једноме од првих каталога) дело префињеног грчког стила".⁵ По староме предању, првобитну икону Одигитрије насликао је сам еванђелист Лука. Историјске судбине тога уметничког симбола неодвојиве су од историје Византије. Не само историје уметности, него и све унутрашње и спољне културе. У X век се смешта копија те иконе више или мање коначно, а на XII се односи најлепше уметничко остварење те копије од [њених остварења] сачуваних до нашег времена. Проматрајући иконе тога времена, лако је запазити да се по типу Одигитрија ћелијска више од свих [осталих] приближава сликањима управо XIII века. Некако, делимично, тип лика те Одигитрије има нешто заједничко са мозаичким сликама Божје Матере XIII века у саборној цркви Св. Марка у Венецији. Ово не говорим зато да бих покушао да одредим датум ћелијске иконе Одигитрије, него да бих означио њену нарочиту близину старијим сликама Богоматере. Ми знамо кад најкасније треба датирати ћелијске иконе преподобног Сергија. Као крајња граница за то служи 25. септембар 1392. [године] кад се преподобни Сергије упокојио. Тај датум треба још смањити, имајући у виду да је Преподобни био монах педесет пет година; те је иконе, треба мислити, добио у својству благослова од родитеља. А, даље, узимајући у обзир племенито порекло његова дома, потребно је претпоставити, да те иконе, као дате духовноме изданку свога рода, који су као такав ценили и родитељи, нису биле било какве, него најпоштованије од наслеђених [породичних] икона и у свакоме случају за неколико поколења старије од самог Преподобног.⁶ Ако се, сада, оправдава наше указивање на велику близину ћелијске Одигитрије и Владимирског Успенског сабора [саборног храма], такође загонетне по пореклу, онда ће се тиме установити још веће смањење датума Одигитрије препо-

⁵ Исто, 162.

⁶ Савремени историчари староруске уметности сматрају да је икона Николаја Чудотворца ростовског порекла (види В. И. Антонова, *Ростовско-суздальская школа живописи*, Москва, 1967, 80), а икону Богоматере „Одигитрије" односе на Московску школу живописа (види А. О. Белоброва, поменуто дело). — Редакција.

добнога Сергија. У свакоме случају, при разгледању икона преподобнога Сергија неопходно је узети у обзир ростовско порекло племена преподобнога Сергија, и према томе веома је вероватно Владимирско-Суздаљско порекло [ових] икона.

Али било који да је тај датум на поменутој икони, Русија је добила духовну везу са најбољим заветима Византије, кроз њих и у њима, постоји додир са најстаријим иконописним традицијама Сирије, које се губе у незапамћеној дубини и које су везане вероватно са култовима божанственога материнства, мајке-земље и душе света, а с друге стране, с најдухотворнијима и најлепшим сликама јелинства, симболима Девствене Мисли — Атине Паладе. Та концепција Деве-Мисли — центар центра грчке културе града Атине — духовно је умаласавала не само сву јелинску уметност, оваплотивши се у најсавршеније слике Фидије, него је била надахнитељ и грчке философије, јер шта је то „умнопостижно место“ Платона или „чиста мисао“ Аристотела, нетрулеживост, неокаљаност емпиријом, ако не философско излагање свега онога поштовања богиње Атине. И даље, упијајући у себе сиријско-египатску концепцију божанственога материнства и сједињујући на тај начин вечну девственост са апсолутношћу рађања, концепција Атине продужује да живи у византијској империји, чишећи је после тога духовним лучоношом, како је у самој историјској стварности, у лицу Назаретске Деве, она и нашла своје пуно, коначно и најчистије остварење. То је — толико сложена у својој догматско-философској дубини, колико и једноставна својом уметничком завршеношћу слика Путеводитељице, као капља најфинијега нектара, који је сабрао у себе најфиније сокове византијске културе, нахранио душу преподобнога Сергија и утврдио је. Достојно је пажње да се и ту уметничко остварење тога иконописнога превода [то јест копирања] показало изузетно прекрасним, изузетно храњивим.

Такве су две иконе, — две светске идеје, које је добио ради свога јачања преподобни Сергије. А он је дао од себе Русији трећу, оваплоћену у уметничкоме симболу Пресвете Тројице.

Сергијев Посад, 1918, 28. XII — 1919, 4. I