

И.К.Јазикова

Богословље иконе

И.К.Јазикова
Богословие иконы
Общедоступный Православный Университет
1995г.

Увод

Икона је саставни део православне традиције. Без иконе се не може замислити унутрашњост православног храма. У дому православца иконе увек заузимају значајно место. Кад креће на пут православни хришћанин такође по обичају носи мали путни иконостас или комплет од две или три иконе, које се склапају. У Русији одавно постоји обичај: било да се човек рађао или да је умирао, било да је ступао у брак или започињао неки важан посао, пратио га је иконописни образ. Сва историја Русије је протекла под знаком иконе, многе прослављене и чудотворне иконе су постале сведоци и учесници у најважнијим историјским променама у њеној судбини. Сама Русија је примивши крштење од Грка ушла у велику традицију источно-хришћанског света, који се с правом поноси богатством и разноврсношћу иконописних школа Византије, Балкана и хришћанског Истока. И Русија је у овај велелепни венац уплела своју златну нит.

Велико наслеђе, кад су иконе у питању, често постаје предмет узношења православних над другим хришћанским традицијама, чије историјско искуство није у чистоти сачувало или је одбацило икону као елемент култне праксе. Међутим, савремени православца често своју апологију иконе не шири даље од следе одбране традиције и разводњених расуђивања о лепоти Божијег света, показујући самим тим да је недостојан наследник богатства, које му припада. Осим тога, производња икона ниског квалитета, која је преправила наше храмове врло мало подсећа на оно што се у светоотачкој традицији назива иконом. Све ово сведочи о дубоком заборављању иконе и њене истинске вредности. Не ради се само о естетским принципима, они су се, као што је познато, мењали у току векова и зависили су од регионалних и националних традиција, колико о смислу иконе, пошто икона представља један од кључних појмова православног погледа на свет. Јер, није случајно то што је победа иконопоштоватеља над иконоборцима, која је коначно утврђена 843. године, ушла у историју као празник Победе (Торжества) Православља. Концепција иконопоштовања је постала својеврстан врхунац догматског стваралаштва светих отаца. Овим је била стављена тачка над „и“ у догматским споровима који су потресали Цркву од 4. до 9. века.

Шта су то тако ревносно бранили поштоваоци икона? Одзвуче ове борбе можемо уочити и данас у споровима између историјских цркава и апологета младих хришћанских токова, који ратују с очигледним и умишљеним појавама идолопоклонства и паганства у

хришћанству. Поновно откривање иконе почетком 20. века натерало је, како присталице, тако и противнике иконопоштовања, да на нов начин почну да гледају на предмет спора. Богословско осмишљавање феномена иконе, које траје и дан-данас помаже у откривању раније непознатих дубинских слојева божанског Откровења.

Икона као духовни феномен привлачи све већу пажњу, и то не само у православном и католичком свету, већ и у протестантском. У последње време све већи број хришћана оцењује икону као општехришћанско духовно наслеђе. Данас се управо древна икона доживљава као актуелно откровење, које је неопходно савременом човеку.

Овај курс предавања је позван да уведе слушаоце у сложени и вишезначни свет иконе, да открије њен значај као духовне појаве, дубоко укорењене у хришћанском, библијском погледу на свет, да покаже нераскидиву везу с догматским и богословским стваралаштвом, с литургијским животом Цркве.

Икона с тачке гледишта хришћанског погледа на свет и библијске антропологије

Тада погледа Бог све што је створио,
и гле, добро бјеше веома.

1 Мојс. 1, 31

Човеку је својствено да цени лепоту. Човековој души је лепота потребна и она је тражи. Људска култура је у потпуности прожета трагањем за лепотом. Библија такође сведочи да је у основи света била лепота и да је човек првобитно био заједничар лепоте. Изгнанство из раја јесте слика изгубљене лепоте, раскид човека с лепотом и истином. Изгубивши једном своје наслеђе, човек жуди за тим да га нађе. Људска историја може бити приказана као пут од изгубљене лепоте ка лепоти за којом се трага, на овом путу човек постаје свестан себе као учесника у божанском стварању. Изашавши из предивног Едемског врта, који је симболизовао његово чисто природно стање пре пада у грех човек се враћа у град-врт - Небески Јерусалим "нови, гдје силази са неба од Бога, припремљен као невјеста украшена мужу својему" (Откр. 21, 2). И ова последња слика јесте слика будуће лепоте за коју је речено: "што око не видје, и ухо не чу, и у срце човјеку не дође, оно припреми Бог онима који Га љубе" (1 Кор. 2, 9).

Сва Божија творевина је првобитно била лепа. Бог је уживао гледајући Своју творевину на разним етапама њеног стварања. "И видје Бог да је добро" (односно лепо) - ове речи се у 1. глави књиге Постања понављају 7 пута, и у њима је веома истакнут естетски карактер. Тако Библија почиње и завршава се откровењем о новом небу и новој земљи (Откр. 21, 1). Апостол Јован говори о томе да "свет у злу лежи" (1 Јн. 5, 19), истичући самим тим да свет није зло сам по себи, већ да је зло, које је ушло у свет унаказило његову лепоту. И на крају времена заблистаће истинска лепота божанске творевине - очишћена, спасена и преображена.

Појам лепоте увек у себи садржи појам хармоније, савршенства и чистоте, а за хришћански поглед на свет је у овај низ обавезно укључено и добро. До поделе на етику и естетику дошло је тек у ново доба, кад је култура претрпела секуларизацију и кад је била изгубљена целовитост хришћанског погледа на свет. Пушкиново питање о споју генија и злочина родило се тек у раздвојеном свету, којем хришћанске вредности нису очигледне.

Век касније ово питање већ звучи као тврдња: "естетика бесмисленог", "театар апсурда", "хармонија уништења", "култ насиља" итд. - ево естетских координата, које одређују културу 20. века. Раскид естетских идеала с етичким коренима доводи до антиестетике. Међутим, и у распаду људска душа не престаје да тежи ка лепоти. Знаменита Чеховљева сентенца "у човеку све мора бити лепо..." није ништа друго до носталгија за целовитошћу хришћанског поимања лепоте и јединством образа. Ћорсокаци и трагедија савремених трагања за лепотом се састоје у потпуном губитку вредносних оријентира, у заборављању извора лепоте.

Лепота је у хришћанском поимању онтолошка категорија, она је нераскидиво повезана са смислом постојања. Лепота је укоренења у Богу. Отуда следи да постоји само једна лепота - Истинска Лепота, Сам Бог. И свака земаљска лепота је само образ, који у већем или мањем степену одражава Првоисточник.

"У почетку бјеше Логос (Ријеч)... све кроз Њега постаде, и без Њега ништа не постаде што је постало" (1 Јн. 1, 1-3). Реч, Неизречени Логос, Разум, Смисао итд. - овај појам има огроман низ синонима. Негде у овом низу налази своје место задивљујућа реч "образ", без које није могуће схватити истински смисао Лепоте. Реч и Образ имају исти извор, у својој онтолошкој дубини они су истоветни.

Образ се на грчком каже εικον (еикон). Отуда потиче и руска реч "икона". Међутим, као што разликујемо Реч и речи исто тако треба разликовати Образ и образе, иконе у ужем смислу речи (није случајно што се у руском говорном језику за икону сачувао назив "образ"). Без схватања смисла Образа не можемо да схватимо ни смисао иконе, њеног места, њене улоге, њеног значења.

Бог ствара свет посредством Речи, Он Сам је Реч, Која је дошла у свет. Такође, Бог ствара свет дајући свему Образ. Он Сам, Који нема образа јесте Праобраз свега на свету. Све што постоји на свету постоји захваљујући томе што носи у себи Образ Божији. Руска реч "без-образниј" - синоним за реч "ружан" не значи ништа друго до "без-образан", односно онај који нема у себи Образ Божији, не-суштствени, не-постојећи, мртав. Цео свет је прожет Речју и цео свет је испуњен Образом Божјим, наш свет је иконолошан.

Божија творевина се може приказати као лествица образа, који попут огледала одражавају једни друге и, у крајњој линији, Бога као Првообраз. Символ лествице (у староруској варијанти "лествице")¹ је традиционалан у хришћанском погледу на свет, почевши од лествице Јакова (1 Мојс. 28, 12) па до "Лествице" Синајског игумана Јована, прозваног "Лествичником". Символ огледала је такође добро познат - њега срећемо, на пример, код апостола Павла, који о познању овако говори: "Сада видимо као кроз мутно стакло, у загонетки" (1 Кор. 13, 12) што је у грчком тексту исказано: "као у огледалу, у загонетки". Дакле, наше познање подсећа на огледало, које нејасно одражава истинске вредности, за које можемо само да претпоставимо какве су. Дакле, Божји свет је читав систем образа-огледала, поређаних у облику лествице, чији сваки степен у одређеној мери одражава Бога. У основи свега је Сам Бог - Једини, Беспочетни, Непојамни, Који нема образ, Који свему даје живот. Он је све и у Њему је све и нема никога ко би могао да погледа Бога с неке спољашње стране. Недокучивост Бога је послужила као основа за заповест, која забрањује да се Бог изображава (2 Мојс. 20, 4). Трансцендентност Бога, Који се човеку открио у Старом Завету превазилази људске могућности, стога и Библија каже "Не може човјек Мене (Бога) видјети и остати жив" (2 Мојс. 33, 20). чак је и Мојсије, највећи пророк, који је општио са Суштим непосредно, који је више пута чуо Његов глас,

¹ На руском језику се лествица, степениште, каже "лестница", а "лествица" је старија реч, прим.прев.

кад Га је замолио да му покаже Лице Бога, добио следећи одговор: "Видјећеш Ме с леђа, а лице се Моје не може видјети" (2 Мојс. 33, 23).

Јеванђелиста Јован такође сведочи "Бога нико није видио никад (Јн. 1, 18а), али даље додаје: "Јединородни Син који је у наручју Оца, Он Га објави" (Јн. 1, 18б). Ово је средиште новозаветног откровења: кроз Исуса Христа имамо директан приступ Богу, можемо да видимо Његово лице. "И Логос постаде тијело и настани се међу нама, и видјесмо славу Његову" (Јн. 1, 14). Исус Христос, Јединородни Син Божији, оваплоћена Реч, јесте једини и истински Образ Невидљивога Бога. У извесном смислу Он је прва и једина икона. Апостол Павле пише следеће: "Који је икона (образ) Бога невидљивога, Прворођени прије сваке твари" (Кол. 1, 15), и "Који је будући у обличју Божијем (руски текст: образ Божији), узео обличје (образ) слуге" (Фил. 2, 6-7). Долазак Бога у свет дешава се кроз Његово умаљивање (истошчаније), кенозис (грчк. κενωσις) . И на сваком следећем ступњу образ у одређеном степену одражава Првообраз и захваљујући томе се обнавља унутрашња структура света.

Следећи ступањ лествице, коју смо насликали јесте човек. Бог је човека створио по Свом образу и подобију (1 Мојс. 1, 26) (κατ' εικόνα ημετέραν και καθ' ομοιωσιν) издвојивши га самим тим из читаве творевине. И у том смислу је човек такође икона Божија. Тачније, он је призван да такав постане. Спаситељ је позивао ученике: "Будите савршени као што је савршен Отац ваш Небески" (Мт. 5, 48). Овде се открива истинско људско достојанство које је Христос открио људима. Међутим, услед свог грехопада, отпавши од извора Бића, човек у свом јестаственом, природном стању не одражава Божији образ као чисто огледало. У циљу достизања неопходног савршенства човек мора да улаже напор (Мт. 11, 12). Реч Божија човека подсећа на његово првобитно призивање. О томе сведочи и Образ Божји насликан на икони. У свакодневном животу понекад није једноставно наћи потврду за то; кад се човек осврне око себе и кад искрено погледа себе самог, он може и да не види одмах образ Божји. Без обзира на то, тај образ постоји у сваком човеку. Образ Божји може бити неиспољен, скривен, помућен, чак и унакажен, али он постоји у самој нашој дубини као залог нашег постојања. Процес духовног развоја се и састоји у томе да човек открије у себи образ Божји, да га пројави, очисти и васпостави. То у многеме подсећа на рестаурацију иконе кад се поцрнела, од дима испрљана даска, пере, чисти, кад се слој по слој скидају стари фирнајз, многобројне касније наслаге и слојеви, док се на крају крајева на појави Лик, док не заблиста Светлост, док се не појави Образ Божји. Апостол Павле тако и пише својим ученицима: "Дјечице моја, коју опет с муком рађам, докле се Христос не уобличи у вама!" Јеванђеље учи да циљ човека није просто самоусавршавање као развој његових природних способности и природних квалитета, већ откривање у себи истинског Образа Божијег, достизање Божијег подобија, онога што су свети оци називали "обожењем" (грчк. Θεοσις). Овај процес је тежак, по Павловим речима то су порођајне муке, зато што су образ и подобије у нама раздвојени грехом - образ добијамо приликом рођења, а подобије остварујемо у току живота. Ево зашто се у руској традицији свецки називају "преподобнима", односно онима који су достигли подобије Божије. Овог звања бивају удостојени највећи свети подвижници као што су Сергије Радоњешки или Серафим Саровски. Истовремено је то циљ, који стоји пред сваким хришћанином. Није случајно свети Василије Велики говорио да је "хришћанство уподобљење Богу у оној мери у којој је то могуће људској природи."

Процес "обожења", човековог духовног преображаја, је христоцентричан, јер се заснива на уподобљењу Христу. Чак се и угледање на било ког свеца не завршава њиме, већ пре свега води ка Христу. "Угледајте се на мене као ја на Христа," писао је апостол Павле (1 Кор. 4, 16). Тако је и свака икона прве свега христоцентрична, ма ко да је на њој насликан - Сам Спаситељ, Богородица или неко од светаца. Христоцентричне су такође и празничне иконе. Управо зато што нам је дат једини истински Образ и образац за подражавање - Исус Христос, Син Божји, Оваплоћена Реч. Овај образ у нама и треба да се прослави и да заблиста: "Сви ми пак који откривеним лицем одражавамо славу Господњу, преображавамо се у тај исти лик, из славе у славу, као од Духа Господа" (2 Кор. 3, 18).

Човек се налази на граници између два света: изнад човека је божански свет, испод њега је природни свет, од тога на коју страну је окренуто његово огледало - нагоре или надоле - зависиће чији образ ће он примити. Од одређеног момента историјске етапе човекова пажња је постала усредсређена на твар, и поклоњење Творцу је потиснуто у други план. Несрећа паганског света и кривица културе новог времена се састоји у томе што људи "кад познаше Бога не прославише Га као Бога нити Му захвалише, него залудјеше у својим мислима... и претворише славу вјечнога Бога у обличје смртнога човјека и птица и четвороножних животиња и гадова... претворише истину у лаж, и већма поштоваше и служаше твар него Творца" (Рим. 1, 21-25).

Заиста, на ступњу испод људског света лежи тварни свет, који такође, онолико колико је то за њега могуће, одражава образ Божји, као и свака твар која носи на себи печат Онога Ко ју је створио. Ипак, то се види само уколико се поштује правилна хијерархија вредности. Нису случајно свети оци говорили да је Бог човеку ради познања даривао две књиге - Књигу Светог Писма и Књигу Творевине. И кроз другу књигу такође можемо да појмимо величину Творца путем "посматрања творевине" (Рим. 1, 20). Овај такозвани ниво природног откривења је свету био доступан и пре Христа. Међутим, у творевини је образ Божији умањен још више него у човеку, пошто је грех ушао у свет и свет у злу лежи. Сваки нижи ступањ не одражава само Првообраз, већ и онај ступањ, који му претходи, на тој позадини се веома лепо види улога човека, јер се "твар није добровољно покорила" и "чека спасење синова Божјих" (Рим. 8, 19-20). Човек, који је погазио у себи образ Божји, унакажава овај образ у читавој творевини. Сви еколошки проблеми савременог света потичу одатле. Њихово решавање је на најтеснији начин повезано с унутрашњим преображајем самог човека. Откривење о новом небу и новој земљи открива тајну будуће творевине, јер "пролази обличје овога свијета" (1 Кор. 7, 31). Једном ће кроз Творевину заблистати Образ Творца у свој лепоти и светлости. Руски песник Ф.И.Тјутчев је ову перспективу видео на следећи начин:

Кад откуца последњи час природе,
Састав делова замаљских ће се разрушити
Све што се унаоколо види покриће воде,
И Лик ће се Божји у њима одразити.

И на крају, последњи, пети ступањ лествице, коју смо нацртали, јесте сама икона, а шире, творевина људских руку, свако људско стваралаштво. Једино икона, која је укључена у систем ових образа-огледала, које смо описали и која одражавају Праобраз, престаје да буде просто даска с насликаним сужеима. Ван ове лествице икона не постоји, чак ни ако је насликана уз поштовање канона. Ван овог контекста настају сва изопачења у иконопоштовању: једни скрећу у магију, грубо идолопоклонство, други падају у поштовање уметности, истанчани естетизам, трећи негирају корисност иконе уопште.

Циљ иконе је да усмери нашу пажњу на Праобраз кроз јединствени Образ Оваплоћеног Сина Божијег - ка Богу Невидљивом. И овај пут води кроз откривање Образа Божијег у нама самима. Поштовање иконе јесте поклоњење Праобразу, молитва пред иконом јесте стајање у молитви пред Непојамним и живим Богом. Икона је само знак Његовог присуства. Естетика иконе је само незнатно приближавање нетрулежној лепоти будућег века, као једва видљива контура, као не баш јасна сенка; онај ко созерцава икону је попут човека којег Христос исцељује и који постепено прогледава (Мк. 8, 24). Ево зашто је Павле Флоренски тврдио да је икона увек или више или мање од уметничког дела. Све решава духовно искуство онога ко стоји пред њом у молитви.

Сва људска делатност је у принципу иконолошка. Човек слика икону прозревајући истински Образ Божји, али и икона ствара човека подсећајући га на образ Божји, који је у њему скривен. човек кроз икону покушава да се загледа у Божји Лик, али и Бог нас гледа кроз Образ. "Јер дјелимично знамо, и дјелимично пророчкујемо, а кад дође савршено, онда ће престати што је дјелимично. Сад видимо као у огледалу, у загонетки, а онда ћемо лицем у лице; сад знам дјелимично, а онда ћу познати као што бих познат" (1 Кор. 13, 9, 12). Условни језик иконе представља одраз непотпуности наших знања о божанственој реалности. Истовремено, то је и знак који указује на постојање апсолутне лепоте, која је скривена у Богу. Позната реченица Ф.М.Достојевског "Лепота ће спасити свет," није просто успешна метафора, већ тачна и дубока интуиција хришћанина васпитаног на хиљадугодишњој православној традицији трагања за овом лепотом. Бог је истинска лепота и зато спасење не може бити ружно, без-образно. Библијски образ Месије Који страда, у којем нема "ни обличја, ни љепоте" (Ис. 53, 2) само подвлачи оно што је горе речено откривајући тачку у којој умаљење (грч. κενωσις) Бога, а уједно и Лепоте Његовог Образа достижу максимум, али из исте ове тачке почиње усхођење, исто као што Христов силазак у пакао представља уништавање пакла и извођење свих верних у Васкрсење и Вечни живот. "Бог је Свјетлост и таме у Њему нема никакве" (1 Јн. 1, 5) - ево образа истинске и Божанствене и спасоносне лепоте.

Источно-хришћанска традиција лепоту доживљава као један од доказа Божијег постојања. У складу с познатом легендом, последњи аргумент приликом одлучивања кнеза Владимира коју веру да изабере, било је сведочанство изасланика о небеској лепоти константинопољске Софије. Спознаја, како је тврдио Аристотел, почиње од дивљења. Тако често познање Бога почиње од дивљења лепоти Божанствене творевине.

"Хвалим Те, што сам дивно саздан. Дивна су дјела Твоја, и душа моја то зна добро" (Пс. 139, 14). Созерцање лепоте открива човеку тајну односа између спољашњег и унутрашњег у овом свету.

...шта је онда лепота?

И зашто је боготворе људи?

Да ли је она суд празан?

Или је огањ, који се искри у сасуду?

(Н. Заболоцки)

За хришћанску свест лепота није циљ сама по себи. Она је само образ, знак, повод, један од путева, који воде ка Богу. Хришћанска естетика у буквалном смислу не постоји, као што не постоји "хришћанска математика" или "хришћанска биологија". Ипак, хришћанину је јасно да апстрактна категорија "лепог" губи свој смисао ван појмова "добро", "истина" и "спасење". Све се сједињује с Богом, у Богу, и у име Бога (узгред буди речено руска реч "кромешниј" (паклени, прим.прев.) и означава све оно што остаје

"кроче" (осим, изузев, сем, прим.прев.), односно изван, у датом случају ван Бога). Зато је тако важно разликовати спољашњу, лажну лепоту и истинску, унутрашњу лепоту. Истинска Лепота је духовна категорија, непролазна, независна од спољашњих променљивих критеријума, она је нетрулежна и припада другом свету, премда може да се испољава и у овом свету. Спољашња лепота је пролазна, променљива, то је само спољашња привлачност, прелест (руска реч "прелест" потиче од корена "лест" што је блиско лажи). Апостол Петар руководећи се библијским поимањем лепоте даје следећи савет хришћанским женама: "Ваше украшавање да не буде споља: у плетењу косе и у кићењу златом или у облачењу хаљина; него у скривеноме човјеку срца, у непропадљивости кроткога и тихога духа, што је пред Богом драгоцјено" (1 Петр. 3, 3-4).

Дакле, "нетрулежна лепота кротког духа је драгоцена пред Богом", - ево вероватно камена-темељца хришћанске естетике и етике, које чине нераскидиво јединство, јер су лепота и добро, лепо и духовно, форма и смисао, стваралаштво и спасење, у суштини нераскидиви, као што су Образ и Реч јединствени у својој основи. Није случајно то што се зборник светоотачких поука, који је у Русији познат под називом "Добротољубе" на грчком зове (Φιλοκαλία) (Филокалија), што се може превести као "љубав према лепом",² јер је истинска лепота духовни преображај човека у којем је прослављен Образ Божји.

Реч и слика

Икона је видљиво невидљивог и
онога што нема обличје, али се приказује
телесно због слабости нашег поимања.

Св. Јован Дамаскин

У систему хришћанске културе икона заиста заузима јединствено место, али се без обзира на то никад није сматрала само уметничким делом. Икона је пре свега верски поучни текст, који је позван да помогне поимању истине. У том смислу је, по речима о. Павла Флоренског, икона или више или мање од уметничког дела. Вероучитељску функцију иконе истицали су свети оци сврставајући иконописање у област богословља. "што реч приповедања нуди слуху, то ћутљиви живопис показује кроз слике," истицао је свети Василије Велики. Бранећи неопходност иконопоштовања у Цркви, нарочито за неофите, папа Григорије Двојеслов је црквена изобраења називао "Библијом за неписмене", јер оно што писмен човек добија из књиге, неписмен усваја кроз видљиве образе. Свети Јован Дамаскин, највећи православни апологета иконопоштовања, је тврдио да се оно што је невидљиво и што се тешко поима преноси на икони посредством видљивог и доступног "због слабости нашег поимања". Овакав однос према икони постао је основа за доношење одлуке Седмог Васељенског Сабора, који је утврдио победу иконопоштовалаца. Оци Сабора су, образлажући неопходност иконопоштовања у православној традицији, прописивали да иконе стварају богослови препуштајући уметницима оваплоћивање замисли у материјалу. Бринући се пре свега за вероучитељску страну иконописања Сабор ништа не говори ни о уметничким критеријума изобраавања, ни о изражајним средствима, ни о предности овог или оног материјала итд. остављајући уметнику слободу избора. Иконописни канон се стварао постепено, у току векова, израстајући из богословског поимања образа, те се канон није сматрао за спољашњи

² Аверинцев С.С. "Поетика раннехристианской литературы" М., 1977. с. 32

оквир, који ограничава слободу иконописца, већ више за ослонац захваљујући којем икона постоји као уметничко дело. Међутим, православна традиција у икони види текст, а не шему, зато што је уметничка страна иконе подједнако важна као и идеолошка. Икона је сложен организам у којем је богословска идеја изражена одређеним уметничким средствима налик на дрво, које је укорењено у тлу хришћанског откровења, при чему су гране тог дрвета лично мистичко искуство и уметнички таленат иконописца. Често је иконописац био богослов и уметник, као што је то било, рецимо, у случају Андреја Рубљова или Теофана Грка. На врхунцу свог процвата икона је спајала строго богословље и високу уметност, што је и омогућило Евгенију Трубецком да је назове "умозрењем у бојама".

Хришћанство је религија Речи, тиме се дефинише специфичност иконе. Созерцавање иконе није акт естетског дивљења, премда естетске вредности у хришћанској култури не играју последњу улогу. Међутим, на првом месту стоји заједничарење Речи. Созерцавање иконе је пре свега молитвени акт у којем поимање смисла лепоте прелази у поимање лепоте смисла и у овом процесу унутрашњи човек расте, а спољашњи се умањује. Ова повратна веза не дозвољава иконописању да постане "уметност ради уметности" чему тежи свака врста уметничке делатности. Уметност је у Цркви у пуном смислу речи "слушкиња богословља", али ово не умањује њен значај, већ презицира њене функције и чини је сврсисходнијом и делатнијом. Још су стари Грци сматрали да је циљ уметности очишћење, катарза (грчк. καθαρσις). За хришћанску уметност је то тачно тим пре што кроз икону можемо не само да прочишћујемо своје душе, већ зато што икона помаже преображају читаве наше природе. Отуда постоји идеја чудотворних икона. Руска реч "исцељење" има исти корен као и реч "цео", "целовит", јер созерцање иконе претпоставља сабирање човека према ономе што је у њему главно, према његовом центру, према образу Божијем у њему. "А сам Бог мира да вас просвети потпуно, и да се васцијели дух ваш и душа и тијело сачува без порока за долазак Господа нашега Исуса Христа" (1 Сол. 5, 23).

Икона се првобитно сматрала сакралним текстом. И као сваки текст, она захтева одређено умеће читања. Још у раној Цркви се ради бољег усвајања Светог Писма имао у виду принцип читања на неколико нивоа. То помиње Блажени Августин, набрајајући их у следећем низу: буквални, алегоријски, морални и анагогијски. Овај принцип у извесној мери одговара и читању иконе као текста. На првом нивоу се одвија упознавање са сижеом (ко или шта је приказано, да ли сиже у потпуности одговара тексту Библије или житију свеца, литургијској молитви итд.). На другом нивоу се дешава откривање смисла образа, симбола, знака (овде је важно како је шта приказано - боја, светлост, гест, простор, време, детаљи и др.). На трећем нивоу се открива веза приказаног с оним ко стоји пред иконом у молитви (зашто, шта то говори лично теби, ниво повратне везе). Четврти ниво - анагогија (од грчк. узвођење, усхођење) је ниво чистог созерцања, прелазак од видљивог ка невидљивом, ка непосредном општењу с Праобразом (на овом ступњу се открива најдубљи смисао - у име чега, тј. зашто постоји икона).

Испоставља се да савремени човек, који је васпитан ван хришћанске традиције, већ први ступањ тешко савладава. Други ступањ одговара нивоу оглашених у Цркви, и захтева извесну припрему, својеврстан катехизис. На овом нивоу и сама икона представља катехизис, управо "Библију за неписмене", како су је називали свети оци. Четврти ниво одговара уобичајеном аскетском и молитвеном животу хришћанина, за који се не захтева само интелектуални напор, већ пре свега духовни рад, стварање унутрашњег човека. На

овом ступњу се више не ради о томе да ми поимамо образ, већ о томе да образ почиње да делује у нама. Овде икона као текст постаје не толико носилац информације колико подстрекач информације у ономе ко је созерцава. Четврти ниво се открива на највишим ступњевима молитве. Свети Григорије Палама је сматрао да су једне иконе потребне почетницима, друге монасима, а да истински исихаста созерцава Бога ван сваког видљивог образа. Како видимо, поново се гради одређена лествица, и кад се њом пењемо поново долазимо до Праобраза Непојамног - Бога, из Којег све потиче.

Дакле, да бисмо схватили шта је икона усредсредимо пажњу на прва два ступња - буквални и алегоријски.

Икона представља својеврстан прозор у духовни свет. Стога постоји њен нарочити језик у којем је сваки знак симбол, који означава нешто више него што јесте сам по себи. Уз помоћ знаковног система икона преноси информације исто као што писани или штампани текст преноси информације уз помоћ азбуке, која такође није ништа друго до систем условних знакова. Језик иконе није много теже научити од било којег постојећег језика од, на пример, страног језика, али савременом човеку изгледа да је он тежи због тога што су на наш естетски доживљај велики утицај имали реализам (у нашој земљи соцреализам) и филмови са својим стварањем апсолутне илузије. Уметност иконе је у потпуној супротности с овим - икона је аскетска, сурова и апсолутно антиилузорна. До заборављања језика иконе такође је дошло под утицајем западне уметности у којој је од времена Препорода завладао одређени естетски идеал. Међутим, док се кроз модернизам и авангарду Запад вратио знаковној природи уметности, укључујући и црквену уметност, у нашој црквеној естетици и даље господаре сладуњава натуралистичка изображења, која немају ни уметничку, ни духовну вредност. Икона је открочење о новој твари, о новом небу и о новој земљи, зато је она увек тежила принципијалној другачијости, изображавању другачије природе преображеног света.

Знак, симбол и прича - овај начин изражавања Истине је добро познат на основу Библије. Језик религиозне симболике је у стању да пренесе сложене и дубоке појмове духовне реалности. Исус је радо прибегавао језику прича у Својим проповедима. Виноградна лоза, изгубљена драхма, удовичина лепта, квасац, сасушена смоква и др. - те образе је Спаситељ узео из реалног живота, из стварности која Га је окруживала. Блиски, приступачни образи су постали вишезначни симболи, кроз које је Господ учио Своје ученике да виде даље и дубље од свакодневне реалности. Језиком прича су говорили и пророци: виђење Божије славе код Језекије, угаљ Исаије, Јосиф који тумачи снове итд. Библија је извор велике хришћанске поетске традиције, из ње потиче и симболизам иконе. Први хришћани, као што је познато, нису имали своје храмове, нису сликали иконе, нису имали никакву културну уметност. Они су се окупљали у кућама, у синагогама, на гробљима, у катакомбама, често су им претили прогони, те су се осећали као путници и гости на земљи. Први учитељи и апологети хришћанства су водили бескомпромисну борбу с паганском културом бранећи чистоту хришћанске вере од идолопоклонства сваке врсте. "Дјечице, сачувајте себе од идола!" позивао је апостол Јован (1 Јн. 5, 21). Новој религији је било важно да се не изгуби у паганском свету преплављеном идолима, јер се однос људи из 1-3.в. и наших савременика према античком наслеђу веома разликује. Ми се одушевљавамо уметношћу антике, дивимо се пропорцијама статуа и хармонији храмова, а први хришћани су на све то гледали другачијим очима: не с естетске тачке гледишта, већ с духовне позиције, "очима вере". За њих пагански храм није био музеј, то је било место на којем су се приносиле жртве, често кржаве, па чак и људске. И за

хришћанина је додир с овим култовима представљао директну издају живог Бога. Пагански свет је боготворио све, чак и лепоту. Зато су за дела раних апологета карактеристичне антиестетске тенденције. Пагански свет је такође боготворио личност цара. Први хришћани су одбацивали свако, чак и формално обављање државног култа, које најчешће није било ништа друго до провера лојалности. Они су више волели да их растргну лавови него да на било који начин учествују у идолопоклонству. Међутим, то не значи да је ранохришћански свет у потпуности одбацивао естетику и да се негативно односио према култури. Крајњој позицији Тертулијана, који је тврдио да у паганском наслеђу не постоји ништа што би за хришћанина било прихватљиво био је супротстављен умерен однос већег дела Цркве. На пример, Јустин Философ је сматрао да све што је најбоље у људској култури припада Цркви. Још је апостол Павле, разгледајући знаменитости Атине високо оценио споменик Непознатом Богу (Дап. 17, 23), али он није истакао његову естетску вредност, већ га је навео као трагање за истинском вером и поклоњењем од стране Атињана. Дакле, хришћанство није носило у себи негирање културе уопште, већ други тип културе, усмерен на приоритет смисла над лепотом, што је било у потпуној супротности с античким естетизмом, који се нарочито у каснијој етапи бавио спољашњом лепотом уз потпуни морални распад. Једном је Исус књижевнике и фарисеје назвао "окреченим гробовима" (Мт. 23, 27) - то је била пресуда читавом древном свету, који је у доба декаденције почео да личи на окречени гроб, испод чије спољашње лепоте и величанствености се крило нешто мртво, празно и ружно. Оспољавање је било оно чега се највише плашила хришћанска култура у повоју.

Први хришћани нису знали за иконе у нашем поимању ове речи, али је развијена сликовитост Старог и Новог Завета већ носила у себи зачетке иконологије. Римске катакомбе су на својим зидовима сачувале цртеже, који сведоче да се библијски симболизам изражавао путем сликарства и графике. Риба, сидро, бродић, птице с маслиновим гранчицама у кљуну, виноградна лоза, Христов монограм итд. - ови знаци су носили у себи основне појмове хришћанства. Хришћанска култура је постепено усвајала језик античке културе, и што се она више распадала, хришћанске апологете су се све мање плашиле да ће антички свет асимилovati хришћанство. Језик античке философије је био добар за излагање догмата хришћанске вере, за богословље. У прво време се показало да је језик позне античке уметности прихватљив за хришћанско сликарство. На пример, на саркофазима угледних људи појављује се сиже "Пастир Добри" - ово алегоријско изображење Христа представља знак припадности датих људи новој вери. У 3. веку постају распрострањена рељефна изображења јеванђељских сижеа, прича, алегорија итд. Међутим, до иконе је било још далеко. Хришћанска култура је неколико векова тражила адекватан начин да изрази хришћанско откровење.

Прве иконе подсећају на римски портрет из каснијег доба, насликане су енергично, засићеним бојама, у реалистичком стилу, чулно. Прве иконе су пронађене у манастиру свете Катарине на Синају и спадају у 5-6.в. Као што је било уобичајено у антици, насликане су техником енкаустике. Стилски су биле блиске фрескама из Херкуланума и Помпеје, као и фајумском портрету. Фајумски портрет су неки истраживачи склони да сматрају својеврсном протоиконом. То су омање даске с насликаним лицима умрлих људи, стављале су се на саркофаге приликом погребља, како би живи сачували везу с покојницима. Заиста, фајумски портрети имају изузетну снагу - с њих нас гледају изражајна лица широм отворених очију. И на први поглед постоји велика сличност с иконом. Међутим, постоји и битна и разлика. И она се не тиче толико ликовних средстава

- она су се мењала са временом, колико унутрашње суштине ове или оне појаве. Надгробни портрет је насликан с циљем да се у сећању живих задрже црте портрета блиског човека, који је отишао на други свет. И то је увек подсећање на смрт, на њену неумољиву власт над човеком, чему се противи људско сећање које чува лик умрлог. Фајумски портрет је увек трагичан. А икона је, напротив, увек сведочанство о животу, о његовој победи над смрћу. Икона се слика с тачке гледишта вечности. Икона може да сачува неке портретне карактеристике онога ко је на њој приказан, узраст, пол, социјални статус и сл., али је лице на икони лик окренут ка Богу, личност преобразена у светлости вечности. Суштина иконе је васкршња радост, не растанак, већ сусрет. И икона се у свом развоју кретала од портрета ка лику, од реалног и пролазног ка изражавању идеалног и вечног.

На икони је главни лик. У пракси иконописања се стадијуми рада и деле на "лично" и "долично". Прво се слика "долично" - позадина, пејзаж (брдашца на икони), архитектура (дворци), одежде и др. На великим радовима овај посао обавља мајстор "друге руке", помоћник. Главни мајстор, зналац, сликао је "лично", односно оно што се односи на личност. И поштовање оваквог поретка је било важно зато што је икона, као и сва творевина, хијерархична. "Долично" и "лично" су разни ступњевни битија, али у "личном" постоји још један ступањ - очи. Оне су увек истакнуте на лику, нарочито на раним иконама. "Очи су огледало душе" гласи позната изрека и она се родила у систему хришћанског погледа на свет. У проповеди на гори Исус каже: "Свјетилка тијелу је око. Ако, дакле, око твоје буде здраво, све ће тијело твоје свијетло бити. Ако ли око твоје кварно буде, све ће тијело твоје тамно бити." (Мт. 6, 22-23). Сетимо се изражајних очију домонголских руских икона "Спас Нерукотворни" (Новгород, 12. в.) "Ангел Златије власи" (Новгород, 12. в.). Почевши од времена Андреја Рубљова очи се више не сликају тако преувеличано, али им се без обзира на то увек посвећује велика пажња. Сетимо се дубоког, продорног погледа Спаса Звењгородског (поч. 15.в.), бесконачно милостивог и истовремено неумољивог. Код Теофана Грка се неки столпници изражавају затворених очију или сасвим без очију. Овим уметник истиче значај погледа, који није усмерен ка споља, већ ка унутра, на созерцавање божанствене светлости. Дакле, видимо какав значај очи имају у иконописном изражавању. Очи одређују лик.

Међутим, "лично" нису само лик и очи, већ и руке. Јер руке много говоре о човековој личности. У православној Литургији се чува обичај да се свештени предмети узимају покривеним рукама како се светиња не би оскрнавела. У неким источним традицијама је од давнина постојао обичај да се невести покривају руке приликом венчања како туђи људи не би одредили њене године, како не би сазнали нешто о њеном протеклом животу док је била неувата. Тако да је у многим културама познато да су руке носилац информација о човеку. Зна се да је у неким земљама веома распрострањен језик гестова. На свој начин се осмишљава гест на икони, он даје својеврстан духовни импулс - благосиљајући гест Спаситеља, молитвени гест Оранте с рукама уздигнутим ка небу, гест примања благодати подвижника с длановима окренутим ка споља на грудима, гест Архангела Гаврила, који доноси радосну вест, итд. Сваки гест носи одређену духовну информацију, свакој новој ситуацији одговара њен гест (аналог томе су гестови свештеника и ђакона на Литургији). Велики значај има и предмет у рукама насликаног свеца као знак његовог служења или прослављања. Тако се апостол Павле обично приказује с књигом у рукама - то јест са Јеванђељем, чији је он апостол, и истовремено са својим сопственим посланицама, које по значају чине други значајан део Новог Завета (у

западној традицији је прихваћено да се Павле изображава с мачем, који симболизује Реч Божију, Јевр. 4, 12). Апостол Петар обично има кључеве у рукама - то су кључеви Царства Божијег, које му је уручио Спаситељ (Мт. 16, 19). Мученици се приказују с крстом у рукама или с гранчицом палме: крст је знак сараспињања Христу, гранчица палме је знак припадности Царству Небеском. Пророци обично у рукама држе свитке са својим пророчанствима, Ноје се понекад слика с ковчегом у рукама, Исаија с ужареним угљем, Давид са Псалтиром итд.

Лик и руке (карнација) иконописац по правилу осликава веома брижљиво, користећи технику, која се састоји од више танких слојева с основом од тамније боје, уз додавање руменкасте боје, с прелажењем од тамнијих тонова на светлије, постепеним осветљавањем итд. Фигуре се обично сликају мање густо, у мање слојева, као лаке, тако да тело изгледа без тежине и бестелесно. Тела на иконама као да лебде у простору уздигнута изнад земље, не дотичући тло ногама, што је нарочито уочљиво код композиција с више фигура, јер су ликови насликани као да једни другима газе ноге. Ова лакоћа лебдења нас враћа јеванђелској слици човека као крхког сасуда (2 Кор. 4, 7). Хришћанство се родило на периферији античке културе, за време владавине потпуно другачијих представа о човеку. Девиза античке класике "у здравом телу - здрав дух" је најочигледније изражена у скулптури, где се енергична телесност приказује кроз пластику атлетске лепоте. Сви грчки богови имају лепу спољашњост. Лепота и здравље су обавезни атрибути античког идеала. Напротив, Христос долази на свет као понижен, као слуга, "Који је будући у обличју Божијем Себе понизио узевши обличје слуге" Фил. 2, 6-7, "Презрен бјеше и одбачен између људи, болник и вичан болестима, и као један од кога свако заклања лице, презрен да га ни за што не узимасмо" Ис. 53, 3). Међутим, ова неугледна Христова спољашњост само истиче Његову унутрашњу снагу, снагу Његовог Духа и Његове Речи, "јер их учаше као онај који власт има, а не као књижевници и фарисеји" (Мт. 7, 29).

Овај спој спољашње крхкости и унутрашње моћи покушава да пренесе иконописно изображење ("Сила Божија се у немоћи остварује", 2 Кор. 12, 9).

Тела на иконама имају издужене пропорције (уобичајен однос главе и тела је 1:9, а код Дионисија достиже 1:11), што представља израз човекове продуховљености, његовог преображеног стања. Обично се хришћанству приписује изрека "тело је тамница душе". Међутим, није тако. До таквог закључка је дошла позноантичка мисао, кад је антика већ била на заласку и кад се људски дух, изнемогао у самообожавању, у телу осетио као у кавезу покушавајући да се отргне и побегне напоље. Клатно културе је још једном отишло у супротну страну с истом снагом: култ тела је сменила негација тела, тежња да се раскидом везе између плоти и духа превлада људска телесност. Хришћанству су оваква колебања такође позната, аскетска традиција на Истоку познаје јака средства за умртвљење тела - пост, вериге, пустињу и др. Ипак, првобитни циљ аскезе није избављење од тела, није мучење себе, већ уништавање греховних инстинката људске пале природе, у крајњој линији преображај, а не истребљење физичког бића. Хришћанству је драгоцен целовит човек (целомудрен), у јединству тела, душе и духа (1 Сол. 5, 23). Тело се на икони не подвргава уништавању, већ стиче неки нов, драгоцен квалитет. Апостол Павле је више пута подсећао хришћане: "Или не знате да је тијело ваше храм Светога Духа, Који је у вама?" (1 Кор. 6, 19). Овде се не истиче само изузетно важна улога тела, већ и узвишено достојанство самог човека. За разлику од других религија, нарочито источњачких, хришћанство не тражи разоваплоћење и чист спиритуализам. Напротив, његов циљ је преображај човека, обожење, укључујући и тело. Сам Бог је оваплотивши се прихватио

људско тело, рехабилитовао људску природу, прошавши кроз страдања, кроз телесне муке, кроз распеће и Васкрсење. Јавивши се по Васкрсењу ученицима, Он је рекао: "Видите руке Моје и ноге Моје, да сам Ја главом; опипајте Ме и видите; јер дух нема тијела и костију као што видите да Ја имам" (Лк. 24, 39). Међутим, тело није вредно само по себи, оно стиче свој смисао само као обитавалиште духа, зато је у Јеванђељу речено: "Не бојте се оних који убијају тијело, а душу не могу убити" (Мт. 10, 28). Христос је такође говорио о храму Свог Тела, који ће бити разрушен и за три дана поново подигнут (Јн. 2, 19-21). Међутим, човек не сме да остави свој храм у немару, рушење и саздавање врши Сам Бог, зато апостол Павле упозорава: "Ако неко разара храм Божији, разориће њега Бог, јер је храм Божији свет, а то сте ви." (1 Кор. 3, 17). У суштини, то је ново откривење о човеку. Црква се такође уподобљава телу - Телу Христовом. Ове асоцијације које се међусобно пресецају тело-храм, Црква-тело, дале су хришћанској култури богат материјал за стварање форми и у сликарству и у архитектури. Стога постаје јасно зашто се на икони човек изображава другачије него у сликарству реализма.

Икона нам показује новог човека, преображеног, целомудреног. "Грешно је да душа буде без тела, као тело без кошуље," писао је руски песник Арсеније Тарковски чије је стваралаштво несумњиво прожето хришћанским идејама. Међутим, уметност 20. века у целини више не зна за ону целомудреност људског бића, која је изражена на икони, која је откривена у тајни Оваплоћења Речи. Изгубивши здрав хеленски почетак и прошавши кроз аскетске крајности средњовековља, погордивши се због себе као венца творевине у Ренесанси, разложивши се под микроскопом рационалне философије новог доба, човек је на крају другог миленијума наше ере доспео у потпуну изгубљеност у погледу сопственог "ја". То је добро изразио Осип Манделштам који је био пријемчив за васељенске духовне процесе:

Дато ми је тело, шта да радим с њим -
Тако јединственим и тако мојим?
За радост тиху да дишем и живим
Коме, реците, да благодарим?

Сликарство 20. века даје мноштво примера који изражавају исту изгубљеност и растројеност човека, потпуно непознавање сопствене суштине. Сlike К. Маљевича, П. Пикаса, А. Матиса, су формално понекад блиске икони (локална боја, силуетност, знаковни карактер изображења), али су бесконачно далеке по суштини. Ови ликови су само аморфне деформисане и празне љуштуре, често без лица или с маскама уместо лица.

Човек хришћанске културе је позван да чува у себи образ Божји: "Прославите, дакле, Бога тијелом својим и духом својим, јер су Божији" (1 Кор. 6, 20). Апостол Павле такође каже: "Христос ће се величати у тијелу мојему" (Фил. 1, 20). Икона допушта нарушавање пропорција, понекад деформације људског тела, али ове "чудне ствари" само истичу приоритет духовног над материјалним подвлачећи иноприродност преобразене реалности, подсећајући на то да су наша тела храмови и сасуди.

Обично су свеци на иконама приказани у одежама. Одежде су такође одређени знак: разликују се ризе: светитељске (обично с крстовима, понекад у бојама), свештеничке, ђаконске, апостолске, царске, монашке итд., односно оне које одговарају сваком чину. Ређе је тело приказано обнажено. На пример, Исус Христос се изображава обнажен у сценама страдања ("Бичевање", "Распеће" и др.), у композицији "Богојављање"/"Крштење". Свечи се такође изображавају наги у сценама мучеништва (на пример, иконе из житија светог Георгија, свете Параскеве). У датом случају је обнаженост знак потпуне

преданости Богу. Као обнажени и полуобнажени се често изображавју аскете, столпници, пустињаџи, јуродиви, јер су они скинули са себе стару одећу предавши тела "у жртву живу, свету, угодну Богу" (Рим. 12, 1). Међутим, постоји и супротна група ликова - грешници, који се приказују нагими у композицији "Страшни суд", њихова нагота је нагота Адама, који се пошто је згрешио, постидео своје наготе и покушао да се сакрије од Бога (1 Мојс. 3, 10), али га свевидећи Бог сугиже. Наг човек долази на свет, наг одлази из њега, незаштићен стаје и на судњи дан.

Међутим, свеци на иконама углавном стоје у предивној одећи, јер они "опраше хаљине своје и убијелише их у крви Јагњетовој" (Откр. 7, 14). О симболици боје одеће ће бити речи касније.

Само изображење човека заузима главни простор иконе. Све остало - дворци, брдашца, дрвеће, игра другостепену улогу, означава средину и зато је знаковна природа ових елемената доведена до сажете условности. Тако, да би иконописац показао да се дејство дешава у ентеријеру он изнад архитектонских конструкција које изображавају спољашњи изглед зграде пребацује декоративну тканину - велум. Велум је одзвук античких позоришних декорација, тако су се у античком свету изображавале сцене у ентеријеру. Што је икона старија то на њој мање има другостепених елемената. Тачније, има их тачно онолико колико је потребно да се означи место дејства. Почевши од 16-17. века значај детаља расте, пажња иконописца, те дакле и гледаоца, се премешта с главног на другостепено. Крајем 17. века позадина постаје раскошно-декоративна, и човек се у њој раствара.

Позадина класичне иконе је златна. Као свако сликарско дело, икона је везана за боје. Ипак, улога боје се не ограничава декоративним задацима, боја на икони је пре свега симболична. Некада, на граници векова, откривање иконе је изазвало праву сензацију управо захваљујући томе што су њене боје биле изненађујуће јарке и празничне. Иконе су се у Русији називале "црним даскама" пошто су древне иконе било покривене потамнелим фирнајзом, испод којег је око једва разликовало контуре и ликове. И изненада, одједном је из овог мрака покуљала бујица боја! Анри Матис - један од генијалних колориста 20. века је признавао утицај руске иконе на своје стваралаштво. Чиста боја иконе је представљала животворан извор и за уметнике руске авангарде. Међутим, на икони лепоти увек претходи смисао, тачније, целовитост хришћанског доживљаја света и чини ову икону осмишљеном, не представљајући само радост за очи, већ хранећи ум и срце.

У хијерархији боја прво место заузима златна. То је истовремено и боја и светлост. Злато означава сјај божанске славе, у којој обитавају свеци, то је нетварна светлост, која не зна за дихотомију "светлост-тама". Злато је симбол Небеског Јерусалима за који је у књизи Откровења Јована Богослова речено да њу његове улице "чисто злато и провидно стакло" (Откр. 21, 20). Најадекватније се овај задивљујући образ изражава уз помоћ мозаика, који преноси јединство неспојивих појмова "чисто злато" и "провидно стакло", сјај драгоценог метала и прозачност стакла. Задивљујући су мозаици Свете Софије и Кахрије джамије у Константинопољу, Свете Софије Кијевске, манастира Дафне, Хозиос-Лукаса, свете Катарине на Синају. Византија и домонголска руска уметност су користиле разноврсност мозаика, који блиста од злата, игра се светлошћу, прелива у свим дугиним бојама. Разнобојни мозаик, исто као и златни, усходи ка образу Небеског Јерусалима, који је саграђен од драгог камења (Откр. 21, 18-21).

Злато у систему хришћанске симболике заузима посебно место. Злато су мудраци донели тек рођеном Спаситељу (Мт. 2, 21). Ковчег Завета древног Израиља је био

украшен златом (2 Мојс. 25). Спасење и преображај људске душе се такође пореди са златом, претопљеним и очишћеним у ватри (Зах. 13, 9). Злато као најдрагоценији материјал на земљи служи за изражавање најдрагоценијег на свету - духа. Златна позадина, златни нимбови светаца, златни сјај око фигуре Христа, златна одежа Спаситеља и златни асист³ на одежди Богородице и анђела - све ово служи да би се изразила светост и припадност свету вечних вредности. С губитком дубоког поимања смисла иконе злато се претвара у декоративни елемент и престаје да се доживљава симболично. Већ строгановски стил користи златну орнаментику у иконописању блиску јувелирској техници. Мајстори "Оружејне палате" у 17. веку користе злато у таквом изобиљу да икона често постаје драгоцено дело у буквалном смислу. Међутим, ова украшеност и позлата одвлаче пажњу гледаоца на спољашњу лепоту, величанственост и богатство, остављајући духовни смисао у забораву. Естетика барока, која је у руској уметности владала почевши од краја 17. века потпуно мења поимање симболичне природе злата: од трансцендентног симбола злато постаје искључиво декоративни елемент. Црквени ентеријери, иконостаси, кивоти и ризе су с богатим позлаћеним дуборезом, дрво имитира метал, а у 19. веку се примењује и фолија. На крају, у црквеној естетици апсолутно побеђује световни доживљај злата.

Злато је увек било скупоцен материјал, зато је на руској икони златна позадина често била замењена другим, семантички блиским бојама - црвеном, зеленом, жутом (окер). Црвена боја је нарочито била омиљена на Северу и у Новгороду. Иконе с црвеном позадином су веома изражајне. Црвена боја симболизује огањ Духа, Којим Господ крсти Своје изабране (Лк. 12, 49; Мт. 3, 11), у овом огњу се претапа злато светих душа. Осим тога, на руском језику реч "красниј" (красный - црвен) означава "леп" (красивый), зато се црвена боја такође асоцирала с нетрулежном лепотом Вишњег Јерусалима. Зелена боја се користила у школама Средње Русије - Тверској и Ростовско-Суздаљској. Зелена боја симболизује вечни живот, вечни процват, то је такође боја Светог Духа, боја наде. Окер или жута позадина је боја, која је по спектру најближа златној и понекад представља просто замену злата подсећајући на њега. Нажалост, како је време протицало позадина на иконама постаје све заглашенија, као што заглашеније постаје људско сећање на првобитни смисао који нам је дат кроз видљиве образе ради поимања Невидљивог Образа.

Боја, која је по семантици најближа злату јесте бела. Она такође изражава трансцендентност, и такође представља боју и светлост истовремено. Међутим, бела боја се користи много ређе од златне. Белом бојом се слика Христова одежа (на пример, у композицији "Преображење" - "и хаљине Његове постадоше сјајне, врло бијеле као снијег, какве не може бјелила убјелити на земљи" Мк. 9, 3) У беле одежде су обучени праведници на сцени "Страшни суд" ("они... убијелише хаљине своје у крви Јагњетовој" Откр. 7, 13-14).

Злато је у својој врсти јединствена боја, као што је једно Божанство. Све остале боје се граде по принципу дихтомије - као контрастне (бела-црна) и као суплементне (црвена-плава). Икона полази од целовитости света у Богу и не прихвата поделу света на дијалектичке парове, тачније, превладава је, јер се кроз Христа све што је раније било подељено и непријатељско сједињује у антиномичном јединству (Еф. 2, 15). Међутим, јединство света не искључује, већ претпоставља разноврсност. Управо боја представља израз ове разноврсности. Притом је то боја очишћена, показана у својој првобитној

³ Асист (лат. – присутан) јесу зраци и одејај на иконопису, насликани златом или сребром, који се користе приликом сликања одеће, косе и т.сл. Симболизује присуство Божанске светлости.

суштини, без рефлексија. Боја се на икони даје локално, њене границе су строго одређене границама предмета, узајамно дејство боја се остварује на семантичком нивоу.

