

ТЕОЛОШКИ ПОГЛЕДИ

ВЕРСКОНАУЧНИ ЧАСОПИС
ИЗЛАЗИ ЧЕТИРИ ПУТА ГОДИШЊЕ
ГОДИНА XII, 1979. број 1—4



Издаје:

Православље — новинско-издавачка установа
Српске патријаршије
С благословом
Његове Светости
Архиепископа пећког
Митрополита београдско-карловачког
и Патријарха српског
Г Е Р М А Н А

Главни и одговорни уредник
Епископ марчански др Данило Крстић
Београд, ул. 7 јули бр. 5

41 407

Теолошки погледи

БЕРСКОНАУЧНИ ЧАСОПИС

БЕОГРАД, 1979.

ГОДИНА XII

БРОЈ 1-3

ЛИЧНОСТ И ДЕЛО ПАВЛА А. ФЛОРЕНСКОГА

Општи напредак и разрастање у свима областима културе, који је захватио Европу XIX века, у Русији је био нешто у заостатку. Од словенофилскога покрета из народа и патристичке обнове из цркве тридесетих и четрдесетих година — то појачано развијање иде својом прогресијом: оно се постепено развија све до осамдесетих година. Тада, у сутону XIX века, живи и ради у свима подручјима културе већи број стзаралаца од великога угледа и утицаја. У области књижевности су Достојевски и Толстој, Тјутчев и Крилов; на подручју философије Соловјов, Лопатин, кнезови браћа Трубецки, Фјодоров и други; у теологији Антоније Храповицки, Несмјелов, Тарејев и други.

Читав један нараштај талентованих мислилаца и великих прегалаца почиње своје школовање тих година, а први плодови њиховог рада појављују се на измаку XIX и на прагу XX века. Тада су руска књижевност, теологија и философија достигле домете европске уметности, мислилаштва и науке, и својим остварењима стале напореда са европским резултатима. У нечему су их чак и превазишле.

Првих година нашега века руска култура доживљава свој религиозни препород, богат процват на религиозној основи — и науке и уметности. Нарочито је карактеристично за изразите представнике тога препорода да су били вишеструки таленти: ниједан од њих није био само уски специјалиста у једној области културе. Соловјов, који је у великој мери дао прве одређене импулсе и правац препороду, био је по формалној струци философ који је употпунио своје образовање у Московској духовној академији, а добро се представио и у поезији и журналистици. По угледу на њега већина носилаца тога културног таласа разуме своје интересовање, па залази у сродне области науке и уметности. После Соловјова као представници препорода истичу се Бердјајев и Булгаков, Лоски и Франк, Карсавин и Вишеславцев. . . Али је најкомплетнији представник ове епохе био Флоренски — изразити таленат и велики прегалац у теологији и философији, електротехници и архитектури, математици и физици, историји и уметности, поезији и лингвистици, филологији и етнологији. . .

ПАВЛЕ АЛЕКСАНДРОВИЋ ФЛОРЕНСКИ (1882—1943) је ушао у руску културу и дао јој свој обилат допринос. Рођен је 9. јануара 1882. у месту Евлах у околини Тифлиса на Кавказу (сада у Азербејџану), где му је отац био са службом. По оцу је био Бурђијанац, а по мајци Јерменин. У Тифлусу је завршио гимназију заједно са Владимиром Ерном и Павлом Ељчаниновим, у време кад му је отац, иначе грађевински инжењер, био професор математике у истој гимназији. Још у нижим разредима гимназије Флоренски је испољио велики таленат и смисао за математику.



Павле Флоренски (1909)

По завршетку гимназије Флоренски се уписује на Московски универзитет где студира физику и математику на Физикоматематичкоме и приватно слуша предавања из философије на Историјско-филолошком факултету. Из тога времена потиче његово проширено и продубљено интересовање за проблеме и тежња да овлада предметом у целини — од најдубљих основа до највиших домета. Нарочито су на њега утицала у овом правцу тројица његових професора — ма-

САДРЖАЈ

<i>Калезић др Димитрије,</i>	Личност и дело Павла Флоренског	1
<i>Флоренски Павле,</i>	Молитвене иконе преподобнога Сергија	14
<i>Флоренски Павле,</i>	Обратна перспектива	35
<i>Флоренски Павле,</i>	Иконостас	79
	Библиографија радова П. А. Флоренскога	157
<i>Свети Василије Велики,</i>	О Духу Светом	169
<i>Јевтић др Атанасије,</i>	Теолошко дело Св. Василија Великог између „Никејаца” и „Источних”	177
<i>Радосављевић др Артемије,</i>	Четири стотине глава о Љубави св. оца Максима Исповедника . .	193
<i>Патачи Гаврило,</i>	Ослобођење унутарњег човека у православној духовности	209
<i>Арсин Хаци-Велимир,</i>	Проблем морала у социологији и историјском материјализму . .	229
<i>Кашић др Душан,</i>	Епископ шабачки Антим . . .	275
<i>Главуртић Миро,</i>	Сатана (прикази)	283

тематичар философских концепција Николај Бугајев, отац песника-симболисте А. Бјелога, који је био интиман пријатељ Флоренскога; друга двојица — кнез Сергије Трубецкој и Лав Лопатин — били су представници чисте-теоријске философије. Њих тројица су имали пресудан утицај на младога Флоренског у смислу проширивања граница сазнања и компетенције резума; али за идејно опредељење и духовно-интелектуални профил личности Флоренскога пресудан је био утицај великосхимника архимандрита Серапиона Машкина, чију је биографију требало касније да напише сам Флоренски за едицију посвећену биографијама великих људи, али је стигао само да скупи и региструје њене најбитније податке — *Данныя к жизнеописанию архимандрита Серапиона Машкина* (1917).

Тако, њих четворица — сваки са своје стране и у својој мери — могу да се сматрају духовним оцима Флоренскога. Зато се, непосредно по завршетку студија на Московском универзитету (1904) он уписује у Московску духовну академију у којој даље развија своје умне и духовне хоризонте, још више задовољава своју жеђ за сазнањем — и то сазнањем у смислу конкретнога доживљаја — и његово стваралаштво ће у пуној мери да се испоји у читавоме комплексу најразнојерснијих научних области. По својој најдубљој вокацији песник, Флоренски је све схватао у духу симболизма — књижевнога стила и правца који је тада био владајући и перспективан у руској литератури, и уметности уопште; у томе дијалекту певања и писања, поред Мережковскога и В. Иванова, првих година нашега века био је врло виђен и утицајан његов лични пријатељ А. Бугајев (= Бјелиј, то му је књижевни псевдоним). По симболистичкој концепцији доживљавања и сазнања, постоји апсолутно биће које је једно и невидљиво, а све видљиво мноштво су његове материјалне манифестације, симболи. Ти видљиви и опипљиви предмети су објект нашега проучавања и спадају у област појединих научних дисциплина; али далека позадина која све ове предмете држи у јединству и представља њихов основ и залог, која им *implicit* садржи поредак налази се ван, односно мимо. тачније иза, позади, и изнад научнога дохвата, па и мисаоног домета. Она се сазнаје само кроз Откривење које човеку даје апсолутни Бог. Тако је — по симболистичкоме схватању, конципираноме у духу Библије и уопште у духу оријенталнога менталитета — конкретан нестворени Бог, а све остало, сва твар, апстрактно је. Нарочито је апстрактна видљива кора твари која је предмет нашега проучавања и мерења, јер није идентична са својим духовним кореном иако се он кроз њу испољава. Схватајући све створено као јединство видљивог и невидљивог, Флоренски је превазилазио привидну разлику између појединих научних области. Као и сви представници конкретне метафизике свејединства тако и Флоренски ту духовну страну твари која представља метафизички основ философије и науке приближава Богу. Ту су темељи учења о софиологији, које је, посебно код њега, хетеродоксно. Софиологијом у његовој интерпретацији премошћује се онтолошки повор између Бога и света, Творца и твари, па све научне дисциплине, по њему, имају неку битну везу са теологијом. Зато он, поимајући натприродно Божје откривење кроз православно хришћанство као његов најчистији облик — сву природу и све при-

родне науке схвата као неку врсту теологије, јер сва природа говори о Богу, а научне дисциплине које истражују њене структуре и њен поредак само су пут и начин упознавања Бога преко његових дела и преко његових закона које је дао кроз живи организам света, кроз космоорганизам. Сви предмети научнога истраживања и сазнања корене се у једној, свима заједничкој невидљивој духовној подлози видљиве природе — тај смисао има његово учење да је најдубљи основ предмета научног сазнања омоусијски — истосуштан, једнобитан. Ово управо чини камен темељац његове монистичке визије света.

По завршетку духовне академије (1908), Флоренски остаје у академији да се припрема за професорски позив. Врло брзо је положио магистеријум (1911), а ускоро после тога и докторат (1914), јер су у то време у Русији промовисани за докторе наука врло зрели људи и доказани научници — докторат им је био последње и највише признање. Године 1911. се оженио, рукоположио у чин свештеника и као магистар богословља био изабран за професора академије у којој предаје философију, а од 1912 — 1917. уређује њено гласило Богословский вестник.

Почео је да објављује своје радове још као студент (1903). После петнаест година преданог рада на књизи, тачније 1919, кад му је било 36 година, требало је да се објави у 19 томова његово Полное собрание сочинений, али до остварења овога пројекта нажалост није дошло. У академији је предавао философију, али је тежиште његове пажње и интереса било усредсређено на темељним проблемима онтологије, космологије, антропологије, гносеологије... а изостајао је интерес за питања логике, психологије и уопште примењене философије у целини. Зато је тај предмет — под његовим утицајем и зависио од градива које је обрађивао — добио одређенији и адекватнији назив — история мировоззрений.

Од 1903, кад је објавио свој први рад, па све до краја 1918. године Флоренски се превасходно бави теологијом и философијом. Кажем: превасходно, претежно, а не искључиво, јер он никада није престајао да прати математику, физику, лингвистику, стара предања...

Пошто је академија затворена средином 1918, Флоренски по позиву предаје на Универзитету и на многим високим научним заводима у Москви.

Идуће, 1919. године постављен је на службу у заводу „Карболит“ као технички специјалиста. Следеће, 1920, премештен је на теоријски и истраживачки посао у ГОЭЛРО. Од тада је признат за совјетскога научника врло високога ранга. Био је један од руководећих сарадника у систему ВСНХ, радио је у „Главелектру“, где је изабрао за подручје својих специјалних истраживања област електричних поља и електроизолационих материјала. Од 1924. Флоренски је званично потврђени професор физике. Из овога периода, 1919 — 1933 (кад је протеран), а са овога научног канала, потиче низ његових проналазака — 12 заштићених патената — и неколико омањих радова поред 'класичне монографије' Диелектрики и их техническое применение (1924). Од 1927. он је један од сауредника велике уско специјалне едиције Техническая энциклопедия у коју је унео већи број (око 120) својих

чланака, написаних специјално за њу. Тих година се занимао кибернетиком и окретао свој интерес према атомској физици. Умро је у сибирском изгнанству 15. децембра 1943. године у 61. години живота, а рехабилитован је посмртно (1956).



Два пријатеља: Флоренски и Булгаков (цртеж 1917)

Све до несрећне 1933. године наставио је да служи у цркви као непарохијски свештеник. Такође је довршио низ радова, почетих још пре револуције; међу њима заузима посебно место по својој уској специјалности математичка студија Мнимости в геометрији (1922).

Још у време свога рада у Духовној академији Флоренски је имао своје специјално и велико интересовање за уметност, нарочито ликовну. Те године кад је академија затворена (1918) он је позван од надлежних заједно са Јуријем Олсуфјевим, свештеником Михаилом Шиком и Сергијем Монсуровим да организују музејску Комисију за заштиту уметности и старина у Тројице-Сергијевој лаври. Од тада почиње његово интензивније бављење уметношћу, старим рукописима,

архитектуром... Над проблемом ликовне уметности налазио се и раније, нарочито кад је разрађивао персонолошке ставове својих антроподицејских и теодицејских идеја у разним делима — посебно у његовама дисертацијама: магистарској (О духовной истине) и докторској (Столп и утверждение истины). Његови радови који се целином свога излагања односе на студије уметности, двојаки су: дескриптивно-инвентарски и философско-богословски. У прву групу иду: Опись икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII — XIX века (1920, рукопис), Опись лицевых изображений и орнамента книг Троице-Сергиевой лавры (1921, рукопис), Опись понагий Троице-Сергиевой лавры (1923) и Амрвосий — Троицкий резчик XV века (1927). — у другу групу улазе радови у којима се ауторово интересовање врло мало задржава на површини и облику уметничкога дела; површина сликанога дела је схваћена као копрена кроз коју нишчева мисао — и молитвена и радознала — прониче и сеже дубоко у садржајну подлогу одакле правилно поима ликовне и примењене симболе те невидљиве стварности. Његови иконолошки радови представљају потпуно успелу симбиозу теологије и философије, уметности и археологије, историје и технологије сликарства, уз пуно узимање у обзир декорације која је сведена на најмању, али врло функционалну меру. Три богословско-философска огледа која дајемо у преводу на наш језик писане су приближно истих година, али независно један од другог: Молитвене иконе преподобнога Сергија — предавање почетком 1919. у Комисији за заштиту споменика уметности и старина која је тек била организована у Троице-Сергиевој лаври, Иконостас (1921 — 1922) је поглавље замишљено и делом урађено књиге Философија култа која је остала недовршена, а Обратна перспектива (написана још 1919. коначно је довршена 1922) је такође била предвиђена за поглавље једне философско-уметничке студије, која је такође остала необјављена, али је, изгледа, довршена; то је био рад У водоразделов мысли — Черты конкретной метафизики, чије је публикавање најављено у књизи Мнимости в геометрии.

Негде на средокраћу између једне и друге — иконографске и иконолошке — групе радова са подручја уметности налази се његов омањи текст Храмовое действо как синтез искусств („Маковец“, журнал искусств“, 1922, бр. 1).

Напоредо са техничко-истраживачким с једне и богословско-философским (синтетичким) и уметничко-описним (аналитичким) радовима из уметности у музеју (ризници) Лавре с друге стране, Флоренски је од 1920 — 1927. био професор теорије перспективе на ВХУТЕМАСУ (= Высших Художественных Мастерских), вишем курсу сликара, архитеката и вајара који је организован на Штампарско-графичком факултету. Нарочито је интензивно радио на рукопису приручника тих предавања 1923 — 1924. Тај рад је био завршен 1924, али га је још незнатно допуњавао. Из тога опсежног рада — Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях — објављен је само један одломак: Закон иллюзий (Σημειωτική — Труды по знаковым системам, V).

Рукописна оставина Флоренскога је била велика: много је више урадио но што је објавио. Један део тога наслеђа сачувао је његов

син Кирил — то су они радови које је објавио у својим зборницима Тартуски универзитет, а други део је чувао проф. свештеник Јован Козлов — то су они радови које налазимо у Богословские труды, док се необјављени чувају још у Московској духовној академији.

Своје раније схватање да је све видљиво, ма како било крупно и велико — ситно и мало у односу на свој духовни невидљиви корен, Флоренски развија и у овом периоду на другоме научном материјалу-градиву. Његов оглед о обратној перспективи, изведен на примерима рускога живописа, очигледан је пример за то. Обратна или обрнута, тачније — растућа или разрастајућа перспектива је — да се тако условно изразимо — контраперспектива или инверзна, окренута перспектива¹. Сви ови изрази, сваки на свој начин, пружају добар део садржаја овога феномена, али некако као да га представљају „с лећа”. Зато његово приказивање више личи на неку вештачку конструкцију него на једну изворну монолитност, метафизички засновану. Ово је свакако уочио О. Вулф који је увео појам „обрнуте перспективе”, а још га је дубље појмио и изразио А. Грабар кад га тумачи Платиновом философијом и каже да се утисак гледања не ствара у души већ тамо где се налази предмет.² За њу је карактеристично да је она „сведена” тако да је посматрач тачка у којој се секу линије перспективе. Предмет који је насликан представљен је као копрена испод које се налазе слојеви бића. Посматрач се загледава у лик или насликани предмет. Дубљим трајним погледом он назире и све више и јасније уочава простор чије се границе продужавањем шире, разрастају у бескрај... У томе простору коме се дно не назире посматрана слика добија своју трећу димензију, а кроз њу пунину и конкретност, па зато делује животном убедљивошћу. Површина слике је физичка, а њена слојевита дубина „метафизичка”. То је реални мимо-физички простор који постаје видљив помоћу стреодимензије која је све приметнија. За разлику од западноевропске метафизике која је беживотна и апстрактна, ова је метафизика — конкретна. Само је оглед Обратна перспектива насловом означен да припада овоме „фону” и овој тематици, а у ствари кроз све радове овога периода, поред онога градива које третира дотични рад, негде јаче, негде слабије, присутна је ова идеја. Односно ово није само идеја, него једна одређена метафизика на чијим принципима он открива невидљиви смисао сакралнога руског живописа.

¹ Проблемом обратне перспективе код нас се бавила само архитекта Анка Стојаковић; она је обрађивала то питање највише на примерима нашега живописа. Резултате својих истраживања дала је у следећима својим радовима: *Une réalisation spécifique de la troisième dimension dans la peinture murale Serbe du Moyen-âge*, Bulletin de l'Académie Serbe des sciences et des arts. Tome XXVIII Section des sciences sociales. Nouvelle série, 1961, 17—20; *Kompozicione vrednosti inverzne perspektive u našem srednjovekovnom zidnom slikarstvu*, Zbornik Arhitektonskog fakulteta, V/2, 1959/1960. i posebno, a naročito u svojoj doktorskoj disertaciji. *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад, Матица Српска — Београд, Научно дело, 1970.

² Од изузетно добре важности за правилно поимање обратне или обрнуте перспективе су ова дела: О. Wulff, *Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht* Leipzig, 1907; А. Grabar, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, Cahiers Archéologiques, I. Paris, 1945. и Р. А. Michelis, *Esthétique de l'art Byzantin*, Paris, 1959.

У ствари, није у питању само руски живопис, него стари живопис готово целог православља. Примере обратне перспективе срећемо у старом сликарству, и сакралном и несакралном, које вуче своје корене из Византије. Стари уметник је имао намеру да што целовитије захвати и прикаже предмет и лице које слика. Зато га је, прво, приказивао у простору и са више страна. Тако је добијен волумен предмета. Резултат тога потпунога (а не једностраног) приказивања јесте расклапање равни и отварање површине слике а онда дође пројава њених карактеристичних структура. То нас упућује на закључак о сликарству обратне перспективе да то није огледалско сликарство у коме је до детаља одражена само спољна фактографија, као на фотографији, него је то слика преображенога простора, збијенога у један одређен оквир са свима његовим битним особинама. Центар те перспективе је сликар, односно посматрач, који кроз слојеве за-површинских структура искорачује и залази у мимо-просторни и за-просторни бескрај.

Смелим захватима Флоренски дубоко улази у структуру православнога менталитета. Као синтеза тих његових порива јесте његово оригинално проницање кроз психологију и философију до у саму срж богословскога садржаја иконе; и гледање на икону 'одонуд', 'од оне стране' — то је резултат до кога долази Флоренски. Правилно поимање иконе је иманентно. То је поимање изнутра, из њенога смисла — 'одонуд', а не 'одовуд' из материјалнога света. Поглед на икону одовуд пружа утисак да је то слика, репродукција, илустрација културе, околине и сл. и — ништа више. У ствари, на икони има и тога, небитнога и маргиналног, али је тежиште њенога смисла 'с оне стране' површине. Стога је она пројава или манифестација ононостранога, и његово зрачење у овострано. Тако се икона показује као отвор, прозор у материјалноме свету кроз који струји нематеријална невидљива вредност и стварност у наше уске оквире простора и времена; и обратно: то је материјални прозор кроз који се гледа из материјалнога у духовни свет и уочавају његове надпросторне реалности и њихове вредности. Тако је, по схватању Флоренскога, ликовна уметност најперспективнији вид уметности. Та правилна перспектива која је окренута метафизичкоме основу, и гледана из подручја физике изгледа окренута, представља сликање те конкретне унутарње дубине, тога гледања изнутра. Зато се најпре слика простор у који се смешта предмет који се жели насликати. Тако насликан предмет или лик има своју позадину, своју подлогу — своје дакле „залеће“ које га чини конкретним, и он тиме добија свој волумен. Кад посматрач баци поглед на такву слику, и кроз физички поглед усмери на њу и свој умни поглед — пред њим се расклапају равни предмета и раскривају се његови карактеристички облици који са гледишта западне апстрактне метафизике и њене линијске перспективе изгледају посматрачу као сликарева грешка и невичност. Међутим, ова „растућа перспектива“ указује на учење Православне цркве да човек — као нова твар — има перспективу живота вечнога.

Овакво улажење у проблем уметности, посебно у питање иконе, могао је да оствари један Флоренски — многоструки ерудита и геније који смело закорачује преко крајњих домета претходних мислилаца и истраживача. Његово особито схватање уметности има мета-

физичке основе. Зато по њему уметност има једно од централних места у његовој концепцији — његове иконолошке студије су нарочита философија живописа у светлости натприроднога Божјег откривења, а у контексту његове православне интерпретације, која је — посредовањем Византије — наследила и сублимирала нешто од онтолошке концепције истине; а извор тога наслеђа је и библијски — учење о слици и прилици, и платоновски — учење о идеји и лику, и хришћански — догмат о овоплоћењу и о иконама, а има и аристотеловско-схоластичких примеса — учење о супстанцији и акциденту, иако Флоренски не полази линијом схоластике.

Богословско и философско схватање Флоренскога је својеврсно. Неки од његових богословских радова носе на себи јаке жигове хетеродоксије. Он је био свестан њиховога неслагања са општепримљеним учењем Цркве, али није сматрао да је зашао са пута истине; напротив, он је уочавао окошталост богословске терминологије чији је садржај на други, себи својствени начин дубље поимао. То је нарочито јасно кад указује у Иконостасу на окошталост и погрешно схватање термина у догмату о иконопоштовању.

Иако радови Флоренскога нису згуснуто писани и оптерећени подацима, они се читају теже — јер постоје проблеми језика и синтаксе, али и радо, пошто његово доживљено надсубјективно излагање понесе читаоца. На извесним местима ових трију огледа читалац ће да примети магичну моћ Флоренскога да читаоца 'понесе' и да га проведе кроз копрену боје, кроз застор лика, кроз кору онога што има као објект свога проучавања и да га уведе у позадину из које се изводи смисао онога што се посматра. Понор између антиномија Флоренски савлађује интуицијом којом уводи читаоца-слушаоца у само срце питања. Из тога контекста „дескрипција“ делује живо и нема ничега заједничког са безживотним хладним фактографисањем. Отуда ови огледи о уметности нису само уметност, гледани од нас, од наше стране, из природе — него је то једно философско схватање уметности: то је уметност гледана „одонуд“, из перспективе надсубјективне конкретне метафизике. У контексту те философије насликана зидна, дрвена или платнена површина има функцију сабирног сочива које концентрише у својој жижи вечност и надпростор света метафизике и своди га у уске временске и просторне оквире тварнога света. Зато уметничко дело — што дубље хвата корена у надтварној метафизици убедљивије превазилази свет тварних промена и претрајава га надживљујући време свога настанка и тако постајући све опширније и конкретније. Код Флоренскога естетика има онтолошки основ: њен прави смисао је у бићу — свеци су онтолошке вредности које су сведене у боје на одређеној површини коју посматрамо и пред којом се молимо — лично и доживљено. Невидљива духовна стварност је „сведена“ на исликану површину. Између те стварности и њенога видљивог знака може да се стави знак једнакости — јер се стварност (код лика је то личност) реално симболизује сликом. Зато се верник не моли икони Спаситеља Христа — то би било идолопоклонство, него личности Спаситеља Христа која реално постоји

и стварно се приказује кроз дати симбол-икону. Исти је случај и са иконама светих и анђела. Али не може се схватити обратно — да је слика једнака лику који представља: она је само материјални и пропадљиви симбол. Зато између ње и онога што она симболизује не може да се стави знак једнакости. Окретањем и отварањем своје личности према икони која је насликана у стилу обратне перспективе, пред нашим погледом се отварају за-површински простори из чијих неслућених дубина избија онтолошка, а с њом и морална и психолошка снага личности која је приказана — насликана. Обратна перспектива открива духовно значење симбола који се зове икона; линијска перспектива води у нулту тачку ишчезавања, она нема отворености ка тајнама духа — по њој би икона имала само материјално значење; смисао би јој био у материјалноме свету. Пред иконом која има обратну перспективу човек се показује као створени чинилац у природи према коме су окренуте огромне вредности. Та упућеност целе твари према човеку и човекова способност да проникне иза видљиве материјалне природе и досегне до личности коју крије лик на икони — то је категорија поимања иконе, и уметности уопште.

Поред све разноврсности области у којима се креће Флоренски, у делу Флоренскога постоји једна концепција која је заједничка за сву његову делатност. То је његово схватање конкретне метафизике коју остали представници свејединства називају метафизиком свејединства. На томе основу он развија своје значајно учење о софиологији, које, нажалост, код њега понајвише, није слободно од хетеродоксних застрањења. Његово схватање о омоусијности (= једнобигности) свега створеног има за свој основ конкретну метафизику. Његове метафизичке концепције су на општем плану свејединства, али су најближе схватањима Ерна, Булгакова, Франка и Карсавина. Концепција конкретне метафизике свејединства је антитеза Хегеловој апстрактној метафизици; њен пан-ен-теизам је противтежа Хегеловоме пантеистичком панлогизму. Флоренски развија конкретну слику света кроз уочавање сагласности и кроз узајамно зрачење разних слојева бића: сваки слој бића сазнаје себе у другоме и налази у њему своје сродне основе. Само са овога гледишта може да се појми енциклопедичност научних интереса и искања Флоренскога. Да је оволики спектар научних интересовања био спољашње и механички „скрпљен” то би било најобичнија еклектика која не би никако била кадра да даде неких већих резултата; а посебно је питање што ти резултати не би имали никаквога заједничког основа. Међутим, сви резултати истраживања Флоренскога унутрашње су повезани, јер су извођени из једнога конкретног омоусијског јединства по коме се цео космос схвата као органска целина. Његово виђење света било је монистичко: био му је једнако стран слепи мртви материјализам као и беживотни спиритуалистички идеализам. Он је израђивао идеологију конкретне метафизике на стварним односима према свету. — Иако је себе сматрао и оглашавао за компилатора и коментатора црквених отаца Истока, Флоренски је оригиналан мислилац који органско схватање свега створеног следи и код њих и код неоплатоника, а доста се, на томе тематском каналу, приближава философском тону њему странага ренесанса.

Да би се досегло до конкретног метафизичког корена, потребно је да човек умно превазиђе разумно-логичке формулације онтолошке истине. Човеков ум ће превазићи разумске противречности признавањем над собом „надличног“ начела у коме му је корен. У вези са темом расуђивања Флоренски развија једну од својих централних мисли — идеју антиномичности разума. У питању су два различита начела која су у међусобноме сукобу — коначно и бесконачно, дискурсија и интуиција. Антиномије се огледају и на самоме космосу који је Флоренски приказао као арену борбе двају принципа — ентропије (хаос) и ектропије (логос).

Нарочито организујуће силе логоса (ума) Флоренски је видео у култури која је по њему органско повезивање система средстава, остварење и повезивање надличне безусловне вредности која је предмет вере. До оваквога поимања културе достиже се интуитивним продором у област надличног и надусловног које чини вредносну залозу свега одређеног и ограниченог што проучавамо, и истражујемо његове органске везе и контекст са његовом изворном подлогом-залогом. Такво схватање културе конкретизовано је и јасно показано код Флоренског у неким од његових радова из естетике и уметности. Ова три која следе после овога предговора су у томе смислу најкарактеристичнија. После два мања текста објављена код нас (у „Хришћанском животу“ 1926. и у „Гласнику СПЦ“ 1969) — ово су први радови Флоренског у којима се непосредно представља његова мисао.

