

Метафизички аспект иконе

Кључне ријечи:

икона, Христос, храм, благодатна свјетлост, метафизика, натприродно, свијет, видљиво, невидљиво, духовно, божанско.

Апстракт: Феномен иконе може бити посматран са више аспеката, не само са аспекта историје уметности. Њен прави смисао немогуће је схватити без филозофије, теологије и психологије. Икона је приказивање другог света, а тачка ослонца јесте сложени духовни опит – духовни доживљај. Флоренски утемељује филозофију по Христу, а иконописање јесте материјализовање идеје и поруке из преображеног света. Достојевски је давно тврдио да ће лепота спасти свет и то лепота преображене стварности. На наш физички поглед наставља се умни, емотивни и духовни и ликови на иконостасу јесу личности које живе у свету више реалности.

Храм је пут успона у висину. То унутрашње рашчлањивање и просторно језгро храма обележава се концентрично: двориште, припрата, сам храм – наос, олтар, трапеза, антиминос, путир, свете тајне, Христос, Отац. Храм је као Јаковљева лествица која нас од видљивога узводи ка невидљивоме. Олтар је небо, умно и умом докучиво место са невидљивим и мисленим жртвеником. Олтар, адекватно разним симболичким ознакама храма, представља и јесте нешто различито и увек у висинама недоступности и трансцендентности. По Симеону Солунском, у христолошком смислу, храм означава Христа Богочовека. Олтар онда има значење Христовог невидљивог Божанства и божанске природе његове. Он означава људску душу, а сам храм тело. Олтар се види и као симбол неба, а

сам храм као симбол земље или, опет по казивању Солунскога светог, олтар представља тајну суштински непостиживе Св. тројице, а храм њен промисао. Многострукост свих поменутих значења, и онтолошко значење олтара као невидљивога света само се појачава.

Међутим, “невидљиво само по себи је неприступачно чулном виђењу – олтар као ноумен и не постоји за очи које духовно не виде исто онако као што су неприступачни опиту облаци које видимо на небу, струјање, или завеса тамјана”.¹

Имајући отворене духовне очи и дижући их ка Престолу Божјем ми созерцавамо небеска виђења, облак који омотава тајну Божјег присуства, он се истовремено објављује и оглашава. То је “облак сведока” (Јев. 12,1) светитеља, а глас народа их је назвао анђелима у телу. Они окружују олтар и од њих као “живих каменова” саграђен је зид иконостаса, јер су они истовремено у двама световима и повезују у себи живот овдашњи са животом тамошњим. У усхићењу умном – созерцатељном светитељи сведоче о Божанском тајанственом дејству, сведоче и о својим ликовима; духовно виђење је симболично, али је емпиријски потпуно прожето светлошћу одозго.

Олтарску преграду која раздваја два света називамо иконостасом. Он може бити од камена или од дрвета. У првим вековима хришћанства најчешће су то биле парапетне камене плоче са хришћанским мотивима, али већ у време Василија Македонца, у IX веку, формиран је иконостас у данашњем облику.

Олтар је граница између два света, видљивога и невидљивога; она постаје доступна по знању кроз окупљени скуп светитеља, кроз облак сведока који окружују престо Божји и сферу небеске славе и јављају тајне. “Иконостас је визија, каже о. П. Флоренски, и аранђелојављање и појава светих анђела и појава небеских сведока који обавештавају нас о томе шта је са оне стране тела. Иконостас то су све сами светитељи.”² Када би сви који се моле у храму били довољно одухотворени онда никаквога другог иконостаса не би ни било у храму сем сведока Божјих, који стоје пред самим

¹ П.Флоренски, *Иконостас*, Јасен, Никшић, 1990, стр. 37.

² *Исјо*, стр. 39.

Богом “јављајући својим ликовима и својим речима Његово страшно и славно присуство.³ Но, због слабог духовног вида оних који се моле, Црква која брине о њима помаже им због њихове кратковидности. Иконостас не сакрива од верујућих никакве занимљиве и дубље тајне, као што неки по незнању уображавају, већ, напротив, “указује ’полуслепима’ тајне олтара и отвара сакатим и хромим улаз у други свет, затворен за њих због њихове сопствене учмалости и говори о Царству небеском зато што нису у стању да чују речи које су изговорене обичним гласом”.⁴

Материјални иконостас није ту да замени иконостас живих светаца, већ само да укаже, да би се на њих усредредила пажња оних који се моле. Устремљеност пажње неопходан је услов за развијање духовног гледања. Иконостас има прозоре и кроз њихова окна ми можемо видети оно што се збива иза њих – живе сведоке Божје; а уништити иконе значило би исто што и зазидати прозоре кроз које пробија духовна светлост која допире до оних који су способни да је виде, а то значи научити дисати етар и живети у светлости славе Божје. Материјални иконостас, сам по себи, нестаће заједно са нестанком вере и наде, јер остаје созерцање у чистој љубави вечне славе Божје. Као што неискусном човеку треба нацртати крвне судове бојом да би обратио пажњу на њихове путеве, тако би се и на корацима моралног усавршавања требало служити очигледним примерима. “У созерцању натприроднога, духовни свет, оно невидљиво није негде далеко од нас, него нас окружује и ми смо на дну океана благодатне светлости”.⁵ Због ненавикнутости и недозрелости духовног ока ми не примећујемо то светлосно царство и често не наслућујемо његово присуство. Христос је исцелио слепорођеног и он је најпре видео људе који су пролазили као дрвета и то је прво треперење небеских визија. Икона је исто што и небеско виђење; то је линија која окружује виђење. Дакле, прозор је – прозор само ако се иза њега простире област светлости и онда сам прозор, који нам даје светлост, јесте

³ *Исѿо*, стр. 39.

⁴ *Исѿо*, стр. 39.

⁵ *Исѿо*, стр. 41.

сама светлост у њеној онтолошкој истоветности. Не постоји прозор сам по себи, јер појам прозор садржи у себи циљевитост, стога или је прозор светлост или једноставно није прозор.* Тако је и са иконама – оне су видљива изображавања тајних натприродних призора.

Икона је увек или већа од себе, онда када је она небеско виђење, или мања, када нечијем сазнању не отвара натприродни свет и тада је она само сликана даска. Сваки живопис има задатак и циљ да узводи посматрача изнад граница чулноопажајних боја. Ако живописац (иконописац) није постигао свој циљ у односу на посматрача или уопште и не узводи, онда не може бити речи о уметничком делу. Икони је циљ да узводи у духовни свет и да покаже тајне натприродне призоре, међутим ако се визуелним доживљавањем и свеукупним сазнањем код посматрача не постиже овај циљ тј. ако се не рађа ни најмање осећање реалности другог света, онда се о тој икони најчешће говори да она није ушла у круг творевина културе, а њена вредност може бити само материјална или археолошка.

Иконостас су схватили као оруђе натприродног сазнања сви они који су радили на изради икона. Своја најдубља сазнања о икони и њеној поруци, сазнања стечена не само умом већ целокупним нашим бићем, визуелним опажањем и емоционалним доживљавањем сводимо на једну заокружену целину која представља предмет иконологије. Пажљивим посматрањем једне иконе откривамо у њој извесну логичку 'надградњу' тј. одређен догматски садржај којим се одређује њена подударност с Откровењем, а то је њена иконост.

Наш приступ икони је као једном материјалном хијероглифу или шифри, зато и не гледамо на њу као на обичну ствар, него гледамо **кроз њу** и сагледавамо духовним видом један другачији садржај. То што сагледавамо то је њена над-тварна идеја коју доживљавамо и тај хијероглиф није само слика праобраза, није дакле само

* Филолошки: п р о з о р < про = про, кроз; зор < зрџти, дакле, прозор – прогледање, гледање или виђење кроз, али – даље. Заидати прозор који не даје, односно омогућује улазак светлости и обрнуто – погледу да уђе кроз одређени отвор у царство светлости.

илустрација којој човек даје смисао. “Та материјална шифра не лежи пред нама као огледало у коме се адекватно одсликавамо ми и наша околина, него је то граница – симетрична раван видљивога и невидљивога света у којој, упркос њеној материјалној природи, одсуствује материјалност света физике и испоставља се реалност преображенога надфизичког света”.⁶ Лик који је насликан на икони није отисак нашега света, већ је то назирање или јасно виђење једнога од бића из света вечности, стога је сама површина иконе – тљени материјални екран кроз који нам се та нетљена личност јавља и показује.

