

II

ПРОБЛЕМИ ИКОНОГРАФИЈЕ

1.

Иконографија, оно што се обично под тим подразумева: уметност сликања бојама на дрвету, папиру и другом погодном материјалу небеских ликова — није одједном настала у свом пуном облику, већ се, као и све што има у Цркви емпиријски (земаљски) вид, развијала и развила у току времена, историјски. Икона, у своме докућивом виду, није само божански, небески, него и земаљски, човечански феномен. Иако је она, битно, отсев (отсликавање) небеске праслике на тварној подлози, као слика подлежи и законима уметничког стваралаштва па и приликама и условима времена у коме настаје, о чему Св. Епифаније Кипарски каже: „У овој ствари (иконопису) није дано све од почетка, него се у току времена устројава“. Оно што је у почетку дано, касније се, у току времена, развија, раскрива, слично семену које има у себи силу рашћења. Ова историјска развојност не релативизује икону, већ је чини оваплотивом, и ставља њену натприродну суштину, као и читаво дело Христово, у природни процес времена и простора. У иконографији се ради о мање или више одговарајућим манифестацијама натприродне суштине иконе у природној ситуацији слике.

Ова уметничка страна иконе је проучавана и предмет је разних испитивања од историје уметности до естетике и философије. Али та проучавања, иако корисна за историјску документацију и естетску анализу, нису, као што смо већ напоменули, иконолошки довољна, јер, поред уметничко-морфолошке стране, не могу да виде онострану суштину иконографије. Тим подухватима, очигледно, недостаје права теологија иконе. (Ово се, умногоме, односи и на нека црквено-уметничка приказивања и огледе о иконама, која, упркос добронамерности, стоје под јаким утицајем иконографске секуларизације).

2.

Црква учи да иконографија, сликање икона, постоји од самог почетка хришћанства, јер је она, као што ћемо касније подробније изнети, директни израз Оваплоћења. Иконографија, у том смислу, одговара откривењу, које није само откривење Речи Божје, него и Слике Божје (Флб. 2,6—7; Гал. 3,24; 3,25; 4,3). Старозаветна формална „забрана” сликања означава празнину која ће бити испуњена светим ликовима Новог Завета. Овоме, као потврда и илустрација, добро служи литургијска црквена традиција о тзв. „нерукотворним иконама”, тј. таквим које су се саме насликале или их је насликао онај чији лик носе. Таква је на пр. икона Христова коју је сам Христос дао тиме што је за цара Авгара на убрусу чудом утиснуо Свој лик. (сл. 4). Овим иконама се истиче паралелизам постојања Цркве и иконографије — Црква није никад била без икона: чим је почела да проповеда почела је и да слика. Већ је Св. ап. Лука који је био сликар, по предању, насликао ликове Христа и Богородице. Иконографија је, дакле, неразлучно повезана са Црквом. Сам развојни пут, саобразно развоју Цркве, може се поделити у три периода:

а. Од почетка до 313. г. За овај период карактеристичан је симболизам. Ту се знацима, симболима узетим из тада важеће античке, грчке и римске, уметности, на индиректан начин, изражавају хришћански ликовни садржаји. Ликови, значи, ту нису представљени онаквим какви су били историјски, или у надисторијским пројекцијама, већ у покривености знацима, шифрама, које су само упућени, хришћани, могли дешифровати, разумети. Само су верни, као упућени у тајну, знали да иза видљивог гледају невидљиво. Симболички знак садржи у себи само напомену, једну мање или више карактерну црту, што се, за тим, у знању и вери допуњава. Зато симболичке иконе, у правом смислу, нису престале бити историјским (и надисторијским): ту је аутентични лик (или догађај) обучен у знак, прикривен за непосвећене, али за вернике тиме није престао бити оно што јесте — слика праслике, оригиналног лика.

Центар иконографског симболизма је Христос. Најчешћи христолошки симболи су: Јагње, Пастир и Риба (пored многих других, које, због сажетости излагања и сличности у интерпретацији, овде нећемо наводити). **Јагње** (сл. 1) је у Ст. Завету било праобраз обећаног Искупитеља (Христа), који је, слично пасхалном јагњету, био принет за спасење света (I Петр. 1,9; Откр. 13,8). Под овим симболом-сликом представљен је Христос у своме искупитељском делу. Симболом Пастира (сл. 1.) изражава се суштина Христовог свештеничко-спаситељског рада: то како благошћу и милосрђем води људски род спасењу. Слика Бога као пастира, узета из аграрног живота Полестине, позната је у Ст. Завету (Пс. 23,1; 3; Јер. 23,2; Језекиљ 34,1—2), а за тим примљена и конкретизована у Новом Завету (Лк. 15,3; 7), где сам Христос себе назива тим именом (Јн. 10,1; 16). **Риба** (сл. 1.) означава, пре свега, име Христово. Грчка реч ΙΧΘΥΣ (риба) обележава слова Христовог имена: Iesus Christos Theou Yios Soter

(Исус Христос Син Божји Спасител), чиме се у сотериолошком значењу, изражава божанство Христово у халиеутичком односу према свету. То је сакраментални Христос, који у Св. тајнама (нарочито у крштењу), слично умножавању риба, умножава род верујућих. (Остале, бројне, симболичке иконе: лађа, амор, феникс, (сл. 2.), психа и др.) могу се разумети по аналогiji са овима: у свима се, у разним формама, ради о Христу и његовом искупитељском делу).

Симболичка иконографија, прегнантна у жару преносног казивања, условљена је приликама времена у коме је настала. Она је никла из грча и тескобе црквене историје. Хришћанство је почетку расло и развијало се усред непријатељских стихија јудаизма и незнабоштва. Прво, јудејство се, као што знамо, гнушало сваког ликовног представљања божанских бића, а други, незнабоштво, било је склоно да свако такво представљање обоготвори, учини идолом. Зато је Црква у иконографији ишла путем симболике, која је могла да без саблазни говори хришћанима у нехришћанском окружењу. Симболика је, поред тога, погодовала тадашњој ситуацији гоњене Цркве. Реч се могла сакрити у срцу, директна слика — није: она би их показивала; зато су деловали, гониоцима неподозриви и пепровокативни, а вернима потресни и разумљиви симболи. Симболика је иконографија црквеног илегалства, катакомби, скривених места за гробља и литургијске скупове првих хришћана. Такве иконе су нарочито добро чуване у Равени и Риму. (сл. 3).

б. Почетком четвртог века, за владавине цара Константина (тачније: од Миланског едикта 313. г.), прокламовањем слободе хришћанске вере, настаје нови период у развоју иконографије (као и у животу Цркве уопште). Црква је, тада, изашла из катакомби и појавила се у блиставости на видiku света. Симболичке иконе, чији је садржај и смисао био познат само ужем кругу упућених и верујућих, преображавају се током овога периода у историјске, аутентичне, и такве се, заједно са проповеђу Речи Божје, упућују задивљеном свету. У том периоду (који са мањим или већим интензитетом траје скоро до половине 13 века), у доба велике динамике црквеног живота, збива се процес конкретног и јасног, пуног, иконичког израза.