Бела боја (она је и светлост) јесте спој свих боја. Она симболизује чистоту, непорочност, припадност божанственом свету. Њој је супротстављена црна, која није боја (нема светлости) и која гута све боје. Црна боја се, исто као и бела, ретко користи у иконопису. Она симболизује пакао, максималну удаљеност од Бога, Извора светлости (Блажени Августин у "Исповести" овако означава своју одвојеност од Бога: "И угледах себе далеко од Тебе, на месту неподобија"). Ад се на икони изображава у виду црне разјапљене провалије, бездана. Али овај ад је заувек побеђен ("Гдје ти је, смрти, жалац? Гдје ти је, пакле, побједа?" Ос. 13, 14; 1 Кор. 15, 55). Бездан се отвара под ногама васкрелог Христа, Који стоји на проваљеним вратима пакла (композиција "Васкрсење"/"Силазак у пакао"). Из пакла Христос изводи Адама и Еву, наше прародитеље, чији је грех бацио човечанство у власт смрти и ропство греху. На композицији "Распеће" се испод Голготског Крста приказује црна рупа, у којој се види Адамова глава - први човек, Адам, је згрешио и умро, други Адам - Христос је "смртију смрт поправ", безгрешан, васкрсао, отварајући свима излаз из "таме у чудесну светлост" (1 Петр. 2, 9). Црном бојом се слика пећина из које излази змај, којег побеђује свети Георгије ("Чудо о Георгију и змају"). У осталим случајевима је коришћење црне боје искључено. На пример, контуре фигура, које на удаљености изгледају црно у ствари се обично сликају тамно-црвеном или смеђом, а не црном бојом. У преображном свету нема места за таму, јер "је Бог свјетлост и таме у Њему нема никакве" (1 Јн. 1, 5).

Црвена и плава боја чине антиномично јединство. По правилу су заступљене заједно. Црвена и плава симболизују милост и истину, лепоту и добро, земаљско и небеско, односно она начела, која су у палом свету раздвојена и боре се једна против других, а у Богу се сједињују и делују узајамно (Пс. 84, 11). Црвеном и плавом се слика одежа Спаситеља. Обично је то хитон црвене (вишња) боје и плави гиматиј. Овим бојама је изражена тајна Богооваплоћења: црвена симболизује земаљску, људску природу, крв, живот, мучеништво, страдање, али је то истовремено и царска боја (пурпур); плава боја изображава божанствено, небеско начело, непојамност тајне, дубину откровења. У Исусу Христу се ови супротни светови сједињују као што су у Њему сједињене две природе, Божанска и људска, јер је Он савршени Бог и савршени човек.

Боја одеће Богомајке је иста - црвена и плава, али је распоређена по другом редоследу: одећа је плаве боје, изнад ње је црвени (вишња боје) мафориј⁴. Небеско и земаљско су у Њој сједињени дугачије. Док је Христос Предвечни Бог, Који је постао човек, она је земаљска Жена, Која је родила Бога. Богочовечанство Христа се на изванредан начин као у огледалу одражава у Богомајци. Тајна Богооваплоћења и чини Марију Богородицом. Последњи ступањ силаска Бога у свет јесте први ступањ нашег усхођења ка Њему, на овом ступњу нас среће Богородица. У споју цвеног и плавог у лику Богородице се открива још једна тајна - сједињење материнства и девствености.

Спој цвеног и црног се може видети на иконама које се на овај или онај начин дотичу тајне Богооваплоћења - "Спас у силама", "Несагорива Купина", "Света Тројица" (детаљније о семантици ових икона види у другим главама).

⁴ Мафориј (грчк.) – горња одећа; дугачко женско покривало. Мафориј Богомајке је једна од најважнијих реликвија, која је везана за сећање на Њу. Од 474. г. се налазио у Влахернском храму Богородице у Константинопољу.

Црвена и плава се срећу у изображењу анђеоских чинов. На пример, Арханђео Михајло се често изображава у таквој одећи, што симболично означава његово име "Ко је као Бог". Црвеном бојом букте образи серафима ("серафим" значи огњени), плавом се сликају херувими.

Црвена боја се среће на одећи мученика као симбол крви и ватре, учествовања у Христовој жртви, симбол ватреног крштења, којим они добијају нетрулежни венац Небеског Царства.

"Боја живописа," по речима светог Јована Дамаскина, "води ка созерцању и попут ливаде, наслађујући вид, неприметно улива у моју душу божанствену славу."

Боја на икони је нераскидиво повезана са светлошћу. Икона се слика светлошћу. Технологија иконе претпоставља одређене стадијуме рада, који одговарају наношењу боје од тамног ка светлом: на пример, да би се насликао лик прво се наноси санкир (тамна, маслинаста боја), затим се наносе слојеви боја од тамне ка светлој, потом се наноси слој румене боје и на крају се додаје слој најсветлије боје, као зраци светлости. Постепено осветљавање лика показује дејство Божанске светлости, која преображава човекову личност, која у њему открива светлост. Обожење и јесте уподобљење светлости, јер је Христос за Себе рекао: "Ја сам свјетлост свијету" (Јн. 8, 12) и ученицима је говорио исто то: "Ви сте свјетлост свијету" (Мт. 5, 14).

Икона не зна за светлосне сенке, јер изображава свет асполутне светлости (1 Јн. 1, 5). Извор светлости се не налази напољу, већ унутра, јер "Царство Божије је у вама" (Лк. 17, 21). Светлост иконе је светлост Небеског Јерусалима, којем нису потребне "ни свјетилке, ни свјетлост сунчана, јер ће га обасјавати Господ Бог" (Откр. 22, 5).

Светлост је на икони пре свега изражена кроз златну позадину, а такође кроз светлоносност ликова, кроз нимбове - сјај око главе свеца. Христос се не изображава само с нимбом, већ често и са сијањем око целог тела (мандорла), што симболизује и Његову светост као човека и Његову апсолутну светост као Бога. Светлост на икони прожима све - она пада у зрацима на наборе одеће, она се одражава на брдашцима, на дворцима, на предметима.

Средиште светлости јесте лик, а на лику - очи ("свјетилка је тијелу око" Мт. 6, 22). Светлост може да струји из очију, запљускујући светлошћу цео лик свеца, као што је то било уобичајено на византијским и руским иконама из 14. века, или може да клизи у виду оштрих зракова-муња, као искре, које вртају из очију, као што су то волели да сликају новгородски и псковски мајстори, а може као лавина да се излива на лик, руке, одећу, сваку површину, као што видимо на ликовима Теофана Грка или Кир Емануила Евгеника. Било како било - светлост и јесте "главни јунак" иконе, пулсација светлости чини живот иконе. Икона "умире" кад нестаје појам унутрашње светлости и кад се замењује обичним сликарским сенчењем.

Светлост и боја дефинишу атмосферу иконе. Класична икона је увек радосна. Икона је празник, тријумф, сведочанство о победи. Тужни ликови каснијих икона сведоче о томе да је Црква изгубила пасхалну радост. Сама реч "Јеванђеље" се с грчког преводи као добра, односно радосна вест. И велики иконописци су то потврђивали. Узмимо, на пример, Дионисијеву икону "Распеће" из Павло-Обнорског манастира, то је најдраматичнија епизода из Христовог земаљског живота, али како је уметник изображава - светло, радосно, ненапрегнуто. Христова смрт на Крсту је истовремено и Његова победа. За Крстом следи Васкрсење, и радост Васкрса се светли кроз тугу, чинећи је светлом. "Крстом радост прииде всјему миру" (Крстом радост дође целом свету) пева се у црквеној

песми. Овај патос покреће Дионисија. Основни садржај иконе јесте светлост и љубав; светлост, која долази у свет, и љубав - Сам Господ, Који с Крста грли човечанство.

Одушевљеност каснијим тамноликим иконама, интересовање за мрачну естетику потамнелих ликова, које се понекад уочава у нашој литератури није ништа друго до декаденца, сведочанство о паду савременог православља, заборављање јеванђељске и светоотачке традиције и нецрквени романтизам.

Простор и време иконе се граде по својим одређеним законима, који се разликују од закона реалистичке уметности и наше свакодневне свести. Икона нам открива ново битовање, она је слика с тачке гледишта вечности, зато у њој могу бити спојени слојеви из разног времена. Прошлост, садашњост и будућност као да су концентровани и као да постоје истовремено. Икона се може упоредити с филмском траком, која се врти пред гледаоцем. То је асоцијација савременог човека, а у стара времена је био нађен други начин, који користи икона - небо које се завија у свитак (Откр. 6, 14). Тако се, на пример, у композицији "Преображење" осим централне епизоде на планини Тавор често изображава како се Христос и апостоли пењу на планину и силазе с ње. И сва три момента постоје истовремено пред нашим погледом. Други пример - икона "Рождество Христово" - овде нису сједињене само епизоде различите по времену: рођење Младенца, благовест пастирима, путовање мудраца итд., већ је и оно што се дешава на разним местима скупљено на једно место, сцене као да се преливају једна у другу стварајући јединствену композицију.

Икона нам показује целовит свет, преобращени свет, и зато нешто у њему може да противречи обичној земаљској логици. Тако се, на пример, на икони "Усековање главе светог Јована Претече" глава Крститеља често изображава два пута: на његовим раменима и на послужавнику. То не значи да пророк има две главе, то значи само то да глава као да постоји у две различите временске и смисаоне ипостаси: глава на послужавнику је симбол жртве Претече, праобраз Христове жртве, глава на његовим раменима је симбол његове светости, целомудрености, истине у Богу ("Не бојте се оних који убијају тијело, а душу не могу убити" Мт. 10, 28). Давши себе на жртву Јован Крститељ остаје неповређен.

Простор и време иконе су ванприродни, они нису потчињени законима овог света. Свет се на икони приказује као изврнут, ми га не гледамо, већ нас он окружује, поглед није усмерен ка споља, већ као изнутра. Тако се ствара "обрнута перспектива". Обрнутом је названа насупрот директној иако би је тачније било назвати је симболичном. Директна перспектива (антика, Препород, реалистично сликарство 19. века) ређа све предмете пропорционално њиховој удаљености у простору од већег ка мањем, тачка спајања свих линија се налази на површини слике. Постојање ове тачке не значи ништа друго до коначност тварног света. На икони је све супротно томе: предмети се не смањују пропорционално удаљавању од гледаоца, већ се често чак и повећавају; што дубље улазимо у простор иконе тим шири постаје дијапазон виђења. Свет иконе је бесконачан, као што је бесконачно спознавање божанственог света. Тачка спајања свих линија се не налази на равни иконе, већ ван ње, испред иконе, на месту где се налази онај ко је созерцава. Тачније, у срцу онога ко је созерцава. Зато се линије (условне) разилазе, ширећи његово виђење. "Директна" и "обрнута" перспектива изражавају супротне представе о свету. Прва описује природни свет, друга божански свет. И док је у првом случају циљ максимална илузорност у другом је то максимална условност.

Икона се, као што смо већ истицали, гради по принципу текста - сваки елемент се чита као знак. Основни знаци иконописног језика су нам познати - боја, светлост, гест,

лик, простор, време - али процес читања иконе се не саставља од ових знакова као од коцкица. Важан је контекст унутар којег један исти елемент (знак, симбол) може да има прилично широк дијапазон тумачења. Икона није криптограм, зато процес њеног читања не може да се садржи у налажењу кључа за једнократну употребу; овде је потребно дуготрајно созерцавање, у којем учествују и ум, и срце. Тачка спајања, о којој је већ било речи, буквално се налази на пресеку два света, на граници два образа - човека и иконе. Процес созерцавања је сличан претакању песка у пешчаном сату. Што је целовитији (целомудренији) човек, који созерцава икону тим више открива у њој и обрнуто: што се човеку више открива на икони тим су дубље промене у њему самом. Опасно је игнорисање контекста, истргнутост знака из живог организма где је он у узајамном дејству с другим знацима и симболима. Семантички низ сваког знака може да укључује различите нивое тумачења, укључујући и противречне. Тако на пример образ лава може да се тумачи као алегија Христа ("лав из колена Јудиног"; Откр. 5, 5) и истовремено као симбол јеванђелисте Марка (Јез. 1), као олицетворење царске власти (Прич. 19, 12), али такође и као симбол ђавола који "као лав ричући ходи и тражи кога да прождере" 1 Петр. 5, 8). Контекст помаже да се схвати у ком значењу је употребљен знак или симбол. Истовремено се контекст гради на основу узајамног дејства појединих знакова.

Икона је са своје стране такође укључена у одређени контекст, односно у Литургију, у простор храма. Ван ове средине икона није у потпуности схватљива. О томе како икона постоји унутар храмовно-литургијског простора биће речи у следећој глави.

Икона у литургијском простору

И видјех небо ново и земљу нову;
јер прво небо и прва земља прођоше,
и мора нема више.
И ја, Јован, видјех Свети град, Јерусалим, нови,
гдје силази са неба од Бога, припремљен
као невјеста украшена мужу својему.
А храма не видјех у њему, јер храм је његов
Господ Бог Сведржитељ, и Јагње.

Откр. 21, 1-2, 22

Литургија на грчком значи "заједнички посао" (дело). Икона се рађа из Литургије, она је у суштини литургијска и ван контекста Литургије се не може схватити. Икона одражава саборну свест (лично открочење, подједнако као и таленат иконописца, се не искључује, већ укључује у ову свест), она не представља дело појединачног аутора, већ дело Цркве, које је начинио конкретан уметник. Ево зашто се иконописци никада нису потписивали на својим делима (подаци о ауторству се обично црпу из индиректних извора), али је без обзира на то Црква увек веома ценила иконописце.

Икона је више молитвено него уметничко дело. Она се ствара молитвом и ради молитве. Њена природна средина јесу храм и богослужење. Икона у музеју је нонсенс, она овде не живи, већ само постоји као сасушен цвет у хербаријуму или као лептир на чиоди у кутији колекционара. Вештачки истргнута из своје средине икона је нема.

Отац Павле Флоренски је православно богослужење назвао синтезом уметности; овде све - архитектура, сликарство, појање, проповед, театралност дејства - помаже стварању јединственог образа другог света, преображеног, у којем царује Бог. Храм је образ Небеског Јерусалима и својеврстан модел света.

Основу Литургије представља Реч Божија. У православном богослужењу као да видимо различите "ипостаси" Речи: Реч која се чује (читање Јеванђеља и Апостола, молитве, проповеди, појање), Реч која је показана видљиво (фреске, мозаици, иконе), на крају Реч, живи Бог, Који присуствује међу народом, који је окупљен у Његово име, и који кроз Причешће постаје Његово Тело, Христово Тело.

Православна свест храм сматра образом света. Свети оци су свет такође често поредили са храмом, који је створио Бог као највећи Уметник и Архитекта (космос - κοσμος – на грчком значи "украшен, уређен"). Истовремено је и човек у Новом Завету назван храмом (1 Кор. 6, 19). Дакле, хришћанска слика света условно подсећа на систем "матрјошки",⁵ које се налазе једна у другој - космос-храм, црква-храм, храм-човек.

Први хришћани нису имали специјалне храмове, они су своја богослужења - агапе - обављали по кућама или на гробовима мученика, у катакомбама. Након што је цар Константин прогласио Милански едикт (313.г.), којим је хришћанство било легализовано, хришћани су почели да граде храмове ради служења Литургије. Међутим, на крају времена, кад небо и земља прођу, потреба за храмом ће такође нестати, као што је и написано у Откровењу Јована Богослова: "Храм је његов Господ Бог Сведржитељ, и Јагње" (Откр. 21, 22). Ипак, док Црква плови ка обалама Небеског Јерусалима храм је хришћанима неопходан. Неопходан је не само као место окупљања (синагога - συναγωγή - сабрање, еклесија - εκκλησια - сабрање), већ и као образ Небеског Јерусалима, Царства Небеског којем тежимо.

Образ Царства Божијег се сачувао у хришћанском богослужењу чак и онда кад храма као таквог није било, али су људи, који су били окупљени у Христово име осећали да су Његово Тело, причесници Царства, које је у нама и међу нама (Лк. 17, 21).

Овај принцип "унутрашњег царства" је остао и кад су хришћани научили да граде храмове, јер сваки хришћански храм, ма како леп био споља, оно главно садржи унутра, све његово богатство и велелепност су унутра. По овоме се хришћански храм разликује од паганских храмова. На пример, храмови старе Грчке су се градили с апсолутном оријентацијом на фасаду. Сваки грчки храм - Партенон, Ерехтејон, храм Зевса итд. представља олтар испред којег се на тргу обављају богослужења, мистерије, приношења жртава, празници и процесије. Портик с величанственом колонадом је представљао одличне кулисе за религиозне и грађанске манифестације. Унутар храма по правилу није било ничега осим статуе божанства. Храм је служио као неки ковчежић за ову усамљену статуу, коју види само жрец.

Кад је код хришћана настала потреба за градњом храмова они се нису оријентисали на паганске облике храмова, већ су за основу узели принцип цивилне зграде - базилике. Као прво, сами пагански култови су по духу били толико неприхватљиви за хришћане да они нису желели да имају било шта заједничко с њима, чак ни у смислу архитектонских традиција. А принцип базилике (од речи "царски", државни) - зграде за грађанска окупљања је потпуно одговарао хришћанским окупљањима. Углавном су то биле дугачке зграде с равним крововима. Са временом су хришћани базилику допунили куполом, што је

⁵ "Матрјошке" су луткице-сувенири које се стављају једна у другу, а код нас су познате као "бабушке", прим. прев.

омогућило да се прошири њен простор и да се горњи део осмисли као небески свод. Базилике с куполом су постале основа хришћанске култне архитектуре, како на Западу тако и на Истоку. Само што је западно хришћанство развијало базиликални систем, па су храмови добили облик продуженог латинског крста, а куле и шиљци су им дали енергични вертикални узлет. На истоку, је напротив, базилика тежила ка мирнијим облицима грчког равнокраког крста у основи, а развој идеје куполе је допринео да се храм доживљава космички. Тако се родила архитектура куполе с уписаним крстом, која је из Византије дошла у Русију.

Рукотворени храм представља одраз нерукотворног храма, односно космоса, створеног света. Антропоморфност храма се такође може уочити у његовим облицима, нарочито на раним руским храмовима: храм има главу (глава) и врат (цилиндар), рамена (сводови), има чак и "обрвице" - то су лукови изнад прозора итд. Хришћанска култура се родила на додиру античке и старозаветне културе, зато су на хришћанску представу о свету утицали и Стари Завет и античка философија. Западни модел храма је ближи библијским представама о свету као путу ка Богу, ка Изласку, зато динамика архитектонских облика, човека који се налази у храму моћном бујицом одвлачи према олтару. Античка представа о свету као космосу је више статична и созерцатељна и она је формирала изглед храма на хришћанском Истоку - од Византије до Јерменије.

Међутим, и један и други модел храма у извесној мери одражава градњу Јерусалимског храма, који се делио на три дела: двориште, храм и светињу над светињама. Ова три дела се чувају и у структури хришћанског храма: припрата, храм (наос, неф) и олтар.

Храм се често поредио с Нојевим Ковчегом у којем се верни спасавају међу бурним водама овога света, или Петровом Лађом у којој су окупљени Христови ученици, који заједно са Спаситељем плове ка новом пристаништу - Небеском Јерусалиму. Образ брода је одавно био симбол Цркве. Није случајно да се основни простор храма назива "неф" или "наос", што на грчком значи "брод".

Сви хришћански храмови су по правилу оријентисани на исток. У источном делу храма се налази олтар. Човек, који је лицем окренут ка олтару гледа на страну с које излази сунце, што симболизује окренутост ка Богу, јер је Христос - Сунце Правде. У унутрашњем богослужењу свештеник возглашава: "Слава Тебје, показавшему нам свјет!" (Слава Теби, Који си нам показао светлост!)⁶

Источном делу је супротстављен западни. У олтару се налазе свештенослужитељи. Раније, кад је у Цркви активно деловала институција катихумена, у западном делу - припрати, стајали су оглашени. Приликом возгласа "двери, двери", "оглашени изидите" врата храма су се затварала при чему су само верни остајали унутра. За верне је предвиђен средњи део храма - наос.

По вертикали се храм дели на две зоне - горњу и доњу. Горњи простор испод куполе јесте небеска сфера (у древним храмовима Севера овај део се тако и назива - "небо"), четвртасти део је земаљски свет. У складу с овом поделом су распоређене и фреске.

Декорација храма (фреске, мозаици) се формирала постепено, али су је већ пре 10. века богослови осмислили као веома складан систем. Један од занимљивих интерпретатора монументалних композиција фресака био је Константинопољски

⁶ На богослужењу у Руској Цркви овај возглас изговара свештеник у олтару, при чему су његове руке подигнуте, а Царске двери отворене, прим.прев.

патријарх Фотије. У принципу, сваки храм има свој систем фресака, разрађен богословски програм, али постоји и извесна општа шема, која је била поштована приликом осликовања храмова у земљама византијске оријентације, укључујући и Русију.

Декорација храма почиње да се развија одозго, од куполе. У древним храмовима је у куполи била лоцирана композиција "Вазнесење", што сведочи о томе да се простор куполе доживљавао као реално небо, на које је Христос отишао за време Свог Вазнесења и одакле ће доћи на дан Другог доласка. Ређе је у куполи била смештена сцена "Крштење". Касније је канон одредио да се ту налази изображење Христа-Пантократора. Обично је то појасна композиција, у једној руци Христос држи Књигу, другом благосиља свет. Овакву фреску можемо да видимо у Софији Кијевској, Софији Новгородској и у другим храмовима, укључујући и наше време. Пантократор (παντοκρατωρ) на грчком значи Сведржитељ, овај образ нам показује Бога Који ствара и спасава, како држи свет у Својој руци.

Око Христа је насликано сијање славе. У кругу славе су небеске силе: арханђели, херувими, серафими итд., они стоје у молитви пред Небеским Престолом, "појушче, вопијушче, взивајушче и глагољушче: свјат, свјат, свјат Господ Бог Саваот" (певајући, кличући, узвикујући и говорећи: свет, свет, свет је Господ Бог Саваот).

Даље се у цилиндру приказују пророци. То су старозаветни изабраници, који су чули глас Божји и који су изабраном народу објављивали вољу Божију.

Купола се с четвртастим делом спаја уз помоћ једара - конструктивних елемената полулоптастог облика, који испуњавају углове, који се настају на споју кубичног тела храма и цилиндричног дела. Једра се такође симболично осмишљавају као сједињење небеске и земаљске сфере, у њима су обично смештена изображења јеванђелиста, који су такође сједињавали небо и земљу, ширећи по свету радосну вест.

Лукови су као мостови између света, на њима се обично приказују апостоли, које је Господ послао у свет да проповедају Јеванђеље свој твари (Мк. 16, 15).

Лукови и сводови се ослањају на стубове. На њима се сликају свети подвижници - мученици и војници, који се називају "стубовима" Цркве. Својим подвигом они држе Цркву као што стубови држе сводове храма.

На сводовима и зидовима су смештене сцене из Новог и Старог Завета, житија Богородице и светаца, сцене из историје Цркве. Садржај сцена зависи од богословског програма храма. Тако ће, рецимо, у храму, који је посвећен Богородици преовлађивати сцене из живота Дјеве Марије, теме из акатиста (на пример, фреске саборне цркве Рождества Богородице у Терапонтову). Никољски храм ће садржати сцене из житија светог Николаја, Сергијевски - из житија преподобног Сергија итд.

Фреске се распоређују по нивоима, што сведочи о хијерархичности света. Горњи регистри су предвиђени за главне догађаје - живот Христа и Богородице, мало ниже је Стари Завет, сцене из житија, а испод њих су васељенски сабори као одраз живота Цркве.

Доњи ниво је често саздан од појединачних фигура - то су или свети оци - богословски, интелектуални "темељ" Цркве, или свети кнезови, калуђери, столпници, војници - они који у духовној борби стоје на стражи Цркве. У Архангелском сабору Московског Кремља, који је служио као крипта московске кнежевске куће у доњем делу су насликани московски кнезови и то не само они који су се посветили. Дакле, реална историја државе се укључивала у Свештену историју и у историју Цркве.

Испод, по периметру храма се као трака, која опасује храм сликају декоративни "убруси" - то је симболичко подсећање на то да храм, ма како велик и велелепан био, за

свој праобраз има јерусалимску горњу одају, у којој је Христос заједно с ученицима обавио Тајну вечеру.

Фреске источног дела се разликују од фресака западног дела. Источни део је посвећен Христу и Богородици. Полулоптасти облик апсиде се симболички осмишљава као витлејемска пећина у којој се родио Спаситељ и истовремено као гроб из којег је изашао васкрсли Христос. Апсида такође подсећа на катакомбе првих хришћана у којима су они често служили Литургију на гробовима мученика, зато се сачувао обичај да се у антиминс, који се ставља на престо зашива честица моштију. У првим храмовима, кад је олтарска преграда била ниска на крају апсиде се налазила главна икона храма - Христос-Пантократор, често на трону, приказан као Цар над царевима, или Богомајка у виду Оранте, или како седи са Младенцем на трону као Царица Небеска. Довољно је сетити се иконе Богомајке "Нерушимаја стјена" из Софије Кијевске. Касније, кад је иконостас потпуно затворио простор апсиде од очију народа и кад се унутрашњост могла видети само приликом отварања Царских двери место олтарског образа је заузела композиција "Васкрсење Христово".

У олтару се врши Евхаристија, зато се на источном зиду природно појављује композиција "Причешћивање апостола" или "Тајна вечера". То је у суштини исти сиже, само што се у првој варијанти даје његово литургијско тумачење, а у другој историјско. У неким храмовима се у олтарском делу налази композиција "Литургија светих отаца". Кад се појавио иконостас, сцена Евхаристије је била пренета на његову фасаду и налази се изнад Царских двери.

Доњи ниво су често заузимале фигуре светих отаца, творца Литургије, химнографа, богослова; они као да окружују престо служећи Литургију заједно са свештеником.

На источном зиду, на његовом равном делу, се по правилу сликају Благовести: здесна је Арханђео Гаврило, слева - Богородица (на пример, Света Софија у Кијеву 11.в. Марто-Маријинска обитељ у Москви, 20.в.).

Источном зиду се на смисаоном плану супротставља западни. Док су на источном делу концентрисане теме које се тичу Оваплоћења и Спасења на западу су почетак и крај света. Овде се често сликају композиције на тему шестоднева. Међутим, најважнија тема западног зида јесте композиција "Страшни суд". Њен значај је у томе да човек излазећи из храма не сме да заборави на смртни час и на своју одговорност пред Богом. Међутим, у историјској перспективи се уочава извесна занимљива законитост: што је храм старији то се светлије тумачи тема западног зида, и обрнуто - у каснијим храмовима тема кажњавања грешника постаје све уочљивија. Сетимо се на пример, тумачења западног дела Успенског сабора у Владимиру Андреја Рубљова. Његов "Страшни суд" је насликан као светло и радосно ишчекивање Спаситеља Који долази. У цркви Тројице у Никитњикима западни зид је решен потпуно оригинално: овде су насликане јеванђељске приче у којима се открива смисао Христовог Суда. Напротив, фреске из Јарова и Костроме из 17. века веома детаљно приказују мучења.

Дакле, фреске у храму представљају образ света, који укључује историју (свештену историју, историју Цркве и земље), метаисторију (стварање света и његов крај), симболично приказује уређење и хијерархију света, носи блавест, одражава историју спасења Речју. Фреске представљају књигу из које човек сазнаје важне ствари, добија храну за ум и за срце. Сад се намерно не задржавамо на уметничким врлинама ових или оних монументалних ансамбала, јер у датом случају није толико важна естетика колико је

важно богословље. Иако, правичности ради треба рећи да се они налазе у директној међусобној зависности.

У Византији, где је настао систем храмовне декорације, која је раширена у источно-хришћанском свету фреска и мозаик су играле изузетну улогу. Иконе у правом смислу речи (иако је с богословске тачке гледишта образ у монументалној уметности исто икона) је у храмовима било мало. Оне су смештане на зидове и на онијој олтарској прегради. У раним, домонголским руским храмовима је било исто тако. Али са временом расте улога самих икона у Русији. То је везано за неколико узрока. Као прво, икона је једноставнија по технологији, приступачнија је, јефтинија. Као друго, икона је ближа ономе ко се моли, са њом је могућ ближи контакт него са фреском или мозаичким монументалним образом. Као треће, и то је вероватно најважније - икона је као богословски текст вршила своје функције не само као образ за молитву, већ и као наука и поука у вери. У Византији су књишка знања имала приоритет, а у Русији је вери учила икона.

У руским храмовима огромну улогу игра иконостас. Високи иконостас се формирао постепено. У домонголско време су биле веома заступљене ниске олтарске преграде у једном нивоу, типа византијских темплона. На граници између 14. и 15.в. иконостас је имао већ три реда. У 16. веку се додаје четврти, у 17. веку пети. Крајем 17.в. били су начињени покушаји да се повећа број нивоа - до 6-7,⁷ али то су били појединачни случајеви, који нису довели до стварања система. Дакле, класичан руски иконостас броји пет редова - чинова, од којих сваки носи одређену богословску информацију.

Иконостас је типично руска појава и многи истраживачи га сматрају великим достигнућем древне руске културе и важним елементом црквене традиције. Заиста, захваљујући иконостасу имамо првокласна дела Андреја Рубљова, Теофана Грка, Дионисија, Симона Ушакова и многих других изванредних иконописаца. Међутим, с друге стране, иконостас је имао јак утицај на руску литургијску традицију, и то не увек позитиван. Претворивши се у непробојни зид (због тога се променила и конструкција храма који су почели да се граде с источним зидом из једног дела уз који се приљубљује омања апсида) иконостас је изоловао олтар од основног простора храма коначно поделивши јединствени црквени народ на "клир" и "мирјане". Литургија постаје статична, народ пасивнији (у византијском богослужењу је било много више активнијих елемената: излазак свештенослужитеља на средину храма, Велики вход је пролазио кроз читав простор храма итд.) Отац Павле Флоренски, а за њим и многи истраживачи, на пример Л.Успенски, је уложио много напора да докаже духовну корист иконостаса. Тако Флоренски пише: "Иконостас не крије нешто од верујућих... већ, напротив, указује њима, полуслепима, на тајне олтара, открива њима, хромима и убогима, улазак у други свет, затворен од њих њиховом сопственом тромошћу, виче им на глуве уши о Царству Небеском.". С овим се у одређеној мери можемо сложити, зато што је семантика иконостаса заиста складна и доследна и главни циљ целе ове творевине јесте проповедање Царства Божијег. Па ипак, историјска ретроспекција показује да се раст олтарске преграде налази у директној зависности од оскудевања вере у народу Божијем и потпуно затворени олтар ни на који начин не подстиче буђење ове вере. И насупрот томе, почетком нашег века, кад су се у Цркви уочиле прве тенденције духовног буђења појавила се тежња ка ниским иконостасима, који погледу пастве која стоји и храму и моли се откривају оно што

⁷ На пример, иконостас Велике саборне цркве Донског манастира има седам нивоа, који осим основних садржи и редове страдања Христових и страдања апостола.

чини свештеник у олтару.⁸ Сетимо се најбољих образаца црквене архитектуре из овог времена: Владимирски сабор у Кијеву, Марто-Маријинска обитељ у Москви, црква Васкрсења Христовог у Сокољникима у Москви. Данас Црва такође осећа изузетну потребу узајамне отворености олтара и наоса, што открива литургијску везу свих људи који се моле у храму као јединственог живог организма Цркве.

У одређеном историјском периоду иконостас је ипак играо огромну позитивну улогу вршећи веома важну вероучитељску функцију. У извесном смислу иконостас понавља фреске храма, али образ света открива другачије, у концентрисанијем виду скрећући пажњу на будући Долазак Господа Исуса Христа.

Подробније ћемо размотрити значење сваког реда иконостаса.

Иконостас се гради у нивоима, што исто као и заступљеност нивоа у традиционалном сликарству храмова симболизује хијерархичност света. У древној руској терминологији низ се назива "чином".

Први, најнижи чин јесте месни, овде се обично налазе локално поштоване иконе, чији састав зависи од традиције сваког храма. Међутим, део икона месног реда је настао на основу заједничке традиције и среће се у сваком храму.

У центру локалног чина налазе се Царске двери. Царским се називају зато што симболизују улазак у Царство Божије. Царство Божије нам је отворено кроз радосну вест, зато се на Царским дверима два пута изображава тема Благовести: сцена Благовести с Дјевом Маријом и арханђелом Гаврилом, као и четворица јеванђелиста, која свету доносе радосну вест. Некад су на литургијски возглас "Двери, двери!" служитељи затварали спољашња врата храма и она су се називала Царским дверима, јер су сви верујући царско свештенство, а сад се затварају двери олтара. Царске двери се затварају и за време Евхаристијске молитве, тако да људи који благодаре Господу због Његове искупитељне жртве као да се налазе са различитих страна олтарске преграде. Међутим, да би се повезали они који стоје ван олтара и оно што се дешава у олтару изнад Царских двери се смешта икона "Тајна вечера" (или "Причешћивање апостола").

Понекад се на деловима Царских двери налазе изображења писаца Литургије: светог Василија Великог и Јована Златоуста.

С десне стране Царских двери налази се икона Спаситеља на којој је Он приказан с књигом у гесту благосиљања. С леве стране је икона Богородице (по правилу с Младенцем Исусом на рукама). Христос и Богородица нас срећу на вратима Небеског Царства и воде ка спасењу кроз читав наш живот. Господ је за Себе рекао: "Ја сам пут и истина и живот; нико не долази Оцу осим кроз Мене" (Јн. 14, 6). "Ја сам врата овцама" (Јн. 10, 7). Богородица се назива Одигитрија, што значи "путеводитељка" (обично се овде налази иконографска варијанта Богомајке "Одигитрије").

Икона која следи иза иконе Спаситеља (с десне стране у односу на људе који стоје у храму), приказује свеца или празник у чију је част дати храм добио име. Ако сте ушли у непознати храм довољно је да погледате другу икону с десне стране од Царских двери како бисте сазнали у ком храму се налазите - у Никољском храму ће на том месту бити

⁸ Књигу И.К.Јазикове "Богословие иконы" издало је Издавачко Друштво Општедоступног Православног Универзитета, који је основао протојереј Александар Мењ. А.Мењ је један од свештеника "новообновљенаца", а у његовим књигама на многим местима постоје идеје, које нису у складу са Православљем. Отварање Царских двери за време целог богослужења, као и уклањање иконостаса представља једну од идеја "новообновљенаца", прим.прев.

икона светог Николаја Мирликијског, у Тројицком - икона Свете Тројице, у Успенском - Успење Пресвете Богородице, у храму Козме и Дамјана - икона светих бесребреника итд.

Осим Царских двери у најнижем реду су такође смештене ђаконске двери. По правилу су оне много мањих димензија и воде у бочне делове олтара - жртвеник, где се обавља Проскомидија, и ђаконик или ризницу где се свештеник облачи пре Литургије и где се чувају одежде и сасуди. На ђаконским дверима се обично сликају или арханђели, који симболизују анђеоско служење свештенослужитеља или првомученика архиђакона Стефана и Лаврентија, који су показали истински пример служења Господу.

Други чин је празнични. Овде је представљен земаљски живот Христа и Богомајке. По правилу, језгро низа чини дванаест Господњих и Богородичних празника, и иконе су обично поређане по редоследу по којем се смењују у црквној години. Ређе се среће распоређивање икона по хронолошком принципу. Ради лакшег памћења празнике ћемо навести хронолошки. Чин почиње од иконе "Рождество Пресвете Богородице" (од овог празника, као што је познато, почиње црквена година), даље следе: "Ваведење Богородице у Храм", "Благовести", "Рождество Христово", "Крштење/Богојављење", "Преображење", "Васкрсење Лазарево", "Улазак у Јерусалим", "Распеће", "Васкрсење Христово/Силазак у пакао", "Вазнесење Господа Исуса Христа", "Педесетница/Силазак Светог Духа на апостоле" (понекад се уместо ове иконе ставља икона Свете Тројице), "Успење Пресвете Богородице" (овом иконом се завршава празнични чин, као што се црквена година завршава празником Успења). Често се у празнични низ укључује "Ваздвижење Крста" (Крстовдан), "Покров Пресвете Богородице" и други празници.

Ако у храму има неколико престола испред сваког се ставља његова олтарска преграда и појављује се неколико иконостаса, најчешће се поредак празника не понавља, већ се даје њихова варијација. На пример, у цркви Тројице у Никитњикима осим великог иконостаса главног олтара постоји и мали иконостас испред олтара освећеног у част светог Никите, где су у празничном чину смештене иконе посвећене догађајима, чији се спомен врши после Васкрса (такозвани "Цветни триод"): "Жене-мироносице на гробу Господњем", "Исцељење раслабљеног", "Беседа са Самарјанком покрај Јаковљевог кладенца" итд.

Трећи ред заузима деисисни чин (од грч. речи "δειςις" деисис - мољење). Ово је главна тема иконостаса и икона "Спас у силама" која се налази у центру и представља својеврстан "камен-темељац" читавог овог грандиозног симболичког здања. "Спас у силама" нам показује образ Господа Исуса Христа за време Његовог Другог доласка у сили и слави. Он седи на трону као Судија, као Спаситељ света, као Цар над царевима и Господ над господарима. С Његове десне и леве стране налазе се и небеске силе, као и сви они који долазе на суд. Најближа Христу је Богородица, Она је "одеснују" (односно с десне стране) Сина, Она Га моли за цео људски род. Преко пута Ње је Пророк и Претеча Јован Крститељ, који је проповедао скори долазак Царства и покајање пред први долазак Христа на земљу. Богомајка је први човек Новог Завета, Јован Крститељ је последњи пророк Старог Завета. Понекад се три фигуре - Христос, Богомајка и Јован Претеча сликају као јединствена композиција, која је добила назив "Деисис". Стари и Нови Завет, симболизовани у ликовима Крститеља и Богородице у Христу стичу потпуност, јединство, испуњење и оваплоћење, исто као и сједињење милости (Богородица) и истине (Јован Претеча).

Даље се деисисни чин развија на следећи начин: насупрот Богородице је Арханђео Гаврило (опет се понавља шема Благовести, али пошто она "пролази" кроз централни

образ Христа стиче посебну симболичку напетост), преко пута Претече је Арханђео Михајло (оба ова образа олицетворавају духовну борбу - архистратиг Михајло као предводник небеске војске, Претеча као покровитељ подвижника и аскета). После арханђела се сликају апостоли Петар и Павле, првоврховни апостоли, утемељивачи Цркве, која је Тело Христово. Даље следе свети оци, градитељи Цркве - Василије Велики и Јован Златоуст, затим - представници помесне Цркве, на пример, у московским храмовима ово место готово увек заузимају светитељи Петар и Алексеј. Затим могу бити насликани свеци, подвижници, преподобни итд., у зависности од локалне нарудбине, димензија храма итд.

У 17. веку у време патријарха Никона деисисни чин је понекад био замењен апостолским, односно уместо Христа, Богородице и Јована Претече сликала су се дванаесторица апостола, како седе на престолима (Мт. 19, 28), што знатно упрошћује семантику деисиса, његов првобитни васељенски значај у којем се слива образ земаљске и небеске Цркве. Крајем 17. века икону "Спас у силама" су често почеле да замењују иконе "Спас на престолу" или "Христос - велики архијереј", што такође ограничава семантички низ централне иконе. Изнад деисиса је смештен четврти ниво, који се назива пророчки чин, пошто су у њега укључени пророци Старог Завета, чија су дела садржала указивање на Долазак Месије. Они се обично сликају са свицима својих пророчанстава. Овде се налазе пророци Исаија, Језекиљ, Данило, цареви Давид и Соломон и др. У центру пророчког чина налази се икона Богомајке као симбол испуњења свих пророчанстава, и није случајно што апостол Павле Стари Завет назива "васпитачем за Христа"⁹ (Гал. 3, 24). Централна икона Богомајке је обично представљена иконографском варијантом "Знамење" (други назив је "Оваплоћење"), где је јасно показано како је у утроби Марије, Која се у Акатисту опева као "шира од небеса" од Светог Духа зачет Онај Ко избавља васељену. Касније се икона Богомајке "Знамење" замењује иконом "Богомајка на трону", где је Дјева Марија представљена као Царица Небеска и ово унеколико упрошћује симболичко и семантичко читање читавог реда.

Пети ред, који се најкасније формирао, представља праотачки чин, у којем су приказани праоци вере - Авраам, Исак, Јаков, Ноје, Мелхиседек итд., односно они који су живели пре Мојсија кроз којег је Бог даровао Закон изабраном народу. У центру овог низа треба да буде икона која одговара старозаветним представама о Богу, што представља практично немогућ задатак. Пошто се овај чин појавио у 17. веку, у време пада вере и сиромашења богословске мисли, ово место су заузела изображења потпуно неканонског карактера: "Бог Саваот", "Отачство", "Тројица Новозаветна" и др. Против овакве врсте приказивања још у 16. веку се побунио црквењак Иван Михајлович Висковатиј, али Црква тада није била у стању да чује овај трезвени и разумни глас. Без обзира на то што је Стоглави сабор (1551.г.) одбацио изображења Бога Оца као неодговарајућа хришћанском откровењу (исту одлуку донео је и Велики Московски сабор 1666.г.), ми и до дана данашњег срећемо овакве приказе у нашим храмовима. Л.Успенски сматра да праотачком чину више одговара образ Старозаветне Тројице (у рубљовској варијанти) као једино могуће приказивање Божанства пре оваплоћења.

Иконостас завршава икона Голготе - Крст с распетим Спаситељем и Богомајка и Јован Богослов, који стоје у молитви. Распеће је врхунац света, завршетак Христовог земаљског живота, Голгота је "планина недостижна" о којој је певао псалмопојац (Пс. 60,

⁹ Реч "педагог" је недовољно тачно преведена у српском тексту, јер педагог у античком свету није био васпитач, већ роб који је децу одводио у школу и из ње доводио кући, прим.прев.

3). Подножју Голготског Крста прилазимо спремајући се за Литургију, јер је то тренутак када су уста Распетог изговорила "Сврши се!", остварило се наше спасење. Са овог Крста су такође биле изговорене речи "Се Матер твоја", "Се син Твој"¹⁰ (Јн. 19, 26-27), самим тим се родило братство оних који следе за Господом. Овај завршетак иконостаса Крстом је тим важнији што сједињује све и сва и спаја све иконе иконостаса у јединствену икону победничке Цркве.

Присуство ликова у храму се не ограничава фрескама (мозаицима) и иконостасом, као ни појединачним иконама, које су стављене у кивоте или окачене на зидове. Образ је у храму свуда присутан. На пример, Јеванђеље и крст на престолу, осим што сами представљају образе, украшавају се ликовима Христа, јеванђелиста и светаца. Богослужбене књиге су по правилу увек биле илустроване, тако да су образи у њима по значењу блиски икони као молитвеном образу. Предмети, који се користе на Литургији - сасуди, покровци, одежде, плаштанице, воздуси итд. се такође по канону са спољашње стране украшавају изображењима подсећајући на Првообраз. У старој Русији је уметност златовеца достигла запањујуће висине (на пример, познати сакос митрополита Фотија или митра првог Московског Патријарха Јова - на њима су златом и бисером извезени читави иконостаси).

Знатно касније од икона у православним храмовима се срећу изображења у виду скулптуре. У северној Русији, где је од давнина резбарење у дрвету било локални занат, традиција дрвене скулптуре је била распрострањена и у црквеној култури. Сетимо се знаменитих пермских скулптура, које приказују Христа у страдањима. У средњој Русији било је омиљено изображавање у дрвету светог Николе Можјајског и Параскеве-Петке, светог Георгија Победоносца. Притом је сликовити језик црквене скулптуре био оријентисан на иконописне каноне, фигуре су се правиле готово дводемензионално, с минималном запремином, статично, више су личиле на раван низак рељеф него на округлу скулптуру. Кад је у црквеној уметности победио барок округла скулптура је заузела место на иконостасу, делимично потиснувши икону у други план. Али и раскошно барокно резбарење и округла скулптура са својом излишном динамиком, подједнако као и сувопаран систем класицизма, који је затим сменио барок, противрече погледу православног хришћанина на свет и у храмовима се доживљују као оптерећујући дисонанс. Од извесног времена нарушен је и начин црквеног појања, које су једноставно заменили концерти у духу италијанског бел-канта далеког од созерцаатељног медитативног појања ране Цркве. Стога она целовитост ликова, која се првобитно претпостављала у космосу храма данас је велика реткост, која се тешко васпоставља у појединим храмовима.

Дакле, у православној традицији храм представља "икону света", а икона као организационо начело у њему ствара духовни простор за Литургију у коју се сваки верујући уливао као образ Божји. И све ово служи једном - да се душа парохијанина упути на созерцавање лепоте будућег света, да се помогне човеку да "всјакоје житејскоје отложит попеченије" и да се наша срца уздигну.

Победа Православља

Иконоборство и иконопоштовање

¹⁰ Ово је Мати твоја. Ово је син Твој.

Бога нико није видио никад:
Јединородни Син Који је у наручју Оца,
Он Га објави.

Јн. 1, 18.

Епоха иконоборачких спорова, који су потресали хришћански свет у 8. и 9. веку, оставила је неизбрисив траг у историји Цркве. Одједи овог спора се и дан-данас чују у Цркви. То је била веома сурова борба са жртвама на обе стране, и победа иконопоштоватеља, извојевана с изузетно великим трудом, ушла је у црквени календар као празник Победе Православља.

У чему је заправо суштина ових спорова? Да ли су се хришћани само због естетских идеала борили "не штедећи живот свој", као, уосталом, ни туђи? У овој борби се с муком искристализовало православно поимање света, човека и људског стваралаштва, чији је врхунац, по мишљењу апологета иконопоштовања, и била икона.

Иконоборство се није родило негде ван граница хришћанства, међу паганима, који су тежили ка уништењу Цркве, већ унутар саме Цркве, у средини православног монаштва - духовне и интелектуалне елите овог доба. Спорови о икони су се родили као последица праведног гнева истинских ревнитеља чистоте вере, врсних богослова, којима појаве грубог магизма и сујеверја нису могле да не изгледају као саблазан. И заиста се с разлогом могло негодовати. У Цркви су се раширили веома чудни облици поштовања свештених изображења, која су се очигледно граничила с идолопоклонством. Тако су, на пример, неки "благочестиви" свештеници гребали боју са икона и мешали је са Причешћем сматрајући да се причешћују оним ко је насликан на икони. Такође је било случајева кад су се, не осећајући дистанцу која одваја образ од Првообраза, верујући према иконама односили као према живима, узимали су их за кумове на крштењу, приликом монашког пострига, као јемце и сведоке на суду итд. Таквих примера има много и сви они сведоче о губитку правилне духовне оријентације, о нестајању јасних јеванђељских критеријума у односу према животу, који су некада чинили јаком рану Цркву.

Узроке сличних појава, које су озбиљно забринуле заштитнике ортодоксије треба тражити у оном новом стању Цркве, које је у њој настало у доба после Константина Великог. Након Миланског едикта (313.г.), који је хришћанима даровао слободу, Црква је почела снажно да се развија у ширину. Њу је преплавилa бујица пагана, који су приступајући Цркви мењали само спољашњи статус, али су у суштини остајали пагани као и раније. Томе је доста допринео обичај све чешћег крштавања деце, као и радикална промена односа између Цркве и државе. Сад улазак у Цркву није био повезан с ризиком и жртвама као у време првих хришћана. Често су повод за примање хришћанства били политички или социјални разлози, а не дубоко унутрашње обраћење као некад у апостолско време. Оно што је јуче изгледало туђе и неприхватљиво данас је постало уобичајено и подношљиво: први хришћани су умирали за слободу од диктата државе и због одбијања да се поклоне цару. Византијски хришћани су цару почели да указују част скоро једнако као Богу, правдајући принцип симфоније идејом сакрализације државе. Границе Цркве и царевине су у свести обичних људи почеле да се сливају. Сви чланови раних хришћанских заједница су се називали вернима, царским свештенством (1 Петр. 2, 9), а они који су били ван Цркве - мирјанима. Са временом је термин "мирјани" почео да означава црквени народ за разлику од свештенослужитеља, пошто у Византијском царству практично није било некрштених. Ово разлокавање граница Цркве и настанак преграда

унутар ње снажно ће се одразити у каснијим временима хришћанске историје. Дакле, свет је масовно улазио у Цркву, подривајући је изнутра, и Црква није увек могла да изађе на крај са овом разорном бујицом. Снажан покрет монаштва, које се родило у 4. веку је у одређеној мери представљао одговор на ово посветовњачење Цркве, јер су духовно најосетљивији људи доживљавали спољашњи тријумф Цркве као духовну катастрофу, прозревајући испод њене раскошне фасаде унутрашње слабљење. Чак се раширило мишљење да човек у свету не може да се спаси, да треба бежати из света. Рано монаштво и пустиножителство је било својеврсно духовно дисидентство и монашке заједнице разбацане по пустињи су се осећале као Црква у Цркви".

У овој етапи, сложеној и преломној за читаву Цркву, била су потребна нова средства катехизације, која би била разумљива хиљадама обичних људи, неискусних у погледу тананости богословља, којима су просто биле потребне поука и вера. Најефикасније средство је била икона; снажан емоционални утицај, знаковна структура, која носи информацију на вербалном нивоу - ова својства иконе су поспешила њено ширење и духовна основа, која је у њу уткана, постајала је наслеђе најпростодушнијих новообраћених душа. Ево због чега су се баш у икону тако уздали свети оци називајући је "Библијом за неписмене". Заиста, кроз икону су дојучерашњи пагани боље поимали тајну оваплоћене Речи него кроз књишка знања.

Често су дојучерашњи пагани поверовавши у Христа постајали свеци, као што је то био, рецимо, случај с блаженим Августиним. Али је чешће бивало другачије - испостављало се да је паганска стихија јача од хришћанског семена и трње је гушило изданке духа: у неофитској свести се неизбежно дешавала фолклоризација вере, која је у традицију Цркве уносила туђе елементе, обичаје друге природе. На крају је продирање магијског односа у култ почело да потискује првобитну слободу духа, коју је даровао Сам Христос. Још су апостоли и рани апологети били принуђени да се суоче с проблемом чишћења вере од разних примеса. Таквих примера има много у посланицама Павла упућеним заједницама Коринта, Солуна, Галате. Пре 4. века се појавила потреба да се систематизује канон старозаветних и новозаветних књига, да се да одговор на јереси које су се шириле, да се формулишу основне верске догме. Црквена уметност је у овом процесу, нарочито у раним етапама, од 4. до 6. века, имала важну вероучитељску функцију. На пример, свети Григорије Ниски у похвалној беседи великомученику Теодору каже: "Живописац, изобразивши на икони врле подвиге (...) мученика (...), црте људског образа Подвигоутемељитеља Христа, све ово умешно нацртавши бојама, као у некој књизи са тумачењима, јасно нам је испричао подвиге мученика (...). Јер и живопис ћутке уме да говори на зидовима и чини нам изузетно велику корист"¹¹. Други свети подвижник - Нил Синајски, ученик Јована Златоуста даје следећи савет извесном префекту Олимпиодору, који је имао намеру да сагради цркву и да је украси фрескама и мозаицима. "Нека рука изванредног живописца испуни храм с обе стране сликама из Старог и Новог Завета, како би се они који не знају слова и не могу да читају Божанствено писмо посматрајући живописана изображења сећали храбрих подвига оних који искрено послужили Христу Богу и били подстицани да ревнују, хвале достојним и незаборавним врлинама, због којих су небо заволели више од земље, претпоставивши невидљиво видљивом"¹².

¹¹ Л. Успенский. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989, с. 53-54.

¹² Исто.

Међутим, ширење иконописних изображења у народу није представљало само школу вере, већ и тло на којем се свест, неочврсла у вери, нехотице провоцирала својом паганском прошлостју. Не умејући да схвати дубину разлике између образа и Праобраза неофит их је поистовећивао и његово поштовање икона се претварало у идолопоклонство, а молитва је прерасла у магијско дејство. Тако су настајала и она веома опасна одступања, која су чинила да толико негодују строги правоверци, о чему је раније било речи.

Истовремено је византијско племство, које је за разлику од простих људи било образовано и имало истанчан укус у погледу богословских питања, падало у другу крајност. Тако је на пример, на царском двору у моду ушла одећа украшена изображењима светаца, анђела, па чак и Христа и Богородице. Светска мода је очигледно тежила ка подражавању стила свештеничких одежди, које су савременике одушевљавале лепотом и раскошју. Међутим, док је употреба сакралних образа у црквеном одјејанију објашњива његовом симболичном функцијом, коришћење свештених изображења у светској моди не само да је противречило здравом разуму, већ је представљало и очигледну профанацију светиње. Ни то није могло да не узнемирава истинске ревнитеље Православља. Неки од њих су чак долазили до закључка да је боље уопште немати иконе него поспешивати повратак паганству. Овај неочекивани заокрет ортодоксије је потпуно објашњив, јер кад клатно јако превагне на једну страну оно ће неизбежно с истом снагом ударити и на директно супротну страну.

Такође не треба заборавити да се у предиконоборачкој епохи процес формирања уметничког језика црквене уметности још није био завршио. Након што је у одређеној етапи била прихваћена традиција позноантичког сликарства, у иконописању се (као и у фресци и мозаику) дешавао одабир сопствених уметничких принципа. Са временом се икона формирала као изузетно сложена и хармонична језичка структура. Дакле, њен језик је од првобитног чулног реализма постепено прелазио на све више симболичне и аскетске форме. И у раним етапама је спајање античке (а у свести људи овог доба - просто паганске) традиције с хришћанским откровењем изазивало у најмању руку недоумицу. У извесној мери, бојазан због излишне чулне природе античке уметности која саблажњава око и одводи душу од чистог созерцања није била лишена основе. Стално су се чули гласови: "Како се неко усуђује да посредством ниске хеленске уметности приказује Преславну Мајку Божију, у Којој је била смештена сва пунота Божанства, вишу од небеса и светију од херувима?" Или: "Како се не стиде да посредством паганске уметности изображавају оне који ће царевати са Христом, који су Му постали сапрестолни, који треба да суде васељени, који су се уподобили образу славе Његове кад, како кажу речи Светог Писма, њих није био достојан сав свет?"

Блажени Августин у свом трактату "О Тројици" такође негодује због стваралаштва неких уметника који дозвољавају да се Христос изображава превише слободно, како им падне на памет, што много смућује црквени народ и рађа у њему нежељене емоције.