Икона је оглашавање бојама духовног света и представља прозор, али тварни, који је постављен између два света – тварнога и нетварнога, између света који не представља супстанцијално зло, али стварно сав у злу лежи (I Јн. 5,19) и света апсолутног добра. И, као што кроз прозор наше собе улази дневна светлост и неколико сунчевих зрака осветљава нашу унутрашњост – исто тако кроз икону улази благодатна светлост у природу твари, осветљавајући је благодатним зрацима преображене, вечне, нестворене и нематеријалне светлости. Тако личност представљена на икони осветљава и душу и тело онога ко јој се молитвено обраћа. То је *меѿа-физичка свеѿлостѿ* о којој говоримо овде и она је основна карактеристика целокупног иконописа, јер “све што се разоткрива светлошћу се обелодањује, јер све што је обелодањено излази на светлост” (Еф. 5, 13).

Због свега изнетог можемо икону да схватимо као указивача на светога који је на њој представљен. Она помаже човеку да концентрише своју пажњу, јер је духовна прибраност битан предуслов за развијање духовног виђења. Усредсређивањем духовног вида у молитвеном подвигу на лик приказан на одређеној икони, њему се ’отвара она страна’, тако да тај лик представља прозор, а иза њега се простире безгранична светлост. Све остало на површини иконе, поред сликаног лика, само је декоративна и орнаментална вред-

⁶ Др Димитрије М. Калезић, “Теолошки смисао иконе”, *Теолошки погледи*, бр.1, Београд, 1973, стр. 51.

ност или исцртана даска која се може апстраховати, јер остаје по страни успона душе која се моли а благодат се слива на њу.

“Нетварна и нематеријална светлост која се шаље преко просветљенога свечева лика јесте светлост а никако бледо и сумњиво подсећање на светлост и та светлост будући нестворена, непролазна је и не обасјава човека по механичкој нужности што јесте случај са тварном светлошћу.”⁷ Ова светлост може само некада јаче а некада слабије да се испољава, а то све зависи од човековог отварања према њој. Обасјавајући онога који се моли, она је благодат Божја, дарована свецу или непосредно, ако је икона Божја, и обасјава онога ко се моли и даје му уверење да постоји изванредан тајанствени идентитет нетварнога Бога и светих људи са њиховим приказаним преображеним ликовима. Онај ко током узлазног пута на лествици духовног усавршавања види светлост, не стиче само искуства виђења, већ јој се и уподобљава и сам постаје светлост. То је свеукупни смисао иконостаса, преграде која дели олтарски простор од наоса тј. од централног дела храма. Олтарски простор је као небо на земљи а светитељи на зонама иконостаса сведоци вере и светости која се налази иза иконостаса. Икону посматрамо као одсјај, али не овога света и његове пролазне стварности, већ је то рефлекс духовног света и његове реалности у овај свет грубе и непреображене стварности.

То величанствено дело у потпуности ће се открити на крају света и историје, тј. када наступи ново небо и нова земља (II Петр. 3,13; Откр. 21,1), када времена више не буде (Откр. 10,6). На ово нас позива и јеванђеље, а иконостас нам га илустрацијом представља и манифестује иконопис или, у ширем смислу, живопис је сликање живота али наравно преображенога, као и људи који су већ у њему. Но, тај нови преображени свет представља нешто што је другог квалитета и других димензија у односу на овај свет и зато Христова наука, која позива к њему, заиста није од овога света (Јн. 18,36). То је преображени свет који је у многоструком непоударан са

⁷ Др Димитрије М. Калезић, “Теолошки смисао иконе”, *Теолошки погледи*, бр. 1, Београд, 1973, стр. 52.

овим светом; и не само неподударан него је често директно супротан овоме свету, што говори и апостол Павле (I Кор. 1,19–31).

Човек поседује зачетке другог плана постојања, другог света, а иконописци и духовидци су своје садржаје мисли изражавали не речима него бојама. И ту, у њиховом иконопису, налазимо одговор на постављено питање о животу. Древноруски, српски или византијски иконописци, са тако добром јасношћу и снагом, остварили су у иконама оно што је испуњавало њихову душу и виђење друге животне истине и другог смисла живота. И никакве речи нису у стању да дочарају лепоту и снагу тог језика религиозних симбола.

У храму се утврђује оно унутрашње саборно обједињавање, сабор све твари, будући свет васељене, обухватајући и анђеле и људе – таква је основна идеја храма, исказана у древноруској архитектури и живопису. Са пуно разумевања њу је изузетно дубоко изразио св. Сергије Радоњешки. Његов идеал био је преображење васељене по образу и подобију Св. тројице тј. унутрашње сједињење свих бића у Богу. Том идејом надахњивала се сва древна побожност и иконопис у Русији. Стога нема никакве сумње, иконопис изражава оно најдубље што постоји у древноруској култури и представља ризницу религиозне православне уметности. Тек у последње време отвориле су нам се очи за необичну лепоту и живост боја које су се скривале често под слојем чађи. Захваљујући савременим средствима чипћења – конзервације, у стању смо да угледамо боје из удаљених векова. И, оно најважније што постоји у руској икони то је “њена неупоредива радост коју она оглашава свету”.⁸ Тако се истина показала као једна од најдивнијих живописних творевина свих времена, а немогуће је и занемарити аскетизам који јој је својствен. Разумети ову тајну значи одговорити на поимање смисла живота оваплоћеног у руском древном иконопису. Овде су повезане две стране једне религиозне идеје, јер нема Пасхе без Страсне седмице и радости Васкрсења не може бити без крсног страдања Господњег.

Истањена телесност значи одрицање биологизма, а изможде-

⁸ Евгениј Трубецкој, *Истина у бојама*, Логос, Ортодос, Београд, 1996, стр. 12.

ни ликови светих на иконама супротстављају нову норму животних односа. То је оно царство које тело и крв неће наследити (I Кор. 15,50). У власти иконописца остаје поглед светитеља и њихових очију и то је управо оно што представља највише средиште духовног живота. То значи да се духовни живот представља нарочито очима на савршено непокретном лику, а симболички се изражава необична снага и власт духа над телом. Стичемо утисак као да је сав телесни живот замро ослушкујући у очекивању највишег Откровења. И нека утихне свака плот човечија, јер само тако се оно и може чути и када овај позив допре до нашег слуха – човеков лик се одухотворава: његове очи се отварају и “оне не само да су отворене за други свет него тај други свет откривају и другима. Управо ово спајање савршене непокретности тела и духовног смисла очију, које се често понавља у највишим творевинама наших иконописаца изазива задивљујући утисак”.⁹

Мировање на древним иконама испуњава се натчовечанским божанским садржајем. Човек који се још није ‘смирио’ у Богу или једноставно није достигао циљ свог животног пута често се представља на иконама изузетно покретним. Типичне су у том смислу древне новгородске представе Преображења Господњег. Спаситељ је на тој икони приказан у мирном ставу, као и Мојсије и Илија, док су апостоли (Петар, Јаков и Јован), оборени ничице, препуштени свом чисто човечијем афекту ужаса пред небеским громом. На многим иконама они су представљени како леже буквално главом према доле. Непокретност на иконама својствена је само оним представама где је до тиховања доведена не само плот, него и сама природа човекова, која више не живи сопственим, него натчовечанским животом.

Шопенхауеру се приписује задивљујућа изрека да према великим сликарским делима треба да се односимо као према највишим особама. “Треба с поштовањем стајати пред њима и чекати док нас она не удостоје свога разговора”.¹⁰ Када је у питању икона, ово је

⁹ Евгениј Грубецкој, *нав. гјело*, стр. 16.

¹⁰ *Нав. гјело*, стр. 20.

у потпуности тачно, управо зато што је икона нешто неупоредиво више од уметности.