Симболичке иконе постале су тада, у тим новим условима, недовољне. Оне, поред све своје прегнантности, нису могле да адекватно изразе сву експресивну пуноћу ликовног садржаја вере, а нису више биле ни ситуационо неопходне, јер су престали да делују они спољашњи мотиви који су их условљавали.. Ове иконе, иако, као што смо видели, садрже у неком, често веома скривеном, виду лик, оне су ипак само заиста симболичне, односно, како каже Вејдле, „сигнативне”, тј. такве које више ицражавају мисао или идеју о лику или догађају, него ли сам лик или догађај. Лик се ту изражава посредно преко идеје о њему. Тако на пр. Пастир из катакомби, премда садржи и напомену о Христу као личности, више је ипак представа мисли да је Он спаситељ, него ли да је иконички

носилац тога факта. Симбол мање изражава и изображава, а више знаменује, те је због такве неопредељености стално изложен опасности, нарочито код злонамерних, да се криво протумачи и схвати. (Тако је Јагње као симбол у неким неупућеним круговима изазивало асоцијације о поштовању животиња). Симболика је, дакле, одговарала првом, ограниченом, периоду црквене историје и, као таква, својим знаменовањем мистерије искупљења у Христу, шире припремала терен за директну иконографију. Она је пре свега много допринела да се савладају телесно-натуралне саблазни схватања иконописа и да се укаже на духовни карактер светог сликарства. Да би се родила у пуноћи, иконографија је морала да се такорећи одрекне себе у своме првобитном виду и да кроз то одрицање уђе у чисту стихију вере, постане иконолошки „нова твар”.

Само, наравно, не би се могло говорити о неком апсолутном иконографском прелому у овом периоду у односу на претходни. У том случају новост у иконографији могла би се разумети као новотарија, на чему иконопротивници живо инсистирају, а то је скроз погрешно. У Цркви током времена не настаје ништа што не би, есенцијално, било већ у почетку. У њој је све једном за свагда комплетно дано. Али то у основи већ постојеће може да се развија и развија се непрестано. Црква је, у том смислу, процес; не стање. Такав је случај и са иконама као непосредним изразом боговаплоћења. Она постоји, у своме есенцијалном виду, и не престаје постојати, од почетка, и то не само као лик покривен копреном симбола, већ и као откривен лик. Јер сам Христос је као Оваплоћена икона Божја. У њему се Бог не само, сотериолошки (као спаситељ) открио, већ и иконолошки (као сликани лик) објавио. Црква је у питању иконографије била понекад, саобразно околностима, јако предострожна, али никада није била скептична. Чак и онда кад (као на пр. на Елвирском сабору 305.г.) ограничава или чак забрањује неке видове употребе икона, она их не потискује, него само брине о целисходности и начину њихове употребе у дотичном времену и простору, о њиховој оперативности — да се новообраћени из јудејства, који су још стајали под утицајем старозаветног антииконичког формализма, не би саблазнили и да их они из незнабоштва, који су још стајали под утицајем религиозног фетишизма, не би боготворили, поштовали као идоле. При том такве предострожности имале су увек само локални, а не општецрквени карактер. Општецрквено сазнање прихвата и има, премда понекад у доста скученом и неразвијеном виду, икону као свету слику од искони. То, поред већ реченог, потврђују многа сведочанства светих и несветих писаца, као и ликови сачувани у катакомбама из најстаријих времена. Св. Игнатије Антиохијски, Тертулијан, Минуције Феликс и др. пишу о насликаном лику Христовом, а црквени оци IV века (Св. Григорије Нисијски, Св. Василије Велики, Св. Јован Златоусти и др.), поред тога, и о иконама Богородице, апостола, анђела и светитеља. Између симболичких икона, и упоредо са њима, просијавале су, премда још неразвијено и рудиментарно, и праве ликовне иконе.

Континуитет иконографије је нераскидив. Али, као што смо видели тек кад су се стекли потребни услови иконографија достиже свој процват и пуноћу.

Томе је, поред већ наведених повољних спољашњих околности, поговарала и добро послужила, у току овога периода настала теологија о икони. Развијено, у многим контроверзама, догматско учење Цркве, имало је, директно или индиректно, значајне иконолошке последице. Скоро сви велики сабори (Никејски, Ефески, Халкидонски и др.), бавећи се учењем о оваплоћењу Бога у лицу човека Исуса, пружају аргументе и путоказе за могућност иконографије, говорећи и о њеном црквеном карактеру, док је на VII вас. сабору, то учење, добивши официјелни облик, ушло у основе саме, тада углавном искристалисане, теологије иконе. Икона се тада оформила у њеном догматском значењу. Икона је, у многome, плод тога геолошког развоја и њено раскриће везано је са развојем теологије богочовечанства у Цркви: да пуноћа божанства обитава у Христу телесно, те се је Бог, кога нико није видео, јавио у човеку Исусу, чиме је постао видљив, а, тиме, у даљим директним реперкусијама, и описив, тј. сликовно изобразив, што се, кроз њихово учешће у Христу, односи и на остале небеске ликове. Лик на слици, по овој теологији, није само слика праслике, него, дејством благодати, и сила те саме праслике, манифестација бића на слици.

Не малу улогу у развоју иконописа играли су и храмови. Од времена Константина, а затим са већим или мањим замахом, кроз читаву епоху настаје бурна изградња храмова и устројавање богослужења у њима. Зидају се величанствене богослужбене зграде широм хришћанског света. Многе од њих и данас постоје (у Цариграду, Равени, Солуну, Риму и другим местима). Храм постаје изванредни супстрат за драму богослужења и акцију иконографије у њему. Он је сав у напору християнизације. Златоуст, због тога, назива храм духовним училиштем, где и икона у процесу тога учељства, као визуелно саопштавање, игра веома значајну улогу. Иконе су ту важан мисијски фактор. Читава Библија у фрескама и мозаику храмова бива преведена на упечатљив сликовни језик. Не само молитве и химне, текстови и усмене речи проповедају, но и свете слике војују у неупоредивој битки тога времена за богопознање. Са зидова храма, са купола и иконостаса стреми и зрачи небески свет Божји према свету земаљском и његовим греховним ситуацијама. Небо се у иконопису стварно спушта на земљу. Ушавши из тескобних и мрачних катакомби у простране и величанствене храмове, иконе, упоредо са осталим црквеним подухватима, оличавају почетак тријумфа Царства Божјега на земљи.