У 6. и 7. веку на границама Византијског царства појављује се и активизира ислам. Поштујући Једног Бога, Бога Авраама, Исаака и Јакова, исто као и Јевреји, муслимани су се негативно односили према свештеним изображењима, не заборављајући Мојсијеву заповест. Утицај муслиманског ригоризма није могао да се не одрази на хришћански свет, православни "суперортодокси" у источним хришћанским провинцијама су се у многостлапали с правоверним следбеницима пророка Мухамеда. Први озбиљни конфликти поводом икона и први прогони иконопоштовалаца су започели на граници два света:

хришћанског и исламског. 723. године калиф Језид је издао указ, којим је наредио да се склоне иконе из хришћанских храмова на територијама које су биле под његовом влашћу. 726. године исти овакав указ је издао византијски цар Лав Исавријац. Подржали су га епископи Мале Азије, познати по свом строго аскетском односу према вери. Од тог тренутка иконоборство постаје не просто интелектуални покрет, већ агресивна сила, која је прешла у напад.

Дакле, Православље се срело с проблемом заштите икона с две директно супротне стране: с једне стране га је требало штитити од грубог магизма полупаганске народне вере, а с друге - од потпуног негирања и уништавања од стране "ревнитеља чисте духовности". Обе тенденције су створиле својеврстан чекић и наковањ, између којих се у својој кристалној јасности исковала богословска мисао, која је штитила иконопоштовање као изузетно важан елемент Православља.

Иконоборачка епоха се дели на два периода: од 726. до 787.г. (од указа Лава Исавријаца до Седмог Васељенског сабора, сазваног за живота царице Ирине и од 813. до 843. г. (од ступања на престо цара Лава Петог Јерменина до сазива Константинопољског сабора, који је утврдио празник Победи Православља). Борба, која је трајала преко сто година, родила је нове мученике, чија је крв сад била на рукама и савести хришћана.

Основни фронт борбе је био сконцентрисан у источном делу Цркве иако су спорови о икони пољуљали Цркву у читавој васељени. На Западу су се иконоборачке тенденције испољавале знатно мање због варварског стања западних народа. Ипак, Рим је на догађаје реаговао брзо и оштро: већ 727. г. папа Григорије Други је сазвао Сабор, који је дао одговор на указ Лава Исавријаца и потврдио ортодоксалност иконопоштовања. Папа је послао Константинопољском патријарху посланицу, која је затим била прочитана на Седмом Васељенском Сабору и која је одиграла важну улогу. Његов наследник - папа Григорије Трећи је на Римском Сабору 731.г. прописао да се лишавају Причешћа и одлучују од Цркве они који буду скрнавили или вређали свете иконе.

За западну ситуацију из иконоборачких времена је карактеристичан случај с Марсељским епископом Серенијусом, који је наредио да се иконе склоне из храма под изговором да им народ указује неправилно поклоњење, на шта је папа Григорије Први, хвалећи га због ревности у борби с паганством, али упозоравајући на скрнављење светиња писао да се иконе "стављају у храмове како би неписмени гледајући на зидове могли да читају оно што не могу да читају у књигама."

Међутим, хришћански Запад у целини није искусио оне крајности иконоборства с којима је морао да се суочи хришћански Исток. Ово је имало своје позитивне стране - у самом јеку борбе иконопоштоватеља и иконобораца, кад је државна власт силом свог притиска претезала тас на ваги у корист оних, који су негирани иконе често је глас управо римског епископа звучао као једини трезвени глас у Цркви, дат у заштиту ортодоксије. С друге стране, иконоборство на Истоку је, ма како то чудно било, подстакло развој богословља иконе, приморавајући га да у овој борби бриси мисао, да тражи боље аргументе, због чега је само Православље стицало све већу дубину. На Западу, пак, није постојала тако озбиљна потреба за заштитом иконопоштовања, и зато ни богословска мисао није журила да се развија у овом правцу. Запад није створио имунитет против иконоборства и зато се показало да је незаштићен пред иконоборачким тенденцијама протестантизма у ново доба. И сва средњовековна историја црквене уметности на Западу се, за разлику од Истока, доживљава као кретање од иконе ка религиозној слици, што није

ништа друго до разлокавање и у крајњој линији - губитак иконишног (богословско-символичног) начела. Запад се у 20. веку с муком враћа икони.

Међутим, вратимо се иконоборачким споровима из 8. и 9. века. Први акт иконоборства је представљао уништавање иконе Спаситеља по царевој наредби, а која је висила у Константинопољу изнад капије царског дворца. Видевши ово светогђе народ је у негодовању растргао чиновника, који је извршавао наредбу. На то је цар одговорио репресијама. Борба је из сфере теоретског прешла у отворени рат.

Нису престале ни богословске битке, јер је свака страна у овом спору тражила своје аргументе. Иконоборачки сабор, који је био сазван 754. године декларише у својим одредбама: "Нечастива институција лажноименованих икона нема основе ни у Христовом, ни у отачком апостолском учењу, нема такође ни специјалне молитве, која их освећује како би их од обичних предмета учинила светима, већ оне (тј. иконе) стално остају обичне ствари, које немају никаквог посебног значаја осим онога који им је дао иконописац".¹³ Иконоборци нису негирали уметност као такву, нису чак негирали ни црквену уметности (бранећи углавном декоративне принципе украшавања храмова), али су устајали против иконопоштовања као молитвеног акта и против иконе као сакралног изображења. Истина, међу иконоборцима су постојала различита мишљења у вези с тим шта и како треба приказивати на иконама и фрескама, али су се њихови аргументи у целини сводили на то да је у Светом Писму речено "Бога нико није видио никада" (Јн. 1, 8), и зато по њиховом мишљењу једина икона Бога може бити само Евхаристија - Тело и крв Христова. Ову тачку гледишта веома опширно излаже цар Константин Копроним у свом богословском трактату.

Аргументација иконопоштоватеља се такође ослања на јеванђељско откровење: "Бога нико није видио никада..." (Јн. 1, 18), али друга половина овог стиха, коју тако упорно нису примећивали противници икона, за присталице иконопоштовања не само да постаје објашњење саме могућности изображавања Бога (Христа), већ и разјашњава однос образа и Праобраза, архетипа, изображења и изображаваног. У потпуном облику ово место из Јеванђеља овако звучи: "Јединородни Син Који је у наручју Оца, Он Га објави." Дакле, у тајни Оваплоћења Речи - Невидљиви, Неизречени, Непојамни Бог постаје близак и појмљив, и ово даје основу за изображавање Христа. "Ако си увидео да је Бестелесни постао човек ради тебе, онда, наравно, можеш да насликаш Његов људски образ. Ако је Невидљиви, оваплотивши се постао видљив можеш да изобразиш подобје Онога Кога су људи видели. Ако Онај Ко је у Образу Божијем примио образ (обличје) слуге, снизио себе на количину и квалитет и обукао се у људску природу, онда сликај на дрвету и приказуј Онога Ко је постао видљив" (свети Јован Дамаскин).

Иконоборци су полазили од неправилног дефинисања термина "икона" сматрајући да се под овим обавезно подразумева истовеност образа и Праобраза, њихова једносусност. Међутим, иконопоштоватељи су инсистирали на њиховој принципијелној разлици, пошто су различити нивои њиховог бивствовања. "Једно је изображење, друго је оно што се изображава" (свети Јован Дамаскин). "Икона је слична архетипу захваљујући савршенству уметности подражавања, а по суштини се разликује од Првообраза. И кад се она ни по чему не би разликовала од Првообраза, не би била икона, већ ништа друго до сам архетип" (патријарх Никифор). На основу овога Евхаристија се не може сматрати иконом, јер овде постоји управо ова истовеност. "Сије јест Тјело Моје, сија јест Крв

¹³ Деяния Вселенских соборов, т. 7. с. 486.

Моја"¹⁴ - рекао је Господ Исус Христос. Он није рекао: "Ово ће бити образ Тела и Крви", већ "сије јест Тјело, сија јест Кров". Дакле, ми се причешћујемо Његовом природом. А у молитвеном созерцању иконе имамо општење с Првообразом не мешајући циљ и средство; видљиво поимамо кроз невидљиво, земаљско кроз небеско. "Нико нека не буде толико безуман да истину и њену сенку, архетип и изображење њено, узрок и последицу сматра истоветнима по суштини" (свети Теодор Студит).

Наступајући против грубих облика поштовања икона, који се граниче с идолопоклонством и истовремено одбацујући аргументе, који оптужују православце за магизам и материјализацију духовности, свети Јован Дамаскин је писао: "Ја се не клањам материји, већ Творцу материје, Који је постао материја због мене, Који је изволео да се усели у материју и Који је посредством материје постао моје спасење." Свети Теодор Студит овоме додаје и следеће: "Оно (Божанство) такође присуствује у изображењу Крста и других божанствених предмета не по јединству природе, јер ови предмети нису Божанствена плот, већ по њиховом релативном учествовању у Божанственом, јер они учествују у благодати и части." Други богослови су истицали да као што поштујемо Библију не клањајући се "природи коже и мастила", већ Речи Божијој, која се налази у њој, тако у икони не поштујемо боје и даске, већ Онога чији је образ насликан бојама на дасци. Част, која се указује икони односи се на Првообраз.

787. године у Никеји је био сазван Сабор у заштиту иконопоштовања који је у историју ушао под називом Седмог Васељенског Сабора. У одредбама сабора дата су јасна одређења православне позиције према иконама и иконопоштовању. Суштина саборних одлука је следећа: "Ми неприкосновено чувамо сва црквена предања, утврђена у писаном и неписаном облику. Једно од њих нам заповеда да чинимо живописана изображења, јер је то у складу с историјом јеванђељске проповеди, што служи као потврда да је Христос истински, а не привидно постао човек и служи нам на корист. На основу тога одређујемо да свете и часне иконе, исто као и изображења часног и животворног крста, без обзира на то да ли су начињене од боја или мозаика или неког другог материјала, само уколико су направљене на доличан начин, без обзира да ли се налазе на зидовима или дашчицама, или у кућама или на путевима, и исто тако без обзира на то да ли су то иконе Господа и Спаситеља нашег Исуса Христа или непорочне Владарке наше Богородице или часних анђела и свих светих и праведних мужева... што чешће они уз помоћ икона представљају предмет нашег созерцања, тим више се они који их гледају подстичу да се сећају самих првообраза, стичу више љубави према њима и добијају подстицај да их целивају, да им указују поштовање и поклоњење, али нипошто служење (*λατρεία*),¹⁵ које по нашој вери доликује само Божанственој природи..." Оци сабора су такође истицали: "Не ствара икону умеће живописаца, већ неразрушиви закон и предање Православне Цркве; не проналази живописац, већ свети оци проналазе и прописују: њима припада стварање, а живописцу само испуњење."

Занимљиво је да у одговор на нападе иконобораца, који су тврдили да иконе не треба поштовати у црквама управо због тога што нема специјалне молитве, која освећује иконе оци Сабора пишу: "Над многим предметима, које називамо светима не чита се свештена молитва, зато што су они по самом имену пуни светости и благодати." Пракса освећивања икона се у Цркви укоренила, очигледно, прилично касно.

¹⁴ Ово је Тјело Моје, ово је Крв Моја.

¹⁵ Цит. по кн.: С.Булгаков. «Икона и иконопочитание». Париз. 1931, с. 5.6.

Дела Седмог Васељенског Сабора су потписали представници свих помесних Цркава, укључујући и римски престо.

Седми Васељенски Сабор је одржан 787. године, али је било потребно још више од пола века да се позиције иконопоштовалаца учврсте. Њихова коначна потврда на Константинопољском сабору 843. године ставила тачку изнад „i“ у овој дугој борби. Празник Победи Православља, који је установљен на овом сабору није било просто признавање победе једне партије над другом, већ сведочанство снаге самог принципа ортодоксије. Иконопоштовање је представљало својеврстан закључак догматског стваралаштва Цркве, јер богословље иконе проистиче непосредно из хринологије. Савремени западни богослов Х. фон Шеборн прати ступњеве откривања тајне Богооваплоћења у правословној догматици. "Христолошки спорови су трајали много векова. У току читавог овог времена Црква је непрестано исповедала тајну, која јој је откривена и оваплоћена у светом лику Исуса Христа, једносушног Образа Очевог (Први Никејски Сабор), Речи Која је истински постала тело (Ефески Сабор), истинитог Бога и истинског човека (Халкидонски Сабор), једног у Светој Тројици, Који је дошао да пострада за нас (Други Константинопољски Сабор), чији су Реч Божија, људска воља и дејства у потпуном складу с планом Божијим, и Који је пристао на страдања до смрти (Трећи Константинопољски Сабор). Размотривши ове бурне векове, ову страшну и мучну борбу око истинског исповедања Христа поглед се задржава и зауставља на ђутљивом и спокојном образу – Христовој икони".¹⁶ Дакле, икона представља видљив завршетак одређене етапе схватања јеванђељског открочења.

Иконографија Исуса Христа

Видео сам људско лице Бога,
и моја душа је била спасена.
свети Јован Дамаскин

Иконоборачки спорови и борба са свештеним изображењима, која је за њима уследила, тицали су се пре свега могућности сликања Исуса Христа. Одбацујући иконе Христа иконоборци су се позивали на старозаветну заповест, која је забрањивала да се Бог изображава. Иконопоштоваоци су, пак, не одбацујући библијска ограничавања бранили право да се Христос изображава као друго лице Свете Тројице као Бог, Који се оваплотио. Тајна Богооваплоћења, инсистирали су апологети иконопоштовања, омогућава човеку да гледа Божји Лик, те дакле и да Га приказује људским (уметничким) средствима. "И Логос постаде тијело и настани се међу нама, и видјесмо славу Његову, славу као Јединороднога од Оца" (Јн. 1, 14). Више од тога, иконопоштоваоци су подвлачили да икона слика само људску природу Христа док Његова Божанствена природа остаје као и раније неизобразива због своје иноприродности човеку, због трансцендетности свету. "Иако је насликан, Христос остаје непојаман" (свети Теодор Студит).

У току иконоборачких спорова показало се да је решавање овог питања ствар од принципијелне важности, јер од тога није зависила само концепција црквене уметности. Свака икона је христоцентрична по дефиницији, јер у своју меру одражава једини образ Бога - Оваплоћену Реч. Зато од тога како се доживљава средишни образ зависи изградња читаве лествице образа као унутрашње структуре створеног света.

¹⁶ Л. Успенский. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989, с. 112.

У време првих хришћана ово питање није било тако оштро, зато што су у сликарству преовладала знаковно-симболичка изображења, која нису претендовала на реализам и веродостојност. Њихов сакрални смисао, који је био јасан посвећенима, постајао је недоступан спољашњим људима, који су се налазили ван граница хришћанске заједнице, која је била скривена под велом езотеричног језика. Међутим, испод наизглед једноставних цртежа постојала је најдубља реалност. На пример, Христос се често изображавао у виду рибе, јер су грчку реч "ΙΧΘΥΣ" први хришћани схватили као абривијатуру "Ιησους Χριστος Θεου Υιος Σωτηρ", што се може превести као "Исус Христос Син Божји Спаситељ". Символ Христа је такође представљало изображење пеликана, пошто се сматрало да ова птица храни своју децу својим месом кидајући своје груди. Касније се појављују изображења Христа у облику доброг Пастира. Изображења "Доброг Пастира" у виду младића с овчицом на раменима често се срећу на рељефима саркофага, у којима су се сахрањивали угледни људи, који су најчешће анонимно исповедали хришћанство. Мозаик "Христос - Пастир добри" с овчицама око Христових ногу украшава маузолеј Гале Плацидије у Риму (5.в.).

Прикази Христа, који се могу назвати иконом у ужем смислу речи се очигледно појављују најраније у 5-6.в. Једном од првих таквих икона може се сматрати синајска икона Христа-Пантократора, насликана у позноантичкој сликарској техници - енкаустици, виртуозно, живим бојама, веома реалистично. Без обзира на необичан (с тачке гледишта класичне иконе) реализам живописа и чак на извесну чулност лика овај иконографски тип изгледа потпуно формирано и овде пронађене физиогномичке црте ће касније бити постојане у току много векова, све до 20.в. У рана изображења Исуса Христа треба уврстити образ Спаситеља у композицији "Преображење" из манастира свете Катарине на Синају (6.в.), образ Христа Који долази на облацима из цркве светих Козме и Дамјана у Риму (6-7.в.), појасно изображење Пантократора из цркве Санта Марија в Кастелсеприју (7-8.в.). Сви су они прилично међусобно блиски и сведоче да је у предиконоборачко доба образ Исуса Христа у црквеној уметности био у потпуности формиран, а преостало је да се формулише његова богословска утемељеност, што је и било учињено у току иконоборачких спорова.

Иконографија Исуса Христа је данас веома опширна и како бисмо из овог мора издвојили основне типове иконографских изображења почећемо од главног - од образа Спаса Нерукотворног, иконе над иконама. У сам његов назив већ је уткана концепција сваке иконе у којој увек важно место заузима оно што се налази ван граница људског стваралаштва. У предању су се сачувале две верзије порекла нерукотворног образа: једна од њих је била раширена на Западу, друга - на Истоку.

У првој се говори о праведној жени Вероници, која је из осећања самилости обрисала Лице Спаситеља својом марамицом кад је носио Крст на Голготу. И одраз Христовог Лица је на чудесан начин остао утиснут на тканини. Западна иконографија, а од 17. века и руска, обилује изображењима праведне Веронике, која у руци држи тканину са отиснутим Ликом.

Друга прича нас одводи у источњачки град Едесу у којем је цар био Авгар. Пошто се разболео од губе, цар је дуго и брижљиво тражио некога ко би могао да га излечи. Кад је чуо за Христа послао је код Њега свог слугу с позивом да посети Едесу. Христос није пристао да оде, али није одбио да исцели цара. Замоливши да Му се донесе чиста тканина Спаситељ је ставио на Свој Лик и Његов образ се нерукотворно отиснуо на њој. Кад је слуга донео чудесан комад тканине у Едесу цар је, дотакавши га одмах добио исцељење

од своје страшне болести. Авгар је чудотворни лик чувао као највећу светињу. Кад су једном приликом непријатељи опколили град, а исход битке је био неизвесан, Авгар је наредио да се светиња зазида у зид изнад капије како не би пала непријатељима у руке и била оскрнављена. Међутим, у самом жеку битке нерукотворни образ показује још једно чудо - изображење као да пролази кроз дебели зид и одсликава се на фасади. Видевши ову несхватљиву појаву непријатељи су се окренули и у страху су побегли од градских зидина, одуставши од опсаде. Тако је чудотворни Лик спасио и цара и цео град. У иконографији, нарочито руској, била су раширена два типа Нерукотворног образа - "Спас на убрусу", односно на комаду тканине (обично пешкир завезан на угловима у чвориће, истакнути су набори, означена је ивица итд.), и "Спас на черпији", односно на ћерпичу или камену кад позадина Лика постаје зид или је она неутрална.

Међутим, у свим варијантама је оно што је главно Нерукотворни Лик Исуса Христа. Све верзије се на овај или онај начин стичу у једном извору - Туринској Плаштаници, тканини на којој су се заиста нерукотворно одсликали не само Лик, већ и Тело Господа нашег Исуса Христа. Историја плаштанице је нејасна и недокучива; некада се налазила у Јерусалиму, код најближих ученика Господа, затим, очигледно доспева у Константинопољ (постоји верзија да је њен пут пролазио управо кроз Едесу), али за време пораза Константинопоља од стране крсташа она нестаје. Ускоро се поново појављује у Италији код рођака погубљеног маистра из ордена темплара. Данас се Плаштаница чува у Турину где је испитују најсавременијим инструментима, али одговор на то колико је овај задивљујући комад тканине с јединственим изображењем веродостојан засад није добијен. Међутим, за нас је у датом случају важно једно - Плаштаница из Турина је прототип или аналог иконографске шеме (и идеје) Нерукотворног Спаса.

Најкласичнија руска икона овог типа је несумњиво "Спас Нерукотворни" из 12. века, из Новгорода. На светлој позадини је изображен Лик уоквирен нимбусом са уписаним крстом. Лаконичност и изражајност образа помажу нам да откријемо основне елементе ове иконографије: Лик, очи (преувеличане, с карактеристичним погледом) и крст у нимбу који се састоји од 9 линија које означавају 9 анђеоских чинов и славу Божију, ту су и грчка слова $\omega \nu$ - Онај Који јесте.¹⁷ У позадини су словенска слова, која у скраћеној форми означавају име Исус Христос. Овај скуп елемената ће се практично увек чувати као језгро иконографије, али ће ово језгро имати слојеве од других елемената као што су убрус, натпис молитве, анђели који држе убрус, образ свете Веронике итд.

Други по распрострањености иконографски тип представља изображење Христа-Пантократора, који је у руском преводу добио назив "Сведржитељ" или у камерној варијанти - "Спаситељ", а често и просто "Спас". Разликује се неколико варијанти композиције - изображење фигуре у целини, појасно изображење и Христос како седи на престолу. Све три варијанте представљају различите приступе образу Христа, његове различите интерпретације. Највећу заступљеност је овај иконографски тип добио у монументалном сликарству. У најранијим споменицима у куполи срећемо изображење композиције "Вазнесење", на пример, у цркви свете Софије у Солуну из 9. века, где Христос Којег придржавају анђели одлази на небо, око Њега стоје апостоли и Богомајка. Још ранија варијанта је кад су око крста у куполи изображени анђели и симболи јеванђелиста - оваква композиција украшава свод Архиепископске капеле у Равени из 6. в.

¹⁷ Слова $\omega \nu$ су се појавила прилично касно, у византијским изображењима Христа се најчешће среће нимбус украшен драгим камењем, а ван његових граница су слова α и ω које нас упућују на ст. 8 прве главе Откровења светог Јована Богослова. Међутим, смисао ових натписа је исти – знаци једносущности Оцу.

Обе композиције тумаче свод храма као небо на које се Христос вазнео након Вазнесења и одакле треба да сиђе у последњи дан. Храм је место очекивања Другог доласка Господа, а осећања ране Цркве су била веома есхатолошка и сматрало се да је време другог доласка на домак руке. Дакле, показало се да је композиција у куполи пројекција реалног доживљаја скорог сусрета са Спаситељем. Постепено се из две варијанте "Вазнесење" искристалисала једна - Христос-Пантократор у окружењу небеских сила. Ова композиција је почела да се тумачи у спокојнијем космичком смислу - Христос-Пантократор Који ствара васељену и држи је у Својој руци. Такав је образ Христа-Пантократора у цркви свете Софије у Кијеву (11.в.) и у Новгороду (13.в.), у манастиру Дафни у Грчкој (11.в.), у манастирима Константинопоља - Кахрија Джамији и Фитија Джамији (14.в.) и у многим другим споменицима. У базиликалним храмовима овај образ се премештао у полукуполу апсиде, као што се то може уочити у црквама у Чефалу и Мон-Реалу (12.в.) у Италији.

Изображење Христа-Пантократора на престолу има другачије тумачење - овде се Он доживљава као Цар Небески и као Судија. Овакве композиције су такође веома широко распрострањене у монументалном сликарству. Нарочито су таква изображења била омиљена у Византији где су се поред Спаситеља приказивали цареви и царице, чиме је изражавана сама идеја сакралности царске власти. Византија је често сматрала да небеска и земаљска хијерархија једна другу одражавају као у огледалу. Сличне композиције налазимо у главном храму Константинопоља, у саборној цркви свете Софије: на пример, Христос између Константина IX Мономаха и царице Зоје (јужна галерија, 11.в.). Међутим, најчешће пред Христом на трону стоје анђели као што можемо да видимо у храму Торчело (Италија, 12.в.). Могу се срести варијанте мешовитог типа, на пример, Христос на трону с царем Лавом VI, који клечи пред Њим на коленима, с десне и с леве стране у медаљонима налазе се изображења Богомајке и Арханђела Гаврила (понављајући на изванредан начин шему Благовести), овакав мозаик се налази изнад улаза у цркву свете Софије Константинопољске (9.в.).

Све ове иконографске варијанте сједињују се у иконографији иконе Христа, која се назива "Спас у силама". Ова икона представља камен-темељац изузетно сложене конструкције иконостаса. У њој се сливају различити аспекти тумачења образа Христа: есхатолошки аспект (други долазак Спаситеља и Страшни Суд), апокалиптички (образ Цара над царевима, Небеског Владике и Агнеца) и софијски (Пантократор - Логос, Бог-Творац. У називу композиције "Спас у силама" одражена је богословска концепција - долазак Исуса Христа у сили и слави на крају времена као испуњење Божанског Промисла о свету: "Како би се све земаљско и небеско сјединило под Христом Који је глава свега." Овај образ би се, ако следимо терминологију Тејара де Шардена, могао назвати тачком Омега ("Ја сам Алфа и Омега, Први и Последњи" Откр. 1, 10).

Анализирајмо детаљније ову иконографску шему. У њеној основи је јављање Господа Сведржитеља пророку Језекији: "И видјех, и гле, силан вјетар долажаше од сјевера, и велик облак и огањ који се разгоријеваше, и око њега свјетлост, а исред огња као јака свјетлост. Исред њега још као четири животиње, које на очи бијаху налик на човјека; и у сваке бијаху четири лица и четири крила сваке. И лице бијаше у све четири лице човјечије и лице лавово с десне стране, а с лијеве стране лице волујско и лице орлово у све четири. И кад гледах животиње, гле, точак један бијаше на земљи уза сваку животињу према четири лица. Обличјем и направом бијаху точкови као боје хрисолитове, и сва четири бијаху једнака, и обличјем и направом бијаху као да је један точак у другом. И наплати им бијаху високи страхаота; и бијаху наплати пуни очију унаоколо у сва четири. А

над главама животиња бијаше као небо, по виђењу као кристал, страшно разасртно озго над главама њиховијем. И озго на оном небу што им бијаше над главама, бијаше као пријесто, по виђењу као камен сафир, и на пријестолу бијаше по обличју као човјек. И видјех као јаку свјетлост, и у њој унутра као огањ наоколо, од бедара горе, а од бедара доље видјех као огањ и свјетлост око њега. Као дуга у облаку кад је киша, така на очи бијаше бидјех, падох на лице своје, и чух глас Некога Који говораше" (Јез. 1, 4-6, 10, 13, 15-16, 18, 22, 26-28). Божија слава се на икони приказује у виду симболичних фигура - геометријских и изоморфних; оне означавају различите небеске силе, земаљске и небеске нивое које је Дионисије Ареопагит набројао у својој "Небеској хијерархији".

Дакле, Христос, Који седи на престоу насликан је на позадини од црног квадрата на којем су један за другим¹⁸ поређани модри круг (овал, мандорла) и црвени ромб. Заправо, на сједињењу две основне боје - црвене и плаве, гради се и читава композиција. Ово симболизира сједињење у Христу антиномичних начела - милости и истине, огња Духа и воде живе, Његове Божанске и људске природе, непозајности и оваплоћења итд. Црвени доњи квадрат означава земљу - четвороугао се увек тумачи као земаљска фигура (четири стране света, четири стихије и т.сл.). На четири краја земље се проповеда Јеванђеље Царства и у четири угла квадрата се изображавају симболи јеванђелиста. Симболи се распоређују на следећи начин: анђеоски симболизује јеванђелисту Матеја, бик - Луку, лав - Марка, орао - Јована. Следећа фигура - плави круг означава небеску сферу, свет бестелесних сила или анђеоских чинов, како их назива Ареопагит. Често се овај небески свод изображава као "проткан" анђеоским главама. Заправо, све што је насликано око Христове фигуре представља изображавање небеске хијерархије - подножје престола с точковима, па чак и сам престо такође није ништа друго до изображење различитих небеских сила. Један од чинов анђеоске хијерархије се тако и назива "престоли"; други уосталом такође носе веома карактеристичне називе: "силе", "власти", "начала" итд. И све њих у себи садржи ова иконографска шема.

И на крају, фигура Самог Христа је окружена изображењем црвеног ромба. За разлику од "доњег" квадрата, као и црвеног, овај "горњи" ромб означава огањ, који силази с небеса, огњену природу Божанства: "Јер је Господ Бог твој огањ који спаљује" (5 Мојс. 4, 24), "несагориву купину" (2 Мојс. 3, 2). Бог нам говори из огња. Обично је Спаситељ обучен у одежду из две боје - црвени хитон и плави гиматиј, што симболизује сједињење двеју природа, Божанске и људске, а понекад је у одеждама златне боје што означава сјај Његове славе. Десном руком Христос благосиља, а левом придржава отворену Књигу. Симболика Књиге је у хришћанској култури дубока и опширна. Само хришћанство је религија Књиге. Семантички низ, који посматрамо у иконографији је такође веома разноврстан: образ Књиге се овде открива и као слика Књиге живота у коју су уписана имена спасених (2 Мојс. 32, 32; Откр. 3, 5) и Књиге Откровења исписане изнутра и споља, која је запечаћена са седам печата, коју нико осим Агнеца не може да отвори и да прочита (Откр. 5, 1-7), то је и Књига Завета и Закона (5 Мојс. 30, 10) - Библија и само Јеванђеље, Радосна Вест, коју је у свет донео Спаситељ и оно Његово скривено учење које је "горко у

¹⁸ Први пут је на овај начин тетраморф прочитао свети Иринеј Лионски који је у овоме видео откривање различитих аспеката Христа у Јеванђељима: анђеоски, тачније, животиња с људским лицем означава долазак Христа у свет, код људи, бик симболизује Христову Жртву, лав – Царство, орао – поседовање духа и духовно виђење. За њим су ове асоцијације развијали свети Иполит, блажени Јероним, папа Григорије Велики и многи други богослови. Ипак, данас прихваћена и стална шема тумачења ових симбола се од шеме самог Иринеја унеколико разликује: анђеоски се повезивао с Матејем, бик с Луком, лав с Јованом, орао с Марком.

утроби и слатко у устима" (Откр. 10, 9). И на крају, симбол Самог Господа Исуса Христа Који је Реч Божија Која је дошла у свет. У раним споменицима хришћанске уметности Христос се тако и приказивао у виду симболичне композиције "Етимасија" - Књиге, која се налази на престолу (на пример, црква Успења у Никеји, 7.в.).

Образ Христа у сили и слави као слика Његовог другог и славног доласка директно је повезан с темом Страшног суда, јер Господ долази као Судија живих и мртвих (Дап. 10, 42; 2 Тим. 4, 8), и суд је Његов праведан (Јн. 5, 30), и нико неће избећи Суд Христов (Рим. 14, 10).

Тема Страшног суда је постала веома раширена у средњовековној уметности - и у сликарству и у књижевности. Есхатолошка расположења су обузимала читаве народе и формирала епохе, одводећи људску уобразиљу у необичне сфере, понекад веома далеко од библијског откривења. Строго богословље иконе тежи ка томе да искључи нежељене емоције и да управи мисао онога ко је созерцава на читање Јеванђеља. Сетимо се шта Сам Господ Исус Христос каже о суду "За суд Ја дођох у овај свијет, да виде који не виде, и који виде да постану слијепи" (Јн. 9, 39), или " Не дођох да судим свијету, него да спасем свијет. Ко одбацује Мене, и не прима ријечи Моје, има себи судију: ријеч коју Ја говорих, она ће му судити у посљедњи Дан" (Јн. 12, 47-48). Апостол Јован, вољени ученик Исуса, то преноси на следећи начин: "А ово је суд што је свјетлост дошла на свијет, а људи више завољеше таму неголи сјветлост; јер њихова дјела бијаху зла" (Јн. 3, 16).

Дакле, Бог суди свету кроз реч и светлост и човек с трепетом очекује "доброга отвјета на страшном судишчи Христовје",¹⁹ као што се возглашава у јектенији на свакој Литургији. Погледајмо текстове, који су обично изабрани и насликани на отвореним страницама Књиге. Најчешће су то речи из Јеванђеља по Матеју "Ходите к Мени сви који сте уморни и натоварени и Ја ћу вас одморити" (Мт. 11, 28). Лик Божанственог Судије и слика Страшног суда у овом контексту стичу особито звучање, изражено у Новом Завету речима апостола Јакова: "Милост слави побједу над судом" (Јак. 2, 13). Понекад се на отвореном Јеванђељу могу прочитати следеће варијанте текстова: "Ја сам светлост свету" (Јн. 8, 12). "Не судите по изгледу него праведан суд судите" (Јн. 7, 24). Све ове варијанте имају један циљ - да открију пред човеком могућност да стане лицем у лице пред Богом, у Његовој Светлости и Речи, која је "оштрија од свакога двосјеклога мача, и продире све до раздиобе душе и духа, зглобова и сржи, и суди намјере и помисли срца" (Јевр. 4, 12).

Икона "Спас у силама" изазива мноштво различитих библијских реминесценција и богословских асоцијација, што је чини једним од најдубљих и семантички најзасићенијих иконописних изобраења. Без преувеличавања се може рећи да је "Спас у силама" читав богословски трактат сачињен посредством живописања и симболичног језика. Захваљујући овоме у руским храмовима икона "Спас у силама" не само да постаје центар иконостаса, већ и читавог храма, делимично понављајући изобраење Христа Пантократора у куполи. Може се рећи да "Спас у силама" носи у себи образ храма - Христос се, као што је већ речено, изобраава на позадини симболичних фигура: црвеног квадрата и плавог круга, који симболизују земљу и небо, што истовремено понавља и симболичну шему храма: земаљску коцку покривену полулоптом неба; и то није случајна подударност, јер као што смо већ говорили, храм представља модел космоса.

"Спас у силама" је својеврсна тачка одбројавања у храму, и као што се од камена баченог у воду, вода разилази у круговима, тако и ликова светаца, који стоје пред Христом у молитви формирају деисисни чин, и представљају слику Небеске Цркве, па тако и ми

¹⁹ Дobar одговор на страшном Христовом суду.

који стојимо у храму сви заједно окренути ка Христу "јединомислијем исповјери", тј. чинимо Цркву земаљску.

Често "Спас у силама" представља центар појединачних икона, које такође носе назив "Деисис" или "Предста Царица" (по Пс. 44, 10) (понекад је број светаца умањен, тако да га сачињавају само Богородица и Јован Претеча). У том случају се иконографска композиција "Спаса у силама" поједностављује, изображење Његове славе се даје у скраћеној варијанти.

Веома заступљен иконографски тип такође представља појасно изображење Исуса Христа с Јеванђељем, које се такође назива "Пантократор" или "Сведржитељ", а у руској варијанти - "Спаситељ" или "Спас". Проста иконографска шема служи за усредсређивање пажње онога ко се моли на Лику Спаситеља Који благосиља. Пример иконе овакве врсте представља икона Спаситеља из Звенигорода, рад Андреја Рубљова, која припада центру деисусног чина.

Међутим, најчешће се оваква икона налазила у месном чину код Царских двери. Место није случајно изабрано: Христос онога ко се моли уводи у Царство Божије. ("Ја сам врата; ако ко уђе кроза Ме спашће се" Јн. 10, 9). Обично се на овој икони Спаситељ слика са затвореним Јеванђељем, јер се ми када прилазимо вратима само приближавамо оној тајни, која ће се у свој својој пуности открити у последњи дан, у дан Суда, кад ће "све тајно постати јавно", са Књиге живота ће бити скинути печати и Реч ће судити свету. Ипак, понекад се овај принцип нарушава и образ Спаситеља у месном реду се појављује пред нама с отвореним Јеванђељем. Тако су иконописци почели да сликају почевши од 17. века.

Иконографски тип "Сведржитеља" је веома заступљен и у иконама, које су намењене просторијама за молитву, невеликим просторијама. То су иконе које су се користиле у свакодневном животу: ово су личне и келејне иконе, иконице које су носиле на пут, медаљони, који су се носили на грудима. Овде су у подједнакој мери заступљене иконице са насликаним затвореним и отвореним Јеванђељем. Тумачење образа Исуса Христа на неким иконама достиже здивљујућу дубину, најбољи обрасци византијског и руског живописања представљају права ремек-дела иконописа почевши од синајске иконе из 5. в., па све до наших дана. Овде је и познати лик Пантократора, насликан у Константинопољу крајем 14. века, под очигледним утицајем мистике светог Григорија Паламе, и лик Спаса Тверске школе из 15. в., и икона Спаситеља насликана кичицом Тихона Филатјева, 1703. г. и многа друга.

На раним руским иконама се среће иконографска варијанта Сведржитеља са још мање детаља - то је такозвани "Спас Оплечниј". Две велелепне иконе овакве врсте налазе се у Успенском сабору Московског Кремља - "Спас Оплечниј" и "Спас Јароје Око", обе су насликане на самом почетку 14. века.

У каснијем периоду постао је веома заступљен тип иконографије Христа, који се назива "Цар над царевима" или "Христос Велики Архијереј". На иконама овог типа Спаситељ је приказан у царској или свештеничкој одежди, украшеној златом и с венцем у облику круне или тијаре. Овај иконографски тип је пореклом са запада и ушао је у руску иконографију тек крајем 17. века. "Ова икона има апокалиптичко тумачење, ту су уметници покушавали да забележе долазак Господа Исуса Христа у складу с оним што је написано у књизи Откровења Јована Богослова: "и Онај Који сједи на њему зове се Вјерни и Истинити и по правди суди и ратује. Очи су Му као пламен огњени, и на глави Његовој круне многе... из уста Његових излази мач оштар с обје стране, да њиме порази незнабошце. (...) И има на хаљини и на бедру Својем Име написано: Цар царева и Господар

господара" (Откр. 19, 11-12, 15-16). Љубав према праволинијским симболима и алегоријама у 17. веку испољила се у, у извесној мери намерном истицању неких детаља - мач, који излази из Христових уста, имена, написаног на бедру итд. Једна од најпознатијих икона сличног типа припада кичици иконописца А.И.Казанцева, насликана 1690.г.

Иконографија Господњих и Богородичних празника, која као неодвојиви елемент обавезно садржи и Лик Христа, заснива се на општеприхваћеној шеми - Спаситељ се изображава као млађи човек у одеждама црвено-плаве боје. Изузетак чине композиције као што су "Успење" и "Силазак у пакао", на којима се Христос изображава у иконама златне боје и "Преображење", где је Спаситељ у белим одеждама. У сценама Страдања Господњих уобичајено је да се Христос изображава обнажен и само с повезом на бедрима; исто тако се Он слика и у композицији "Крштење/Богојављење", овде може да одсуствује чак и повез преко бедара.

Традиционални тип иконографије Исуса Христа је ушао у композицију "Новозаветна Тројица", али ће о овом иконографском изводу бити речи у следећој глави.

Осим традиционалног, такозваног историјског типа приказивања Христа, постоји иконографија у којој је Спаситељ представљен у виду малог детета или дечака; овакав тип се назива "Спас Емануил". Име Емануил се појављује у Библији у речима пророчанства Исаије (Ис. 7, 14) и означава "с нама је Бог" ("с нами Бог"). Ово име се пре свега односи на изображење Предвечног Младенца, зачетог у утроби Пресвете Дјеве, као што на пример, видимо у иконографији "Богомајка Знамење" (или Оваплоћење). Истакнут пример за то је икона "Јарославска Оранта" или "Курска-Коренаја". Благосиљајући гест Исуса, изображеног у оквиру од концентричних кругова, који означавају утробу Богородице, која је садржала у себи несместивог Бога. У тренутку зачећа Реч Божија је свеједно већа од света, Она је унутар и ван њега.

Исти овај дечачко-младићки тип Христа је ушао у све Богородичне иконе. О њима ће бити речи у одговарајућој глави. Овде треба додати само то да се Младенац често изображава са свитком у руци, који симболизује Његово учење, учење које Он доноси у свет, Благу (радосну) вест. Он је још увек као човек, али је Његово учење у Њему и с Њим, јер је Он - Бог и Спаситељ. Одежда Младенца на Богородичним иконама може бити веома различита - златна (икона Мајке Божије "Владимирска"), црвено-плава (икона Мајке Божије "Страдална"), у шареној кошуљици (икона Мајке Божије "Јахромска"), са шареном и златном траком (Дионисијева "Одигитрија") итд. Ноге младенца су или босе, или су обуване у танке златне сандале (икона Мајке Божије "Донска"), што симболизује радосну вест (Еф. 6, 15).

Тип Христа Емануила се у иконографији појавио прилично рано. Оваква изображења се могу видети у мозаицима из Равене, посебно у Сан-Виталеу из 6.в. - овде Он има потпуно самостално значење, не представљајући "допуну" образу Богородице, као што то често тумаче нарочито касније Богородичне иконе. Исто овакво самостално значење овај иконографски тип стиче у раним домонголским, "портретним" такозваним "анђеоским деисисима", на којима је Спаситељ Емануил изображен с анђелима који стоје пред Њим у молитви. Очигледно је да су се сличне композиције користиле за ниске олтарске преграде док у Русији још није било високих иконостаса. Овакав деисис с краја 12.в. се може видети у експозицији Третјаковске галерије.

Тема Предвечног Младенца, Емануила "рожденаго, не сотворенаго" "прежде всјех вјек", развија се у иконографији 14. века у византијској и балканској уметности, тада се

појављују композиције типа "Недремано око" ("Увек будно око"). У основи иконографске шеме су стиховови 120. псалма "не дрема и не спава чувар Израилев" (Пс. 120, 4). Сличне композиције су се смештале изнад улаза у храм. У Русији је такође била позната ова иконографија, на пример, Соловјецка икона из средине 16. века. На врху брда, на постељи лежи Спас Емануил, а изнад њега лебди анђео с махалицом. Са Христове десне стране је Богородица (у односу на гледаоца Богородица се налази на левом делу иконе), преко пута Ње је арханђео који држи крст. Може се претпоставити да је овде насликан арханђео Гаврило пошто у пару с Богородицом обе фигуре понављају шему Благовести, која је открила свету тајну Оваплоћења и спасења.

Појава иконографије овакве врсте с карактеристичном илустративном очигледношћу сведочи о одређеним тенденцијама које се уочавају у руском иконопису почевши од 16. века. Пре свега, то није продубљивање богословског читања иконе већ развој иконе у ширину, појава нових сижеа, нових образа који су често преузети из других култура, посебно из западноевропске, и ова преузимања нису увек успешна, осмишљена и оправдана. Против оваквих тенденција је својевремено наступио московски црквењак Иван Михајлович Висковатиј. Нешто детаљније о суштини његових неслагања рећи ћемо у следећој глави. Овде је важно да уочимо да су се ове новине дотакле и типологије иконе Исуса Христа. Посебно у икони која се састоји од више делова из Пскова (данас у Успенском сабору Московског Кремља) Висковатиј је увидео да су то чудне иконе за које нема објашњења у православном духовном искуству. Посебно се то тиче изображења "крилатог" Распећа. Потпуно је очигледно порекло овог образа - он је дошао из францисканске мистике, на тај начин се код Ћота приказује огњени серафим, који се јавио светом Фрањи Асишком у тренутку стигматизације. Природно, у Русији у 16. веку ова икона није могла бити адекватно прихваћена, јер оно што је органско у једном систему може представљати дисонанс у другом. Сличних случајева нарочито много има у 17. веку и каснијој иконографији, али ће о томе бити речи касније.

Завршавајући кратак преглед иконографије Исуса Христа вратимо се поново основи основа иконе - тајни Оваплоћења Речи Божије. Образ, који нам је једном показан у Исусу Христу освећује сав наш живот, открива могућност настанка и васпостављања образа Божијег у нама, као и преображаја читавог света. Христоцентризам нашег спасења чини христоцентричном сваку икону у иконопоштовање у целини. "Јер нема другога имена под небом данога људима којим бисмо се могли спасти" (Дап. 4, 12). Ово се нарочито тиче образа Спаситеља и Господа нашег Исуса Христа чија је свака икона степен ка Њему Самом, мала нит, која повезује образ и Првообраз. Стојећи испред иконе ми стојимо пред Самим Богом, али не зато што је Бог у икони, већ зато што је икона знак Његовог присуства и позива упућеног нама. Као што пише Л. Успенски "икона не изображава Божанство, она указује на учествовање човека у Божанском животу".²⁰ Икона није гаранција нашег спасења, већ помоћ на путу ка њему, у овом смислу посебно непроцењив значај имају иконе Спаситеља "истински, а не привидно оваплоћеног Бога-Речи": Православна аксетска пракса поклања икони посебно место како би човека водила од видљивог ка невидљивом, не сопствена фантазија и пуста маштања, већ Реч Божија "због слабости поимања нашег" (свети Јован Дамаскин), одевеног у образе.

О практично-аскетском аспекту иконопоштовања митрополит Филарет Московски је писао следеће: "Да у трагању за присуством Божјим ум не би упадао у химеричне представе како би се мисли усредсређивале и ограђивале од расејаности, свети образ Бога,

²⁰ Л. Успенский. Богословие иконы Православной Церкви, Париж, 1989. с. 132.

Који се оваплотио нуди се истовремено чулном погледу и духовном созерцању и сабира мисли и осећања, спољашња и унутрашња у јединственом созерцању Божанственог".²¹

Иконографија је у осмишљавању образа Исуса Христа имала огroman значај. Као прво, кроз икону изузетно сложена догма Никејског и Халкидонског сабора постаје ближа, разумљивија и приступачнија обичном вернику, који не поседује богословска знања. Као друго, развој иконографије је помогао да у свести верника лик Исуса Христа стекне постојане црте. Динамика настанка образа у току векова даје представу о великом дијапазону колебања - од раних средњовековних образа који се заснивају на тврдњама о непривлачној спољашњости Спаситеља (Ис. 53, 2-3), на супрот спољашњој чулној лепоти античких богова и јунака, све до сладосне лепоте "живоподобних" ушакoвских икона и позлаћених софринских иконица. Ипак између ове две крајње тачке налазимо тип, створен у Византији (класичан тип - иконе и фреске свете Софије Константинопољске 12-14.в., руске иконе 15.в.) у којем су храброст и милосрђе, аскетизам и класична правилност црта веома хармонично сједињени. Довољно је сетити се Рубљовљеве иконе Спаса из Звенигородског чина - то није само уметнички врхунац, већ пре свега богословско и мистичко открoвење, зато што је Христов лик на овој икони откривен у задивљујућој пуности и хармонији, које сједињују ум и срце. "Сви ми пак који откривеним лицем одражавамо славу Господњу, преображавамо се у тај исти лик, из славе у славу, као од Духа Господа" (2 Кор. 3, 18).

Иконографија Свете Тројице

Може ли се сликати Бог Отац?

Чувај исповедање вере у Оца и Сина и
Светога Духа... једно Божанство и једну силу,
која је у Тројици јединично, и обухвата Тројицу разделно,
без разлике у суштинама и природама,
не узраста и не умањује се кроз додавања и смањивања,
свуда је једнака, свуда је иста,
као једна лепота и јединствена величина неба.

Свети Григорија Богослов

Тринитарна догма, исто као и христолошка, чини основу хришћанске вере. Оне су најтесније повезане с тајном Богооваплоћења. Међутим, по сликовитом изразу блаженог Августина, појмити тајну Свете Тројице је теже него пресути море кашичицом. Историја Цркве сведочи о томе како је ово Открoвење тешко улазило у свест хришћана - све до 20. века хришћански свет се искушава разноврсним антиринитарним теоријама - тајним и јавним (унитарци, стриголници, софиолози и др.). Предвидевши сличне тешкоће свети оци су се трудили да тајну "несливености и неразделљивости" Божанственог Тријединства објасне уз помоћ слике и симбола. Тако су једни говорили о вољи, разуму и дејству, други су наводили аналогију са сунчевом светлошћу у којој су истовремено јединствени и могу се разликовати сунце, зрак и светлост. Трећи су размишљали о тајни и хармонији љубави,

²¹ Исто.

где су лица-ипостаси у узајамном односу као Онај Који воли, Онај Ко је вољен и Љубав. И притом су се сви слагали у томе да Света Тројица није квантитет (број), већ квалитет Бога, човеку непојаман, али који му је дат у Откровењу. Свети Василије Велики пише: "Кад нам је Господ говорио о Оцу и Сину и Светом Духу није Их побројавао, јер није рекао: прво, друго и треће, или - под један, под два и под три, већ нам је у светим Именима даровао познање вере, које води ка спасењу... Ми не бројимо збрајајући, једно повећавајући у мноштво и говорећи: једно, два, три, или: прво, друго, треће". И крајње је компликовано и практично немогуће изразити квалитет Бића Које је другачије, Које се разликује од људског, па зато блажени Августин и каже: "Кад човек почиње да говори о Богу показује се да је мисао тачнија од начина њеног изражавања, а да је реалност тачнија од мисли."

Хришћанска уметност је такође наилазила на тешкоће у изражавању Откровења о Тројици, иако се жеља да се говори о овој неизрецивој тајни уз помоћ сликовитог језика рађа већ међу првим хришћанима.

Прилично рано се у иконографији појављује сиче "Јављање три анђела Аврааму" (други назив је "Гостољубивост Авраамова"). Налазимо га у живопису катакомби, на пример, на Виа Латина (4. век), а такође на раним мозаицима, на пример у цркви Санта Марија Мађоре у Риму (5.в.) и у цркви Сан-Витале у Равени (6.в.). Већ у овим споменицима иконографска шема носи догматски потпуно осмишљен карактер. Нису сви богослови ране Цркве у овом сичеу видели јављање Бога у Три Лица, али ће са временом управо овај сиче постати основа за изражавање образа Тројице у иконописању.²²

У периоду иконоборства многи богослови исказују сумњу у право да се Света Тројица изобрава људским средствима. У овом периоду је уопште постојала тежња ка избегавању сичејних изобравања која су замењивана симболичним. Најпознатија од њих јесте композиција "Престо припремљени" (на грчк. ετοιμασία) из Цркве Успења у Никеји (7.в.).²³ Престо означава Царство Бога Оца. На њему је насликана књига - симбол Речи Божије, Другог Лица Свете Тројице, Бога Сина. На Књигу слеће голуб - симбол Светог Духа, Треће Ипостаси. Исповедање Свете Тројице се даје кроз симболе, што нас наводи да се сетимо традиције апофатичког богословља.

Апофатичко богословље је у Православној Цркви у извесном смислу увек представљало другу страну катафатичког богословља. Апофатички начин познања Бога, и апофатички начин изражавања мисли као његова последица, гради се, за разлику од катафатичког, на принципу негирања. Мисао као да полази од супротног, од онога што Бог није, јер у стварности не постоји ништа с чим би се Бог могао упоредити. Као пример апофатичког начина поимања Бога може да послужи песма познатог немачког мистика Ангелуса Силезијуса, који је живео у 17. веку.

Стани! шта значи Бог?
не дух, не плот, не светлост,
не вера, не љубав,
не привид, не предмет,
не зло и не добро,
није Он у малом, није у многим,
Он чак није ни оно што се назива Богом.

²² Детаљна историја богословске еволуције овог сичеа описана је у чланку Н.Озолина "Троица" или «Пятидесятница»? – у књ. «Философия русского религиозного искусства». М., 1993, с. 385-395.

²³ Нажалост, ова црква је срушена 1922.г. и остале су само црно-беле репродукције. О боји и композицији не можемо да судимо.

Није осећање Он, није мисао,
није звук, већ само оно,
што нико од свих нас не зна.

(превод на руски Л.Гинзбург)

Апофатичко богословље је увек било више својствено хришћанској мисли Истока, али у датом случају глас западног мистика говори у корист заједништва духовног искуства обе традиције.

На икони се апофатички и катафатички начин изражавања сједињују, пошто видљиво и условно у иконопису представља изображење невидљивог и безусловног. Знаковни симболички карактер иконописног језика не претендује на потпуну поузданост, а још мање на истоветност образа и Првообраза. Међутим, тешко је задржати се на граници сједињења апофатичког и катафатичког. У различитим епохама иконописци су падали час у једну, час у другу крајност - од иконоборства (чистог апофатизма) прелазили су на груби илузорни реализам (банални катафатизам). Међутим, икона је као феномен богословске увек мисли тражила златну средину, и интуиција иконописаца је тежила адекватном начину изражавања.

У византијској уметности "Гостољубивост Авраама" у постиконоборачком периоду поново постаје широко заступљена. Нарочито занимљиви споменици су створени у доба владавине Комнена и Палеолога. Осим фигура Анђела у иконографску шему су укључивана изображења Авраама и Саре, као и слуге који је клао теле и припремао трпезу. Разликују се варијанте иконографских шема - прародитељи (Авраам и Сара) се налазе испред, са стране, између анђела или извирују кроз прозоре двораца на задњем плану. Позадина је по правилу испуњена симболичким изображењима Авраамовог дома, мамвријског храста и брдашаца. Навешћемо неке најпознатије споменике монументалне уметности на којима се среће сцена "Гостољубље Авраамово": црква у Мореалу (Италија, 12.в., мозаик), фреска у капели Богомајке манастира светог Јована Богослова на Патмосу (Грчка, 13.в.), црква 40 мученика у Трнову (Бугарска, 15.в.), црква свете Софије у Охриду (Србија, 15.в.). На минијатурама се овај сиже такође среће веома често, ево само неколико примера: "Беседе Јакова Кокиноваског" из Ватиканске библиотеке (12.в.), Псалтир - 11.в. из колекције Британског музеја, Псалтир Хамилтон - 13.в. итд. У примењеној уметности такође постоји велико мноштво сличних композиција.

У Русију је иконографија "Гостољубље Авраама" дошла веома рано. Већ у Софији Кијевској налазимо фреску с овим сижеом (11.в.), затим - на јужним вратима цркве Рождества Богородице у Суздаљу (13.в.), и на крају, позната је фреска Теофана Грка у цркви Спаса Преображења у Илијиној улици у Новгороду (14.в.). Многбројне иконе сведоче о великој заступљености дате композиције у руској уметности.

Док је за ране споменике (5-6.в) била карактеристична композиција са изображењем Анђела подједнаке величине у фронталном позицији, у 12-16.в. изокефалију потискује троугаона шема. Очигледно је да је у раној етапи било важно да се учврсти јединство ипостаси Свете Тројице, а да се у касније време истицала хијерархијска идеја.

Преломна тачка у осмишљавању ове иконографије постаје Рубљовљева икона Свете Тројице. Заправо, само се ова варијанта може назвати "Света Тројица" за разлику од "Гостољубља Авраамовог". Овде се у првом случају срећемо с догматским аспектом образа, у другом - с историјским. Рубљов, искључујући из изображења фигуре Авраама и Саре усредсређује нашу пажњу на јављање анђела у којем човек који их созерцава одједном почиње да прозрева образ Тројице. Ако се следи позната августиновска шема

Рубљов заобилази ниво буквалног читања и усхођење ка Образу започиње непосредно од симболичког.