“Мораћемо дуго чекати да она са нама започне разговор, нарочито имајући у виду огромно растојање које нас од ње удаљава”.¹¹ То осећање растојања, то је први утисак који имамо док разгледамо древне иконе. На тим строгим ликовима има нечега што привлачи к себи али истовремено и нечега што одбија. Њихови на благослов сложени прсти истовремено нас и зову и преграђују нам пут. Али, да бисмо следили њихов позив морамо се одрећи целокупне велике линије живота – оне која фактички господари у овом свету. У чему је заправо одбијајућа снага иконе и шта она одбија. Ако посматрамо Рубенсове баханалије (*Борба амазонки*) стичемо осећај мучнине па то и објашњава својство иконе а баханалије јесу крајње оличење тога живота који икона одбија. Угојена и дрхтава плот која се наслађује собом, то је оно пре свега што преграђује пут. Благосиљајући прсти захтевају од нас да оставимо иза себе сваку свакодневну баналност и свакодневне бриге које треба да одстранимо и да их се ослободимо – иначе икона пред нама неће проговорити. “А када она проговори објавиће нам највишу радост – надбиолошки смисао живота”.¹² Ова радост се не изражава речима него непоновљивим виђењима у бојама и раскрива се у свој својој пуноћи новог поимања живота. Речи су тада сувишне, виђено и доживљено превазилази домет сваке речи.

Могуће је да у целом иконопису нема јаснијег оличења аскетске идеје од лика св. Јована Крститеља и управо овде је најлакше пратити како се туга и радост сједињују у једну органску целину. Сједињење ова два мотива изражава се у самом иконописачком представљању светога. Са једне стране, као претеча Христов, оличава идеју одрицања од света и припрема људе за прихватање новог смисла живота проповедајући покајање, пост и свако уздржавање. Мисао се даље преноси представљањем његовог изможденог лика с неприродним истањеним рукама и ногама. Управо у том изнурењу плоти он налази у себи снагу за радосно духовно уздизање.

¹¹ *Нав. гјело*, стр. 20.

¹² Евгениј Трубецкој, *нав. гјело*, стр. 20.

Храм представља не само сабор светитеља и анђела, него и сабор целокупне твари и читав низ иконописачких дела може се навести на теме: “Све што дише нека хвали Господа и хвалите име Господње” итд. Стога, у уметности се често наивно граничи са генијалним, нова твар мора да осети изнад себе надбиолошки закон. Задатак иконописца је да представи ново и нама непознато искуство живота и то може да представи симболичком сликом која не сме да буде копија наше стварности.

У руском иконопису свака твар наособ: човек, анђео, биљни и животињски свет потчињавају се општој архитектонској замисли храма на којима доминирају куполе у облику луковице. Овај облик је остављао одређени естетски утисак који је одговарао религиозном расположењу. Централна идеја руског иконописа јесте оличење општења и представљање Евхаристије. Древном руском храму потпуно је одговарала икона а њен симболички језик неразумљив је ситној плоти и неприступачан срцу које је пуно маште о материјалном благостању. Линије, боје и, нарочито, тај духовни смисао јесте оно чиме је живела наша стара икона. Данас је поново процењујемо и њене лепоте и вредности у потпуности су изашле на видело. Икона за нас остаје предмет површинског естетског дивљења – иначе, њен духовни смисао је нешто сасвим друго. Иконе су тек лепе као прозрачни израз духовног садржаја који се у њима оваплоћује. Онај који види само спољашњи омотач тога садржаја, тај није далеко одмакао од обичног поштоваоца златних риза. Управо раскош тих риза припада другој врсти површинског естетизма. И тако је процес откривања иконе пред нашим очима, и тек почиње, а наш поглед је прикован на њеној површини. Међутим, открићем иконе отвара се могућност да се дубоко загледамо у душу руског народа и да ослушнемо њену исповест која је исказана у предивним уметничким остварењима. У иконама је свеукупно поимање живота и осећања руског човека од XII – XVII века, а из иконе сазнајемо како је и шта је он размишљао, шта је волео и како је реаговала његова савест.

“Када проникнемо у тајну ових уметничких и мистичних со-

¹³ Евгениј Трубецкој, *Истина у бојама*, Логос, Београд, 1996, стр. 34.

зерцања, откриће иконе озариће својом светлошћу не само прошлост, већ и садашњост и будућност руског живота”.¹³ У тим созерцањима изражен је непролазни смисао који је привремено од нас био скривен, чак и изгубљен, и он нам се сад поново открива.

Онострани свет божанске славе нашао је своје изображење у руском иконопису и у њему ми проналазимо додир два света и два плана постојања. Са једне стране – онострани вечни мир, са друге – мучеништво, греховно постојање које стреми ка покајању у Богу и свет који тражи Бога, али га још не налази. Иконописац уме бојама да раздели два плана постојања, онострани и овдашњи. Те боје су веома различите, час су пурпур небеске олује, а час је заслепљујућа сунчева светлост или блистање. Ове боје, које повлаче границу између два света, међусобно се разликују. У овом бојењу нема ничега случајног или произвољног, свака нијанса има своје особито смислено значење и оправдање и ако тај смисао за нас није увек уверљив и јасан, то је зато што смо ми изгубили кључ за разумевање ове уметности. По једној формулацији Седмог васељенског сабора “живописцу припада само техничка страна посла а сама установа тј. уређење, композиција чак и више, цела уметничка форма очигледно зависи и од светих отаца”.¹⁴ Ово није нормирање иконостаса споља или цензура икона, него ово сведочи да је Црква признавала и признаје да су истинити иконописци свети оци, јер само они созерцавају оно што треба насликати на икони.

Иконопис је фиксирање небеских слика на дасци. Иконе материјално наговештавају ликове који су прожети значајношћу натчулне идеје и чине виђење доступним, скоро опште доступним. Сведоци тих сведока су иконописци који нам дају слике својих визија. Онако као што сунчеви зраци ударају у месечеву површину и једним делом та површина их упија, а другим делом зраци се одбијају и долазе до нас на земљу.

Својим уметничким формама и непосредно и очигледно иконе сведоче о реалности те форме. Икона нам говори али ликовним језиком, линијама, цртежима и бојама или тродимензионално, у физичком смислу, плитким или високим рељефом или

¹⁴ П. Флоренски, *Иконоста́с*, Јасен, Никшић, 1990, стр. 43.

скулптуром у слободном простору као телесније форме од иконе која је духовнији израз. То је име Божје насликано бојама, јер шта је слика Божја, духовна светлост од светога лика. Слично томе сведок, мученик, светитељ, мада и он говори, ипак не сведочи себе него Господа и сам собом не јавља себе него Њега – тако и ти сведоци сведока, а то су иконописци – они посведочавају свете, сведоке Господње а преко њих и самога Господа. Стога П. Флоренски каже: “Од свих филозофских доказа о постојању Бога најубедљивије звучи онај који се и не помиње у уџбеницима – постоји *Тројица* Рубљова, према томе постоји Бог”.¹⁵

У иконописном представљању видимо благодатне и просветљене ликове светих, који јављају слику Божју и самога Бога. Иконописац је само одстранио препреке и склонио завесу која нам је заклањала њихову светлост. Свака слика по неопходној својој симболичности раскрива свој духовни садржај и то уз помоћ нашег духовног успона “од лика према прволику” и то је пут нашег онтолошког додир са самим прволиком и само се тада материјални знак налива соковима живота.

Икона буди опажање духовнога, које дрема дубоко испод свести, и оно даје могућност да се такво опажање осети или приближи таквом сазнању сопственим опитом. У молитвеном процвату великих подвижника иконе су биле не само прозори кроз које су се видела на њима насликана лица, него врата кроз која су та лица улазила у чулни свет. Најчешће су са икона силазили свети када су се јављали онима који им се моле. “У мањем степену у суштини у сродним случајевима сличне појаве су доживљавали многи и то далеко од тога да су били подвижници а мисли се пре свега на осећање реалности духовнога света које прожима душу, које као удар, као опекотина изненада порази скоро свакога који први пут види неко свештено дело иконописне уметности”.¹⁶ Не остаје ни најмање места помислима о субјективности онога што се откривало кроз икону. Икона се открива као **светловиђење**, виђење које

¹⁵ *Исїо*, стр. 45.

¹⁶ *Исїо*, стр. 49.