По комплетности свога интересовања, по донетима продора у проблеме које обрађује, по сложености својих радова — Флоренски је најтипичнији представник руске религиозне ренесансе. Иако је био скоро најмлађи у нараштају који је био носилац тога препорода, Флоренски као комплетан, сложен, мисаон, дубок... превазилази све и постаје симбол целог препорода. Код њега не избија она ученост и она стихија одушевљења питањем које обрађује као код Булгакова, нити она симетричност као у Лоског и Франка, нити она дијалектика као у Карсавина, али — Флоренски има смелост мисли, дубок понир и висок домет сазнања, енциклопедијски широку лепезу научних области у којима се суверено креће и у свакој од њих исцрпно познаје светску литературу. То што у свему иде до краја, што се стабилно креће по површини и смело рије по дубинама везујући најдубљи корен третираног питања са метафизичким принципима — то чини карактеристичну одлику, типичну за Флоренског: да крчи нове приступе проблемима и да отвара нове просторе и сазнању. Флоренски је типичан полихистор који се одликује енциклопедијском ширином и дубином који је за своје научно-истраживачке пројекте сам радио све — од припремних до финалних послова, као Леонардо да-Винчи и још неки велики генији ренесансе од које се Флоренски добро дистанцира. У историји руске културе није било тако обимног истраживача и неуморног прегаоца: ни један Ломоносов ширином својих интереса не може да се пореди са Павлом Флоренским.

Језик и стил Флоренскога су такође карактеристични. Стил му одише старином- лексика представља огромно богатство: најстарији и локални, а онда најновији и општи термини и појмови са најфинијом сунтилношћу у значењским нијансама уткани су у ткиво његових текстова. Огромна ученост није само инвентарски садржана у његовим радовима; то је све дубоко доживљено и проживљено, а онда кроз призму свога гледања изложено. Никад постављено питање не оставља на пола пута, него га увек ситуира и као одређеној структури нађе му адекватно место у својој слици света. Све је ниже уклопљено у више, све мање у веће и увек се хватају и чврсто држе непосредне везе са трајним и најопштијим. Зато се ниједан рад Флоренскога не чита као сува научна фактографија, нити као хладне философске идеје, нити као незаинтересовано објективно причање, а његозу лексику не обухвата ниједан обичнији речник руског језика.

По угледу на дубокога мислиоца и сунтилног уметника старе Јеладе — Платона, и Флоренски воли да пише, и пише, лично и доживљено: главно његово дело Столп и утверждение истины је писано у виду популарних писама пријатељу, особитим стилем који одише патином средњевековних рукописних текстова и носи као одушевлени и лични узмах црквенога песништва; богате напомене које дубоко засецају у најразноврсније области науке и научну литературу на разним језицима, и класичнима и новим, представљају разуђено научно корење и извориште информација Флоренскога на основу којих ће он да дође до својих сопствених сазнања. Свако од тих сазнања биће структура у његовоме великом и обухватном погледу на свет, у његовом схватању света. У многим од осталих својих радова Флоренски одједном из објективнога излагања, заокупљен и понесен личним доживљајем који је високо надсубјективан, прелази у реторски дијалог: сам поставља изазовна питања и сам даје позитивне одговоре у облику свога сопственог казивања. Тај манир писања и тај манир казивања присутан је у руској философији иначе: Три разговора Вл. Соловјова, Диалог о белом Боге С. Булгакова, Диалоги и Noctes Petropolitanae Л. Карсавина... такви су. Флоренски је први, а онда за њим Булгаков, почео да умеће у своје дуже радове екскурсе или да их додаје на крају рада као анекс. Тиме он отвара нов облик у филозофској и научној литератури. То је текст који је органски везан за дело коме припада, зависан је од њега, али због своје опширности чини дисконтинуитет у излагању. Ту је редовно проширено и продубљено третиран један од виталних дамара у комплексу идејних констелација постављенога питања. Ово је свакако последица праћења до краја онога што му се чини важно.

Овај кратки сумарни текст који се односи на личност и дело Флоренскога ни изблиза не исцрпљује његову загонетну личност; он не даје ни куну лепезу његових тема и идеја, дела и резултата: теме и идеје Флоренског би биле предмет једне огромне студије којој би претходило прикупљање и проучавање свих његових радова од којих су до недавно многи били неоткривени, многи су још необјављени, док су трећи, можда, заувек пропали — уништени.

Основно пак тежиште овога текста јесте отварање прилаза концепцији конкретне метафизике коју развија Флоренски, ради правилнијег поимања богословскога и философског основа уметности. Дакле, значење чисто инструментално — да читаоца припреми и увведе у неслућене дубине и богатство виђења света конкретне метафизике Флоренскога. На подлози те метафизике израћен је и његов свет уметности који се, само „отуд“ гледан, правилно схвата.

др Димитрије М. КАЛЕЗИЋ

МОЛИТВЕНЕ ИКОНЕ ПРЕПОДОБНОГА СЕРГИЈА*

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

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

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

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

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

II

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

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

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

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

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

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

III

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

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

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

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

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

IV

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

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

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

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

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

V

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



Богородица Одигитрија, икона XIV век

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Свети Николај, икона XIV век

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Исто, 162.

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

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

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

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

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

ОБРАТНА ПЕРСПЕКТИВА¹

1 Историјска истраживања

I

Пажња онога који први пут приступа руским иконама XIV и XV века, а делом и XVI, бива задивљена обично неочекиванима међусобним перспективним односима, особито кад је реч о сликању предмета са равним рубовима и праволинијским ребрима, као, на пример, грађевина, столова, и седишта, особито књига, посебно еванђеља, с којима се обично сликају Спаситељ и светитељи. Тај особити однос стоји као вапијућа супротност у односу на правила линијске перспективе, и са гледишта ове последње не могу а да се не посматрају као грубе неписмености цртежа.

При пажљивијем посматрању икона није тешко приметити да су и тела, ограничена кривим површинама, такође пренесена у таквим ракурсима који се искључују правилима [ренесанснога] перспективног сликања. Како у криволинијским, тако и у избрушеним телима, па икони се не ретко показују такви делови и површине који не могу да се примете одједном, [а] о чему није тешко сазнати из било кога елементарног уџбеника перспективе. Тако при нормалној светлости

¹ Овај чланак је био написан у октобру месецу 1919. као реферат Комисије за очување споменика уметности и старина Тројице-Сергијеве лавре али због разних сољних прилика није саслушан у Комисији, него на седници Византијске секције М. И. Х. И. М. (Московскога института историјско-уметничких истраживања и музеологије при Руској академији материјалне културе Наркомпроса) 19. октобра 1920. године. Дискусија о реферату се врло [дуго] отегла: колико се сећам, у њој су узели учешће П. П. Муратов, Б. А. Куфтин, П. И. Романов, А. А. Сидоров, Н. А. Африканов, Н. М. Шокотов, М. И. Фабрикант и Н. Д. Ланге. Живост расправе још једном ми је потврдила да је питање о пространству једно од принципских у уметности и, рећи ћу и више [од тога] — у поимању света уопште. Али то питање — пространство у ликовној уметности — у овоме чланку се не разматра и [оно] чини предмет мојих предавања из анализе перспективе која припремам за штампу и која сам држао 1921—1923. године на Московским вишим уметничким и мајсторским [течајевима] на такозваноме Худемасту на Штампарско-графичком факултету, а у овоме чланку даје се само неки конкретно историјски приступ поимању органске мисли у свету. Аутор се ниуколико не припрема да изгради теорију обратне перспективе, али хоће само са довољном енергијом да означи *факт* органске мисли — у једној области. У закључку овога поговора хоћу да се са захвалношћу сетим Александре Ивановне Батјагин, сада покојне, која је у своје време записала по диктату први део овога чланка. Објављено у „Труды по знаковым системом“, III (1967), 381—416.

гледања на фасаду насликаних грађевина, у њих се показују заједно оба бочна зида; код еванђеља видимо одједном три или чак све четири ивице: лице се слика са теменом, слепоочницама и ушима, одвртним напрел [и] као распостртим на површини иконе, са обореним према посматрачу површинама носа и других делова лица који не би требало да буду приказани чак ни при оборености површина, којима би, напротив, природно било да буду окренути напред; карактеристичне су такође грбе погурених фигура деизиснога реда, леђа и груди су једновремено приказани под св. Прохора који пише под руководством св. Јована Богослова и друга аналогна сједињења површина профила и лица леђне и фронталне површине; и тако даље. У вези с тим допунским површинама паралелне линије и које не леже на површини иконе које би перспективно требало да буду сликане како се срећу с линијама хоризонта, на икони се сликају, напротив, разлазно. Једном речи, та и слична нарушавања перспективнога јединства онога што се слика на икони, толико су јасна и одређена да ће на њих првенствено указати најпросечнији ученик, макар да је само у пролазу, и из треће руке доживео перспективу.

Али, чудна је ствар: те „неписмености“ цртежа које би, као што се види, требало да нервирају свакога посматрача који је појмио „приметну неуметност“ таквога сликања, насупрот томе не изазивају никакво досадно осећање, и схватају се као нешто вероватно, чак се допадају. Осим тога: кад [некоме] пође за руком да стави напоре до једну поред друге две или три иконе, приближно исте копије, и више или мање једнога мајсторства сликања — онда ће посматрач с пуном опредељеношћу да примети огромну уметничку предност оне од икона у којој је највеће нарушавање правила перспективе, док се иконе „правилнијега“ цртежа показују хладнима, беживотнима и лишеним ближе везе са реалношћу представљеном на њима. Иконе које су за непосредно уметничко опажање највише творачке увек се показују с перспективном „мањом“. А иконе које више удовољавају уџбенику перспективе — бездушне су и досадне. Ако себи дозволимо да привремено заборавимо на формалне потребе перспективности, онда ће непосредно уметничко опажање водити свакога признању *предности* икона које нарушавају перспективу.

Ту може да се појави претпоставка да се у ствари допада не начин сликања, као такав, него наивност и примитивност уметности, још детињски безбрижне по уметничкој писмености: а постоје љубитељи који су склони да огласе иконе за мало детиње тепање. Али не: припадање икона са огромним нарушавањем правила перспективе управо високим уметницима, док је мање нарушавање тих самих правила својствено првенстено мајсторима другог и трећег реда, побуђује да помислимо: *није ли наивно само суђење о наивности икона*. С друге стране, та нарушена правила перспективе тако су складна и честа, тако — ја бих рекао — систематична, и при томе упорно систематична, да се нехотице рађа мисао о неслучајности тих нарушавања, о *особито* систему сликања и опажања стварности насликане на иконама.

Чим се та мисао појавила, у посматрача икона се рађа и постепено јача тврдо убеђење да та нарушавања правила перспективе чине

примену свеснога метода иконописне уметности, и да су она — била добра или слаба — увек намерна и хотимична.

Тај утисак хотимичности ових нарушавања перспективе изванредно се појачава од *наглашености* осуђиваних особености ракурса — применом на њих особитих процвата или, како кажу иконописци, *раскришки*: особености цртежа ту не само да не клизе *мимо* сазнања кроз примену на одговарајућим местима било каквих неутралних боја или [кроз] ублажавање заједничким ефектом боја, већ, на супрот томе, наступају као са изазовом, готово вриштећи на заједничкој живописној позадини. Тако на пример допунске површине задњи — палат не само [да] се крију у сенци, него напротив бивају не ретко обојене јарким бојама и при томе сасвим другима него [што су] површине фасада. А најјаче говори о себи у таквим случајевима онај предмет који се разним методама и без тога најбоље помера напред и тсжи да буде живописни центар иконе — еванђеље; а његов руб обично исликан руменицом показује се [као] најблиставије место иконе и тиме изванредно оштро подвлачи своје допунске површине.

Такви су начини подвлачења. Ти методи су тим више свесни што они стоје поврх тога, у супротности са обичном комбинацијом боја предмета и, према томе, не могу да се објасне натуралистичким подражавањем тога, што обично бива. Еванђеље *није* имало обично црвени руб, а бочни зидови здања нису се бојили другим бојама но што је фасада, тако да је у својеврсности њихових комбинација боја на иконама немогуће [а] не видети стремљења да повуку допунскост тих површина и њихово непотчињавање ракурсима перспективе као такве.

II

Показани методи носе заједнички назив *обратне* или *обрнуте перспективе*, а некад и *перспективе искривљене* или *лажне*. Али обратна перспектива не исцрпљује разнолике особености цртежа, а такође — и полутаме икона. Као најближе распростирање метода обратне перспективе треба означити *разноцентричност* у сликама: цртеж се ради тако као да би његово око гледало на разне стране, мењајући своје место. Ту су неки делови, палат на пример, нацртани више или мање у адекватности са потребама обичне линијске перспективе, али сваки има — своје особито гледиште, свој *особити* центар перспективе а понекад и свој особити хоризонт, а други делови су, осим тога, представљени и с применом обратне перспективе. Ту сложену разраду ракурсних перспектива и налазимо не само у палатном сликању, него и у ликовима, мада она није спроведена обично са врло великом наметљивошћу, него умерено и неупадљиво, и зато се то може овде пропустити као „грешке” цртежа; док се у другим случајевима сва школска правила крше с таквом смељошћу, и толико се својевласно подвлачи њихово нарушавање, а одговарајућа икона тако много говори о себи, о својима уметничким достигнућима, непосредноме уметничком укусу, да не остаје никакве

сумње: „неправилне” и узајамно-противречне подробности цртежа представљају сложени уметнички *обрачун* који је, ако хоћете, могуће назвати дрским, али — никако не наивним. Шта ћемо рећи, на пример, о икони Спаса Сведржителја у ризници Лавре², на којој је глава окренута десно, а с десне стране има допунску раван, при чему је ракурс леве стране мањи од деснога и тако даље? Раван носа је утолико очигледно скренута у десну страну, а површине темена и слепоочница развијене да не би било тешко издвојити такву икону да није — упркос њене „неправилности” — изненађујуће сугестивности и пуноће њене. Тај утисак постаје јасан са пуном одређеношћу, ако обратимо пажњу ту, у Лавриној ризници, на другу,³ сличну по цртежу, копију, размерима и бојама тога истог имена, али насликану готово без горе поменутих одступања од правила перспективе и школски — неупоредиво правилнију: та последња икона, у поређењу са првом, изгледа бесадржајна, неизражајна, површна, и лишена живота, тако да не остаје сумње, поред заједничке њихове фрапантне сличности, да нарушавања правила перспективе — нису допустива слабост иконописца, него конкретна њихова *снага* — управо оно услед чега је прва од разматраних икона неупоредиво изнад друге, неправилна изнад правилне.

Даље, ако се обратимо ка полутами, онда ћемо и ту наћи код икона својеврсно разграничавање сенки које подвлачи и разграничава иконе које не одговарају сликању које је потребно натуралистичком живописању. Одсуство одређенога жаришта светлости, контраст осветљења разних места на површини иконе, тежња да се покрену масе које би требало да буду засењене, — то опет нису случајности и промашаји сликара-примитивца, него уметнички обрачуни који дају максимум уметничке сликовитости.

У број сличних средстава иконописне пластичности треба сврстати још [и] линије, назване *раздјелке*, које се чине другом бојом, него што је боја раскришке одговарајућег места иконе, а више од свега метално-блештећима — златном или врло ретко сребрном асишком или гашеним златом. Тим подвлачењем *боја* линије „раздјелке” ми хоћемо да кажемо да иконописац свесно обраћа пажњу на њу, мада она не одговара начелу физички видљивом, то јест било каквоме аналогичном систему линија на одежди или седишту, на пример, него постоји само систем линија потенцијалних, линија састава даног предмета, сличних, на пример, линијама силе електричнога или магнетног поља или системима еквипотенцијалних или изотермичких и томе сличних кривих. Линије „раздјелке” изражавају метафизичку схему датога предмета, нову динамику, са већом снагом него њене видљиве линије, али саме по себи оне су уопште невидљиве и, будући нацртане на икони, сачињавају по замисли иконописца, целокупност задатака оку које посматра линије покрета који су задати оку при његовом

² Икона бр. 23/328 из XIV до XVI века; њен размер 32 × 25,5 cm, од 1919. године очишћена. Прилог Никите Дмитријевића Вељаминова за принцезу монахињу Олгу Борисовну 1625. године (Види *Опись икон Троице-Сергиевой лавры*, Сергиев Посад, 1920, Издание Комиссии по охране лавры, 89 — 90).

³ Икона бр. 58/160 из XVI века, размер 31,5 × 25,5 cm, прилог Ивана Григоријевића Ногова 1601. године (Види *Опись икон*. . . 102—103).

созерцавању иконе. Те линије су схеме поновнога изграђивања у сазнању сагледаваног предмета, а ако тражимо физичке основе тих линија, онда су то — линије силе, линије затезања, то јест другим речима — нису набори који се образују од затезања, *још* нису набори, него набори само у могућности, у потенцији — оне линије по којима би легли набори, ако би се уопште почели слагати. Нацртане на допунској равни „раздјелке“ линије откривају сазнању структурни карактер тих равни и, према томе, помажу, не ограничавајући се пасивним посматрањем тих равни, да појме функционални однос таквих према целини и, значају, дају материјал са особитом оштрином да се примети непотчињеност сличних ракурса потребама линијске перспективе.

Ми нећемо да говоримо о другима, другостепеним методима иконописа којима он подвлачи своју непотчињеност судовима закона линијске перспективе и свест својих [намерних] нарушавања перспективе. Споменимо само описе које наводи цртеж и зато изванредно подвлачи његове особености — о *оживкама*, *двишкама* и *отметинама*, а исти тако [о] *пробјелкама* које раскривају избочине и зато акцентирају све неравнине које не би требало да буду приметне, [и] тако даље. Могуће је [по]мислити да је доста реченога, да би напоменули свима оним који посматрају иконе које већ имају резерву утисака о *неслучајности* одступања од правила перспективе и, осим тога, о естетској плодотворности таквих нарушавања.

III

И сад, после такве напомене, пред нама се појављује питање о смислу и о законитости тих нарушавања. То јест, другим речима, пред нама се појављују сродна питања о границама примене и о смислу перспективе. Да ли у самој ствари перспектива, као што на то претендују њене присталице, изражава природу ствари и [да ли] зато треба да се свагда и свугде разматра као безусловна претпоставка уметничке истинитости? Или је то само схема, и уз то једна од могућих схема приказивања која *не* одговара опажању света у целини, него само *једном*е од могућих тумачења света, везаноме са потпуно одређеним осећањима и поимањем живота? Или још: постоји ли перспектива, перспективска слика света, перспективно тумачење света — природна слика која извире из његове суштине, права *реч света*, или је [то] — само особита ортографија, једна од многих конструкција, карактеристична за оне који су је створили, својствена веку и поимању живота оних који су је пронашли и која изражава *њихов* сопствени стил — али која уопште не искључује друге ортографије, друге системе транскрипција који одговарају поимању живота и стилу других векова? И уз то може да буде транскрипција дела више везаних са суштином, — у сваком случају тако да нарушавање те перспективе, кад би толико мало сметала уметничкој истини слика, као граматичке грешке у писму светог човека — животној истини опита који он излаже?

Да би одговорили на наше питање, дајемо, пре свега, *историјску* информацију, а управо: објаснимо себи историјски, у којој су мери, у самој ствари, сликовитост и перспектива између себе нераскидиви.

Вавилонске и египатске равни рељефа не откривају знаке перспективе, као што оне уосталом не откривају ни оно што у поственом смислу треба назвати обратном перспективом; а разноцентричност египатских слика је, као што је познато, изванредно велика и канонска у египатској уметности; свима је незаборавна профилност лица и ногу при окретању рамена и груди египатских рељефа и зидних слика. Али у сваком случају у њих нема директне перспективе,⁴ међутим поражавајућа веродостојност портретних и жанрових египатских скулптура показује огромну способност опажања египатских уметника и, ако правила перспективе у самој ствари тако битно улазе у истину света, као што о томе тврде њихове присталице — онда би било потпуно непојмљиво зашто није приметиле перспективу, и како је могло [а] да је не примети, изоштрено око египатских мајстора. С друге стране, познати историчар математике Мориц Кантор примећује да су Египћани већ овладали геометријским предусловима перспективних сликања. Они су знали, делимично, геометријску пропорционалност и при томе су се подigli у томе правцу тако далеко да су знали где треба примењивати увећавајући или умањујући замах. „Једва се уздржавамо од чуђења, да Египћани нису учинили даљи корак и нису се користили методом да замисле исликани зид као постављен између ока које гледа и насликаног предмета, и да сједињују посредовањем линија тачке пресека те равни са зрацима [светлости], усмереним према томе предмету?“⁵

Ненамерно процењена замерка Морица Кантора о религиозним основима бесперспективности египатских представљања потпуно је достојна пажње. У самој ствари египатска уметност, која броји хиљаде година у својој прошлости, добила је строго канонски карактер и обликовала се у непромењиве свештене формуле, можда по своме унутрашњем смислу не сувише далеке од хијероглифских натписа, као што и слични натписи нису много отишли још од метафизичке изобразивости. Разуме се, египатска уметност није осећала потребе ни у каквим новинама и постепено се све више затварала у себе. Перспективни саодноси, ако би били примећени, нису могли бити дозвољени у перспективном кругу канона египатске уметности. Одсуство

⁴ Постоји уосталом поглед према коме слику војника или коња који наступају један иза другог, кад се крећу у једној линији, вертикално према правцу кретања, треба тумачити као задатак перспективе. Наравно, то је нека пројекција, типа војне, аксонометричке или сличне, пројекција из бесконачно удаљеног центра, и она има значење сама по себи, као таква. Видети у њој задатак било чега другог, то јест несхваћену перспективу, то значи испустити из вида да је свака слика адекватност и [да су] многе слике пројекције, али не перспективске, и тако су ту мало зачеци перспективе, као и обратне перспективе и многога другог — а перспектива, по своме поретку, јесте зачетак обратне [перспективе] и другог. Мисли се, [она] у истраживача у таквим случајевима, једноставно не заузима дужну пажњу према математичкој страни дела, зато се сви методи — безбројни методи сликарства деле у њих на правилне, перспективске, и неправилне, неперспективске. Међутим, неперспектива уопште не означава неправилност, — у односу управо на египатске слике потребна је особита пажња, јер су тамо опипљива осећања превладала над [осећањима] виђења. Каквом се адекватношћу тачака сликаног и слике служе Египћани, — то је гешико питање које до сада није добијало задовољавајуће разрешење.

⁵ Moritz Cantor, *Vorlesung über Geschichte der Mathematik*, Bd. I, 3-te Auflage, Lpz., 1907, s. 108.

директне перспективе у Египћана, као — мада у другом смислу — у Китајаца, доказује пре зрелост, и чак старачку презрелост њихове уметности, неголи њено младалачко неискуство, *ослобођење* од перспективе или првобитно непризнавање њене власти [...] — *ради религиозне објективности или надличне метафизичности*. Напротив, кад се разлаже религиозна постојаност погледа на свет, и свештена метафизика *општега* народног сазнања разједа се индивидуалним уочавањем одвојенога лица с његовом посебном тачком гледања, и при том с посебном тачком гледања управо у томе даном моменту, — тада се појављује и перспектива, карактеристична за појединачно сазнање; али при томе ипак спочетка није у чистој уметности која је по самој својој суштини свагда више или мање метафизична, него у уметности примењеној као моменат декоративности који има за свој задатак *не иманентност бића, него веродостојност изгледа*.

Важно је да управо Анаксагори [...] Витрувије приписује проналазак перспективе, и уз то у скинографији, како су је називали стари, то јест у зидном сликању театралних демократија. Према саопштењу Витрувија.⁶ кад је, приближно око 470. године пре нове ере, Есхил поставио [на сцену] у Атини своје трагедије, а познати Агатар уредио му декорације и написао о њима трактат, *Comentarius*, онда су се, управо тим поводом, Анаксагора и Демокрит нашли побуђени да научно објасне тај предмет — сликање декорација. Питање које су они поставили садржало се у томе — како треба да буду проведене линије на равни, да би приликом прихватања извесног центра, зраци који су им полазили из ока, одговарали зрацима који су полазили из ока онога који се налази на истом месту, према одговарајућим тачкама саме грађевине, — тако би се сликање на ретини од предмета конкретног, изражавајући се на савремени начин, потпуно подударало са таквим [сликањем] са декорације која представља тај предмет.

IV

И тако, перспектива не није у чистој уметности и изражава, по самоме своме првобитном задатку, *не живо уметничко опажање стварности, него пада на памет у области примењене уметности, тачније говорећи, у области театралне технике која привлачи живопис у своју службу и потчињава га својим задацима*. Одговарају ли ти задаци задацима чистог живописа — то питање *нема потребе за одговором*. Па живопис *нема* задатак да усваја стварност, него да даде најдубље постизање њене архитектонике, њенога материјала, њеног смисла; и постизање тога смисла, тога материјала стварности, њене архитектонике — созерцавајућем оку уметника даје се у *живом додиривању* са реалношћу, доживљавањем и уживљавањем у реалност. Међутим, погрешна декорација хоће, уколико је могуће, да замени

⁶ Vitruvius Pollio, *De architectura libri decem*, VII, pret. 11. И то се саопштава у *Животу Есхилову*. Али према Аристотеловом упућивању у *Поетици*, 4, први који је дао повода за скинографију, био је Софокле. Уосталом, та саопштења се не разилазе, јер треба мислити да је од Есхила натуралистичнији Софокле почео да захтева и илузорније декорације.

стварност — њеном видљивошћу: естетичност те виђености је чисто унутрашња везаност њених елемената, али уопште не симболично знаменовање прволика кроз лик, оваплоћен средствима уметничке технике. Декорација је *обмана*, мада и лепа, а чисти живопис јесте, или, у крајњој линији хоће да буде, пре свега *истина* живота, живот који не подмеће, него који симболички замењује у његовој најдубљој реалности. Декорација је параван који заклања светлост бића, а чисти живопис је широм отворени прозор у реалност. За рационалистички ум Анаксагоре и Демокрита није могло постојати, а није ни требало, ликовне уметности као симбола реалности: као за сваку „покретност” мисли [...] њом се није тражила истина живота која даје концепцију, него спољна сличност, прагматички корисна за најближа животна деловања, — не творачки основ живота него имитација животне површине. До тада се грчка сцена само прослављала „сликама и ткањинама”⁷; сад је почела да се осећа потреба у *илузији*. И ето, претпостављајући да је посматрач или декоратер-уметник прикован, заиста, као сужањ платоновске пећине, за позоришну клупу и не може, а исто толико и није дужан, да има непосреднога животног односа према реалности, — као стакленом преградом одвојен је од сцене и постоји само једно покретно мотреће око, без проницања у саму суштину живота и, што је најглавније, с парализованом вољом, јер само биће [...] позоришта тражи безвољно гледање на сцену, као на неко „не заиста”, „не у самој ствари”, као на некупусту обману, — ти први теоретичари перспективе, кажем, дају правила наивне обмане позоришнога посматрача. Анаксагора и Демокрит живог човека замењују посматрачем, и објашњавају правила обмане таквога посматрача. Сад нам није потребно да [то] оспоравамо; [при]времено се сагласимо: за посматрачку улогу таквога болесника, лишенога великог дела општечовечанскога живота, и методи перспективнога сликања стварно имају тај смисао.