Арена ове делатности јесте Византија, која је, због културне и уметничке развијености, била погодно тле за иконографско уобличавање и кристализацију. Већ сам географски положај, са Цариградом у центру, на средокраћии између Истока и Запада, поговарао је Цркви за коришћење уметничког богатства читавог тадашњег

културног света. За иконографију било је ту већ све припремљено и зрело. Античка уметност била је развијена и дорасла да уметничко-технички може да прими ново хришћанско сликарство: боје, перспектива-обликовање (слично као и философија за теологију). Црква усваја и ставља у службу иконографије све што јој одговара у постојећој античкој ликовној уметности и што може да послужи као редство за њен израз, као што свети оци користе апарат античке философије за формулацију догме. Иконографија користи читаво искуство и уметнички наслеђе старог света: хеленско, египатско, сиријско, римско — у своје сврхе. Тако су ти уметнички елементи, расејани у предхришћанском свету, а сада сконцентрисани у Византији, помогли да икона у свом врхунском изразу буде саображена догматском црквеном учењу. Не може се дакле радити о некој буквалној хеленизацији иконографије, како је то тврдио Харнак и разни историчари уметности; напротив, **ради се о християнизацији античке уметности**. Јер, примајући оно што јој одговара, Црква изграђује одговарајуће форме своје ликовне изражајности, из тога гради своје оригинално дело. Прихваћен је, на тај начин, на пр., сиријански реализам, а одбачен његов натурализам; прихваћена је јелинска хармоничност и перспектива, а одбачена идеалистичка фантастика својствена хеленизму. Тај критички поступак видимо јасно изражен у сликању Христа и Богородице: Христос није представљен као Аполон, ни Богородица као Артемида, мада су и од једнога и од другог лика узети извесни, одговарајући, сликовни елементи, они који су, техником сликања, могли служити изражајности лика. Важно је, при том, нагласити да тзв. византијска кристализација у иконографији није само једна етапа у историји православног иконописа, него много више од тога: то је аутентични вид, „канон“ читавог црквеног сликарства. Иконографија се ту у својим основним цртама коначно оформила и достигла онај високи свештено-уметнички степен духовности да може изразити небеску Цркву у оквиру земаљске. Зато ће она, у основи, бити непрестано присутна у Цркви, и, својом нормом, до краја опредељивати иконографску форму.

В. Оно што се касније збило, и још збива, на подручју иконографије, што у нашој концепцији чини трећи период, и обухвата време од 13 века до данас, биће само модификација већ оформљеног иконографског византијског канона. У овом периоду, ширењем хришћанства међу разне народе, иконографија, управљена на пријемчивост нових средина, носи и извештај национални печат у себи. Ми ћемо, из овог развоја, изнети неке краће карактеристике — скице руске (као, можда, најизразитије у овом погледу) и наше, српске, као за нас најактуелније иконографије; остале националне модификације могу се разумети из аналогije са овима).

Руси су примањем хришћанства од Византије примили од ње и готову иконографију. Св. Кнез Владимир је иконописце за новоподигнуте храмове довео из Византије. По његовом примеру поступили су и други руски кнезови као и стројитељи храмова. Али још од полови-

не 12. века почињу се појављивати и руски иконописци, међу којима су, поред других мање знаних и анонимних, најзначајнији два монаха: Алипије из Печерскога манастира (12 век) и Андреј Рублев, један од највећих православних иконографа свих времена, из Светотројицке Лавре (14. век). Доцније је руска иконографија добила општији и већи замах и имала свој центар и „школе” (у Кијеву, Новгороду, Москви, Ярославу и другим местима). Руска иконографија је, у суштини, следила старе узоре и била, у самој ствари, једна грана византијске иконографије. Па ипак то нису биле пуне копије, буквалне шеме, него, преламајући се кроз призму националног црквеног стваралаштва, уметничке творевине са изразитим одликама. Те одлике се, наравно, не односе на типове и сижее, уметничке погледе или правце, већ, по преимућству, на колорит, избор боја, пропорцију фигура и, нарочито, на изразитост духовности лика. Руске иконе, уопште узев, у том погледу, карактерише тзв. умиленије, нека неизрецива сладост, прозрачност, што се, поред надахнутог созерцања божанског озарења лика, постиже светлим и јарким бојама и њиховим комбинацијама.

Слично се у погледу односа према византијској иконографији може рећи и о српском светом сликарству. И оно је, нарочито у својим почецима, дошло буквално из Византије и заувек остало под њеним апсолутним утицајем. Зна се да је Немања позвао грчке сликаре за сликање икона — фрески у његовим задужбинама; то је чинио и Св. Сава као и остали Немањини. Али од почетка 13. века после пада Цариграда у руке крсташа и распадом византијског царства, на иконографску позорницу са наглашеним патосом ступају Срби — иконографи. Они су, сад, свету лучу византијске иконографије, испуштену под тешким спољашњим околностима из руку Цариграда, преузели и даље пронели. Српска иконографија је стриктно рађена по класичним црквеним узорима. Од Бурђевих Ступова, преко Студенице, Жиче, Грачанице, Милешева и Сопотана (да поменемо само окосницу тога збивања) може се пратити та линија прилагођавања византијски конципованом сликарству. Док се у почетку ова иконографија карактерише бојажљивим цртежом линија и површинске обраде, дотле ће касније, најизразитије у Сопотанима, доћи до кулминације посебност и изразитост српског сликарства: опорост (реализам) форми, живост колорита, перспектива (т.зв. трећа димензија, дубина). Иако дакле реалистичније и оптимистичније од византијског, драматичније и немирније у фигуративном смислу, ово сликарство, изведено с великом вештином, ослобађа се те привидне конкретности и постиже веома висок степен изражавања божанског, трансценденталног, духовног света.

Византијски утицај, је, као што видимо, доминантан у читавом развоју православне иконографије, а оно што би измицало овом утицају сматрало се, и сматра се, кварењем православног стила у иконопису.

3.

Видели смо да су у току другог периода иконографског развоја утврђене норме светог сликарства. На основу Св. Писма и Предања, у трагању за историјском аутентичношћу ликова, дати су сигурни руководни обрасци, типологија православне иконографије. Ишло се за тим да слика одговара праслици, оригиналном лику како се појавио, односно како га је Црква видела. Јавили су се списи који говоре о начину сликања икона. Најважнији такав спис је Ермнија тис зографикис (приручник за сликарство) неког Дионисија из Фурме, који је пронађен у Светој Гори, а затим „Типик” епископа Нектарија. У овим документима се, поред чисто техничких и технолошких упутстава, садрже иконографска правила за сликање Христа, Богородице и библијских догађаја, док се упутства, о сликању светитеља могу наћи у минологијама, у којима су описани и њихови кратки животописи; међу овима је најважнији зборник Симеона Метафраста из 10. века, у коме се налази и 430 минијатурних цртежа — образаца.

Ти списи су, у ствари, кодификације вековног црквеног искуства о сликању светих ликова.