излива светлост, а реч је о узвишеном виђењу над творевином кичице која сведочи о лепоти, о победничкој лепоти која све превазилази. Такво је дејство *Св. ѿројице* Рубљова и ни са чим упоредиви утисак Владимирске *Мајке Божје*, а такви су још неки други иконописни уникати или ремек-дела “који једним ударом поражавају и најтупље погледе”.¹⁷

Сачињавајући основне иконописне облике иконе вишег реда – све иконе крију у себи могућност тог духовног Откровења. Оне увек сведоче о горњем, оностраном свету. Увек се икона сазнаје као факат Божанске стварности, али у њеној основи непрестано се налази – *истиинско ѿримање оносѿраноѿ*, што јесте истински духовни опит. Ако иконописац сам није умео да доживи онога кога је сликао и ако се, и сам побуђен изворником, није дотакао реалности насликаног, оно што бива јесте да он не уме да захвати икону као целину. Насупрот томе је када му се кроз изворник открива духовна реалност насликаног.

Код иконописа су се понекад понављања показала нарочито драгоценим и обогатила се особитим знамењима за сведочанство метафизичке истинитости и више адекватности насликаног. Истичемо да у сваком случају у основи иконе постоји духовни опит. П. Флоренски, по извору свог настанка, иконе дели на четири реда: 1) библијске, оне које се ослањају на реалност дату кроз Божју реч; 2) портретне, ослањају се на сопствени опит и осећање иконописца о лицима и догађајима као духовно просветљење; 3) иконе сликане по предању и ослањају се на усмено и писмено саопштење или туђи духовни опит; 4) чудотворне или сликане по сопственом духовном опиту иконописца, по виђењу или тајанственом сну.

Није само у источној цркви сликање по виђењима било суштинско него чак и на западу; још у временима најранијим, од мистичких созерцања, живела је вера у чудотворност иконе. То је сматрано као норма иконописа, што се признаје достојним страхопоштовања и поклоњења, јер није долазило од земље него са небеских извора.

Икона, то је објављивање и означаивање бојама духовног

¹⁷ *Исѿо*, стр. 49.

света. У саборским актима Седмог васељенског сабора јасно се каже да се иконе не стварају пуком замишљу тј. измишљањем живописаца, него силом неразрушивога закона и Предања – Васељенске цркве – дакле, састављати и преписивати није ствар живописаца него светих отаца. Овим последњим неприкосновено припада право композиције, а живописцу припада само извршење технике. И у најстаријим хришћанским временима учврстило се посматрање на икону као предмет који не подлеже произвољној изради, током времена оно је ојачало, а нарочито је било изражено у старој Русији у црквеним дефиницијама XVI и XVII века. “То учвршћивање је остварено преко многобројних оригинала, предложака словенских и ликовних и који сами својим постојањем доказују устаљеност исконског предања, које своје основне корене и облике вуче из најдубље старине, заправо из првих векова постојања Цркве, а неки елементи долазе и из непрозирног мрака дохришћанске историје”.¹⁸ Дирљива су упозорења иконописцу у тим изворницима, да ако неко почне да слика иконе, не по Предању, него по своме измишљању, биће осуђен на муке вечне. Правом уметнику и иконописцу *канон* никада није служио као сметња, па су зато строги канонски облици били само брус на коме су се ломили неталентовани сликари иконописци. Такви захтеви канонског облика пре су дар уметнику и ослобођење, а не врста стеге. Прави иконописац не инсистира по сваку цену своју иконографску концепцију, него лепоту као нешто објективно, прекрасно, тј. уметнички оваплоћену истину без самољубиве опседнутости. Прихватање канона јесте осећање везе са целокупним човечанством и сазнање да оно није било без истине, већ да је своје постигнуће истине и проверено и очишћено сабором народа и покољења урезаних у самом канону. Од посебног је значаја проникнути у смисао канона и духовно се напрегнути до највећег досега постигнутог и тако уклопити своје индивидуално у облике општечовечанске. “Црквено поимање уметности јесте било и биће само реализам а то значи, каже о. П. Флоренски, Црква, стуб и

¹⁸ *Исѿо*, стр. 55.

¹⁹ *Исѿо*, стр. 58.

тврђава истине тражи само једну истину. Црква не пита да ли је истина у старим или новим облицима, већ увек тражи доказ да ли је нешто истинито и ако је доказано – благосиља и улаже га у своју ризницу истине а ако доказ није дат, одбацује га”.¹⁹

Пронађени и проверени свечовечански канон уметности је сачуван као формална гаранција да предложена икона носи већ признату истину и открива нешто истинито. Међутим, ако икона није у канону, онда је она испод допуштеног и она се мора проверити јер уметник кичицом, бојом и цртежом може исказати неистину.

Иконе су оглашавање истине и писменима и неписменима, оне су изложене пред народом у храмовима и утолико је већа њихова одговорност. Иконописцу не смета црквена норма и при најстрожијем уважавању исте – а то показује упоређивање старих икона на исту тему чак и исте школе. Нећемо наћи ни две истоветне иконе, а сличност коју примећујемо приликом просматрања само наглашава потпуну оригиналност и индивидуалност сваке од њих. Ново иконографско стваралаштво треба да се уклапа у већ откривене форме улазећи у њих као у припремљено гнездо онако као што показује *Св. тројица* Андреја Рубљова. Сам библијски садржај који описује три анђела за трпезом одавно је већ постојао у црквеној уметности, стекавши јасну канонску одређеност. “Преподобни Андреј Рубљов у том смислу није измислио ништа ново па према томе споља посматрано његова икона *Св. тројица* стоји у дугом низу које јој предходе почињући још од IV – VI века сликања Аврамовог гостопримства”.²⁰ И тако јављање Три путника Авраму само апстрактно је могло да води мисао ка догмату о Тројичности. Круна срењовековља био је преподобни Сергије Радоњешки и нови опит и ново виђење духовног света преузео је од њега сам преподобни Андреј Рубљов. Његова икона *Св. тројица* приказује у запањујућој визији саму *Св. тројицу* – ново откривење покривено старим и мање значајним формама. Ова икона истовремено је и стара и нова, али је постала нови *канон*,

²⁰ *Исџо*, стр. 60.

нови образац, утврђено црквено сазнање и солидно постављена норма у Стоглаву, као и на другим руским саборима.

Икона јесте подсећање на горњи прволик; стога су продирања у духовни свет дубока и на посебне начине се облаче загонетно у неку врсту ребуса духовног света, јер се ликовна уметност налази на граници словесног исказа. Руски иконопис XIV и XV века представља остварено савршенство које равнога, па ни сличнога, у историји уметности нема. На том врхунцу иконопис открива духу своје свете визије првосаздане чистоте. У том древноруском живопису налазимо боје у њиховој симболичкој оностраној примени. Њима се иконописац служи за одвајање ванграничног неба од нашег оностраног и овдашњег плана постојања. У томе је кључ за разумевање неизречене лепоте у иконопису, а уметници су били покорни откривању те вечне лепоте.

Техника кичице није била туђа созерцатељу горњих идеја и кроз сву историју хришћанске цркве, као златна нит, наставља се традиција светог иконостаса. Почев од првих сведока оваплоћене Речи, па даље кроз векове, постоје свецки прави иконописци, усмеравани својим духовним опитом, довољно извежбани да оваплоте небеска виђења. Христос је својим нерукотвореним ликом, који је по предању послао едеском цару Авгару, излечио болест цара и просветлио му душу. Нерукотворени образ у току иконоборачког времена помиње св. Јован Дамаскин, а 787. год. оци Седмог васељенског сабора помињу га неколико пута. Познат нам је и списак имена, иако непотпун, светих иконописаца, на челу са јеванђелистом Луком, којима припада иконописно стваралаштво нове пројављене иконе. “Но поред овог стваралаштва неопходно је умножавање, поново јављеног сведочанства о духовном свету. Као што реч о духовноме има потребу за преписивачима, тако и облик духовности има потребу за иконописцима – копистима. Од њих се не тражи орловски поглед у небеса, али они су дужни да бар не буду много удаљени од духовности, тако да би могли осећати важност и одговорност овога посла као сведочења или тачније као сарадње сведочењу”.²¹ Такви иконописци треба да буду носиоци особите

²¹ П. Флоренски, *Иконостаас*, Јасен, Никшић, 1990, стр. 65.