Познато је да је иконографска варијанта Тројице без прародитеља у византијској уметности постојала и пре Рубљова. Треба се сетити минијатуре с двоструким портретом цара Јована Кантакузена (14.в.) или многобројних предмета примењене уметности. У Русији, на пример, овакво изображење срећемо на западним вратима Суздаљске Рождственске цркве (13.в.). Ипак, ниједна од ових композиција не носи самосталан карактер. Андреј Рубљов не само да изображењу придаје целовит и самосталан карактер, већ га чини завршеним богословским текстом. Сетимо се да је рубљовска "Тројица" саздана по наруџбини игумана Тројицког манастира Никона - "у похвалу Сергију чудотворцу", који је созерцање Свете Тројице учинио средиштем свог духовног живота.

Након Рубљова ове шеме су почели да се придржавају многи иконописци. Сличну варијанту видимо у "Зирјанској Тројици", чији је аутор можда био свети Стефан Пермски, друг и саподвижник преподобног Сергија Радоњешког. Иконе овог типа сликане су и у радионици Тројице-Сергијеве Лавре, почевши од непосредних ученика Рубљова, па све до 17.в. Међутим, авај, свака следећа генерација иконописаца је губила нешто од кристално чистог сликарства Андреја Рубљова, иако су га буквално сви узимали за еталон. Царски изограф и први мајстор Оружејне палате Симон Ушаков је такође више пута сликао ову икону. Његова "Тројица" се одликује импозантношћу, обиљем детаља, "живоподобним" сликањем ликова и раскошно декорисаном позадином у којима су двори Авраамови претворени у класични антички портик, а храст и планина подсећају на идиличан пејзаж. Икона Ушакова као да представља крајњу тачку у еволуцији рубљовске варијанте. И премда уметност иконописања није престала да постоји, више није имало куда да се иде у овом правцу. Образ који је саздао Ушаков сведочи о томе да је јасност богословске мисли која је некада била својствена Рубљову била изгубљена. Ако се поређају све иконе из периода између ова две иконе - Рубљова и Ушакова - "еволуција" ће постати очигледна. О опадању сведочи све већи број другостепених детаља, згушњавање колорита, помућеност првобитне Рубљовљеве чистоте, мешање појмова, што се испољило у мешању акцената. Да бисмо објаснили о чему се ради вратимо се поново икони Андреја Рубљова као класичном обрасцу.

На светлој (првобитно златној) позадини су насликана три Анђела која седе око стола на којем стоји путир. Средњи Анђео је изнад осталих, иза његових леђа је насликано дрво, иза десног анђела је брдо, а иза левог - дворац. Главе анђела су погнуте у немој беседи. Њихови ликови су слични, као да је један исти лик насликан у три варијанте. Цела композиција је уписана у систем концентричних кругова, који се могу оцртати по нимбусима, обрисима крила, по покретима анђеоских руку и сви ови кругови се спајају у епицентар иконе где је насликан путир, а у путиру - глава телета, знак жртве. Пред нама није просто трпеза, већ евхаристијска трпеза у којој се врши искупитељна жртва. Средњи Анђео благосиља чашу, онај који седи са десне стране је прима, а Анђео, који се налази с леве стране као да помера ову чашу према оном преко пута њега. Основни смисао иконе је очигледан - у недрима Свете Тројице одвија се савет о искупљењу човечанства. Потпуно је природно поставити питање: Ко је ко на овој икони? Најраспрострањеније тумачење и одговор на питање које се поставља јесте веријанта коју сугерише одећа средњег анђела који је обучен у одежду Христа - хитон боје вишње и плави гиматиј. Дакле, овде имамо изображење Христа, Другог Лица Свете Тројице у центру, те је Отац је Онај анђео који је изображен с леве стране гледаоца, а са Његове супротне стране је Дух Свети. Оваква

верзија се може срести у литератури о иконописању, тако су је понекад тумачили и сами иконописци, означавајући код средњег анђела нимбус са крстом и чак су писали иницијале Христа. Међутим, Стоглави сабор је строго забранио да се у Тројици слика нимбус са крстом и стављају натписи ИС ХС, објашњавајући ово пре свега тиме што образ Тројице није ипостасни образ Оца и Сина и Светога Духа, већ образ тројичности Божанства и тројичности бића. У истој мери нам сваки од анђела може изгледати као ова или она ипостас, јер је по речима светог Василија Великог "Син Образ Оца, а Дух је образ Сина."

Па ипак се људска мисао труди да проникне у ову непојамну тајну покушавајући барем делимично да у неразделности разликује несливеност. Овоме помажу и симболични знаци иконе. Покушаћемо да прочитамо богословски текст иконе поредећи све знаке и симболе које је Рубљов укључио у њен контекст. Дакле, средњи анђеол је насликан изнад друга два, и природно је претпоставити да он симболизује Оца као извор бића, на шта указује и дрво, које се налази иза леђа средњег Анђела. То је и мамвријски храст испод којег је Авраам припремио трпезу путницима (1 Мојс. 18, 1) и дрво живота које је Бог засадио у рају (1 Мојс. 2, 9). Међутим, средњи Анђеол је у одећи црвено-плаве боје, односно у одећи Христа, што и наводи све истраживаче на мисао да у средњем анђелу треба видети Бога-Реч, другу ипостас Свете Тројице. Обратимо се тексту Библије: "Бога нико није видио никад: Јединородни Син Који је у наручју Оца, Он Га објави" (Јн. 1, 18). Видети Бога Оца није могуће "зато што човек не може да Ме види и да остане жив" (2 Мојс. 33, 20). Ова могућност се открива само кроз Сина: "Нико не долази Оцу осим кроз Мене" (Јн. 14, 16). Христос такође говори: "Ја и Отац смо једно" (Јн. 10, 15), "Ко је видио Мене, видио је Оца" (Јн. 14, 9). Дакле, овде немамо потпуно једнозначно изображење - ако се може тако рећи ми на Оца гледамо кроз Сина. Али ипак "очински" гест средњег анђела у благослову нас приморава да мислимо да је акценат стављен на образ Оца ("Син је Образ Оца").

С десне стране Бога Оца седи Син. О томе се у Библији говори више пута: на пример: "Седи Мени с десне стране" (Пс. 109, 1) или "Видјећете Сина човјечијега гдје сједи са десне стране Силе" (Мк. 14, 62) или "Христос је Онај Који умрије, па још и васкрсе, Који је и с десне стране Богу, Који и посредује за нас" (Рим. 8, 34) итд. Одећа другог анђела потврђује овакво тумачење: гиматиј боје тела прикрива хитон небеске боје, јер је Христос сишавши на земљу људским телом прикрио Своје Божанство. Његов гест означава прихватање оне чаше коју благосиља Отац, то је гест послушања Очевој вољи ("био је послушан до смрти, и то до смрти на крсту" Фил. 2, 8). Иза Његових леђа виде се двори - то је симболично изображење Авраамовог станишта, али је то исто тако, па и у већој мери, симбол божанственог домостроја. Христос је камен-темељац (Пс. 117, 22; Мт. 21, 42). Он ствара своју Цркву која је Његово Тело (Еф. 1, 23).

Преко пута другог Анђела седи трећи, који је обучен у одећу плаве и зелене боје. То је треће лице Свете Тројице - Свети Дух. Зелена боја у иконописној симболици означава вечни живот, то је боја наде, цветања, духовног буђења. Линија његове погнуте главе понавља линију погнуте главе средњег анђела. Дух је нагнут ка Оцу, јер Он од Оца исходи, како то каже Никео-Цариградски Символ вере. Гест његове руке као да подстиче на што брже доношење одлуке, Дух надахњује, освећује и теши. Дух Свети је у Светом Писму назван Утешитељем (грчк. Παράκλητος) и Он долази и сведочи о Њему (Јн. 14, 26; 16, 7). Иза леђа трећег анђела је насликана гора - то није просто елемент иконописног

пејзажа већ гора духовног усхођења (Пс. 120, 1), о којој Давид у Псалмима кличе "узнеси ме на гору, за мене недостижну" (Пс. 60, 3).

Као што смо већ рекли, композиција Рубљовљеве иконе се гради по принципу круга и мисао онога ко созерцава ову икону се такође креће по кругу, тачније, нема снаге да изађе ван граница круга. И поново од појма несливености долазимо до неразделивости Ипостаси Свете Тројице, до тајне од Њеној једносушности. Ево како о томе пише свети Григорије Богослов: "Оно (исповедање Тројице - И.Ј.) јесте бесконачна сајестаственост Тројице Бесконачних где и сваки умом созерцавани сам по себи јесте Бог као Отац и Син, Син и Дух Свети при чему се у сваком чува лично својство, и Тројица, о Којој ум размишља заједно, јесте такође Бог; прво је због једносушности, друго због једноначелности. Не стижем да помислим на Једног када ме озари Тројица. Не стигнем да разделим Тројицу, а већ се уносим ка Једном. Када замишља Једно од Тројице сматрам то целим. Оно испуњава мој вид, а више бежи од погледа, не могу да објасним његову величину како би се ономе што је остало додало веће. Кад спајам у умосозерцању Тројицу видим једно светило не умејући да разделим или измерим сједињену светлост."

Дакле, "кроз мутно стакло" (1 Кор. 13, 12) се ка нама пробија светлост Тројице "једносушне и неразделиве". Наравно, иконописни језик је услован и садржај образа се не може пренети речима. Понуђена варијанта читања само је једна верзија од мноштва могућих. И само молитвено стајање пред њом може нас приближити оној бесконачној и у својој дубини непробојној тајни, која је откровење о Божанственој Тројици.

Подножја престола на којима се налазе ноге Анђела обувене "у приправност за јеванђеље мира" (Еф. 6, 15), образују линије, чија се тачка сједињења налази ван равни иконе, испред ње, тамо где се налази гледалац. Тачније, у његовом срцу, јер је срце, а не разум, извор созерцања Бога, инструмент за Његову спознају и главни орган општења с Њим. Управо томе учи свака икона, а понајвише Рубљовљева "Тројица". Икона Свете Тројице је пре свега слика јединства - образ који је дат ради нас, како би нас исцељивао ("исцељивати" - од речи "целовит"). Спаситељ је уочи Својих страдања молио. "Да сви једно буду, као Ти, Оче, што си у мени и Ја у Теби, да и они у нама једно буду да свијет вјерује да си Ме Ти послао" (Јн. 17, 21). Није случајно што је образ Свете Тројице преподобни Сергије созерцавао целог живот и што је овај образ дат ради Русије за сва времена, ради њеног преображаја и духовног препорода учећи је да: "гледањем на Свету Тројицу побеђује мрску разедињеност света овог."

Иконографски тип "Тројица Старозаветна", како је касније почео да се назива по аналогији с "Новозаветном", представља најцеломудренији образ Свете Тројице, јер у њему, као што је већ било речено, нису акцентоване ипостаси, већ је његов главни смисао - сведочење о откровењу. Жеља, пак, да се завири иза завесе довела је до појаве друге врсте изображења, која се може објединити под заједничким називом "Тројица Новозаветна". Обично су у таквим композицијама приказане две фигуре - старца и млађег човека изнад којих лебди голуб. По мисли аутора ово изображење треба да симболизује три ипостаси Свете Тројице: седобради старац ("Ветхиј денми") - Бога Оца, млађи човек - Бога Сина - Христа, и голуб - Светог Духа. У руској иконографији има неколико варијанти "Новозаветне Тројице" у зависности од места двеју главних фигура (старца и млађег човека) ове иконографске варијанте имају и одговарајућа тумачења и називе. На пример, композиција "Сапрестоље" садржи фронтално изображење двеју фигура, старац у рукама држи сферу, а млађи човек - Књигу или крст. Иконографска варијанта у којој су фигуре нагнуте једна према другој добила је назив "Предвечни савет". У композицији "Слање

Христа на земљу" старац благосиља млађег човека и тако даље. Примери ових варијанти могу се видети на фасадама Успенског сабора Московског Кремља.

Најстаријом варијантом, која није настала пре почетка 15. века сматра се варијанта "Новозаветне Тројице" која је добила назив "Отачаство", где су насликани: старац како седи на престолу и на његовим коленима (у наручју) - дечак који држи медаљон или сферу с голубом који из ње излеће. Овде видимо другачији однос узрасних карактеристика и хијерархијску композицију, међутим, општи смисао овог иконографског извода је исти.

Тешко је рећи одакле су у Русију дошле ове чудне иконе, највероватије са Запада. У романској уметности Западне Европе била су позната слична изображења - један од раних примера налазимо у Утрехтском Псалтиру из 10. века. Она су се сретала и у Византији, мада прилично ретко, углавном у примењеној уметности или у рукописима. На пример, минијатура из Новог Завета из 12.в. која се чува у Бечкој националној библиотеци.

Међутим, појава оваквих изображења у Русији је код неких богословски образованих људи веома брзо почела да изазива недоумицу. Дакле, већ је Стоглави Сабор, који је сазван у Москви 1551. године дајући упутства иконописцима својим 43. правилом дефинисао принципијелну неизобразивост Божанства. Оци Сабора су се позивали на светог Јована Дамаскина, који је учио да се Бог изображава по телу само у Исусу Христу Који се родио од Приснодјеве Марије. Само у овом случају се "неописиво Божанство описује по људској природи". У свим осталим случајевима уметници поступају по "самомишленију" (самовољи). Оци Сабора су иконописцима такође саветовали да следе канон Андреја Рубљова, који је Свету Тројицу насликао не издвајајући никога од Анђела ни нимбусом са крстом ни натписима, стварајући самим тим неипостасни образ Свете Тројице.

Неким савременим истраживачима одлуке Стоглава изгледају нејасно и не баш потпуно одређено. Овако су их очигледно доживљавали и савременици, пошто одлуке Сабора уопште нису утицале на иконописну праксу и изображења "Новозаветне Тројице" и "Отачаства", као ни на употребу натписа ИС ХС и нимбова с уписаним крстом у образу "Старозаветне Тројице", што није изашло из употребе.

Узгред речено, управо је Стоглави Сабор увео да је обавезно угледање иконописаца на оригинале како би уметници могли тачно да следе обрасце и да што је могуће мање измишљају. Сабор је такође иконе које је сликао Андреј Рубљов одредио за еталон.

Свега годину дана након Стоглава настало је дело које је у историју ушло као "Трагање или спис о богохулним редовима и сумњама у свете часне иконе црквењака Ивана Михајлова сина Висковатог, године 1553.". шта је то богохулно измислио црквењак Иван Михајлович Висковатиј, човек који је до тада био веома поштован у Москви? Солидно богословски образован за своје време, Висковатиј је, пошто је осим тога био и радозналост ума и педантне природе, дозволио себи да посумња у православност неких сижеа на иконама, које су се у то време појавиле у Москви. Као што је познато, после пожара 1547. године, који је опустошио престоницу, цар Иван Васиљевич Грозни је издао наредбу да се из свих крајева донесу различите иконе ради попуњавања цркава у Кремљу. Неколико икона је доведено и из Пскова. На једној од њих "четвороделној" црквењак Висковатиј је и угледао сижее, који су у њему изазвали недоумицу. Посебно је то било тамо где је постојало изображење Бога Оца у виду старца које се назива Саваот. Црквењак је о томе упитао митрополита Макарија, оног истог који је председавао Стоглавом Сабору,

и који је био аутор знаменитих "четјих Минеја". Међутим, митрополит ништа разложно није могао да одговори, већ је само осудио Висковатог због дрскости и мудровања која смућују народ. "Дрски" дијак, црквењак се тиме није задовољио, поднео је молбу на сабор који је у то време заседао у Москви разматрајући јерес Матеја Башкина. Сабор је у речима Висковатог такође видео саблазан и недопустиву дрскост. На специјалном заседању сабора у јануару 1554. године, који је био посвећен "богохулним редовима" Висковатог, мишљење Ивана Михајловича је било проглашено јеретичким, а његова дела "развратнима и хулнима", а сам он је био присиљен да га се одрекне смиливши се пред ауторитетом Цркве.

Међутим, на питање које је постављено у 16. веку до данас није одговорено, зато што је вапијући раскид између праксе и теорије иконописања, који је у овом спору достигао свој врхунац, актуелан и данас. Црквењака нико није чуо у његово доба, иако је све своје аргументе против двосмислених образа црпιο из богословских позиција иконопоштовалаца, посебно светог Јована Дамаскина. У то време је Макарије Висковатом могао да супротстави само праксу Цркве и црквену дисциплину: "Није нама заповеђено да о Божанству и Божијим делима испитујемо, већ само да верујемо и са страхом се светим иконама клањамо," тиме је Макарије дискусију сматрао завршеном. Многи су и после њега покушавали, ако не да оправдају иконе које су у противречности са библијским погледом на свет и хришћанском духовношћу, онда барем у крајњој линији да их објасне позивајући се на праксу Цркве. Овоме је прибегавао чак и тако танан и дубок богослов као што је отац Сергије Булгаков. И без обзира на то, показало се да је "јеретик" Висковати православнији од својих опонената тврдећи да "не подобајет почитати образ више истини".

Ово је потврдио Велики Московски Сабор, одржан 1666-1667. г. У 43. глави дела са овог Сабора која се тако и назива "О иконописцима и Саваоту" била је донета потпуно јасна одлука: "Од данас Господа Саваота образ не сликати у бесмисленим и недоличним виђењима, јер нико није видео Саваота у телу, него само након оваплоћења. Само се Христос могао видети у плоти, како се и живописе, односно изображава по телу, а не по Божанству, слично као и Пресвета Богородица и остали сведи Божји..." Сабор се чак конкретно у вези са композицијом "Отачество" изражавао веома категорично: "Господа Саваота (то јест Оца) с брадом седом и јединородног Сина у утроби Његовој на иконама сликати с голубом између Њих, веома је ружно и недолично, јер ко је видео Оца по Божанству... и Свети Дух у суштини није голуб, већ је у суштини Бог, а Бога нико није видео никада, као што сведочи Јован Богослов Јеванђелиста, само се на Јордану на светом крштењу Христову показао у виду голуба, и због тога на том месту и треба изображавати Светог Духа у виду голуба. А на другом месту, имајући разум, не треба изображавати Светог Духа у виду голуба..." Сви ови аргументи се не тичу само композиције "Новозаветне Тројице", већ и свих осталих случајева кад се у овим или они сижеима ("Символ вере", "Страшни Суд", "Шестоднев" и остало) Саваот изображава у виду старца и кад се под овим изображењем подразумева Прво Лице Тројице - Бог Отац. Сабор је такође, позивајући се на свете оце, истицао да се име "Саваот" што значи "Бог сила" или "Бог над војскама", односи на сву Тројицу, а не на неко једно лице (ипостас). Исто тако и сва пророчка виђења, на која се позивају заштитници изображавања Бога Оца, свети оци тумаче као виђење Бога без разликовања лица, јер је ипостасно разликовање у Богу могуће тек након оваплоћења. На пример, свети Кирил Александријски овако пише о томе: "Шта значи "појмио Ветхого денми" - да ли је то просторно? То би било незнање, јер Божанство

није у простору, већ све испуњава. Шта то онда значи? То значи да је Син достигао славу Оца" (Дан. 7, 13).

Дакле, антропоморфни образ Бога Оца су свети оци увек одбацивали и изображаваће сличних образа сматрали су за незнање. Више од тога, икона испуњава вероучитељске функције и зато је лажно схваћен образ опасан, јер носи у себи изврнуту информацију и постаје јеретички. Ево зашто су се толико бринули умни црквењак Иван Михајлович Висковати и оци Великог Московског Сабора, који су дали недвосмислену заповест да се из храмова и молитвених места изнесу образи, који не одговарају православном учењу. Међутим, сабор је пао у страшно време када су Цркву у Русији потресале страсти раскола. Није далеко било ни укидање патријаршије и коначно заробљивање Цркве од стране државе. Да ли је тада неке било до икона? Али икона није само образ Бога, то је још и слика наше вере. Она је управо оно мутно стакло кроз које созерцавамо реалност (1 Кор. 13, 12). И ако су некада икона, њени јасни ликови и прозрано богословље били сведоци победе Православља сад је она остала сведочанство опадања вере - "ортодоксије без ортопраксије".

Треба рећи да су се у току читаве историје од кад су се појавила изображења слична "Новозаветној Тројици" или "Отачаству" у Цркви чули гласови протеста. Осим већ наведеног црквењака Висковатог противник јеретичких изображења је био Максим Грк. Ово је познато из писма тумача Димитрија Герасимова упућеног псковском црквењаку Михаилу Григорјевичу Мисјурју-Мунехину: 1518. или 1519.г. икона типа "Новозаветне Тројице" је била достављена Максиму Грку и он ју је одбацио, јер ништа слично "ни у једној земљи" није видео и сматрао је да су иконописци ову икону "по својој памети сачинили". Тумач се у овом писму такође позива на архиепископа Новгородског Генедија, с којим је такође разговарао о овој икони. Очигледно је да позиција Генедија, који се читавог свог живота борио са различитим јересима, у односу на неправославна изображења такође била непомирљива. Архиепископ Генедије је као нико други морао да се супротстави ширењу антропоморфног образа Бога Оца, јер је овај Новгородски владика био иницијатор потпуног превода Библије и ватрено је ратовао за духовно просвећење народа.

Исто овако неодобравајући став је у односу на икону "Богооци" (односно "Бог Саваот") имао и Зиновије Отенски. Он овакво изображење назива ни мање ни више него "хула јуже на Божију славу воспущајемаја" (хула на славу Божију).

Очигледно је да је таквих случајева било доста, али су ипак били малобројни у поређењу са укупном масом црквеног народа, који је био индиферентан. Црквена свест је и до дана данашњег таква да није у стању да разликује кукољ од чисте пшенице и видимо како су у близини Православља хришћанству туђе примесе у виду сујеверја, народних обреда, лажних икона.

Из свега горе реченог ни из далека не следи позив на ново иконоборство. Циљ екскурса је био да се читалац, а могуће и иконописац и богослов што више подстакну да размисле о овом проблему. На пример, у Грчкој Православној Цркви овај чвор је био пресечен још пре 200 година: Свети Синод је за време владавине Константинопољског патријарха Софронија 1776.г. донео следећу одлуку: "Саборно је одлучено да ова наводна икона Свете Тројице представља новину, туђу и не прихваћену од стране Апостолске, Католичанске, Православне Цркве. Она је продрла у Православну Цркву од латињана".

Извесни помаци према отклањању јеретичких изображења учињени су и у Руској Православној Цркви. Тако је на пример одлуком Светог Синода из 1792. године било

забрањено да се на антиминосима изображава Бог Отац, као што је то раније био случај. Њега је заменило јеврејско натписивање имена Божијег, што је више одговарало откривању смисла тајне Евхаристије. Причешћујући се ми се сједињујемо с Оним Ко је иако бестелесан примио плот ради нашег спасења рекао: "Објавих име Твоје људима" (Јн. 17, 6), моли се Христос Оцу у Својој последњој земаљској молитви. И ово је такође сведочанство о тајни Свете Тројице.

Свети Василије Велики је учио: "Бог нема обресе, Он је прост. Не фантазирај у погледу Његове грађе (...). Не затварај Бога у своје телесне представе, не ограничавај Његовом мером ум свој." И ово упозорење је нарочито важно за иконографију. Није случајно што је у освит хришћанске уметности Црква осудила покушаје да се Света Тројица прикаже у виду фигуре с три главе као светогрдне. Свети Григорије Ниски упозорава: "Људи не смеју Бога да мешају са било чиме од онога што су појмили. Управо на ово их упозорава Божанствена Реч. Кроз ово упозорење спознајемо да сваки појам, који је саздао наш ум како би покушао да појми и дефинише Божанствену природу доводи само до тога да човек претвара Бога у идола, али Га не поима".

Ипак, немогућност да се појми тајна Божанствене Тројице уопште не значи да треба одустати од созерцавања ове тајне, у чему велику помоћ пружају иконе. И можда иконописни образ у датом случају више говори срцу него речи ("изречена мисао јесте лаж" Ф.И.Тјутчев). Мисао савременог протестантског богослова Карла Барта, чини се, изражава управо иконографску идеју: "Тројичност Бога је тајна Божанствене лепоте. Онај ко негира Тројичност Бога врло брзо долази до представе о Богу лишеном сваког сјаја и радости, до Бога, лишеног лепоте."

Лик Богородице у руској иконографији

Велича душа моја Господа;
и обрадова се дух Мој Богу, Спасу Мојему,
што погледа на смјерност слушкиње Своје;
јер гле, од сада ће Ме звати блаженом сви нараштаји;
што Ми учини величину Силни, и свето име Његово.

Лк. 1, 46-49

Лик Богородице у руској уметности заузима апсолутно посебно место. Од првих векова примања хришћанства у Русији љубав и поштовање према Богомајци су ушли дубоко у душу народа. Једна од првих цркава у Кијеву - Десјатинаја, изграђена још за време кнеза Владимира, била је посвећена Богородици. У 12. веку кнез Андреј Богољупски је у руски црквени календар увео нови празник - Покров Пресвете Богородице, истакавши самим тим идеју покровитељства Мајке Божије према руској земљи. Затим у 14. веку мисију Богородичиног града преузима Москва и Успенски сабор у Кремљу ће се назвати Домом Богородице. Практично од тог доба Русија има свест о томе да је посвећена Дјеви Марији.²⁴

²⁴ У историји хришћанства нема много земаља које су осећале тако блиску везу са Богомајком препуштајући се Њеном покровитељству. Међу таквим земљама је, на пример Грузија, јер је по предању ову земљу Марија добила жребом, али је уместо Ње у Грузију на проповед кренуо апостол Симон Кананит, а Мајка Божија је заувек обећала Своје покровитељство Грузији. Посебно посвећење Божијој Мајци чува и Пољска, тамо се

Колико молитава је на овој земљи било узнето Пресветој Дјеви, колико Јој је икона посвећено. Многе од ових икона су се прославиле као чудотворне, многе су биле сведоци и учесници у руској историји. Истакнути пример за то је Владимирска икона Мајке Божије, која је пратила Русију у свим етапама њене историје. Донета је у Русију почетком 12. века из Константинопоља као дар патријарха Луке ХризOVERга. Овај дар је симболизовао дубоко наслеђе двеју култура - византијске и руске и изузетно блиску духовну везу два света - грчког и словенског. Из Кијева је икону у нову престоницу - Владимир - пренео кнез Андреј Богољупски. С уздицањем Москве крајем 14. века светиња се премешта у нови духовни и политички центар. Московски Успенски сабор се од тада назива Домом Богородице, али сама икона добија стални назив "Владимирска". Свечани дочек иконе је описан у летописима, а као спомен на њега уведен је празник Сретења Владимирске иконе Мајке Божије и на месту где су Московљани на челу са митрополитом Кипријаном дочекали чудотворну икону основан је Сретенски манастир, а улица којом се кретала процесија са светињом добила је назив Сретенка. 1395. г. цела Москва се молила пред Владимирском иконом за спасење Москве од страшне најезде Тамерлана и Мајка Божија је спречила несрећу.²⁵ 1480. г. Заступница протерује војску хана Ахмеда с граница Русије. Река Угра на којој је стајала војска хана Ахмеда у народу је била названа Појасом Богородице, управо овде се по предању кану јавила Блистава Дјева и наредила му да остави руску земљу. 1591.г. Руси поново прибегавају заступништву Пречисте, те године до Москве долази Кази-Гиреј. Тада су се Московљани молили пред иконама "Владимирском" и "Донском". И Бог је поново даровао победу. У дане смуте и интервенције почетком 17. века народна војска се не бори се просто за Москву и Кремљ, већ за своју националну светињу "јер нам је боље умрети него да предамо на поруку "Владимирску" икону пречисте Богородице".²⁶ У раним летописним изворима победа над интервентима се приписује "Владимирској", а не "Казанској" икони Мајке Божије.

У 17. веку царски иконописац Симон Ушаков слика икону "Богомајка - дрво Државе Руске". У центру иконе је образ "Владимирске" као предиван цвет на дрвету, који заливају Митрополит Петар и кнез Иван Калита, који су ударили темељ московске државности. На гранама овог чудесног дрвета као плодови насликани су свети подвижници. Доле, иза кремљовских зидина поред Успенског сабора из којег и израста дрво стоје тада живи цар Алексеј Михајлович и царица Ирина "со чади". Тако је Симон Ушаков овековечио и прославио палатијум руске земље - "Владимирску" икону Богомајке. Ниједна друга икона није удостојена такве части.

"Владимирска" икона је најпоштованија и најпознатија икона Богородице у Русији. Међутим, за десет векова хришћанске културе у Русији је насликано велико мноштво

Богородица поштује као Краљица Пољске. У средњем веку се Ливонија (данас део Латвије) називала "Терра Мариана" – Маријина земља. Тако ју је назвао папа Инокентије Трећи благосиљајући освајање ових територија од стране крсташа у име Богородице исто као што су освајали Свету Земљу, земљу Исуса.

Међутим, и у овом низу Русија има посебно место – то се потврђује и Фатимским јављањем Богородице када је португалској деци, која нису ни знала за постојање Русије, Мајка Божија заповедила да се моле за ову земљу.

²⁵ Кроз неко време Владимирци су затражили да се чудотворна икона врати у Владимир и послали изасланике у Москву. Мудри митрополит Кипријан је предложио да се спорно питање препусти вољи Божијој. Икона је остављена у Успенском сабору до јутра и целе ноћи су се Московљани и Владимирци молили да Господ одреди чија светиња треба да буде. Када су ујутру дошли у цркву сви су видели чудо: на налоњу су се налазиле две "Владимирске" иконе. Тако нико није био увређен: Владимирци су однели једну икону, а друга је остала у Москви. Тако легенда објашњава настанак Владимирске "резервне" иконе.

²⁶ Цит. по: "Слова Богоматери". М. 1907, с. 381.

икона Богомајке. Стручњаци броје до седамсто иконографија. Наш основни компас овде ће бити исти онај полазни појам "ејкон" који лежи у основи хришћанског погледа на свет, пошто је свака икона христоцентрична. Богородичине иконе су христоцентричне по дефиницији, јер је кроз Христово рођење Марија постала Богородица, Богомајка. На основу догматике развија се иконографија, унутар које се може издвојити неколико основних праваца, који формирају основне иконографске шеме (богословске програме).

Богородична догматика је утемељена на тајни Богооваплоћења и кроз образ Богородице нам се открива дубина богочовечанских односа. Марија, Која је дала живот Богу по Његовој људској природи постаје Мајка Бога - Богородица: твар смешта у себе Творца. И пошто је ово материнство натприродно у њему се на тајанствени начин чува и Њена Девственост. Тајна Богомајке се састоји управо у томе што Она кроз Девственост и Материнство представља нову твар. И Њено поштовање је везано управо за ово. Свети Григорије Палама пише: "Девствена Мајка и јесте граница између тварне и нетварне природе, и Њу као сместилиште Несместивог знаће они који знају Бога и опеваће Је после Бога они који опевају Бога. Она је темељ оних који су били пре Ње и заступница оних који су после Ње, и то вечна Заступница. Она је предмет прорицања пророка, почетак апостола, утврђење мученика, основа учитеља. Она је слава земаљских, весеље небеских, украс сваке твари. Она је почетак, извор, корен нашег уздања на небу, које нека нам буде дато да достигнемо по Њеним молитвама за нас, у славу пре свега од Оца рођеног и у последња времена од Ње оваплоћеног Исуса Христа, Господа нашег, Којем приличи свака слава, част и поклоњење, сада, свагда и у векове векова" ("Беседа на Благовести").

Из Богородичне догматике је као на квасцу израсла сва источно-хришћанска химнографија: Роман Слаткопојац и Јован Дамаскин, Јефрем Сирин и Игњатије Никејски, и многи други изванредни песници и богослови оставили су нам по својој лепоти задивљујућа дела посвећена Богородици. У Русији људи нису претерано улазили у тананости богословља, али поштовање Богомајке није носило ништа мање узвишен и поетски карактер. Образ Приснодјеве Марије и Мајке Господа нашег Исуса Христа је добио црте Заступнице и Посреднице, Покровитељке и Утешитељке. Ова чисто народна стихија љубави према Богомајци понекад се преливала ван оквира хришћанског поимања: образ Богородице се час разводњавао фолклорном стихијом која га у народној непросвећеној свести зближава с бајковитом Мајком-Сиром-Земљом, час је код префињених високопарних руских софиолога с почетка века овај образ стекао магловите обресе Вечне женствености, Дјеве Софије, Светске душе и сл. Међутим, без обзира на ове крајности у својој основи је извор поштовања Богомајке у Русији био чист и светао, и такав ће и остати.

Јеванђеље даје мало података о животу Богородице, иако Је видимо у најважнијим догађајима везаним за земаљски пут Христа и историју нашег спасења: Благовести, Маријина посета Јелисавете, Рождество Христово, Срећење, Обретење Отрока у Храму, брак у Кани Галилејској итд. све до Распећа и Васкрсења. Тема Марије у Јеванђељу увек звучи поред теме Христа и то час јарко, час одлазећи у други план. Њено тихо присуство боји причу нежним тоновима помажући да се сви догађаји доживе у некој нарочитој дубини: "и слагала все слова сији в сердце својем"²⁷ (Лк. 2, 51) .

Догађаји који се налазе ван граница описаних у Јеванђељу ушли су у иконописну традицију из апокрифних извора - Рођење и Детињство Марије из Протојеванђеља по Јакову, Успење из Јеванђеља по Никодиму и других извора. Историчност ових догађаја

²⁷ Чуваше све ријечи ове у срцу Својему.

није беспрекорна, али је Црква у њима увек видела велики поучни смисао и зато су се они сачували у Предању. На основу Писма и Предања формирали су се Богородични празници, који су ушли у црквену литургијску годину, а такође се искристалисала иконографија ових празника.

На формирање Богородичне иконографије утицао је и Стари Завет, тачније она богословска традиција која је у Старом Завету видела праобразе Новог Завета. Тако је, на пример, образ Богомајке као у огледалу одражен образ библијске Еве: као што је кроз жену у свет ушао грех, а с њим и смрт, тако кроз жену у свет улази спасење, рађа се Спаситељ. Исто као што се Христос назива Новим Адамом. Непослушање једне искупљује се послушањем друге. Многе образе из Старог Завета, почевши од Несагориве Купине, из које се Бог јавио Мојсију, укључујући виђења пророка, богословска традиција у извесној мери сматра праобразом Богородице (на овим библијским реминисценцијама изграђена је поетика акатиста посвећених Богомајци).

Од времена блаженог Августина лик Богомајке се такође асоцирао и с образом Цркве: као што се кроз Њено тело Бог оваплотио како би постао један од нас, тако се и мистичко Христово Тело повезује с Богородицом. Еклесиолошки аспект Богомајке је тесно повезан са Софијом. "Премудрост створи себи дом" (Прич. 9, 1) - тема Премудрости из књига Соломонових Прича се разноврсно прелама у иконографији, али управо христоцентризам иконе није дозволио да се пређе граница: у иконографији се Софија није мешала са Богородицом, Софија је на икони иманентна Логосу (Христу).

Житија светих и дела светих отаца су такође представљала материјал за стварање иконографије Богородице.

Сижеи, који су садржали изображења Богородице у хришћанској уметности се појављују прилично рано: већ у сликарству катакомби налазимо сцене Благовести (катакомбе Прискиле 2.в.) и сцене Христовог Рођења (катакомбе Себастијана из 3-4.в.). често се среће сцена Поклоњења мудраца. У малобројним предметима примењене уметности, који су до нас дошли, такође налазимо сижејне сцене које укључују фигуру Богомајке. Притом већ у иконоборачкој епохи видимо потпуно формирану иконографију. Као пример за то могу да послуже такозване Ампуле Монце из Бобија - сребрне посуде невеликих димензија за мирисе, које су око 600.г. биле поклоњене краљици Лангобарда Теоделинди. Ове ампуле су украшене сижејним композицијама у којима препознајемо иконографске шеме, добро познате и данас. Сцене Благовести, Крштења, сусрета Марије и Јелисавете, жена крај гроба Господњег, Вазнесења, Рождества и др. су потпуно канонске.

Пве иконе Богомајке у ужем смислу речи појављују се очигледно после Ефеског сабора 431. године. Овај сабор је осудио Несторија који није у потпуности признавао сједињење двеју природа у Христовој Личности - Божанске и људске, и зато је негирао Богоматеринство Дјеве Марије називајући је "Христородицом", а никако не Богородицом. Сабор је догматски потврдио право да се Марија назива Богородицом (Θεοτοκος), јер кроз рођење Исуса од Светог Духа Марија учествује у тајни Богооваплоћења. Неколико ранијих икона Богомајке је са Синаја у прошлом веку донео епископ Порфирије Успенски. На једној од њих је Дјева Марија насликана с Младенцем Христом на коленима како седи на трону у окружењу анђела и светих Теодора и Георгија. Икона је насликана густим бојама, у стилу позноантичког сликарства, али на њој већ постоје и нове црте, које антици нису биле познате - посебна пажња према лику, фронтални положај и гест Маријине руке који указује на Младенца Христа.

У раним мозаицима се такође среће изображење Богомајке, у црквама Санта Марија Мађоре у Риму (5.в.), Сан-Аполинаре Нуово у Равени (6.в.), Панагија Ангелоктиста на Кипру (7.в.), црква Успења у Никеји (8.в.), Света Софија у Солуну (9.в.) итд. Међу раним фрескама треба указати на цркву Санта Марија Кастельсеприо у Италији (7-8.в.).

У доба процвата хришћанске уметности - на врхунцу средњовековља, икона Богомајке је била омиљена у свим крајевима хришћанског света - од Шпаније до Јерменије, од Сирије до Немачке, али вероватно су најтананији и најхармоничнији ликови Богородице створени у Константинопољу. На мозаицима Свете Софије срећемо разноврсне иконографске типове почевши од образа Богомајке с Младенцем Христом на престолу, који је насликан у апсиди (876.г.) све до Богородице из деисисне композиције на јужној галерији (12.в.). Византијска уметност познаје и пуно изванредних Богородичних ликова насликаних на иконама. Једна од њих, која је касније добила назив "Владимирска" донета је у Русију и овде постала еталон иконописања.

Један од најранијих и најзаступљенијих у источнохришћанској уметности, био је иконографски тип Богомајке на трону - Царице Небеске. У таквом виду Богомајка је насликана на Синајској икони из 6.в. из манастира свете Катарине. Поред Ње стоје свети Георгије и Теодор. Иза трона су арханђели. Сличан тип се може видети и на мозаицима Свете Софије у Константинопољу. Овај тип је преовладао у итало-грчкој иконографској традицији. У Русији је био мање заступљен. Понекад се среће у монументалном сликарству (на пример терапонтовске фреске). Међу раним руским иконама овог типа најпознатија је Богомајка "Толгска" из 13.в.²⁸ У Русији су због многих разлога, који нису до краја истражени, много више заступљене иконе Богомајке с Њеним образом насликаним до појаса, иако сликање фигура у стојећем положају, или икона Богомајке како седи на трону, такође није нестао из иконографије, али је углавном коришћене у монументалним композицијама - на фрескама и на иконостасу. Икона је у Русији испуњавала посебну функцију - она је била и молитвени образ, и књига, уз помоћ које се учило, и животни пратилац, и светиња, и главно богатство, које се наслеђивало из генерације у генерацију. Обиље икона у руским црквама и кућама верника и данас чуди странце (па чак и оне који исповедају Православље). Иконе Богородице су биле омиљене тим више што је Њен лик народној души приступачан, Њој се срце откривало, можда чак и више него Христу. Ово се понекад дешава због тога што у народној свести влада атавистичка представа о Богу - Страшном Судји и о Богомајци - вечној Заступници, Која може да ублажи гнев Божји. Безусловно, ово има своје основе: у Јеванђељу Христос прво чудо чини управо на молбу Мајке, као да Јој уступа у Њеном заступању за обичне људе. Ипак, у народној фантазији су границе оваквог заступања могле да поприме несразмерне димензије, које изврћу образ Христа. Без обзира на то, знајући за љубав народа према Богородици, за Њену блискост људском срцу, понекад и наивну у својој детињој вери, Црква је учила народ Божји и кроз Богородичне иконе. И уз сву приступачност овог образа најбоље иконе садрже изузетно богат богословски смисао. Образ Богородице је сам по себи толико дубок да се испоставља да су иконе Богородице подједнако блиске и простој неписменој жени, која у својој љубави према Мајци Божијој доживљава сваку

²⁸ По другим композиционим принципима "Толгска" се може убројати у тип "Умиљење". У руској иконографији су познате две "Толгске" – једна са фигуром до појаса, и друга, која је више поштована - на престолу, о којој је реч.

Богородичину икону као самосталну личност, и интелектуалцу-богослову, који чак и у најједноставнијим канонским иконама види сложен потекст.

Условно се сва разноврсност типова икона Богомајке с Младенцем може поделити на четири групе, од којих свака представља откривање једне од четири главне карактеристике Мајке Божије.

Прва група представља тип иконографије "Знамење" (скраћена и непотпуна варијанта Оранте). Ово је богословски најзасићенији тип и он је повезан с темом Оваплоћења. У основи иконографске шеме налазе се два текста - пророчанство Исаије из Старог Завета: "Ето Дјевојка ће затрудњети и родиће Сина, и надјенуће Му име Емануило" (Ис. 7, 14) и из Новог Завета - речи Анђела у Благовестима: "Дух Свети доћи ће на Тебе, и сила Вишњег осјениће Те" (Лк. 1, 35). Овим речима нам се открива тајна Богооваплоћења, рођења Спаситеља од Дјеве, рођење Сина Божијег од земаљске жене. Ово налази свој израз у иконографској шеми: Марија је насликана у пози Оранте, односно како се моли с рукама подигнутим ка небу; у нивоу Њених груди се налази медаљон (или сфера) са изображењем Спаса Емануила Који се налази у наручју Мајке. Богородица може бити насликана у стојећем положају, као на икони "Јарославска Оранта, Велика Панагија", или до појаса као на "Курској-Кореној" икони или на новгородској икони "Знамење" - то није толико битно. Важније је нешто друго - сједињење Богомајке и (полуфигуре) Христа, што нам предаје једно од најдубљих откровења: рођење Бога у плоти, Марија постаје Богородица кроз оваплоћење Логоса. У тренутку созерцавања иконе човеку који се моли пред њом као да се открива светиња над светињама, утроба Марије, у чијим недрима сам Дух Свети зачиње Богочовека. "Чрево Твоје прострањее небес" (Утроба је Твоја шири од неба) - овако се велича Богородица у Акатисту. Видимо је у тренутку стајања пред Богом: "Ево слушкиње Господње - нека Ми буде по ријечи Твојој" (Лк. 1, 38). Њене руке су подигнуте у молитвеном пориву (овај гест је описан у Књизи Изласка - 2 Мојс. 17, 11). У јарославској "Оранти" овај гест је поновљен и у фигури Младенца, само што су Њени дланови отворени, а положај прстију Емануила је другачији - они су скупљени у благослов. У другим варијантама "Знамења" Младенац у једној руци држи свитак - симбол науке, а другом благосиља. Одежда Богомајке је традиционална - црвени мафориј и плава доња одежа. Оваква је одежа Богомајке на свим иконама (осим ретких изузетака), и подсетићемо да боја одеће симболизује сједињење Девствености и Материнства у Њој, Њену земаљску природу и Њено небеско призивање. У јарославској "Оранти" одећу Богородице обасјава златна светлост (насликана у виду крупног асиста), што представља израз бујице Благодати Светог Духа Који се излио на Пресвету Дјеву у тренутку зачећа. С обе стране Марије сликају се небеске силе - или арханђели с огледалимау рукама (јарославска "Оранта"), или плави херувим и огњено-црвени серафим. Присуство анђеоских и небеских сила у композицији означава да Богомајка Својим смиреним пристанком да учествује у акту Богооваплоћења уздиже човечанство на ступањ изнад анђела и арханђела, јер и Бог, по речима светих отаца није примио анђеоски образ, већ се обукао у људску плот. У песми која прославља Богородицу тако се и поје: "Честњејшаја херувим и славњејшаја без сравненија серафим" (Часнија од херувима и неупоредиво славнија без серафима).

Иконографска шема "Знамења" може бити веома једноставна, као у новгородској варијанти, а може бити и развијена и сложена као у случају јарославске "Оранте". У композицију ове друге је, на пример, укључен детаљ који се не среће често, а који открива литургијски аспект овог образа. То је орлец - мали тепих испод ногу Марије, какав се

користи на архијерејском богослужењу. У датом случају орлец симболизује космичност служења Богородице, Која стоји у молитви пред Богом за сав род људски. Богомајка стоји на орлецу као на облаку у златном блистању Божије славе - Богомајка је нова твар, преобразена творевина, нови човек. шема иконе "Курске-Коренаје" је допуњена изображењем пророка, сједињених подобјем процетале лозе. Пророци у рукама имају свитке са својим пророчанствима. Све ово симболизује да су Богомајка и Божји Син, Који се од Ње родио, испуњење свих старозаветних пророчанстава и нада. Тако се у различитим иконографским варијантама уз постојање заједничког иконографског језгра открива иста тема Богооваплоћења, зато што се иконографски тип "Знамење" понекад назива "Оваплоћење".

Једну од варијанти иконографије "Знамење" представља "Оранта". У датом случају Богомајка је приказана без Младенца у истој овој пози с уздигнутим рукама. Као пример овакве варијанте може да послужи икона Богомајке "Нерушимаја стјена" из Свете Софије Кијевске (мозаик, 10.в.). Овде је Богомајка приказана као симбол Цркве. Први је Августин у Богомајци видео Цркву. Ова асоцијација је у историји богословске мисли добила широк дијапазон тумачења.

Други иконографски тип је добио назив "Одигитрија" што на грчком значи "Путеводитељка". У овај назив је уткана концепција Богородичиних икона у целини, јер нас Мати Божија води ка Христу. Живот хришћанина представља пут из таме у чудесну Божију светлост, од греха ка спасењу, од смрти ка животу. И на овом тешком путу ми имамо помоћницу - Пресвету Богородицу. Она је била мост за долазак Спаситеља, а сада је наш мост на путу ка Њему.

Дакле, иконографска шема Одигитрије се гради на следећи начин: фигура Богомајке је приказана фронтално (понекад с малим наклоном главе), на једној Њеној руци као на престолу седи Младенац Христос, а другом руком Богомајка указује на Њега усмеравајући самим тим пажњу, оних који стоје пред Њом и моле се, на Господа. Младенац Христос једном руком благосиља Мајку, а у Њој и нас (често је гест благослова усмерен директно на гледаоца), у другој руци Он држи завијени свитак (постоји варијанта када су у рукама Младенца скиптар и држава, књига или одвијени свитак).

Гест Богородице којим Она указује на Христа²⁹ представља кључ ове иконе - Мајка Божија нас духовно оријентише усмеравајући нас ка Христу, јер је Он Пут, Истина и живот. Она наше молитве узноси ка Њему, Она се заступа за нас пред Њим, она нас чува на путу ка Њему. Пошто је постала Мајка Онога Ко нас је усвојио Оцу Небеском Богородица постаје Мајка сваког од нас. Овај тип Богородичиних икона је постао необично широко заступљен у целом хришћанском свету, а нарочито у Византији и у Русији. Многе поштоване иконе овог типа се нису случајно приписивале кичици апостола Луке.

У најпознатије варијанте Одигитрије спадају: "Смоленска", "Иверска" (Вратарница), "Тихвинска", "Грузијска", "Јерусалимска", "Тројеручица", "Страдална", "Ченстоховска", "Кипарска", "Абалацка", "Спроучница грјешних" и многе друге.

Мале иконографске разлике у детаљима су везане за детаље из историје порекла сваке конкретне иконе. Тако је трећу руку на икони "Тројеручица" додао свети Јован

²⁹ У гесту Богородице је јасно одражен христоцентризам, који иконописци понекад заборављају. Лик Богородице не сме да закљони лик Христа како онај ко се моли не би доживео Спаситељев лик као другог степени. Ово се дешава у касној иконографији због несхватања суштине или због недостатка мајсторства иконописца пошто је женски образ лакше насликати него Младенца или Дечака.

Дамаскин кад му је по његовим молитвама Богородица исцелила одсечену руку. Крвоточива раница на образу "Иверске" нас враћа у времена иконоборства кад је ова икона била подвргнута нападу иконобораца: од ударца копља из иконе је потекла крв, због чега је сведоке обузео неописиви ужас. На икони Богомајке "Страдална" обично се изображавају два анђела која лете ка Младенцу с оруђима страдања, самим тим објављујући унапред Његова страдања за нас. Због овог сижејног заокрета унеколико је измењена поза Младенца Христа - Он је насликан у полуокрету, како гледа анђеле, Његове руке се држе за руку Марије. Сваки такав детаљ је достојан пажљивог разматрања, али због тога што у овом случају не постоји таква могућност, то ћемо оставити за осамљено созерцавање.

По правилу је у "Одигитрији" Богородица приказана у изображењу до појаса, али се срећу и композиције Богородичиних икона са изображењем до рамена, у такве спадају "Казанска", "Петровска"; "Игоревска". Овде се разрађује иста тема, али у нешто скраћеној варијанти.

Трећа етапа Богородичиних икона у Русији је добила назив "Умиљење", што представља не баш потпуно тачан превод грчке речи "Елеуса" (ελεουσα), тј. "Милостива". Овим епитетом су у Византији величали саму Богородицу и многе Њене иконе, али је са временом у руској иконографији назив "Умиљење"³⁰ почео да се повезује са одређеном иконографском шемом. У грчкој варијанти се овај тип икона називао "Гликофилуса" (γλυκοφιλουσα) - "Слатки целив". Ово је најлиричнији од свих типова иконографије који открива интимну страну општења Мајке Божије с Њеним Сином. Иконографска шема укључује две фигуре - Богородице и Младенца Христа, чија су лица приљубљена једно уз друго. Глава Марије је погнута према Сину, а Он руком грли Мајчин врат. Ова дирљива композиција садржи дубоку богословску идеју: овде нам Богородица није приказана само као Мајка, која мази Сина, већ и као симбол душе, која блиско општи с Богом. Узајамни однос душе и Бога је мистичка тема многих дела светих отаца. Богомајка Умиљење је један од најмистичнијих типова Богородичиних икона.

Овај тип је такође био веома раширен у Русији. У иконе типа "Умиљење" спадају: "Владимирска", "Волоколамска", "Донска", "Фјодоровска", "Жировицка", "Гребењевска", "Ахренска", "Јарославска", "Взисканије погибших", "Почајевска" итд. На свим овим иконама Богомајка је приказана до појаса, у ретким случајевима се среће композиција са изображењем до рамена, као на пример, на икони "Корсунска".

Један од видова иконографског типа "Умиљење" представља тип "Взиграније". Иконе сличне врсте су биле заступљене углавном на Балкану, али се и у руској уметности понекад срећу овакви образи. Иконографска шема је овде веома блиска "Умиљењу", само са том разликом што је Младенац приказан у слободнијој пози, као да игра. Као пример оваквог типа икона може да послужи "Јахромска". У овој композицији увек присуствује карактеристичан гест - Младенац Христос ручицом дотиче лик Богородице. У овом малом детаљу крије се бездан нежности и поверења, који се откривају пажљивом погледу који је сазерцава.

Још један вид иконографије "Умиљење" представља "Млекопитатељница". Из назива је јасно да је карактеристична црта ове иконографске шеме изображење Мајке

³⁰ Термином "Умиљење" се понекад назива икона, која је припадала преподобном Серафиму Саровском. Међутим, то је потпуно нетачно. Правилан назив келејне иконе преподобног Серафима је "Невеста Невестна" и она спада у потпуно други тип близак "Остробрамском". Богомајка је на овој икони приказана без Младенца са рукама скрштеним на грудима.

Божије како доји Младенца Христа. Овакав детаљ није само интиман детаљ дате иконографске варијанте, већ открива нови мистички аспект у читању образа Богородице. Мајка доји Сина као што храни наше душе, исто као што нас и Бог храни "чистим словесним млеком" Речи Божије (1 Петр. 2, 2) како бисмо ми узрастајући прелазили од млечне хране на чврсту (Јевр. 5, 12).

Дакле, три иконографска типа која смо навели: "Знамење", "Одигитрија" и "Умиљење" јесу основни типови у иконографији Богородице, јер у њиховој основи леже читави смерови у богословском осмишљавању образа Богомајке. Сваки од њих нам приказује неки од аспеката Њеног служења, Њене улоге у спасоносној мисији Христа, у историји нашег спасења.

Четврти тип нема такву богословску садржајност као прва три. Он је пре збирни, у њега треба уврстити све три иконографске варијанте, које због неких разлога нису ушле у прве три. Условни назив четвртог типа је "Акатистни", јер се иконографске шеме овде углавном не граде по принципу богословског текста, већ по принципу илустровања овог или оног епитета којим се Богомајка опева у Акатисту и другим химнографским делима. Основни смисао икона овог типа је прослављање Мајке Божије. Овде треба уврстити већ помињана изображења Богомајке с Младенцем на престолу. Основни акценат ових изображења јесте да покажу Мајку Божију као Царицу Небеску. У оваквом виду је овај образ ушао у византијску иконографију - нарочито често су се овакве композиције смештале у полукуполу апсиде. У овој варијанти Богомајка присуствује и у светој Софији Константинопољској. У руској иконографији као пример оваквог образа може да послужи Дионисијева фреска у апсиди цркве Рождества Богородице Терапонтновог манастира.

Међутим, већи део ових икона представља спајање централне шеме претходних типова с допунским елементима. Тако се, на пример, иконографска шема "Несагориве Купине" састоји од изображења Богомајке "Одигитрије" окружене симболичким фигурама славе и сила небеских (слично као што је слика небеске славе приказана у иконографији "Спас у силама"). Иконографска шема иконе "Богомајка - живоносни Источник" садржи изображење Богородице с Младенцем Који седи на трону, који изгледа попут крстионице унутар кладенца, а унаоколо стоје анђели и људи који су дошли да пију с овог извора. Композиција иконе "Богомајка Гора Нерукосечна" се такође гради по принципу механичког додавања симбола - Богомајка с Младенцем Христом (тип "Одигитрије") седи на престолу, у позадини и око њих се изображавају различити симболи који директно илуструју акатистне епитете: руно орошено, лествица Јаковљева, купина несагорива, свећа светлопријемна, гора нерукосечена итд. И на крају, икона "Нечајанаја радост" (Неочекивана радост), је саграђена по принципу "икона у икони", односно сижејног укључивања изображења иконе унутар догађаја који се одвија. Овде је обично насликан човек који клечи на коленима и моли се испред иконе Богомајке Одигитрије, Која му је дала морално прозрење и исцељење.