Главни ликови (типови) православног сликарства су следећи:

а. **Лик Исуса Христа.** (сл. 4, 5, 6, 7). Поред напомена о лику Христовом, које се налазе у Св. Писму (Лк. 11,27; Флб. 2,7—8; и др.) и Нерукотворног лика посланог цару Авгару и Вероници, извештај о моделу за његово чисто ликовно приказивање налази се у једном апокрифном тексту древне Цркве, у писму Лентуле, проконзула Мале Азије за време Тиберија, које је он, као очевидац и савременик у облику званичног извештаја писао Пилату, своме претпостављеном чиновнику. Ту, поред осталог, стоји: „Појавио се и живи (овде) један човек-ако се он уопште може назвати (обичним) човеком-од велике снаге по имену Исус, звани Христос, који људима као пророк проповеда Истину, кога његови ученици називају Сином Божјим, који мртве васкрсава и болесне исцељује. Усправног је раста, средње величине, петнаест и по стопа висок, складног и достојно поштовања изгледа, са достојанственим манирима, са косом боје зрелог жила, која се до ушију глатко спушта у лепршавим коврцама преко рамена, са раздељком на средини, са високим и глатким челом, са лицем јасним без флека које прелази у ружичасто. Нос и уста су без недостатака, носи бујну (не много дугачку) браду, исте боје као и коса, која је у средини раздељена. Он има једноставан и продоран поглед са великим плаво-зеленим очима и нечувеном изражајношћу; при опоменама благ и љубазан, при карању строг. Понекад је тужан, али никад га нису видели да се смеје. Његова фигура је чудесна, тако да се на њега може применити реч пророка: „Најљубазнији и најмилији међу синовима људским” (Пс. 15,3). Овај опис се у многome слаже са нерукотворним иконама Христовим, које се, забележене у Предању, спомињу на вечерњи и јутарњи 16 августа. Све се ово мора узети као несумњиви факт да је од почетка постојало распрострањено предање о лику Хри-

стовом, од чијих основних црта на сликама долазе до израза они који одговарају сотериолошкој интенцији и мисионарско-ситуационим околностима. Постоје, за то, многе варијације сликања Христовог лика, као на пр.: Пантократор (сведржитељ који седи или стоји на трону, фронтално окренут, са еванђељем у левој руци а десном благосиља) Сл. 5), Деисис, (као предмет молитве, са десне стране је Богородица са руком истуреном у молитвеном гесту, а са леве Св. Јован Претеча такође у молитвеном ставу) и др.

б. Лик Св. Тројице (сл. 8). Иако се за сликање ове иконе не може применити критеријум историјског документа или чудесног самосликања, као штој е случај са иконом Христа, ипак прописи њеног изображења не почивају на произвољности, него се заснивају на откривењу Старог и Новог Завета. Томе, пре свега, служи оно место из I Мојс. 18,19, где се говори о посети три човека Авраму код Мамвријског Грма. Ова појава је у иконографији узета као први тип сликања Свете Тројице. Друго изображење засновано је на Богојављењу при Христовом крштењу на Јордану, где Син Божји стоји у води Јордана, Отац је представљен као рука која указује на Сина у речима: „Ово је Син мој љубљени“, а Св. Дух у облику голуба (Мт. 3,16—17). Затим долазе: Сцена у Педесетници, где у небо вазнесени Син седи с десне стране Бога (представљеног антропоморфно, о којој могућности ће касније бити речи), а Св. Дух у виду пламених језика лебди над апостолима (Дела ап. 2,1—3); Теофанија на Тавору, у којој се Отац открива у гласу с неба (иконграфски приказан у испруженој руци), Св. Дух у облаку, а Син у белим хаљинама и просветљеном лицу са тројицом ученика (Мт. 17,1—8; Мк. 9,2; Лк. 28—36). На основу ових факата конструисане су и друге иконе Св. Тројице.

в. Лик Богородице (сл. 10, 11, 12, 13). Иконе Св. Богородице потичу из најранијих хришћанских времена. Сматра се, по Предању, да је прву њену икону израдио Св. ап. и евангелист Лука, али она, у потпуности, није сачувана; сачуване су основне црте лика, које иконографски варирају у многобројним комбинацијама. Те основне црте забележене у у **Ерминији** овим речима: „У Пресвете Богородице раст је средњи. Лице је пшеничне боје, коса тамно смеђа, очи кестењасте и пријатне, обрве издужене, руке и прсти дугуљасте. Она је била смирена, природна, незлобива; одевала се смерно, што доказује омофорион који јој лежи на рамену“. Варијације икона Св. Богородице многобројне су. Навешћемо само најчешће: **Одигитрија (Путеводитељка)** (У фронталној пози, уздигнуте главе, достојанственог изгледа; на левој руци држи Богодете, а десном показује на њега који руком држи савијени свитак: **Елеуса (Милостива)** (поза више у профилу са нагнутом главом према Богодетету кога држи на рукама, што изражава материнску нежност); **Млекопитателница** (Она која храни млеком) (Ту је Богородица приказана како доји дете Исуса који лежи на наручју њене десне руке); **Тројеручица** (Богородица са три руке) (Мотив из каснијих, иконоборских времена; у Предању је забележено да је Св. Јован Дамаскин, коме је због залагања за поштовање икона

била отсечена рука, исцеливши се чудесно, у знак захвалности, начињену руку од сребра дао приковати на класичну Богородичину икону, и тако је постала оличење чудесних исцелења која се посредством Богородичиних икона догађају; поштује се у целом православном свету, а нарочито у нашем Хиландару и Москви).

г. **Ликови анђела** (сл. 16, 17, 18) Иконографија анђела има свој основ у ангелофанији, тј. у њиховим појавама и функцији према човечанском свету. Они се, обично, сликају у људском лику саобразно библијским анђелским антропоморфизмима. Људски вид њихове појаве као црвена нит пронице Стари и Нови Завет, на чему је заснована позната књига Дионисија Ареопагита „**Небеска јерархија**”. Таква, класична, места су на пр.: визија Јаковљева у којој се анђели у људском облику пењу у небо и силазе с њега (I Мојс. 32,2); виђење пророка Данила мноштва човеколиких анђела (Дан. 7,8); јављање анђела Гаврила Девџи Марији са благовешћу о рођењу Сина Божјег (Лк. 1,26—38); антропоидни анђели који поучавају и претскажују (Откр. 7,8,9 и 10 гл.); и многа друга, слична, места. Анђели се сликају као младићи, у лепоти и крајоти деловања, у чему, садржећи неразложиву тачку човеколикости, долази до израза и њихова тварна супстанцијалност. Њихове иконе су јако заступљене у храму (олтару и иконостасу), где, повезане са битним моментима богослужења, доприносе његовој тајанствености.

д. **Ликови светитеља** (сл. 14, 15, 26). Светитељи у својој разноврсности (проци, апостоли, мученици, преподобни и др.) имају одређену, општу и појединачну, типологију. Историчност њихових ликова утврђена је на основу докумената и описа у житијама. У Ерманији се о светитељима дају прецизна иконографска упутства, а, као што смо видели, сачуване су и бројне минијатуре, кратки агиографско-критички сижеи, древне сликарске схеме, на основу којих се може извршити веродостојна иконографска реконструкција, уобличење слика.

ђ. **Сценски ликови** (фреске) (сл. 19, 20, 21). Ове иконе, које се сликају на зидовима и сводовима храмова, чине читаве галерије светих ликова и догађаја свештене историје. Храмови су, по њима, чудесне сликовнице. За ове слике, типолошки, важе исти прописи као и за остало свето сликарство. Оно што је за њих, иначе, нарочито типично јесте да су тесно, скоро искључиво, везане са литургијом у храму и да стоје у нарочитом односу према празницима као светим догађајима свештене историје, при чему се старозаветне сцене узимају као претказање онога што ће се Христу испунити. Читава привидна хаотичност сцена на фрескама може се једино у овом контексту разумети, као што, дајући тиме кључ разумевања, објашњава 82. правило Трулског сабора: да је крајњи смисао иконографије: сведочити о искупљењу човечанства у Христу.