црквене службе. Они имају одређен чин, признају се у својству иконописца и њима се одређује место међу служителјима олтара. Приписује им се живот као полумонашко владање и потчињени су посебном надзору месног епископа. Црква бди над њиховим послом и над њима самима и они заузимају виши положај у односу на друге световњаке. Треба да буду смерни и кротки и да чувају чистоту душевну и телесну и да се јављају ради савета духовном оцу. Епископи такве иконописце поштују, мада и сами иконописци понекад постављају себи строжије захтеве, практично као прави подвижници.

И поред свега “икона је копија, једна од оних многих које су у милионима насликали иконописци и свака је дужна да сведочи по могућности живо о истинитој реалности другог света и нејасност њеног доказивања и још горе њена збрканост можда чак и лажност – нанеће ненадокнадиву штету једној или многим хришћанским душама као што ће напротив њена духовна истинитост некоме помоћи, некога ојачати”.²² Разумљив је брижљиви надзор над иконама, јер оне требају да се сликају “по лику, подобију и суштству”. Икона постаје икона тек када Црква призна подударност сликаног лика са истинским Прволиком. То право, каже П. Флоренски, припада само Цркви, па се посао око израде иконе завршавао потписивањем епископа.

Иконописно предање Источне цркве у специјалним приручницима садржи препоруку иконописцу “да не чини свој посао просто и како било него са страхом Божјим и побожношћу јер дело је твоје богоугодно”.²³

Ерминија или Поука о живописној уметности јесте приручник у вези са иконописом, који је саставио јеромонах Дионисије Фиурноаграфиот. У иконописном приручнику Ерминија изнет је став Цркве према сликању и поштовању икона. Цела теологија иконе ту је изнета са библијског, догматског и психолошког аспекта. Када је реч о сигнатури или титлу иконе и смислу и начину

²² П. Флоренски, *истио*, стр. 67.

²³ *Истио*, стр. 71.

скраћивања свих елемената и имена светаца, свеукупни текст је крајње канонизован и натписи представљају душу иконе и као визуелни језик икона је тако потврђена натписом.

Природно је мислити да те свете ликове оваплоћују служитељи Цркве и то не било каквим начином, независно од метафизике култа. Иконописање и употребљени материјал не могу да буду случајни у односу на култ, а још мање могу бити замењени другим начинима и материјалима. У поретку формално-естетског истраживања тешко је замислити да би икона могла да буде насликана било чим, на било чему или на било који начин, када се има у виду духовна суштина иконе. У самој изради иконописа, у његовој техници, у употребљеном материјалу и у иконописној лазурној фактури изражава се *метафизика којом живи и постоји икона*. Сам материјал, супстанца која се употребљава у једном или другом раду или виду уметности, симболичан је и свака има своју конкретну метафизичку карактеристику кроз коју се она повезује.

У односу боја и начину њеног наношења на одређене површине, у механичком и у физичком устројству површина, у хемијској и у физичкој природи материје што веже боје и у саставу њихових растварача и самих боја, лакова и у свим осталим – “непосредно се изражава та метафизика, то дубинско поимање света које стреми да изрази у датом делу као целини творачку вољу уметника”.²⁴

Инструментални звуци и звуци оргуља непреносиви су у православно богослужење и то је, каже о. П. Флоренски, нешто што је дато непосредно кроз укус мимо теоријских размишљања и нарушава заокружено јединство богослужења, било да се посматра као појединачан феномен или као синтеза различитих уметности. Звук оргуља је за Флоренског сувише сочан, развучен и везан са непросветљеном подосновом људске суштине. Западноевропска култура производ је ренесансног римокатолицизма и она је себе изразила у области звука преко оргуља, а постоји веза између оргуља и уљане боје у пастозној фактури или дебелим потезима кичице, тако да сочност боја уљаног живописа има унутрашњу везу

²⁴ *Исџо*, стр. 72.

са сочношћу музике оргуља. И те боје и ти звуци земаљски су и телесни, наглашава Флоренски. Историјски посматрано, сликарство уљаном бојом развија се управо онда када у музици расте искуство да се граде оргуље. Фламанци, Хуберт и Јан ван Ајк зачетници су уљане боје. Живели су у XV веку и први су почели у северним земљама да користе и линеарну и ваздушну перспективу и ту несумњиво постоји некакво исходиште двају сродних материјалних мотива из једног метафизичког корена и стога су и постали главни у изражавању једног истог осећања света, али у различитим областима културе. Код ликовних уметности има значаја цео материјал, укључујући и природу равни и површине на које се набацују боје. Чим раван иза слике није видна, онда она нема више везе са духом уметности и може бити замењена са другом равни, само да би боја на њој легла. Њено значење је техничко, али карактер потеза четкице одређен је битно природом површине и у зависности од ње добија врсту фактуре и тако, каже о. П. Флоренски “особине површина дремају док је она нага и чим се на њу ставе боје оне се буде, тако и одећа покривајући, открива структуру тела и својим наборима (драперијама) и чини видним наративне површине тела које би остале непримећене”.²⁵ Биле тврде или меке, растегљиве или млитаве, глатке или неравне са низом неравнина, упијајући боју или не и све такве или сличне особине површина преносе се на фактуру уметничке слике и стварају динамичке еквиваленте, а то значи да из скривене и пасивне неактивности прелазе у извор сила. И као што невидљиво поље сила магнета постаје видљиво тек уз помоћ жељезних опилака, тако се и структура и статика површине пројављује кроз боју коју уметник наноси на површину.

Флоренски заступа мишљење да се гравира развија на подлози протестантизма у разним његовим облицима, првенствено у Немачкој и Енглеској, јер гравирна линија хоће потпуно да се ослободи од укуса чулне датости. Стога, ако је уљано сликарство манифестовање чулности, онда се гравира заснива на здраворазумности, конструишући слику предмета. Гравира је саграђена на

²⁵ *Исидо*, стр. 79.

основу закона логике и има најдубљу везу у том смислу са немачком филозофијом. Флоренски истиче да постоји унутрашњи паралелизам између разума, који превладава у протестантизму, и линеарности ликовних представа гравире, као што постоји паралелизам између потенцијалне уобразиље у римокатолицизму и дебелих потеза кичице у сликарству уљане технике. “У немачкој идеалистичкој философији, у кантијанству нарочито, одавно су историчари мисли приметили потпуно испаравање простора. Али, зар Кант, Фихте, Хегел, Коен, Рикерт, Хусерл и други постављају себи какав други задатак неголи гравира Дирера?”²⁶ Стога уљани потез кичице не реконструише лик него га имитира; не жели да га рационализује, већ га сензуализује, како би представа била што више чулна, прожимајућа у односу на стварност. Стога, “одевене у модну хаљину шарене статуе римокатоличких мадона представљају врхунац којем тежи природа уљаног сликарства. Врховни циљ гравире је наштампани геометријски цртеж или, чак, диференцијално изједначавање”.²⁷ Гравира може да се отисне на било којој површини, а карактер отиска мало ће да се измени било да се ради на хартији, свили, пергаменту, дрвету, камену или металу, јер то све не игра значајну улогу у изради гравира.

“У произвољности извора боје и сликарске површине налази се она подвала, она иста обмана која се налази у протестантском порицању свега црквенога – и не само црквенога него свечовчанскога, људског предања”.²⁸ Веза између гравире и протестантизма је у томе што произвољност избора сликарске површине, тј. боје, одговара протестантском индивидуализму – пијетизму, а потом и протестантској слободи или, боље речено, самовољи. Та слобода избора је, у ствари, слобода привида, слобода као атентат на насиље, а протестантска мисао, то је пијанство за себе, које проповеда насилну трезвеност за друге. Да каже о. П. Флоренски “иконостаѕ је метафизика бића – *не ай̄с̄ирак̄ӣна мей̄афизика не̄го конкрет̄и-*

²⁶ *Ис̄ӣо*, стр. 83.

²⁷ *Ис̄ӣо*, стр. 84.

²⁸ *Ис̄ӣо*, стр. 85.

²⁹ *Ис̄ӣо*, стр. 89.