Може се навести велико мноштво акатистних икона и то су углавном иконографије из каснијих времена, насликане најраније у 16-17.в., у периоду кад се богословска мисао није одликовала оригиналношћу и кад правац њеног развоја ишао по површини него што је ишао у дубину.

За врхунац акатистних иконографија треба признати образ "О Тебје радујетсја обрадованаја всја твар". То је на свој начин занимљива иконографија, у њеној основи лежи идеја космичког прослављања Богомајке. У средишту се приказује Богородица с Младенцем Христом на престолу у блистању славе и окружењу небеских сила. Образ

васељене је предствљен у виду храма с неколико купола окруженог дрветом у цвату - то је истовремено и образ Небеског Јерусалима. У доњем делу иконе, у подножју престола, насликани су људи - пророци, цареви, свеци разних чинова, просто народ Божји. Видимо да су на икони приказани нова земља и ново небо (Откр. 21, 1) - образ преображене твари, чији је темељ положен у тајни Богооваплоћења (овде централно изобразење делимично подсећа на шему "Знамења").

Иконографске варијанте на којима се Богомајка изображава без Младенца Христа су малобројне, није могуће објединити их у посебну групу, јер је иконографска шема у свакој од њих одређена својом самосталном богословском идејом. Ипак, у извесном степену оне припадају неком од четири типа која смо раније већ навели. На пример, Икона Богородице "Остробрамска-Виленска" представља варијанту која тежи ка типу "Знамење" јер је образ Богомајке овде показан у тренутку када је Она примала радосну вест вест (Лк. 1, 38). Положај руку скрштених на грудима (гест смиреног молитвеног поклоњења) семантички је близак гесту "Оранте". Дакле, ова иконографска варијанта може се сврстати у тип "Знамење". Осим остробрамске овом типу одговара икона "Невеста Невестна" (која се погрешно назива "Умиљење") која је била келејна икона преподобног Серафима Саровског.

Позната древна руска икона "Богомати Богољупска"³¹ такође приказује Богородицу без Младенца, али како стоји у молитви пред Богом заступајући се за оне који се Њој моле (група молитвеника се понекад приказује поред ногу Богородице). Пошто је овде Мајка Божија приказана како се заступа за људе и како показује пут молитвеницима ова икона се условно може сврстати у тип "Одигитрије". Богородица у руци држи свитак са молитвом, а другом руком указује на лик Христа, Који је насликан са леве стране у сегменту неба. На овај начин се чува исти онај гест као и у "Одигитрији": Христос је Пут, Истина и живот.

Међутим, Богородичине иконе на којима је Богородица приказана без Младенца већином спадају у четврти тип - акатистних икона пошто су насликане ради прослављања Мајке Божије. Тако се, на пример, у овај тип може уврстити иконографија "Богородица Седмострелна" или "Симеоново пророчанство". Ова иконографска варијанта је позната и под другим називом "Ублажавање злих срдаца".³² Овде је Богомајка приказана са седам мачева који побијају Њено срце. Овај образ је преузет из пророчанства Симеона, који је за време Сретења изговорио речи: "И Теби Самој пробошће мач душу" (Лк, 2, 35). Сличне иконографије су по правилу каснијег порекла и очигледно су дошле из западноевропске традиције и одликују се литерарношћу. Без обзира на то, и у њих је уткан одређени смисао који нам открива образ Богородице, који је толико потребан за узрастање православне душе.

Иконографске варијанте које семантички одговарају трећем типу Богородичних икона познатом под називом "Умиљење" се практично не срећу, јер је тешко замислити како се могу приказати нежни односи Богомајке и Њеног Сина само у образу Богомајке. Без обзира на то, у иконографији је и такав заокрет могућ. То је такозвани тип "Скорбјашче" Богородице ("Матер Долороса") када је Мајка Божија приказана као погружена у молитвену бол због разапетог Христа. Обично се Богородица приказује погнуте главе и молитвено скрштених рукама код саме браде. Ова варијанта је веома заступљена на Западу, али је и у православној иконографији такође добро позната. Неки истраживачи сматрају да она првобитно није била самостална, била је део диптиха на

³¹ У византијској иконографији је овај тип добио назив "Агиосоритиса".

³² Неке разлике у варијантама се тичу положаја мачева.

чијој другој половини се изображавао Исус Христос у страдањима (с трновим венцем, са знацима Страдања). Овај сиже можемо да видимо и на икони "Не ридај Мене, Мати", која је добро позната у балканској уметности и мање код нас у Русији. На овој икони су обично насликани Богородица и Христос (понекад како стоје у гробу), Мајка оплакује смрт Сина, грлећи Његово мртво тело. Ово је практично модификација сижеа "Оплакивање", али је иконографска шема саграђена по принципу "Умиљење" - само што на иконама типа "Не ридај Мене Мати" Богородица не грли малог Исуса, већ одраслог, после скидања са Крста. Трагизам сижеа достиже необично усијање - несрећа Мајке је неутешна, али као и на свакој икони, и овде постоји вест о васкрсењу - она је у називу иконе који је саграђен на основу текстова песама Страсне седмице: "Не ридај Мене Мати во гробје зрјашча..." (Не оплакуј Мене, Мајко, кад Ме видиш у гробу...) Обраћање Богородици је у име Христа Који је победио смрт. Веома добро је овај образ разрађен на икони савременог московског мајстора Александра Лавданског.³³

Дакле, размотрили смо основне иконографске типове и варијанте Богородичиних икона, које се условно деле на четири групе: "Знамење", "Одигитрија", "Умиљење", и "Акатистне". У наше видно поље готово да нису доспеле празничне Богородичне иконе, пошто у празницима постоје исте иконографске особености као и на другим иконама. Такође се нисмо дотакли принципа приказивања лика Богомајке на иконостасу, али је укратко нешто о томе било речено приликом анализе семантике и симболике иконостаса. Желели бисмо да додамо неколико речи у вези са одступањима од канона, која се понекад могу видети на различитим иконама посвећеним Богородици.

Тако је традиционално прихваћено да се Богородица слика у одежди две боје: мафорију боје вишње (модификација црвене боје),³⁴ модро-плавој туници и с плавим покривалом. На мафорију се по правилу изображавају три златне звезде као знак Њене непорочности ("непорочно је зачала, непорочно родила, непорочно умрла") и трака као знак Њеног прослављања. Сама марама - мафориј - означава Њено Материнство, а плава (модра) боја хаљине коју он прикрива - Девственост. Међутим, понекад можемо да видимо Богомајку одевену у плави мафориј. Тако се понекад сликала у Византији и на Балкану. Тако је Богомајку насликао Теофан Грк у деисисном чину Благовештенског сабора Московског Кремља. Очигледно је да је у овим случајевима иконописцу важније било да истакне Девственост и непорочност Богомајке, да истакне аспект Њене чистоте, да усредсреди нашу пажњу на ову страну образа Дјеве и Мајке.

Православна традиција у изузетним случајевима допушта сликање жена непокривене главе. Обично се тако слика Марија Египатска у знак аскетско-покајничког начина живота, који је заменио њен ранији развратни живот. У свим осталим случајевима, без обзира да ли је то лик мученица, царица, светих и праведних жена, жена-мироносица и других многобројних ликова, који насељавају свет православне иконе, уобичајено је да се жене сликају покривене главе. Тако и апостол Павле пише да је добро да жена покрива своју главу, јер је то "знак власти над њом" (1 Кор. 11, 5, 10). Међутим, у неким

³³ Ова икона је објављена у часопису "Храм". бр. 1, 1991

³⁴ Порекло боје вишње се објашњава тиме што се у Византији црвена боја – царска боја – замењивала пурпуром (руски – багрјаниј), која није била израз само лепоте, већ и драгоцености. Пурпурну одећу су носили само цареви и чланови царске породице. Византијски цар Константин је добио надимак "Порфиогенит" ("Пурпурородни"), зато што је био рођен у царским (порфирним) одајама и био је наследни цар, а не узурпатор, како је то често бивало у историји Византије. Богородица се као Царица Небеска такође одева у пурпур. Колористичка основа пурпура је црвена уз додавање мало плаве, семантички је то крв, природа, у коју је додат делић небеског, оно што се назива "плава крв".

иконографским варијантама Богородичних икона видимо, веома неочекивано, изображење Богомајке с непокривеном главом. На пример, "Богомајка Ахтирска" и неке друге. У неким случајевима покривало је замењено венцем (круном). Обичај да се Богомајка приказује непокривене главе је западног порекла, где је то ушло у обичај од времена Препорода, и он у принципу није канонски. Мафориј на глави Богородице није просто данак источно-хришћанској традицији, већ дубоки симбол - знак Њеног Материнства и потпуне оданости Богу. Чак ни венац на Њеној глави не може да замени мафориј, јер је венац (круна) знак Царства, Богомајка је Царица Небеска, али је ово царско достојанство засновано искључиво на Њеном Материнству, на томе што је Она постала Мајка Спаситеља и Господа нашег Исуса Христа. Зато је исправно да се венац приказује изнад покривала, што видимо у иконографским изводима као што су "Богомајка Државнаја", "Новодворска", "Абалацка", "Холмовска" и друге. Изображење венца (круне) на глави Богородице је такође ушло у источно-хришћанску иконографску традицију из Западне Европе. У Византији то уопште није било обичај. Чак и када се Богомајка сликала са царевима, који стоје пред Њом у молитви (као што се може видети на мозаицима свете Софије Константинопољске), што представља израз превасходства Царства Небеског над царством земаљским, на Њеној глави не видимо ништа осим покривала-мафорија. И ово је веома карактеристично, јер се у развоју иконографије са временом уочава одступање од лаконизма и чисте семантике (знаковне структуре) ка илустративности и спољашњем симболизму.

Ипак, велика заступљеност Богородичних икона у Русији сведочи о великом поштовању лика Богородице у Руској Цркви, о Њеној блискости православној души. Почевши од 17. века у књижевности се појављује посебан жанр - дела о иконама Богомајке и о чудима, која су се од њих дешавала. Она су представљала својеврсна прва истраживања Богородичних икона и осмишљавање иконографије, и истовремено су то повести у народном духу, у којима се реална сведочанства о чудима преплићу са полулегендарним причама. Овај правац утемељио је Јоаникије Гољатовски 60-их година 17. века који је издао дело под називом "Благодатно небо". У 17., и нарочито у 19. веку ово се претворило у читаву бујицу. Многобројне "Повести о животу Богородице и чудесима која се дешавају од Њених икона" су биле у своје време омиљена литература за народ.³⁵ И тек крајем 19. века изванредни руски иконограф и истраживач древне руске културе Никодим Павлович Кондаков, је почео озбиљно да проучава питање иконографије Богородице. Почетком 20. века појавиле су се две његове књиге "Иконографија Богомајке" и "Иконографија Богомајке у вези са итало-грчком традицијом". Међутим, то је био само почетак истраживачког рада. Тада је било тешко надати се потпуном обиму материјала, пошто многе иконе рестауратори још нису били чак ни открили и пошто оне нису биле познате истраживачима. Сад, кад је општа слика развоја руског иконописања у општим цртама јасна, тема Богородичне иконографије поново чека свог истраживача.

³⁵ Управо у то време су се рашириле иконе које садрже од четири до неколико десетина Богородичних образа у једној икони. Таква икона се, на пример, поштује у Богојављенском Јелоховском сабору у Москви. Смисао оваквих икона је прослављање Богородице кроз Њен различита јављања свету. Оваква икона подсећа на избрушени дијамант у којем се број брусева повећава и он почиње да сија у све већем броју дугиних боја светлошћу која се у њему прелама. Међутим, као што је познато број брусева чак и у дијамантском брису има своју границу, па тако и овде – због превеликог броја и зато што су изображења превише ситна почиње да се губи општа слика образа Богородице. Ипак, ове иконе су драгоцене и занимљиве као својеврсне иконографске енциклопедије.

Лик Богородице заузима изузетно место у православној духовности, као што се то може видети макар из огромног броја икона које су Јој посвећене. Отац Сергије Булгаков пише: "Љубав и поштовање Богомајке представљају душу православне побожности, њено срце које греје и оживљује цело тело. Православно хришћанство је живот у Христу и у општењу са Његовом Пречистом Мајком, вера у Христа као Сина Божијег и Богомајке, љубав према Христу која је неодвојива од љубави Богомајке". Свака икона је, као што смо већ више пута говорили, христоцентрична, Богородична икона је двоструко христоцентрична, јер нам даје истински образ богоопштења и љубави. Један западни богослов је овако изразио смисао поштовања Богомајке: "Најбоље поштовање Марије представља угледање на Њу у Њеној љубави према Њеном Сину и Господу нашем Исусу Христу." Овој љубави нас и уче иконе Богородице.

"Бога нико није видио никад: Јединородни Син Који је у наручју Оца, Он Га објави" (Јн. 1, 18). Ове речи јеванђелисте Јована сведоче о највећем догађају у земаљској историји, о чуду, које ограничени људски разум не може да појми - о Богооваплоћењу. "И Логос постаде тијело и настани се међу нама, и видјесмо славу Његову, славу као Јединороднога од Оца" (Јн. 1, 14). Бог - Творац васељене, васцелог материјалног и духовног света, Сам снисходи људима, које је створио како би их избавио из заробљеништва греха, како би свако могао да наследи живот вечни и да постане достојан Божји сарадник у обновљеном и преображеном свету.

Богооваплоћење. Сва иконографија Спаситеља се гради на овом појму који полаже темељ, који омогућава да се да позитиван одговор на главно питање у богословљу иконе: да ли се Оваплоћени Бог може сликати?

Део први

Свето Предање и историјска сведочанства о спољашњости Спаситеља.
Ранохришћанска симболичка изображења.
Иконоборство.

Да ли се у књигама Новог Завета помиње било шта о спољашњем изгледу Спаситеља? Одговор на ово питање је недвосмислен: не. Као што се не помиње ни како су изгледали свети апостоли и Мати Божија. И ово је потпуно објашњиво ако се узме у обзир да је у канонским Јеванђељима сачувано само оно што се безусловно односи на радосну вест; све остало, оно што се не односи на њено објављивање, није описано. По речима јеванђелисте Јована "...кад би се редом написало, ни у сами свијет, мислим, не би стале написане књиге" (Јн. 21, 25).

Али шта је онда послужило као основа веома разноврсне иконографије Спаситеља? Свето Предање и историјска сведочанства, која су до нас дошла.

Без сумње, већ у првим вековима хришћанства постојала су изображења и словесни описи спољашњости Исуса Христа. Хришћани су имали "делимично насликана, делимично од другог материјала направљена изображења и сматрали су да она воде порекло из времена Самог Христа указујући на Његову оригиналну слику, која је наводно начињена по Пилатовој наредби још за време земаљског живота Спаситеља."³⁶

Евтропије, историчар из 4. века, наводи реферат проконзула Јудеје Публија Лентула упућен римском сенату. Документ сведочи: "...Овај Човек је висока раста, складне грађе, и спољашност Му је пуна достојанства тако да онима који Га гледају истовремено улива страх и љубав. Глава на коси Му је права, тамније боје (кестењаста), пада с рамена у праменовима, подељена је раздјелком по средини, по обичају назореја. Чело Му је отворено и глатко, на лицу нема мрља ни бора, боја лица је помало црвенкаста. Брада је риђа и густа, није дугачка, већ је раздвојена. Очи су Му плаве и необично сјајне... Његов говор је промишљен, тачан и уздржан. То је најлепши Човек од земнородних."

³⁶ А.П.Голубцов. Из чтений по церковной археологии и литургике. СПб, 1995, с. 173.

Веома сличан опис се може срести код светог Јована Дамаскина: "Христос је био висок и складне грађе, имао је предивне очи, прав нос, бујну таласасту косу, црну браду; главу је држао помало погнуто..."

Црквени историчар Никифор Калист Ксантопул пише: "Лице је Његово (Христово) било изузетно по лепоти и изражајности... Његова коса је била попут светло смеђе; није била претерано густа, али је била мало уковрцана на крајевима. Обрве су Му биле црне и дугачке. Очи су биле скоро црне, испуњене живошћу и њихова лепота је неизрецива. Нос Му је био прав, брада риђа и прилично кратка, али је носио дугу косу."³⁷

Дакле, без обзира на потпуно основано мишљење о каснијим интерпретацијама - изменама текста, које су биле унете у копије неких докумената са сигурношћу се може рећи да сви словесни описи спољашњости Спаситеља потичу из једног круга сведочанстава.

Ипак, међу раним хришћанским богословима (Тертулијан, свети Климент и Кирил Александријски, свети Иринеј Лионски и др.) било је уобичајено мишљење да спољашњост Исуса Христа није била привлачна већ неугледна. Међутим, ово је било појединачно богословско мишљење, које се заснивало на буквалном схватању цитата из Светог Писма, који су индиректно говорили о Богооваплоћењу, на пример: "...не би обличја ни љепоте у Њега; и видјесмо Га, и не бјеше ништа на очима, чега ради бисмо Га пожељели. Презрен бјеше и одбачен између људи..." (Ис. 53, 2-3)

Други пак (свети Јован Златоуст, свети Григорије Ниски, блажени Августин, свети Амвросије Милански) су напротив, били убеђени да је Богочовек "...најљепши између синова људских, благодат тече из уста Твојих, јер Те је благословио Бог довијека" (Пс. 44, 3).

И ова увереност се заснивала како на историјским документима, тако и на конкретним изображењима Господа Исуса Христа, о којима говори Предање. Међу њима су: највећа ранохришћанска светиња - Нерукотворни Образ Спаситеља (о којем ће се подробније говорити у посебној глави), горе поменута изображења Христа, начињена за време Његовог земаљског живота, и статуа у граду Панеади, коју је подигла жена, коју је Спаситељ исцелио од течења крви. (в. Мт. 9, 20-22, Мк. 5, 25-34).

Јевсевије, црквени историчар из прве половине 4. века, који је боравио у Панеади оставио је следећи опис: "Овде још и данас показују њену (исцељене жене) кућу и чувају славне споменике на добротворство које јој је учинио Спаситељ, а то је: пред вратима њене куће лежи високи камен и на њега је постављена бакарна статуа жене, која клечи на коленима раширених руку, као да се моли. Преко пута ње стоји, од истог овог метала направљена, усправна фигура мушкарца лепо обученог у двоструку мантију како пружа руку према жени... Ова статуа представља, прича се, образ Исуса. Она се сачувала до наших дана и ми смо је видели сопственим очима кад смо били у том граду."³⁸

О овој статуи су писали и други древни аутори, а историчар Созомен сведочи о томе да је уништена за време цара Јулијана Одступника 361-362. године после Р.Х.

Јевсевије такође пише следеће: "...уз помоћ боја су на сликама сачувани ликови апостола Петра и Павла, па и Самог Исуса Христа. Вероватно су стари, следећи обичаје пагана, на тај начин изражавали поштовање према својим добротворцима."³⁹

³⁷ Цитати по: Д.Денисов. История Нерукотворенного образа Спасителя. СПб., 1894, с. 10.

³⁸ Цит. по: Архиепископ Сергей Спасский. Православное учение о почитании святых икон, СПб, 1995, с.68.

³⁹ Исто, с. 68.

Јевсевијево сведочанство представља нарочиту драгоценост јер је он био "једини од древних аутора, који се може сматрати иконоборачки расположеним" и веома оштро се изражавао о свештеним изображењима.⁴⁰

Дакле, и Предање и историјски документи нам сведоче о постојању изображења Спаситеља већ у апостолска времена.

Али зашто први хришћани, који су тако брижљиво сачували речи, које су чули из Спаситељевих уста нису сачували ниједно Његово изображење?

За ово постоје три основна разлога. О првом лепо говори познати проучавалац икона Леонид Успенски: "...Неки хришћани, нарочито они који су се у хришћанство обратили из јудејства су, позивајући се на старозаветну забрану изображавања, и у хришћанству негирали образ, и то тим пре што су хришћанске заједнице са свих страна биле окружене паганством с њему својственим идолопоклонством. Имајући у виду читаву штетну уметност паганства ови хришћани су покушавали да заштите Цркву од заразе идолопоклонства, која је могла да процре у њега кроз уметничко стваралаштво".⁴¹

Други разлог је есхатолошки. Први хришћани су живели у очекивању скорог другог доласка Спаситеља и Страшног суда. Најважнија ствар је била тежња ка унутрашњем преображају човека и припрема за достојан одговор пред Господом. Нада на скори сусрет са Спаситељем је потискивала у други план бригу о чувању Његовог изображења за потомке.

Трећи, и вероватно главни разлог, је то што у то време још није било свести о религиозним изображењима као о откровењима Божијим у линијама и бојама, начини таквих приказивања - канони, нису били богословски осмишљени и није било поимања иконе као општецрквеног, саборног делања.

По Предању, прва изображења Мајке Божије и Богомладенца насликао је свети апостол Лука. Наравно, она до нас нису дошла - овде треба имати у виду и прогоне ране Цркве и дуготрајан иконоборачки период. Имамо само копије.⁴² И тачније би било рећи да почетак иконописања води порекло од апостола Луке, који је поставио богословски засноване принципе свештених изображења. Међутим, то је светом апостолу било дато као дар Божији, као Божанствено прозрење; у целини, од првих хришћанских изображења до догме о иконопоштовању донете на Седмом Васељенском сабору 787. године протекао је дуг и сложен период.

На самом почетку овог периода, у 2-3. веку поред традиционалних (односно израђених у оквирима античке ликовне писмености) било је и симболичких изображења.

Најраспрострањенији симбол Спаситеља представљало је изображавање рибе. Аббревијатура грчке реченице $\text{Ιησους Χριστος, Θεου Υιος, Σωτηρ}$ (Исус Христос, Син Божји, Спаситељ) се слаже у реч Ιηϋσ , која управо и значи "риба". Ако погледамо јеванђељске сижее, видимо да симболи рибе и риболоваца имају потпуно одређено смисаоно значење. "А идући покрај мора Галилејског видје два брата, Симона, званог Петар, и Андреја, брата његова, гдје бацају мрежу у море, јер бијаху рибари. И рече им: Хајдете за Мном и учинићу вас ловцима људи" (Мт. 4, 18-19).

Свети Климент Александријски у својој химни Спаситељу кличе: "Ловче смртних (риболоваца), које спасаваш! Ти ловиш чисте рибе у таласима непријатним из мора

⁴⁰ Л.А.Успенский, Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989, с. 27.

⁴¹ Л.А.Успенский, Богословие иконы Православной Церкви, с. 27.

⁴² На пример, чудотворна икона Мајке Божије "Владимирска" је у Русију донета из Константинопоља.

нечастивости за живот блажени."⁴³ Ако се пак сетимо и како је народ чудесно нахраћен у пустињи с неколико хлебова и риба, ако се сетимо чудесног улова рибе и обедовања васкрслог Христа с ученицима на обали Тиверијадског језера, знак рибе се може тумачити и као ранохришћански симбол Евхаристије, што помињу и црквени писци. А сама реченица: Исус Христос, Син Божји, Спаситељ, јесте у суштини најстарији симбол исповедања хришћанске вере. (В. Мт. 14, 15-21, Јн. 21, 1-14).

Међу свештеним изображењима из првих векова која се налазе у римским катакомбама и која не симболизују директно Спаситеља, већ приказују саму идеју Спасења могу се издвојити следећи: сидро - образ хришћанске наде; феникс – птица, која умире и васкрсава - слика свеопштег васкрсења; симбол васкрсења представља и петар, који својим кукурикањем буди људе из сна; паун је симбол бесмртности, јер се по древном веровању његово месо није подложно труљењу; виноградна лоза је указивање на Цркву коју Христос води: "Ја сам чокот, а ви лозе. Ко остаје у Мени и Ја у њему, тај доноси многи плод..." (Јн. 15, 5).

Јагње пак, као и риба, директно одражава Христа, који је у Јеванђељу назван Јагњетом Божјим, "Које узима на се гријехе свијета" (Јн. 1, 29).

У знаковне симболе може се сврстати и Христов монограм, који се у неким случајевима окружује венцем, као подсећање на трнов венац Спаситеља, а у другим случајевима се у монограм додатно укључују слова α и ω у складу с речима из Откровења светог јеванђелисте Јована Богослова: "Ја сам Алфа и Омега, почетак и крај..." (Откр. 21, 6).

Први хришћански уметници су као симболе користили не само приказе различитих предмета, елемената флоре и представника фауне, већ и човека. Из античке митологије је био позајмљен лик песника Орфеја, који је својим слаткогласним појањем и свирањем на лири смиривао дивље животиње. Овај лик су хришћани преосмислили као симбол Самог Христа, "Који привлачи људе Својом божанственом речју и поковава стихије".⁴⁴

Међутим, најраспрострањеније је било приказивање доброг пастира.

"Ја сам пастир добри. Пастир добри живот свој полаже за овце" (Јн. 10, 11).

Овај симбол има специјалан догматски садржај: "Пастир - оваплоћени Бог носи заблуделу овцу - палу људску природу и спаја је са Својом Божанственом славом".⁴⁵

Који су разлози за тако широко коришћење симболичких изображења?

Као прво, сам начин мишљења древних хришћана у којем је значајно место заузимала прича. По запажању светог Климента Александријског, прича која је веома раширена у библијским текстовима, је нарочит начин изражавања мисли, и код ње се испод спољашње форме, упрошћене ради веће приступачности крије дубљи смисаони ниво. "...Прича је облик изражавања, који не садржи у себи главни смисао, већ указује на њега и доводи до његовог схватања, или како неки кажу, то је форма која један смисао изражава кроз други."⁴⁶

Као друга озбиљна основа за појаву симболичних слика послужила је тежња хришћана да заштите своју веру од исмевања, њихова жеља да учине хришћанске симболе доступнима схватању само посвећенима. Овакви знаци су хришћанима омогућавали да се препознају у окружењу непријатељски расположеног, паганског света.

⁴³ А.П.Голубцов. Из чтений по церковной археологии и литургии. СПб, 1995, с. 156.

⁴⁴ Л.А.Успенский, Богословие иконы Православной Церкви, с. 39.

⁴⁵ Л.А.Успенский, Богословие иконы Православной Церкви, с. 39.

⁴⁶ Цит. по: В.Бычков, Малая история византийской эстетики. Киев, 1991, с. 53.

Симболички прикази су у ранохришћанском сликарству, барелефу и скулптури, и у предметима примењене уметности, послужили као одређени степен у развоју уметничког језика свештених изображења. Сам појам симбола⁴⁷ осим свог основног значења дефинише се и као сједињење, веза, као део предмета или појма који га допуњује до целине.⁴⁸ Зато се може рећи да су ранохришћанска симболична изображења карика, која повезује црквену уметност првих векова са свештеним изображењима из нашег доба; управо симболичка изображења су утемељила основни принцип схватања хришћанског сликарства: испод спољашње форме види се унутрашњи садржај, оно што ће у иконописању касније бити осмишљено као лик и прволик.

Сликање Самог Христа представља квалитативно нову етапу у развоју иконографије Спаситеља. Као што је горе поменуто, поред симболичких ликова, који су се сачували у првобитном периоду историјских изображења Спаситеља, били су раширени и други - идеализовани, израђени у античкој традицији и веома далеки од Христовог лика створеног у касној иконографији. Голобради младић с благим цртама лица, често у окружењу ученика - тако изгледа Спаситељ на барелефима римских саркофага. Овај тип се није раширио само на Западу, већ и на Истоку. На барелефу из 5. века из манастира Сулу у Константинопољу Спаситељ је "приказан као голобради младић лепе спољашњости дуге, везане, коврджаве косе... Лик Христа подсећа на узвишене типове мудраца, само у младићком узрасту".

Дакле, и пре владавине светог Константина Великог (307-337.г.), кад је хришћанство стекло статус званичне религије, постојали су одређени типови приказивања Спаситеља.

Време од 4. до 8. века се у историји Православне Цркве може окарактерисати као епоха Васељенских сабора на којима су се решавала питања веронауке и канонска питања, утврђивале норме и правила црквеног живота, кад се водила бескомпромисна борба с различитим јересима. И наравно, на васељенским саборима су се постављала питања о свештеним изображењима. За проучавање историје формирања иконописног лика Спаситеља нарочито су важни Пето-шести (Трулски) и Седми Васељенски сабор.

Шта су то тако нарочито значајно одлуке с ових црквених Сабора унеле у богословље иконе? Пето-шести Трулски сабор је одржан у Константинопољу, у сали царског дворца - Трулуми 692. године и представљао је допуну Петог и Шестог Васељенског сабора. Трулски сабор се не издваја као самосталан сабор и обично се укључује у оквире Шестог сабора. Из одлука које су донели представници - оци Цркве на овом сабору треба издвојити 73., 82. и 100. правило. Осамдесет другим правилом се забрањује приказивање Христа у виду јагњета, односно симболичко приказивање. Од тада се Спаситељ морао сликати у Свом људском облику, јер је Његово оваплоћење било истинско и потпуно и хришћани морају "...кроз овај лик видети узвишеност смирења Бога Логоса и сећајући се Његовог живота у телу, страдања и спасоносне смрти, који су довели до искупљења света."⁴⁹

⁴⁷ σμβολον (грчк.) – знак, ознака, знамење, отисак.

⁴⁸ У стара времена, када би се растајали на дуго време људи су делили на делове неки предмет, на пример, дашчицу, и задржавали ове делове као знак распознавања. Обавештавајући једни друге преко непознатих људи, или приликом сусрета након многих година, они су спајали раздвојене делове сведочећи самим тим о истинитости поруке или о себи самом. Отуда потиче поимање симбола као дела који допуњује нешто раздвојено и сведочи о истини.

⁴⁹ Цит. по: Э.Зендлер. Генезис и богословие иконы. Символ, № 18, Париж, 1987, с. 27.

Стото правило одлучно одбацује сва изображења која "...очаравају вид, развраћују ум и доводе до ерупције нечистих задовољстава".⁵⁰

Овом одлуком се Црква ограђује од утицаја паганске хеленистичке уметности која је, као што смо горе видели, имала потпуно одређени значај у историји настанка православне иконографије.

Седамдесет треће правило подсећа на значај поштовања изображавања светог крста: "Пошто нам је животворни крст показао спасење треба се на сваки начин бринути за то да се ода дужно поштовање ономе посредством чега смо спасени од древног пада..."⁵¹

С великом поузданошћу се може рећи да управо од Трулског сабора Црква почиње да сачињава посебна правила иконописања - каноне, који су позвани да штите свештена изображења од уношења у њих елемената који су туђи веронаучним принципима Православља, или другим речима, од сликарске јереси.

Пре него што пређемо на Седми Васељенски сабор, без чијих одлука би данашње богословље иконе, па и само иконопоштовање, које православни хришћани сматрају неодвојивим делом богослужења, били незамисливи, треба укратко испричати каква је била ситуација у Цркви до момента сазивања овог сабора, последњег у историји Православне Цркве.

До средине 8. века коначно су се утврдили основни догматски и канонски принципи, завршени су богословски спорови и борба с јересима, које су углавном имале христолошки карактер; свештена изображења су заузела место које им доликује у литургијском животу хришћана и најобразованији део Цркве је почео да их доживљава као богословље у линијама и бојама.

Међутим, почетком истог овог века у пограничним крајевима Византије и Мале Азије знатно јаче постају позиције арапских муслиманских држава и то не без утицаја ислама, који је непријатељски расположен био не само према иконама, већ и према сликању људи уопште, а међу хришћанским малоазијским епископима рађа се тенденција ка одбацивању свештених изображења.

723. године калиф Језид издаје наредбу по којој се врши одузимање и уништавање икона из свих хришћанских храмова који су се налазили на територији потчињеној калифу. А 726. године византијски цар Лав III официру из своје гарде, који се звао Јувин, издаје наредбу да скине посебно поштовану икону Спаситеља са Халкопратијске капије у Константинопољу. Народ који је томе присуствовао јако се ускомешао и покушао је да спречи светогрђе. У насталом комешању царски посланик је био убијен, а сам цар је, како би се осветио, организовао сурову одмазду над учесницима у сукобу. Почео је период веома жестоке борбе против присталица иконопоштовања, обележен крвљу мученика и страдањима исповедника. Након догађаја код градске капије уследили су царски декрети од којих је један датиран 730. годином, потписао и патријарх иконоборац Анастасије (730-753.г.). Иконе су почеле да се избацују из храмова и уништавају. Свети патријарх Герман (715-730.г.), православни епископи, свештенослужитељи и мирјани, који се нису потчинили декретима василевса (цара) били су подвргнути прогонима, мучењима и смртним казнама. А суровост са којом је од 741. до 775. године син Лава III цар Константин Копроним прогањао заштитнике иконопоштовања била је нарочито

⁵⁰ Исто, 27.

⁵¹ Исто, 27.

извитоперена и попримала је крајње облике.⁵² На његову иницијативу је 754. године био сазван иконоборачки сабор на којем је учествовало 388 епископа-иконобораца. "Сабор је прогласио да свако ко слика или чува код себе иконе, ако је клирик буде изопштен, а ако је пак мирјанин или монах, да буде предат анатеми. Кривци су се предавали грађанском суду, и на тај начин су питања вере била потчињена јурисдикцији световних власти. По завршетку сабора анатеми су били предати сви поштоваоци икона, заштитници и исповедници Православља, свети Патријарх Герман, преподобни Јован Дамаскин и свети Георгије Кипарски".⁵³

Шта је то послужило као повод за иконоборачку јерес? Који су били основни разлози "генералног напада на православно учење у целини"?

Наравно, не могу се занемарити политички циљеви византијских царева, који су желели да путем одбацивања поштовања свештених изображења извуку одређену корист у односима с пограничним исламским државама и Јеврејима. Као повод за ширење иконоборачких идеја послужили су и крајње изопачени облици поштовања свештених изображења, који су се граничили с идолопоклонством, а који су на жалост, постојали у црквеном животу тог времена. Не осећајући разлику између лика и прволика верници често нису поштовали лице насликано на икони, већ сам предмет - даску и боје, што је представљало профанацију иконопоштовања и мешало се с најнижим облицима паганства. Свештенослужитељи, који су у појму побожности видели само спољашњу форму долазили су до крајности: стругали су честице боје са иконе и стављали их у свети путир сматрајући да ће на тај начин тајна Евхаристије стећи "већу благодат". Византијски кицоши на двору украшавали су се одећом на којој су били извезени ликови светаца. Све је ово несумњиво послужило као саблазан за мноштво хришћана и имало погубне последице по њихов духовни живот. Зато је међу интелектуалном елитом тог времена настала тенденција ка одрицању сличних облика поштовања свештених изображења. Противници оваквог иконопоштовања су више волели да га потпуно одбаце како би сачували чистоту Православља и "заштитили", по њиховом мишљењу, необавештени део хришћана од погубности паганства.

Међутим, оваква гледишта су у себи крила озбиљну опасност: доводила се у сумњу сама истинитост Богооваплоћења.

"Од првих корака иконоборства православци су схватили опасност, коју је оно представљало за основну догму хришћанства. Ако је сама чињеница постојања иконе заснована на оваплоћењу другог Лица Свете Тројице, онда важи и обрнуто, реалност оваплоћења се потврђује и доказује иконом. Другим речима, икона је јемство истинитости, а не привида оваплоћења. Зато је негирање иконе у очима Цркве било једнако негирању Богооваплоћења и негирању читавог дела нашег спасења".⁵⁴ Родила се насушна потреба да се да убедљив, богословски аргументован одговор иконоборцима. И овакав одговор је Црква дала на Седмом Васељенском сабору, који је одржан 787. године у Константинопољу, за време владавине царице Ирине. На челу угледног скупа био је свети патријарх Тарасије (784-806.г.).

⁵² Тако су на пример, заштитницима свештених изображења разбијали главу ставивши је на икону; иконописцима су одсецали или спаљивали руке у ватри; монахе, који се нису потчинили захтеву да наруше монашке завете давили су у води у зашивеним цаковима.

⁵³ Л.А. Успенский, Богословие иконы Православной Церкви, с. 82.

⁵⁴ Л.А. Успенский, Богословие иконы Православной Церкви, с. 90-91.

Оци сабора су показали истинско, православно поимање иконопоштовања, осудили иконоборство као јерес, прогласили лажним претходни иконоборачки сабор, тачку по тачку размотрили иконоборачко учење давши одговор Цркве на њега и формулисали догму о поштовању икона.

Какве су то иконоборци богословске аргументе истицали против свештених изображења и какав је одговор Црква дала на њих?

Осим бесмислене оптужбе поштовалаца икона за идолопоклонство, чију су неодрживост осећали и сами противници светих икона, главни постулат иконоборачке јереси је постала идеја о немогућности постојања иконе Спаситеља.

Цар Константин Копроним, којег смо већ помињали, је у свом трактату дао следеће тумачење иконе: лик треба да буде једносуштан с прволиком, идентичан њему, да буде исте природе с њим. Ако нема идентичности нема ни лика. Икона Спаситеља насликана рукама уметника нема ништа заједничко са самим Спаситељем. Дакле, као једини образ Христа може да служи само Евхаристија.

Оци Цркве су одговарајући на ово питање указивали иконоборцима на неспоразум у погледу појмова као што су икона - образ, изображење, одражавање и првообраз - архетип, сам објекат изображења.

Претварање Светих Дарова у Тело и Крв Христову нису образ, то није одражавање, већ "само пречисто Тело и сама часна Крв" Христова.⁵⁵

За православне су ови појмови истоветни. Зато називати Тајну Евхаристије образом - значи противречити Христовим речима: "сије јест Тјело Моје,... сије јест Крв Моја..." (Мт. 26, 26-28) - оним речима које не указују на образ, већ на конкретну реалност. Свети патријарх Никифор (806-815.г.) је истакао да је "...икона слична архетипу захваљујући савршенству уметности подражавања, а по суштини се разликује од прволика".⁵⁶ Следећа оптужба иконоборца се састојала у томе што је на иконама Спаситеља насликана само Његова плот одвојено од Божанства, што представља несторијанску јерес. Покушавајући, пак, да покажу ликовним средствима сву Божанствену славу Сина Божијег иконописци се лађају нечега што превазилази њихове снаге. Међутим, и у том аргументу се код противника икона уочава неспоразум, заснован на неправилном схватању Халкидонске догме⁵⁷ о Богочовеку Исусу Христу. А ова догма, међутим, јасно открива разлику између појмова као што су природа и личност. Иконе Спаситеља нам показују Његову личност, али никако не и природу.

Неодржива су и позивања иконоборца на Свето Писмо у којем нема указивања на Христову заповест да се Он изображава на сликама. Истакнути апологета иконопоштовања, преподобни Теодор Студит, је одговарајући на ове нападе писао: "Он (Спаситељ) нигде није заповедио да се напише чак ни кратка реч, ипак Његов лик су апостоли описали и он се и данас чува; што је приказано посредством папира и мастила на икони је приказано посредством различитих боја или неког другог материјала."⁵⁸

Иконоборачка јерес, која је пре свега била усмерена против сликања Спаситеља, захтевала је највећи напор и мобилизацију свих снага од стране Православне Цркве. У овој борби су се откриле највеће дубине православне богословске мисли, читавом свету је

⁵⁵ Молитве пред свето Причешће. Молитва светог Јована Златоуста. Молитве пред свето Причешће. Молитва светог Јована Златоуста.

⁵⁶ Л.А. Успенский, Богословие иконы Православной Церкви, с. 92-93.

⁵⁷ Халкидонска догма је донета на Четвртог Васељенском сабору 451. године.

⁵⁸ Исто, с. 99.

била показана чврстина и храброст хришћана, који су остали верни Православљу. Међутим, овај период је представљао и изузетно велику трагедију за Цркву: било је уништено мноштво свештених изображења, која су по Предању потицала још из апостолских времена, спаљене су мошти многих светаца, пролила се крв заштитника и исповедника иконопоштовања. Међутим, као што је кроз муке и страдања ранохришћанског периода Црква дошла до победе у доба светог цара Константина Великог, тако је и кроз прогоне и муку дуготрајног иконоборачког раздора дошла до победе Православља.

На крају овог кратког есеја о историји настанка иконографије Спаситеља треба још једном подсетити на два постулата догме Богооваплоћења: Бог се оваплотио како би се човек обожио. Управо икона Господа нашег Исуса Христа, која је очигледно сведочанство Богооваплоћења, служи као залог освећења материјалног света и као основа домостроја нашег спасења.

Други део

Иконографија Спаситеља. Основни иконографски типови. Елементи иконографије.

Изображења фигура на иконама бивају портретна (приказује се само лик), до рамена, попрсја (до груди), фигуре до појаса и цела фигура. Фигура на икони може бити појединачна или окружена другим фигурама.

Да бисмо се слободно оријентисали у мноштву начина приказивања, или говорећи језиком иконописања - у мноштву извода⁵⁹ - постоји одређена класификација иконографских типова. Као што је познато, икона није толико резултат стваралачке маште иконописца колико је саборно дело које је настало захваљујући дуготрајном процесу богословског осмишљавања улоге и места свештених изображења у животу Цркве. Канони - правила по којима се сликају иконе, су за иконописца исто што и богослужбени устав за свештенослужитеља. Али, као што старешина храма има право да унеколико мења ток богослужења (на пример, да укључи у делове службе који се мењају допунске молитве локално поштованим свецима итд.) тако и иконописац може да уноси извесне корекције у утврђени образац истичући притом ову или ону нијансу богословске замисли иконе.

У мноштву разноврсних изображења Господа Исуса Христа традиционално се издвајају следећи основни иконографски типови: "Нерукотворни Образ Господа Исуса Христа" или "Спас Нерукотворни", "Господ Сведржитељ" или "Пантократор", "Господ на престолу", "Спас у силама", "Спас Емануил". Иконе из циклуса Страсне седмице, као и иконе Господњих празника не улазе у ову класификацију, јер спадају у друге категорије икона.

Спас Нерукотворни

Прво изображење Спаситеља још за Његовог живота настало је на чудесан начин: Христос се, умивши лице, обрисао чистим пешкирем (убрусом) на којем се одсликао

⁵⁹ Извод је варијанта изображења, нешто измењено понављање утврђеног обрасца.

Његов Лик. Овај убрус је касније био послан човеку, који је боловао од губе и од њега се догодило исцељење.

У Светом Писму се овај догађај не помиње, сећање на њега се чува у светом предању, у сведочанствима историчара Цркве и у химнографији. Сваком православном хришћанину је познато да 29. августа Црква свечано обележава дан знаменитог догађаја - преношење из Едесе у Константинопољ Нерукотворног Образа (Убруса) Господа Исуса Христа, које се догодило 944. године. Свети Убрус је био не само изузетно драгоцен реликвија хришћанског света - сама чињеница да га је Господ даривао људима је директно повезана с богословским основама иконопоштовања и зато се детаљније треба задржати на историји Нерукотворног Образа.

У западном делу Месопотамије, на југо-истоку Палестине налазила се мала држава Озроена, чија је престоница био град Едеса. У периоду од 8. до 45. године после Р.Х. владар Озроене је био Авгар V Црни, који је такав надимак добио зато што је патио од "црне" губе - најтежег и неизлечивог облика ове болести. Сазнавши од својих поданика, који су због трговине често долазили у Јерусалим, за необичног Човека и Његова запањујућа чуда, цар Едесе је послао свог дворског сликара Ананију у Палестину са писмом у којем је молио Спаситеља за помоћ. У овом обраћању чији текст наводи Јевсевије Памфил у "Црквеној историји"⁶⁰ Авгар је Христу нудио да се пресели у његову земљу и да живи на двору. Ананија који је по доласку на лице места начинио неколико безуспешних покушаја да уручи писмо Господу окруженом масом народа, и такође безуспешно покушавао да нацрта Његов лик, на крају је сам био позван да дође код Спаситеља преко апостола Томе. Господ је одбио да лично посети цара Едесе, али је осећајући очајнички вапај овог човека и молбу за спасење, обећао да ће му помоћи: да ће га очистити од срамне и тешке болести. Умивши Своје лице, Господ је замолио за чист пешкир и обрисао се њиме. На недокучив начин се вода, која је наквасила тканину претворила у боје и на тканини је настало изображење Спаситељевог Божанственог лика. Добивши сведочанство о милости Божијој према грешнику, који се покајао и који је завапио за спасење, владар Едесе се исцелио, постао је Христов ревностан следбеник и обратио је у хришћанство своје поданике. Сама икона је била прикуцана на "даску нетрулежну" и стављена изнад градске капије. Кад се један од следећих владара вратио у паганство људи су морали да сакрију икону - да је зазидају у ниши градских зидина и ово место које су хришћани првобитно брижљиво чували након четири столећа је било потпуно заборављено.

545. године, за време опсаде Едесе од стране војске персијског цара Хозроја едеском епископу Евлалију је било дато откровење о томе где се налази Нерукотворни Образ. Скинувши са указаног места цигле, житељи су угледали не само одлично сачувану икону, већ и отисак Пресветога лика на ћерамиди - глиненој дасци која је скривала свети Убрус. Након овог чудесног обретења и после молебана читавог града пред иконом непријатељска војска је неочекивано прекинула опсаду и брзо је напустила границе земље. Нерукотворни Образ је све до 10. века био главна светиња града, а 944. године је свечано пренет у Константинопољ.

1204. године, када су крсташи опустошили Константинопољ свети Убрус, који се заједно с другим реликвијама православних хришћана налазио на броду који је пловио за Европу, нестао је за време буре.

⁶⁰ Црква текст ове посланице, исто као и Спаситељев одговор на њу сматра апокрифнима.

Дакле, човеку грешном, који је патио због својих грехова, али је постао свестан да је за спасење потребно покајање, и који се обратио Спаситељу за помоћ били су даровани опроштај и исцељење.

Како? Кроз чудесно одсликавање Божанственог Лика. Исцелио га је, наравно, Сам Господ, а тканина убруса с Његовим ликом је видљиво материјално сведочанство милости Божије према грешнику који се каје. То што су становници Едесе успели да сачувају ово свето сведочанство, односно што су се ревносно и благочестиво опходили према свештеном изобраењу Господ је наградио: град је спасен, а Нерукотворни Образ је био поново обретен за хришћане. А последица тога што становници Константинопоља нису сачували Убрус био је то да је свет изгубио ову изузетно велику светињу. Дакле, може се закључити да се основа свих свештених изобраења налази ван граница уметничког стваралаштва, икона није предмет ликовне уметности, она је део богослужбене праксе и путоказ на човековом путу спасења.

У православној иконописној традицији постоје две основне врсте изобраења Нерукотворног Образа Спаситеља - Спас на убрусу (или Убрус) и Спас на ћерпичу (или Чрепије).

На иконама типа "Спас на Убрусу" изобраење Спаситељевог лика је смештено на позадини пешкира чији су горњи крајеви завезани у чвор, истакнути су набори тканине, а њен доњи део је оивичен траком. Лик Спаситеља је лик човека средњих година, тананих, продуховљених црта, с брадом, подељеном на два дела, дугачке косе, која се коврца на крајевима, и с правим раздељком. Око главе је нимб. Нимб је неодвојиви елемент сваке православне иконе, он представља симбол светости. Боја нимба је по правилу, златна. Злато је у иконописању симбол нетварне Божанствене светлости, коју је Спаситељ показао Својим ученицима на Таворској гори: "И преобрази се пред њима, и засија се лице Његово као сунце, а хаљине Његове постадоше бијеле као свјетлост" (Мт. 17, 2). Златни нимбови светаца су сведочанство њиховог учествовања у Божанству по благодати, и њихове напојености Божанственом светлошћу.

Злато није случајно изабрано - то је материјал који не подлеже брзој корозији и пропадању приликом различитих спољашњих утицаја. У неким случајевима се уместо злата користе нијансе боја које су по гами блиске златној боји: жута или окер.

За разлику од нимба светаца нимб Спаситеља има уписани крст. Овај елемент постоји само у иконографији Исуса Христа. У византијским изобраењима крст се украшавао драгим камењем, на крајевима нимба су се писала слова α и ω . Касније су крст у нимбу иконописци почели да приказују с девет линијаца по броју девет анђеоских чинова и да уписују слова $\omicron \omega \nu$, што значи "Онај Који јесте", а по странама нимба, на позадини касније почињу да пишу скраћено име Спаситеља ИС ХС. Уопште, икона има право да се назива свештеним изобраењем само онда кад је на дасци иконе написано име онога ко је на њој насликан. У стара времена, кад још није постојао чин освећивања икона свештено изобраење се сматрало пригодним за богослужење након што је на њему било написано име. У онтолошком, надсветском смислу то означава сједињење речи и образа - словесног и видљивог открочења Божијег. Зато на свим православним иконама обавезно присуствује име.

Други облик иконографије коју разматрамо јесте "Спас на ћерпичу" или "чрепије". По Светом Предању изобраење Божанственог лика се након чудесног обретења Убруса одсликало и на ћерамиди - ћерпичу којом је била скривена Нерукотворна икона. На овим

иконама нема изображења пешкира, позадина је равна, а у неким случајевима имитара фактуру ћерпича или каменог зидања.

Иконографија Нерукотворног Спаса садржи искључиво изображења главе.

Понекад се на иконама "Спас на убрусу" сликају фигуре анђела који придржавају крајеве пешкира. Традиционално се у Русији изображење Нерукотворне иконе Спаситеља стављало изнад градске капије и на војничким заставама.

Од почетка 18. века у Русији се појављују изображења Христове главе с трновим венцем на позадини коју представља убрус. Ова изображења су преузета из западноевропске иконографије и сликарства. Потичу од древне легенде, која се коначно уобличила у средини фрањевачких монаха у 15. веку. За време крсног пута Спаситеља на Голготу жена по имену Вероника је обрисала Његово лице пешкирем, на којем се одсликао Божанствени лик. Иконе овог типа приказују муке и страдања Христа као Јагњета Божијег "Које узима на Себе грех света". (Јн. 1, 29). Основни, пак, смисао православне иконе "Спас Нерукотворни" јесте оваплоћење Сина Божијег ради спасења страдалног човечанства.

Господ Сведржитељ (Пантократор)

Пантократор (грчки *παντοκράτωρ*) значи сведржитељ. Реч је образована од *παν* све и *κρτωρ* - јак.

Карактеристичну особеност овог иконографског типа представља изображење руке Господа у благослову и отворене или затворене књиге. Притом књига може бити приказана, како у виду свитка, тако и у виду кодекса - књиге с прошивеним листовима.

Фигура Спаситеља је углавном приказана до појаса, често се срећу прикази целе фигуре, ређе попрсја.

Спаситељ је обучен у одећу карактеристичну за време Његовог земаљског живота: хитон и гиматиј.

Хитон је одећа у виду дугачке кошуље. На десном рамену хитона приказује се лавиј или клав, натшивена вертикална трака - знак патрицијског достојанства. Наравно, по свом земаљском статусу син сиромашног јеврејског тесара није могао бити патрициј; клав је у овом случају симбол чистоте и савршенства људске природе Спаситеља. Клав се још тумачи и као знак послаништва, као симбол нарочите месијанске улоге Спаситеља. Оваква натшивена трака може се видети и на иконама светих апостола - првих гласноша Речи Божије.

Гиматиј је правоугаони комад тканине у виду плашта. Користио се као горња одећа.

Традиционално хитон Спаситеља има нијансе црвене боје, а гиматиј плаве. Спој ове две боје симболизује земаљску - људску, и небеску - Божанствену природу Спаситеља.

Отворена књига обавезно садржи цитат из Светог Писма. Карактер текста зависи од богословског садржаја које истиче сваки конкретан извод.

Основно богословско значење овог иконографског типа је то што се Господ овде показује као Промислитељ о свету као Вршитељ судбина овог света, као Давалац истине према Којем су са вером и надом устремљени људски погледи. Зато се за изображење Христа Пантократора издвајало велико место не само на преносним иконама, већ и у

сликарству на зидовима храма. Нарочито често се срећу фреске или мозаици са изображењем Спаситеља Сведржитеља у централном делу храма - куполи.

Господ на престолу

Цар над царевима и страшни Судија - тако се Христос приказује на иконама овог типа. Као и на иконографији Христа Пантократора, овде такође постоји изображење руке која благосиља и књиге, али се фигура Господа увек приказује како седи на престолу као цела фигура.

Престо на иконографији није само симбол царске славе, то је и симбол васељене, свега видљивог и невидљивог света.

Фигура Господа може бити појединачна, а може се изображавати "с предстојашчима" - анђелима и свецима.

Спаситељ је обучен у хитон и гиматиј.

Извод на којем се Христос приказује у архијерејској одежди назива се "Велики Архијереј" и показује Христа као Главу Цркве, а икона "Цар над царевима" представља Спаситеља у царској ризи. Оба ова извода су настала на западу и ушла у руску иконографију знатно касније, отприлике до 18. века.

Спас у силама

Икона "Спас у силама" показује Господа Исуса Христа у свој пуноћи Његове силе и славе као Владара свега видљивог и невидљивог света, онако како ће Он доћи на крају времена. Ова икона је читав богословски трактат у бојама и није случајно што је "Спас у силама" централно изображење на иконостасу. Икона је непосредно везана за есхатолошку тему - други долазак Спаситеља, Страшни суд, крај времена и будући преображај васељене.

Христос је приказан у хитону и гиматију, најчешће традиционалних боја, али често и у једнобојним светло-жутим одеждама, са златним цртама које истичу наборе - асистама, које симболизују блистање Божанствене нетварне светлости. Прсти десне руке су скупљени у благослов. У левој је отворена или затворена књига која се симболично повезује и с књигом Завета и Закона, и с књигом Живота, и с књигом Откровења. Отворена књига садржи цитате из Светог Писма, а затворена књига је књига са седам печата. "И видјех у десници Онога Који сјеђаше на пријестолу, књигу исписану изнутра и споља, запечаћену са седам печата." (Откр. 5, 1).

На икони је насликан црвени квадрат с повијеним крајевима - земља. На четири његова краја налазе се симболи јеванђелиста, који проповедају радосну вест у свим крајевима света: анђео - Матеј, лав - Марко, бик - Лука, орао - Јован.

На црвеном четвороуглу са симболима јеванђелиста, који се другачије назива тетраморф налази се модри овал - духовни свет, сфера бестелесних сила.