У вези иконографске типологије мора се још истаћи значај стила иконе, који је, као што смо донекле видели, у духовности и светости лика. Иконографија се састоји у репродукцији небеских ликова

према одређеној, преданој, типологији; она, као таква, садржи у себи појам о својој неизменивости, јер је, онтолошки, одблесак, отисак, праслике на слици. Јер иако се при сликању мора обраћати пажња на форму, изразитост лика, боје и перспективу, то су ипак само средства да се постигне основни циљ: да се наслика праслика, небески лик на видљиви и разумљиви начин. Необичност стила иконе је у томе што се, с једне стране, лик слика у историјској верности и аутентичности, а, с друге у његовој откинутости од чисто земаљско-телесног егзистирања и у устремљености према небеском, који је, по себи необухватан, и сликовно, сам по себи, непостижив. У физичком архаизму иконе присутна је, дакле, и њена метафизичка страна. Слика се подвргава есхатолошкој транспозицији праслике: слика посредује, на визуелни начин, актуализацији праслике. Материјално, ту, служи нематеријалном, духовном. Зато лица на иконама не изражавају чисто телесну лепоту, него сијају духовном красотом и величином. Тело је на икони такорећи не приметно и скривено у драперији, виде се само руке, стопала и физиономије, као основне црте човеколикости, са лицем из кога гледају и проничу неисказиве фасцинирајуће очи у којима је онострана духовност највише сконцентрисана.