Према томе, обавезни смо да признамо за утврђено да је, у крајњој линији у Грчкој, у V веку пре нове ере, перспектива *била* позната, и, ако се у овоме или оном случају она није примењивала, то уопште *није* било због непознавања њених начела, него по некима другим, дубљим побудама, и [то] управо побудама које излазе из *највиших* потреба [...] уметности. А и било би крајње невероватно и неадекватно стању математичких наука и високој геометријској способности опажања изоштренога ока древних — претпоставити да они нису приметили, својствену нормалном гледању, перспективност слике света, или да нису умели да изведу одговарајућу просту примену из елементарних теорема геометрије; било би врло тешко посумњати у то да су они, кад нису примењивали правила перспективе, то чинили зато што једноставно *нису хтели* да их примењују, [што су их] *сматрали измишљенима* и антиуметничким.

⁷ Г. Эмихен, *Греческий и Римский театр*, Перевод И. И. Семенова, Издание Е. Гербель, Москва, 1894, 160—161.

У самој ствари, Птоломеј⁸ у својој *Географији*, која се односи на II век пре нове ере, разматра картографску теорију пројекције сфере на раван, и у своме *Планисферју* свестрано проучава разне начине пројекције, а превасходно — пројекцију из полуса на екваторијалну раван, то јест ону пројекцију коју је 1613. године Егилсон назвао *стереографском*, а такође решава и друге тешке задатке перспективе.⁹ Да ли је могуће претпоставити да су при таквој стању знања били неизвесни једноставни начини линијске перспективе? И, у самој ствари, тамо, где имамо посла [...] с декоративним илузијама примењивим ради лажне димензије простора позоришне сцене или за рушење равни зида куће, ми стално наилазимо на одговарајуће кориштење постављеног циља линијском перспективом.

Посебно се то опажа у оним случајевима, кад живот, удаљавајући се од дубинских својих извора, тече плитким водама лакога епикуреизма у атмосфери површне буржоазности грчких људи, — *graeciorum*, како су их називали њихови савременици Римљани, људи који су се лишили ноуменалне дубине грчкога генија и који нису успели да стекну величанствени размах, по обухвату васељенске, морално-политичке мисли римскога народа. Овде се подразумева елегантно-празно зидно сликарство кућа код Помпеја, архитектурне зидне декорације помпејских вила.¹⁰ Увозом у Рим, углавном из Александрије и других центара јелинистичке културе у I и II веку, тај бароко старога света задавао је себи чисто-илузионистичке задатке и стремио је управо да *обмане* посматрача који се претпостављао према њему, више или мање, непокретним. Архитектонски и пејсажни цртежи те врсте бивају, можда не лепи, у смислу немогућности њихова остварења и стварности,¹¹ али тиме не мање они хоће да обману

⁸ Claudius Ptolomaeus, *εὐγεγραφικὴ Σφαιρική* Види M. Cantor, *Ibidem*, I, 423.

⁹ Н. А. Рынин, *Начертательная геометрия. Методы изображения*, Петроград, 1916.

¹⁰ Многобројне репродукције, по фотографским снимцима и по цртежима, грчко-римскога архитектурног пејсажа, истраживање тога пејсажа, могуће је наћи у детаљноме истраживању:

М. Ростовцев, *Эллинистическо-римский архитектурный пейзаж*, С-Петербург, 1908 (Из VII тома *Записок классического отделения императорского Русского археологического общества*, 1—143). XII + 143 и XX табли репродукција. Али нажалост рад М. Ростовцева савршено се не дотиче историјско-уметничке и уметничко-научне стране дела и, делимично, ниуколико не осуђује пространство јелинистичко-римског пејсажа. — Назначимо управо да је на репродукцијама Ростовцева пејсажима делимично проведена директна перспектива, мада и не потпуно строго, а делимично други чини пројекције сличне перспективи, сличне аксонометрије — пројекције из бесконачно удаљене тачке. У сваком случају, општи карактер слика довољно је близак перспективности.

¹¹ Уосталом, „питање о грчко-римскоме архитектурном пејсажу, његовом пореклу и историји, његовој реалности или фантастичности ниједном се до сада у науци није јасно поставило. Мене лично оно занима одавно, од првих дана мога познанства с Помпејима. Мени је одједном било јасно да су границе садашњег фантазирања у помпејском пејсажу изванредно ограничене и у потпуности се држе у оквирима *илузионистичкога* предавања делимично мотива природе која их окружује, делимично спољашњих придошлих пејсажних и архитектурних оригинала. Фантастичка архитектура је уопште термин мени слабо

као да би хтели да забављају и драже посматрача. Друге појединости су пренесене с таквим натурализмом да се посматрач само опитом убеђује у античку обману: томе утиску доприноси уметничка полутама, распоређена у зависности од тога извора светлости — ока, отварања одозго врата која су осветљавала собу.¹² Достојан је највеће пажње тај приметни факт да се и од тога илузионистичког пејсажа опет протежу везујуће нити према архитектури грчко-римске сцене.¹³ Корен перспективе је — позориште, не само по томе историјско-техничком узроку што је позоришту најпре била потребна перспектива, него и по сили дубљег убеђења: [по] театралности перспективнога сликања света. У томе се и састоји незамарајуће осећање света, лишено осећања реалности и сазнања одговорности, да је за њега живот само гледиште а не нипошто подвиг. И зато, ако се повратимо Помпејима — тешко је тражити у тим сликањима оригинална дела [...] уметности. Стварно техничка живахност тих домаћих декорација ипак нас не приморава да заборавимо историчаре уметности,¹⁴ јер у њима ми имамо пред собом „само дела виртуоза обртника, а не садањих продуктовљених уметника”. Ето тако — и у односу на касније основе садржајних слика, насликаних „увек врло приближно”, брзо и вешто набацаних. „Јесу ли тако биле насликане позадине на знаменитим сликама класика — то је још питање”.¹⁵ Ти споменици страдају приближно у разрешавању задатака перспективе којима су уметници подилазили као уметним путем, — каже Бенуа. А цело је питање веће: значе ли те црте да закони перспективе стварно нису били познати старима. Зар не видимо — пита Бенуа — „у садашње време такво запостављање перспективе, као науке? Потпуно је близу то време кад ћемо и ми доћи до те области, до „византијских” бесмислица и оставити иза себе неизвежбаност и приближност познога класичног живописа. Хоће ли бити могуће на томе основу порицати знање закона у нараштају уметника који су нам претходили?...¹⁶

појмљив: подробности орнаменталног карактера може да наведе фантазија, сједињење мотива може да буде произвољно и необично, али сами мотиви и општи карактер непрестано ће бити реални, ако не портретнорелефни (пред нама нису пројекти архитекте а ни фотографије), онда реално типични. Истраживање са те тачке гледишта мотива архитектуре који су се потпуно показали као фантастични у такозваноме архитектурном стилу зидних декорација већ је успело да даде низ неочекиваних и изванредно важних резултата — разјаснила се и разјашњава се веза те „фантастичне архитектуре са архитектуром грчко-римске сцене, и даље истраживање, наравно даће још више, посебно сада, кад се један за другим откривају у Малој Азији споменици савремене јелинистичке архитектуре. До таквих ме резултата довело многогодишње истраживање архитектуре помпејских пејсажа. Све се овде, у још већој мери него у архитектурној декорацији показује реалним, предаје *типове* реалне јелинистичке архитектуре. За чисту фантазију овде је још мање места него у архитектури помпејских зидова” (Ростовцев, Исто, IX—X, Предисловие). Аутор везује тај пејсаж са облицима римских *вила*, египатским пејсажима и другим.

¹² Александр Бенуа, *История живописа*, С-Петербург, „Шиповник” Ч. I, вып. I, 41. и даље.

¹³ Види бр. 11.

¹⁴ Бенуа, Исто, 45.

¹⁵ Исто, 45. и 36.

¹⁶ Исто, 44, примедба 24.

Стварно, могуће је делимично видети у тој полутачности перспективских остварења почетке онога распада перспективе који ускоро почињу у источном и западном средњовековљу. Али, мени се чини, те нетачности перспективе су компромис између задатака управо декоративних — илузионистичкога живописа — и систематских задатака — чистог живописа: па немогуће је заборављати да у станбеној згради, иако и врло нерадној, ипак није све позориште, и да породица у кући уопште није тако прикована за своје место и није тако ограничена у своме животу, као позоришни посматрач. Кад би се зидно сликарство било које куће Витијевих у потпуности потчињавало правилима перспективе, онда би оно, тежећи за обманом или за разиграном шалом, њих достигло само при непокретности посматрача [који] се при том налази на строго одређеном месту собе: напротив, сваки његов покрет или, тим више промена места производила би одвратно осећање неуспеле обмане или откривеног трика. Ето, управо да би избегао груба нарушавања перспективе, декоратер се одриче од своје безусловне досадности за сваку појединачну тачку гледања, и даје, према томе, неку синтетичку перспективу, неко *приближно*, за сваку појединачну тачку гледања, решење задатка, али које се зато распростире на пространство *целе* собе: сликовито говорећи, прибегава перспективном строју клавирског инструмента који је довољан у границама тражења тачности. А још, говорећи друкчије, он се делимично одриче од уметности привида и ступа на неки, мада и у потпуно незнатном степену, пут синтетичкога сликања света, то јест од декоратера постаје [у] неколико уметник. Али, понављам, у њему је могуће видети уметника *не* зато што се он унеколико, и малтене сасвим, држи правила перспективе, него зато и утолико што он од њих одступа.

VI

Почев од IV века нове ере — илузионизам се разлаже и перспективна просторност у животу ишчезава: открива се јавно непризнавање правила перспективе, необраћање пажње на непропорционалне саодносе појединих делова предмета и чак, некад, њихових појединих делова. То разарање позно-класичнога у својој суштини перспективног живописа, иде са изванредном брзином, а затим се сваким веком [све више] продубљује, закључно са временом раног ренесанса. У сликара средњег века „нема никакве представе о свођењу линија према једној тачки или о значењу хоризонта. Познији римски и византијски уметници као да никад нису видели грађевину у природи, него су имали посла само са равним исечцима за игру. А пропорцијама се они толико мало занимају и, током времена, све мање и мање. Не постоји никакав однос између раста фигура и [између] грађевина назначених за те фигуре. Уз то треба још додати да се виковима, чак у детаљима, примећује удаљавање од стварности које све [више] узраста. Још је могуће установити где-које паралеле између стварне архитектуре и архитектонског живописа у делима VI, VII и чак X и XI века, али даље се учвршћује у византијској уме-

тности тај страни тип „палатнога живописа” у коме је све — произвољност и условност”.¹⁷

Ту карактеристику средњевековног живописа узели смо из *Историје живописа* А. Бенуа, али отуда — само зато што нам је [та] књига била под руком; у јадиковањима Бенуа није тешко разабрати давно, давно наталожене грдње упућене средњевековној уметности, особито за „незнање” перспективе које је могуће прочитати у било којој књижици из историје уметности, са једноставним указивањем на приказивање кућа „на три фронта”, као што сликају деца на „условност” осликавања, на разилажење паралела, на непропорционалност и, уопште, на свако перспективно и друго просторно незнање. За пунину такве карактеристике средњевековља потребно је додати да је и на Западу, са те исте тачке гледишта, ствар привидно пошла на боље, али ипак [је испала] знатно горе: „Ако ми упоредимо оно што се приближно у X веку стварало на Западу Европе с тим што се производило у исто време у Византији, онда ће се [ово] друго показати [самим] врхом уметничке утанчаности и техничке величанствености”.¹⁸ При таквоме поимању Византије само собом се разуме и резиме, или у Бенуа, или у већине других — зар није свеједно, и тако је оно већ дојадило безбројним понављањима руку под руку, с још више нагомиланим повикама историчара културе о „мраку” средњевековља, резиме који гласи:

„Историја византијскога живописа са свима њеним колебањима и [при]временим подухватима јесте историја пада, запуштености и обамрлости. Обрасци Византинаца све се више удаљавају од живота, њихова техника постаје све више ропски-традиционална и занатска”.¹⁹

Схема историје уметности и историје просвећености уопште, као што је познато, почињући од епохе ренесансе, па готово до наших дана, непромењиво је једна и иста и, при том, изванредно једноставна. У њеном основу лежи непоколебива вера у безусловну вредност, у дефинитивну завршеност и, тако рећи, канонизованост, узнесеност готово у област метафизичку, буржоазне цивилизације друге половине XIX века, то јест кантовска оријентација која, иако не директно, води [порекло] од Канта. Истина, ако је где могуће говорити о идеолошким надградњама над економским облицима живота, тако је то овде, у историчара културе XIX века који су слепо поверовали у апсолутност плитке буржоазности и који оцењују свесветску историју степеном блискости њених појава појавама друге половине XIX века. Тако је и у историји уметности: све оно што подсећа на уметност тога времена или се креће према њој, признаје се за оригинално, а остало све — за пад, незналаштво, дивљину. При таквој оцени чини се схватљива узбудљива похвала која се не ретко отргне са уста поштених историчара: „потпуно на савремени начин”, „боље не би могли учинити и тада то”, при чему се указује на било коју годину, блиску времену самога историчара. Стварно за

¹⁷ Исто, 70.

¹⁸ Исто, 75.

¹⁹ Исто, 75.

оне који поверују у савременост неизбежно је и пуно поверење у своје савременике, слично томе како су провинцијали науке дубоко убеђени да је за коначну истину у науци коначно „призната” (— као да је то неки васељенски сабор за формирање догмата у науци —) ова или [нека] друга књижица. И тада је појмиво да античка уметност која иде од светих архаика кроз идеал лепога према чулноме и, најзад, према илузионистичком, таквим историчарима изгледа да се развија. Средњевековље, које одлучно раскида са задацима илузионизма, и које поставља за свој циљ не изграђивање сличности, него симболе реалности, чини се да је у паду. И, најзад, уметност овога времена, која почиње ренесансом, и ту по прећутноме међусобном намигивању, по некаквоме току узајамне сагласности у коме је решила да замени изграђивање симбола изграђивањем слика, та уметност, широким путем доведена до XIX века, изгледа историчарима да се неоспорно усавршава. „Како је могуће да то буде слабо, ако је непроменивом унутарњом логиком то довело к вама, к мени”? — таква је истинска мисао наших историчара ако је изразимо без извештачености.

Они су дубоко истинити у сазнању директне везе, и уз то — не само спољно-историјске, него унутарње-логичке, трасценденталне везе између премиса времена ренесансе и поимања живота најближе прошлости, тачно онако као што су најдубље истинити у своме осећању пуне несјединивости претпоставки средњевековних и погледа на свет који тек што се појавио. Ако се сумира све оно што се говори о формалноме односу против средњевековное уметности, онда се то своди на прекор: „Нема поимања простора”, а тај прекор, у раскрышеном облику означава да нема просторног јединства, нема схеме еуклидо-кантовског простора која се своди, у границама живописа, — на линијску перспективу и пропорционалност, а тачније говорећи — на једну перспективу, јер је пропорционалност — само њена јединственост.

При томе се претпоставља (и — што је најопасније — несвесно) да је то нешто што се само собом разуме, или је негде и некад апсолутно доказано, да никаквих облика у природи не постоји, — не постоји као да живи сваки у свом кругу, — јер уопште нема никаквих реалности које имају у себи центар и зато припадају својим законима да је према овоме све видљиво и приметно само прост материјал за испитивање неке опште схеме усредсређивања која се споља навлачи на њега, каквом служи кантовско-еуклидовски простор, и што су, према томе, сви облици природе само појавни облици, навучени на безлични и безразлични материјал схемом научног мишљења, то јест они су као ћелије извлачења линија живота — и ништа више. И, најзад, претпоставка логички прва — о квалитетној једнобитности, бесконачности и безграничности простора, о његовој, тако рећи, безобличности и неиндивидуалности. Није тешко видети да те претпоставке поричу и природу и човека одједном, мада имају корен, према подсмеху историје, у паролама које су се називале „натурализам” и „хуманизам” и завршиле су се формалним проглашењем права човека и природе.

Сад није место да установљујемо или чак да разјашњавамо везу ренесансних слатких корена са кантовским горким плодовима. Довољно је познато да је кантијанство, по своме патосу, управо продубљено хуманистичко-реалистичко поимање живота ренесансе, а по обухвату и дубини, самосазнање оне истинске подлоге која себе назива „новом европском просвећеношћу” и није се без разлога разматала још недавно својим господством. Али у најновије време ми се већ привицамо да схватамо привидну завршеност те просвећености и сазнали смо, како научно-философски тако и историјски, а нарочито уметнички, да су сва та страшила којима су нас одбијали од средњевековља, измислили сами историчари, да и у средњевековљу тече пуноводна и садржајна река истинске културе са својом науком, са својом уметношћу, са својом економијом — уопште са свим што припада култури, али управо са својим и које се уз то приближава правој античности. И претпоставке које се сматрају непроменивим у поимању живота новог времена, ту, као и у старини (— да, као и у старини! —) — не само да се сматрају непроменивима него се одбацују, [и то] не због мале разборитости, него суштином задрте воље. Патос новог човека — да се ослободи од сваке реалности, да би [његово] „хоћу” давало закон стварности која се поново изграђује, фантасмагорична, мада и затворена у исцртане квадрате. Напротив, патос античног човека, као и човека средњевековног — то је прихватање, благодарно признавање и утврђивање сваке реалности као добра, јер биће јесте добро, а добро јесте биће; патос средњевековног човека је — утврђивање реалности у себи и ван себе, и стога — објективност. Субјективизму новог човека својствеи је илузионизам: напротив, нема ничега толико далекога од намера и мисли човека средњевековног (— а његови су корени у античности —) као стварање привида и живот међу привидима. За новог човека, — узмимо његово отворено признање устима маргбуршке школе — стварност постоји само тада и утолико када и уколико јој наука благоизволи дозволити да постоји, издавши своју дозволу у виду направљене схеме, а та схема треба да буде пропусница јуридичкога догађаја по чему се дата појава може сматрати да се потпуно уклапа у припремљено исцртавање живота и, зато, допустива је. А потврђује се патент за стварност — само у канцеларији Г. Когена, и без његовог потписа и печата он је нестваран.

Оно што „Маргбуржани” исказују отворено — чини дух ренесансне мисли и сва историја просвећености у знатној мери заузета је борбом са животом да би га потпуно угушила системом схема. Али достојно је пажње и најдубљег унутарњег смеха да ту наказу, тај дефект људскога мишљења и осећања, то преваспитање у духу нихилизма, нови човек упорно приказује као повратак ка природности и као скидање некаквих тобоже од некога стављених на његов пут [препрека], док уствари — старајући се да оструже са људске душе слова [= запис, прев.] историје, — он продерава саму људску душу.

Древни и средњевековни човек, напротив, пре свега зна да би за то да би [могао] *хтети* — [било] потребно да [прво] постоји, да буде реалност и при том у средини рефлности на које треба да се ослања, стога је он дубоко реалистичан и тврдо стоји на земљи, а не као нови човек који се схвата само са својим хтењима и, по неопходности, са

најближим средствима њиховог остварења и задовољства. Отуда је дојмљиво да су претпоставке реалистичкога поимања живота постојале и постојаће увек: постоје реалности, то јест постоје центри бића, неки угрушци бића који подлежу својим законима и имају сваки свој облик: по овоме, ништа што постоји не може да се разматра као безразлични и пасивни материјал за утрпавање у било какве схеме, а још мање да се утрпава у схему еуклидо-кантовскога пространства; и зато су облици дужни да се постижу према *своме* животу, да се кроз себе представљају према постизању, а не у ракурсима раније намештене перспективе. И, најзад, сам простор — није неко само равномерно беструктурно место, није проста рубрика, него је сам — својеврсна реалност, скроз организована, нигде не безгранична, која има унутрашњу регулацију и изградњу.

VII

И тако, перспективност или неперспективност живописа целог историјског периода не може да се због тога разматра као нешто истозначно способности или неспособности, него лежи неупоредиво дубље у одредбама аутохтоне воље која има творачки импулс на једној или на другој страни. Наша теза — и ми ћемо се још не једном враћати њој — састоји се у томе да и у оним историјским периодима уметничкога стваралаштва у којима се не примећује коришћење перспективом, творци ликовних уметности не да „не умеју”, него *неће* њоме да се користе, или тачније речено, — хоће да се користе другим принципом сликовности но што је перспектива, а то хоће [управо] зато што геније времена поима и осећа свет начином који иманентно укључује у себе и тај метод сликовности. Напротив, у другим периодима заборављају смисао и значење неперспективе у сликању, сасвим губе слух за њу, зато што поимање живота времена, учинивши се сасвим другим, води према перспективској слици света. И у једноме и у другом постоји своја унутарња доследност, своја принудна логичност, у суштини врло елементарна, и, ако она не ступа у пуни замах веома брзо, онда то *не* произилази од сложености те логике, него од двосмисленог колебања духа времена између два самоопредељења која се узајамно искључују.

Постоји, у коначном резултату, само два опита света — опит општељудски и опит „научни”, то јест кантовски, као што постоје [и] два односа према животу — *унутарњи* и *спољни*, као што постоје [и] два типа културе — созерцатељно-творачка и грабљиво-механичка. Сва се ствар своди на избор овога или оног пута — средњевековне ноћи или просветитељског дана културе; и даље — све се одређује као из књиге, с пуном доследношћу. Али, смењујући се [наизменично] у историји, те зоне културе — уопште се одједном не одвајају једна од друге, по неодређености стања у одговарајућим временима самога духа који је себи већ досадио једном [страном], а још се није одважио [да пређе] на другу.

Не свраћајући овога часа у *смисао* нарушавања перспективе, — да би се са већом психолошком убедљивошћу вратили касније прет-

ресу тога [истог] питања — подсетимо на тај факт средњовековног живописа да се нарушавања перспективе уопште овде не јављају по временима, сад овако, сад онако, него потчињена одређеном смислу: улазеће паралеле се *увек* разлазе према хоризонту, и при том утолико приметније што више треба издвојити предмет који је њима ограничен. Ако у особеностима египатских рељефа ми видимо не случајност незнања него уметнички *метод*, јер се те особености срећу не једном или двапут, него хиљадама, десетинама хиљада пута и, према томе, намерне су, онда је по узроку аналогije немогуће не признати да је својеврсно нарушавање перспективе у средњовековној уметности — такође управо *метод*. Па и психолошки је немогуће себи представити да у току многих векова силни и дубоки људи, изградитељи својеврсне културе, не би знали да примете такав елементарни, такав неоспорни и, може се рећи, о себи вапијући факт, као [што је то] стапање [сужавање] паралела према хоризонту.

Но, ако то изгледа мало, онда ево још доказ: цртежи деце, у односу на неперспективност, и управо на обратну перспективу, живо подсећају на цртеже средњовековне, не гледајући на старање педагога да упути децу у правила линијске перспективе; и само са губитком непосреднога односа према свету деца губе обратну перспективу и потчињавају се његовој натегнутој схеми. Тако, независно једно од другог постају сва деца.

И, значи, то — није проста случајност и није произвољна измишљотина никаквога византијствујућег између њих, него метод сликарства који потиче из карактера усвојене синтезе света. Будући да дечје мишљење — то није слабо мишљење, него особити *тип* мишљења²⁰ и [који] при том може да има разне степене савршенства, закључно до генијалности, и он је чак превасходно сродан генијалности, онда треба признати, да и обратна перспектива у сликању света — уопште није једноставно неуспела, несхваћена, непроучена перспектива линија, него постоји управо својеврсни захват света с којим се треба обрачунати као са зрелим и самосталним начином сликарства, можда — мрзети га, као непријатељски начин, али о коме, у сваком случају, не иде да се говори са саосећајним или са заштитничким снисхођењем.

VIII

Стварно, ово поимање света је прослављено у XIV веку на Западу и новим односом према перспективи.

Као што је познато, прва, најфинија испарења натурализма, хуманизма и реформације подижу се од невине „овчице Божје” — Франческа Асишкога, канонизованог ради имунизације, из простог разлога што на време није био ухваћен да га спале. А прва манифестација францисканизма у области уметности био је ботизам.

Са *Ботевим* стваралаштвом уобичајено се повезују у мисли представе о средњовековљу, — међутим, погрешно. Бото гледа на другу

²⁰ Д. М. Болдуин, *Духовног развитие детскаго индивидуума и человеческого рода*, Перевод с III американског издания, „Московске книгоиздательство”, Москва, 1911.

страну. Његов на италијански начин „весели и срећни геније“, плодни и лаки, био је склон и према ренесансно не дубоком погледу на живот. „Он је био врло сликовит — каже Вазари — врло пријатан у опхођењу и велики мајстор да говори оштре речи на које је успомена још жива у томе граду.“ [...]

„Он је био врло радознао — говори Вазари о Боту —, ишао је вечито погружен у размишљања о новим стварима и старао се да се приближи природи, по чему заслужује да буде назван учеником природе, а не било чега [или кога] другог.

Он је цртао разноврсне пејсаже, пуне зидова и дрвља, што је представљало новину у његово време”.²¹

Отац савременог пејсажа — Бото — иступа са методом сликане архитектуре која „обмањује поглед“ и на очиглед са срећом, зачуђујућом за своје време, решава смеле задатке перспективе. У Ботово знање правила перспективе историчари уметности сумњају: ако је то правилно, онда ево, према томе, доказ да, кад се око почело руководити унутарњим тражењем перспективе, онда је оно [њу] готову нашло ту, мада и не у одређеном облику. Бото не само да не чини груба нарушавања перспективе, него, напротив, као да се игра с њом, стављајући [пред] себе сложене проблеме перспективе и разрешавајући их проницљиво и [пот]пуно; делимично, паралеле које полазе састају се према хоризонту у једној тачки. Мало је од тога у фрескама горње цркве св. Франческа у Асизи; Бото почиње од тога да зидопис има у њега „значење нечега самостојећег и као чак [нечега] што конкурише архитектури”.²² Фреске — „нису зидни узор с темом” него „поглед кроз зид на све чинове”. Достојно је пажње да је Бото касније ретко прибегавао томе начину као смеломе за то време, и ретко му прилазе сви његови ближи следбеници, тако да у XV веку слична архитектура постаје општим правилом, а у XVI, XVII веку доводи до жаришног обогаћења архитектонског живописа потпуно равна и проста смештања, лишена било каквога реалнога архитектонског урбанства.²³ Према томе, ако касније отац савременог живописа не прибегава сличноме начину, онда то није зато што га он не зна, него зато што се ојачали уметнички геније, то јест онај који је постао свестан себе у сфери чисте уметности, отуђио од обмане перспективе, у крајњој линији од њене наметљивости као што је — како се види — спласнуо у њега касније и његов рационалистички хуманизам.

А онда, од чега је полазио Бото? Или, другим речима, откуда се појављивало код њега знање да се користи перспективом? [...]

Природно је мислити да је навику и укусу према перспективним обманама гледања Бото развио у себи на позоришним *декорацијама*: претходност сличне врсте ми смо већ видели и код Витрувија и у Анаксагориној режији есхилевских трагедија. Тамо, прелазом од теургије на световни поглед — какве су биле у старој Грчкој узастопно уводећи од мистичке и, тачније, мистеријске реалности трагедије — Есхила,

²¹ И. Тэн, *Путешествие в Италию*, Перевод П. П. Перцова, Т. II, 1916, 87—88.

²² Бенца, *Исто*, I, 100.

²³ *Исто*, I, 100.