на. Док је уљано сликарство најбоље прилагођено да предаје чулну датост света а гравира – њену мисаону схему, иконостас постоји као очигледно јављање метафизичке суштине насликаног у њему”.²⁹ Оно што је изображено на икони у свим појединостима јесте слика или одраз – света првосазданог и горњих наднебесних суштина.

Али и одежа на икони има у себи нешто метафизичко и не слика се она само ради пристојности или лепоте. По томе схватању у икони постоји чисто декоративних елемената, а неке појединости немају метафизичко, него натуралистичко значење. Ореол, разделка тј. златни потези на одежама, нарочито Спаситељевим, и злато уопште имају смисла у насликаноме, лепо је, а и црква украшена таквим иконама чини веселим поглед верника нарочито при упаљеним кандилима и многим свећама. Уверан сам, каже о. П. Флоренски, “да у основи мислиш о метафизици тако конкретно као ја и у идејама видиш очигледно созерцаване облике ствари и те исте живе појаве духовног света као и ми сви”.³⁰

Икона је слика будућег века и она дозвољава да прескочимо време и да видимо макар трепереће слике будућег века. По невештини или незнању или самовољи иконописца који у духовну симболику уноси “мудровања тела”, тако се у икону увуку изопачења – неке случајне линије и метафизички неоправдане боје које су у односу на духовну суштину иконе исто што су и капљице муља на прозорском стаклу које ометају да се види на даљину и не дозвољавају ни светлости да уђе у собу. Таква изопачења су блатне мрље и могу се нагомилати тако да би духовно постало недоступно. Апостол Павле изражава бојазан да не би неки од нас, чија дела изгоре у очишћујућем огњу, испали наги (I Кор. 3,13), али на иконама се представљају они чија дела очигледно пролазе неповредива кроз огањ искушења, јер су боља и лепша пошто су с њих спали и последњи трагови земаљских случајности. То су светитељи; они сугурно неће бити наги “али могуће је њихову одежду назвати тканином из њихових подвига и то није метафора него израз оне

³⁰ *Исѿо*, стр. 91.

³¹ П. Флоренски, *Иконоста́с*, Јасен, Никшић, 1990, стр. 95.

мисли да су духовним подвигом свеци развили у својим телима – нова ткива светлосних органа као област духовне енергије, најближе телу. Тело и крв неће наследити Царство Божје, а одеж-да ће га наследити. Одежда је део тела”.³¹ Тако је одежда прило-жена уз тело и она, можемо рећи, делимично ураста у организам а са својим линијама и површинама казује склоп тела. “Обнажена људска фигура није само непристојна и нелепа него би била и метафизички мање разумљива и у њој би било теже сагледати суштину просветљене човечности”.³² На одежди се одражава у највећој мери духовни стил времена, драперија и набора. У руском иконопису запањујуће је колика се показује законитост и дослед-ност духовног стања црквеног друштва променом облика набора на одеждама. По наборима можемо датирати икону и појмити дух времена који се изражава на њој.

Јасно је да од XIV до XVII века тече процес духовног самоса-знања и самоосвећивања Русије. Када нам ништа не би било поз-нато из руске историје из оног мутног времена, на основу самог иконописа и карактеристичних набора могуће је увидети духовни заокрет Русије. У иконопису се одражава борба двају светова и поимања та два света. С једне стране видимо површинско поимање света које све своди на раван овдашњег, а са друге стране, супрот-но овој, иступа оно мистично осећање света које у свету и над све-том види мноштво сфера и разноликост планова постојања као и уочавање могућности прелажења из плана у план. У иконопису је присутна и хијерархија боја, нарочито у изображавању онострани божанске славе. Само златна сунчева боја означава центар Божан-ског живота, а остале су њено окружење. Само Бог сија јаче од Сунца, јер је источник величанствене светлости и та божанствена боја у руском иконопису носи име “асист”. Та боја је налик на етеричну ваздушасту паучину танких златних зрака које исходе од божанства и својим блистањем озарују све унаоколо. Асистком искре и анђелска крила и луковичасте куполе цркава, а треперење етеричног злата само додаје изглед оностраног сјаја. У мисти-ци древноруског иконописа у њеној психологији унутрашњег света

³² *Исѿо*, стр. 95.

човекових осећања и расположења сусрећемо сложenu скалу душевних преживљавања. То је права драма сусрета два света, а примером ове психологије без сумње дато је унутрашњем слуху да чује неизречено. Откривајући два света у древноруском иконопису ми доживљавамо помешано осећање у којем се велика радост спаја са дубоким душевним болом. У пламеном блеску луковичастих купола исказан је смисао постојања “свете Русије” и јасан израз сопственог духовног облика. Духовна сила која је саздала иконопис јесте она сила која се јавила код највећих руских светитеља – у Сергију Родоњешком, и то је она сила која је саздала духовни и национални полет у Русији у XIV и XV веку. Дани процвата руске иконописачке уметности почињу у веку највећих руских светитеља – управо у оној епохи када се Русија скупља око св. Сергија и израста на развалинама. Икона XIV и XV века даје нам зачуђујуће верну представу духовног живота тадашње Русије, а народ који се молио пред иконом за своје спасење улагао је у ту молитву сву своју душу, поверавајући икони све своје страхове, наде, туге и радовања.

Највећи од иконописаца с краја XIV и почетка XV века Андреј Рубљов, сматран је преподобним и човеком изузетног ума и духовног искуства. Преображај духовни текао је паралелно са националним само захваљујући св. Сергију. Земља у којој су се такви знаменити људи појавили не потребује више стране учитеље вере, јер она сама може да просвећује васељену. Промена расположења и на икони је очигледна, јер је то био читав израз новог духовног расположења народа. “Не изненађује то што је Русија, која је поверовала у себе, угледала у небесима свој сопствени лик а иконописац, заборавивши лекције грчких учитеља, почео је да слика лик Христов са руским цртама”.³³ Земљом су прошли велики свеци и њихов подвиг обновио је моћ народну и узвеличао Русију. Многострадална земља духовним подвигом преображава се у задивљујућу лепоту и радост. То је био тријумф руске религиозне идеје и то је била русификација религиозне уметности и победа народног руског генија. Икона је верно изражавала духовно узрастање руског народа на преласку из XIV у XV век. Осећање актив-

³³ Евгениј Трубетцкој, *Истина у бојама*, Логос, Београд, 1996, стр. 68.

нога спајања силе Христове са животом човечјим и народним било је изражено у целој руској уметности тога доба, у архитектонским линијама руских храмова и у бојама руских икона. Шта је видео и шта је осећао св. Сергије док се молио за Русију а око њега завијају зверови и из насељених места допиру јауци и плач земље коју су потчинили Татари. Молитва укроћује хаос – тако ученик његов Епифаније уочава: “И нека се нико овоме не чуди, знајући засигурно да када у неком човеку живи Бог и почива Дух свети онда је њему све покорно; као што је испочетка првоствореном Адаму док је живео у пустињи све било покорно до прекршења заповеди Божје”.³⁴ Овакви детаљи представљају кључ у животима светих за разумевање најнадахнутијих уметничких замисли иконе XV века. Религиозна мисао, која је одушевила руске подвижнике и иконописце тога времена, изражена је на икони Троичног сабора, коју је насликао око 1420. год. знаменити Андреј Рубљов. Основна мисао која је на икони изражена јесте мисао читавог иночког служења. О томе нам говоре грациозно према доле нагнуте главе три анђела и руке које шаљу благослов на земљу. Њихови су погледи испуњени љубављу, спуштају се према доле и они изражавају речи првосвештеничке молитве Христове, где се мисао о Св. тројици спаја са тугом за људе који се доле муче. “И више нијесам на свијету, и ја долазим теби. Оче свети, сачувај их у име твоје, оне које си ми дао да буду једно као ми” (Јн. 17,11). Ето то је она мисао која је руководила св. Сергија, а Андреј Рубљов приказао је у бојама ову молитву.

Иконостас је храмовни живопис, а икона није разумљива изван нашег дома и храмовне и саборне целине, у чијем саставу се она и налази. Ако покушамо да одредимо код иконе неки природни систем у распоређивању осветљења и осенчених површина, извор је видећемо непознат. Мењањем обично непознатог извора добијао се нестваран изглед код иконе. Тако је целокупна уметност средњег века подигла структуру слике изнад свакодневног и баналног и дала јој невиђене квалитете надземаљске атмосфере и тако је створила одређен оквир светачких фигура који се супрот-

³⁴ Евгениј Трубецкој, *нав. дјело*, стр. 75.