Слика 1



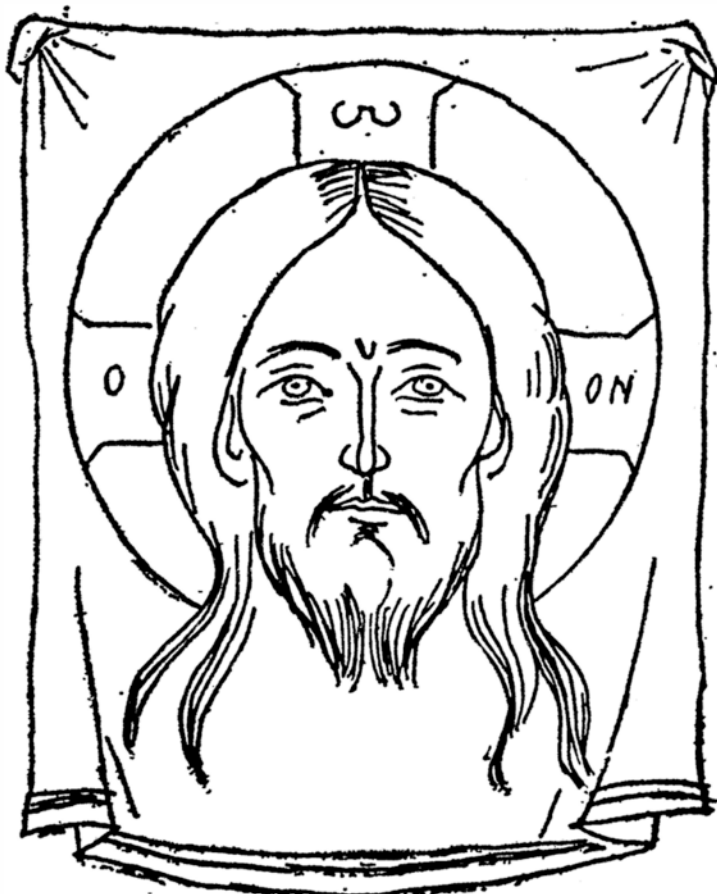
Слика 2





CA. 3





Слика 4



Слика 5



Слика 6



Слика 7



Слика 8



Слика 9



Слика 10



Слика 11



Слика 12



Слика 13



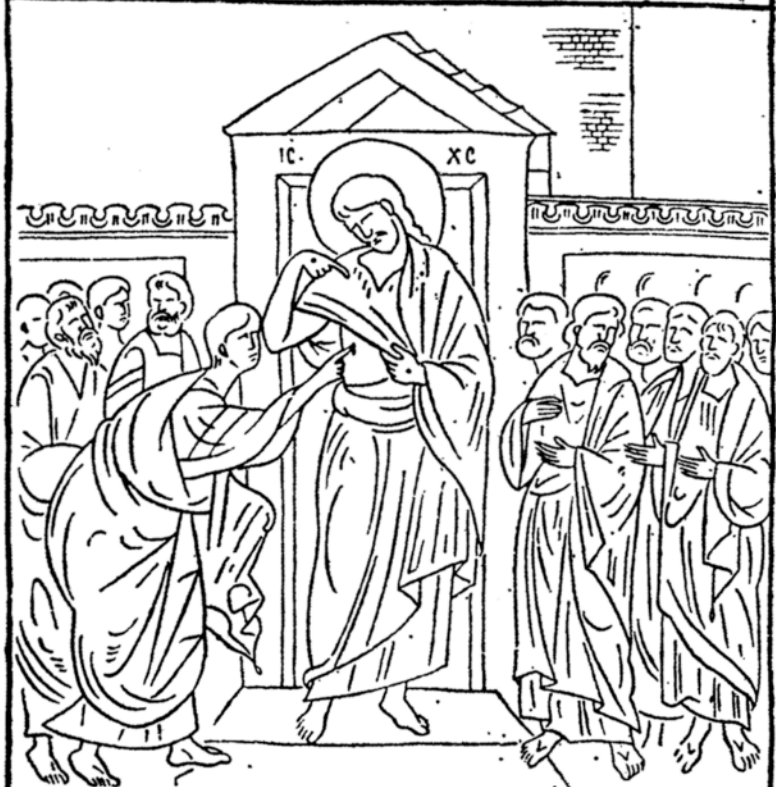
Свети Јован Златоусти



Сл. 14 и 15. Мученици и светители



Сл. 16. Архангел Михаил

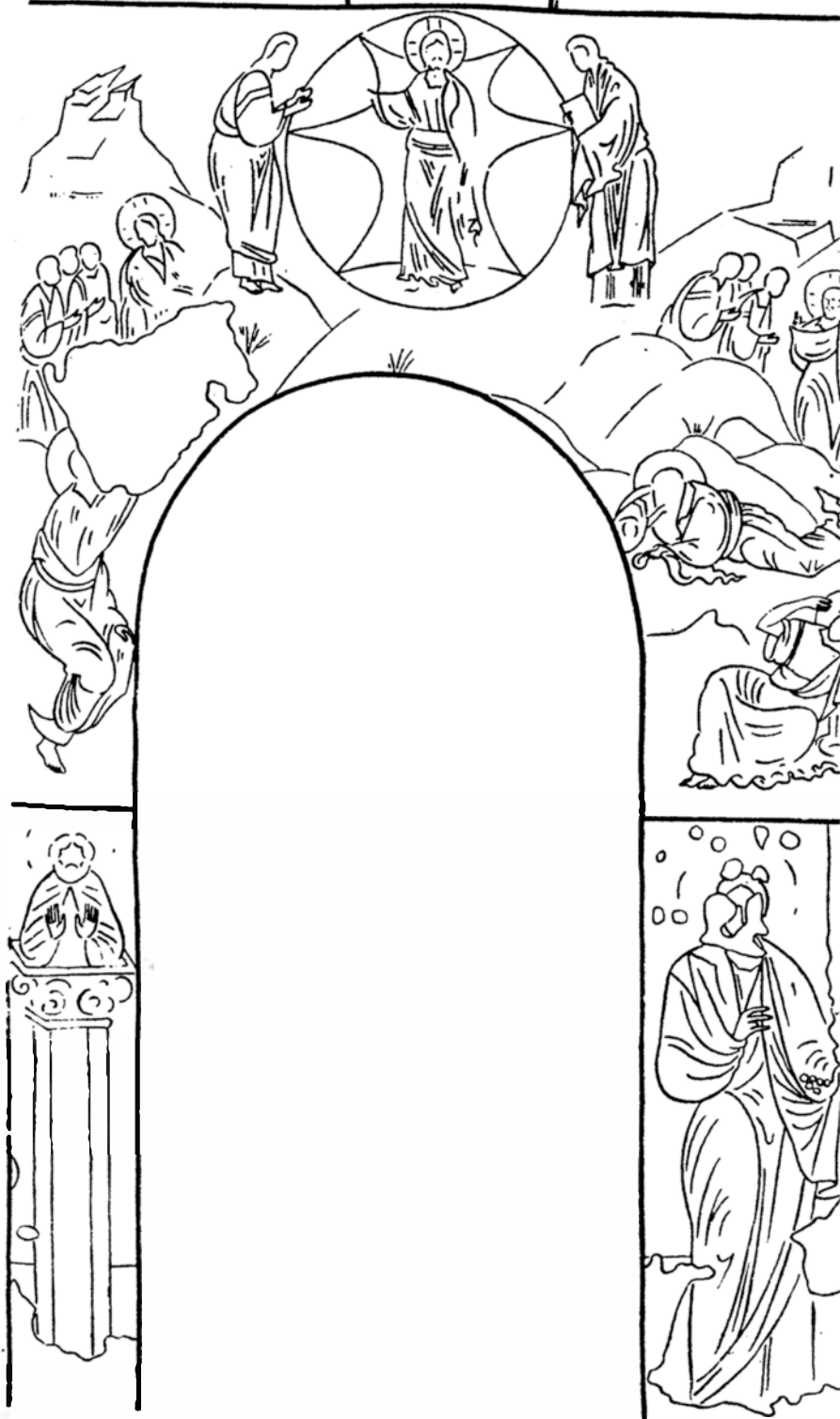
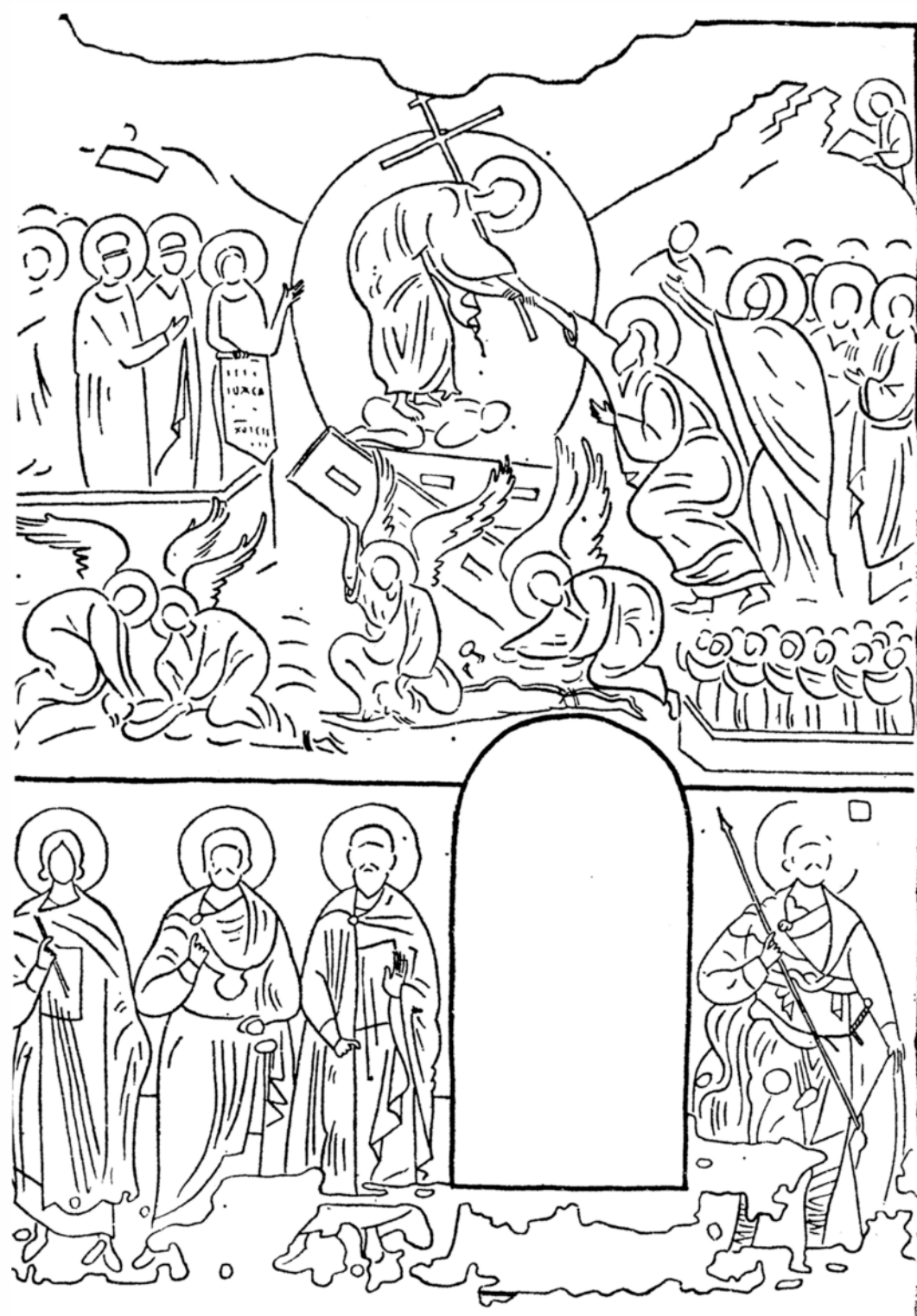