затим Софокла и, најзад, Еурипида, у развиту позоришта новог времена јавиле су се мистерије које су дале у резултату одвијања нову драму. Историчарима уметности изгледа вероватним да је пејсаж Бота у самој ствари поникао из декорација онога што се увек називало „мистеријама“, и зато није могао — кажемо у име своје — да се потчини начелу илузионистичке декоративности, то јест перспективи. Да не говоримо неосновано, потврдимо своја схватања мишљењем, према начину мисли страног историчара уметности: „Каква је била зависност Ботовог пејсажа од декорација мистерија“ — пита се А. Бенуа, да би дао одговор: — вероватно се та зависност показује у тако великом степену (у виду мајушних „вештачких“ кућица и павиљона, у виду кулиса равних, тачно [као] од картона исечених зидова) да је сумња у деловање положаја духовног спектакла на његов живопис једноставно могућа: ми, вероватно, видимо на неким фрескама директно фиксирани сцене тих призора. Међутим, треба рећи, да се као наједном у сликама које несумњиво припадају Боту, та зависност казује мање и сваки пут — у много прерађеној форми, сагласно условима монументалног живописа”.²⁴

Другим речима, Бото, созерцавајући, као чист уметник, постепено одлази од декорација, које уз то, као дело заједничко, тешко да су биле сасвим индивидуалне. Ботова новина је, према томе, — не у перспективности као таквој, него у живописноме кориштењу тога начина, позајмљенога из прикладног и простонародног огранка уметности, слично томе као што је преко Петрарке и Дантеа био пренесен у поезију простонародни језик. У резултату се јавља закључак да је знање или, у крајњој линији, вештина да се користи средствима перспективе, у својству „тајне науке о перспективи”,²⁵ по речи А. Дирера, већ постојало, а, можда је и *свагда* постојало међу [неким] уметницима који су сликали декорације за мистерије, мада се строги живопис тих начина већ туђио. А је ли могао да их не зна? — Тешко је себи представити обратно, чим су били познати еуклидовски *Елементи геометрије*. Већ је Дирер у своме *Упутству у методе мерења*²⁶ које је изашло 1525. године и садржало учење о перспективи почео прву књигу трактата речима које јасно показују малу новину теорије перспективе у поређењу са елементарном геометријом, — малу новину, према сазнању људи тога времена: „Дубокомисаони Еурипид је изложио основе геометрије, — пише Дирер — и ономе ко је већ добро упознат с њима, [све ово што је] овде писано, биће излишно”.²⁷

И тако, елементарна перспектива је била [о]давно позната, — била је позната, мада и није имала доступа у високу уметност даљег предсобља.

²⁴ Исто, I, 107—108.

²⁵ Сравни: Алексей Миронов, *Альбрехт Дюрер, его жизнь и художественная деятельность*. Москва, 1901, 375, (*Ученые записки Императорского Московского Университета. Отдел историко-филологический*, Выпуск, 31).

²⁶ *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien ebenen und ganzen Corporen durch Albrecht Dürer zusammen getzage und zu nitz alle kunst libhabenden mit zugehörigen Figuren in truck gebracht im jar. MDHNB. Gedruckt zu Nuremberg im 1525 jar.* Осим тога, има не мање од пет новијих издања.

²⁷ Миранов, Исто, 380, примедба 1.

Али, по мери тога како се посветовњачује религиозни поглед на свет средњевековља, чисто религиозна активност изродила се у полу-театралне мистерије, а икона — у такозвани религиозни живопис у коме религиозни сиже све више и више постаје изговор за сликање тела и пејсажа. Из Флоренце [Фиренце] се распростире талас космолатрије: после Флоренце су ђотисти били нашли, а затим распространили, као уметничке прописе, начела натуралистичког живописа.

Сам Ђото, а од њега Ђовани да Милано, и посебно Алтикиери и Авансо, чине смеле перспективске структуре. Природно је да ти уметнички опити, исто [тако] и традиције, делимично поцрпени из радова Витрувија и Еуклида, улажу се у основ теоријскога система у коме је учењу о перспективи предстојало да буде изложено потпуно и засновано. Ти научни основи који су после [једног] столећа разраде дали „уметност Леонарда и Микеланђела“, били су нађени и израђени у Флоренци [Фиренци]. До нас нису дошла дела двојице теоретичара тога времена: Паола дел Абакко (1366) и млађега — Ђиађа де Парма. Али могуће је да су они и припремили подлогу на којој су почетком XV века радили главни теоретичари перспективе²⁸ Филипо Брунелески (1377 — 1446) и Паоло Учело (1397 — 1475), затим Леон Алберти, Пиеро деи Франчески (око 1420 — 1492) и, најзад, низ скулптора, од којих особито треба истаћи Донатела (1380 — 1466). Снага утицаја тих истраживача условљена је тиме не само што су они теоријски разрађивали правила перспективе, него су и остваривали своја достигнућа у живопису. Такви су зидовиси у виду споменика, исликани са огромним знањем перспективе на зидовима флорентијске палате [које је] насликао 1436. године Учело и 1435. године Костањи; таква је декорација Фресака Андрије дел Костањо (1390 — 1457) у [месту] Сент-Аполонио у Француској. „Сав њен строги нажит: игра дама на поду, кесони у плафону, розете и плочице по зиду. — насликани с наметљивом јасношћу зато „да би се достигао“ пуни утисак дубине (ми бисмо рекли „стереоскопности“). И тај утисак је достигнут утолико да сва сцена у њеној укочености има изглед некакве групе из паноптикума — разуме се из генијалнога паноптикума”²⁹, — по несхватању оштро примећује противник перспективности и ренесансе. Пиеро такође саставља упутство у перспективу под насловом *De perspectiva pingendi*. Леон Батиста Алберти (1404 — 1472), у своме тротомном делу *О живопису*, написаном пре 1446. године, а штампаноме у Нирнбергу 1511. године развија основе нове науке и илуструје их применом у архитектурном живопису. Мезачио (1401 — 1429) и његови ученици Беноцо Гоцоли (1420 — 1498) и фра Филипо Липи (1406 — 1469) теже да се користе у живопису том науком перспективе, док се најзад не лати тих проблема, теоријски и практично, Леонардо да Винчи (1452 — 1519) и не заврше развитак перспективе Рафаел Санти (1483 — 1520) и Микеланђело Буонароти (1475 — 1562).

²⁸ На руском језику неки од тих трактата постоје у изводима у књизи: Атлеш, *Ренесанс в Италији*. Перевод Е. Ю. Григоровича. Издание М. и С. Сабашникових, Москва, 1916.

²⁹ Ђенџа, Исто, I, 381.

Нећемо даље обележавати етапе теоријскога и сликарског раз-
витка перспективе у минулој позадини историје која нам непосредно
претходи, поготово што је њено проучавање прешло претежно у руке
математичара и већ је постало далеко [= страно] од непосредних
интереса уметности: [нешто] мало, лако набаченога овде, имало је за-
датак не саопштавање општепознатих историјских података, као так-
вих, него нешто сасвим друго — управо да подсети на сложеност и
дужину таквога развитка који је завршио тек у XVIII веку Ламберт,
и даље у својству једнога од одељака нацртне геометрије, радовима
Лерна, Аскиери-ја, Енрикеса у Италији, Шаља и Панселе-а у Фран-
цуској, Штаудта, Фидлера, Винера, Купфера, Бурмештера у Немачкој,
Вилсона у Америци и других, која се [нацртна геометрија] улила у
заједничко корито изванредно важне и опширне математичке дисци-
плине — *перспективне геометрије*.³⁰

Отуда истиче да, ма како ми оцењивали перспективу по суштини,
ми немамо никаквога права да развијемо у њој неки прости, природни,
непосредно-својствен људскоме оку, као таквом, начин да види свет.
Потреба да се на изради учења о перспективи труди читав низ најви-
ших умова и опробаних живописаца у току неколико векова, уз учешће
прворазредних математичара, и при томе још очигледно *после* тога,
пошто су већ били примећени основни симптоми перспективне пројек-
ције света, тера на мисао да се историјски посао израде перспективе
нипошто није кретао око просте систематизације, него око [онога
што је] својствено човековој *психофизиологији*, *наиме око насилнога*
преваспитања те психо-физиологије у смислу апстрактне потребе ново-
га поимања света. [...]

Али душа ренесансе, душа уопште новога времена, — јесте неце-
ловита расцепљена душа која се цепа [на двоје] у својим мислима. У
томе односу уметност се нашла у користи. Срећом, живо стваралаштво
се уопште није потчињавало потребама размишљања, и уметност је, у
самој ствари, ишла далеко од тих путева какви су се објављивали у
апстрактним декларацијама. Прилика достојна пажње и смеха: чак
сами уметници, теоретичари перспективе, чим нису излагали правила
перспективе и предавали се, мада су већ знали њене тајне, непосред-
номе уметничком проницању приликом сликања света — они су чи-
нили грубе „промашаје” и „грешке” против њених потреба — све, све!
Али изучавање одговарајућих слика раскрива да је њихова снага —
управо у тим „грешкама”, у тим „промашајима”. Ево, дакле, када
стварно

Und predigen öffentlich Wasser.

Сад немамо времена да улазимо у подробну анализу уметничких
дела и треба да се задовољимо само не многима њиховима типичним
примерима, доказујући изречену мисао, и при томе да их узмемо
површно, без разјашњења, што управо одговара естетски њихово не-

³⁰ Опширну литературу о тим питањима можемо наћи у књизи Н. Р.
Рынина, *Методы изображения*, 245—264.

одговарање перспективној схеми. Али ради пуне прегледности, напомнимо, и при томе туђим речима, да постоји задатак перспективиста — знаменито „перспективно јединство“.

У процвату веровања у перспективу и поштовања перспективе, седамдесетих година XIX века, Гвидо Шрајбер је саставио уџбеник перспективе, чије је друго издање прегледао архитекта и предавач перспективе на Лајпцишкој академији уметности И. Ф. Фивегер и снабдео га предговором професора и директора те исте академије — Лудвига Нипера.³¹ Изгледа, солидно и високоауторитетно! Тако, ето, у томе уџбенику, у глави о „перспективном јединству“ стоји следеће:

„... сваки цртеж, који претендује на перспективни утицај, треба да постави у основу одређено место цртача или посматрача. Цртеж треба на тај начин да има само једну тачку гледања, само један хоризонт, само једну лествицу. Према тој једној тачки гледања треба да буде, поред осталог, усмерено узлажење свих вертикално усходећих линија, које беже у дубину слика. На томе једном хоризонту треба на исти начин да се налазе тачке ишчезавања свих осталих вертикалних линија; правилан саоднос величина треба да влада над свом сликом. То је [управо] оно што би требало да се подразумева под *перспективним јединством*. Ако се [пре]цртава слика са природе, онда је потребна само невелика пажња према тим положајима, и све ће се дати до извеснога степена само собом“.³²

И тако, значи:

Нарушавање јединствености гледишта, јединствености хоризонта и јединствености скале јесте нарушавање перспективнога јединства слике.

Сад:

Ако је неко перспективиста, онда је то, наравно, Леонардо. Његова *Тајна вечера*, уметнички фермент каснијих богословских *Живота Исусових*, има задатак да скине просторно разграничење тога света, еванђелскога, и овога, животног, да покаже Христа као онога који има вредност особиту али не особиту *реалност*. Оно што је на фрески — сценска је поставка, али није посебан простор, неупоредив с нашим. И та сцена није [нешто] више до продужење простора собе; наш поглед, а за њим и све наше биће, увлачи се том перспективом која се шири, приводећи десноме оку главнога лица. Ми не видимо реалност, него имамо феномен виђења; и ми кришом погледамо, као у напрслину, хладно и радознано, немајући ни страхопоштовања, ни жалости ни, тим пре, патоса удаљености. На тој сцени царују закони кантовскога простора и њутновске механике. Да! Али ако је само тако, онда се дефинитивно не би добило никакве вечере. И Леонардо означава особиту вредност скале која се остварује — нарушавањем јединства.

³¹ Guido Schrieber, *Lehrbuch der Perspective mit einen Anfang über den Gebrauch geometrischer Grundrisse*, 2-te Auflage, Lpz, 1874. издање посмртно А. F. Viehweger и с предговором L. Nieper'a.

³² § 32, стр. 51.

Прост пример ће лако да покаже да соба једва да има висину [за] удвојен људски раст, уз троструку ширину, тако да смештај никако не одговара ни броју људи који се [у њој] налазе, ни величини догађаја. Међутим, плафон не изгледа као да притиска, а маленкост собе даје слици драматичну засићеност и испуњеност. Неприметно, али тачно, уметник је прибегао нарушавању перспективе³³, добро познато [још] од египатских времена: применио је разне јединице мере према приказаним лицима и према намештају и, умаливши меру [овога] последњег, при том различито у разним правцима тим самим је увећао људе и придао скромној молитвеној вечери значај светско-историјског догађаја и, више од тога, центра историје. Јединство перспективе је нарушено, двојственост ренесансне душе се пројавила, али је зато слика добила естетску убедљивост.

Познато је какав величанствен утисак производи архитектура на *рафаеловској Атинској школи*³⁴. Ако по сећању карактеришемо утисак тих сводова, ако хоћемо можемо их упоредити са московским храмовима Христа Спаситеља: сводови се, изгледа, једначе по висини [са] црквенима. Али мерење показује висину стубова само не много вишом [од] удвојенога раста фигура, тако да би цела грађевина, као што се види, била тако растресита, потпуно ништавна, — незначајна, кад бисмо је стварно саградили. Метод уметника је такође у самој ствари несложен. „Он је увео две тачке гледања, распоређене на два хоризонта. Из горње тачке гледања насликан је под и сва група лица, из доње — сводови и уопште сав горњи део слике. Ако би фигуре људи имале заједничку тачку сједињавања с линијама плафона, онда би се главе људи који се налазе у дубини слике, опустиле на ниже, и заклонили би их људи који стоје напред, што би нашкодило слици. Тачка силажења линија тавана налази се у десној руци централне фигуре (Аристотела) који у левој руци држи књигу, а десном као да показује на земљу. Ако [треба] повући према тој тачки линију од главе Александра, десне фигуре која се налази на десној страни од Платона (с подигнутом руком), онда није тешко да се примети колико би требало да се умањи последња фигура те групе. То исто се односи и на групе које се налазе десно од посматрача. Да би сакрио тај перспективни недостатак, Рафаел је и поставио у дубини слике стварна лица и тиме замаскирао линије пода које иду према хоризонту”³⁵.

Од других Рафаелових слика наведимо *Виђење Јаковљево*. Ту је неколико тачака гледања и неколико хоризоната: простор виђења није координиран са простором доњег света, и направити га било је строго неопходно, јер у противном случају *Онај који себи на херувимима* показао би се само као човек који, упркос [законима] механике, не пада с висине. (У тој слици је, као и у многим другим у Рафаела — равнотежа двају начела, перспективнога и неперспективног, која одговара спокојној коегзистенцији двају светова, двају простора. То

³³ § 34, стр. 56.

³⁴ § 34, стр. 57.

³⁵ Рынин, *Начертательная геометрия. Перспектива*, Петроград, 1918, § 8, стр. 72—73.

не потреса, него умиљава, — слично томе као да би се пред нама бешумно раздерала црквена завеса другог света, и нашим очима би представала — не сцена, не илузија о оном свету, него оригинална, друга *реалност*, мада она не проваљује овамо [к нама]. Наговештај на такво својство свога пространства Рафаел даје у Сикстини, размакнутим завесама.

Као у директну супротност *Виђењу Јаковљевом* могуће је показати на пример [на] Тинторетову слику која се налази у Венецијанској академији — *Апостол Марко ослобађа роба од мученичке смрти*. Виђење св. Марка је представљено у томе простору [тако] да сва жива лица и небеско виђење изгледају као телесна маса која само што није пала на главе сведока чуда. Правац се неће удаљити од сећања на натуралистичке методе Тинторетових радова, који је вешао воштане фигуре за плафон да би их натуралистички тачно предао ракурсу. И — небеско виђење се показало стварно једва као воштани одливак са окаченога, или сличних херувима. Такав је уметнички неуспех код сливања разнородних пространстава.

Али и коришћење двама пространствима истовремено, перспективним и неперспективним, срета се такође, и веома неретко, особито при сликању виђења и чудесних појава; таква су нека *Рембрантова* дела, мада је о перспективности и његових дела могуће говорити само са многим примедбама. Тај метод чини карактеристичну особину Доминика Теотокопула, по надимку *El Greco*, *Сан Филипа II*, *Погреб грофа Оргазе*, *Силазак Св. Духа*, *Изглед Толеда* и други његови радови наочиглед се распадају — сваки на неколико, не мање од два простора, при чему се пространство духовне реалности неоспорно не меша са простором чулне реалности. Управо то и придаје сликама Ел Грека особиту убедљивост.

Међутим, било би погрешно да се мисли да само мистички садржаји захтевају нарушавање простора. Узмимо за пример Рубенсов *Фламандски пејсаж* из галерије Уфице: његов средњи део је приближно перспективан и извлачи га, док су бочни — обратноперспективни, и њихова пространства избацују на себе аперципирајући поглед. У резултату се добијају два моћна вира који необично испуњавају прозаични садржај.

Таква је равнотежа двају начела простора у *Обраћењу св. ап. Павла* код Микеланђела. Али је сасвим друкчија просторност у *Страшном суду* овога последњег. Фреска представља неки нагиб: што је виша на слици нека тачка, то је даља од посматрача тачка која се њоме слика. Према томе, по мери подизања погледа, око би требало да срета све мање фигуре по сили скраћења перспективе. То се, између осталог, види из тога што ниже фигуре собом заклањају горње. Али што се тиче њихових размера, величина фигуре *расте* по мери њихове уздигнутости на фрески, то јест, значи, по мери њихове удаљености од посматрача. Такво је својство тога духовног простора, што је нешто у њему даље — то је веће, а што је ближе — то је мање. То је — *обратна перспектива*. Сагледавши је, и уз то тако доследно спроведену, ми почињемо да осећамо пуну своју неизмеривост са простором фреске. Ми се не увлачимо у тај простор; осим тога, он нас избацује из себе, као што би море од живе избацивало наше тело. Премда и вид-

љиво, оно је [то пространство] трансцендентно нама који мислимо по Канту и Еуклиду. Микеланђело, који је живео у бароку, био 'е, међутим, и минулом и будућем средњовековљу — савременик, а уопште не савременик Леонардов.

XI

Кад се [неки] први пут наведу на одступања од правила перспективе, онда они у одсуству перспективнога јединства уочавају случајни промашај уметника, неки *недостатак* његова дела. Али и невелика пажња брзо открива такву погрешност готово у *сваком* делу, и перспективност се почиње оцењивати сад већ не као патологија него као физиологија ликовне уметности.

Ту је неизбежно питање: а може ли се то заобићи без преиначавања перспективе? Па његов је задатак — да даде неку просторну сврховитост, особити, у себе затворени свет који се не механички, него унутарњим силама држи у границама оквира. А међутим, изрезак из природнога пространства, фотографија, — као комад пространства, — самом суштином ствари не може а да не изводи из својих граница, ван граница свога оквира, зато што је [то] *део*, механички одвојен од [нечега] *већег*. Према томе, као прва потреба пред уметником стоји да преорганизује у самозатворену целину изрезак простора који је он издвојио у својству материјала, то јест да означи перспективне саодносе чија је основна функција кантовско јединство целокупнога опита, које се изражава у неопходности од свакога опита да прелази ка другима или у немогућности да се сретне са облашћу која је довољна сама себи. Постоји ли у опиту, у самој ствари, перспектива — то је друго питање, и није [место] да га овде решавамо. Али постоји ли она, или је нема, а њено је назначење — одређено, и то назначење битно противречи ствари живописа, само што ова последња није себе предала другим делатностима које оскудевају у „сличности” у илузијама привиднога продужења чулног опита, кад њега, у ствари, *нема*.

Имајући у виду [ово што је] речено, ми се сада више нећемо чудити, уочивши два гледишта и два хоризонта у *Гозби* [код] *Симона*, [делу] *Паоло Веронезе-а*, у [нешто] мањој мери два хоризонта у његовој *Лепантској победи*, неколико гледишта распоређених дуж једнога хоризонта на слици *Хорација Верне-а Узимање Смале Абд-Ел-Кадера*, многобројне перспективне несугласице у пејсажу *Шванефелда*, а исто тако *Рубенса*, и тако даље, и тако даље, и на многима другим сликама и појмићемо зашто се у умним упутствима перспективе чак дају савети како [треба] нарушавати перспективно јединство да не би било сувише приметно (очигледно, ревнитељима таквога?), и у којима је случајевима неопходно прибећи таквоме *безакоњу*".³⁶ Нарочито се препоручује да се распоређују тачке састајања вертикале према равни слике — по некој кривој, на пример, по омотавању нормала према некој елипси.³⁷ И уметници, чак веома далеки од задатака које су

³⁶ Рынин, Исто, § 8, стр. 70—82. и 89; G. Schrieber, Исто.

³⁷ Рынин, § 8, стр. 75, цртеж 144.

себи поставили кроз искуство конкретно-постојећег, одавно су примењивали слична одступања од перспективног јединства.

Таква је, на пример, у Лувру знаменита слика Паоло Веронезе-а (1528 — 1588) *Свадба у Кани*; по обавештењима специјалиста, у тој слици има *седам* тачака гледања и *пет* хоризоната.³⁸ Фр. Босје покушавао је да даде план архитектуре те слике, „исправљањем”, то јест строго перспективним сликањем, и нашао да он чува у суштини „исти поредак и исту лепоту”.³⁹ Добра је представа о првокласнима делима уметности, која је тако лако могуће „исправљати”. И зар не би било неправилно *своје* естетске погледе проверити и исправити по постојећима историјским предметима уметности? А ако, у самој ствари, строго потчињавање перспективе неперспективној слици само по себи не нарушава њену лепоту, зар онда то не значи да — како перспектива, тако и њено одсуство, естетски барем, уопште није тако важно како то мисле присталице перспективе?

Пада на памет да је Албрехт Дирер појурио крајем 1506. године из Флоренце [Фиренце] у Болоњу да тамо испита „тајну уметност перспективе”. Али тајне перспективе су љубоморно чуване и, пожаливши се на ћутање Болоњаца, Дирер је био принуђен да оде, сазнавши веома мало, — да би се затим код себе, код куће, самостално занимао откривањем тих истих метода и написао о њима трактат (— какав, уосталом, није спречио њега самог да пада у „погрешности” перспективе).

Не улазећи у разматрање његовога стваралаштва уопште, сетимо се његовог најсавршенијег дела о коме је Ф. Куглер⁴⁰ у своме одзиву (признатоме специјалисти за Дирера за „најпотпунију и најсрећнију карактеристику”⁴¹ тога дела), говорио да је, „уметнику који је завршио такво дело, могуће било растати се са светом, јер је његов циљ у уметности био достигнут; то дело ће га ставити у исту линију са највећим мајсторима којима се с правом поноси историја уметности”. Овде се, наравно, има у виду диптих познат под називом *Четворица апостола*, насликан 1596. године, то јест одмах после изласка на свет *Упутства за мерења*, и на две године пре његове смрти (Дирер је умро 1528). Дакле, у томе диптиху [има] позади стојећих фигура две главе *више*, него у стојећих спреда, услед чега се чува основна раван грчког рељефа, мада фигуре и нису растављене у тој равни. Према правилној примедби познавалаца уметности, „очигледно, ми имамо ту посла са такозваном „обратном перспективом”, према којој се задњи предмети сликају већим [од] предњих”.⁴²

³⁸ Friedrich Schilling, *Über die Anwendungen der darstellenden Geometrie insbesondere über die Photogrammetrie*, Lpz und Berlin, 1904, 152—153. Рынин, *Перспектива; Методы изображения*.

³⁹ Schilling, *Ibidem*, 153. Anm. 1.

⁴⁰ Франц Куглер, *Руководство к истории живописи со времени Константина Великого*, III издание, Москва, 1874, 384.

⁴¹ Миронов, *Исто*, 347.

⁴² Л. А. Сидоров, „Четыре апостола” Альбрехта Дюрера и связанные с ними спорные вопросы, Петербург, 1915. (посебан отисак из *Записок Классического Отделения Императорского Русского Археологического Общества*), 15.

Разуме се, та обратна перспектива *Апостола* — није омашка, него мушкост генија који кида својом проницљивошћу најрационалније теорије, чак [и] сопствене, уколико су оне сасвим изискивале сазнајни илузионизам. У самој ствари, шта може бити одређеније од његових упутстава у полутами. „Ако хоћеш да сликаш слике толико рељефно, да би само гледање могло да буде обмануто. . .”⁴³ Таква је његова илузионистичка теорија; али није илузионистично и његово стваралаштво. А противречност (— карактеристична противречност људи прелазнога времена! —) између теорије и стваралаштва у Диреру се унапред разјаснила његовом општом склоношћу ка средњевековном стилу и средњевековним основама његовог духа, при новоме систему мисли.

XII

Ма како да је било, чак теоретичари перспективе нису ћутали и нису сматрали нужним да сачувају „перспективно јединство сликања”. Како је, после тога, могуће говорити о природности перспективне слике света? Каква је то природност коју треба прислушнути да, затим, уз највеће напоре, и уз стално напрегнуту сазнајност, не бисмо чинили грешке против проучених правила? Зар не подсећају та правила пре на [нешто] условно, предузето у име теоријских замисли, прећуткивање против природнога опажања света, фиктивне слике света, коју *треба* видети, али коју, не гледајући на све обучавање, људско око *уопште не види*, него уметник проговара о своме невиђењу, тек пошто од геометријских структура прелази ка ономе што стварно опажа.

До кога степена перспективни цртеж није нешто непосредно разумљиво, него, напротив, — продукт многих сложених уметничких услова, јасно је са особитом убедљивошћу из прибора истог А. Дирера које је он прекрасно нацртао на ксилографијама у своме *Упутству за мерења*. Али, уколико су добре саме гравире, са њиховим затвореним, у себи згуснутим простором, утолико је антиуметнички смисао упутстава која се њима дају.

Назначење прибора — да се да могућност најнеискуснијем цртачу да произведе сваки предмет, чисто механички, *то јест без акта визуелне синтезе*, а у једноме случају — и *уопште без ока*. Дирер без увијања разјашњава својим приборима да је перспектива ствар било чега — али не гледања.

Један од тих прибора је овакав. На крају стола који има облик издуженога правоугаоника, утврђује се, вертикално према његовој равни правоугаони рам са стаклом. На супротној уској страни стола, паралелно раму, утврђује се на столу дрвена гредица, чија је средина издубљена и садржи дубоки завртањ. Помоћу тога завртња помера се

⁴³ Један од Дирерових рукописа који припадају Британском музеју и представљају уметникове нацрте у концептима за његова дела која су [тада] била у припреми за издавање. Тај рукопис је издао A. von Zahn 1868. W. M. Conway 1889, преиздали K. Lange и F. Fuchs. *Dürers schriftliche Nachlass auf Grund der Original Handschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften*. Halle, 1893, 326.

вертикална гредица према равни стола, а у овоме последњем иде, способно, уз помоћ зубаца да се причврсти на разним висинама, дрвено држаље које има на горњем крају дашчицу с невеликим отвором. Разумљива ствар, таквим прилагођавањем се даје, до извеснога степена, *модел* перспективне пројекције из отвора у дашчици на раван стакластог листа, и гледајући на предмет кроз означену рупицу, могуће је извући његову пројекцију на стаклу.

У другоме прибору тачка гледања установљује се непомично, такође помоћу особитог потпорња, а раван пројекције се остварује мрежом нити које се пресецају под правим угловима, при чему се цртеж наноси на хартију исцртану квадратима која се [хартија] налази између подупирача и вертикалне мреже, такође ту на столу. Мерећи по квадратима координате тачака пројекције, могуће је одговарајуће тачке отискивати и на ишпартаној хартији.

Трећи прибор Дирера уопште се не односи на гледање: центар пројекције се ту не остварује оком које је, мада и уметнички, доведено до непокретности, него неком тачком зида на каквој је утврђен прстенчић са другом нити која је провучена према њему. Ова последња готово достиже до рама са стаклом који вертикално стоји на столу. Нит се затеже и на њу се ставља нишанска цев која усмерава „светлост гледања” у тачку предмета који се пројектује из места причвршћивања нити. Тада није тешко означити пером или кистом на стаклу тачку пројекције која одговара пројектованој [тачки]. Доследно нишанећи различите тачке предмета, цртач предмет пројектује на стакло, али не „с тачке виђења”, него са „тачке зида”; а гледање има при томе дужност помажућу.