И поврх њега, на црвеном ромбу, који представља условно приказ невидљивог света - фигура Спаситеља на престолу.

У основи ове иконографије налазе се текстови Светог Писма: виђења пророка Језекиља и Откровење Јована Богослова, у којима се може срести опис Онога Који седи на престолу и бестелесних сила.

Страшна тема иконе без обзира на то не наводи онога ко је созерцава на мисао о безнадежности бивствовања и немогућности спасења. "Не дођох да судим свијету, него да спасем свијет... ријеч коју Ја говорих, она ће му судити у посљедњи Дан" (Јн. 1, 47-48).

Спаситељ Емануил

Икона Предвечног Младенца појављује се у православној иконографији релативно рано. Овде се немају у виду изображења Богомладенца на иконама Богородице, већ појединачна изображење дечака Христа или пак Његово изображење "с предстојашчима".

Као и на свим иконама Спаситеља, и овде је присутан нимб са уписаним крстом, и скраћено име ИС ХС, и одежде традиционалне у иконографији Исуса Христа. Лик младог Спаситеља се подудару са узрастом који се помиње у Јеванђељу по Луки: "И кад Му би дванаест година, узиђоше они у Јерусалим по обичају празника." (Лк. 2, 42).

Без обзира на то што се већ на мозаицима у Равени из 6. века појављују сличне иконе, иконографија која представља Божанственог Отрока није постала тако широко распрострањена као горе поменути иконографски типови.

Главни задатак наведеног кратког приказа основних типова иконографије Спаситеља представља упознавање с принципом систематизације различитих иконописних извода. Овде нису разматране одлике и разлике између иконописних школа, техника и стилистика насликаних икона. Ако читалац гледајући било које свештено изображење које приказује Спаситеља, било да је то древна икона канонског писма или платно насликано у реалистичном сликарском стилу са сигурношћу каже да је то, на пример, Нерукотворни Образ Спаситеља на убрусу или појасно изображење Господа Сведржитеља - може се сматрати да је циљ овог есеја остварен.

Иконе Господњих празника, на пример, "Улазак Господњи у Јерусалим" или "Вазнесење Господње", као и Богородичне иконе које представљају Младенца Христа са Мајком Божијом спадају у друге иконографске категорије.

Наравно, говорећи о Богу Сину није могуће не поменути изображења Бога Оца и Светог Духа као на иконама "Отачаство" и "Тројица Новозаветна" - изображења која су настала знатно касније и која су веома спорна по свом богословском смислу. Зато ћемо се ограничити само поменом ових икона, јер оне захтевају посебан и пажљив разговор.

"Собезначалниј Син Оцу, и Превечниј, и Невидимиј сушеством, и неосјзајемј... остави нам изображеније на спасеније душам нашим" (Служба Нерукотворном Образу, сједален, глас 5.).

Смисао и садржај свеке иконе се увек свде на тајну Богооваплоћења. Као што је Реч постала плот ради спасења људског рода, тако је и само изображење Оваплоћеног спасоносно. Свака икона је христоцентрична. Сва свештена изображења су одједи Предвечне Речи који се сливају у складан хор. Као што је ањеоско појање дијалог бестелесних сила с Богом на натхармоничном језику љубави, којем као аналог на земљи може да послужи само складно појање, тако и свете иконе на језику линија и боја - језику сликарске хармоније, помажу буђењу највише стваралачке способности у човеку - молитве - дијалога између човека и Бога.

Преведено из књиге С.Алексејева "И Слово стало плотию..." Иконография Спасителя., "Сатис", Санкт-Петербург. 1998г.

Икона је свети предмет

Икона је књига о вери. Језиком линија и боја она открива догматско, морално и литургијско учење Цркве. И што је чистији и узвишенији живот хришћанина тиме је његовој души доступнији језик иконе.

Икона је пре свега свети предмет. Лик који је на њој насликан, по правилима Цркве, добија име кроз натпис. Овим икону усваја онај ко је на њој насликан, она усходи ка свом првообразу и постаје учесница у његовој благодати, тако да се приликом недостојног, немарног опхођења с иконом не вређа сликарство, већ онај чије је име она добила, њен прволик. Зато иконописац-почетник од самог почетка треба да буде прожет свештеним страхом према иконописању и да га признаје за свето дело.

Треба такође да поштује оне људе који су се у току протеклих векова потрудили у овом делу, који су умели да створе језик иконе, који су створили њен узвишени, заиста црквени стил. Међу њима пре свих знамо светог апостола и јеванђелисту Луку, а и после њега је било безбројно мноштво иконописаца међу светим људима и оцима Цркве.

Икона је сликовито изражена молитва, и она се углавном поима кроз молитву. Она је намењена само вернику који пред њом стоји у молитви. Њена сврха је да помаже човеку да се моли, зато онај ко се труди на овом делу не сме за време рада да заборавља на молитву. Молитва ће много тога на икони објаснити без речи, много тога ће учинити схватљивим и блиским, много шта ће показати као духовно тачно, као неоспорно истинито.

На икони је сликовито изражена јединствена, непоколебљива, општецрквена истина и њу је важно сачувати да се не замути. Извртања се у икону уносе због неумећа, незнања или дрске самовоље иконописца, који се не боји да одступа од предања о иконама и који уноси у црквени лик "мудровање своје, мудровање плоти".

Приметићемо да иконом у ужем смислу називамо изображење начињено на дасци. Међутим, дефинишући ову уметност имаћемо у виду не само саму икону, већ иконописни лик у широком смислу, приказ који може бити насликан и на зиду, и на металу, и на предметима који се свакодневно користе у храму и не само насликан предмет, већ и изгравирани, извезени, урађени мозаиком и т.сл.

Дакле, икона пре свега није нека самостална уметност. Иконописање је део живота Цркве, једна од њених институција. "Ја нисам од овога света" (Јн. 8, 23), рекао је Божанствени Оснивач и Глава Цркве, - "... царство Моје (односно Црква) није од овога света" (Јн. 18, 36). Зато, као и природа Цркве, тако и све њене институције нису од овога света; њихова сврха и коначни циљ је исти као и циљ Цркве - спасење овога света, односно васпитавање човека у времену за вечност, његово довођење до благодатног општења с Богом, до богоуподобљења. Зато у таквој својој институцији као што је иконописање - црквено изображавање, Црква жели да изрази у слици своје учење, своју историју, догме вере, односно богословље, молитву као дах духовног живота, духовно искуство отаца и учитеља Васељенске Цркве, који су већ достигли благодатно бестрашће и општење с Богом и не само да су га достигли већ су нам оставили и опис овог тешког пута у својим многобројним делима. Притом Црква нарочито има у виду ону своју децу којој су словесна излагања богословља недоступна или мало доступна.

"Свет не види свеце као што ни слепац не види светлост." Виђење, пак, Цркве се по томе и разликује од обичног, световног, што у ономе што сви виде, али уско и једнострано, она види невидљиво; у пролазном протицању живота она види струју вечности. И управо оно што исклижава обичном виђењу Црква показује у иконописном лику.

Али како изразити "благодат" или "обоженог" човека? Јасно је да за то не постоје никаква људска средства. Зато црквена уметност која је вековима стварала своју икону даје у њој само наговештај, извесно подобје, симболично означавање невидљивог; даје нарочитим формама, посебним бојама и линијама, нарочитим, јединственим, само од стране Цркве усвојеним језиком онакво изображење које се уколико му се темељно и пажљиво приступа, показује као потпуно одговарајуће оном стању које су свети оци описали речима. Јасно је да таква икона не може бити насликана било како и било чиме. Очигледно је да овде не може бити ништа случајно, индивидуално, произвољно, каприциозно. Језик иконе се стварао разумом Цркве, народа и историје под благодатним предвођењем Светога Духа, Који увек пребива у Цркви.

Икона изражава јединствену, једном и заувек установљену истину, која не подлеже изменама.

1958.

Монахиња Јулијанија (М.Н.Соколова). Труд иконописца. Свето-Тројицка Сергијева Лавра, 1995. стр. 35-36, 41-42.

Преведено из књиге "Православная икона. Канон и стиль" - "Православные паломник". "Глаголь жизни", Москва, 1998г.

Монахиња Јулијанија (М.Н.Соколова)

Иконописање је уметност традиције

Од какве изузетно велике помоћи је била древна икона за усредсређивање у молитви, за умироत्वорење душе хришћанина међу житејским бурама, душе која је и била предвиђена само за то. Заиста, на икони, како у појединим ликовима, тако и у читавим композицијама не можемо да не осећамо, не можемо да се не дивимо неком нарочитом даху помирености и бестрашћа, чак и у таквим изображењима као што су "Усековање главе светог Јована Претече", "Распеће", "Полагање у гроб", "Житија и страдања мученика".

Постоји на иконама и земља у виду брдашаца, и биљака и зграда. Сликајући их, уметник се нимало није обраћао природи за узор; њихове апстрактне форме су му само помагале да се што упечатљивије и целовитије открије главно: онај спокојни ритам унутрашњег живота духа који се не нарушава никаквим земаљским превратима.

Дакле, икона је Богом откривена истина, богословље, изражено не словесно, већ сликовито (сетимо се иконе Свете Тројице, Васкрсења Христовог). На икони су одражени молитвена сабраност, спокој бестрашћа у општењу с Богом, односно оно што представља коначни циљ духовног пута и живота хришћанина, и не само хришћанина, већ и сваког човека. Занимљиво је да се све ово као најреалнија реалност даје у икони такође потпуно реално, без икаквих наговештаја на илузију, само линијама и бојама, али тако да под најједноставнијим облицима осећамо истине скривеног живота.

Методe за приказивање лика на икони кроз наношење све светлијих слојева или наношење све тамнијих слојева на одређеним детаљима - брдашцима, малим дворцима, одеждама, ликовима и сл. су исто тако традиционалне као што су традиционални начини припремања даске, позлаћивања, премазивања насликаног фирнајзом.

Дакле, иконописање је превасходно уметност традиције. И ову традицију, створену у древно време, иконописци преносе из нараштаја у нараштај, из покољења у покољење, све до наших дана.

1958.

Монахиња Јулијанија (М.Н.Соколова). Труд иконописца. Свето-Тројицка Сергијева Лавра. 1995. стр. 44-45.

Преведено из књиге "Православная икона. Канон и стиль" - "Православный паломник". "Глаголь жизни", Москва, 1998г.

Преподобни Јосиф Волоцки

Поштујући икону поштујемо првообраз

Треба знати да сваки хришћанин треба да изображава на свечесним и божанственим иконама, и на зидовима и на свештеним сасудима Свету Тројицу - Једносушну, Нераздељиву и Несливену - и да се поклања божанственом и пречистом овом подобју са страхом и трепетом, с љубављу и жељом, целивајући га, јер оно што није могуће видети телесним очима, ми духовно созерцавамо кроз изображење на икони. Света, Свемогућа и Животворна Тројица, Коју су, иако је неописива по Божанству, у многим образима објављивали богогласни и свечасни пророци и праведници; Аврааму се Она пак показала чулним образом и у људском подобју. И како је благоизволео Господ да Се покаже, тако је заповедио и да Се изображава. И од овог чулног образа ум наш и мисао узносе се ка Божанственој жељи и љубави и ми не поштујемо ствар, већ изглед и слику лепоте божанственог овог изображења.

И таквим изображењем трисвета песма Трисветој Једносушној и Животворној Тројици на земљи се приноси, јер поштујући икону ми поштујемо Првообраз. Самим тим освећујемо се и просвећујемо Духом Светим, - и не само данас, већ и у будућем веку, кад ће се свеци просветлити више од светлости Сунца, велика и неизрецива награда очекује оне који кроз иконописно изображење с љубављу поштују и целивају Једино Биће (Суштаство) Божанствено у Три Ипостаси и моле се овом пречистом и божанственом подобју Свете и Животворне Тројице.

Слично овоме треба сликати пречисти богочовечански лик (образ, икону) Господа нашег Исуса Христа и клањати му се и целивати га, јер је то лик Сина и Речи Божије, Господа нашег, Који је небо измерио педљем и земљу држи на Свом длану, Који је од праха земаљског створио човека по образу Свом и подобју, даривао га Својим разумом, удостојио да се наслађује неизреченим лепотама рајским и поставио га за цара изнад свега што постоји на земљи. Човек, пак, од змије обманут, пао је у грех, а по греху у смрт. Али није га Господ одбацио: видећи род људски како пропада, Он је по благовољењу Оца Свагдасуштог и садејством Светога Духа сишао с небеса, уселио се у утробу Дјеве Марије и засијао Светлост истиниту у утроби Њеној. Ова Светлост је примила људску плот, родила се, и остајући Бог, постала Човек, показујући нам величину Своје силе и Божанства - многим знамењима и чудесима и различитим силама. Он је такође послао апостоле да одагнају злобу и науче људе добродетељи, пресецајући тежњу ка греху страхом од казне, усрдност пак добродетељних укрепљујући обећањем будућих даобара; Он Сам је понео наше немоћи и недуге, али је од нас преузео страдања и најсрамнију смрт, васкрсао је и вазнео се на небеса, оставивши свима који се у Њега уздају незаборавно сећање, знамење земаљског Свог житија, како се не би помрачило сећање због мноштва протеклог времена и дубине заборава. Зато ми и живописемо боговидни и пречисти лик Његов, кроз који узносимо ум ка Његовом невештаственом Божанству - сијању славе Очеви и образу Ипостаси Његове - зато што је Он Сам благоизволео да се догоди ово свечасно и хвале достојно дело: само једним додиром Он је утиснуо Свој пречисти Лик на плаштаницу пославши је затим Авагру, који је већ много година лежао на одру болестан. И овај, само што је дотакао плаштаницу, оздравио је. Божанствени

ученици и апостоли Христови, који видеше ово, такође су сликали пречисти Његов лик - онако како Га су видели и заповедише следећим поколењима да исто тако сликају овај лик, да му се клањају и да га поштују. Много је било знамења, чуда и исцељења од пречистог Његовог подобја и до данас их има.

И као што је Сам Господ наш Исус Христос примивши од Своје Пречисте Матере људско тело, подвргнуто пре Његовог Васкрсења смрти и трулежи, без обзира на то нераздвојно са својим трулежним телом имао и Своје Божанство - и у утроби Материнској, и на Крсту, и у гробу, исто тако је и са пречистим образом Његовим: иако се ствара од трулежне материје од тренутка када је насликан на било ком материјалу нераздвојно с овим ликом пребива и Његово Божанство.

Зато нам доликује да лик Божији на икони поштујемо и да му се клањамо као Њему Самом, а не другом. Али не сме се умишљати да се овај лик претвара у Само Божанствено Биће: Божанствено Биће није могуће ни анђелима ни људима да виде; не сме се мислити ни то да је овај образ Сам Христос у телу: Христос је неописив по Божанству и немогуће Га је видети пре Другог Доласка. Међутим, треба мислити да је то образ Његов по људској природи. И зато доликује указивати овом пречистом и свечасном образу исте онакве почасте какве узносимо образу Часног и Животворног Крста, Светом Јеванђељу и Светим Божијим Тајнама: кађење, паљење свећа, поклоњење и целивање са страхом и трепетом, и чашћу, и вером.

Јер је неописиви Бог нас ради пожелео да буде Човек описиви. Зато почаст која се поклања икони усходи ка Првообразу, и кроз поклоњење иконе поштује се Бог Истинити. Заповедили су такође свети апостоли и божанствени оци да се на светим иконама изображава и Пречиста Владарка наша Богородица и да се поклањамо овом Њеном лику: јер су и пророци, и апостоли, и сви праведници Духом сведочили да је Она ваистину Богородица, Пречиста душом и телом, Која је непорочно родила Емануила, и да се није нашло на земљи ово чисто и свенепорочно Сместилиште Божанства не би се спасила никаква плот и сва слава и част и светиња од самог првозданог Адама и до краја века која се указује пророцима, апостолима, мученицима, праведницима, преподобнима и смиренима срцем била је, јесте и биће само кроз Њу Саму, Богородицу Марију.

Икону пак Њену треба поштовати и поклањати јој се као Њој Самој: јер кад је божанствени апостол Лука насликао на дасци изображење Пречисте Владичице Богородице и донео га Госпођи и Царици свих, Она је видевши икону рекла са свештеним страхом и са влашћу: "Благодат Моја нека буде са тобом." И ове речи се испунише: од тада па до данас дешавају се од пресвете Њене иконе и знамења и многа чудотворења. Где је пречисти лик Мајке Божије - тамо је Њена благодат, која сигурно прати Њену икону. Увек прибегавајући овој пречистој икони, ми кроз Њу стичемо и у садашњем животу сва блага, и кончину добру и непостидну, и избећи ћемо ваздушне демоне, који показују рукописе наших сагрешења. И да Је призивамо неподходно нам је као дисање: као што је Син Њен и Бог свеприсутан, тако и Мати безграничног Бога долази брже од муње свима онима који призивају име Њено. Јер ако је Божанство Сина Њеног Исуса Христа од природе Очево, тело је од природе Свагдајеве Мајке, јер је Он и Син Божји, и Син Марије, Јединосуштан не само Оцу, већ и - ради спасења света - Мајци благодарећи Којој је с нама Бог.

Доликује поштовати и поклањати се такође и часним иконама свих светаца, а пре свега - светог Јована Крститеља, првог проповедника доласка Христовог о којем Сам Господ сведочи: "В рожденији женстем боље Јована не востанет" (Мт. 11, 11) . Јер је он и

пророк, и апостол, и праведник, и преподобни, и будући у телу, уподобио се по животу Анђелима бестелесним и мученички је пострадао за Христа. Такође су достојни поклоњења и Архистратиг Небеских Сила Михајло и Арханђео Гаврило и остала Небеска војска: то су наши добри заступници и чувари, који наше молитве доносе до Господа Саваота и увек се за нас Њему моле, у час пак смртни душе наше од тела одвајају, од демона лукавих, штитећи их и ка Богу узносећи. Иако су бестелесни, а зато и неописиви, ипак су се многи удостојили да их виде: старозаветни Јоил, Језекиљ, Данило и Исаија; у Новом, пак, Завету, Пречиста Богородица је видела Арханђела Гаврила, мироносице и апостоли су видели Анђела на гробу Господњем, и на крају, апостолу Петру се Анђео јавио у тамници. А онако како су се они јављали људима, таквима их треба изображавати на часним иконама.

Поштујемо и свете пророке, који су Христов долазак речју и делом унапред објавили и својим животом и крвљу се очистили, "идеже ходиша в овчинах, и в козијих кожах и руганијем и ранами искушени биша, каменијем побијени биша, претрени биша, убијством меча умроша, лишени, скорбјашче, озлобљени, ихже не бе достојин вес мир" (Јевр. 11, 37-38); а такође друге праведнике, праоце и патријархе, царе и судије треба поштовати; највише пак од свих светих - праведне богородитеље Јоакима и Ану: они су се удостојили да буду родитељи Саме Госпође и Царице Богородице добивши сами тим такву благодат које се нико од људи, од Адама до последњих времена није удостојио, зато се они и називају Богородитељима - по Кћери својој, уистину Богородици.

Такође и свехвалне апостоле Христове треба поштовати као браћу Господњу, очевице Његовог земаљског живота, подражаваоце и служитеље Његове, Њега Који је дошао у плоти и нас ради пострадао, јер су они обишли сву земљу проповедајући, не дајући ни ногама својим спокоја, ни сна очима, изнуравајући тело своје, прогањани, бијени, понижавани, прекоревани, разапихани, убијани. Ко ће се упоредити с њима, и има ли икога изнад њих, који су сав свет спасавали и спасавају?

Достојне су сваког поклоњења и свете жене-мироносице, које су подједнако као апостоли Христу у Његовом земаљском животу и пречистим Његовим страдањима послужиле, које су се удостојиле да пре свих виде Његово Божанствено Васкрсење и које су мученички за Христа умрле.

Поштујемо и свете мученике који су добром победили, ове војнике Христове, који су за Њега крв своју пролили и чашу Христову испили. Они су се удостојили да буду причесници Његове животворне смрти и страдања Његових, и славе. Одбацивши отачаство и богатство, звање и поштовање, родитеље, жену и децу, пријатеље и браћу они су са ревношћу чезнули да за Христа пролију крв своју и били као једна душа у различитим телима. Ни сузе оца, ни ридања мајке, ни крици деце нису могли да ослабе њихову одлучност и да их одвоје од љубави према Богу.

Поштујемо такође свете бесребрнике и чудотворце, који наше немоћи и недуге исцељују; и преподобне и богоносне оце наше, архијереје и светитеље, који су постом, трпљењем патњи, сузама и молитвом угодили Богу; иако и нису пролили крв за Христа, они су пролили много суза и зноја, поневши велик, тежак и горак труд. Умртвљујући своју плот они нису јели до сита и нису спавали довољно, нису пили ни воде да угасе жеђ, ишли су боси и смрзавали се зими - оваква страдања су они примили из љубави према Христу.

Поштујемо и свете мученице и преподобне жене, које су немоћ женску у мужевну храброст претвориле и крв или зној свој Христа ради пролиле: све оне, овај свет

одбацивши, устремиле су са ка Христу; на земљи су живеле као на небесима, осветљавајући попут звезда, таму света овог.

Поштујемо и поклањамо се њиховим часним и дивним ликовима и размишљамо о њима као о живима, да се налазе поред нас због велике љубави њихове. И подвизавамо се, подражавајући њиховом богоугодном животу. Од часних, пак, икона и исцељујућих моштију које данас у светим храмовима почивају увек примамо, по Божијој благодати дивна чудеса.

Зато треба да сликамо њихова свечесна изображења на зидовима и на даскама и на свештеним сасудима или да их правимо од злата и сребра или других материјала, да градимо у њихово име и част свете цркве и као блиске Његове угоднике поштујемо их и устима и писменима, и мишљу, и делом, и у храмовима, и на иконама - да их поштујемо, али не да их боготворимо. И човекољубиви Владика и Господ наш Исус Христос не тугује због таквог поштовања светих, већ се радује: они су Му своји и Он их воли. Сам је за њих рекао: "Идеже јесам Аз, ту и слуга Мој будет" (Јн. 12, 26) . И још: "Ви друзи Моји јесте; и Ви несте от мира, но Аз избрах ви от мира;" и: "Слушајај вас, Мене слушајет, а отметајсја вас, Мене отметајетсја" (Јн. 15, 14, 19. Лк. 10, 16) . И још је рекао: "Всельусја в ња, и буду им Бог" (2 Кор. 6, 16) .

Преподобни Јосиф Волоцки. Посланица иконописцу (Превод са словенског јерођакона Романа Тамберга) М. 1994. стр. 64-67, 73-75.

Преведено из књиге "Православная икона. Канон и стиль" - "Православный паломник". "Глаголь жизни", Москва, 1998г.

С.Алексејев

Иконографија анђела

Анђели (од грч. αγγελος - весник) су бића обдарена бесмртношћу, слободом воље, великим способностима и моћима. Анђели су бестелесни духови и зато су невидљиви за људе. Без обзира на то, иконографија анђеоских чинова је развијена. Како насликати оно што је недоступно нашем физичком погледу? Да ли је могуће учинити то сликарским средствима? Одговор је недвосмислен: да.

Изображење анђела на иконама представља скуп симбола, који не приказују спољашњи изглед, већ идеју анђела као изасланика Божијих: крила су симбол брзине и тога да они свуда могу да продру; жезал је симбол послаништва; зрцало (сфера у руци са изображењем крста или абривијатуре Спаситељевог имена) је симбол дара предвиђања којим је Бог обдарио анђеле; траке (које се виоре у коси) јесу симбол нарочитог слушања Бога и послушања Његовој вољи; лик прелепог младића је симбол савршенства. Поставља се питање: да ли је исправна управо оваква сликарска симболика и да ли за њу постоје основе? Одговор даје Свето Писмо.

Свети Дионисије Ареопагит, који је пажљиво проучио сва места Старог и Новог Завета на којима се помињу анђели и њихова јављања људима и који је уопштио све ове податке у књизи "О небеској хијерархији" издваја девет анђеоских чинова: серафиме, херувиме, престоле, који се одликују највећом близином са Богом; даље - господства, силе и власти, и оне силе које су обраћене непосредно човеку јесу начала, арханђели и анђели.

Иконографски канон предвиђа изображавање само оних анђеоских чинова чији описи постоје у Светом Писму, као на пример, у књизи пророка Језекиља и Откровењу светог Јована Богослова.

На основу ових текстова створена је иконографија следећих анђеоских чинова: серафими се изображавају као шестокрили, херувими с четири крила, престоли у виду точкова са мноштвом очију на ободима, "...и плешча их исполнена очес..." (Јез. 1, 18).

Изображења анђела заузимају посебно место и на фрескама у храмовима, и на покретним иконама и на иконостасу.

Фигуре арханђела Михаила и Гаврила и анђела-чувара се сликају и тако што се слика њихова цела фигура, и до појаса, и до рамена.

Иконографија светаца

Свечи су људи који су стекли нарочиту благодат, то су људи очишћени од греха и преображени.

У иконографији светаца условно се могу издвојити следећи типови изображења: пророци, мученици, светитељи, преподобни, блажени (јуродиви) и праведни.

Свети пророци

У пророке спадају свети људи који су по сугестији Светог Духа предсказивали будуће догађаје, нарочито догађаје о обећаном Месији.

У иконографији пророка обавезно присуствује изображење нимбуса као симбола светости и нарочитог изабраништва Божијег; на главама су им пророчанске капе (на пример, код пророка Данила) или круна као код царева Давида и Соломона; пророци се такође сликају и непокривене главе; свици у рукама садрже изводе из текстова њихових пророчанстава. Пророци су обучени у хитон и гиматиј, на раменима неких од њих (пророк Исаија) је милот - огртач од овчије коже. Последњи пророк који је објавио: "...покајте се, јер се приближи Царство Небеско" (Мт. 3, 2) и који је својим очима видео испуњење свих пророчанстава о Спаситељу је Јован Претеча, чија је иконографија веома разноврсна. Он се изображава у одећи од камиље длаке или у хитону и гиматију; веома је заступљена икона "Анђео пустиње" на којој Јован Крститељ има крила на леђима - симбол чистоте његовог живота као пустиножителя. На овој икони свети пророк Јован Претеча у руци држи сопствену одсечену главу, што представља сликовито приказивање Божанственог дара предвиђања.

Фигуре пророка се најчешће сликају до појаса или целе.

Свети апостоли

Апостоли (од грч. *αποστολος* - посланик) су весници речи Божије, они су ширили Благу Вест, њих је сам Господ Исус Христос послао у све крајеве земље.

Традиционално се свети апостоли сликају са свицима или књигом у облику кодексa, са нимбусима око главе; одећа апостола је хитон и гиматиј. На иконама првоврховног апостола Петра може се видети свеза кључева, која означава свеукупност црквених Тајни, које симболично представљају кључеве Царства Небеског - "...ти си Петар, и на томе камену сазидаћу Цркву Своју, и врата пакла неће је надвладати. И даћу ти кључеве Царства Небеског: и што свежеш на земљи биће свезано на небесима; и што раздријешиш на земљи биће раздријешено на небесима" (Мт. 16, 18-19).

Четири иконе светих јеванђелиста се увек налазе на Царским дверима. Јеванђелисте Матеј, Марко, и Лука се изображавају за време рада на Јеванђељу како седе у просторијама с отвореним књигама, а свети јеванђелиста Јован у горама на острву Патмос, где је по Предању диктирао Богом надахнути текст свом ученику Прохору.

Равноапостолни су свеци који су се нарочито прославили обраћањем народа у хришћанску веру и који су живели у време после апостола. Њихова изображења углавном имају исту иконографску симболику; разлике могу да постоје у изображавању одежде, која је карактеристична за њихово време и дати народ. Често се у иконографији равноапостолних светаца појављује изображење крста - симбола крштења и спасења од вечне смрти.

Свети мученици

Мученици су свеци, које је Црква прославила због мученичке смрти, коју су примили за своју веру. Постоје две стране мучеништва: као прво, мученици сведоче о доласку Бога Слова у телу и о победи над вечном смрћу; као друго, мученици следећи за Христом као да понављају Његову искупитељну жртву. Христос је првообраз мучеништва Који је сопственом крвљу посведочио Спасење људског рода.

Мученици (од светог првомученика Стефана (Дап. 7. глава) до новомученика нашег времена) су настављачи апостолског служења и зато је на њиховим иконама

присутан крст. Он се изображава у рукама свеца и представља симбол и апостолске благовести и симбол жртвености. Дајући с радошћу земаљски живот за живот небески мученици постају сарадници самог Христа. У иконографији мученика користи се црвена боја као сликовити израз страдања за веру. Црвена одећа мученика није симбол царског достојанства, већ проливане крви.

Хришћани који су отворено исповедали своју веру, који су због тога претрпели прогоне, мучења и патње, али су остали у животу, називају се исповедницима. Почевши од 6. века исповедницима се називају свеци који су нарочитом праведношћу свог живота посведочили хришћанску веру.

Иконографија светитеља

Светитељи су свештенослужитељи који својим светим животом и ревноним пастирским служењем остварују Промисао Божију о Цркви као о Телу Христовом. Светитељима могу бити прибројани само епископи пошто они предводећи заједницу добијају дар поучавања и настављају низ апостолског наслеђа кроз рукополагање нових епископа.

Светитељи се на иконама изображавају у богослужбеним епископским одежама: на њиховој глави може бити митра, украшена малим иконама и драгоценим камењем која симболизује венац Спаситеља; сакос је горња одећа која симболизује огртач Спаситеља; на раменима им је омофор - дугачка трака украшена крстовима која представља обавезан део епископског одјејанија, без њега он нема права да обавља богослужење. Омофор симболизује заблуделу овцу, коју јеванђељски добри пастир носи кући на својим раменима.

Светитељи се изображавају са књигом у левој руци; десна рука је у гесту благосиљања.

Фигуре светитеља могу бити насликане у целини или до појаса; портретна изображења се срећу крајње ретко.

Преподобни

Преподобни су свеци из реда монаха. Монашка аскеза је нарочит пут коачања за Христом који претпоставља потпуно одрицање од свих светских пристрасности. Основу монашког подвига представљају пост и молитва као пут богопознања и тежње ка животу у Богу. Међутим, монаштво није средство само за лично спасење. "Спасавај се сам и око тебе ће се хиљаде спасити". Ове речи преподобног Серафима Саровског указују на то да се многотешки монашки подвиг карактерише нарочитим даровима Божијим и кад их подвижник користи он води ка спасењу сву своју духовну децу.

Преподобни се изображавају као цела фигура и до појаса у монашкој одећи; десна рука је насликана у гесту благосиљања; у левој може бити одвијени или чешће завијени свитак; карактеристичан детаљ иконографије преподобних представљају бројанице - симбол монашког молитвеног труда.

Као позадина за иконе овог типа може да послужи панорама - манастир, у којем се светац подвизавао.

Столници се приказују како стоје на стубовима, то су свети преподобни људи, који су изабрали овај облик крајње аскезе као начин да се удаље од света и да се усредсреде на непрестану молитву.

Често се на иконама (ово се односи на иконографију свих светаца) среће изображење деснице Господње у благослову, самог Господа Исуса Христа, Мајке Божије, анђела и арханђела. Фигуре могу бити појединачне, а има и композиција са мноштвом фигура, које се називају "икона са изабраним свецима". Појединачне фигуре се изображавају са појединим сужеима из живота свеца.

Блажени (јуродиви)

Привидно безумље сједињено са даром предвиђања, понашање које се коси са опште прихваћеним понашањем, али које омогућава да се без лицемерја разобличавају грешници и да се људи позивају на покајање кроз спознају сопственог несавршенства и покајање - јесу основне црте подвига јуродства, које је такође један од путева ка светости.

Блажени се на иконама изображавају у оном виду у којем су се подвизавали: као обнажени или са лаганим повезом преко бедара, у старој одећи, с веригама на раменима. Обавезан елемент иконографије јуродивих светаца представља нимбус. Фигуре се могу изображавати како целе тако и до појаса.

Као позадина често служи панорама града, обитељи или цркве у којима је светац живео.

Свети праведници

Праведници су свети мирјани, односно људи који су живели у свету и нису имали монашко или духовно звање. Као породични људи они су се удостојили светости због посебно благочестивог и Богу угодног живота.

Праоци су први праведници у људској историји. То су старозаветни патријарси, а такође и праведни Јоаким и Ана - родитељи Мајке Божије, и заручник Богородице - праведни Јосиф.

Праоци као праобрази учествују у историји спасења човечанства, пошто су били преци Исуса Христа по телу, а у духовном смислу пример сједињења праведности живота са способношћу предвиђања будућег ослобођења од вечне смрти.

Патријарси се на иконама изображавају са свицима, који садрже текстове из Светог Писма; праотац Ноје се понекад изображава са ковчегом у рукама.

Основни богословски смисао све иконографије светаца јесте победа над грехом, дакле, и над вечном смрћу, спасење и улазак у Царство Небеско. По речима светог Јована Дамаскина, "свеци су и за живота били испуњени Светим Духом, а кад су се упокојили благодат Светог Духа присуствује и у душама и у телима њиховим у гробницама и у фигурама, и светим иконама њиховим - не по суштини, већ по благодати и дејству".

Домаћи иконостас. Распоред. Избор.

Квантитет и квалитет су различите категорије. Наивно је мислити да је живот православног хришћанина благочестивији што више светих икона има у његовој кући.

Несистематично размештене иконе, које заузимају знатан део стамбеног простора, репродукције и зидни црквени календари, често могу имати директно супротан утицај на човеков духовни живот.

Као прво, непромишљено скупљање може да се претвори у празно колекционарство, где о молитвеној намени икона нема ни речи.

Као друго (и то је главно) у том случају долази до извртања појма куће као места за становање и као материјалне основе православне породице.

"Дом Мој дом молитве нека се зове" (Мт. 21, 13) је речено за храм који је створен за молитву и обављање Тајни. Кућа представља наставак храма, али само његов наставак; у кући се чује молитва, али келијна молитва; у кући постоји Црква, али мала Црква, домаћа, породична. Принцип хијерархичности (односно потчињености нижег вишем), који одражава Небеску хармонију и поредак, присуствује и у земаљском животу. Зато је недопустиво мешање онтолошки различитих појмова храма и куће.

Без обзира на то, иконе обавезно треба да постоје у кући, у довољном броју, али у границама разумног.

У прошлости је у свакој православној породици и у сеоској и у градској на највиднијем месту у кући - у "светом" углу - обавезно постојала полица са иконама, или читав домаћи иконостас. Икона није била просто породична реликвија, која се преносила с колена на колена, већ и духовни центар који је обједињавао све чланове породице, јер је заједничка молитва могућа само у случају кад су опроштене, кроз покајање све узајамне несугласице и увреде и кад је остварено потпуно јединство свих оних који стоје пред иконом.

Наравно, временом је појам "свети угао" потиснула синтагма "свети углић" и у многоме је изгубљена и традиција заједничке домаће молитве, смисао породичне иконе и свест о сопственој породици као о малој Цркви.

Пред савременим православним хришћанином, који живи у стану често се поставља питање како да правилно распореди иконе. Какве иконе треба да има у кући? Да ли иконе треба да буду само сликане или се могу користити и репродукције? На нека од ових питања треба дати само категоричан одговор, а кад се одговара на друга питања могуће је избећи неке строге препоруке.

Где разместити иконе? На слободном, приступачном месту. Лаконичност оваквог одговора није изазвана недостатком канонских захтева, већ животним реалијама. Наравно, пожељно је да се иконе разместе на источном зиду собе, али ако је кућа окренута тако да се на истоку налазе прозори или врата могу се користити и јужни и северни и западни зидови стамбеног простора. Главно је да испред икона има довољно слободног простора да онима који се пред њима моле не би било тесно приликом заједничке молитве. За књиге које су неопходне за време молитве може се користити налоњ на расклапање.

Кад човек бира место за домаћи иконостас треба да избегава да иконе буду близу телевизора, касетофона и других уређаја. Технички уређаји припадају овом времену, они су пролазни, њихова намена не одговара намени светих икона и не треба их стављати једне поред других.

Такође не треба дозволити да се иконе мешају с декоративним предметима световног карактера; статуама, паноима од различитих материјала и т.сл. Иконостас се може украсити живим цвећем, гранчицама врбе, а велике иконе које висе самостално могу, у складу са традицијом бити украшене везеним пешкирима.

Међу иконама не треба да се налазе репродукције слика и фотографије. Икона нам говори о светцу у његовом прослављеном, преображеном стању, показује нам духовни свет док нам фотографије (чак и човека који је касније прослављен као светац) и слика (чак и са религиозним сижеом) приказују телесни, материјални свет. Оваква изображења, наравно, треба да постоје у кући, али их не треба стављати поред икона. Раније су поред икона - светих изображења, у кућама, нарочито на селу, постојала и благочестива изображења: литографије храмова, пејзажи Свете земље и сл.

Какве иконе треба имати у кући? Обавезно треба имати икону Спаситеља и икону Мајке Божије. Изображења Господа Исуса Христа као сведочанство Богооваплоћења и Спасења људског рода, и Богородице, као најсавршенијег човека на земљи, Која је удостојена потпуног обожења, и Која се поштује као "Честњејшаја херувим и славњејшаја без савненија серафим" су потребна православним хришћанима. Од иконографије Спаситеља се за домаћу молитву обично бира изображење Господа Сведржитеља до појаса, о од Богородичине иконографије икона типа "Умиљење" или "Одигитрија". Наравно, ако су у животу породице посебно значајни датуми поштовања неких икона, на пример Нерукотворног Образа Господа Исуса Христа или икона Мајке Божије "Знамење" добро је да у кући постоје управо ове иконе, исто као и иконе светаца чија имена носе чланови породице.

Они који имају могућности да у кући имају већи број икона свој иконостас могу да допуне иконама локално поштованих светаца, и наравно, великих светаца земље руске. У традицији руског Православља нарочито се поштује светитељ Николај, чије иконе постоје у готово свакој православној кући. Међу изображењима пророка може се издвојити пророк Илија, међу првоврховним апостолима - Петар и Павле. Међу изображењима мученика за веру Христову најчешће се срећу иконе светог великомученика Георгија Победоносца, као и светог великомученика и исцелитеља Пантелејмона. Ради попуњавања домаћег иконостаса пожељно је имати изображења светих Јеванђелиста, светог Јована Претече, арханђела Гаврила и Михајла и иконе празника.

Избор икона у кући је увек индивидуалан и зависи од многих услова, како спољашњих, тако и унутрашњих. И најбољи помоћник овде јесте свештеник - духовник породице, управо се њему или неком другом свештенослужитељу треба обратити за савет. Сад ћемо рећи нешто о репродукцијама икона и њиховим фотографијама у боји. Понекад је разумније имати добру репродукцију него сликану икону лошег квалитета. Однос иконописца према сопственом раду мора бити крајње строг. Као што свештеник нема права да служи Литургију без одговарајуће припреме тако и иконописац са пуном одговорношћу мора да приступа свом служењу. Нажалост, и у прошлости и данас се често могу срести вулгарни фалсификати који немају ништа заједничко са иконом. Зато, ако изображење не изазива осећање унутрашњег свештеног страха и додира са светињом, ако је сумњиво по богословском садржају и ако је непрофесионално у погледу технике извођења боље је уздржати се од такве куповине. А репродукције канонских икона, налепљене на чврсту основу (каширане) и освећене у цркви заузеће достојно место у домаћем иконостасу.

Дакле, место за иконе је одређено, изабране су и саме иконе. Како их разместити? По ком редоследу? Да ли у овом погледу постоје строги захтеви устава? У цркви - да. За место молитве у кући човек се може ограничити само са неколико основних правила.

Тако на пример, ако су иконе окачене без система, несиметрично, без промишљене композиције то ће изазивати стални осећај незадовољства њиховим распоредом, жељу да се све промени - што човека одвлачи од молитве.

Такође је неопходно имати на уму и принцип хијерархије: на пример, не треба стављати икону локално поштованог свеца изнад иконе Свете Тројице, Спаситеља, Мајке Божије, апостола. Икона Спаситеља мора бити с десне стране онога ко се моли, а Мајке Божије - с леве стране (као на класичном иконостасу).

Ако у породици постоји икона која се нарочито поштује и која се преноси с колена на колена она може да постане центар домаћег иконостаса или, ако место дозвољава, може бити смештена на налоњу испред икона.

Приликом избора икона водите рачуна да оне буду једнообразне у погледу сликарског манира, потрудите се да избегнете разноврсност стилова.

Пожељно је да се врх домаћег иконостаса овенча крстом; крстови се такође стављају на довратке. За време молитве испред икона треба да гори кандило, а за време празника и недељом оно може да гори и у току дана.

У градским становима с више соба иконостас, који се користи за заједничку породичну молитву се по правилу налази у највећој соби, а у другима треба да се налази макар по једна икона. Пошто православна породица треба да се моли пре јела икона треба да стоји и у кухињи.

И последње: шта да се ради ако је икона почела да пропада и ако не може да се рестаурира? Овакву икону, нарочито освећену, ни у ком случају не треба просто бацити: према светињи, чак и ако је изгубила свој првобитан изглед човек увек треба да се односи са свештеним страхом. Икону треба однети у цркву где ће бити спаљена у црквеној пећи. И треба знати: ако је икона оштећена због немара - то је грех који треба исповедити.

Ликови који нас гледају са икона припадају вечности; гледајући их, узносећи им молитву, молећи их да посредују за нас, ми - житељи овог света - увек треба да се сећамо свог Творца и Спаситеља; Његовог вечног позива на покајање, на самоусавршавање и обожење сваке људске душе. Очима светаца Својих Господ нас гледа са икона сведочећи да је све могуће човеку, који иде Његовим путем.

Преведено из књиге С.Алексејева «Образ, воплотивший Слово», «Сатисъ», Санкт-Петербург, 1997г.

Инок Григорије (Круг)

О поштовању икона

Поштовање икона у Цркви је попут упаљене светиљке чија светлост се никад неће угасити. Њу није запалила људска рука, и зато она никад не оскудева у светлости. Она је горела, и гори, и неће престати да гори, али њен пламен није непокретан, он час гори равномерном светлошћу, час готово невидљиво, час се распламсава и претвара у неиздрживу светлост. И чак кад све што је непријатељско икони тражи како да угаси ову светлост одевши је покровом таме, ова светлост не пресушује и не може да пресуши. И кад због губитка побожности пресушују силе неопходне за стварање икона и оне као да губе славу свог вишњег достојанства, светлост ни тада не пресушује и наставља да живи, и спремна је да опет дође у свој сили и да све испуни победом Таворског Преображења.

Мислим да се и ми данас налазимо у праскозорје ове светлости, и иако је још увек ноћ ипак се приближава јутро.

Поштовање икона се у Православној Цркви темељи и истински је утврђено на догмату о Оваплоћењу Божијем. У овом исповедању Сина Божијег - Свјета от Свјета, Бога истина от Бога истина, јединосущна Оцу, воплотившегосја от Духа Свјата и Марији Дјеви, потиче живоначална основа оног неисцрпног извора, који испуњава поштовање икона, његов извор је у самој тајни Христовог очовечења, ови извори су у својој суштини исто онако непојамни као што је непојамно рођење Слова.

Образ и подобје Божије, које је Бог уткао у човека приликом стварања јесте, такорећи, онај услов који је Творац смислио, који Му омогућава да Се на опипљив, созерцању приступачан начин, покаже у људском обличју. Ова извесна боголикост и богосличност човека, који су му дати у самом његовом стварању јесу већ извесна првообразна икона, Богом дани образ, неисцрпни извор светости. Образ и подобје Божије који ни у самом људском паду не могу да иструну и који морају неисцрпно да се обнављају, да оживљују, да се очишћују - и да дејством благодати и људског напора-подвига на изванредан начин непрестано буду изражавани у дубинама духа. Подвигом-подобјем уписује се образ Божји у човеку, и овај стваралачки напор, непрекидан и неодољив, представља основни услов човековог живота, на изванредан начин неуморно сликање Христовог образа у души.

Вероватно је да да чиновни Анђела, који су створени пре човека, који су створени као највиша ипостасна бића, носе печат образа и подобја Божијег другачије од човека, и испуњавајући се светлошћу усходе од светлости ка светлости, постају учесници у божанственом триипостасном животу, постају "друга светлост", по образу нестворене светлости. Вероватно Господства и Силе носе божанствени образ на начин који је у многоме непојаман и недоступан људском уму. Слава Анђела се испуњава огњем Божанствене Славе.

Мати Божија је по вољи Божијој стављена изнад свега створеног, Она је Царица свега створеног, Која је у Свом Успењу примила поклоњење небеских и земаљских и преисподњих сила, и Која у свом достојанству Небеске Царице спаја и повезује свет анђеоских чиновна и људски род.

Бог Славе је постао човек, примио је на себе све људско од Приснодјеве како би спасио и воспоставио образ Божји, уткан у човека од његовог стварања и непрестано

помрачиван развраћањем пале људске природе, погођене грехом. И Христос у свом Оваплоћењу јесте Васпоставитељ образа Божијег у човеку, и може се рећи, више од Васпоставитеља, Он је потпуно и савршено испуњење и остварење образа Божијег, икона над иконама, извор сваког светог образа - Нерукотворени образ, живи Јерусалим. Ево због чега се Црква у заштити и утврђивању поштовања икона непрестано ослања на догму Христовог Оваплоћења, на пуноћу очовечења Бога Слова и иконом, која освећује свако свето изобраење, сматра Нерукотворни образ Христа, који је Сам Господ запечатио на убрусу.

Дакле, лик који је Сам Спаситељ чудесно запечатио на убрусу постао је сведочанство истинитости Христовог очовечења - жива икона истине Богооваплоћења, изобраење саме догме Божијег оваплоћења. И свака икона се налази у унутрашњој зависности од Нерукотворног Образа, као што вода из реке за свој почетак има извор који рађа ову реку. Нерукотворни Образ постаје камен-темељац, кључна икона у низу других икона и управо због тога је Црква камен-темељац изабрала као знамење своје победе. Она, ова икона је круна црквеног исповедања оваплоћеног Христа, и за њом свака икона говори и сведочи исто то.

И ово знамење, које је Црква подигла, дели свет на пола, на два непомирљива дела. По дефиницији Јована Богослова, "всјак иже исповједајет Бога пришедшаго во плоти от Бога јест". Неуништиви печат оваквог исповедање представља управо икона Христа, подједнако као и Мајке Божије, и икона Свете Тројице. И Црква све позива да стану под ово победоносно знамење. Може се испоставити да они који га одбацују, а уједно одбацују и поштовање сваке иконе, неће издржати искушења и да ће се наћи ван исповедања потпуног и савршеног очовечења Христовог. А изгубивши ово исповедање, они остају ван спасоносног града и у потпуности губе победу. "Всјак неисповједајушчиј Христа пришедшаго во плоти нест от Бога, но то јест антихристов". Тако икона Христа, подједнако као и Мајке Божије, Пресвете Тројице и Светих, постаје радост за све оне који су је прихватили и штит и знамење победе која је победила свет.

Може се рећи да светлост Преображења Христовог испуњава иконе собом, да их освећује, да представља њихово стваралачко начело, које дефинише саму природу иконе, она даје икони оно без чега она не може да се назива светом иконом у пуном смислу речи. Без ове делатне силе Преображења икона не може да постане оно што треба и што је позвана да буде. Седми Васељенски Сабор (787. година) веома јасно одређује природу поштовања икона које мора да постоји у Цркви. Поштовање образа се преноси на првообраз. На ову основу се оци Сабора више пута враћају. Ова дефиниција се по основном смислу не може датирати одређеним временом које има релативан, пролазни значај. Овакво поимање смисла и сврхе образа не само да одређује карактер поштовања икона, већ у основи сведочи и о самом образу, о карактеру свештених изобраења, о томе како природа светих икона мора бити усаглашена с њиховом наменом.

Преношењем части, која се указује лику на прволик већ се дефинише и природа самог лика. Лик, који Црква поштује мора бити саобразан првообразном, ни на који начин лик не сме да га замењује или да омета молитвено усхођење свести ка Прволику, већ сам треба да буде учесник у бескрајном битију, мора да сведочи ову Божанствену Славу, трисунчану светлост Божанства.

Икона је свети завршетак људских напора, који нису до краја оштећени падом, у стварању лика-изобраења. Икона тежи ка томе да стане на чело сваког чистог напора израженог у уметности. Напор да се запечати, да се сачува за живот све што је драгоцено,

и мислимо - пре свега црте људског лица, људског облика, зато што је света икона, која је положена у основу свих изображења - икона очовечења Божијег, Нерукотворни Христов Лик.

И свако изображење људског лица се узводи или тражи да се уздигне ка образу Христовом и добија ту могућност силом Христовог снисхођења, силом Божијег очовечења. Оваплоћење Бога Речи и очовечење, како је дата ова двострука дефиниција у Символу вере, за сваког човека представља могућност учествовања у божанственом животу, заједничарења у Христу. Даје му се пут заједничарења с Христом и тиме испуњење Духом Светим и Самом Живоначалном Тројицом. Мислимо да је то она светост која се одражава на икони. Управо је снисхођење Божије родило усхођење људског рода ка Богу. Човечанство тежи ка другом начину постојања, и све људско, и постојање које је обележено трагањем, има наду да ће учествовати у божанственом животу и сва људска испољавања, не само узвишена, већ понекад и једва видљива и потпуно незнатна носе у себи честицу божанствене светлости, и доказује да је човечанство лишено ове светлости, да тугује и мучи се, а да то ни не зна, и да тражи да се заодене у ову светлост, да се промени тајанственом божанственом променом.

Седми Васељенски Сабор не дефинише каква материја може бити узета за стварање и сликање иконе, само указује на то да материјал изабран за икону мора бити постојан. Сабор благосиља да се иконе сликају на зидовима, и бојама и мозаиком, и на даскама и да се праве ликови на металу и на камену, и на друге начине. И у овом смислу даје свакој уметности да послужи стварању икона и благосиља и освећује сваки материјал, различито умеће и различите врсте уметности. И Црква не прихвата само боје помешане с воском, какво је било сликарство првих векова, или са жуманцетом, што је прихваћен и нарочито изабран начин иконописања, освећен црквеном традицијом, Црква благосиља и иконе насликане бојама, помешане с уљем и различитим врстама смола, с лаком и на свим могућим материјалима. Све ово богатство материја, које се примењују на иконама може да постане наслеђе Цркве и да се освети и благослови...

Апостол Лука, који је насликао прве иконе Мајке Божије са Спаситељем Младенцем на рукама и прве иконе Спаситеља, по предању је ове иконе насликао воском - техником енкаустике. Он није створио никакав нови начин сликарства, који није постојао пре њега, већ их је насликао онако како је то било својствено његовом времену. Насликао их је на начин који је био прихваћен у античком свету. Апостол Лука се није са презиром односио према ономе што је било створено у култури која је била паганска, туђа открочењу, готово лишена светлости, већ је узео ову скромну уметност и осветио је.

Није случајно што је Црква, почевши од апостолског времена није прихватила култну уметност, уметност, повезану с изображењима која су била предвиђена за паганске храмове, већ уметност једноставну и лаку, која је била везана непосредно за живот. Можда су икони најближа изображења били портрети, и то нарочито портрети, који су сликани како би се сачувале црте покојног човека. По обичају, који је настао још пре Христовог Рођења у гробнице су се стављали надгробни портрети умрлих, нарочито много је сачувано портрета Александријске школе, насликаних техником енкаустике. Неколико таквих портрета који су се одлично сачували, налази се у Лувру, и гледајући ове портрете човек одмах и нехотице размишља о раним иконама. Тако су блиски, тако су им слични ови портрети. Очигледно је да је и апостол Лука, први иконописац у Цркви, иконописац на којем је по предању почивао благослов Мајке Божије, био у својој уметности веома близак њему савременим портретистима и ова блискост није случајна.

До нас нису дошле иконе, које је насликао сам апостол. Иако се многе иконе приписују апостолу Луки вероватно је да оне воде своје порекло од икона које је насликао апостол Лука, да су им блиске, да чувају извесну наследност, али тешко да било која од икона које су до нас дошле представља рад самог светог апостола и јеванђелисте. Дакле, не може се категорички судити о иконама апостола Луке, али се могу замислити извесне границе. Апостол Лука је био човек образован у античком смислу, очигледно је проучавао њему савремено сликарство и вероватно је да се кад је сликао Мајку Божију и Христа придржавао правила и метода оне уметности којој је био научен. Судити о томе, макар делимично, могуће је на основу оних свештених изображења, која су се сачувала од првих векова хришћанства. Мислимо да је такво наслеђе иконе од сликарства античког света постојало и да је ово наслеђе бесконачно драгоцено. Тако се благословила, тако није Цркви остала туђа култура, која није знала пунину открићења, тако није био одбачен напор многих покољења да створе достојно изображење људског лица, изображење човека које је увек у извесном степену свештено, које, тачније речено, показује у себи на једва видљиви начин, ову могућност.

На Седмом Васељенском Сабору се више пута помињало изображење Христа у виду омањег споменика, који је подигла жена исцељена од течења крви, поменућа у Јеванђељу. У Риму је постојао обичај да се подижу споменици људима који су учинили нарочито добро дело и жена, која се ослободила од течења крви додирнувши одећу Спаситеља, поступила је исто тако. Вративши се кући, обратила се уметнику са молбом на направи споменик који приказује Христа и ово изображење, чији је настанак био проузрокован римским обичајем да се поштује добротинитељ, добио је сасвим нарочит и нови смисао. Скромни споменик је постао једна од првих икона Христа, он се осветио, осветио се тиме што није приказивао просто човека, већ Оваплоћење Речи Божије и на овај споменик се излила божанствена благодат. Ту су почели да долазе људи тражећи исцељење и добијали су исцељење од болести. То се више пута помиње у делима Седмог Васељенског Сабора и чува се успомена на то да је око постоља споменика почела да расте трава, и да је она такође имала лековито дејство. Људи су је скупљали и њоме се исцељивали. Историја споменика помало открива тајну изображења. У самом обичају да се заблагодари ономе, ко је захвалност заслужио, већ се крије неки благослов и он није остао без трага, он се овенчао, осветио дејством Божијег домостроја. Од мноштва таквих споменика један је постао изабран, на њега се излио благослов и тиме се осветио сав обичај, осветио се и труд уметника и напор оних по чијој вољи су подизани ови споменици. Све што је било добро, али није имало у себи коначно достојанство - осветило се, дотакло се Цркве, постало је пут ка незалазној светлости будућег дана.