стављао природном осветљењу у сликарству. Сличан начин решавања налазимо код Ел Грека (Доминико Теотокопулос). Тешко се отети асоцијацији да се у стваралаштву овог великог Грка одразила концепција византијски схваћеног осветљења у конструисању просторне структуре слике. Када је простор лишен одређеног извора светлости, предмети и фигуре у њему остају у неутралној атмосфери. Такав начин компоновања светлости има изванредна предимства у решавању целокупног простора унутрашњости храма. Ни за једну икону или фреску нисмо у стању да одредимо тачан извор светлости.

Светлост којом се слика једна икона не стоји ни у каквом дијалектичком односу са тамом. Икона нема сенки, а то показује да светлост на њој не сапостоји са тамом. Са друге стране, светлост се не креће праволинијски већ слободно, јер у супротном она би морала да има сенке или неке неосветљене делове. Пластичност се на икони постиже различитошћу боја од којих је и сама светлост састављена и на тој основи на икони у потпуности одсуствује тама. Овде се заправо ради о једној другачијој светлости која се показује на икони у односу на природну светлост којом се сликају световне слике. Овде је заправо реч о божанској светлости и зато се она и другачије понаша. Други елемент који карактерише икону јесте непостојање простора и времена, јер то су категорије које битно утичу на формирање иконе. “Пророци и светитељи гледају есхатолошким очима и виде многе догађаје из различитих историјских епоха али све виде у једној тачци у једној равни, онако како ми видимо звезде на своду небеском”*. Зато се на икони све показује у истој равни, па се и спајају догађаји из различитих времена. Икона показује и оно што се још није догодило, а приказује га као да се догодило. Пример је Васкрсење Христово и васкрсење Адама и Еве. Наиме, на икони се врши спајање прошлости, садашњости и будућности, што је у природи незамисливо. Дакле, њен карактер је свевременски, исказан поступком боје и још више светлости.

Православна икона представља свет различито од других слика – свет који је прожет божанским енергијама и силама, а ове

* *Књиџе Макавејске*, Еп. Атанасије, Требиње, 2002, стр. 43.

енергије припадају једном слободном Богу који је личност, тј. истовремено је Један и Св. тројица.

Човек је на икони представљен, показујући да она постоји не по силама природе, већ као поседник божанских енергија, стога цела композиција иконе од њега зависи. И “зато што су те енергије својствене Св. тројици, а њих по учењу Цркве у свету пројављује Христос Богочовек, на свакој икони је апсолутно потребно присуство Бога, који је истовремено и човек”.³⁵ Стога је још потребно нагласити “да је по православном учењу за обожење човека и света потребно њихово евхаристијско јединство са Христом, биће нам јасно зашто је читава црквена уметност у свом изразу литургијска”.³⁶

Светитељи се увек и редовно представљају да би се видело у ком су односу били са Христом у време њиховог живота: свештеници са видљивим знацима свештенства, мученици са крстом, апостоли са јеванђељем, подвижници испијени и мршави, желећи да се на тај начин покаже да су светитељи управо због заједнице са Христом, а не сами собом. “Свака икона је не део једне литургијске заједнице као целине већ литургијска заједница у малом”.³⁷ Из овога следи да икона не допушта парцијалност, већ представља делове квантно. Сваки део је целина, а не део једне целине, и све те целине заједно нису многе целине, већ представљају једну недељиву целину. Икона је слика целокупне твари на којој се огледа сам Бог и коју прожимају и држе у сфери постојања Његове енергије, не природне, него благодатне.

Икона представља свет у заједници са Богом; но будући да та заједница није у потпуности остварена сада и овде, она је још увек само икона те истине. Дакле, икона представља есхатолошку димензију света, када он буде у истинитом заједништву са Богом. Погрешно је стога мишљење да икона представља само прошле догађаје који су се догодили у Цркви; заправо, треба нагласити супротно, да се “иконом пре свега представља свет и човек у Цркви

³⁵ Еп. др Игнатије Мидић, *Сећање на бугућност̄*, 1995, стр. 129.

³⁶ *Ibid.*, стр. 129.

³⁷ *Ibid.*, стр. 130.

³⁸ *Ibid.*, стр. 130.

онаквим какви ће се они јавити у последњем догађају остварења Царства Божјег на Земљи, не занемарујући при том ни њихову историјску реалност”.³⁸ Икона је слика света и човека какав ће бити; то је поглед и изглед “ухваћен” бојом из перспективе есхатона – обрнута, обратна, инверзна перспектива која се разраста и овамо, к нама улива благослов енергијских садржаја.

Црква Христова у литургијској форми јесте и историјска реалност и икона последње реалности свега створеног. Она је овде икона истине и такав начин постојања Цркве је темељ за постојање иконе у Цркви као њеног аутентичног израза.

Икона је представљање и прослављање прошлости и будућности човека и света скицом и бојом на зиду, дрвету или платну, као што Црква светом литургијом, која је догађај приношења и освећења творевине у заједници са Богом кроз Христа, представља и прославља ту исту прошлост и будућност.

Иконографија, као типично хришћанско-православна уметност, и њено представљање света онаквим какав ће он постати на крају историје, на икони није ни произвољно ни неодређено као што је то на сликама профане уметности. Црква је по себи и по свом литургијском постојању икона те последње реалности света. Дакле, Црква у светој литургији и кроз њу конкретно открива будућност света и човека, а самим тим и на икони та будућност је присутна. Ми гледамо ту реалност света у икони, реалност коју нам она преноси пртежом, сликом и бојама. Православна икона представља увек конкретне људе и места који учествују на светој литургији – *али њреображене*, какви ће се они појавити у последњем дану као прослављени од Бога и то преображење представља укидање, односно превладавање смрти и открива смисао бесмртности не само опште, него исто тако и појединачне.

Иконописац и иконописно предање исписују на свакој икони моју полазну тврдњу, каже о. П. Флоренски “посматрач нека не истражује оно што је насликано златом, злато је беспредметно”.³⁹ Задатак је иконописа да задржи злато у прописаном растојању од боја и наглашавањем у пуној мери његовог металног блеска да заоптри неупоредивост између злата и боје и коначне очигледнос-

³⁹ П. Флоренски, *Иконоста́с*, Јасен, Никшић, 1990, стр. 89.

⁴⁰ *Иста*, стр. 99.

ти, стога, истиче Флоренски, “успела икона то постиже, у њеном злату нема ни трага од мутљага материјалности, блатности. То злато је чиста беспримесна светлост и њу нећеш никако поставити у ред боја које примају као одсјај светлости, боје и злато се гледањем разврставају у различите сфере бића”.⁴⁰

Злато је апстрактно аналогно гравирном потезу, сматра Флоренски. Ако је свет овај видљиви свет, онда и сликарска средства, којима се описује такав свет, треба да буду њему одговарајућа тј. чулна; ето такво је западно сликарство, запажа Флоренски, које суштински искључује из себе, из свога опита све натчулно и зато не само да искључује злато као средство сликања, него се грози од њега, зато што злато разара јединство духовног стила западне слике. То је Флоренски назвао протестантско-кантовском гордошћу.

Постоји, каже Флоренски, не само свет видљиви, макар и за продуховљени начин гледања, него и свет невидљиви, божанствена доброта као растопљени метал који струји у обоженој реалности; и тај свет је чулности недоступан, он се постиже умом, употребљавајући га на древни и црквени начин. Стога се на икони конструира оно што није дато чулном опиту и што према томе, макар као схему, треба да сами јасно себи представимо. Злато, метал, сунце и немају боју, јер су готово истоветни са сунчевом светлошћу. Небо је немогуће насликати ниједном бојом него само златом. Што се више загледаш у небо, особито у правцу сунца, утолито нам постаје јасније да није плаветнило најкарактеристичнија боја, него светлост и напојеност простора светлошћу и та светлећа дубина се може пренети само златом. “Раздјелком, златним потезима асистке даје се слици метафизика завршености”.⁴¹

Најузвишеније сликање тог несливеног сједињења јесте сликање невидљиве стране видљивога – невидљиве – у највишем и последњем смислу речи као божанске енергије која прожима све што је оку видљиво. Тако Флоренски тврди: “*Не уѣушїѣм се у ѣѣо да дам савеїѣ умѣїнику како да он изведе ѣѣо несливено сједињење*”

⁴¹ *Исїѣо*, стр. 101.