Најзад, код четвртог цртачког прибора за гледање уопште нема потребе, јер је довољан и осет. Он је уређен овако: на зиду собе, на коме се врши снимање било каквог предмета, закуцава се велика игла са широким ушима. Кроз уши се продева дуга, јака нит, и тамо, у зиду, веша се на њој терет [= висак]. Насупрот зиду поставља се сто са правоугаоним рамом који на њему стоји вертикално. Према једној од бочних страна тога рама причвршћују се вратанца која могу да се отварају и затварају; у отварању оквира натеже се унакрсност нити. Сликани предмет се смешта на столу, испред оквира. Горепоменути нит се пропушта кроз рама, а према њеном крају се привезује клин. Такав је прибор. Тај апарат се примењује на следећи начин. Помоћнику се даје у руку клин који затеже дугачки конопац са задатком да се узастопно главицом дотиче свих најважнијих тачака сликаног предмета. Тада „уметник” помиче нити оквира које се укрштају до њиховог подударења са другом нити оквира које се укрштају до њиховог пресека. После тога помоћник попушта дуги конац, а „уметник”, притворивши вратанца рама, означава на вратанцима место где се пресецају нити. Поступајући тако много пута, могуће је на означеним вратанцима обележити основне тачке тражене пројекције.

Има ли потребе, после ових прибора, још више доказивати да перспективска слика света — ниуколико није природни начин созерцања. Било је потребно *више од пет стотина година* социјалнога васпитања да се привикну очи и руке на перспективу; али ни око, ни рука дечака, а исто тако ни одраслога, без нарочитог обучавања не

потчињавају се тој перспективи и [она] не ужива глас правила перспективног јединства. А људи и са специјалном обуком падају у грубе грешке, само остају без помоћнога геометријског цртежа и указују поверење своме гледању, сазнању својих очију. И најзад, цела група уметника свесно изражава тај протест против покорности перспективи.

После тога неуспелог покушаја полухиљадугодишње историје преостаје само да се призна да перспективна слика света није факт опажања, него — само потреба, у име било каквих, можда и јасних, али потпуно апстрактних размишљања.

Ако се обратимо психофизиолошким подацима, онда с неопходношћу треба признати да уметници — *не само да немају основа*, него и *не смеју* да сликају свет у перспективној схеми, ако је верност опажању њихов задатак.

2 Теоријске премисе

XIII

У изложеноме је само упоређен низ историјских разјашњења. [Сад] је време да изведемо закључке и да се већ изразимо више о суштини, мада разраду одговарајућих питања, у вези са анализом простора у сликама, аутор одлаже за друге радове.

И тако, историчари живописа, као и теоретичари ликовних уметности, стреме, или, у крајњој мери, још су недавно стремили да увере оне који су их послушљивали као да је перспективно представљање света *једино* правилно, као оно које једино одговара конкретном опажању, јер природно опажање као да је перспективно. Саобразно са таквом премисом одступања од перспективног јединства процењује се, затим, као издаја саме истине опажања, то јест као изобличавање саме реалности, из разлога графичке неписмености уметника, или због подређивања цртежа свесним задацима — орнаменталнима, декоративнима или, у најбољем случају, композиционим. Тако или онако али одступање од норми перспективног јединства показује се, по тој процени, као иреализам.

Међутим, и реч и појам *реализам* — као да су врло тешки да би присталицама тога или другог поимања света било свеједно, хоће ли остати оно са њима или ће отићи противнику. Не мало треба промислити пре но [што] учинимо такав уступак, као да би се он показао неизбежним. А исто то — у односу на реч *природни*. А коме није лако да своје узме као реално и природно, то јест [као] да извире без нарочите интервенције — из саме реалности. . . [. . .]

Као што је раније објашњено, да би [неко] цртао и сликао „природно”, то јест перопективно — њему је неопходно да то научи, како читави народи и културе, тако изнова сваки пут и појединачни људи. Дечак не црта перспективно; не црта перспективно ни одрасли који се први пут прихвата оловке, док се не ишкољује на одређеним шаблонима. Али и онај који то учи, чак који се много труди, лако пада

у погрешке, а, тачније речено — искреношћу непосредности ту и тамо превазилази педантни ред перспективнога јединства. Наиме, мало ће ко поћи на сликање света елиптичким покушајем или [покушајем] колонаде која се простире у даљину, паралелно са равни слике — са стубовима који се непрестано раширују, мада то управо тражи перспективна пројекција.⁴⁴ Зар су ретко окривљени и велики уметници у перспективним грешкама? Такве грешке су могуће свагда, особито у сложеним цртежима по композицији, и стварно се избегавају само онда када је цртање замењено техничким цртањем са повученима помоћним линијама, то јест другим речима, слика *не* оно што види ван себе или у себи — замишљене, иако очигледне, а не апстрактно мисливе слике — слика оно што захтева *интерес* геометријских конструкција, по његовом мишљењу, који као да се опире на ограничено значење геометрије — на *једини* допустиви интерес. Да ли је могуће назвати природним оне начине сликања којима не може да овлада без геометријских цртачких кочића, чак [ни] онај који је много година сурово тренирао за њих своје око и своје поимање света. И зар не указују, дакле, погрешке перспективе временом не слабост уметника, него, напротив, — његову силу, снагу његовог оригиналног опажања које пробија путеве социјалнога утицања. Обучавање [из] перспективе је управо дресура. Чак [и] онда када се онај који почиње да црта добровољно труди да потчини свој цртеж њеним правилима, још то увек не значи да је он појмио *смисао*, то јест, уметничко-проналазачки смисао уметничких потреба: обративши се добу свога детињства, зар се неће присетити многи како су перспективност цртежа они признавали за непојмљиву, мада и по нечему општепринудну условност, за *usus tyrannicus*, коме се уопште не потчињавају по моћи његове истине, него зато што *сви* тако поступају.

Непојмљива, чиста бесмислена условност, — ето што је перспектива у поимању детета. „За вас је обична ситница размотрити слику и ухватити њену перспективу”, — каже Ернест Мах.⁴⁵ А, међутим, прошле су хиљаде година пре но што се човечанство привикло на ту ситницу па су и многи од нас дошли до тога само под утицајем васпитања. „Ја добро схватам — наставља Мах — да су ми у узрасту око три године цртежи, у којима се чува перспектива, изгледали као унакажене слике предмета. Ја нисам могао да појмим зашто је живописац изабрао сто на једној страни тако широк, а на другој — тако узак. Стварно сто ми је изгледао на даљем крају толико широк, као и на ближе, будући да је моје око производило своја бројења без моје сарадње. Што је на слику стола на равни немогуће гледати као на раван покривену бојама, што она означава сто и треба да буде представљена као да се сужава у дубину — то је била ситница коју ја нисам поимао. Ја тешим себе тим што је и читави народи не поимају”.

Такво је сведочанство позитивисте над позитивистима који, изгледа, никако не може да буде осумњичен за пристрасност у односу на „мистику”.

⁴⁴ Рынин, *Перспектива*, § 8. стр. 75—78.

⁴⁵ Э. Мах, *Для чего человеку два глаза*, „Популярно-научные очерки”, Перевод Г. А. Котляра, „Образование”, 1909, 64.

На тај начин, цела ствар је у томе што сликање предмета није сликање *тога* предмета, није копија ствари, не удваја комадић света, него указује на *оригинал* као на његов симбол. Натурализам, у смислу спољне истинитости, као подражавање стварности, као израда двојника ствари, као уређивање света, не само [да] није потребан, по речима Гетеа вољеноме псету и слици [тога] псета, него је просто и немогућ. Перспективна *истинитост*, ако постоји, ако је она уопште истинитост, таква је не по вишој сличности, него по одступању од ње, то јест по унутарњем смислу, — уколико је она *симболична*. А и о каквој „сличности”, на пример, стола и његовога перспективног сликања може да буде речи ако несумњиво, паралелне контуре сликају линијама које се своде, ако равне углове сужавају у оштре и тупе, а одсечке и углове, једнаке међу собом, приказују као величине неједнаке, а неједнаке всличине као једнаке. Слика је *симбол*, свагда је свака слика и перспективна и неперспективна, било каква да је, и слике ликовних уметника разликују се једна од друге — не оним што су једне симболичне, а друге као да су натуралистичне, него тим што, будући једнако ненатуралистичке, оне су симбол *разних* страна ствари, *разних* опажаја света, *разних* степена синтетичности. Различити начини сликања разликују се један од другог не тако, као ствар од њене слике, — него у равни симболичкој. Једне су више, друге мање општељудске. Али је природа свих — симболична.

И *перспективност* слика отуда није својство ствари, као што се мисли у вулгарном натурализму, него само метод симболичке изражајности, *један од могућих* симболичких стилова чија уметничка вредност подлеже нарочитоме проучавању, али управо као таква, без страшних речи о својој истинитости и без претензија на искључиви „реализам”. Према томе, дискутујући питање о перспективи, правој или обратној, једноцентричној или многоцентричној обавезно је од самога почетка да се полази од *симболичких* задатака живописа и осталих ликовних уметности, с тим да би објаснили себи какво место у низу других симболичних метода заузима перспективност, шта управо она означава и каквим духовним достигнућима приводи. Задатак перспективе, напореда с другима средствима уметности, може да буде само извесно *духовно изазивање*, ударац који буди пажњу према самој реалности. Друкчије говорећи, и перспектива, ако било шта вреди, треба да буде *језик*, сведок реалности.

У каквом су односу симболички задаци живописа — према *геометријским* претпоставкама његове могућности? Живопис и остале уметности неопходно се потчињавају геометрији уколико имају посла с просторним сликама и просторним симболима. Значи, и *овде* је питање — не о правовремено прихвативој правој перспективи, путем лакога умног закључивања:

Ако је геометрија истинита, онда је перспектива неоспорива.

Геометрија је истинита.

Према томе, перспектива је неоспорива, — у коме обе премисе

побуђују милион размишљања, и то у било каквим областима применљивости и у било којим разјашњењима њенога дејства неопходно је тачно установити геометријске предуслове живописа ако бисмо хтели да законитост, унутарњи смисао и границе примене једнога или другог метода и средства сликања могу да добију подлогу за увођење.

Одлажући дубље разматрање за специјалну књигу, сад приметимо само следеће о геометријским предусловима живописа: у распоређивању живописца има се неки *изрезак равни*, платно, даска, зид, и тако даље — и боја, то јест могућност да се придаје различитим тачкама означене површине разноврсна обојеност. Ова последња у портрету *значања*, може [и] да нема чулнога смисла, и треба да се поима апстрактно: тако се, на пример, у гравирима црнина типографских мистила [боја] не поима као црна боја, него само као *знак* енергије резача или, напротив, одсуство исте. Али, психофизиолошки, то јест у основу опажања естетског, то је боја. Ради једноставности расуђивања можемо себи да представимо да постоји само *једна* боја, црна, или оловка. А задатак је живописца — да наслика на одређеној равни одређеним бојама реалност коју опажа или је само замишља као да је опажа.

А шта, геометријски говорећи, значи *насликати неку реалност*?

То значи, означити тачке опаженога пространства у подударности са тачкама некога другог пространства у датоме случају. Али стварност је у најмањој мери тродимензионална, чак ако заборавимо на четврту димензију, време, без кога нема уметности, раван је само дводимензионална. Је ли могућа таква подударност? Да ли је могуће четвородимензионалну или, рецимо ради једноставности, тродимензионалну слику одразити на дводимензионалној површини, хоћемо ли на последњој ухватити тачке које одговарају тачкама прве, или, математички говорећи: снага слике тродимензионалне и снага дводимензионалне [слике] може ли се упоредити? Одговор који се природно намеће уму јесте: „Наравно, не”, — „наравно — не, јер је у тродимензионалној слици бесконачно мноштво дводимензионалних пресека и, према томе, снага њена је бесконачно већа од снаге свакога посебног пресека”. Али пажљиво истраживање, постављенога питања о теорији мноштва тачака показује да оно није тако једноставно, као што се чини на први поглед, и више од тога, што горе дати одговор који је, као што се види, природан, не може да буде признат за правилан. Одређеније: снага сваке тродимензионалне и чак вишедимензионалне слике је исто таква као и снага дводимензионалне или једнодимензионалне слике. Насликати четвородимензионалну или тродимензионалну стварност на [једној] равни немогуће је, и могуће је чак не само на површини, него и на било коме одреску праве или криве линије. При томе такво је пресликавање могуће установити безбројним мноштвом слагања — како аритметичких или аналитичких, тако и геометријских. За пример првога може да служи пример Георга Кантора, а [за пример] другог — крива Пеана или крива Хилберта.⁴⁶

⁴⁶ Елементарно објашњење термина који су овде употребљени „Учења о мноштвима” и тако даље — могуће је наћи у чланку П. А. Флоренскога *О силах бесконачности*, „Новый путь”, 1904, септембар, 173—235.

Да бисмо учинили јаснијом суштину ових истраживања са њиховим неочекиваним резултатима и [што је] могуће простијом, ограничимо се на случај сликања квадрата са страницом за једну јединицу дужине на праволинијском одреску, једнакоме страници горе означеног квадрата на његовој сопственој страни; сви други случајеви могу да се довољно јасно размотре на примеру овога. Тако је ево, Георг Кантор скренуо [пажњу на] аналитички начин уз помоћ којег се установљује адекватност између сваке тачке квадрата и сваке тачке његове стране; то значи, да ако нам је одређен, двома координатама X и Y , положај у било којој тачки квадрата, онда ћемо на неки једнообразни начин пронаћи координату Z која одређује тачку стране квадрата, слику горе означене тачке самога квадрата; и, обратно, ако је показана произвољна тачка на одреску-слици квадрата, онда ће се пронаћи и тачка самога квадрата која је насликана том тачком. На тај начин ниједна тачка квадрата не остаје ненасликана и ниједна тачка слике неће бити празна и да ничему не одговара: *квадрат ће бити насликан на својој страни*. Слично може да буде насликан на страни квадрата или на самом квадрату — куб, хиперкуб и уопште геометријска формација у виду квадрата (полиендроид, многоћеличник) било кога и чак бесконачно великога броја димензија. А говорећи уопште: било која континуирана формација било кога броја димензија и с било којим ограничењем може да се преслика са било којом другом творевином, такође са било којим бројем димензија и такође са било којим ограничењем; све што желимо, у геометрији може да буде насликано на свему што хоћемо.

С друге стране различите геометријске криве могу да буду изграђене на тај начин да крива пролази кроз сваку насумице задату тачку квадрата, — ако треба да се вратимо нашем случају од кога смо почели, — и на тај начин се установљује адекватност тачака квадрата и тачака геометријски криве; а довести у адекватност тачке ове последње с тачкама странице квадрата, као једнодимензионалних пространстава, већ уопште није тешко чим те тачке квадрата буду преликане на његовој страници. Крива Пеана и крива Хилберта пред безбројним мноштвом других кривих истога су својства (на пример, пред трајекторијом билијарске лопте, пуштене под углом према рубу који је неупоредив са равним [углом]; који се не затварају епициклоидима кад су неупоредиви радијуси обеју кружница; кривима Лисажу... и тако даље, и тако даље), имају једно битно преимућство: адекватност тачака дводимензионалне слике и једнодимензионалне њима се остварује практично, тако да се адекватне тачке лако налазе, иако се другима кривим адекватност лако установљује само у принципу; али наћи у самој ствари — која управо тачка одговара којој, било би тешко. Не улазећи у геометријске појединости кривих Пеана, Хилбера и других, приметимо само, да својим вијугама у духу кривина таква крива испуњава сву површину квадрата и сваку тачку квадрата, при томе или другом ограниченом броју завијутака те криве, систематски накупљених, то јест сагласно одређеноме једноличном начину, — непрестано ће додиривати вијугу криве. Аналогични процеси су примениви за пресликавања, као што је то горе разјашњено — шта хоћемо и на чему хоћемо.

И тако, непрекидна мноштва међу собом су сва равнотилна. Али овладавајући једнаком моћи, она немају једне исте „умнопостижне“ или идеалне бројеве у смислу Г. Кантора, то јест нису слична међу собом. Друкчије говорећи, немогуће их је пресликавати један помоћу другог, не захватајући њихове структуре. При увођењу адекватности нарушава се *или* непрекидност сликаног лика (то када хоће да сачувају узајамну једнозначност сликаног и слике) *или* узајамна једнозначност једног и другог (кад се чува нераскидивост сликаног).

Канторовим начином слика се преноси тачка по тачка, али да жељеној тачки лика одговара *само једна* тачка слике, и обротно: свака тачка ове последње одражава *само једну* тачку сликаног. У томе смислу канторовска адекватност удоваљава уобичајеноме представљању слике. Али другима својим својствима она је изванредно далеко од последњег: она, као и све друге узајамно-једнозначне адекватности, не чува однос суседства између тачака, нема обзира према њиховом поретку и везама, то јест не може да буде нераскидива. Ако се ми крећемо врло мало унутар квадрата, онда слика пута који смо прешли већ не може да буде *сама* непрекидна, и сликана тачка скаче по целој површини слике. Немогућност да се даде истоветност тачака квадрата и његове стране, узајамно једнозначно и заједно непрекинуто су били доказали Томе, Нето, Г. Кантор, али услед неких Љуротових приговора 1878. године Е. Јургенс⁴⁸ је доказао поново. Овај поседњи се ослања на „предлог о средњем значењу“. „Нек тачка P' квадрата и праволинијскога одреска одговарају једна другој; онда некој линији АВ квадрата, која садржи тачку P , треба да одговара цели повезани одрезак на праволинијском одреску P' ; према томе, по сили претпостављене једнозначности адекватности осталих тачака квадрата, њима, у околини тачке P не може одговорати никаква тачка на линији у суседству са тачком P' , што јасно и очигледно истиче немогућност једнозначног и непрекидног сликања између тачака линије и квадрата“. Такав је доказ Јургенса. С друге стране, адекватност Пеана, Хилберта и тако даље не може да буде, као што су то доказивали Љурот, Јургенс и други, узајамно-једнозначно, тако да се тачка линије преноси не увек једном јединственом тачком квадрата, али и осим тога та адекватност и није у потпуности непрекидна. Друкчије говорећи, сликање квадрата на линији или обима на површини преноси *све* тачке, али је неспособна да преда облик сликаног, као целине, као предмета унутарње одређеног у својој структури: *преноси се садржај простора, али не [и] његова организација*.

Да би представили неко пространство са свим његовим тачкастим садржајем, неопходно је, говорећи у сликама, *или* здробити га у ситни фини прашак и, пажљиво га промешавши, *расути* га по сликарској површини, тако да од првобитне његове организације не би остало ни помена, *или* [га] *нак* разрезати на мноштво слојева, тако да ће нешто од форме остати или распоредити те слојеве са *понављањима* једних истих елемената облика, а с друге стране, са узајамним прожимањем тих елемената један кроз други, услед чега се показује оваплоћеност неколиких елемената облика у једним истим тачкама слике. Није тешко после раније изложених математичких размишљања чути нађене, независно од математике, помоћу левих тачака умет-

ности „принципе“ дивизионизма, комплементаризма и тако даље помоћу којих је лева уметност разарала облике и организацију пространства, приносећи их на жртву обиму и стварности.

У коначном резултату: *могуће је насликати пространство на површини, али не друкчије него рушећи форму онога што сликамо.* А међутим, форма и само форма, заузима сликарску уметност. И, према томе, самим тим над живописом, уопште над сликарском уметношћу, уколико она тежи да даде *сличност* стварности, произилази закључни приговор: *натурализам је заувек немогућ.*

Тада ми одједном ступамо на пут симболизма и ослобађамо се од свега трипут просторнога тачкастог садржаја, такорећи пуњења слика стварности. Ми се ослобађамо једним ударцем од саме просторне суштине ствари и усредсређујемо се, — уколико је реч о тачкастом преносу простора — само на њиховој кожи: сада под стварима ми подразумевамо не саме ствари, него саме површине које разграничавају области простора. У натуралистичкоме поретку то је, природно, категорија измена паролe истинитости: заменили смо стварност њеном љуском која има само симболично значење које само циља на пространство, али које га ни по чему не даје непосредно, тачку по тачку. Је ли сад могуће *такве* „ствари“ или, тачније, љуштуре ствари, насликати на површини? Потврдан или одречан одговор ће да зависи од тога шта се подразумева под речју *насликати*. Могуће је установити узајамно-једнозначну адекватност између тачака лика и тачака слике, тако да ће при томе непосредност једнога и другог бити, уопште говорећи, сачувана; али — само уопште говорећи, то јест за „већину тачака“, — једва да би [уопште] било умесно овде улазити у подробности у тачни смисао овога израза. Али при тој адекватности, ма како да је она била измишљена неизбежна су нека цепања и нека *нарушавања* узајамне једнозначности везе тачака које одвојено стоје или образују нека нераскидива формирања. Другим речима, континуитет и саодноси већине тачака лика на слици биће запажени. Али далеко од тога да то означава неизменивост свих својстава, чак геометријских, изобразивога приликом његовог преноса, кроз адекватност, на површину. Истина, оба су пространства — изобразиво као и изображавајуће — дводимензионална, и у томе односу подударна су међу собом; али је угнутост њихова различита, уз то у изобразивога она је непостојана, мењајући се из тачке у тачку; немогуће је ставити једно на друго, чак дижући једно од њих, и покушај таквога излагања безусловно ће довести до цепања и набора једне од површина. Љуску јајета или чак њен одломак никако није [могуће] ставити на површину мраморнога стола — за то би било потребно обесформити је, здробивши је до најситнијега прашка; по томе пак самоме основу немогуће је *насликати* у тачномe смислу речи јаје на хартији или [на] платну.

Адекватност тачака на просторима разне угнутости безусловно претпоставља жртвовање *било каквих* својстава онога што сликамо. Наравно, овде је реч само о геометријским својствима ради преношења на слике некаквих [својстава]: сва укупност геометријских обележја онога што је насликано *никако не може* да буде присутна код слике и, будући у које чему подударна са својим оригиналом, ње-

гова слика ће се с њима разилазити у осталом врло много. Слика увек готово пре не личи на оригинал него ли што [му] личи. Чак најпростији случај, сликање лопте на површини која [слика] приказује геометријску лопту на равни која представља геометријску лопту картографије, показује се изванредно сложеним и дао је [тај случај] повода да се изнађе неколико десетака најразноврснијих начина — како пројекционих уз помоћ праволинијских зрака који излазе из неке тачке, тако и непројекционих који се остварују помоћу сложенијих структура или се ослањају на бројна облагања. А међутим, сваки од тих начина, имајући у виду да преда на карти неко својство снимљене територије и с њеним скицама географских објеката, испушта и изопачује мноштво других, ништа мање важних [објеката]. Сваки начин је добар у примени према строго одређеном циљу, и неподесан чим се ставе други задаци. Друкчије говорећи, географска карта и *јесте* слика, и *није* то, — не замењује собом оригинални облик Земље, као у геометријској апстракцији, него само служи за показивање неког његовог обележја. Она *слика*, уколико се кроз њу и њеним посредовањем обраћамо оное самом што је насликано, и не *слика*, ако нас не изводи ван граница себе саме него [нас] задржава на себи као на некој лажној реалности, као на слици стварности, и претендује на самостални смисао.

Овде се говорило о најпростијем случају. Али облици стварности су бесконачно разноврснији и сложенији неголи лопта, и — адекватно [томе], могу да буду бесконачни начини сликања сваке од тих форми. Али [треба] узети у обзир сложеност и разноврсност организације једне или друге просторне области у стварноме свету, онда се ум потпуно губи у безбројним могућностима приликом предавања те области [путем] сликања, *губи се у нучини сопствене слободе*. Математички нормализовати методе сликања света — то је задатак безумнога самопоуздања. А кад таква нормализација, која уз то претендује на математичку доказаност, и још — на јединственост, на искључивост, прилагођава се без најдаљих проматрања према једноме, најјединственијем од случајева адекватности, тада изгледа да то није учињено ради смеа. Перспективска слика света није [ништа] више до *један* од облика техничкога цртања. Ако је било коме по вољи да га штити, у интересима композиционих или било каквих других чисто естетских смислова, онда ће разговор бити посебан; мада, узгред речено, управо у томе правцу покушај да се заштити перспектива, је нешто нечувено.

Али приликом те заштите не треба се ослањати ни на геометрију, ни на психофизиологију; јер осим оповргавања перспективе ту [се не може] наћи ништа [друго].

XIV

И тако, слика — по било коме принципу да је констатована неадекватност тачака сликаног и тачака слике, — неминовно сама *означава, упућује, циља*, наводи на појам изворника, али ниуколико не даје тај лик у некаквој копији или моделу. Од стварности — према

слици, у смислу подударности, *нема* ни речи: овде је хијатус који је први пут прескочио стваралачки разум уметника, а затим разум који творачки репродукује у себи слику.

Ова последња, понављам, не само да је удвајање стварности у њеној пуноћи, него не може да пружи ни геометријску сличност саме љуштуре ствари: она је неопходно симбол симбола. [...] Од слике посматрач иде ка љуштури ствари, а од љуштуре — ка самој ствари.

Али при томе се открива безгранично поље могућности живописа, принципијелно узетог. Та ширина размаха зависи од слободе да установљује адекватност тачака површине ствари с тачкама пуноће на потпуно различитим основима. Ниједан принцип адекватности не даје слику као геометријски адекватну ономе што је [на]сликано: и, према томе, различити принципи, немајући ниједан јединствене могуће предности, — да буде принцип адекватности, — сваки је на свој начин применив са својим предностима и својим недостацима. У зависности од унутарње потребе душе, међутим, нипошто *не* под принудним притиском споља, бира се духом епохе, или чак индивидуалним стваралаштвом, у адекватности са задацима данога дела, извесни принцип адекватности, — и тада аутоматски извиру из њега све његове особености — како позитивне, тако и негативне. Укупност тих особина слаже у слојевима прву формацију онога што називамо у уметности *стилом и маниром*. У избору принципа адекватности казује се почетни карактер којим се одређује однос стварајућега уметника према свету, а затим — сама дубина његова поимања света и осећања живота.

Перспективно поимање света и живота је *једна од* безбројних могућности постављања означене адекватности, и при томе — начин крајње узак, крајње уклештен, стешњен мноштвом додатних услова којима се одређује његова могућност и граница његове применивости.

Да бисмо појмили ту животну оријентацију из које с неопходношћу следи и сужавајућа се перспектива у ликовним уметностима, треба рашчлањено показати претпоставке уметника-перспективисте које се прећутно подразумевају при свакоме подизању његове оловке. То су:

Прво: вера у то да је простор реалнога света простор еуклидовски, то јест изотропски, хомоген, бескрајан и безграничан (у смислу римановскога разликовања), нулте угнутоци, тродимензионалан који допушта могућност да кроз било коју своју тачку повуче паралелу билс којој правој линији, и при том — само једну једину. Уметник-перспективист је убеђен да су све структуре геометрије које је он изучио у детињству (и од тога времена срећно заборавио), не само апстрактне схеме, и уз то једна од многих могућих, него животно оствариве конструкције физичкога света, и уз то не само тако постојеће, него и тако опажене. Уметник испитиване склоности верује у правину зракова који иду у снопу из ока према контурама предмета, — представа се, узгред рећи, закључује из најстаријег схватања према коме светлост иде не од предмета у око, него из ока према предмету; она такође верује у неизмеривост неизменивога штита, при његовом преношењу на простор, с места на место и [при] његовом

скретању од правца према правцу и тако даље, и тако даље. Укратко, он верује у устројство света по Еуклиду и у опажање тога света, — по Канту. То је — прво.