Како често свештена изображења, која се наизглед готово не разликују једно од другог, у делу домостроја носе потпуно различиту службу.

Знамења-барјаци, унети у храм уливају се у бујицу литургијског дејства, постају део богослужбеног живота.

А застава - стег, која окупља војску потпуно другачије (али исто тако благословено) учествује у животу народа, одређујући њихову судбину на бојном пољу.

Тако видимо икону "Знамење" Мајке Божије, која догматски изражава оваплоћење Бога Слова у своду олтара иза престола, у пророчком чину иконостаса, на барјацима, државним печатима, и на крају, на монетама, нарочито кованим по наредби византијских царева. У овом последњем случају види се нарочито очигледно освећујућа сила свештених изображења. Јер иконе, чија је сврха да служе молитви остварују своје спасоносно дејство

у свету, могу да напусте храм, да се нађу у музеју или код љубитеља уметности, да доспеју на изложбу. Овакви, наизглед неодговарајући услови у којима се икона налази нису случајни, нису бесмислени. То је дејство неуморне божанствене бриге за свет, која тражи да привуче, да сакупи раштркано и да подигне пало. Овим дејством пламене љубави Божије према палом човеку испуњена је сва Црква, пуно је и поштовање икона и у светлости ове благодатног жеље, и само у њој постаје јасно одсуство једном и заувек строгих граница и ограничења у животу свештених изображења.

Тако се понекад скромно, лишено узвишених врлина, изображење које је по свом стилу ближе световном сликарству него иконама, Божјим Промислом узводи на висину пуног богослужбеног поштовања.

Инок Григорије Круг. Мисли о икони. Париз, 1978. стр. 15, 22.

Преведено из књиге "Православная икона. Канон и стиль" - "Православный паломник". "Глаголь жизни", Москва, 1998г.

Догма
три стотине шездесет седам светих отаца
Седмог Васељенског Сабора, Никејског

О иконопоштовању

Чувамо све оно што није ново уведено, писмом или без писања установљена за нас црквена предања, од њих, пак, једно јесте живописање икона - изображавање, које се са приповедањем јеванђељске проповеди слаже, и служи нам ради уверења у истинито, а не умишљено оваплоћење Бога Слова, и сличној користи. Пошто се једно другим указује, несумњиво је да се једно другим појашњава. Пошто је ово тако, као царским путем ходећи, следујући богоглагољивом учењу светих отаца наших и предању католичанске Цркве (јер знамо да Дух Свети у њој живи) са сваком поузданошћу и пажљивим разматрањем одређујемо: попут изображавања Часног и Животворног Крста, стављати у свете Божије цркве, на свеше сасуде и одећу, на зидове и на даске, у домовима и на путевима часне и свете иконе, насликане бојама, од ломљеног камења и другог за то пригодног материјала прављене, као иконе Господа и Бога и Спаса нашега Исуса Христа и непорочне Владичице наше Свете Богородице, тако и часних Анђела и свих светих и преподобних мужева. Пошто често кроз изображење на иконама видљиви бивају, тако да они који на њих гледају бивају покренути да се сећају и љубе прволикове њихове, и поштују их целивом и поклањањем са поштовањем, не истинским, по вери нашој богопоклоњењем, које приличи једино Божијој природи, већ поштовањем по овом образу, као изображењу Часног и Животворног Крста и светом Јеванђељу и осталим светињама, тамјаном и паљењем свећа част им се указује, какав је код древних благочестиви обичај био. Јер част која се указује лику прелази на првообраз, и онај ко се клања икони клања се бићу на њој насликаном. Јер тако тврди учење светих отаца наших, то јест, предање католичанске Цркве, која је од краја до краја земљи примила Јеванђеље.

Књига Правила светих апостола, светих васељенских и помесних Сабора, и Светих Отаца. М., 1983. стр. 5-6.

Преведено из књиге "Православная икона. Канон и стиль" - "Православный паломник". "Глаголь жизни", Москва, 1998г.

Молитва пре почетка иконописања

Господе Исусе Христе, Боже наш, Ти Који си неописив по природи Божанства и Који си се ради спасења човека у последње дане од Дјеве Богородице Марије неизрециво оваплотио, и благоизволео да тако по телу будеш описив, Који си свету слику пречистог лика Твог на светом убрусу запечатио и њоме болест кнеза Авгара излечио, душу, пак његову просветлио си како би спознао истинитог Бога нашег, Који си Светим Духом дао разум божанственом апостолу Твом и јеванђелисти Луки да наслика лик Пречисте Мајке Твоје, како држи Тебе као Младенца у наручју Своме, и Која је рекла: "Благодат од Мене Рођеног, Мене ради, нека буде са овом иконом": сам, Владико, Боже свега, просвети и уразуми душу, срце и ум слуге Твојега (име) и руке његове упуту да безгрешно и особито изображава живот Твој, Пречисте Мајке Твоје, и свих светих, у славу Твоју, ради украшавања и лепоте свете цркве Твоје, и на отпуштење грехова свима, који се духовно клањају светим иконама и са свештеним их страхом целивају, и поштују Прволик. Избави га пак од сваког ђаволског напада када напредује у заповестима Твојим, молитвама Пречисте Мајке Твоје, светог славног апостола и јеванђелисте Луке и свих светих. Амин.

Јерминија или Поука о живописној уметности, коју је сачинио јеромонах Дионисије Фурнографиот 1707-1733, Кијев. 1868. стр. 7.

Господи, Исусе Христе, Боже наш, Сиј неописан по јестеству Божества, и ради спасенија чловјека в последније дни от Дјеви Богородици Марији неизречено воплотивијсја, и благоволивиј тако во плоти описујем бити, иже свјатиј образ пречистаго лика Твојега на свјатом убрусе напечатлел јеси, и оним недуг књазја Авгарја уврачевал јеси, душу же јего просвјетил јеси во јеже познати истинаго Бога нашего, Иже Свјатим Духом вразумил јеси божественаго апостола Твојега и јевангелиста Луку написати образ Пречистија Матере Твојеја, держашчеј Тебја, јако младенца, на објатијах Својих, и рекшеј: "Благодат от Мене Рождшагосја, Мене ради, да будет с сим образом": Сам, Владико, Боже всјаческих, просвети и вразуми душу, сердце и ум раба Твојега (имја рек), и руки јего направи, во јеже безгрешно и изрјадно изображати жительство Твоје, Пречистија Матере Твојеја, и всјех свјатих, во славу Твоју, ради украшенија и благољепија свјатија цркве Твојеја, и во отпушченије грјехов всјем, духовно поклањајушчимсја свјатим иконам, и благоговјејно лобзајушчим онија, и почитаније относјашчим к Первообразу. Избави же јего от всјакаго дијавольскаго наважденија, јегда преуспјевајет в заповедјех Твојих, молитвама Пречистија Матере Твојеја, свјатаго славнаго апостола и јевангелиста Луки и всјех свјатих. Амин.

Преведено из књиге "Православная икона. Канон и стиль" - "Православный паломник". "Глаголь жизни", Москва, 1998г.

Смисао и садржај иконе

Архимандрит Рафаил (Карелин)

О језику православне иконе

Део први

I

Православна икона представља посебну врсту самоизражавања и самооткривања Цркве; то је духовно поље у физичком простору у којем се сусрећу радијуси догматике, мистике, сотериологије и естетике (има се у виду лепота као аспект Божанства). С тачке гледишта хришћанске догматике (умосозерцатељне истине вере) икона је сведочанство о томе да је Син Божји постао Син човечији, да је Божанствено Слово добило тело, а Божанствена Ипостас постала Богочовечанска Личност - конкретна и непоновљива. Бог је заувек примио природу човека како би човеку открио пут бесконачног усхођења ка Богу, како би Своју творевину учинио учесником у слободи и савршенствима апсолутног битија.

С тачке гледишта сотериологије (учење о спасењу) икона нам открива будући преображај света, нова својства материје и вештаства, одухотворених у огњу и светлости нестворене Божанствене благодати. У есхатолошком смислу (учење о завршној етапи историје) икона је сведочанство о томе да свет неће бити уништен на крају времена, већ да ће се открити у својој идеалној суштини; материја ће, ослободивши се отрова греха, таме, инертности и тромости, постати дивно прекрасна и слична духу. У мистичком аспекту (доживљавања религије као тајне и личног сусрета са Божанством) икона је откривање и испољавање сила и енергија, а тачније - љубави онога ко је на њој приказан. Икона је спремност на личносно општење оних који се налазе у духовном еону са онима који још увек бораве на земљи. Икона је мистични сусрет, обраћеност свеца људском срцу и могућност обраћања душе највишем "горњем" свету. Икона је увек отворени дијалог, канал божанствене светлости. Икона је сведочанство о могућности онога ко се налази у Духу Светом да чује молбу, која му је упућена из свих крајева земље. Икона је тајна која се спознаје у молитви и духовним созерцањима, зато су за време иконоборачких спорова најнепоколебљивији поштоваци икона били мистици-аскете.

С позиција хришћанске естетике икона представља указивање на највишу небеску лепоту, која не може бити адекватно пренета кроз линије и боје, али присуствује и звучи у симболима као химна у нотним знацима и као што се у хијероглифима, који личе на чипку, крије предање о свету непознатом благу.

На икони, која личи на полупортрет-полузагонетку, где симболи и условне асиметричне линије истовремено скривају и откривају бездану дубину иконе налик на дубину мора, блиста невидљива светлост и чује се нема музика небеског хора.

Икона је нарочита врста уметности, њен непоновљиви идиом, који се стварао на основу молитвено-мистичког искуства целе Православне Цркве.

У 8-9. веку у Византији се родио иконоборачки покрет, који је подржавала власт и део клира. У основи иконоборства налазио се лажни спиритуализам, који је видео само

непремостиву провалију између материје и духа. Као непосредан повод за иконоборство послужиле су тежње византијских царева да обједине хришћане и муслимане у јединствену религиозну заједницу. За главну препреку у остваривању овог фантастичног плана цареви Лав Исавријац, Константин Копроним и Теофил сматрали су иконопоштовање, које је у исламу категорично забрањено.

У једној од сура "Корана" Мухамед говори о томе да је Алах питао уметника да ли може да да живот својим ликовима. Разуме се, муслимански живописци то не би могли. Међутим, хришћанска икона није мртав приказ; кроз њу пролазе зраци живоносне Божанствене благодати. Она је кроз благодат сједињена са личношћу онога ко је на икони приказан. Кроз икону се пројављује ипостас свеца, зато је икона жив симбол личности свеца, не у смислу органског живота, већ у смислу носиоца животворне светлости.

Иконоборци су истицали оностраност (трансцендентност) Божанства. Бог је неизрецив и непојаман, стога, дакле, по њиховом мишљењу, Он не може бити ни изражен у визуелном облику; свеци се налазе у духовној сфери и њихово стање такође не може бити пренето посредством мистичке уметности. На то православни кажу да се Син Божји, Логос - предвечни и безгранични - оваплотио; Он је Себе потчинио историји. Живео је међу људима као човек остајући Бог. Његово лице су људи видели, Његов глас чули, дотицали су се Његове одеће. На икони није приказана Божанствена природа, већ људска, тачније изображена је Христова личност кроз Његову људску природу. Бог је неизрецив, али о Њему говори Свето Писмо. Његова Реч је створила свет, али она звучи и на страницама Библије. А икона је књига која није написана словима, већ бојама. Будући вечни живот се разликује од земаљског постојања, а будуће преобразено небо - од космоса. Ипак, између небеског и земаљског постоје подобја (сличности). Земаљске реалије нису приказ у огледалу, већ симболи будућности, и зато је икона симбол будуће славе светаца и преображаја космоса. Грешка иконобораца се састојала у томе што они нису схватили разлику између иконе и слике. Они су на икону гледали као на портретни приказ духовног света и због тога оштре стреле њихове критике нису погађале циљ. Икона није портрет, већ присуство свеца у његовом условно-симболичком и истовремено реалном изображењу.

Иконопис је нарочити знаковни систем, који је постао језик Цркве. Већ је Дионисије Ареопagit указивао на то да у свештеним изображењима мора да постоји и сличност и несличност. Сличност - како би оно било препознато; несличност како би се истакло да је то подобје, као алегорија (иносказаније), а не одраз у огледалу. Слика пре свега делује на емоционалну сферу, а икона на ум и интуицију. Слика одражава расположење, икона стање личности. Слика има границе, оквире сижеа, икона се укључује у безгранично. Неки сматрају да древни иконописци нису познавали законе директне перспективе и симетрије људског тела, односно да нису били упознати с анатомским атласом. Међутим, уметници из ове епохе су поштовали тачне пропорције људског тела кад су правили статуе или кипове уопште (тродимензионално приказивање се у Источној Цркви није било у употреби, већ је постојало само у светској уметности). Одсуство директне перспективе сведочи о другим димензијама простора, о човековој могућности да влада простором. Простор престаје да буде препрека. Удаљени предмет не постаје илузорно умањен. Величина на иконама нема просторни, већ аксиолошки карактер и изражава степен достојанства. На пример, демони се приказују мањих димензија него Анђели. Христос је међу ученицима већи од њих итд.

Слика се може посматрати аналитички. Може се расуђивати о појединим фрагментима слике, указивати на оно што се на њој некоме свиђа или се не свиђа. А икона се не може рашчлањивати на ћелије, на фрагменте, на детаље, она се доживљава синтетички једним унутрашњим религиозним осећањем. Икона је лепа онда кад зове човека на молитву, кад душа осећа динамичко поље енергија и сила, које кроз икону зраче из Царства вечне светлости. На икони су фигуре непокретне, оне као да су се укочиле. Међутим, то није хладноћа смрти; овде се истиче унутрашњи живот, унутрашња динамика. Свечи се налазе у вртоглавом полету, у вечном кретању ка Божанству где нема места за бомбастичне позе, испразност и спољашњу експресију. Човек се, обузет дубоким осећањем или погружен у размишљање, такође преусмерава на унутрашње и ова искљученост из спољашњег сведочи о интензитету и напетости његовог духа. Насупрот томе, спољашња динамика - печат емоција као пролазних стања, говори о томе да се онај кога су желели да прикажу на икони не налази у вечности, већ у времену, у власти чулног и пролазног. Дошли смо до граница, које одвајају икону од западноевропског сликарства. За један од врхунаца западног сликарства сматра се слика "Страшног суда" у Сикстинској капели, коју је насликао Микеланђело. Фигуре су насликане са запањујућим познавањем пропорција људског тела и закона хармоније. По њима се може учити анатомија. Свако лице има своју непоновљиву индивидуалност и психолошку карактеристику. Истовремено је религиозни значај ове слике једнак нули. Више од тога, то је повратак паганству, до којег је дошло у самом срцу католичког света. У тематици слике "Страшни суд" оваплоћене су паганска и јудејска традиција. Харон превози душе умрлих преко вода Стикса. Лик је узет из античке митологије. Васкрсење мртвих се одвија у долини Јосафата, као што приповеда талмудско предање. Слика је израђена у истакнуто натуралистичком стилу. Микеланђело је тела приказао као нага. Кад је папа Павле III разгледао живопис Сикстинске капеле упитао је церемон-мајстора папског двора, Бјађа де Чезена како му се свиђају фреске, а овај је одговорио: "Ваша светости, ове фигуре би биле умесне негде у таверни, а не у вашој капели". Микеланђело се осветио искреном велможи тиме што је на својој слици насликао да Минос (пагански лик - судија душа умрлих) личи на њега. Касније је обнажене фигуре покрио уметник Данијел де Велтер. Поштоваоци Микеланђелове уметности су тиме били толико огорчени да су уметнику дали надимак - "произвођач пакленог веша".

Дотакли смо се западноевропског сликарства како бисмо истакли његово принципијелно разликовање од православне уметности. То је јарки пример неподударности форме и садржаја без обзира на то како та форма сама по себи била блистава. У такозваном религиозном сликарству епохе Препорода постоји методолошка грешка. Сликари покушавају да кроз миметичку уметност, односно кроз слику засићену емоцијама и страстима, пренесу небеско на земаљски ниво, али постижу обрнуто - непрепорођену материјалност преносе у сферу неба; земаљским и чулним потискују духовно и вечно (тачније, тамо нема места за небо, тамо је све заузела и прогутала земља).

Источна икона је одбила тежњу ка адекватности. Она се заснива на принципу подобија. Условност иконе не буди чулност као натурализам западних сликара. Икона није раскошно обојена, она је пре прозрачна. У њој се под кристалним покровом спољашњег открива царство духа. Језик иконе је лаконски. На икони не треба да постоје непотребни детаљи. Ако пејзаж и постоји то је само условно и шематски. Овде сваки детаљ лица, гест или положај тела имају симболички карактер: високо чело означава мудрост и дубокомисаоност; крупне очи - проницање у божанствене тајне; танке усне -

аскетизам; дуги прсти - духовно благородство и чистоту дела; наклон главе - пажњу према Божанственим сугестијама, гласу Божијем, који свеци чују у дубини свог срца; малчице наклоњена фигура - покорност вољи Божијој итд.

Католичка слика је једнопланска, православна икона је вишепланска. На икони се планови пресецају, они постоје или се узајамно прожимају не сливајући се и не растварајући се једни у другима. На слици је фиксирано време као тренутак заустављен вољом уметника, као фотографским блицем. На икони је време условно, зато на пољу иконе могу бити приказани догађаји који се хронолошки не подударују. Икона личи на унутрашњи план и цртеж догађаја. На икони одређени значај има симболика боје иако се овде не може говорити о појединој боји, већ пре о сложеним композицијама боја. Боје на икони се не могу посматрати локално, зато о карактеру боја говоримо веома условно покушавајући да откријемо само опште тенденције.

Бела боја представља светињу, Божанствене енергије, које творевину узносе ка њеном Саздаатељу; златна - вечност; зелена - живот; модра - тајну, црвена - жртвеност; плава - чистоту. Жута боја је боја тоpline и љубави; боја јоргована означава тугу или далеку перспективу; пурпур - победу; јарко црвена боја - величину; љубичаста боја се користи за одежде онда кад постоји жеља да се подвуче особеност служења или индивидуалност свеца. Тиркизна боја - младост; розе - детињство; црна боја понекад означава празнину, одсуство благодати, а понекад грех и злочин. Црна боја у комбинацији с модром - дубоку тајну; црна боја у комбинацији са зеленом - старост. Сива боја умртвљеност (стене су на иконама приказане сивом бојом, оштрим условним линијама). Наранџаста боја - благодат Божију која превладава материјалност. Челична боја - људске силе и енергије у којима постоји нешто хладно. Лила боја - завршетак. Боја ћилибара - хармонију, склад, пријатељство. Међутим, ово уопште није табела боја као симболичких знакова, то је пре одређена тенденција коришћења боја. На икони не говоре боје већ усклађеност боја. Од једних истих звукова стварају се мелодије, које не личе једна на другу; тако у разним композицијама боје могу имати различито симболично значење и емоционални утицај.

Онтолошки (основни) смисао иконе - духовна суштина изражена у лику.

Сотериолошки смисао - благодат која пролази кроз икону као светлост кроз прозор.

Симболички смисао - икона као симбол који је у узајамном дејству са оним што је симболички приказано, који га и открива.

Морални смисао - победа духа над грехом и грубом материјалношћу.

Анагогички (који узвишава) смисао - икона је жива књига, написана бојама, а не словима.

Психолошки смисао - осећање блискости и укључености кроз сличност и асоцијативна осећања.

Литургијски смисао - икона као сведочанство о присуству Небеске Цркве у сакралном простору храма.

Икона је увек конкретна. Она је посвећена одређеном догађају или лицу. Црква захтева да на свакој икони буде означен приказани догађај или лице. Истовремено иконописци, за разлику од уметника, није требало да се потписују на икони, јер се икона није доживљавала као творевина или својину човека, већ као дејство благодати. Икону није стварао иконописац, икона се кроз њега оваплоћивала. Он се за свој посао припремао као за свештенодејство - молитвом и постом. Иконописац је морао бити укључен у литургијски и мистички живот Цркве како би свим својим бићем осетио реалију иконе и

оваплотио је посебним знаковним језиком. Иконописни ликови се понекад знатно разликују међу собом иако сваки хришћанин може на икони да препозна пророка Илију, светитеља Николаја или Георгија Победоносца. Они се углавном разликују због тога што циљ иконе није да покаже спољашњу сличност, већ духовну суштину. Икона је нарочит симбол који не само да указује на оно што је симболизирано, не само да даје душевно-емоционално уживљавање посредством асоцијација, већ и одражава у себи симболизовано и открива нам га.

Црква је заједништво које прелази у духовно јединство. Икона као и богослужење помаже да се ово јединство оствари. Апстракционизам као реакција на натурализам је исто тако неприхватљив облик за икону као и његов антипод - натурализам. Апстрактан знак с једне стране престаје да означава конкретну реалију, а с друге стране га сваки човек дешифрује и доживљава субјективно. Зато сликарство апстракционизма с претензијом на религиозност, премда и може да изазове нека нејасна и неодређена мистичка осећања никад неће моћи да обједини људе у једно тело Цркве, да сједини њихове душе једним молитвеним поривом. Натурализам гуши дух и приземљује душу. Апстракционизам нарушава јединство и људе чини међусобно туђима.

Православна икона, будући да је реалан и објективан симбол, као духовни стожер обједињује чланове земаљске Цркве у једној догматској свести и у заједничком мистичком доживљају.

II

Кад је реч о карактеристичним особеностима православних икона треба истаћи свештена изображења, која су се сачувала у катакомбама, где су се одвијала богослужења на гробницама и саркофазима. Ове иконе су настале за време прогона кад је све што је прогонитеље подсећало на Христа бивало подвргнуто беспштедном уништавању. Зато иконе из овог периода носе апстрактан алегоријски карактер - то су алегорије у којима се под једним лицем подразумева друго. Посматрајући оваква изображења паганин би их тешко разликовао од ликова из античке митологије. Христос је на њима приказиван као младић, који свира флауту око којег су се окупиле животиње, које пажљиво слушају звуке мелодије, а за паганина је то исто и лик Орфеја. Апостоли су приказивани као рибари који извлаче рибе из морских дубина или као пастири који воде стада. Овакве слике које су прослављале сеоски живот украшавале су зидове двораца и вила римских аристократа. Христос је приказиван као ратник, који убија огромну змију - ову слику је паганин могао да сматра једним од Хераклових подвига. Понекад се Христос приказивао у виду Јагњета. Ове слике (изображења) су се разликовале од паганске уметности - оне су одисале миром и надом. Видећи на зиду катакомбе слику брода, који плови бурним морем хришћани су знали да то нису Одисејева лутања, већ хришћанска Црква за време прогона, и да их након искушења очекује вечни спокој и венац победе.

Дакле, катакомбна иконографија је имала алегоријски и делимично конспиративан карактер и није била израз унутрашњих созерцавања већ принудни тајнопис и шифра. Епископи Цркве су се приказивали у тогама философа, Анђели као младићи одевени у тунике итд.

Шести Васељенски Сабор је у једном од својих канона указао на то да алегоријски прикази, који су били умесни за време прогона више не треба да се користе у Цркви, и посебно је забранио да се Христос на иконама приказује у виду Јагњета. У монофизитским

заједницама које су прихватиле одлуке само прва три Васељенска Сабора и даље постоје алегоријски прикази. На Седмом Васељенском Сабору је већ било утврђено поштовање икона као црквена догма. Суштина иконопоштовања је у правилу Сабора била дефинисана речима: "Част која се указује лику прелази на прволик". Седми Васељенски Сабор није благословио да се у Цркви користе тродимензионални прикази (кипови).

У монофизитским и несторијанским заједницама иконопоштовање се не сматра догмом већ традицијом, коју верници притом нису обавезни да поштују. У кућама монофизита и несторијанаца иконе се веома ретко срећу.

Римска црква примивши догму о иконопоштовању није сачувала древну традицију иконописања и широм је отворила врата својих храмова световним уметницима, који припадају разним школама. Икона је постала слика на религиозну тему. Ренесанса није била само повратак паганству, - она је од хришћанства одступила више од паганства. Боготворећи космос пагани су тражили непознатог Бога којег су изгубили, а уметност Ренесансе која је имала Христа, сама Га се одрекла и скривајући се иза библијске тематике приказивала је паганска божанства. У поређењу с античком уметношћу уметност Ренесансе је више материјализована. Она је култ тела и крви. Испоставило се да је Препород неуспела реанимација антике. У зидном сликарству египатских пирамида осећа се мистичко виђење уметника, које је заустављало брзо протицање времена, одвијало га је као свитак папира и учинило згуснутим до дводимензијалности. У античким киповима сија одблесак лепоте, која се може назвати космичком хармонијом. Уметност Ренесансе не само да је лишена христоцентризма средњовековља, она није могла да прими у себе чак ни мутну трепераву светлост духовних прозрења антике, интуицију њених сликара и вајара. Ако се направи пројекција портрета Ђоконде на духовни план то ће бити приказ наказне старице с мрачним дупљама уместо очију. Уметност Препорода је апотеоза људске гордости и непокајаног греха. Живот који бије као врело, у делима уметника Ренесансе представља усијање страсти, које у перспективи вечности представља смрт и празнину. Леш ће остати леш ма каквом козметиком да се скривају флеке смрти на његовом телу.

Сваки догађај има свој план; сваки предмет има своју структурну форму која се понекад назива идејом. Човек је космос у минијатури, у којем не присуствују само сви елементи материјалног света, већ и сви процеси који се дешавају у космосу. Човек је личност у којој живи унутрашњи Логос.

Апстракционизам игнорише личност као целовитост, као духовну монаду. За апстракционизам је човек сложена конструкција детаља и фрагмената. Уобличавајућа сила идеје код апстракциониста не постоји. Логос се замењује антилогосом - центрифугалном разорном силом, односно сатаном, којег је Христос назвао лажљивцем и убицом. У апстракционизму човек престаје да буде личност. Пред нама је илузија човека, то је биће шупље и празно изнутра. Његово постојање је лишено циља и смисла, оно је осуђено на уништење. Апстракционизам је атеистичан у својој суштини. За њега је Бог идеја разума испуњеног декаденцијом, а религија емпиризам, збир унутрашњих осећаја лишених објективног садржаја. Божанствено се у апстракционизму приказује у трагично-демонским ликовима. Религиозно сликарство у апстракционизму јесу иконе црне мисе, која се обавља у паклу.

Теозофија у варијанти Блавацке-Безант нам као иконографију нуди будистичке и шиваитске приказе, односно источну варијанту паганства. Хиндуистички сатана Шива предводи ово позориште масака.

Нешто мало по страни налази се иконографија антропозофа. У храму који је био саграђен у Швајцарској за време Првог светског рата налазили су се ликови Јупитера, Марса и других грчко-римских божанстава изрезбарени у дрвету. Религиозно сликарство штајнериста је обавијено тмином или маглом. Тамо су авети и сенке, аморфна бића, ваздушни двојници - све оно што антропозофи називају астралним планом. То су бескућне душе које није прихватио ни рај ни пакао, које чекају време својих нових оваплоћења, астрална тела која су збацила своје материјално тело као прљаву и поцепану одећу. Ови Штајнерови астрали блуде у нематеријалним просторима попут облака гоњених ветром. Сликарство антропозофа - приказ аветских сенки - требало је да истакне манихејски дуализам материје и духа.

III

Кад говоримо о симболици боје на икони треба истаћи још један аспект - згуснута и разређена боју. Разређена боја указује на бестежинско стање, ваздушастост, а понекад на духовност. Згуснута боја - на чврстоћу, снагу, понекад на енергетски центар. Згуснута боја, лишена полутонова, је такође симбол интензивног осећања. Контрастне боје истичу структурну јасноћу, испуњеност форми, указују на њену композициону завршеност. Полутонови претпостављају незавршено кретање, прелазак једног стања у друго и запремину.

Живопис лика се обично састојао од три боје: црвене, смеђе и додатака белила. На одећи су се цртали набори, који не одговарају увек линијама тела. Овим се такође избегавала илузија запреминског приказивања. Иконе су се сликале бојама на основи емулзије од јаја или воска, који су прозачнији од уљаних боја. Обично су се боје наносиле у неколико слојева, притом је један слој продирао кроз други и боја је постајала дубља. Боје су се правиле од биљака, главножаца, минерала и кристала, који су слици давали светлостну засићеност - боја као да је живела и дисала.

Боја на икони је условна. Она не припада предмету - његовој површини и облицима (није везана за њих). Боје су, као и све на икони, потчињене јединственом задатку - да открију свет духовних суштина у физичком простору; да изразе саму идеју човека (не у смислу платоновске софијности, где је кретање унапред у ствари ваћање уназад, већ целисходну идеју), почетак преображаја, интензитет унутрашњег живота, надсветскост, озарење Божанском светлошћу.

Древни иконописци су користили релативно мали број боја. Они се нису понављали у истом иконографском сичеу. Узајамно дејство боја као и сам цртеж се на икони доживљавају синтетично, као што се јединствена легура доживљава у једном мистичком доживљају. На икони се не ради о локалној боји, већ о гамама и комбинацијама боја.

Уметност Ренесансе је одраз и имитација земаљског битовања. Овде су боје везане за предмет и зато се лако тешкоћа могу рашчланити, анализирати и класификовати. Овде можемо да разложимо симфонију на акорде.

Мистичка учења и секте (розенкројцери, масони, антропозофи) уводе у језик ликовне уметности сложене алегорије. Сама боја је тамо знак и зато постаје више локална и аутономна; они замишљају да се боја може сматрати за појединачни звук, који има свој стални нотни знак кад се издвоји и изолује од акорда. Масон и окултиста Гете је покушавао да направи систем боја-симбола, који је затим у својој варијанти поновио

Штајнер. Врубел и Скрјабин су покушавали да пронађу јединство светлости и музике (обојица су припадала окултној сатанистичкој секти).

У византијској иконографији линије су чврсте и јасне. Иконописци често прибегавају контрастним бојама, које појачавају звучање иконе, дају чврстину и јасноћу сижејном плану и сваком лику који је приказан на икони. Фигуре, које су насликане бојама без полутонова, добијају тачку ослонца, постојаност, утемељеност. Понекад су на ликовима и одећи светаца приказани одсјаји светлости. Они немају везе са запреминским приказивањем фигура, не представљају одраз спољашњег извора светлости. То су симболи вечне нестворене светлости, божанствених нестворених енергија с којима се сједињују душе светаца. Ова светлост не исходи ни изнутра ни споља; она је ванпросторна. Вечни живот је поступно кретање ка Божанству кроз вечно озарење Божанственом светлошћу. Светлосни одсјаји су визуелни знаци богоопштења у којем се налазе свеци приказани на иконама.

На икони се приказује жив човек, али жив у највишем смислу, односно истргнут из царства смрти. На икони конкретност и реалије људског бића не нестају, не нивелишу се, али индивидуално као пролазно и ограничено, не губећи своју непоновљивост, прелази у личносно - у највишу духовну категорију. Живот који је Бог саздао може бити истински живот само онда кад за своју основу, циљ и садржај има Божанство.

IV

На икони се осећа нарочита тишина, тишина вечности. То није одсуство звукова, то није вакуум живота, то није тишина гроба, већ тишина као савршенство хармоније, као пуноћа битовања, слично као што бела боја није одсуство боја, већ синтеза и пуноћа свих дугиних боја.

Тишина иконе је динамичка тишина, нарастајућа тишина која онога ко се моли пред иконом преноси из царства земаљског у царство небеско. Људска душа готово физички осећа да је икона окружена пољем духовних сила и енергија. На слици боје певају, говоре и вичу. На слици је уместо вечности подметнута случајност, епизодичност. Она затвара човека у круг предмета, који су на њој приказани. Слика увек остаје кутак света. Икона раскида овај круг. Икона човека уводи у свет вечности. Боје и нијансе на икони нису просто боје, већ ритмови химне коју душа поје Богу.

Значење боја на икони се разликује од значења боја на слици - оне су симболичне. На слици боја припада предмету или догађају. Она представља средство за изражавање душевног стања или запреминске видљивости предмета. На слици је боја атрибут објекта. На икони је она симбол. Икона је ритмична, слика најбољих уметника је пластична. На слици нема инжењерског плана као виђења њених суштина и ритмичких веза. На слици су конструкције понекад хармонично међусобно повезане. Ако на слици постоји ритам и "инжењерски цртеж" он јој је ипак туђ и вештачки. На слици позадина и детаљи стварају емоционалну атмосферу, душевно расположење, док је на икони оно главно - лик свеца озарен сјајем вечности, остали детаљи су другостепени. Они су насликани максимално лаконски, са извесном намерном поједностваљеношћу како би показали да је све земаљско неупоредиво с небеским, да је једино вредно на свету - човек преображен благодаћу. Слика се гледа у директној перспективи. У овој истој перспективи и на таквој раздаљини, само физичкој, налази се у односу на њу гледалац. Димензије фигура и предмета који су приказани на слици дају илузорну представу о удаљености на којој се налази оно што се

приказује на слици. Икона је лишена линијске перспективе и просторних раздаљина. Тамо је уместо запремине присутан ритам, тачније низ равни које су једне с другима сједињене, час једна другу прожимају, час се граниче једна с другом, час деле икону на категоријалне сфере где се земаљско, пролазно и вечно види у свом несливеном јединству. Икона је бесконачно далека и бесконачно блиска. Она превладава просторно отуђење, као и антиномичност самог растојања (близу-далеко). Овде је у питању друга удаљеност - духовно стање онога ко созерцава икону. Слика не може да постане икона. Слика није виђење духовног света, већ фалсификат духовног света. Често уметници покушавајући да направе икону од слике прибегавају стилизацији, драматизацији, користе гротеску или намерни примитивизам, примењују различите светлосне и оптичке ефекте, испуњавају слику егзотичним садржајем, бацају се од натурализма на апстракционизам с циљем да прикажу духовни свет, понекад приморавају ликове са својих слика да изводе некакве циркуске акробатске тачке. Обично се слике, које имитирају иконе истичу спољашњом експресијом. На икони су ликови непокретни и статични. Међутим, ова непокретност крије у себи огроман унутрашњи динамизам. Кажу да ће се апсолутна брзина доживљавати као мировање, јер нема тачке за одбројавање ове брзине. Статичност иконе је њено унутрашње кретање, то је вечни полет душе ка Богу, то је превладавање самог времена као одсуство покрета у времену и простору, као живот у другим димензијама. Спољашње кретање не може да изрази "битовање вечности"; прикази са слика се не налазе у вечности, не гледају нас из другог еона. Предмет који се креће налази се у власти простора и времена; он је под влашћу и теретом ових земаљских владара, јер што је на икони више спољашње динамике, експресије, покрета и драматичне изражајности лица тим се мање интензивно у њој и кроз њу испољава присуство духовне енергије, тиме је она немоћнија и мртвија. Кроз телесне форме изобраажења иконе као кроз прозрачни кристал блиста њихов дух.

Портретско-сликовита изобраажења јесу непробојна преграда за испољавање духа. Слика заувек остаје у области душевно-емоционалног доживљаја. Може нам се поставити питање да ли је кип (статуа) такође статичан. У статуи постоји друго кретање - то је тежња ка земљи. У кипу се увек осећа непетост, камена грудва припада пољу земаљских сила као што честице гвожђа припадају магнетном пољу. Статуа се као дрво корењем упија у земљу и пије њене сокове. Вајање је хтонска уметност. Просторно кретање на слици ствара утисак пролазне, несавршене појаве, а тежња, "полет наниже" кипа ка земљи - ствара утисак превласти тела и чулних енергија, овде је присутна стална тежња формиране материје ка праматерији. Статуа је овековечавање непреображене, неодухотворене и тешке материје која притиска (притом њена форма може бити земаљски лепа, емоционално засићена и може чак да изгледа "живо"). Тертулијан, који се у принципу негативно односио према изобраажавању (приказивању) нарочито често је упућивао ударце својих разобличавања против вајарске уметности. За Тертулијана је статуа идол, атрибут паганства. На икони нема телесне масе, која притиска. Тамо тело као да је прозирно и прозрачно. У статуи примећујемо два покрета која иду један према другом: од статуе ка земљи и од земље ка статуи. Статуа притиска земљу; земља, супротстављајући се њеној тежини такође притиска статуу. То је борба два тела. Желим да истакнем да овде постоје изузеци, али није питање у изузецима, већ у општим тенденцијама и могућностима вајања као врсте уметности. На икони нема привлачења тела ка земљи. Оно је без тежине, али истовремено није бестелесно. Оно је у телу, али у телу преображеном, укљученом у друге силе и енергије, у телу које је стекло нова својства

и превладало тромост материје. Спољашња непокретност иконографских фигура је облик њихове унутрашње динамике. Кад наше мисли напрегнуто раде ми као да се укочимо телесно, заустављамо се. Човек, који је урођен у своје мисли као да замире, док напротив, бурни и оштри покрети не говоре о дубини мисли, већ пре о емоционалном и чулно-афективном стању. На икони рашчлањивање и спој површина у боји изражавају вишепланост и вишедимензионалност простора и времена, а доминантан тон иконе, њен ритмички лајтмотив јесте сједињење и узајамна заокруженост пролазног и вечног, земаљског, надсветског, прошлости и будућности, почетка и краја. Композициони акорди иконе садрже симболе, који се узајамно прожимају: симболе-равни, симболе-боје, симболе - светлосна зрачења. Икона нас учи да гледамо на космос као на сенке, као на иконе духовног света, као на образе скривене и шифриране испод завесе вештаственог. То су наговештаји, предзнаци, загонетни знаци, шифра и тајнопис вечности; нису то јасна подобија, већ пре сенке на површини узбуркане воде. На икони ови одрази вечности добијају свој хармоничан знаковни систем. Они нису дати у садашњости, већ у будућности, у процесу свог преображаја. Слика, пак, учи да се на космос гледа као на аутономну и по себи довољну вредност, као на источник бића и неисцрпних надањућа. Слика тим тесније повезује човека с реалним или фантастичним светом што дубље обузима његову душевно-емоционалну сферу. Икона сведочи о онтолошкој вези човека с царством светлости - надсветском сфером, о могућности превладавања ограниченог, створеног, палог земаљског света и учествовања у слободи апсолутног бића. Слика носи у себи привлачење земље као душевне атмосфере света (говорећи савременим језиком - укљученост "у ноосферу"). Икона у себи носи привлачење неба, еона, вечности, и победу над привлачењем земље, излаз из власти земље и њене "ноосфере". Човеково лице на икони постаје лик. Икона открива процес духовног препорода, прелазак личности у ипостасност. Максимум слике је прелазак индивидуе у личност.

Статуа је оваплоћење племенског, хтонског, безоблично-хаотичног у индивидуалност. Статуа је рађање тела, икона је творевина духа, слика је падање духа од созерцања Божанства у област материјалног, у созерцање космоса. Статуа има запремину, али је лишена перспективе и позадине. Она је конкретна, индивидуална и затворена у себе. Тродимензионалност више издваја статуу него рам слику. Ако кроз статуу жели да нам се покаже уопштени тип или идеја нуди нам се алегорија или амблем осим у ретким изузецима. Подсетимо да алегорија само указује, а симбол укључује. Алегорија је ограничена само на информациону раван. Симбол је како информативан тако и комуникативан. Икона има своју животну средину: то је храм или "свети угао" у кући. Икона у ликовној галерији или музеју личи на дете, које је на силу истргнуто из мајчиног загрљаја и послато у интернат. Слици није потребна слична животна средина. Ако се мења место боравка слике у свету она се не може изнети из света, она сама је део света, њој је свуда место, она је свуда своја.

Статуа је уопште туђа средини и перспективи, она нема контакта са средином. Статуи је потребан простор, празан простор, који јој припада. Зато се статуа најчешће смешта на отворени простор или се ставља у велике полупразне сале.

Икона је открочење духовне љубави, која се излила у свет у којем владају злоба и непријатељство. То је извор животворне воде у духовно-моралној пустињи. Слика је оваплоћење душевних осећања кроз материјалне образе (слике) и начин покретања сличних осећања у гледаоцу, од префињеног естетизма до афективних емоција, од у себе затворене гордости до изопаченог сладострашћа. Икона је богословље у бојама,

богословље које душа не прихвата вербално, већ непосредно. Најбоље слике су поезија у бојама. Док се духовност иконе доживљава као кретање увис не у просторним, већ у неким другим димензијама, статуа се доживљава као кретање наниже, као обездуховљеност материје, наставак човековог пада, процес отпадања и отуђења од Бога, груба материјализација и устремљеност ка "центру земље". На икони је присутна згуснутост енергије, у статуи - згуснутост материје.

На икони су другостепени детаљи сведени на минимум, на слици детаљи, пејзаж и позадина представљају њен емоционални потекст. Икона се може само созерцавати, слика разгледати. Икона захтева молитвено тиховање како би се у њему открила људском срцу. Када се разгледа слика о њој се може се говорити, размењивати мишљење, могу се оцењивати њени детаљи и фрагменти. Икона се може доживљавати само синтетички у својој целовитости или одбацити. Позадина иконе означава вечност, али боје позадине нису једнобојне, они као да се колебају. То је знак тога да вечност није статична, она је у кретању, у њој постоји кретање, али не просторно већ другачије. Колебање боја означава доживљај светлости душом и кретање душе ка Богу.

Слика је подражавање стварности с елементима фантазије, која такође узима материјал за своја расположења из земаљских реалија. Икона је оваплоћење духовног созерцања, које се даје у мистичком искуству, у стању богоопштења, али созерцања предатог и објективiranог кроз знаковни језик линија и боја. Икона је богословска књига насликана кичицом и бојама. На икони се изображење (приказивање) двају сфера - небеске и земаљске не даје по принципу паралелизма, већ по принципу симетрије. На слици на религиозну тему, која се неправилно назива иконом, између небеског и земаљског или уопште нема разлика и разграничења, или су они сједињени "паралелним линијама" историје као јединственим постојањем у времену и простору. На слици је заступљен принцип директне, линијске перспективе, која ствара илузију запремине, тродимензионалности у изображењима, како вештаствених, тако и духовних суштина. На слици се не испољава духовно, већ се уместо њега подмећу материјалне, запреминске форме и тела и оно нестаје у овим облицима који су му туђи. Духовно на слици престаје да буде натчулно, и постаје "натурално", овде долази до профанације светиње. На то су тачно указивали иконоборци, негирајући слике-портрете на религиозну тему, али неправедно уопштавајући заједно с лошом методом све могућности ликовне уметности - у датом случају иконописање, које открива духовни свет, и које не поистовећује овај свет с бесконачношћу као с бесконачном дужином, с реалијама вештаственог света који се налази у власти смрти и трулежности. Иконоборци су икону поистовећивали са миметичким портретом, с фантазијом или алегоријом, али су икону као свештени симбол игнорисали или је нису схватили. На икони не постоји само супротстављање двају сфера - времена и вечности, већ у њеним ритмовима постоји оцрквљење времена, његово привлачење од стране вечности.

Икона је у последњем веку огрубела. У простор иконописа је упало сликарство (живопис). Издаја иконе није само издаја узора и традиције, то је издаја созерцања самог иконописца и срозавање духовног нивоа епохе. Спољашњи живот се поводио за спољашњим вредностима и спољашњим формама изражавања. Уочава се "отежавање", "постварење", овештаствељење иконе. За нерелигиозне сликаре икона се претворила у архаизам. Они су је заменили сликама сликаним по натуршчицима и натуршчицама или светом фантазије (неке од ових песудомистичких и псеудорелигиозних слика личе на илустрације "Хиљаду и једне ноћи" или бајке браће Грим). У последње време су се такође

појавиле иконе чији ликови подсећају на магловите аморфне приказе сличне ноћним аветима. Овде је присутан утицај древног гностичког пантеизма (на пример, докетизма) и савремене антропософије, која негира Христово оваплоћење и преображај тела светаца кроз благодат. У својим изображењима они као да ампутирају тело и замењују га "етерским" телом, авећу-двојником. За гностике и антропозофе Христос није васкрсао у телу и они негирајући опште Васкрсење у својим мистичким сликама тело одбацују као непотребну љуштуру.

V

Једну од највећих опасности у молитви представља замена духовних осећања душевним. Душевна осећања су сликовита и упечатљива. Она личе на бучне таласе, који се уздижу изнад воде и који су највиши тамо где је дно најближе. Она расту као брда за време осеке док је бездан океана обично спокојан. Његова површина личи на огромно поље које једва њише колебање таласа. Није узалуд највећи океан назван Тихим. Често ентузијазам, одушевљеност, стање нервне узбуђености, ексцентричност, поетску надахнутост или истанчани интелектуализам светски људи доживљавају као буђење духа у молитви, али је то у ствари само сурогат молитве.

Три душевне силе поробљавају човеков дух. Прва је његов приземни разум који непрестано, као паук, плете из самог себе нити судова, представа, домишљања, планова, успомена, претпоставки, проналазачких досетки, апстракција итд. и трчи по овој паучини покушавајући да ухвати у њу светлост истине.

Друга сила која притиска дух јесте реактивна, заштитна сила душе, која се у нашем палом стању не испољава у борби с грехом, већ у супарништву, гневу, јарости и непомирљивости. Ова, енергија људске душе усмерена у погрешном смеру, сама је постала страст и обично се обрушава против онога ко човека омета у остваривању његових жеља.

Трећа сила душе јесте тежња ка насадама, стална жудња за задовољствима. Наслада је попут морске воде: она после себе оставља осећање горчине, али не гаси жеђ, већ је напротив, распаљује. Онај ко пије горко-слану морску воду жели да пије још више и усред мора умире од жеђи. Наслада имитира духовну утеху, симулира духовну радост, зато човек често меша два међусобно супротна стања: душевну насладу и духовну радост. Наслада има широк спектар дејстава. То нису само груба чулна задовољства, већ и наслада друге врсте. На пример, естетске, стваралачке, које људи често мешају с духовним стањем. Међутим, све душевне насладе припадају времену и земљи. Све су оне пролазне. Оне стварају расположење, а не стање. Насладе могу бити, како очигледно порочне тако и подношљиве. Неке од њих изгледају као одмор и награда за човека. На пример, наслађивање пријатељством, породичним радостима, општењем са природом итд., али све оне припадају земљи и ако постају животни циљ успављују дух.

Молитва увек мора припадати духовном нивоу зато што је молитва откидање ума и срца од земље и усмереност ка вечности. Ово је често праћено трудом и болом као када човек одлепљује фластер од ране, која крваи. Зато је усредсређена молитва најтежи подвиг. У молитви није забрањено молити Бога за земаљска добра, али не као за циљ по себи, већ као за средство ради поткрепљења на земаљском путу. Душевна молитва, ма како ватрена била, ма како надахнута изгледала, представља извртање саме суштине молитве. Дух се буди само кроз покајање и борбу са страстима. Речју "покајте се"

започели су своју проповед и Христос и Његов Претеча. Једини пут у Царство Божије води кроз покајање. Ван њега делују душевне страсне силе, које човек може да сматра за духовна стања.

Обратимо се сад једном од најмистичнијих аспеката Православља - икони. Икона је испољавање благодати Божије на земљи. Ми не можемо да унесемо у ту област било какав систем. "Дух дише где хоће", рекао је Господ. Указаћемо само на неке особине православне иконе коју већина наших савременика слабо разуме. Лик је на древним иконама величанствен и строг. Тамо нема сентименталности и нежности - ових испољавања душевности, сурогата љубави. Духовна љубав, одражена у ликовима древних икона је строга и захтевна. Њихов поглед гледа из вечности. Он као да обухвата читаву васељену. У њему се одражавају вечност и бесконачност. Тамо нема трага снисходљивости или помирености са гресима. Зато је њихов лик несхватљив, туђ, а понекад и страشان за човека плотског, везаног за страсти. У овој мржњи према греху, у овој суровој истини постоји само једна жеља, васцела жеља - спасење човека. Истинска љубав, духовна љубав, коју одражавају древни иконописци не пристаје на компромисе. Ово многим савременим људима изгледа као суровост. "Сурови, страшни ликови," кажу они. Они желе да их икона мази, они желе да "кокетирају" с иконом. Духовна љубав је неупоредиво дубља од душевне. Она више саосећа са нама, више пати због нас. Она као да ћутке виче од боли, али због наше одвојености од Бога - извора живота, а не због пролазних незгода. Она се боји наше вечне погибелји.

Ликови са древних чудотворних икона су строги, зато што су прозорљиви. Они виде демонски свет. Овај свет страшних змија и шкорпиона, који окружује човека, свет невидљивих убица; виде гнездо греха - станиште сатане у људском срцу. Зато су њихови ликови непокретни и строги Господ и Мати Божија се по предању никада нису осмехивали. Како су могли да се осмехују гледајући људски род? Како може да се осмехује мајка ако је видела како је тело њеног детета обавила змија или како је оно у бунилу због мучне тешке болести?

На католичким иконама нема метафизичког трагизма. Тамо постоји трагизам земаљских, душевних, људских осећања. А најчешће и нешто друго - људска чулност, оно што је усмерено на земљу и припада земљи. Рај и пакао су или заборављени или приземљени, пренети на земљу. Тамо икона гледа на земаљски начин, можда добрим очима, али види само земаљски свет. Пред таквом иконом грешник не прошавши кроз огањ покајања може у потпуности да се преда душевним осећањима. Зато су тако често на Западу песници опевали Дјеву Марију као "предивну даму", а витезови Је називали краљицом свог срца, што православном човеку звучи као страшно светогрђе и исмевање светиње. Ову душевну чулност и сентименталност католичких икона човекова подсвест доживљава као могућност помирења са Богом без покајања, без промене себе. Зато се у католичкој мистици тако много говори о екстатичној љубави и тако мало о покајању, о очишћењу срца и о свакодневној суровој борби са страстима. Православна свест осећа нешто туђе у овим земаљски лепим, али у духовном смислу непрепорођеним, већ само нежно-сладуњавим ликовима. Овај израз иконе која се осмехује делује као успављивање грешника, као капитулација и помиреност са грехом. Грешник воли кад се кроз прсте гледа на његову ругобу. Људи су се заљубљивали у неке католичке иконе. Немогуће је заљубити се у православну икону. Тамо гасну страсти, тамо се буди дух. А страстан и сластољубив човек жури да што пре оде од такве иконе. На древним иконама нема сете, жалостивости и онога што бисмо назвали уљуљкивањем грешника. Ко зна за ужас

трансцендетног зла неће успављивати грешника. Он ће другачије гледати на земаљске патње, које тако мало значе у поређењу са вечношћу. Општење са Богом без срдачне чистоте, тачније, без тежње ка срдачној чистоти, није могуће. Чистота срца није могућа без покајања и борбе са грехом. Зато је опраштање грешнику без његове одлучности да се бори са собом, да пролије своју крв немогуће - то је лаж.

Древна чудотворна икона је истовремено близу и далеко од грешника. Тамо је присутна близина духовне љубави, љубави према човеку као образу Божијем, и истовремено огромна удаљеност, удаљеност светости. Човек осећа како му је Бог близак и како је он сам далек од Бога. Једно од својстава светости јесте мржња према греху. Светиња не може да се сједини са прљавим и нечистим. Зраци светлости падају на површину мочваре, али се блато од тога не претвара у светлост.

Икона је светлост која струји из даљине. Одсуство удаљености светости на икони срзава икону у сферу душевних људских осећања и може у изопаченој свести грешника да се претвори у лажно самоуљуљкивање и чак у гаранцију дозвољености његовог греха. "Грешни како желиш, Господ ће те свеједно по Својој милости примити."

Поглед древне иконе изгледа одрешен од света. Он не гледа онога ко се моли, већ као да гледа изнад, или тачније кроз њега, као што се зрак, прошавши кроз стакло устремљује у даљину; он види човека на фону вечности, у сферама земаљског и трансцендетног света који се пресецају; он види у човековом срцу оно што сам човек не види, а често се и боји да види. Ликова са древних икона се боје демони, пред њима се узнемиравају и вичу ђавоимани, они које смо навикли да називамо заједничким именом душевних болесника. Древна икона изгледа обузета невидљивим пламеном у којем гори не сагоревајући као купина на Синају.

Други део

I

Православни апологети су икону поредили са Светим Писмом. Библија не носи у себи само најважније информације, већ и ону животворну снагу, која непосредно утиче на човекову душу и као зрак продире у саму дубину његовог срца. Свето Писмо је откровење и благодат Божија, која се садржи у људској речи. Икона је Црквено Предање и благодат Божија која се испољава кроз линије и боје, као кроз слова у боји. Свето Писмо се пажљиво слуша у тишини; икони се човек обраћа с молитвом. Свето Писмо открива духовни свет људске душе; кроз икону људска душа општи с тим светом. Сила која се садржи у Светом Писму сведочи о томе да је оно истинито, да духовни свет постоји и да је отворен за човека. Снага иконе сведочи о томе да је тај свет близу нас, да је сама душа - делић тог света.

У древна времена за иконописца су најважнији били светост живота и мистичка интуиција (способност за доживљавање духовног света), па тек онда мајсторство. Сједињени, они дају оно што се у свету назива генијалност, а у Цркви прозрење.

Икона има два поља. Првобитно поље је људско срце у којем икона мора бити невидљиво насликана кроз молитву и унутрашњи мистички доживљај. Ово је виђење свештене иконе, још увек не у бојама и линијама, већ у нарочитом осећању које условно можемо назвати осећањем поузданости: душа зна с ким општи и затим препознаје познати лик на икони или га, пак, одбацује као музичар фалш-ноту.

Мистичко искуство општења с Небеском Црквом и доживљај духовних реалија дају истински садржај икони, а образац који се копира - канонску форму и историјску поузданост. Без мистичке поузданости сама форма изгледа као "успавана икона"; она може бити наизглед лепа, али се не чује, као у сну.

Иконописац постаје или аскета или лажљивац - трећег пута нема.

Сад ћемо рећи нешто о оном аспекту иконе, који се појављује на пољу даске. Мало, затворено поље мора да се размакне и рашири до бесконачности. Икона мора да укључи душу у оно дивно кристално море светлости, које је пред престолом Божјим видео апостол Јован. Где је благодат Божија - тамо је дах вечности и бесконачности.