Сл. 17. Благовести



Сл. 18. Рођење Христово

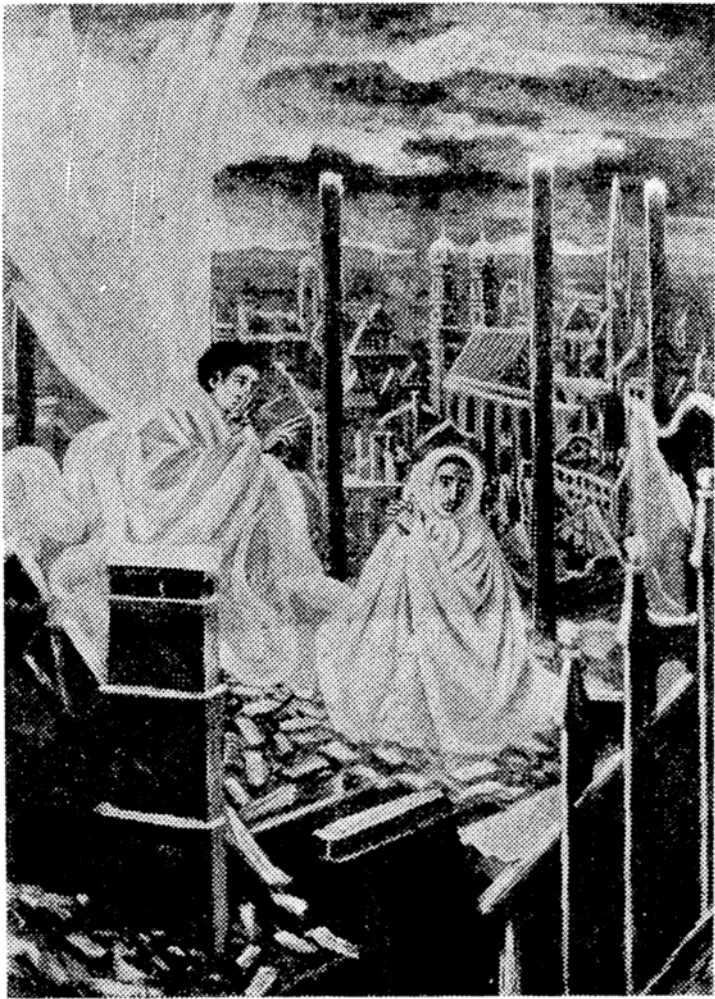
Сл. 19. Свештени догађаји и св. ликови



Слика 20. и 21. фреске: Свештени
догађаји и свети ликови

4.

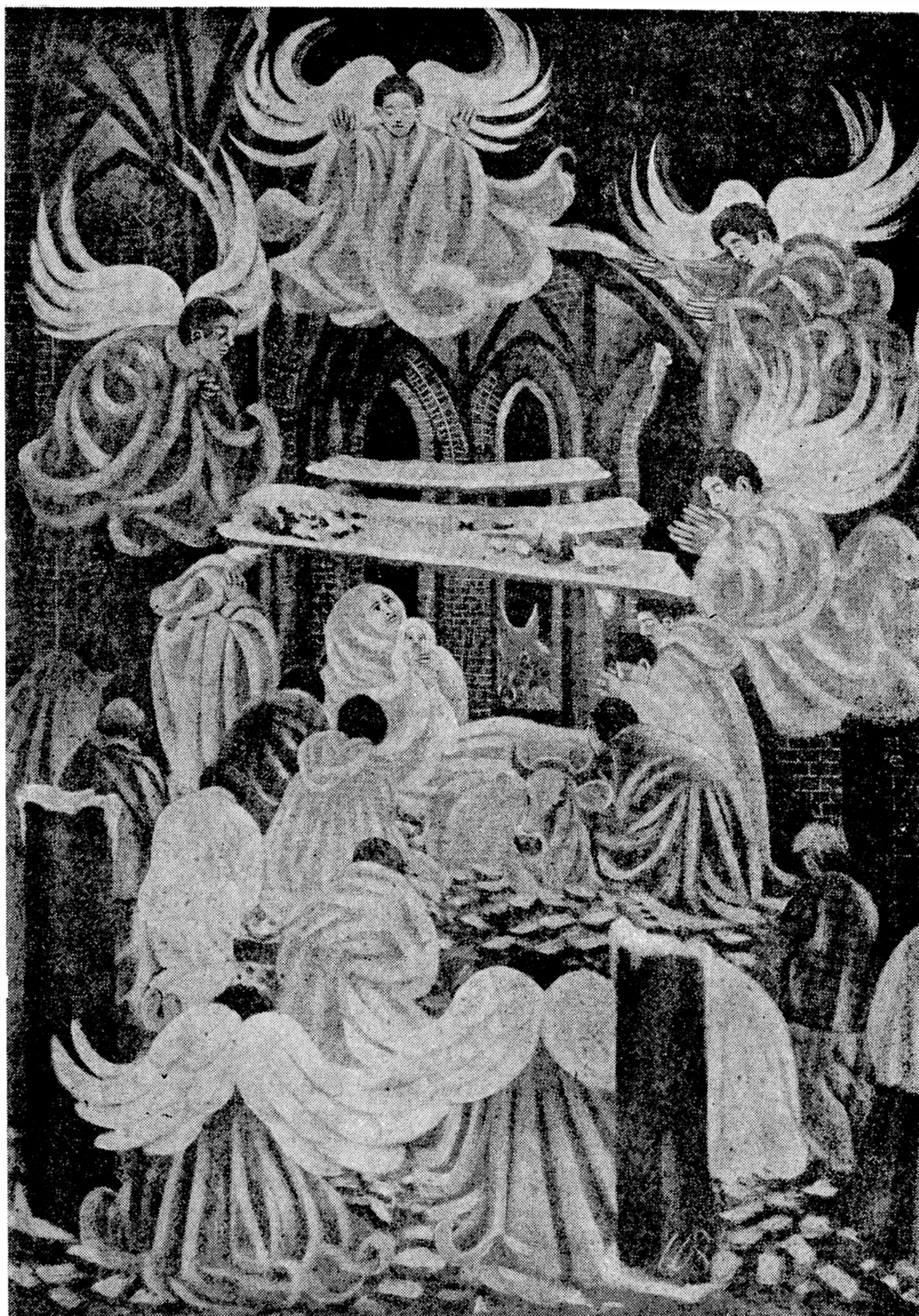
Одступања од утврђене православне типологије и стила, кварења смисла и духа, много је, током иконографске историје, бивало и још увек доста има. На Западу су још од франкфуртског сабора 794. г., који је сазван као реакција на одлуке VII вас. сабора о иконама и ради њихове ревизије, положени теоретски темељи за упрошћавање и изопачавање иконографије. Тај сабор, невидовито и неразборито, одбацује поклоњење и служење (*adorare et colere*) иконама. Иконе, по тој теорији, већ нису свете слике, него само илустрације, које могу имати само дидактичко-естетску примену у цркви. Од 13 и 14 века, у време процвата ренесансе, настаје скоро дефинитивно одвајање западног црквеног сликарства од византијске иконографије. У западном сликарству све више се обраћа пажња на естетску форму, анатомију тела, односе између светлости и сенке, а запоставља се духовност и светост лика. На тој основи, наравно, отворен је широки простор схватању да је иконографија само уметност, једна између осталих, као остале, и, као таква, индивидуално стваралаштво, а не, више, објективно свето дело Цркве. Томе сликарству ренесансе недостаје одређена типологија и канон и оно све више бива препуштено стваралачкој, и произвољно, фантазији разних уметника и сликарских праваца. Ту се више не може говорити о иконографији као светој црквеној уметности, него о остварењима појединих, разних, већих или мањих, уметника. Постоји, рецимо, Рафаелова Мадона, Да Винчијев Христос, Дирерово Распеће, Фрисов Божић, Благовест, Сретење.