Друго: он, већ упркос логици и Еуклиду, али у духу кантовскога поимања света, с царујућим над привидним светом субјективности — тим горе што присилније, — трансценденталним субјектом замишља усред свих, апсолутно равноправних, по Еуклиду, тачака бескрајнога простора, једну *искључиву*, јединствену, особиту по вредности, тако рећи монархичку тачку, али као јединствена дефиниција те тачке служи то што је она стајалиште самога уметника, или, тачније, његовога десног ока, — [стајалиште] оптичнога центра његовога десног ока. Сва места простора, при таквоме поимању, су места бесквалитетна и једнако безбојна, осим тога једнога који је апсолутно на челу — усрећенога тиме што је постао резиденција оптичкога центра уметниковог десног ока. То се место објављује за центар света: оно тежи да објасни просторно-кантовску апсолутну гносеолошку значајност уметника. Заиста он гледа на живот „са тачке гледишта“, али без даљег одређења, јер се та тачка, изведена на апсолут, ничим не разликује од свих осталих тачака простора, али и по суштини свега разматраног погледа на свет није мотивисана.

Треће: тај цар и законодавац, „са своје тачке гледишта“, природе — замишља се једнооким као киклоп, јер друго око, такмичећи се с првим, нарушава јединственост, а према томе, апсолутност тачке гледања, и тиме разоткрива лажност перспективске слике. У суштини, сав свет не тече чак ни према созерцавајућем уметнику, него само према његовом десном оку, а оно је представљено једином својом тачком — оптичким центром. Управо тај центар даје закон [целој] светској грађевини.

Четврто: горе означени законодавац замишља да је заувек и нераскидиво *прикован* за свој престо; ако он сиђе за тачке апсолутизираног места, или се чак и помери према њему, онда се тога часа разара све јединство перспективских структура и расипа се сва перспектива. Друкчије говорећи, око које гледа, по томе схватању, није орган живог бића које живи у свету и труди се, него стаклено сочиво камере.

Пето: сав свет се замишља као потпуно *непокретан* и потпуно *неизмеран*. Ни историје, ни раста, ни измена, ни кретања, ни биографије, ни развика драматичнога чина, ни игре емоција у свету који подлеже перспективистичком сликању не може бити, и није обавезно [да буде]. Друкчије [речено], поново се распада перспективно јединство слике. То је — свет мртви или захваћен вечним сном — престано једна иста скамењена слика у својој замрзнутој непокретности.

Шесто: искључују се сви *психофизиолошки процеси* акта гледања. Око гледа непокретно и бестрасно, слично заједничком сочиву. Оно се само не помиче — не може, нема право да се покреће упркос основном услову гледања — активности, активнога васпостављања стварности у гледању, као активности живог бића. Осим тога, то се

гледање не прати ни осећањима, ни духовним напорима, ни распознавањем. То је процес спољно-механички, у крајњем случају физичко-хемијски, али никако није оно што се назива гледањем. Сав психички моменат гледања, и чак физиолошки, несумњиво одсуствује.

И ево, *ако су сачувани шест означених услова*, онда је тада, и само тада, *могућа та адекватност* тачака на кожи света и тачака представљања које хоће да да *перспективска слика*. Ако пак није сачуван у пуној мери ма и један од горе набројаних шест услова, онда *тај* вид адекватности постаје немогућ и перспектива ће тада бити разорена у већем или мањем степену. Слика се приближује перспективи у толико и у тој мери уколико и у којој мери се чувају горе означени услови. А ако они нису сачувани макар делимично, ако се дозвољава законитост макар местимичнога нарушавања, онда самим тим и перспектива престаје да буде безусловна потреба која виси [над] уметником и постаје само *приближни* начин предавања стварности, један поред многих других, при чему се степен њене примене и место примене на датоме делу одређује специјалним задацима *датог* дела и његовога *датог* места, али уопште не за свако дело, као такво, и [не] у свим односима.

Али дозволимо [при]времено: услови сужавајуће се перспективе потпуно су задовољени, а према томе, — и у делу је остварено у тачкама перспективноско јединство. Слика света, дата при таквим условима, подсећала би на фотографски снимак који је тренутно запечатио дати однос светлочулне пластике објектива и стварности. Одвајајући се од питања о својствима самог простора и о перспективским процесима гледања, можемо рећи, да је у односу према стварноме сагледавању стварнога живота тај тренутни снимак ипак разлика, и при томе разлика од вишега, или барем, другог поретка. Да бисмо по њему добили оригиналну слику света, неопходно је неколико пута интегрисати га, по променивом времену, од кога зависи и измена саме стварности, и процеси созерцања, као и по другим променама — изменивој аперцептивној маси и тако даље. Међутим, и ако би све то било урађено, ипак се тако добијена интегрална слика не би подударала са истинскоуметничком услед неистоветности поимања простора који се у њој подразумева, и простора у уметничком делу, који је организован као самозатворено целовито јединство.

Није тешко да се открије у таквој уметнику-перспективисти оличење *пасивне* мисли, осуђене на сваку пасивност, која у моменту, као крадом, лоповски, вири у свет кроз пукотину субјективне границе, беживотне и непокретне, неспособне да обухвати кретање, а која претендује на божанску безусловност управо *свога* места и *свога* тренутка гледања. То је посматрач који не уноси у свет ничега од себе, чак не може да синтетизује своје утиске, јер, не долазећи у живи додир са светом, и не живећи у њему, не сазнаје ни своје сопствене реалности, мада и замишља у својој гордој повучености од света да је он последња инстанца и по томе своје последњем опиту конструише своју стварност, све то под изговором објективности, утискујући јој примећену разлику. Тако се управо јавља на ренесансној подлози поглед на свет Леонарда, Декарта, Канта, а исто тако се јавља и ликовни уметнички еквивалент тога погледа на свет — перспектива.

Уметнички симболи су овде дужни да буду перспективски, зато што је то такав начин обједињавања свих представа о свету, при коме се свет поима као једина, нераскидива и затворена мрежа кантовско-еуклидовских односа која има средиште у ЈА посматрача света, али тако да ђи то ја било само лени и огледалски, неки измишљени центар света. Другим речима, *перспектива је начин који по неопходности извире из таквога погледа на свет у коме се за истиниту основу популарних ствари-представа признаје нека субјективност, сама лишена реалности*. Перспективност је изражавање меонизма и имперсонализма. [...]

XV

Али, може неко запитати, у којој је мери *могуће* посумњати у оправданост горе [изнесених] шест претпоставки перспективности, то јест да ли је у самој ствари перспективно сликање, само један од многих апстрактно-могућих начина сликања света, или стварно јединствени, по животном присуству предложених услова његове могућности. Друкчије говорећи, је ли животан ренесансно-кантовски поглед на свет? Ако би се показало да се услови перспективе у стварном опиту нарушавају, онда би тим самим и животна значајност тога поимања била оповргнута.

И тако, размотримо корак по корак услове које смо иставили.

Прво: поводом питања о пространству света треба рећи да се у самоме појму простора разликују *три* слоја, далеко од тога да су међусобно идентични. То је управо: простор апстрактни или *геометријски*, простор *физички* и простор *физиолошки*, при чему се у овоме последњем на свој начин разликују пространство гледања, пространство пипања, пространство слуха, пространство мириса, пространство укуса, пространство општега органског осећања и тако даље, и тако даље с њиховима даљима *финијим* подразделима. О свакој од означених подела пространства, крупних и ситних, *могуће* је, апстрактно говорећи, мислити веома различито. Замишљати као да цела серија изванредно сложених питања може да буде уклоњена једноставним ослањањем на геометријско учење о сличности фигура у тродимензионалном еуклидовском пространству — значило би чак не дотаћи се тешкоћа постављенога проблема. Пре свега треба да се примети да по *разним* тачкама постављенога питања о пространству одговори, сасвим природно, излазе *потпуно различити*. Апстрактно-геометријски пространство еуклидовско јесте само деони случај различитих, потпуно разноликих, пространстава са најадекватнијим својствима у елементарним предавањима геометрије по непосредном односу према свету која [својства] објашњавају много. Еуклидова геометрија је једна од безбројних геометрија, и рећи да је физичко пространство — пространство физичких процеса, пространство управо еуклидовско — ми *немамо* основа. То је само постулат потреба да се *тако* мисли о свету и [да се тако] схвате са том потребом све остале представе. А сама потреба извире из њихове унапред решене *вере* у физикоматематичко знање природе одређене настројености, то јест са прин-

ципом континуитета, са апсолутним временом, са апсолутно тврдим телима и тако даље.

Али допустимо привремено да у самој ствари физичко пространство задовољава Еуклидову геометрију. Одавде још никако не следи као да ја као такво опажа непосредни посматрач света. Као да не жели да мисли о физичкоме пространству онај који живи у њему, као да он не сматра за неопходно да све друге своје представе уреди сагласно са основним — са еуклидовским склопом спољнога пространства, подводећи физиолошко пространство под еуклидовску схему, али физиолошко пространство тиме ипак у њу *не* улази. Не говорећи више о пространима мириса, укуса, топлоте, слуха, пипања која немају *ничег* заједничког са Еуклидовим пространством, тако да чак не подлежу проучавању у томе смислу, немогуће је мимоићи ни тај факт да се чак пространство вида, најмање удаљено од еуклидовскога, приликом пажње према њему показује дубоко различитим од њега; а оно тако и лежи у основу живописа и графике, мада се у различитим случајевима оно може потчињавати и другим видовима физиолошкога пространства, — а онда ће слика бити видљива транспозиција невидљивих опажаја. [...].

А пространство вида је највеће и, наравно, — као што то показује созерцање спољашњег „небеског свода“ — чак има неравно пространство у свим правцима. Умањивање размера тела при удаљавању, а исто тако и увељичавање њихово при приближавању, зближује видљиво пространство пре са неким представама метагеометара [надгеометара] него са Еуклидовим пространством. Разлика између „врха“ и „дна“, „испред“ и „позади“ — ако би била тачна — „деснога“ и „левог“ — постоји како за пространство пипања, тако и за пространство вида. А за геометријски простор такве разлике нема. Физиолошко пространство није стварно, него изотропно — то се казује у разним оценама угаоних растојања и различитих растојања од хоризонта, у различитој оцени дужина, подељених и неподељених у различитој финоћи опажања различитим местима ретине и тако даље, и тако даље.

Дакле, могуће је и треба сумњати да је наш свет био у Еуклидовом пространству. Но ако ту сумњу и одстранимо, ипак тиме ми сигурно не видимо и уопште не опажамо еуклидо-кантовски свет, — ми о њему само расуђујемо по правилима теорије, као о видљивом. Међутим, посао уметника није да пише апсолутне трактате, него слике, — то јест да слика оно што *стварно* види. Он види, по самој структури виднога органа, ни у ком случају кантовски свет, и према томе дужан је због тога да слика нешто што се не потчињава законима еуклидовске геометрије.

Друго: ниједан човек, који је у здравој памети, не сматра своје гледиште за јединствено, и признаје свако место, сваку тачку гледања за вредност која пружа особити аспект света који не искључује, него утврђује друге аспекте. Нека гледишта су више садржајна и карактеристична, друга мање, при томе свака у своме односу, али нема апсолутне тачке гледишта. Према томе, уметник се стара да са разних тачака гледишта осмотри предмет који слика, обогаћујући

своје созерцање новим аспектима стварности и признавајући да су, више или мање, истога значења.

Треће: имајући друго око, то јест имајући одједном најмање две различите тачке гледања, уметник влада сталним корективом илузионизма, јер друго око увек сугерише да је перспектива обмана, и уз то обмана неуспела. А осим тога, уметник види са два ока више но што би могао да види једним, и при томе сваким оком понаособ, тако да се у његовом сазнању видљива слика слаже синтетички као бинокуларна, и у свакоме случају је психичка синтеза, али никако не може да се усличи многоокуларној, једнообјективној фотографији. И није [нужда] заштитницима перспективе и присталицама хелмхолцовске теорије виђења да се ослањају на безначајност разлике слика које даје једно и друго око: та је разлика, по њиховој теорији, баш довољна за осећање дубине и без ње се ова последња не би сазнавала; према томе, примећујући разлику између деснога и левог ока, они уништавају узрок тродимензионалнога опажања простора.

Уосталом, та разлика уопште није тако мала као што би то могло да изгледа на први поглед. Ради примера ја сам учинио план овога случаја, кад се лопта размотри у пречнику од 20 см. на растојању од пола метра, при чему је растојање између зеница пренесено у 6 см. Тада онај додатак екваторијалне дуге лопте, претпостављајући центар лопте на нивоу очију, који се даје левим оком, једнак је приближној *једној трећини* дуге тога истог екватора која се види десним оком. При ближем разматрању лопте, однос онога што види лево око, додат ономе што се види десним, биће још већи неголи једна трећина. То су величине с којима мора да се има посла при обичним условима гледања, на пример, при разгледању људскога лица и чак при најмањим степенима тачности оне не могу да буду оцењиване као величине које би се могле потценити.

Уопште, ако се главно растојање означити са S , радијус разгледане лопте са r , а растојање центра те лопте до средине растојања између очију са l , онда се однос x , допунске екваторијалне дуге, додате таквој дуги деснога ока левим оком, дуги која се види десним оком, изражава довољно тачном једначином:

$$x = \frac{S}{2l \arccos \frac{r}{l}}$$

Четврто: уметник, чак и који седи на месту, непрестано се креће, креће очима, главом, телом, и његова тачка гледања непрестано се мења што треба називати уметничком сликом вида. То је психичка синтеза бесконачно многих опажања вида, са *разних* тачака гледишта, и уз то сваки пут *двојних*, то је — интеграл таквих двојединих слика. Мислити о њој као о чисто физичкој појави — значи, ништа не мислити у процесу гледања и мешати *quadrata rotundis*, — механичко са духовним. Још није приступио теорији виђења, а још мање

уметничком гледању онај који није усвојио за себе аксиоме духовно-синтетичке природе видљивих слика.

С друге стране, *нето*, ствари се мењају, крећу, враћају се према посматрачу разним странама, расту и умањују се, свет је живот а не замрзнута непокретност. И, према томе, ту је опет творачки дух уметника дужан да синтезира, образујући деоне аспекте стварности, њене тренутне пресеке по координати времена. Уметник слика не ствар, него живот ствари према своме утиску [који има] од ње. И зато, уопштено говорећи, велика предрасуда је мислити да се може созерцавати „долично” у непокретности и при непокретности созерцаване ствари. Па ствар је у томе — какво управо опажање ствари треба да се представи у једноме или другоме датом случају: из пукотине у тамничком зиду или из аутомобила. А сам по себи ниједан начин одношења према стварности не може да буде правовремено одбачен. Опажање се одређује животним односом према ствари, стварности, и ако уметник хоће да изрази то опажање стварности — узгредно, и оно управо даје најдубље познавање стварности. Животни израз таквога познавања — природни је задатак уметника. Је ли он могућ?

Ми знамо да се преноси покрет — како [покрет] коња који скаче, тако и игра осећања на лицу, дејство догађаја који се развијају. Према томе, нема разлога да се и то животно опажање стварности сматра немогућим за сликање. Разлика од обичнијега случаја је у томе што се чешће сликају покретни предмети при релативно малој покретности уметника, иако се ту и кретање уметника претпоставља значајним, а сама стварност може да буде и готово [да] јесте непокретна или чак сасвим непокретна. Тада се и добијају на сликама куће са три или четири фасаде допунске површине главе, и томе сличне појаве које су нам познате из старе уметности. Такво сликање стварности одговараће непокретној монументалности и онтолошкој јасности света, при активности духа који познаје, који живи и ради у тим тврђавама онтологије.

Деца не синтезирају тренутни изглед човека, него размештају очи, нос, врат и друго одвојено, некоординирано на листу хартије; уметник персептивист не уме да синтетизира ликовне низове моментаних утисака, и некоординирано их размешта на разним страницама свога албума. Али и једно и друго сведочи само о неактивности мисли која се расплињава на електроне утисака и неспособна је да обухвати једним актом созерцања, па према томе — и одговара му *једном формом* колико-толико сложеније опажање, и која га кинематографски разлаже на тренутке и моменте. Међутим, постоји случај кад је немогуће а не произвести такву синтезу, и тада се ту најполетнији персептивист одриче од својих позиција. Чигра која се врти, точак воза који пролази и бицикл који клизи, водопад или фонтану ниједан натуралист-уметник неће да остави на својој слици, него ће да [на хартију] пренесе суморно опажање игре утисака који се сливају и прелазе један у други. Међутим, тренутна фотографија или виђење при осветлењу тих процеса електричном искром, показује сасвим друго но [оно] што је насликао уметник, и ту ће се открити да појединачни утисак зауставља процес, даје његову разлику, а опште опажање те диференцијале интегрише. Али ако се сваки сагласи са зако-

нитошћу такве интеграције, онда у чему је препрека да се било шта слично примени и у другим случајевима кад је брзина процеса нешто мања?

И, најзад, *шесто*: заступници перспективе заборављају да је уметничко гледање веома сложен психички процес сливања психичких елемената, праћен горњим психичким тоновима: на слици која се у духу поново изграђује израстају успомене, емоционали отклици на унутарња кретања, и око зрнаца чулно датога кристалише се психички садржај личности уметника. Тај заматак расте и има свој ритам — [овим] последњим се и изражава отклик уметника на стварност коју слика.

Да бисмо видели и размотрили предмет, а не само гледали га, неопходно је непрекидно *преводити* његово сликање на *ретини* од [стране] појединих учесника на њихове чулне мрље. То значи, видљива слика уопште није дата сазнању као нешто просто, без труда и напора, него се изграђује, слаже се из делова који се непрекидно подшивају један за други, при чему се сваки од њих опажа, више или мање, са своје тачке гледишта. Даље, руб се синтетички придаје рубу, особитим актом психике, и уопште видљива слика континуирано се *образује*, али се не даје [као] готова. У опажању слика виђење се не созерцава с *једне* тачке гледишта, него је по суштини гледања слика многоцентричне перспективе. Прикључујући овамо још допунске површине које лево око смешта према слици деснога ока, обавезни смо да признамо подударност сваке видљиве слике са иконским палама и од сада спор може да буде око мере и жељеног степена те рапоцентричности, али већ не око њенога принципијелног допуштења. Даље почиње или потреба за још већом покретношћу ока ради појачано згуснуте синтетичности, или потреба, по могућности, за затварањем очију, — кад се тражи гледање разилажења, при чему перспектива стоји на путу видљиве анализе. Али човек, док је жив, не може потпуно да се уклопи у схему перспективе, и сам акт гледања непокретно-затвореним оком (— заборавимо на лево око —) психолошки је немогућ.

Кажу: „Али немогуће је одједном видети сва три зида куће.” — Кад би то изражавање и било правилно, онда га треба продужити и бити доследан. Одједном је немогуће видети не само три, него ни два зида куће, па чак ни један. Одједном ми видимо само занемарујуће мали део зида, али ни њега не видимо одједном, него у први мах — дословно ништа не видимо. Мада не у исти мах — ми обавезно добијамо слику куће са три или са четири зида, таквом [себи] представљамо кућу. У живоме представљању произилази непрекидно струјање, претакање, измена, борба; оно непрекидно игра, искри се, пулсира, али никада не остаје у унутрашњем созерцању као мртва схема твари. И таква, управо, са унутарњим ударањем, осветлењем, игром, живи у нашој представи — кућа. Уметник је дужан и може да наслика своју представу куће, а никако да саму кућу пренесе на платно. Тај живот своје представе, било куће било људскога лица, он схвата тако да од разних делова представе узима најјасније, најизразитије, и уместо психичкога ватромета који се протеже у времену даје укочен мозаик појединих његових најснажнијих момената. А при созерцању

слике око посматрача, доследно пролазећи по тим карактерним цртама, производи у духу већ временско-протежућу слику представе која игра и пулсира, али сада интензивније и збијеније но што је слика саме ствари, јер су ту дати јасни разновремено приметиви моменти у чистоме облику, већ згуснути, и није им потребно трошење психичких напора за топљење шлага [који су] из њих. Као по натегнутоме фотографском ваљку, проклизи уздуж оштрица најјаснијега виђења дуж линија и површина слике с њиховим засецима и свако њено место у посматрача буди одговарајуће вибрације. Управо те вибрације и чине циљ уметничкога дела.

Ово је примарни замишљени пут од претпоставке натурализма према перспективским особеностима иконописа. Постоји и сасвим другачије него у натурализму поимање уметности које полази од корените заповести о духовној самосталности: аутору је лично — ближе ово последње. И на основи (те самосталности) питање о перспективи се уопште не покреће, и она остаје толико далеко од творачкога сазнања као и остали видови и начини техничкога цртања. Но у [овоме] садашњем разматрању требало је изнутра превазићи ограниченост натурализма и показати како *fata volentem ducunt, nolentem trahunt* суђаје човека који хоће (да слуша) — воде, а онога који неће — вуку га силом према ослобођењу и духовности.

ИКОНОСТАС*

Према првим речима Летописа света, Бог је „створио небо и земљу” (I Мој 1,1), и та подела свега своренога на двоје увек је признавана за основну. И у исповедању [Символу] вере ми називамо Бога „творцем видљивог и невидљивог”. Творцем како видљивог [света], тако исто и невидљивог. Али та два света — свет видљиви и свет невидљиви — подударaju се. Међутим, њихова узајамна разлика је тако велика да се не може а да се не постави питање о *граници* додиривања. Како пак њу треба схватити?

Ту, као и у другим питањима метафизике, као полазна тачка послужиле, наравно, оно што знамо о себи самима. Да, живот наше сопствене душе пружа тачку ослона за размишљање о тој граници додиривања двају светова, јер и у нама самим живот у видљивоме се смењује са животом у невидљивом, и самим тим настају времена — некада су кратка, некад изванредно згуснута, понекад чак до атома времена — када се оба света додирују, и ми созерцавамо само то додиривање. У нама самим вео видљивог света се цепа [на тренут] и кроз тај распад који још остаје у свести, дува невидиви, неовдашњи лахор: овај или онај свет стапају се један у други, и наш живот долази у непрекидно струјање, слично ономе као што се над жаром лудиже врели ваздух.

Сан — то је први и најпростији, у смислу наше пуне навике на њега, степен живота у невидљивоме. Мада је тај степен и нижи, у крајњој линији често може да буде нижи; али и сан, чак у своме дивљем стању, некултивисани сан, уздиже душу у невидљиво и даје чак најнеосетљивијем човеку предосећање да постоји и [нешто] друго, сем овога, што смо склони да сматрамо као једини живот. И ми знамо: на прагу сна и јаве, приликом прелажења средње области која се налази између њих, те границе њиховог додиривања, нашу душу салећу снови.

Нема потребе да доказујемо [оно што је] већ давно доказано: дубоки сан, сам сан, то јест сан као такав не прате снови него само полуснено-полубудно стање. Управо *граница* између сна и јаве јесте време, тачније речено, време-средина где се јављају слике у сну. Мало је вероватно да није правилно оно тумачење снова, по коме они представљају у строгоме смислу речи *тренутни* прелаз из једне сфере

* Објављено у Богословские труды, 9, Москва 1979, 83—148.

душевнога живота у другу и само касније, у сећању, то јест при транспозицији у дневно сазнање, разгранавају се у наш временски поредак видљивог света, а сами по себи имају нарочиту меру времена, неупоредиву са дневном, „трансценденталну“ [меру]. Сетимо се у две речи доказа за то.

„Мало се спавало, али се много видело“ — таква је сажета формула те згуснутости у сну виђених појава. Свако зна да је, по спољном мерењу са стране, за веома кратко [време] могуће проживети у сну [читаве] сате, месеце, чак и године, а при неким особитим приликама — [читаве] векове и миленијуме. У томе смислу нико не сумња да онај који спава, повлачећи се из спољнога видљивог света и прелазећи сазнањем у други систем, прима и нову меру времена. Због чега његово време, упоређено с временом система који је напустио, протиче невероватном брзином. Али ако је свако сагласан, и не знајући принцип релативности, да у различитим системима, барем што се тиче овог случаја у разматрању, тече *своје* време, *својом* брзином и по *својој* мери, није се сваки, на жалост, чак ни већи број, замишљао над могућности да време тече *бескрајном* брзином, па чак, превртањем кроз себе само, после прелажења кроз бескрајну брзину, не добија обратни правац свога тока. А међутим, време стварно може да буде сведено на миг и обрнуто од будућности ка прошлости, од последица према узроцима, телеолошко, и то бива управо онда када наш живот прелази из видљивог и невидљиво, из стварнога у — привидно. Први корак у томе правцу, то јест откриће времена тренутног, учинио је барон Карло Дипрел, тада још сасвим млад човек, и тај је корак био најбитнији од свих које је учинио. Али непоимање привида улило му је страх пред даљим и битнијим открићем које му се, несумњиво, налазило на путу, — признавање *окренутога времена*.

Схематски је размишљање о томе могуће извести отприлике овако. Општепознати су и у животу свакога несумњиво бројни, мада и непромишљени у смислу који нас занима, снови, изазвани било каквим спољним узроком, тачније рећи поводом или случајем једне или друге спољне околности. То може да буде било какав шум или звук, гласно изговорена реч, пали покривач, изненада проширени мирис, светлосни зрак који је пао на очи и тако даље — тешко је рећи шта [све] не може да буде подстицај за развијање и активност творачке фантазије. Може бити, не би била пренагљеност да се призна и за све *снове* да су таквог порекла, чиме се, уосталом, њихов објективни значај ни најмање не подрива. Али врло се ретко то банално доживљавање (потврђивање) поводом виђења у сну неке спољне околности упоређује са самом *композицијом* сновиђења, које се појавило у даном случају. Најчешће, то потцењивање *садржаја* снова храни се установљеним погледом на снове као на нешто празно, недостојно анализе и мисли. Али тако или друкчије, композиција снова „поводом“, ја бих се усудио да кажем, и уопште *свих* снова, у крајњој мери [њихове] већине, — ствара се по тој схеми.

Фантазија у сну представља нам низ лица, предела и догађаја, сврховито међусобно спојених, али, наравно, не дубоком осмишљеношћу догађаја којима се оријентише дејство драме у сну, него у смислу прагматизма: ми јасно сазнајемо везу која приводи од не-

ких узрока, догађаја-узрока, видљиву у сну, према неким последицама, догађајима — последицама сновиђења; поједини догађаји, ма како изгледали бесмислени, међутим, везани су у сну узрочним везама, и сан се *развија*, стреми на одређену страну и, са гледишта сањаоца, на фаталан начин приводи неком закључном догађају који се јавља као расплет и завршетак целог система узрока и последица које следе. Сан се завршава догађајем x , који се појавио зато што је *пре њега* произашао догађај t а t је проистекао зато што је *пре њега* био догађај s , а s је имало пре себе свој узрок r и тако даље, пењући се од последица узроцима, од следећег претходном, од садашњег прошлом, до некога почетнога и обично сасвим безначајног, ни по чему знаменитог догађаја a — узрока свега што следи за њим, као !што се то сазнаје у сну. Али ми памтимо да је узрок споља, будним сазнањем посматран, узрок свега сна, као целине, као целе композиције, био неки за затворени систем спавача спољни догађај или околност. Назовимо то Ω (= Омега).