⁴² *Исїѣо*, стр. 103.

*двају различитијих ѿланова али моџу да ѿврдим да је ликовна уметност у стѿању да ѿо изведе”.*⁴²

И најневидљивија је та енергија и управо је она истовремено и најјача сила. И само колико бескрајно превазилази ову невидљивост магнетне силе – невидљивост силе Божје, а колико је онтолошки превасходнија ова последња од оне прве. Разделка златом на иконама не изражава метафизичку структуру у природном поретку, мада је и њу Бог створио, него се односи на директан спој са Божјом силом – са реалношћу нити метафизичком нити свештено-метафизичком, него са оном која се односи на директно јављање Божје благодети. У сваком случају јасно је да се злато односи на духовно злато – на наднебеску, нестворену и нематеријалну, тј. вечну божанску светлост.

Главни садржај иконе је у незамућености саборно предате иконе и за иконописца нема одвојене реалности између саме светлости и онога што ће он да произведе. Ствари су саздане светлошћу и свој творачки акт и своју конкретност добијају треперењем светлости. Бог је Светлост највећа, неприступачна и неизрецива, нити умом схватљива нити речју изрецива, просветљујућа за сваку разумну природу, и та велика и чудесна светлост садржи тајну нашег спасења. Нестворена Божанска светлост, пројављена на Тавору приликом Преображења Христовог пред ученицима (Петром, Јаковом и Јованом), прејака за очи њихове, у ствари јесте само Божанство у својој енергетско-благодатној пројави, а не нека “створена” светлост, како је мислио противник Варлаам. Суштински одређује облик светлост и то је иступило у биће по мери свога просветљења. И глас Божји доживљавамо као светлост, а небеску хармонију као кретање небеских светлила. Није случајно да су велики песници начули у светлости звук, а потпуна сенка се не може ни доживети, јер она је апстракција.

За иконостас светлост поставља и гради ствари, она је њихов објективни узрок, што се не може схватити као нешто спољашње, то је њихово трансцендентно начело које се преко њих појављује, али се њима не исцрпљује. Корен духовне реалности насликанога

⁴³ *Исѿо*, стр. 106.

немогуће је не видети у небеској слици, у светлом лику, у идеји. Сам Флоренски каже: “Да ли је овде у питању принудни утисак и својеврсна метафизичка илузија која је надграђена иконописном техником или је то последица коју није предвидео иконописац, или пак стварна метафизика која је свесно изражена уз помоћ иконе”.⁴³ Икона јесте и остаје очигледно показивање другог света, јер ако кажемо да је метафизика иконе илузорна, обездушићемо икону и учинити је само чулном. Икона би била чулна, спољашња, бесловесна, а друго, и садржај би био апстрактан и лишен своје очигледности, међутим смисао иконе је у њеној очигледној разумности или разумној очигледности – оваплоћености. Када се говор бави, у специфичном смислу, метафизичким садржајем једне или друге очигледне појаве, то се онда поима као паралелизам и везаност двају раскривања једног истог и конкретног опита. Када “говоримо о метафизици у иконопису, али у конкретном опиту тачка ослонца једнога и другог не бива апстрактна мисао о природи ствари, нити чулна својства, боја и линија као таквих него духовни опит... духовни доживљај”.⁴⁴ Овде се говори о виђењу светога и да бисмо спречили двосмисленост тумачења које може да наступи и метафизика и иконостас ослањају се на разумни факт или фактички разум. У јављању горњег света нема ничега једноставно датог, непрожетога смисла, као што нема никаквог апстрактног учења већ је све оваплоћено смислом и осмишљено очигледношћу.

Ослањајући се на то јављање, хришћански метафизичар никада неће изгубити конкретност, а према томе увек ће високо ценити иконопис, ослањајући се на то јављање и неће спасти на голу технику која је лишена метафизичког смисла. Није случајно да велике мајсторе сликарства називају философима, иако нису написали ни речи “но просветљени небеским виђењима ти иконописци су сведочили оваплоћену Реч прстима својих руку и заиста су философирали бојама”.⁴⁵ И, ето, само тако можемо да разумемо много пута понављану тврдњу светих отаца и много пута засведочену у истинитим поставкама васељенских сабора о једнаком зна-

⁴⁴ *Исѿо*, стр. 126.

⁴⁵ *Исѿо*, стр. 127.

чењу иконе и проповеди. Икона је за очи исто што је реч за слух. Можемо и овако рећи, да икона условно преноси садржај неког говора, проповеди, па су икона и проповед својим предметом неодојиви и суштински имају исту духовну реалност. Но, сведочење о духовном свету по схватању целе древности јесте – философија и тако се прави иконописци и прави богослови, по Флоренском, једноставно називају – философима.*

Тако је иконопис метафизика, као што је и метафизика својеврсно иконописање речима и тако је у томе могуће стално посматрати паралелност једне и друге активности. И, стога, ако треба означити најважније, онда је то *метафизичка светиљост*, она је основна карактеристика иконостаса.

Сажето изражено метафизичко учење од апостола Павла, сажетије се не може рећи: “Јер све што је објављено, светлост је” (Еф. 5,13). Значи, све што се јавља или садржај свакога опита, дакле свако биће, јесте светлост, да нам буде лице као код апостола Павла када се сусрео са блиском Великом Светлошћу. А што није светлост, то се не јавља, значи и није реалност. Тама је бесплодна, зато дела таме апостол Павле назива “неплодним” (Еф. 5,11); то је тама паклена, растурена мимо Бога. Флоренски истиче: “У Богу је све биће и сва пуноћа реалности а оно што се простире ван Бога – то је адска тама, то је ништа, небиће”.⁴⁶

Уметности светлости противстоји уметност таме, а апостол Павле има пред очима слику великога уметника који светлошћу зида у “похвалу славе благодати своје” (Еф. 1,6) слику света – сав домострој Божји. Апостол Павле говори и о самом почетку, о нашем изабрању у Христа пре стварања света (Еф. 1,4), а завршава саветима да будемо деца светлости. Зар није пред нама тај процес раскривајући животни лик, што у маломе врши иконописац – када почиње од самога скицирања и оивичавања у злату и завршавајући у светлости златом озарених ликова те деца светлости. Апостол

* У питању је једна остварена философија живота (*ζωή*) у живљењу (*βίος*); то је узор и циљ овима који пред иконом стоје, моле се и уче вишој мудрости животној.

⁴⁶ П. Флоренски, *Иконоста́с*, Јасен, Никшић, 1990, стр. 129.

истиче циљ посланице Ефесцима (1,18) “да би им Бог дао просветљење, очи срца” да би они били узведени до јасновиђења духовног, до созерцања божанског поретка ствари колико је то могуће за нас на земљи, јер жели “да би то, што сам он види, видели и они, али узвишенијега од апостолског виђења није било и неће бити”.⁴⁷ Са пуном тачношћу апостол Павле сведочи онтолошку реалност другог света који је он угледао сопственим очима, па хоће да његово сведочанство буде семе таквих истих созерцања у верујућих, а сведочанство у духовном виђењу најсигурнија је формула о духовном свету иконописања.

MILORAD JOVIC

METAPHYSICAL ASPECT OF ICON

SUMMARY

The icon as a phenomenon can be seen from a number of viewpoints; it cannot be considered with an expert eye only since its full meaning cannot be comprehended without philosophical, theological and psychological observations

The icon is to offer a presentation of the world to come based on a complex spiritual experiment – a spiritual experience supposed to be a guiding principle. Florenski lays the foundations of a philosophy after Christ’s teaching; and the icon painting is nothing but materialization of the ideas and messages of the transfigured world. Long ago Dostojevski declared that this world will be saved by beauty, the beauty originating from the transfigured reality.

⁴⁷ *Исїю*, стр. 134.