Икона почиње од линије. Навешћемо три врсте линија: 1) светлоносну линију, 2) јединствену линију, 3) пуну линију.

Светлоносна линија је оно што стоји иза иконе, што указује на њене сфере, равни и поља, што обједињује икону у јединствену композициону целину, што показује животни простор иконе. Ова линија почиње ван граница иконе и излази ван њене материјалне равни. Она је из царства невидљивог. Повезавши икону с овим царством она поново нестаје у невидљивом као што звук мале фреквенције не престајући да постоји постаје недоступан човековом слуху.

Светлоносном линијом се могу назвати умне линије - само у светоотачком значењу ове речи, које разликује ум од разума. Ум је за свете оце био буђење и прозрење духа, који је ипак слободно могао да користи душевне силе.

Јединствена линија излази из људског срца, она је присутна у свакој линији иконе. Реч која не излази из срца, чак и ако формално буде истинита, ипак остаје мртва реч. Линија која не иде из срца биће лажна линија. То више није откривање тајне већ измишљање. Линија, која иде из разума или из маште јесте слепа линија.

Трећа линија је пуна линија. Овде су присутни реализација и практично оваплоћење прва два услова. Уметникова рука мора бити потчињена срцу и цртати линију јединственим, непрекидним покретом и ни у ком случају не сме да је исцртава. Иначе ће се добити испрекидана линија с вештачки повезаним тачкама. Овде ступа на сцену техника цртања, али главно остаје стање: кад је срце слободно од грехова, страсти и брига, кичица је слободна од импулса и грчевите напетости. То уопште не значи да кичица треба да буде ослабљена. Ослабљеност кичице значи гашење ума, односно стање медијумизма кад у човекову душу могу да се упију духови-паразити.

Кичица не сме бити напета - то је одлика гордости, чија обрнуту страну представља страх од неуспеха, недостатак унутрашњег виђења, који људи желе да компензују разумским знањем и да на извештан начин превладају слепило силом воље, а понекад - одсуство правилне технике сликања... Кичица уметника треба да буде слободна, али да се налази у стању приправности мишића.

По чему се јединствена линија разликује од неразделљиве, пуне линије? Објаснићемо на примеру: обрве на лику иконе представљају јединствену линију, а свака обрва је наразделљива односно непрекидна линија, коју уметник треба да наслика једним покретом без заустављања руке.

На икони нема директне перспективе, али је то не чини статичном и пљоснатом. Икону треба поделити на мисаоне сфере, које замењују перспективу. Само одрицање од директне перспективе, без виђења сфера није довољно: таква икона ће бити лишена композиционог савршенства, центрипеталног кретања и сферног узлета.

Сфере и равни, које се пресецају могу бити оцртане, а могу и само да се подразумевају. Круг, укључујући и елипсу јесте најбољи израз поља динамичких сфера, које се замрзавају у унутрашњем узлету.

Карактеристично је да је паганин и сатаниста Рудолф Штајнер приликом изградње свог храма "свих богова" у Дорнаху захтевао од резбара да запреминска изображења идола Венере, Меркура и др. буду угласта и оштра. Ломљена линија је симбол распада.

Шта значи слободно кретање руке? То је покрет чврст, ритмичан, целисходан, јединствен, равномеран; кретање при којем се кичица не одваја од платна и даске. У том кретању нема сувишне напетости, кичица се не зауставља, не прави дробљене линије. У слободном покрету нема вибрација - дрхтања руке, нема брижљивог исцртавања, а истовремено нема немарне ослабљености, нема гордог притиска кичице самопотврђивања, нема бојазни и несигурности као да се кретање врши у тами, по пипању. Слободан покрет руке омогућава да се избегну изоловане, локалне линије, које су неспојиве с осећањем јединствене линије и целовитости композиције. Рука не сме имати ослонац, она се налази у ваздуху. Такође се једна линија не сме исправљати другом, која се црта преко ње. У том случају ће у два линијама одсуствовати слободно кретање: прва линија ће бити лажна, а друга усмерена на исправљање онога што се не може исправити.

Линија на икони је прорез у духовни свет, то је зрачак у свету троме, и због тога у својој суштини затамњене материје - материју само благодат може да просветли.

Уметници Кине и Јапана су створили технику и стил, који делимично подсећају на иконопис, али је то само спољашња и површна сличност. Ако се слика великих кинеских сликара по лаконичности језика и јасности сваке линије и може поредити са иконом, ипак се види да је то икона окренута лицем наниже, то је икона оживотвореног космоса, икона где нема Бога. На таквој слици у суштини нема места за човека - он је подједнако појава земље као што су то јелен и птица. Планина или водопад заузимају много више места на кинеској слици - из њих као да шикљају сокови земље.

У јапанском сликарству је човеку поклоњено више места. Неки ликови могу изгледати иконографично, међутим, уметници су у овој чудној иконографији интуитивно изразили привлачење земље. Оштра лица говоре о снази воље; на фигурама, ма како то чудно било, доминира стомак. Ова лица носе демонски карактер. Ако се ликовима са слика додају рогови или копита угледаћемо приказ демона.

На кинеској слици постоји космичка хармонија, на јапанској - човек борац који ступа у борбу са супарником, који стоји ван граница слике. Ако се јапанско сликарство пореди с иконописом то ће бити "прометејевско сликарство".

Шарм кинеског сликарства је у његовој музикалности. Уметник приморава слику да пева. То је космичка мелодија, која не подсећа на то да је душа делић неба, већ на то да је човек узет и направљен од земље.

На православној икони је присутно тиховање, тамо нема музике. "Музикална" икона стоји на граници између иконе и слике. На иконографској слици кинеских мајстора која личи на лист партитуре звуче мелодије, прелази и преливи.

Православна икона се слика јединственом линијом, непрекидним покретима кичице, и созерцава се јединственим погледом. Икона, рашчлањена на ћелије и фрагменте гине као да је избодена ножем.

Кинеска иконографска слика космоса личи на слепи непробојни зид на којем су насликани небо, облаци и језера. То је очаравајући, предиван ћорсокак душе, то је слатки дремеж душе на златној постељи. По папирном свитку кинеског уметника очи клизе као

по страницама књиге исписане хијероглифима. Тамо се душа не просвећује, већ се наслађује слушајући пажљиво музику космоса који рађа асоцијативне звуке и ритмове у самој души: она се храни танким прахом који се диже са површине земље. Кинески уметник личи на старог аристократу, који је одавно изгубио веру у Бога, али је сачувао вековима васпитавано благородство и префињеност манира.

У јапанском сликарству централно место заузима човек. Он није естетa обузет лепотом космоса, већ борац-самурај који на двобој изазива духове неба и земље.

Омиљени сиже јапанског сликарства је планина Фуџијама. То није модалност космоса, то није његово емоционално испољавање, већ је пре амблем творевине, или симбол јапанских острва, који се уздижу ка небу. (У срцу Јапана је узбуркана лава, а на његовом лицу је осмех.) Чак и када је врх Фуџијама празан и усамљен на слици се чува бинарност доживљаја: видљивог вулкана и невидљивог човека како се међусобо боре.

На јапанским сликама с полуобнаженим телима нема сликовите шаролике чулности као на минијатурама Персије и Турана (Таџикистана), нема ни сладострашћа, ни стида, већ постоји нешто дубоко и тамно - то је луциферијанство где се светлост претвара у таму, а тама у мртву фосфорну светлост. Тамо је човек приказан као демон: тело му је туђе као одећа, као плашт под којим кинески сликари брижљиво скривају линије људског тела. Овде човек није мрав који пузи по глобусу, већ титан који жели да изнад своје главе подигне земаљску куглу.

Православна икона одражава небо и Божанствену светлост. Кинеска слика - земљу у својој откинutoј од неба, аутономној и зато унапред осуђеној лепоти. Она покушава да трагедију света замени елегичом, литургијском тугом.

Јапанско сликарство је икона подземног царства, то је светлост палог анђела, јарка али тешка, хладна и мртва светлост коју душа доживљава као непрозирну таму.

У том смислу је занимљива паралела између уметности, која одражава душу народа и саме историје.

Ни у једној земљи хришћанство није било уништено с таквом суровошћу и доследношћу као у Јапану. У том смислу са Јапаном никако није могло да се пореди Римско царство из времена Диоклецијана или Персија за време владавине Сапора и Пироса.

У касном средњовековљу хришћани су у Јапану чинили значајан део становништва, трећи по бројности, после будизма и традиционалног паганства - шинтоизма. Влада шогуна - вођа војне администрације је све хришћане осудила на смрт. Пресуда је била извршена с непоколебљивом вољом и изузетном усрдношћу. Убијање хришћана је трајало у току читавог 16. века. Јужна острва Јапана, бедем хришћанства - била су обојена крвљу као подијум огромног стратишта. У каснијим вековима, све до половине 19. века хришћанство се сматрало преступном антидржавном сектом. Јапанац је приликом ступања на државну службу морао да се закуне да није хришћанин и да јавно сломи крст. Овај закон, који је постао ритуалан био је укинут тек у 19. веку под утицајем хришћанских држава. И још једна карактеристична црта: самоубиство, које хришћанин сматра најтежим грехом, за јапанске самураје је постало изражавање највеће врлине и јунаштва. Притом се самоубиство (харикири) обавља на истанчано-суров начин: самурај својим мачем пара стомак и затим кружним покретом бодежа исеца своју утробу. Овде људска, тачније демонска воља треба да победи смрт. На јапанским портретима се пре него у социолошким делима може наћи кључ тајне како су пустињска острва Јапана -

налик на камење које је након завршетка градње избачено у океан - постала највећа технократска држава на свету.

Кинеско сликарство је космичка поезија, али је сам космос концентрисан на Земљу: средиште Земље је Кина, Кина је срце Васељене. Ово срце живи док се поштују правила древних мудраца. Тамо је време усмерено уназад, прошлост и будућност су замениле места. Промене су издаја духа Кине, душа предака. Изгубивши небеску лепоту Кинез је почео оштро и снажно да осећа и доживљава земаљску лепоту, да је види у гомили камења, у снегу који се топи, у зраку сунчеве светлости, која продире кроз рупу на колиби.

Кинеско сликарство је позив човеку да види лепоту земље, да се раствори у космосу као кап у океану, да живи ритмовима космоса. Међутим, сва васељена не може да испуни бездан људског срца и зато је кинески естетa истовремено лиричан и суров.

Платна с врховима планина окружених прозрaчним облацима, хладовите баште, врбе, које су своје гране погнуле ка води - то је декорација, која крије другу башту "поднебеске империје" - башту мука које су постале уметност, у којима целати не поступају као обични месари, већ као уметници у свом послу.

Господ је рекао: "Уђи у клет (собу, келију) своју, затвори врата и тамо се тајно помоли Богу." Радионица иконописца мора бити налик на келију у којој све подстиче на молитву. У њој осим икона и неопходних ствари за рад не треба имати никакве друге ствари, оно што одвлачи и расејава пажњу. Чак и кичице и боје бачене у нереду представљају нежељени надражај за ум иконописца. Он мора бити усредсређен као за време богослужења. Затварајући за собом врата радионице иконописац мора да затвори врата за свет и да отресе световне бриге као прљавштину пред прагом. Не треба све људе пуштати у радионицу иконописца. Присуство туђег духа, чак и трагови његовог боравка рађају осећање тежине, спутаности и духовне празнине.

Икона почиње од линије, а линија почиње из срца; она нема другу основу или узрок, који је условљава. Сливовито речено она се извлачи из срца као нит из паука. Срце је по светоотачком поимању обитавалиште човековог духа или сам дух. Зато се полазна тачка иконе налази у невидљивом свету, а затим се појављује и испољава, као да снисходи на раван иконе; она није понављање линије узорка по којем се икона слика. У интелектуалном и естетском смислу она је необјашњива и недоказива, као што је недоказив филозофски постулат на којем почива читаво здање даљих логизација.

Ако прве јединствене и непрекидне линије нису успеле, односно ако их уметникова душа није прихватила са осећањем сигурности, икона није успела.

Осећање сигурности јесте осећај сличности лица, које је насликано на икони (његово препознавање) и личности свеца, којег је срце у молитви видело не визуелно, већ у мистичком доживљају. Овде постоји принципијелна разлика између пресликаног и копије. Пресликана икона јесте блискост личности, копија је сличност или чак визуелна подударност с иконографским ликом. Кад нису успеле прве линије поправљање треба почети од сопственог срца, односно треба принети покајање за грехове, нарочито због гордог самопотврђивања и тајног уздања у свој таленат и способности. Затим треба смирено молити свеца да он заједно с уметником невидљиво држи кичицу, односно да усмерава покрете његове руке.

Треба имати на уму да се покретом лакта може приказати геометријска фигура, али се не може повући жива линија. Покрет лакта је мртав махинални покрет попут куцања клатна или кретања тачка.

Покретима прстију се могу доцртавати детаљи, може се бојити и украшавати, односно не може се стварати већ допуњавати. Главни покрет иконописца је покрет запешћа. На икони су најважније очи, то је духовни центар иконе. У очима се одражава душа, на икони су очи проблесци из света духа у свет материје.

Симбол очију јесте круг или круг с тачком у центру. Осим тога, круг је симбол вечности, сунца, целовитости, завршености, савршенства. Од кружнице као од вечности треба да исходе линије композиционих сфера иконе и њене форме, макар и ако наизглед не личе на круг.

Копирање је смрт иконе. Да би се икона пресликала треба је унутрашње доживети, треба прочитати њен смисаони текст, а затим га написати својим рукописом. Копирати значи аналитички рашчланити икону, а затим механички преносити потезе и детаље са узора на даску или на платно. Међутим, икона не може бити конструисана од делова и фрагмената. Душа је јединица, монада, а не збир бројева.

За пресликану икону је важан прво садржај, а затим форма. За копију је прва форма, а затим садржај. На пресликаној икони се духовно јединство преноси кроз боје и линије. На пресликаној икони је кретање од унутрашњег ка спољашњем: на копији - од спољашњег ка унутрашњем, међутим, ово унутрашње се прихвата кроз подударност и сличност са узором по завршетку свих радова.

Копирати значи искључити своје срце из рађања иконе, заменити га "изоштреним" оком и механичким покретом руке. Овде се не слика икона, већ се "скида њен факсимил". Још већу лаж представља измишљање иконе, "стваралачко надахнуће" - стање извесног нервног узбуђења са распламсалом фантазијом, која нема ништа заједничко са животом духа.

У првом случају се икона штанцује као на ротационом ваљку, а у другом се на икони не испољава личност свеца, већ сам уметник: садржај његове подсвести, уобразиље, сећања, емоција итд. другим речима, он пројектује сопствено "ја" под обличјем иконе. Овакав узлет страсне уобразиље верујуће срце не доживљава као икону, већ као прљавштину на дасци.

За знаменитог Далија се прича да је направио копије неколико слика с таквом прецизношћу да је изазвао забуну међу стручњацима, који нису могли да разликују копије од оригинала.

Велики иконописци би могли да учине исто, али би се онда од мајстора претворили у занатлије. Њихове иконе су биле оваплоћење молитве и реално виђење духовног света. Зато су иконе пресликане са чудотворних икона такође биле чудотворне као појава Духа. Овде постоји тајна: зашто се код древних иконописаца пресликане иконе никада нису подударале с оригиналом? Без осећања реалног присуства свеца као невидљивог живог бића и јединственог поља иконе није могуће насликати икону. Овде уметник треба да избегава две крајности, које су подједнако опасне, две профанације: нарочити примитивизам, који лако прелази у вулгарну грубост (кад уметник као да тапше свеца по рамену и нуди му да седне на табуре) и насупрот томе, претерану раскошност и извештаченост форми, онај нимало аристократски аристократизам којим се одликују душе трговаца-скоројевића; тада изображење светаца на икони не постаје духовно-прекрасно, већ "елегантно".

Главне боје на икони јесу бела и црна боја. Оне на икони не доминирају увек, али неизбежно присуствују на њој макар у другим бојама. Белом бојом се сликају одсјаји светлости на одећи и одсјаји на ликовима. Бела боја је на икони најдубља и најмистичнија

боја, то је образ Таворске светлости - вечних Божанствених енергија. Ова светлост не обасјава свеце споља као извор који се налази у простору; она не зрачи ни изнутра као пламен душе кроз танани покров тела, то је светлост ван простора и времена. Она сведочи о свом присуству, али се по правилу не може свести на претходни узрок, на потчињавање закону или правилу, или локализовати. Она сама представља узрок свега; она бира, освећује, преображава и твори. Само изображење белих светлосних линија упркос облицима тела и наборима одеће као да сведочи о томе да ова светлост није потчињена законима физичког света и оптичког доживљавања. Ова светлост сама налази свеца. На свакој православној икони присуствује Тавор.

Бела боја је боја почетка - прошлости пре света и пре времена. То је боја садашњости као присуство Светог Духа, пројављивање Божанствене силе, динамика духа, молитве, тиховања и созерцања. То је боја краја, обећане будућности кад ће све боје постати сјајне изнутра, светле и прозачне; кад бела боја заблиста као на Тавору у својој тајанственој лепоти. Овде ћемо истаћи да бела боја није бела фарба, већ пре јединство боја у њиховој целовитости и узајамном прожимању; боја свих боја - бела боја - јесте савршенство и пунина, у том смислу она одговара кружници. Црна боја је такође мистична. Она може да има различита и супротна значења. То је боја згуснуте материје, аналогна четвороуглу. То је боја празнине и одсуства живота, олицетворених у палом анђелу. Ова боја може бити примењена и на Божанство како би се истакла тајна Божанства и Његова трансцендентност, то је боја апофатичког богословља (богословље које путем одрицања (негација) показује да се Бог ни са чим не може упоредити и сравнити; да је Он непојаман за мисао и неизрецив речју и да се може спознати као тајна - кроз унутрашње озарење). Тада црна боја служи као израз интензивне светлости, која човеку изгледа као мрак.

Црна боја гута зраке, а не одражава. У контрасту с белом или с другим бојама може да служи као образ тајне, у коју људски ум нема моћ да проникне. Понекад се црна боја комбинује с црвеном.

Црвена је живот, који изображава крв.

У белој боји као тонови присуствују друге боје. Бела боја је боја Логоса, Који је дошао на земљу како би просветио, спасио и преобразио свет.

Златна боја је боја вечности, величанствености, савршенства, али се најчешће употребљава као позадина или као нимб (слава свеца).

Све боје, чак и златна одговарају на питање "Шта?". Само бела боја може да одговори на питање "Ко?", то је присуство Божанства у свету. Све боје осим беле су постварене, ма како узвишени и духовни били ти предмети. Само бела боја није квалитет, већ својство, није амблем, већ предвечна суштина свих боја.

За истинску икону није карактеристична ломљена линија раздвојена на појединачне покрете, већ јединствена целовита линија. Ако нема те линије нема иконе. Исцртавања неколиким дискретним линијама сведочи о одсуству два неопходна услова: сједињењу срца с иконом и импулсом, који иде из духовног света кад иконописац постаје посредна карика, предајник и показатељ овог импулса. Ово се не дешава у бесвесном стању као код медијума, већ при јасном, чак нарочито дубоком и трезвеном размишљању ума. Само што размишљање не стиче разумско-дискурсивни, већ созерцатељни карактер. Мистичко осећање присуства, близине, утицаја, испољавања и укључености духовног света у стварање иконе, осећање јединства онога ко слика с оним што слика условљава концентрацију ума, целовитост доживљаја и зато не искључује, већ просвећује свест.

Јединствена линија је откривање, испољавање, материјализација и осветљавање у боји Оног Ко присуствује невидљиво.

Дискретна линија је сложена, ломљена, изражена у неколиким покретима, то није слободна линија, већ згуснути низ тачака; линија која се колеба и дрхти, која је насликана слепом, страшљивом и вибрирајућом кичицом; линија коју у даљем раду уметник исправља и коригује истим таквим ломљеним потезима. Линија у којој једва тиња живот је знак да на икони нема главног - присуства свеца. Карактеристично је да на цртежу детета нема дискретних покрета; тамо се може уочити способност стварања јединствене, целовите, јасне линије, способност да се ухвати главно и открију најједноставнији геометријски облици.

Линија не сме бити заострена и угличаста, као да је сломљена (оштрина, дрхтање, ломови, оштри крајеви спадају у атрибуте тамне силе). Круг и заокружљеност, као и природно кретање линије, представљају живот линије, а оштрина је знак сложености, потреса, рушења, противречности, супротстављања, промене кретања, дисхармоније, супротстављања и распада.

Овде се говори о линијама покрета и тела, а не о геометријским облицима.

На иконама се вишеугаоно изображење обично смешта у круг, у сферу или кружницу (као што паоци између осе и обода точка не изгледају заострено).

Приликом медијумизма (демонских сугестија) свест се искључује или гуши. Разум следи за линијом, она се открива као из невиделице. Код иконописца је линија пре свега - мисаона линија. Разум "види" линију, коју рука црта, а не следи за руком као слепац за водичем.

У медијуму сила делује мимо његове воље, сила која уништава уметника као личност. Он постаје додатак кичице и боја, а у суштини ствари заробљеник њему несхватљиве силе.

У иконописању духовни импулс не делује само кроз иконописца, већ у јединству с њим, кроз јасност интелекта, преданост воље и продуховљеност осећања.

Осећање јединствене композиционе линије као лајт-мотива слике нарочито је карактеристично за египатске фреске и кинеско пејзажно сликарство. Код Египћана је то израз колективизма: људи који личе једни на друге као двојници, приказани су као смрзнути у покретима и позама, који не изражавају само поступност већ и ритам рада. Овде човеково место заузима мрав који ради.

Портрети-фреске Египћана јесу апотеоза смрти: фигуре су статичне, одсуствује директна перспектива; лица не изражавају осећања и страсти. Она само наизглед подсећају на ликове с иконе. Бестрасност лица није мир душе, већ спокој смрти. Тамо се поштује обрнута перспектива - најважнији принцип иконе, али нема другог - нема сфера, зато је духовни свет на фрескама замењен загробним светом, празном и мрачном вечношћу - царством сенки.

Кинез се мири са смрћу као са неизбежношћу. Египћанин трпи пораз у титанској борби са смрћу смрти (пирамиде су надгробни споменици ове борбе).

Кинеско сликарство је космизам. Пејзаж - облаци, степенасте планине, стабла шећерне трске - то су ноте космичке музике. Али дух космоса је безлична сила која не мари за човека, и зато њени акорди не изазивају усхићеност и одушевљење већ тиху тугу.

Икона нема граница. Рам издваја икону из света свакодневних неосвећених предмета, али је не ограничава, зато иконописци понекад изображења намерно сликају не само на површини, већ и на ободу иконе.

Боје од минерала стварају осећај унутрашње запремине и дубине. Кристали дводимензионално изображење чине готово запреминским као да унапред указују на скривене могућности материје, које се испољавају у њеном преображају и продуховљености. Кристали омогућавају да се у материји осети и четврта, светлосна димензија.

На икони може постојати неколико сфера, нарочито на икони са сложенем композицијом, али и у једној сфери могу присуствовати планови, који се прожимају и који пребивају једни у другима.

Желећи да изрази пуноћу дејства и да да већу могућност за молитвено созерцавање свеца иконописац често фигуру свеца слика у полуокрету, као да га истовремено приказује из неколико углова. Притом полуокрет остаје услован: он не означава просторно кретање, већ стварну позу, не најбољу позицију за онога ко се моли, већ нешто друго, отвореност и окренутост свеца ка њему, могућност да се икона погледа као изнутра, као да сам онај ко се моли почиње да осећа да је у мисаоној пројекцији поља иконе.

Одсуство линијске перспективе и истовремено постојање неколико равни, планова и сфера на икони омогућавају да се изрази духовна запремина, лишена материјалне тежине. Притом се тело не претвара у привидну сенку душе, већ се, напротив, уздиже на највиши степен реалности. То је један од узрока због чега су древни иконописци избегавали разливане границе линија, нијанси и полутонова и напротив, сликали јасним, понекад чак контрастним бојама.

Преливи и прелазни боја из једне у другу карактеристични су за слике с директном перспективом и једном равни. Боје тела и одеће на икони су условне, зато што су реалије тела - образ будућег Васкрсења преображеног тела, а не овековечавање плоти.

Небеска Црква је нераскидиво повезана са земаљском Црквом, нарочито у тајнама и црквеном богослужењу, зато иконописац мора бити црквени хришћанин, у најдиректнијем и најдубљем смислу те речи: он мора да живи животом Цркве, мора да га освећује тајнама, да дише у њеној духовној атмосфери. Црквени обреди, ритуали и обичаји јесу услов истинитости његовог стваралаштва. Тек тада он у мислима може да каже Господу: "Сам у мени живи, Сам кроз мене стварај, Сам пребивај у мом срцу, Сам управљај мојом руком."

Иконописац увек мора да осећа своју греховност и недостојност, да види недовољност свог мајсторства, оно што смета благодати Божијој да делује у њему и кроз њега.

Човек од Бога добија оно што може да прими: прљавим каналом вода ће цурити у капљицама, чак и ако он буде спојен с огромном реком.

Пребивање у Цркви, мистичка обдареност, уметничка способност и мајсторство, и што је главно - присуство благодати у срцу, дају иконописцу могућност да разликује и одваја свештено од несвештеног, своје (црквено) од туђега, истину од лажи. Цар Соломон пише: "Пиј воду из свог извора, који тече из твог бунара." Иконописац не само да пије, већ захвата из бунара и даје ову воду другима.

Што се тиче иконописног канона, то је вековно драгоцену искуство целе Источне Цркве, искуство духовног виђења и његове трансформације у визуелном изображењу. Канон не спутава иконописца, већ му даје слободу. Од чега? Од сумњи, од опасности раскида између садржаја и форме, од онога што бисмо назвали "лажју против свеца". Канон даје слободу самој форми, смењујући копирање пресликавањем.

У Православној Цркви постоји феномен чудотворне иконе. Неки су склони да ово објашњавају психичком припремом као вером у чудотворност иконе, други користе израз: "Намољенаја" икона је постала чудотворна." Овде је последица побркана са узроком: икона делује и зато се људи пред њом моле, а не обрнуто. Чудотворна икона је пројављивање свеца кроз икону, његов избор, његово посебно духовно присуство. Чудотворност иконе не може бити сведена на неке спољашње разлоге и не може бити њима објашњена. Сам светац својом слободном вољом бира икону као место свог духовног присуства, пребива у њој, ствара кроз њу - зато она постаје чудотворна. Људи иду на кладенац да пију зато што се у њему налази вода, а не појављује се вода у кладенцу зато што људи желе да пију.

Јединствена линија, присуство сфера, равни и поља чине немогућим понављање иконе. Напротив, икона, створена уз поштовање канона, уз потпуно придржавање иконописне традиције и правила је увек нова и непоновљива.

Светлосна линија је мисаона, понекад јасно оцртана, понекад једва наговештена или невидљива линија, која се само подразумева, линија сфера и равни која иконописцу омогућава да изрази доследност догађаја ван времена, дубину и запемину изражавања ван директне перспективе; истовремена обраћеност свеца Богу и ономе ко се моли пред иконом. Последње се у неким случајевима достиже тиме што се фигура свеца црта на две или на неколико равни као на листовима полустворене свеске. Тиме се достиже максимална отвореност свеца према ономе ко се моли - као да светац може да се созерцава на икони истовремено са неколико страна.

Сфере обично указују на догађаје, који се дешавају у два света - небеском и земаљском, духовном и материјалном, вечном и пролазном; сфере такође могу да указују на степене преображаја.

Присуство неколиких равни у сложеној композицији омогућава да се издвоји и истакне свака личност као посебна икона и кроз обраћеност сваког свеца према Богу покаже њихово унутрашње јединство. Без тога сложена композиција може да се претвори само у графичку аналогију приче, а мноштво у групни приказ.

Сфере и димензије омогућавају да се на икони види њен обједињујући енергетски центар према којем су као радијуси усмерене све линије иконе.

Слика, чак и апстрактна слика, јесте фиксација онога што постоји у свету или у машти уметника, зато слика гледа из прошлости у садашњост.

Икона је образ будућег века, преображаја света, зато она гледа из будућности у садашњост. Фактор животности, јединства, стварности и целовитости иконе је један - благодат Божија.

Први пад иконописца и претварање иконе у слику религиозног садржаја јесте подметање душевног нивоа уместо духовног. Јединство у духу (молитве и созерцања) замењује се јединством расположења.

Музика душевних ритмова може бити на свој начин лепа и хармонична. Свет је често назива духовном, али срце које се моли ће у њој осетити фалш, сентименталност, лиричност, заљубљеност у себе, чулну плачљивост, неприметан задах трулежи. Она је немоћна да изрази дубину молитве, као што ни звуци виолине не могу да изразе дубину тиховања. Поље овакве иконе јесте поље људске страсти.

Губитак Бога води ка ружној антропологији; губитак Бога и човека - ка паганској космологији где је овековечена сама материја у својим олицетворењима,

персонификацијама. Предмети видљивог света оживљавају у својим истакнутим и хиперболизираним својствима: море, планине и камење као да узвикују своја имена.

Ако се говори условно и шематски, византијска икона је пре свега теологија, персијско-туранска минијатура је антропологија, пејзаж средњовековних кинеских уметника је космологија, јапански портрет је демонологија.

Ван православне иконе могу да постоје равни, али не и сфере. По чему се сфера разликује од равни?

Сфера је одраз реалног бића. То је свет који има своју унутрашњу аутономију, своје облике живота, квалитете и својства; и премда се сфере на икони не растварају једна у другој и не разлокавају своје границе, ипак то не прелази у самоизолацију гностичке плероме. Сфере коегзистирају и међусобно се прожимају. Може се рећи да су сфере ступњеви бића у односу на почетак извора и циља постојања - Божанствену светлост.

Што се тиче равни на икони оне представљају облик широког обухватања и дијапазона виђења, то су сједињени углови гледања.

Изображење као да се истовремено посматра из неколико позиција и као да добија ванпросторну дубину. У том смислу се равни могу поредити с инжењерским цртежом или с анатомским атласом духа. Равни представљају виђење ван директне илузорне перспективе, која зависи од грађе ока; то је виђење духом, извесно предосећање будућег виђења кад ће спољашње постати као унутрашње, а унутрашње као спољашње.

Сфере омогућавају да се бесконачност и вечност осете не као безгранична дужина простора и времена, већ као нови облик постојања, истовремено не као статика, већ као динамичко стање, као вечна устремљеност ка Богу, као савршенство које нема завршетак и крај.

Ван иконе сфере прелазе у једнодимензионалност и често се уместо њих подмећу "сцене", односно поступно приказивање догађаја.

Посебно место у православном иконопису заузимају симболичне иконе. Њихов круг је крајње ограничен. Шести Васељенски Сабор је забранио симболично приказивање Христа као пастира који напаса овце, јагње које држи крст, Орфеја, који својом музиком привлачи дивље животиње. Међутим, овде забрану симболичних икона треба схватати као то да је непотребно и несврхисходно да се приказују загонетни и алегорични образи Онога Ко је на земљи живео у телу.

Симболички се приказују Света Тројица и анђеоски свет - односно они који се не могу видети очима. Ови симболи су повезани с Теофанијом (јављање Божанства, на пример, јављање Свете Тројице у облику три Анђела), пророчким виђењима (књига пророка Данила, "Апокалипса") и с црквеним предањем (јављање Анђела).

У протестантском свету, који је раскинуо с древном хришћанским традицијама, укључујући и иконописање, изображења обично носе лажно-симболички карактер. Библијски догађај се под кичицом уметника претвара у магловиту алегорију, која личи на илустрацију бајке или басне. На пример, Христос се приказује као пингвин, који храни своје младунче сопственом крвљу, која тече из његових груди. Овакво "живописање" широм отвара врата за улазак фантазије и измишљања и води ка лажном мистицизму у религији. "Бајковита морализација" је карактеристична за немачке гравуре из доба Реформације. Треба истаћи да овакво сликарство, премда је и покушавало да попуни вакуум, који се створио после протестантског иконоборства, само ипак није претендовало на улогу иконе. Хиперболисану алегорију православна свест доживљава као профанацију светиње, готово као карикатуру.

На иконама посебно место заузима пејзаж. То није само позадина, већ космос, који очекује свој преображај кроз човека. Стена је на икони исклесана грудом гранита с чудним вишеугаоним плочама, које личе на огромне кристале - стена која треба да се претвори у дијамант у будућем Царству светлости; море приказано уз помоћ кривудастих линија таласа, треба да постане слично небу - море светлости; дрвеће нацртано истим таквим оскудним линијама као стене - треба да процвета као рајско цвеће. Пејзаж је потчињен човеку. Земља чека да буде обновљена кроз њега - она чека друго духовно рођање.

На икони је космос сужањ, још увек окован у ланце, сужањ који међутим очекује своје ослобођење: до времена преображаја "земље и неба" (2 Петр. 3, 13) му је дозвољено да говори само шапатом.

Најјаркијим бојама је приказана пустиња у којој живе отшелници. То је врт небеског цвећа; у њему је присутан одсјај рајске лепоте (икона "Детињство пророка Јована").

II

Све протестантске деноминације и секте су наступале под заставом иконоборства. Оне су у суштини понављале аргументе византијских иконобораца, само у примитивнијем и вулгарнијем облику.

Иконопоштовање је догма, односно истина, коју је Бог открио, али се истовремено односи и на саму структуру творевине и на философију иконе.

Пре него што почнемо да говоримо о икони треба показати разлику између иконе и идола, пошто секташи-рационалисти покушавају да помешају ова два супротна појма. Идолопоклонство је органски део паганства, обавезан израз његовог култа и ритуала. Само паганство представља обоготворење космоса, његових сила и енергија. "Космос је видљиво божанство" (Платон, "Тимеј"). Пагански богови и њихови прикази изражавају атрибутику космоса у формама митолошког мишљења.

Пантеизам се као философски знак паганства преводи речју "свебожје". Паганин је изгубивши веру у Бога као апсолутни Дух и живу Личност био принуђен да оживи материју. Он је материји приписао способност да мисли, осећа и доживљава. Свака појава, сваки предмет је повезан и укључен у сложену духовну хијерархију. Свуда присуствују космички духови, над свим стоје архонти и еони. За пагане је све постало бог, осим јединог истинитог Бога. Ово приписивање живота свему што постоји он је изразио у облику идола, који не представљају знаке, већ олицетворење сила и својстава космоса. Ово је прва принципијелна разлика: икона је симбол, а идол је олицетворење.

Друга принципијелна разлика између идола и иконе јесте:

Икона за своју основу има нарочито мистичко виђење духовног света. Икона се односи на живу личност, која пребива у духовној сфери - у области других сила и димензија. То је надбивствовање духовног света, односно виша реалност у односу на земаљско бивствовање, савршенство живота у општењу с Богом које се истиче одређеном условношћу иконе. Икона више открива него што одражава.

Идол је атрибут митологије. Митологија није предање и није легенда, није бајка и није басна, већ коментар паганског култа, који се непрестано распада - религије космоса. То је нарочит коментар, шифриран у алегоријске слике, насликан у облику најстарије врсте уметности - драме; коментар којем је постепено и самом почео да постаје потребан коментар.

Идол није одражавање духовног бића на визуелном плану уз помоћ уметничких средстава, то је опредмећивање алегорија. Чак и ако се идол односи на лик који је историјски постојао, у њему се антропологизам замењује космоизмом, односно само људско и реално се претвара у маску.

Икона је могућност да се духовно види кроз материјалне форме и да се општи са невидљивим.

Идол је олицетворена алегорија, то је замена реалне личности измишљотином. За пантеисту-паганина овде нема противречности: личност је за њега заплускивање и пена таласа који ће се, уздигавши се и заискривши на сунцу, поново погрузити и растворити без остатка у океану безликог бића. С друге стране, за паганина је све одухотворено и олицетворено, зато између идеја и реалија нема дистанци и противречности.

Трећа принципијелна разлика између идола и иконе јесте:

Икона је одраз људске личности преображене Духом Светим. Таворска светлост је тајна вечног живота. Зато икона изражава идеју целовитог човека. Чак и кад изражава историјски догађај, овај догађај се разматра у својој пророчанској перспективи. Зато икона гледа из будућности у садашњост. За паганство будућност као прелазак времена у вечност не постоји. Тамо је овековечено време у затвореним циклусима. Мит је усмерен на прошлост, ка ономе што паганину изгледа као златни век. Зато идол гледа из прошлости у садашњост.

Четврта принципијелна разлика између идола и иконе јесте:

Хелозоизам (учење о свеопштем оживотворењу материје) и персонификација космоса су створили представу о духовном и живом аналогу сваког предмета и сваке идеје. Зато је за паганина идол више од симбола, то је живо биће. Учење о једносушности божанства с космосом је у паганству изазвало олицетворење симбола и његово спајање с оним што је симболизовано.

Као паралела томе у пантеистичкој философији служи учење о адекватности мноштва и једног. Зато се паганин не моли кроз идола, већ идолу. Пантеизам се појавио као последица религиозне профанације и приземљивања људског духа. Заменивши Божански разум људским, а Откровење митологијом, он је изазвао процват философије и естетике: прва је постала аналогија интелектуалне лажи, друга емоционалне. Међутим, лаж није само недостатак истине. У духовном свету нема вакума: религиозна лаж постаје проводник метафизичке лажи у општењу с демонским силама. Лажни бог је већ слика демона и зато паганство постаје демонопоклоњење.

Икона је откривање свеца, место његовог мистичког присуства. Икона је визуелна карика у дијалогу између душе молитвеника и свеца: хришћанин се не моли икони, већ кроз икону ономе ко је на њој изображен.

Чини нам се да се у полемици између иконопоштовалаца и иконобораца - старих и нових - сами појмови "идол" и "икона" нису разматрали у општем контексту религије, већ апстрактно и изоловано, као да су ишчупани из тла.

Израиљ је био највеће острво монотеизма у мору паганског света. Због тога је библијска заповест на коју се иконоборци позивају (друга заповест Синајског декалога о забрани да се човек као Богу клања космосу и његовим атрибутима, ономе што постоји у материјалном простору на земљи, у ваздуху, и морским безданима) упућена на то да се Израиљ заштити и сачува од паганства. Међутим, ова заповест не забрањује свештена изображења, јер су сама скинија (покретна црква, коју је Мојсије видео у пророчанском

надахнућу на Синају) и Јерусалимски храм, изграђени по Божанској заповести, они су представљали симболичко изображење духовног света и обитавалиште Божанства.

Док су пагани у својој космичкој религији - учењу о једносушности божанства и света сливали симбол саоним што је симболизовано и образ с првообразом, иконоборци су материју и дух замишљали као одвојене, као раздвојене непремостивом провалијом.

Овим су негирали једну од главних догми хришћанства - учење о преображају земље и неба, материјалног света, вештаства и тела. Апостол Петар пише: "Земља и небо ће изгорети у огњу, али се неће уништити; биће нова земља и ново небо," - преображај света.

Иконоборство стоји на позицијама спиритуалистичког монизма: између духовне и материјалне сфере нема сличности, значи, није могуће општење, материја не може да одражава и да прикаже реалију духовног света. Овде иконоборци изображење свде на одраз као у огледалу игноришући и прећуткујући другу врсту изображења - симбол и симболички образ. За иконоборца је свако изображење профанација. За њих је материја нешто пролазно и наносно, оно што се подвргава уништењу.

Иконопоштовање у творевини види складан систем образа и симбола као извесну сенку Божанственог бића. Син Божији је образ Бога Оца; као савршени, апсолутни и идеални образ Он је једнак Првообразу по пунини, својствима и предвечности постојања.

Анђели и човек јесу образ Божији, космос је образ људског тела иако је створен пре човека. Мисао је динамички образ душе. Свет није једносуштан, али је јединствен у својој разноврсности и многопланости.

Стожер јединства светова јесте Божанска благодат, која повезује читаву творевину. Мисао (гноса душе) добија своје оваплоћење у знаковном систему језика. Општење се остварује кроз реч. Изговорена реч је шифрирана мисао; реч коју је човек чуо захтева асоцијативно дешифровање. Овде настаје обрнути процес: реч изазива одговарајуће слике у човековом сећању, које се кристализују у мисли. То је реакција душе на реч, кључ за шифру. Реч је динамички знак.

На нивоу душевног мишљења и профористичког говора од речи се, као кућа од коцкица, саставља образ. Не постоје идеје апсолутно апстрактне и туђе представама. Чак је и мисао о бројевима праћена мисаоним сликама ових бројева, макар као графичких знакова.

Образ делује на емоционалну сферу. Он изазива саосећање и љубав или одрицање и мржњу према садржају наше мисли.

Одсуство свештених образа у религиозној гноси води ка необузданој фантастици, односно ка стварању образа, што је нарочито карактеристично за протестантизам. Чак и кад се говори о невидљивој и непојамној супстанци, човек притом тражи одговарајући образ (на пример, мрачни бездан или бескрајно пространство неба, празног простора итд.). У неким случајевима су расуђивање и појам праћени негативним образом и са њим повезани. Кад би идеја била могућа без образа она би души остала страна и душа би према њој била индиферентна. Одсуство образа у такозваном "чистом" мишљењу је у ствари неумеће човека да фиксира образ у дубини душе ван граница рефлексije. Овакав образ не испливава на површину свести, он је лишен фантастичног сужеа и његовог развоја.

Математичка формула (идеја) обично оперише симболом и образом као својом унутрашњом илустрацијом. Мисао је образ подсвести, који се испољава кроз фонетски или графички знак - у речи.

Тамо где се игнорише догматски садржај религије почиње боготражење и богоградитељство; где нема чврстог образа као изражајног средства почиње религиозна фантастика (на пример Талмуд или протестантски пијетизам).

Протестанти и други иконоборци за своју основу, доказ, сматрају другу заповест Синајског декалога. Притом се допушта некоректан однос према тексту. А то је следеће: заповест се произвољно дели на два дела како би се створио утисак да су у њој сједињене две тезе: 1) забрана поклањања идолима; 2) стварање изображења и подобија Божанства. Међутим, свака заповест садржи у себи једну мисао, једну идеју, једну наредбу, и зато не може бити аналитички рашчлањена. Кад би заповест садржала две одвојене тезе, једну о забрани клањања идолима и другу забрану да се духовни свет изображава уметничким средствима не би постојало десет, већ једанаест заповести, и друга заповест би се распала на два аутономна и посебна дела. Међутим, ми заповест прихватамо у њеном целовитом и потпуном контексту, у њеном јединственом духовном и интелектуалном пољу. Зато забрану да се праве кумири и подобија сматрамо забраном да се изображава непостојеће и лажно (идол је у Светом Писму назван "ничим" - празнином, а на другом месту Библије - демоном). Црквеним правилима је забрањено бавити се прављењем паганске атрибутике, чак и као занатством. Мајстори и уметници који су учествовали у прављењу идола и изградњи паганских идолишта су, иако сами нису веровали паганским митовима и нису упражњавали паганске ритуале, бивали су одлучени од Цркве.

На душевном плану мишљења, реч слободна од образа и симбола не постоји. То не би било интелектуално чисто, већ пре огољено мишљење, макар зато што сама реч већ представља симбол. Само духовно созерцавање које непосредно пронице у суштину материјалног и духовног света и које објекат доживљава у синтетичкој целовитости, реално осећа спољашње као унутрашње у контакту с њим, оно у осећању може да види првообраз ван образа, али не кроз емоционално доживљавање, већ у пробуђеном духовном стању. Међутим, ово је тајна светих и будућег века, а овде се богопознање и познање света одвија кроз образе и симболе.

Свештени симболи су степенице, којима човекова душа усходи ка Богу и канали којима благодат Божија снисходи ка људима. Сама црквена хијерархија јесте симбол Небеске Цркве. Игњатије Богоносац у својим посланицама верницима заповеда да на презвитера гледају као на апостола, на ђаконе као на збор Анђела, а на епископе као на Христа.

Архитектонско устројство, декорација и атрибути старозаветног храма су били симболични: жртвеник је био образ Голготског Крста, "бакарно море" (огроман умиваоник) - крштења, јагњад која су довођена на клање су била образ Месије итд.

Језик јеванђељских прича је језик образа и симбола: отац блудног сина је Бог, пастир добри и милостиви Самарјанин је Христос итд.

Може нам се поставити питање: какве везе библијски праобрази могу имати с иконографијом? Они имају исти принцип: кроз видљиво се созерцава невидљиво, кроз садашњост - будућност. Сама нада јесте образ љубави. Праобраз је озарен светлошћу будућности. Кроз веру и наду он човекову душу укључује у већ предназначено, али још увек не остварено Божанствено обећање. Иначе би се између два завета простирала непремостива провалија.

Само Свето Писмо се може посматрати као икона, написана речима, а икона као свештена историја насликана бојама и линијама. Спољашња људска реч је образ унутрашњег логоса. У будућем животу образ ће прећи у непосредно виђење.

Профористичка реч, оно што називамо језиком - у интуитивно проницање, када ће сама душа созерцавати другу исто као себе саму. Ишчезава дуализам материјалног и духовног: материјално остаје као форма, као чување човекове индивидуалности - његовог лица, а духовно као његов садржај. У Божанственој Светлости ће доћи до њиховог несливеног јединства, Бог не уништава свет, већ га васпоставља у претходној хармонији и узводи ка некадашњој лепоти.

Иконоборство води ка недвосмисленом монизму: ако нема ничег заједничког између духа и тела, мора бити уништено или једно или друго. Логички завршетак иконоборства ће постати или спиритуализам или материјализам.

У паганству долази до уништавања и једног и другог: и духа и материје. Тамо је личност фикција, а душа сенка; личност се раствара у космичком бићу. Космос замењује хаос, хаос рађа космос. Један циклус не прелази у други, већ се смењује другим, зато се у паганској симболици космичко биће приказивало у виду круга или свастике (кретање у затвореним циклусима). Тамо нема ничег сталног и вечног: ни индивидуализма, ни личности ни самог космоса. Једино стални и вечни су ритмови и пулсација непознатог апсолута који има две модалности: космос и хаос, биће и небиће.

У пантеизму се симбол слио с оним што је симболизовано и затим је постао митолошки лик. И овде је претрпео секундарну метаморфозу и претворио се у алегорију и загонетку.

За паганина алегорија оваплоћујући се у форму идола постаје живо биће, али се не претвара у личност. Богови настају и нестају у океану апсолутне супстанце, зато су идеали маске ритуалног каравана које се мењају.

III

Монофизитство се на мистичком нивоу слабо слаже са главним принципом иконе - са њеном тежњом да се духовно покаже кроз вештаствено, невидљиво кроз видљиво, и да се покаже преображај људске природе: човекове душе и тела у Духу Светом. У раном монофизитству спиритуалистички монизам се појавио у вештачком примитивизму и шематизацији иконе. Оба ова приказа личе на дечји цртеж, материја као да је нестала.

У касном монофизитству је негирање материје попримило другачији, суровији и радикалнији карактер: људско тело је почело да се приказује као тешка плот, трома и непросвећена благодаћу. Ово збијено, обојено, као намерно јарко намаловано, тело се доживљава као нешто страно и дубоко туђе духу. У раном монофизитском иконописању прозраност тела се претварала у празнину тела; у каснијем је тело постајало приземљени, трулежни, умртвљени и непробојни покров који крије душу и дух. Историјски истовремено са секуларизацијом црквеног живота, са слабљењем човекове религиозне интуиције и с постепеном заменом духовног осећања душевним у молитвеним стањима, долази до одступања од иконописног канона и традиције, мења се форма и снижава се духовни ниво иконе.

Човек у молитви кроз икону созерцава личност онога ко је на њој изображен. Созерцавање није максимална концентрација пажње, већ је нешто друго - нарочито духовно осећање, блискост општења; то је контакт личности са личношћу, који започиње речју, а затим се завршава оним што је дубље од речи; тамо нема расуђивања и представа, већ постоји непосредан доживљај, нема анализа и оцена као поређења са неким еталоном; нема естетизма као наслађивања земаљском лепотом, већ постоји одраз, отисак,

уподобљење (духовно осећање уподобљава (чини сличним), а духовна љубав сједињује). Зато је из древних икона потпуно избачено све оно што омета молитву - усмереност онога ко живи у времену ка ономе ко живи у вечности, у тајанственој беседи духа са духом.

Отупело религиозно осећање и падање у област душевног је икону учинило удаљенијом и више туђом човеку: он је престао да је унутрашње и духовно препознаје и као полуслеп пита - ко је то?

Како би пробудио интересовање за икону уметник се прилагођава, хотимице или нехотимице, укусу и захтеву наручилаца, приближава икону слици, украшава је и усложњава детаљима који човеку причињавају естетско задовољство, а у суштини расејавају молитву; с друге стране у икону се као потпорњи на згради укључују алегоријски знаци који на душевном нивоу треба да створе утисак дубине, вишезначности и тајне. Срастајући се с иконом они као да постају нове титле, ознаке и амблеми. На древним иконама се писало само име свеца или назив празника. Алегорија допуњује име; она се претвара кратку причу о свецу. Молитвено созерцање иконе се у извесном смислу фалсификује читањем иконе. Схватање древне иконе је могуће само кроз молитву: схватање алегоријског приказивања знакова - кроз расуђивање и супротстављање. Алегорија укључује две душевне силе: аналитичко расуђивање и емоционални доживљај, али на уштрб духовног, мистичког осећања.

Може нам се рећи да се у римским катакомбама Христос приказивао као пастир који носи овцу, као Орфеј, окружен дивљим зверима, као Херакло, који убија змију итд. Међутим, између ових приказа и касније алегорије постоји суштинска разлика: овде су коришћени праобрази Месије, Којег су очекивали сви народи света. Не само у Старом завету - богонадахнутом открочењу, већ и у паганским предањима, митовима и пророчанским књигама сибила одразила су се месијанска предосећања и нада да ће Он доћи, иако у изопаченом и затамњеном виду, као нејасне сенке. Овде постоји употреба и извесно исправљање митолошког образа Спаситеља који долази, а нема измишљања алегорија. Овакви прикази су били изазвани историјском неизбежношћу - прогонима хришћана. То је била одређена, свим хришћанима разумљива визуелна шифра. Међутим, истовремено су постојале иконе Мајке Божије и Спаситеља од најдревнијих времена, како говори црквено предање о иконама, које је насликао апостол Лука, а о чему сведоче и неке пећинске фреске.

Шести Васељенски Сабор је указао на несврсисходност алегоријских приказа (забрана да се Исус Христос изображава у виду јагњета). Кад се праобраз оваплоћује и пророчанство испуњава, треба изображавати само испуњење обећања, а не пророчанство.

Монофизити користе алегорију на икони и то не само зато што не признају последње Васељенске Саборе на којима је било догматизовано иконопоштовање и прецизирано питање иконографије, већ такође због тога што алегоријски приказ игнорише један од главних аспеката православне иконе - преображај целе људске личности - душе и тела - Божанственом светлосћу и будући преображај Васељене кроз човека.

Иконе на којима алегоријски знаци прате приказана лица потенцијално садрже две грешке: или се алегорија може посматрати као неопходна сакрална атрибутика или само свештено изображење почиње да се доживљава као алегорија, притом молитву подрива друга душевна струја: размишљање, сећање, досећање, односно икона и духовни свет ће се доживљавати под другачијим душевно-разумским углом гледања.

Треба истаћи да је алегоријски приказ нарочито распрострањен у протестанском свету где је икона као предмет молитвеног поклоњења престао да постоји. Алегоријске

сlike служе као помоћно средство за изучавање Библије. У том смислу је протестантизам на свој начин доследан: за иконоборца је изображење у најбољем случају средство за добијање информације и медитативно размишљање.

Алегорија може да изазове асоцијативна сећања, налик на поетска осећања, да задовољи претензију на интелектуални елитаризам, али ће увек остати вештачка творевина и апстракција. Алегорија приморава човека да "гата" о духовном свету. Икона човека реално укључује у духовни свет.

IV

На икони су непожељне вештачке, на хемијски начин створене синтетичке боје. Људско око је прилагођено одређеним бојама и њиховим комбинацијама, које се налазе у природи која га окружује. Осим тога, свака материја има своју еманаацију (зрачење), свој утицај на човека. Синтетичке боје поседују негативан утицај, који се условно може назвати "отровношћу". У том смислу оне личе на нитрате, које савремени човек узима са храном, или на звуке рок музике, који разорно делују на психо-биолошке ритмове људског организма. На слици се то мање примећује зато што човек гледа слику неколико минута, као да само баци поглед на њу и одлази. Међутим, на икони пред којом се човек молитвено усредсређује синтетичке боје имају надражујуће дејство. Човек има заштитне системе који покушавају да створе филтер ради заштите од страних и штетних спољашњих утицаја. Зато у дубини људске психе као да се рађају две подводне струје: једна доживљава икону као карику између душе и духовног света, а друга икону одгурује од себе као носиоца души туђих боја - раздраживача. Овде молитвени контакт постаје штетан. Усредсређена пажња захтева више човековог напора.

Природна боја чува у себи кристалност, зато она ствара осећање унутрашње запремине и живота. Хемијска боја не ствара унутрашњу дубину и запремину, она је плосната и зато се доживљава као нешто мртвачко. Гледајући природне боје човеково око као да се смирује; синтетичке боје изазивају умор душевне и физичке природе.

Свака боја и комбинација боја на свој начин утичу на човека. То се не може образложити логички па чак ни експериментално; древни иконописци су то спознавали интуитивно, у неким духовним прозрењима. Зато су древни иконописци посебну пажњу обраћали на материјал боја. То је још једна потврда тога да традиција и иконописни канон не представљају ограничење стваралачке способности уметника, већ искуство од огромне важности, које је у непосредној вези са самом молитвом. Овде је све важно: материја боја, начин њиховог припремања, и материјал на којем се икона слика. Од древних иконописаца треба наследити уметност комбиновања боја на икони, које се може упоредити са музичким акордима: погрешна боја већ представља дисхармонију. Осим тога, свака боја има својства као што су прозрачност и чврстина, густина, сјај и мат, која јој дају различита звучања, попут тембра и обертона гласа.

Ма како да је уметник талентован у световном смислу уколико игнорише канон - саборно искуство виђења и приказивања духовног света - замењујући га својом сопственом уобразиљом, он се претвара у слепца који слика небо.

Преведено из књиге "Православная икона. Канон и стиль" - архимандрит Рафаил (Карелин). "Православный паломник". "Глаголь жизни", Москва, 1998г.