Сада се заспали буди, не само *побуђен* тим узроком *Омега* према сањаном сновиђењу, него и *пробуђен* њиме, при чему се међутим, расплет сновиђења x подудара, или се скоро подудара, по своме садржају, са узроком сна *Омега*, преживљеним на јави. То подударање бива обично тако тачно да се ни на крај памети не роди сумња у непосредност веза догађаја x са узроком *Омега*: расплет сновиђења је несумњиво парафраза у сну некога догађаја спољнога света *Омега*, који је провалио у свет заспалог који је [свет] одвојен од свега спољнога. Ако ја видим сан у коме се дешава пуцањ, а у соби је у самој ствари био близу мене пуцањ или су лупнули вратима, онда може ли бити сумње у *неслучајност* таквога сна: но, наравно, пуцањ у сну је духовни одјек пуцања у спољном свету. А можемо рећи, један и други пуцањ је двојако опажање — ухом сна и ухом јаве — једнога истог физичког процеса. Ако у сну ја видим мноштво мирисних цветова док су ми поднели под нос бочицу парфема, онда би опет било неприродно помислити на случајност подударања двају мириса: мириса у сну — цветнога — и мириса [парфема] који је споља наметнут. Ако ми се у сну неко навалио на груди и почео да ме дави, а кад сам се од страха пробудио, испоставило се да је тај који се навалио — рецимо био јастук који ми је пао на груди; или ако ме је ујео пас у сну, а, пробудивши се од осећања [бола] тога уједа, ја сам открио да је мене у самој ствари жацнуо комарац који је улетео кроз отворени прозор, онда ни ту ни у безбројном мноштву других сличних случајева подударање расплета x са узроком сна *Омега* није уопште случајно.

Понављамо, један исти стварни догађај схвата се на два начина сазнања: у дневном сазнању — као *Омега*, а у ноћном — као x . Као што се види, у свему реченом нема ничега особитог; заиста, не би ни било кад не би догађај x , као последица [догађаја] *Омега*, својим уласком у поредак дневне, спољне узрочности, учествовао заједно са њим и у *другоме* узрочном ланцу — у узрочности *ноћнога* сазнања и када не би био такође последица, али уопште не тога узрока, [и] и не само то [него] целог низа узрока и последица које непрестано силазе на неки јединствени ланац према неком изворном

узроку *a*. Међутим, *a* очигледно нема по садржају ничега заједничког са узроком *Омега* и, према томе, не би могло бити [њиме] изазвано. А када не би постојало *a* са свима последицама које проистичу из њега, онда не би било ни свега сна, то јест не би могло бити расплета *x*, то јест ми се не бисмо пробудили и, према томе, спољни узрок *Омега* не би допро до нашег сазнања. Дакле, нема сумње: *x* је одраз у сненој фантазији појаве *Омега*, али *x* није *deus ex machina* без икаква смисла, није пркос логици и ходу догађаја у сну, који (*x*) силом продире у унутрашње слике и бесмислено их прекида, него стварно чини расплет неког драмског чина. Ствар са сновима се уопште не збива онако како мисле о животу они који не осећају Промисао [у томе] када судар возова или пуцањ иза угла прекраћује разгранављућу и многообећавајућу активност, него управо онако као у одличној драми у којој крај надлази зато што су сазрели сви догађаји који га припремају, и било би нарушавање смисла и сврховитости целе драме кад не би проистекао расплет. Ни на који начин, узимајући у обзир најјачу прагматичку међусобну повезаност свих догађаја сна, ми не можемо да приметимо у расплету *x* самосталан догађај, споља прилепљен за низ других догађаја, и који по некаквој неухватљивој случајности не нарушава унутарњу логику и уметничку истину сна у свима његовим појединостима. Нема сумње, снови испитиваног типа су целовита, у себе затворена јединства, у којима се крај — расплет предвиђа од самог почетка и, више од тога, њиме се одређује и почетак, као [и] заплет, и сва целина. Узимајући у обзир малозначајност заплета самог по себи, без последица које га завршавају, као што то уопште бива у чврсто повезаној драми, ми имамо пуно право да утврђујемо телеологичност *целе* композиције сна: сви догађаји у њему развијају се у виду расплета, *зато* да расплет не би висио у ваздуху, да не би био [тек] несрећна случајност, него да би имао дубоко прагматичко образложење.

Наведимо неколико описа сличних снова. Ево три сна који су се појавили као реакција на звон будилника; то је — запажање Хилдебранда.

„Једнога пролећног јутра полазим да прошетам и, базајући по зеленим пољима, долазим у суседно село. Тамо видим становнике села у празничним оделима, с молитвеницима у рукама, који су у великој маси кренули у цркву. У самој ствари, данас је недеља и ускоро ће почети рана служба. Решавам да узмем у њој учешћа, али прво ћу да одахнем на гробљу које окружује цркву, јер сам доста загрејан пешачењем. У то време, читајући различите натписе на споменицима, чујем како се звонар пење на звоник и примећујем на његовом врху невелико сеоско звоно које треба да огласи почетак богослужења. Неко време оно још виси непокретно, али после тога почиње да се љуља и, одједном, разлежу се његови громки, продорни звуци, у тој мери громки и продорни, да се ја пробудим. Биће да те звуке производи звоно будилника.”

„Друга комбинација. Ведар зимски дан, улице су још покривене снегом, Обећавам да узмем учешћа у шетњи санкама, али треба дуго чекати док ми саопште да санке стоје код врата. Онда почињу припреме за то да би се село у санке — облачи се бунда, извлачи се врећа

за ноге и -- најзад ја седим на своме месту. Али полазак се отеже док се дизгинима не даде знак нестрпљивим коњима. Они се крећу с места, звонца која још звецкају почињу своју знамениту јаничарску музику с таквом силином да се варљива тканина сна сад цепа. Опет го није ништа друго до оштри звон будилника."

И трећи пример. „Ја видим како девојка која ради у кухињи пролази ходником у трпезарију, држећи у рукама неколико туцета тањира, постављених један на други. Мени се чак чини да порцеланском ступцу који се налази на њеним рукама прети опасност да изгуби равнотежу. „Чувај се — опомињем ја — цео терет ће да полети на земљу". Разуме се, следи неизбежан приговор: па, елем, није ово први пут, ја сам већ навикла, и тако даље, док ја још увек не спуштам неспокојни поглед са девојке која иде. И у самој ствари, она се на прагу спотиче, крхка посуда са треском и звуком разлеће се унаоколо по поду на стотине комадића. Али ја брзо примећујем да звук који се бесконачно продужава уопште није налик на звек посуде, него на прави звук, а узрочник тога звука, схватам, већ најзад пробудивши се, јесте будилник."

Проанализирајмо сада сличне снове.

Ако је, на пример, у сну који је брзо ушао у све уџбенике психологије заспали [човек] преживео скоро годину [дана] или више од француске револуције, присуствовао самоме њеном зачетку и, изгледа, учествовао у њој, а затим после дугих и сложених догађаја с прогонима и гоњењима — терором, смрћу краља и тако даље, био ухваћен заједно са жирондистима, бачен у тамницу, испитиван, стајао пред револуционарним трибуналом, био од њих суђен и осуђен на смртну казну, затим доведен на таљигама на место казне, изведен на губилиште, глава је његова била стављена на пањ и хладна оштрица гиљотине већ га је ударила по врату, при чему се он у ужасу пробудио — зар онда неће доћи помисао да се види у последњем догађају — додиривању врата ножем гиљотине — нешто *одвојено* од свих осталих догађаја? И није ли сав развој драме — од самога пролећа револуције и закључно до извођења сањаоца на губилиште — устремљен непрекидним потоком догађаја управо према томе завршном хладном додиривању шије — онеме што смо назвали догађајем *x*? — Наравно, таква претпоставка је потпуно невероватна. А међутим, онај који је видео све описано пробудио се *од тога* што га је заслон гвозденога кревета, откинувши се, јако ударио по голоме врату. Ако се у нама не појављују сумње у унутарњу везу и циљност снова од почетка револуције (*a*) до додира ножа (*x*), онда тим мање може да буде сумњив да додир у сну хладнога ножа (*x*) и удар хладним железом кревета по врату кад је глава лежала на јастуку (Омега), *јесте једна* иста појава, али примљена двама различитим сазнањима. И, понављам, ту не би било ничега нарочитог да је удар железом (Омега) пробудио заспалог и затим се у време, не дугога буђења обухвао у симболичку слику, макар самога тог удара ножем гиљотине, и да се слика, амплифицирајући се асоцијацијама макар на ту исту тему француске револуције, развила у више или мање дугачак сан. Али сва је ствар у томе што тај сан, као и безбројни други тога истог реда, протиче *одједном сасвим* *обратно од онога* што бисмо могли да очекујемо, размишљајући о

кантовскоме времену. Ми кажемо: спољни узрок (Омега) сна, који чини једну целину, јесте удар железом по врату, и тај се удар симболизује непосредно у слици додира ножем гиљотине (x). Према томе, духовни оснoв свега сна је тај догађај x . Следствено, у дневном сазнању, по схеми дневне узрочности оно је и по времену обавезно да претходи догађају a који духовно проистиче из догађаја x . Друкчије говорећи, догађај x у времену видљивог света треба да буде заплет драме сна, а догађај a — њен расплет. Међутим, у времену [онога] света невидљивог произилази обратно, и узрок x се не појављује пре своје последице a , и уопште не после целог низа својих последица $b, c, d \dots r, s, t$, него после свих њих, завршавајући цео низ и дефинишући га не као активни узрок, него као *коначни узрок* — *τέλος*.

На тај начин у сну време тече, и [то] убрзано тече, у сусрет садашњости, обрнуто од тока времена у будном сазнању. Оно је *изврнуто кроз само себе* и, значи, заједно с њим су изврнуте и све [његове] конкретне слике. А то значи да смо ми прешли у област *привиднога пространства*. Онда једна иста појава која се прихвата одавде — из области стварнога пространства — као стварна, оданде — из области замишљенога пространства — она се види [као] фиктивна, то јест, она пре свега протиче у телеолошком времену, као *циљ*, као предмет стремљења. И, напротив, оно што јесте циљ према созерцавању одавде и према потцењивању циљева, представља нам се као омиљени али лишени енергије, *идеал*; међутим, оданде, при другоме сазнању, то се схвата као жива енергија која формира стварност, као творачки облик живота. Такво је уопште унутарње време органскога живота, усмерено у своме току од последица ка узроцима — циљевима. Али то време обично мутно долази до сазнања.

Једно мени блиско лице, тугујући за умрлим ближњим, видело је једном у сну себе како шета на гробљу. Други свет му се учинио мрачан и таман; али умрли су му објаснили — а можда, и само је онo увидело *како*, не сећам се тачно како — колико је погрешна таква мисао: непосредно изнад површине земље расте, али у обратном правцу, жилама увис, а листовима наниже, таква зелена и сочна трава као и на самоме гробљу, и чак је неупоредиво зеленија и сочнија, а и таква дрвета и такође наниже [окренута] својим крошњама а увис коренима, а певају такве птице, и разливано је такво плаветнило и сија такво сунце — све је то блиставије и лепше од нашега, овог страног.

Можда у томе обратном свету, у томе одсјају света који је онтолошки сличан ми не препознајемо као у огледалу област *привиднога*, мада је то привидно за онога који се сам обрнуо кроз себе, ко се преврнуо, долазећи до духовнога центра света, и постао управо истинска реалност, као и он сам. Да, то је реалност у својој суштини — не нешто сасвим другачије у поређењу са реалношћу овога, нашега света, јер једна је добростворена Божја творевина, само са *друге* стране то исто биће созерцавају они који су минули на другу страну. То су *ликови и духовни облици* ствари које виде они који су у себи самима остварили лик, икону Божју, а грчки *идеју*: идеје Суштога гледају, саме просветљене идејом [коју] саме собом и кроз себе јављају свету, овоме, нашем свету, идеје горњег света.

Значи, снови и јесу оне слике које одвајају свет видљиви од света невидљивог, одвајају и истовремено сједињују те светове. Тим пограничним местом снених слика установљује се њихов однос према свету овоме, као и *ономе*. У односу на обичне слике видљивог света, у односу на оно што називамо „стварношћу”, сан је „само сан”, ништа, *nihil visibile*, да, *nihil*, да ипак *visibile* — ништа, али видљиво које се созерцава и тиме зближава са сликама те „стварности”. Али време његово, а [то] значи, његова основна карактеристика, уређено је супротно од видљивог света. И зато, мада и видљив, сан је [скроз] на скроз *телеологичан*, или *символичан*. Он је насићен смислом другог света, сан је — готово чист смисао другог света, невидљив, нематеријалан, непролазан, мада се и показује видљиво и као материјалан. Он је — готово чист смисао — затворен у најтању опну, и по томе он је цео целат појава другог света, онога света. Сан је заједничка граница низа доњих стања и низа горњих преживљавања, граница префињености овдашњег и опипљивости тамошњег. При погружењу у сан, у сновиђењу или сновиђењем се симболизују најнижи доживљаји горњег света и највиши доњег: то су последњи трептаји доживљаја стварности, мада се већ предосећају утисци овдашње стварности. Ето зашто вечерњи снови, пре дубоког спавања, имају претежно *психофизиолошко* значење, као пројаве онога што се накупило у души од дневних утисака, док су предјутарњи снови по преимућству *митични*, јер је душа напуњена ноћним сазнањем и опитом ноћи је најбоље очишћена и умивена од свега емпиријскога, уколико је она, та индивидуална душа, уопште способна да у даноме стању буде слободна од пристрасности чулнога света.

Сан је *знак прелажења из једне сфере у другу и символ. Чегат* — Из горњег [света гледано] — он је символ доњег, а [гледано] из доњег, он је символ горњег. Сад је појмиво да сновиђење може да се појави кад су истовремено дате *обе* обале живота, мада и с неједнаким степеном јасности. То бива, уопште говорећи, приликом прелажења с обале на обалу, а, можда, још и онда, када се сазнање држи близу границе прелаза, а није сасвим туђе двојном опажању, то јест у стању је плиткога сна или поспане будности. Све што је значајно у већини случајева бива или кроз сновиђење или „у неком лакоме сну” или, најзад у изненада налетелим прекидима сазнања спољне стварности. Истина, могуће су и друге појаве невидљивог света, али је за њих [да би се доживеле] потребан јак ударац по нашем бићу, који би нас изненада истргао из самих себе, или пак растројеност, „сумрак” сазнања које вазда блуди око границе светова, али [које] не влада способношћу и силом да се самоиницијативно удуби у један или у други свег.

Ово што је казано о сну, важи, с невеликим изменама, и о свакоме прелажењу из сфере у сферу. Тако, у уметничкоме стваралаштву душа се уздиже из доњег света и улази у свет горњи. Тамо се без слика она храни созерцавањем суштине горњег света, опипава вечне поумене ствари и, нахранивши се, снабдевена знањем, поново силази у доњи свет. И ту, на томе путу на ниже, на граници силаска у доњи [свет] њено духовно богатство облачи се у симболичке слике — баш

оне које обликоване сачињавају уметничко дело. Јер уметност је згуснуто отелотворено сновиђење.

Али ту, у уметничкој одлепљености од дневнога сазнања, постоје два момента, као и два *вида* слика: узлет кроз границу светова који одговара успону или улажењу у горњи [свет] и прелаз [ради] силажења доле. А слике првога — вида то је збачена одећа дневне ништавости, талог душе, [нешто] чему нема места у другоме свету, уопште то нису духовно нескладни елементи нашега бића, док су слике силажења — искуство мистичкога живота које се искристалисало на граници светова. Обмањује себе и уводи [друге] у заблуду кад нам под видом уметности уметник даје све оно што се јавља у њему при надахнућу која га уздиже, само зато што су то слике улажења; нама су потребни његови предјутарњи снови који доносе свежину вечног плаветнила, а ово, друго, је [само] психологизам и сировина, па ма колико моћно деловали и ма колико били вешто и укусно разрађени. Замисливши се, није тешко разликовати једне и друге по признаку *времена*: уметност силажења, макар била и нелогично мотивисана, врло је *геологична*, — *кристал времена у привидном пространству*; напротив, чак и при већој повезаности мотивација, уметност улажења је састављена *механички* — у складности са временом, од кога се она и кретала. Идући од стварности у замишљено, натурализам даје привидну слику стварнога, празну сличност са свакодневницом; обрнута, нишходећа уметност даје симболизам, који оваплоћава у стварним сликама искуство другога [света], и тиме се оно што се у њима даје чини највишом реалношћу.

То исто важи у мистици. Општи закон је свагда један: душа се узноси из видљивог и, изгубивши га из вида, наслађује се у области невидљивог — *то је дионисијски раскид окова видљивог*. И винувши се у вис, у невидљиво, она се спушта поново према видљивоме, и онда се пред њом стварају чисто симболичке слике о невидљивом свету — облици ствари, идеје: то је — *аполонијско виђење духовнога света*. Опасно је примити као духовно, као духовне иконе, као идеје она [саблажњива] маштања која окружују, смућују и обмањују душу кад се пред њом отвара пут у други свет. То духови овога света покушавају да задрже сазнање у своме свету. Као суседи са светом оностраним, они, мада су овдашње природе, праве се као да су бића и реалности из духовнога света; говорећи геометријски и физички, при силажењу у област овога света, ступамо у услове постојања, иако стално нове, али који се потпуно разликују од обичних услова свакодневнице. Ово је највећа духовна опасност када се приближавамо *граници [овога] света*: или немамо вољу услед овоземаљских пристрасности и неспретности, или немамо духовни разум — ни свој сопствени ни туђи разум путеводитеља, или, најзад, због немоћи, јер наш духовни организам још није дозрео за такав успон. А опасност је у обманама и самообманама, које салећу путника на граници светова. Свет се грчевито хвата за свога роба, лепи се за њега, зауставља га мрежама и обмањује га као да је већ излетео у област духовну, а духови и силе које чувају те излазе нису никакви „стражари прагова“, то јест нису [никакви] добри заштитници неприкосновених области, нису уопште бића света духовнога, него помагачи „кнеза власти ваздушне“, обмањивачи и за-

водници који задржавају душу на граници светова. *Трезан дан*, кад он држи у својој власти нашу душу, и сувише је очигледно различит од области духовне, то јест од оностране, да би нас наводио на саблазан самозаваравања, баш његова вештаственост се сазнаје као тешки, али нама корисни јарам, као благо привлачење земље које омета наше кретање, но истовремено нам даје тачку ослонаца која правилно задржава захукталост наше воље у акту самоопредељења, како доброга тако и злог; та земљина тежа растеже једини трен вечнога, то јест вечност анђелскога опредељења самог себе на једну или [на] другу страну, на време нашега живота и то чини да живот, земаљски наш живот, не буде само животарење које пасивно испољава већ од раније уложене способности, него [да буде] подвиг оригиналнога самоизграђивања, уметност вајања и ковања нашега бића. А наша *судбина* и наш *удес*, *εἰσαγγελία*, *μοῖρα*, то јест оно што је *изречено* о нама одозго, *суђено* или *досуђено*, *fatum* од *faci*, — судбина наше немоћи и наше надмоћи, дар богоподобнога стваралаштва, то је време-простор. Оно не заварава. Не заварава ни духовност, [ни] анђелски свет, кад би душа стала према њему лице у лице. Но између два света, поред границе овдашњег [света] концентрисане су саблазни и преваре: то су — [они] *привидни* који су представљени у опису зачаране шуме код Таса. Ко има духовну чврстину и смело корача кроз њих, не плашећи се и не осврћући се на њихове саблазни, они ће бити без икакве моћи над душом, као *сенке* чулнога света, као пусте жеље у сањаријама, ништавне по својој реалности. Али ако неко нема јаку веру у Бога, па је уз то обузет својим страстима и пороцима — осврне ли се само на та привиђења, одмах та привиђења из душе осврнутога, добивши за себе прилив реалности, постају моћна и, прилепивши се за душу, све више јачају, док душа која их је пригрлила слаби, и онда је тешко, врло тешко, готово немогуће без нарочитога уплитања небеске духовне силе ишчупати се из тих стихијских мочвара и барућина које се простиру код излаза из овога света. Та замка на језику аскета носи име *духовне обмане*, и увек је признавана за најтеже [од] свих стања у која може човек да западне. Сваки грех својим начином деловања неопходно ће да стави грешника у одређени однос према спољном свету, према његовима објективним својствима и законима, а ударајући, у своме стремљењу да наруши поредак Божје творевине, на природу и човечанство, обичан грешник тим самим има тачке ослонаца да се предомисли и принесе покајање; покајати се — — и значи променити начин мишљења и најдубље мисли *μετανοεῖν* нашега бића. Сасвим је друкчије ако се падне у обману: ту самообмана која се храни овом или оном страшћу, више од света и опасније од свега — гордошћу, не тражи себи спољно задовољавање, него се креће или, боље рећи, замишља себе да је у вертикалном односу према чулном свету. Не добијајући никаквога задовољења, јер управо због тога излажења из чулнога света њу задржавају чувари границе овога света уз помоћ њених сопствених страсти, па зато увек немирна и већ за живота почела да гори огњем геене, душа затворена у себи самој и нема повода да се сукоби, макар и врло болно, са оним што би је једино могло осветити, — са објективним светом. Заводљиве слике изазивају страст, али опасност није у страсти, као таквој, него у

њеном вредновању, када се она прима за нешто директно супротно од онога што он јесте у самој ствари. И док се обична страст сматра за слабост, опасност и грех, и због тога она човека чини смерним, дотле се страст прелести цени као *достигнута духовност*, то јест као сила, спасење и светост, тако да, ако се обично напори улажу у *ослобођење* од ропства од страсти, па макар и слаби и узалудни напори, ту, у случају прелести, сва створења, подбадана и сујетом, и чулношћу и другим страстима, а највише гордошћу, само још јаче затежу чворове који су некад били сасвим лабави. Кад греши обичан грешник, он зна да се удаљује од Бога и гневи га; обманута душа у прелести одлази од Бога мислећи да му прилази и гневи га, мислећи да ће га обрадовати. Све се ово дешава због мешања слика усхођења са сликама нисхођења. Сва је ствар у томе да визија која се појављује на граници света видљивог и света невидљивог може да буде *одсуство* реалности овдашњег света, то јест непојмљиво знамење наше сопствене празнине, јер страст је одсуство у души објективног бића; а онда се у празну уређену одају усељавају већ потпуно одвојене од реалности — *образине* реалности. И, обрнуто, виђење може да буде *присуство* реалности, највише реалности духовног света. И сам подвиг самоочишћења може да има *двојак* смисао и према томе *двојак* значење за нас: кад се унутарња уређеност оцењује сама по себи као *нешто*, то јест при фарисејском самосазнању, тада је неминовно и задовољство самим собом; а пошто је у самој ствари душа празна, и, ослобођена од старудија животних брига, постала још празнија но раније, то природа која не трпи духовну празнину насељава ту одају душе оним бићима која су најсроднија са силама које су је побудиле на такво самоочишћење, силама, које, ма колико изгледале пристојне, користољубиве су и нечисте у свом корену. Управо о томе фарисејском подвижништву, то јест подвижништву које није чињено у Богу, говори Спаситељ причом о почишћеној соби (Мт. 12, 43—45; Лк. 11, 24—26).

И обрнуто, слични резултати могу да происходе и из сасвим супротног самосазнања: у првome случају човек уверава себе и друге да је *сам он*, у дубини, у самој ствари добар, а падања и грешке су проистицале и проистичу *некако случајно*, феноменално, упркос суштини ствари, тако да је неопходно само очистити се, духовно се дотерати, стога је, при томе неосећању своје греховности, корените греховности воље, неминовна активност ван Бога, *својим* силама, а после тога [дође] задовољство самим собом. Док, при сазнању своје греховности уопште нам није [стало] до мисли о томе како бисмо изгледали, макар и само пред самим собом духовно углађени; душа је гладна и жедна, она се потреса од сазнања блиске своје погибије, уколико она остане без Бога; и предмет њених брига уопште није она сама, него [оно што је] објективно, најобјективније — Бог; и не мари она да се пред самом собом похвали својом чистом одајом, него плачући моли да ту одају, и ако на брзу руку уређену, посети онај ко може сваку страћару једном речју да претвори у дворац. И ето, при таквој усмерености унутарњег живота, визија се не јавља онда кад се напрежемо сопственим напорима да превазиђемо дану нам меру духовног раста и да изађемо ван границе доступног, него кад је

на тајанствени и несхватив начин наша душа већ боравила у другоме невидљивом свету, узнесена тамо [на крилима] горњих сила; као „знамење завета”, као [блистава] дуга открива се после изливања те благодатне кише небеска појава, слика горњег [света], [да служи] за подсећање и за унедрење дарованог, невидљивог дара, у дневно сазнање, током целог живота, као вест и откривење вечности. То виђење је објективније од земаљских објективности, пуноважније је и реалније, него оне; оно је — тачка ослонаца за земаљско стваралаштво, кристал око кога се, и по чијем се кристалном закону кристализује земаљски опит, постајући сав, у самоме свом склопу, симолом духовног света.

Онтолошка супротност између једних и других виђења — виђења од оскудности и виђења од пуноће — можда се боље од свега карактерише супротстављањем речи *личина* [образица, маска] и лик. Али још постоји и реч *лице*. Почнимо од њега.

Лице је оно што видимо при дневном опиту, оно у чему нам се јављају реалности овдашњег света; и реч *лице*, без насиља над језиком, могуће је примењивати не само на човека, него и на друга бића и реалности, при извесном односу према њима, као што говоримо, на пример, о лицу природе, и тако даље. Може се рећи да је лице готово синоним за реч *појава*, али појава управо за дневно сазнање. Лице није лишено реалности и објективности, али граница субјективног и објективног у лицу није јасна нашем сазнању, и услед те њене разлоканости, ми, будући потпуно уверени у реалности онога што опажамо, незнамо, или у сваком случају не знамо јасно, шта је управо реално у ономе што смо опазили. Друкчије говорећи, реалност присуствује у нашем животу опажања лица, али прикривено, органски се упијајући путем сазнања и образујући подсвесну основу за даље процесе сазнања. Још је могуће рећи да је лице — онај сирови материјал над којим ради портретист, али који још није уметнички обрађен. Приликом уметничке обраде у дословном смислу речи није уметничка слика, портрет, као типично — али не идеално — оформљење опажања: то је „дотеривање” неких основних линија опажања, једна од *могућих* схема под коју се подводи дано лице, али у самоме лицу та схема, као схема, није изражена више од осталих, и у томе смислу она је нешто споља у односу на лице, одређујући собом не само и не у толикој мери онтологију онога чије је лице насликао уметник, колико сазнајну организацију самог уметника, средство уметниково. Напротив, *лик* је испољеност управо онтологије. У Библији се разликује *слика Божја* од *Божјег подобја*; и црквено предање је одавно разјаснило да под првим треба схватити нешто актуелно — онтолошки *дар* Божији, духовну основу сваког човека, као таквог, док под другим [појмом треба разумети] — потенцију, способност духовног савршенства, моћ да се сва емпиријска личност у целом њеном саставу уобличи као слика Бога, то јест могућност да се слика Божја, наша скривена својшћу, оваплоти у животу, у личности, и на тај начин да се покаже у лицу. Тада лице добија разговетност своје духовне структуре, за разлику од простог лица; али за разлику од уметничког портрета, оно то постиже не силом споља наметнутих мотива, као

[што су]: композициони, архитектонски, карактеролошки и тако даље — и не путем сликања, него у самој својој тварној стварности и у складу са најдубљим задацима свога сопственог бића. Све случајно, условљено мотивима који су споља наметнути томе бићу, уопште све оно у лицу што није само лице, потискује се овде енергијом слике Божје која је пробила кроз масу тварне коре: лице је постало *лик*. Лик је подобије Божје остварено у лицу. Кад је пред нама подобије Божје, ми смо у праву да кажемо: ево слика Божја, а слика Божја — представља и Онога који се одсликава у тој слици, њен Прволик, Лик сам по себи, као созерцаван, јесте сведочанство томе Прволику; и они који су преобразили своје лице у лик објављују тајне невидљивог света без речи, самим својим изгледом. Ако се сетимо да се на грчком *лик* назива *идеја* — εἶδος, ἰδέα — и да је управо у томе смислу *лика* — [као]пројављене духовне суштине, [као] созерцаваног вечног смисла, [као] наднебеске лепоте неке стварности, њенога горњег прволика, њенога зрака од Извора свих слика — била употребљавана реч *идеја* код Платона, и од њега се раширила на философију, на богословље и чак на свакодневни језик, онда, крећући се обратно, од *идеје* ка *лику*, значење овога последњег постаје нам сасвим прозрочно.