В. Фрис, Благовести



В. Фрис, Сретење



В. Фрис, Рођење Христово



Албрехт Дирер, Христос на крсту

Утицај западног сликарства ишао је непосредно, кроз инфилтрацију његових слика под именом икона, или посредно, преко чисто сликарског угледања, на православни Исток и био је, у току историје, већ према спољашњим и унутрашњим кризама православља, велики. Кад год је напон вере, услед стицаја разних околности, слабио и црквена свест народа лабавила — кријумчарило се, скоро понекад и неопажено, и иконографско расуло. Свака празнина право иконописања била је испуњена лажним.

Српска црквена иконографија није била изузетак у томе. Она је, први пут, била угрожена овим утицајима у првој половини 15 века заједно са опстанком Деспотовине, притешњене у то време између Турака и Угарске, о чему пластично сведочи Константин Философ у својој биографији Деспота Стевана Лазаревића. Тада су, наиме, почеле да у се у храмове, најпре у Београду, уносе на хартији литографисане иконе по западним узорима и мотивима, лишене ортодоксне аутентичности. Касније се то стално продужавало. Тај ток кварења иконографије, убрзан новом графичком техником, не престаје ни до данас. Може се говорити о ширењу иконографског шунда. Права иконографија се, у широкој употреби, налази и код нас у озбиљној кризи. О томе су крајем прошлог и почетком овога века вођене многе дискусије, чији одјек, иако доста површан и ефемеран, допире, у неким написима, и до нас. Чак и такви класици наше иконографије као што су: Арса Тодоровић, Димитрије Аврамовић, Борђе Крстић, Стеван Алексић, Урош Предић и Паја Јовановић — подвргавају се, и с правом могу да се подвргну, иконографској анализи и критици. Теологија је позвана да пружи црквене критеријуме за молитвено-богослужбену употребивост иконе. Оријентација на пуко и формално копирање старих икона, ма колико то било мотивисано предострожношћу чувања од новотарија, није иконолошки исправно, јер се ту крију упрошћене представе о икони као стереотипној схеми, а не препознаје и не признаје увек ново стваралаштво у њој. Наравно, аскетски стил иконе остаје као канон.

5.

Мора се, значи, обратити озбиљна пажња теологије на естетску страну иконографије. То се, пре свега, односи на два питања: на сликање иконе као уметничког дела и на личност уметника у том сликању. (Чисто техничка страна, технологија иконе, не мора ући у круг теолошког разматрања осим у константацији: да је употреба погодног материјала — боја, папир, дрво и др. — теолошки исправно, јер Бог те материјале, као и твар уопште, није презрео, него их, кроз искупитељско дело Христово, учинио средством и тео-иконичког стваралаштва. О техници и технологији иконе изашла је код нас недавно добра студија професора сликарства и иконографа синђела Никоди-ма Бркића; добра за технику иконописа, али лишена сваког теолошког призвука, премда он поједине одељке, сасвим погрешно, назива „теологијом иконе”. Најбољи приручник је „Смисао икона” од Леонида Успенског, иконографа који живи у Паризу).

а. Сликање иконе, као такво, подлеже законима и условима ликовног и уметничког стваралаштва. Све што се односи на сликарство: вештина, таленат и др. — и овде имају своју пуну примену. Само иконопис је, сигурно више него код осталих сликања портрета, ограничен обрасцима, које црквено предање, уобличено у списима као што је Ерминија и др., прописују. **Свети лик се не може сликати произвољно.** Ликови Христа, Богородице, анђела светитеља и свештених догађаја — строго су прописани и стандардизовани. Ликови су аутентични, премда ипак не натуралистички и шаблонски шематички. Њих је Црква већ сагледала и о томе виђењу оставила трага.

Па ипак у овом сликарству не ради се о простом копирању, буквалном пресликавању. Стваралаштво у акту иконописа има веома широки распон. Оно се односи на пројекцију лика савременом гледаоцу. То што је у упутству већ дато треба учинити, понова дати, приступачнијим. Треба нагласити да се икона не исцрпљује копијом, ма колико успелом, сижеа, него она треба да путем сликарства посредује, сваки пут изнова, догађају вере кроз слику. Мора се стално имати у виду догађајни карактер иконописа. Сама слика, по себи, не стоји ту на првом месту, него богослужбени догађај у њој и помоћу ње. Слика се обликује као посредник догађаја. Животворност догађаја вере на слици достиже се, поред личног сликаревог утапања у њега, и као израз тога достигнућа, и сликарским уметничким средствима. Боје се, у том циљу, могу друкчије сложити, лик може боље или лошије бити докучен у својој изражајности и упечатљивости. Духовно удубљивање и живописно представљање могу бити бескрајно разноврсна. О томе недвосмислено говори историја ове уметности. Рублев је, друкчије сликао од, рецимо, нашег Тодоровића. А нико, још, није достигао савршенство тога претстављања. Круг је неизмеран. Пуко копирање, макар и најбољих узора, које су ту и тамо практикују, није добро, па ни иконолошки исправно. Оно је више упућено на музеје, а мање на живо и живоносно иконописање.

б. Личност уметника такође овде игра важну улогу. Иако је сликање иконе као Божје дело поверено слабом, никад њему довољно дораслом, човеку-уметнику, ипак га оно, баш као такво, у много чему обавезује. Пре свега уметник треба да сам „види” оно што намерава на слици дочарати другима. Сликаар успоставља тиме тешњи контакт са небеским ликом, што се не састоји у самом замишљању и дочаравању посредством фантазије и интуиције, него је то визуелни израз присуства Божје благодати, енергије, у његовом бићу. Сликање је суптилни процес благодатног надахнућа како би недокучиви небески лик, посредством мање или више слабе, у односу на сликовни идеал, вештине слекарства постао докучив, емпиријски транспортиран. Он, као и проповедник, мора бити фактички видеалац онога што хоће да сликовно представи, слично апостолском искуству: „Што чусмо, што видесмо очима својима, што раз-

мoтpисмo и рyкe нaшe oпипaшe, o рeчи живoтa — тo јaвљaмo вa-мa” (I Јн. 1,1—3). Сликaњe јe дyхoвни дoгaђaј y кoмe yмeтник бивa пpeнecен y јeднy вишy димeнзијy живoтa, штo, пoрeд стpyчнe спpe-мe, пpeтпocтaвљa и зaхтeвa вpстy дyхoвнoг yчeшћa y тoмe дoгaђaјy. Нијe никaквo чyдo дa cy сaмo вeлики дyхoвници били истoвpeмeнo и вeлики икoнoписци. Нeвeрник или мoрaлнo и дyхoвнo нискa лич-нoст мoгao би, пoсpeдствoм својe сликaрскe вeштинe, нaсликaти, вe-рoвaтнo, икoнy кao искљyчивo yмeтнички рaд, aли тo би, y нaјбo-љeм слyчaјy, мoглa бити стpyчњaчкa, кoпистичкa и имитaтoрскa, ин-фoрмaцијa o ликy, aли нe ниyкoм слyчaјy блaгoдитнo-живoнoснa итeрпpeтaцијa.