Пуну супротност *лику* чини реч *личина* [образица]. Првобитно значење те речи јесте маска, ларва нешто [што је] слично лицу, налик на лице, [нешто] што издаје себе за лице и сматра се за такво, али је изнутра празно — како у смислу физичке стварности тако и у смислу метафизичке супстанцијалности. Лице је *појава* неке реалности, и ми га процењујемо управо као [нешто] посредујуће између познавајућег и познаваног, као откривење нашем погледу и нашем мишљењу суштине онога кога хоћемо да познамо. Ван те своје функције, то јест ван откривања нама те спољне реалности, лице не би имало смисла. Али тај његов смисао постаје негативан кад оно, уместо да нам открива лик Божји — не само [да] ништа не даје у томе смислу него нас и обмањује, лажно указујући на непостојеће. Тада је оно [само] личина [маска, образаца]. Ту, при употреби те речи, ми уопште нећемо узимати у обзир најстарије, сакрално значење маске и адекватни смисао речи — *larva*, *persona*, προσωπον и тако даље, јер тада маске уопште нису биле маске како их ми [данас] схватамо, него су биле врста икона. Кад је сакрално изветрило и ослабило, а свештена узвишеност култа била обесвећена, онда је из тога презира према античкој религији и поникла *маска* у савременоме смислу, то је обмана оним чега у самој ствари нема, мистичко самозванство, које и у најлакомисленијој игри има непријатан укус некаквог ужаса.

Карактеристично је да је реч *larva* добила већ код Римљана значење астралног леша, „празног“, — *inanis*, несуштинскога клишеа који је оставио умрли, то је тамна безлична, вампирска сила која тражи за свој продужетак и оживљавање свежу крв и живо лице у које би та астрална маска могла да се обуче, увлачећи се и издајући то лице за своју суштину. Приметимо да се у најразличитијим учењима, чак терминологички, изражава потпуно исти основни знак — лажна реалност тих астралних лешина: [једним] делом у *Кабали* они се на-

живају „клипот” — кора, а у теософији — „љуске”. Достојно је пажње и то да је таква безвредност љусака, празнина лажне реалности увек сматрана од стране народне мудрости за својство нечастивог и злог. Ето зашто — како немачка предања тако и руске приче — сматрају нечисту силу за *празну* изнутра, у виду корита или у виду шупљине без моћне кичме — тог ослоња снаге у телу, [сматрају их] за лажна тела и, према томе, за лажна бића; међутим, бог почетка реалности и добра, бог Озирис, представљен је у Египту симолом цеду у коме уочавају, као основно значење, схематски представљену усправну кичму Озириса: зло и нечисто немају кичме, то јест супстанцијалности, а добро је реално, и његова кичма је сама основа његовог бића. А да такво тумачење не би испало произвољно, сетимо се Е. Маха: он је порицао реално језгро личности, њену супстанцију; међутим представа о њему постоји у човечанству и, према томе, савесноме испитивачу неопходно је да на тај или други начин нађе психолошку основу такве представе. Мах је управо налази у ономе делу људског тела који је недоступан спољном опиту њега самог: тај, гледању трансцендентални део, како он сматра, јесте ништа друго него *лећа* и назив *лећа кичма*. Као што видимо, поштени позитивизам је довео овога архипозитивисту до полазне тачке немачке психологије — до чудесних причања Цезарија Хајстербахског.

Зло и нечисто уопште је лишено оригиналне реалности зато што је реално само оно што је добро и све што оно покреће. Ако је средњовековна мисао називала ђавола „мајмуном Бога”, а кушач је преварио прле људе мишљу „да постану као богови”, то јест не богови по суштини, него само наизглед као они, онда је сасвим могуће говорити о греху као о мајмуну, о маски, о привидној реалности, лишеној њене силе и суштине. А суштина човека је слика Божја, и зато грех, прожимајући собом сву створену „грађевину” личности, по Апостолу, не само да не служи испољавању суштине личности, него, напротив, *затвара* ту суштину. Изражавање личности отцепљује се од суштинског њеног језгра и, поделивши се, постаје љуска. Појава — та светлост, којом сазнавано улази у сазнавајућег, постаје тада тама која одваја и усамљује сазнаваног од сазнавајућег а истовремено и од себе самог, као сазнавајућег: „појава” — уместо појма општеног, плагоновског, црквеног, са смислом испољавања или откривања реалности, — постала је „појава” кантовска, позитивистичка, илузионистичка. Била је велика грешка говорити да кантовска појава не постоји и да је тај термин лишен смисла, као што би била још већа грешка да се пориче постојање платоновске појаве и смисао тога термина. Али и једно и друго се односе на *разне* духовне фазе бића, и док платонизам, а поготово црквено поимање света, има у виду добро и свето, дотле кантовско [поимање света] има у виду зло и греховно; међутим, ни једна ни друга оријентација мисли није лишена *свога* предмета истраживања.

Раслојавајући појаву од суштине, грех самим тим уноси у лик — најчистије откривење слике Божје — стране и туђе, томе духовном начелу, наносе, и тиме замагљује светлост Божју: лице — то је светлост помешана са тамом, то је тело местимично нагрижено ранама које изобличавају његове прекрасне облике. По мери тога колико

трех овлада личношћу и лице престаје да буде прозор откуда сија светлост Божја и све видније показује прљаве мрље на својима сопственим стаклима, лице се одваја од личности, њенога творачког начела, она губи животну снагу и згрчи се у маску страсти која је њом овладала. Добро је приметио Достојевски маску на Ставрогину, камену маску уместо лица — такав је један од степена тога распадања личности. А даље, кад је лице постало маска, ми, по кантовски, већ [више] ништа не можемо знати о ноумену и немамо разлога да са позитивистима утврђујемо његово постојање. Ако је, по Апостолу, „свест изгорела” и ништа, [чак] један зрак од слике Божје не допире до појавне површине личности, нама је непознато није ли се већ извршио суд Божији и није ли онај који је дао човеку залог боголикости већ одузео од њега [човека] своју слику. Можда није, јер још се чува таленат под наслагом тамнога праха, а можда и јесте, тако да је [та грешна] личност већ одавно постала слична ономе ко нема кичму. Напротив, високи духовни успон обасјава лице светлоносним ликом, изгонећи сваку таму, све недоречено и недоковано у лицу, и онда лице постаје уметнички портрет себе самога, идеални портрет, рађен од живог материјала највишом од уметности, „уметношћу над уметностима”. Подвижништво је [управо] таква уметност: и подвижник не [само] својим речима, него целим бићем, заједно са речима, као својима, а не апстрактно, не апстрактном аргументацијом, сведочи и доказује истину — истину реалности, праве реалности. Та је околност исписана на лицу подвижника. „Тако да заблиста свјетлост ваша пред људима, да виде ваша добра дјела, и славе Оца вашег који је на небесима” (Мт 5, 16). „Ваша добра дела” — то никако нису „добра дела” у руском [и српском] значењу речи, није то филантропија и морализам, него *ὁραὼν τὰ καλλὰ ἔργα*, то јест прекрасна дела, светлосне и хармоничне пројаве духовне личности, пре свега, а то је светло, прекрасно лице, чијом се лепотом распростире напоље „унутарња светлост” човека, и тада ће, побеђени неоодољивошћу те свјетлости, људи прославити Оца небескога, чија је слика на Земљи толико светла. И у складу с тим, тако је заблистао већ први сведок дела Христовог — први мученик: „И погледавши на њ сви који сјеђаху на сабору видјеше лице његово као лице анђела” (Д ап 6, 15); од првога између сведока па до Серафима Саровског којег су неки због печега огласили „последњим”, ми смо имали безбројно мноштво сведочанстава о Божанском блистању подвижничких ликова, о њиховом сијању као колут сунца; свакоме ко се дотицао носилаца благодатног живота падало је у део да сопственим очима види, макар зачетке, тога светлоноснога преображавања лица у лик. Сумњам да треба [још] настојати на мисли о преобличавању и преображењу у Цркви целог човека, то јест *тела* човековог, зато што језгро човековог бића — слика Божја нема потребе за преображењем, јер је она сва од светлости и чистоте, него на против, она преображава [сама] собом, као творачким обликом, сву емпиријску личност, сав састав човека, његово тело. Ево навод из речи Божје којим се између многих других даје правац подвигу: „Молим вас дакле браћо . . . да дате тјелеса своја у жртву живу, свету, угодну Богу; то да буде ваше духовно богомољство. И не владајте се према овоме вијеку, него се

промените обновљењем ума својега да бисте могли кушати која је добра и угодна и савршена воља Божја. Јер кроз благодат која је мени дата кажем свакоме који је међу вама да не мислите за себе више него што ваља мислити; него да мислите у смерности као што је Бог удијелио мјеру вјере” (Рм 12, 2—3).

И тако, Апостол саветује римским хришћанима да принесу или да поставе своја тела као жртву Богу; давање у жртву тела јесте словесно sluжење, то је sluжење које влада даром речи или које је способно да сведочи истину. Хришћанин говори својим телом. Даље Апостол тумачи шта управо значи дати тело на жртву; то, наравно, не означава спољно мучеништво, тортуру или смрт, као такве, макар само и због тога што на такву жртву могу да осуде и тело хришћаниново само они који имају власт да погубе, а то не зависи од хришћанина да ли хоће или неће принети на жртву своје тело у томе смислу. А на оно што зависи од нас указује Апостол речима: „не владајте се према овоме вијеку”, то јест, немојте имати са овим веком [=светом] заједничке схеме, заједнички закон бића који је својствен овоме свету, у његовом садашњем стању, — то је одречан став; а позитиван: „него се промијените” или преобразите, измените облик бића, закон, творачку форму. А у чему се види промена форме, духовнога устројства тела или схема века овога у нешто преобразено? Апостол каже: „промијените се обновљењем ума”, а по неким преписима додато је — „вашега”; преображај тела постиже се обновом ума као центра целог бића. А као знак достизања те обнове ума служи испитивање шта је воља Божја. Друкчије говорећи, узнети своје тело на жртву — то значи стећи духовну оштровидност у познавању воље Божје, добре и савршене. Али тој тези светости противстоји антитеза, јер у тежњи да се схвати воља Божја природно је почети мудровати о њој својим силама и тако заменити конкретни додир с небом апстрактним расуђивањем. Свакоме је Бог дао своју меру вере, то јест „откривање ствари невидљивих”. И здрава мисао може да постоји само у границама те вере, док је излагање из тих оквира — изопачење. Апостол афористички изражава своју мисао у готово непреводивим речима: „*μη υπερφρονειν παρ' ο δεϊ φρονειν, αλλα φρονεις το σωφρονειν*” супротстављајући схватању општега појма *φρονειν* појмове *υπερφρονειν* и *σωφρονειν*. А та два полуса одговарају: први — покоравану тела по овоме веку, због чега се ствара напукнута маска; други — преображењу, може се додати, „по вијеку будућем”, и тада почиње да из тела блиста лик.

Храм је пут успона у вис. Тако — у времену: богослужења, то унутарње кретање, унутрашње рашчлањавање храма, води по четвртој координати дубине — у вис. Али [исто] тако — и у простору: устројство храма које усмерава од површинских кора према централноме језгру, има то исто значење. Тачније говорећи, то није [исто] у смислу [исто] *такво*, него дословно, бројчано [то] исто, мада се и разматра у односу с другим координатама. Просторно језгро храма обележава се концентрично: двориште, припрата, сам храм, олтар, трапеза, антиминос, путир, свете тајне, Христос, Отац. Храм као што је раније било објашњено, јесте лествица Јаковљева, која од видљи-

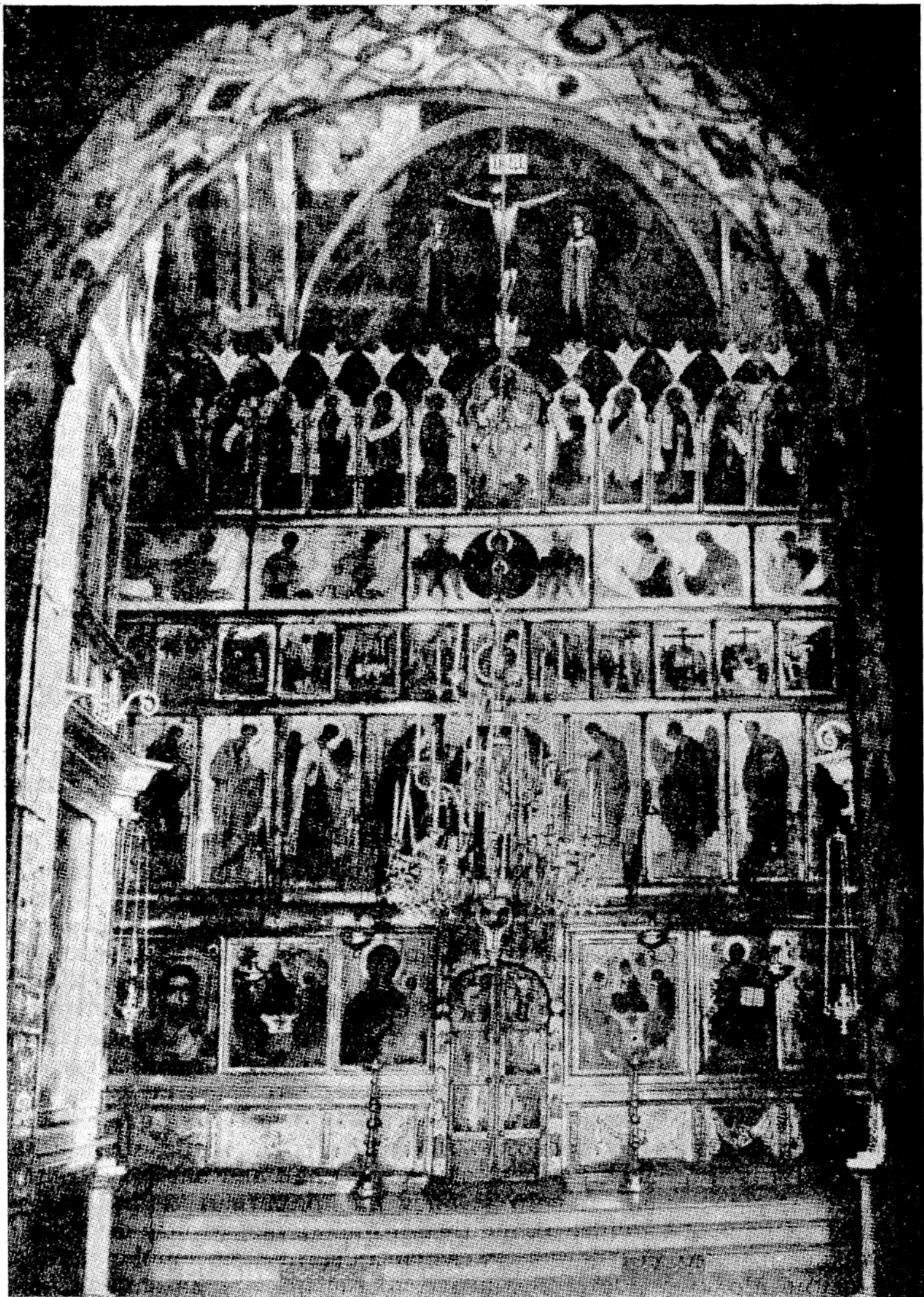
вога узводи ка невидљивоме; али сав олтар, у целини, већ је место невидљивог, област одвојена од света, простор који није од овога света. Сав олтар је небо: умно, умом докучиво место, *τολὸς νοητός* са „наднебеским и мисленим жртвеником”. Сагласно разнима симболичким ознакама храма, олтар означава и јесте нешто различито, но увек у висинама недоступности и трансцендентности према самоме храму. Ако храм, по Симеону Солунском, у христолошком смислу означава Христа Богочовека, онда олтар има значење [Христовога] невидљивог Божанства, божанске природе Његове, а сам храм — видљивог, човечанског. Ако се оште тумачење [сведе на] антрополошко, онда по томе тумачењу олтар означава људску душу, а сам храм — тело. По богословскоме тумачењу храма, као што показује Солунски Светитељ, олтар представља тајну суштински непостиживе Свете Тројице, а храм — њен промисао који се да познати у свету, и њене силе. Најзад, космолошко тумачење код истог Симеона, у олтару види симбол неба, а сам храм је [симбол] земље. Свакако, многострукошћу ових тумачења онтолошко значење олтара, као невидљивог света, само се појачава.

Али невидљиво управо зато што је невидљиво, само по себи је неприступачно чулном виђењу; и олтар, као ноумен, не би ни постојао за очи које духовно не виде, [исто] онако као што су неприступачни опију облаци, струјање и завеса тамјана, ако не би био означен [олтар] таквим путоказима, који будући доступни чулноме опажању, сами уочавају невидљиви свет. Ограничење олтара је неопходно да нам се не би учинио као ништа; али то ограничење је могуће само реалностима опажања двојаке способности. Ако би оне [те реалности] биле само духовне, онда би се показале неприступачне нашој немоћи, и ствар се, у нашем сазнању, не би поправила. А ако би оне биле само у свету видљивом, тада оне не би могле да обележавају границу невидљивог, па ни сами не би знали где је она. Небо од земље, горње од доњег, олтар од храма може да буде одвојен само *видљивим сведоцима света невидљивог*, живим симболима сједињења једнога са другим, друкчије [речено] — светим створовима. То су они, уочљиви у видљивоме [свету], слободни од прилагођавања овоме веку, који су преобразили своје тело и, обновивши свој ум, налазе се „изнад светскога сливања”, у невидљивоме. Баш тиме су они сведоци невидљивоме — сведоци сами собом, самим изгледом својим, ликом својим. Они живе с нама и приступачни су општењу, чак су доступнији од нас самих; они — нису утваре земље, него чврсто стоје на земљи, потпуно неапстрактни, уопште не бескрвни. Али они — и не само они — не завршавају се притајено овде на земљи; они су идеје, живе идеје света невидљивог. Они су — сведоци, може се рећи, на граници видљивог и невидљивог, као симболичке слике визија при прелазу од једнога сазнања другоме. Они су — жива душа човечанства којом је оно узнесено у горњи свет; оставивши привиђења маште приликом преласка и упивши у себе онај свет при повратку доле, они су сами себе преобразили у анђелске иконе анђелскога света. И није случајно што је те сведоке, који нам својим анђелским ликовима чине блиским и приступачним оно што је невидљиво, глас народа одавно назвао анђелима у телу. Тако, таласасти

облаци образују се на граници ваздушних токова различите висине и различите усмерености, на површини додира слојева ваздушнога океана који теку један изнад другога; и после тога, ветрови који их образују, не могу их однети, па ваздушне „планине” остају непомицне упркос незадрживог залета ваздушних потока. Исто тако — магла која омотава горњи врх: јече око брда ветровите буре, а маглени покривач се и не љуће. Таква магла се образује код граница видљивог и невидљивог. Она заклања оно што је недоступно немоћноме гледању, али она и показује наличје онога што је изнад света. Имајући отворене духовне очи и дижући их ка Престолу Божјем, ми созерцавамо небеска виђења — облак који омотава Синај, тајну Божјега присуства, и, обавијајући је, он је истовремено објављује и оглашава. То је „облак свједока” (Јвр 12, 1) — светаца. Они окружују олтар; од њих као од „живих каменова”, саграђен је живи зид иконостаса јер су они — истовремено у двама световима и повезују у себи живот овдашњи са животом тамошњим. И јављајући се уسخићеноме умном погледу, свеци сведоче о Божјему тајанственом дејству, сведоче *својим ликовима*: духовно виђење је симболично, и емпиријска кора је у њих потпуно прожета светлошћу одозго.

Олтарска преграда која раздваја два света јесте иконостас. Но иконостасом би било могуће назвати опеке, каменове, даске. Иконостас је граница између света видљивог и света невидљивог, и остварује се та олтарска преграда, постаје доступна познању кроз окупљени низ светих, кроз облак сведока који су опколили престо Божији, сферу небеске славе, јављајући тајну. Иконостас је и *визија*. Иконостас је појава светих и анђела — анђелојављање, појава небеских сведока који обавештавају о томе шта је с оне стране тела. *Иконостас — то су сами свеци*. И кад би сви који се моле у храму били довољно одухотворени, кад би вид свих оних који се моле био увек видовит, онда никаквога другог иконостаса не би ни било у храму сем сведока Божјих који стоје пред самим Богом, јављајући својим ликовима и својим речима Његово страшно и славно присуство.

Због слабог духовног вида оних који се моле, Црква, бринући се за њих, мора да им помогне у њиховој кратковидости: помоћу тих небеских, сјајних, јасних и светлих виђења, бележећи их, окивајући материјом, и везујући њихов траг бојом. Али то поштапало духовности, материјални иконостас, не скрива од верујућих некакве занимљиве и дубоке тајне, као што су по незнању и самољубљу неки уобрази, него, напротив, указује им, полуслепима тајне олтара, отвара им, сакатим и хромим, улаз у други свет, затворен за њих због њихове сопствене учмалости, и виче им у глухе уши о Царству небеском, зато што нису у стању да чују речи [изговорене] обичним гласом. Наравно, то викање је лишено свих финих и богатих средстава изражајности коју има спокојна реч; али ко је крив ако ову последњу и не само да нису оценили него је нису ни приметили, и шта остаје онда сем викања? Скините материјални иконостас, и онда ће олтар, као такав, потпуно да ишчезне из сазнања светине, затвориће се главним зидом. Међутим, материјални иконостас није ту да замени иконостас живих сведока, нити да се утрпа на место њих, него само као указивање на њих да би се на њих усредредила пажња оних који се



Иконостас храма Тројице — Сергијеве лавре

моле. А устремљеност пажње је неопходан услов за развијање духовнога гледања. Сlikовито говорећи, храм без материјалног иконостаса је одвојен од олтара непробојним зидом; а иконостас пробија у њему прозоре, и онда кроз њихова окна ми видимо, барем можемо видети, оно што се збива *иза* њих — живе сведоке Божје. Уништити иконе — то значи зазидати прозоре; док напротив, извадити и стакла која сметају духовној светлости да допре до оних који су способни да је виде непосредно, сликовито говорећи, у прозачном безваздушном простору, — то значи научити се дисати етар и живети у светлости славе Божје; тада кад то буде, материјални иконостас ће да сам по себи нестане заједно са нестанком целог обличја овога света, и са нестанком чак и саме вере и наде, јер остаје созерцање у чистој љубави вечне славе Божје.

Тако, неискусноме ученику треба означити крвне судове бојом, да би од прве обратио његову пажњу за њихове путеве и правце; тако, онај који приступа геометрији, мора чулно уочавати дебљину и облик, чак и боју, оних линија и површина на којима почива тежина аргументација. Тако на првим корацима моралнога васпитања очигледнима примерима разних болести, невоља и спољних страдања наставник живописе последице порока. Али кад је пажња постала глупка и не помоћу спољног утиска понире у извесни објекат, и сама је од себе способна да одваја из буке чулних утисака обележје или објект, макар се он и губио у средини других, поражавајућих, али не и нужних за схватање [утисака], тада отпада неопходност чулних ослонаца за пажњу. И у области созерцања натприроднога није друкчије: духовни свет, оно невидљиво, није негде далеко од нас, него нас окружује; и ми [смо], као на дну океана, ми пливамо у океану благодатне светлости. Међутим, због ненавикнутости, због незрелости духовнога ока, ми не примећујемо то светлосно царство, често не наслућујемо његово присуство и само срцем неразговорно осећамо општи карактер духовних токова који се преплићу око нас. Кад је Христос исцелио слепорођенога, овај је најпре видео људе који су пролазили, као дрвета, — то је прво треперење небеских визија. Али анђеле који пролете, ми не видимо ни као дрвета, ни као сенку далеке птице која је доспела негде између нас и сунца, мада духовно тананији некада примете моћне замахе анђелских крила, али ти се замаси осјећају само као једва приметан лахор. Икона је исто што и небеско виђење, и није исто [с њим]: то је линија која окружује виђење. Виђење није икона; оно је реално само по себи; али икона која се поклапа са духовном сликом [па] сама по себи, одвојена од њега, [она] није ни лик, ни икона, него даска. Дакле, прозор је — прозор ако се иза њега простире област светлости, и онда сам прозор који нам даје светлост јесте светлост, није тек „сличан” светлости, не веже се у субјективној асоцијацији са субјективно замишљеном представом о светлости, него јесте *сама* светлост у њеној онтолошкој истовестности, она је сама светлост [која је] недељива у себи и неодвојива од сунца, које сија у спољном пространству. А сам по себи, то јест без везе са светлошћу, ван своје функције, прозор је [нешто] мртво и није прозор: одвојен од светлости, то је само дрво и стакло. Мисао је проста; али људи се скоро увек заустављају негде на сре-

дини, међутим много је правилније [уопште] — не доћи до средине или прећи ју: обично поимање симбола, као нечега довољнога самом себи, макар и делимично условно истинитог, из корена је лажно, зато што је символ или већи од тога, или мањи. Ако символ, као циљевит, достиже свој циљ, [онда је] реално неодвојив од циља — од више реалности која се јавља преко њега, ако пак он ту реалност не јавља, значи — не достиже циљ и, према томе, у њему је уопште немогуће уочавати циљевиту организацију, форму, и значи, пошто је лишен ње, он није символ, није оруђе духа, него само чулни материјал. Поновимо, нема прозора самога по себи, зато што појам прозора, као свакога другог оруђа културе, конститутивно садржи у себи циљевитост: оно што није циљевито, није и појава културе. Према томе, или је прозор светлост, или је он — дрво и стакло, али никад он не бива једноставно прозор. Тако је и са иконама — [оне су] „видљива изображења тајних и натприродних призора”, према дефиницији светог Дионисија Ареопагита. И икона је свагда: или већа од себе, кад је она — небеско виђење, или мања, кад нечијем сазнању не открива натприродни свет, и тада не може да се назове друкчије до исликаном даском. Дубоко је неистинит тај савремени правац по коме у иконопису треба видети стару уметност, живопис и, лажан је пре свега зато, што се ту живопису [као таквом] уопште пориче сопствена [његова] сила: чак је и живопис уопште или већи или мањи од самога себе. Сваки живопис има за циљ да изведе посматраче *изван* граница чулноопажајних боја и платна у неку реалност, и тада живописни производ дели са свима симболима уопште заједничку њихову онтолошку карактеристику — да буду оно што симболизују. А ако живописац није постигао свој циљ — било уопште, било у односу на данога посматрача — и уметничко дело никуда [даље] иза себе самога не изводи [посматрача], онда не може бити ни речи о том [делу] као о уметничкоме производу; онда ми кажемо да је то мазање, неуспех, и тако даље. Међутим, икона има за циљ да изведе сазнање у духовни свет, да покаже „тајне и натприродне призоре”. Ако се, по оцени, или по осећању онога који је гледа, тај циљ ниуколико не постиже, ако се не рађа, ни најмање осећање реалности другог света, као што већ издалека јодасти мирис водених биљака сведочи о миру, онда шта се друго може рећи о [таквој] икони, сем то, да она није ушла у круг творевина културе, и тада је њена вредност само материјална или, у најбољем случају, археолошка.

„И као што се тада јављаше — пише преподобни Јосиф Волоцки о икони Свете Тројице преподобнога Андреја Рубљова, — тако и сада удостоји нас да је ми изображавамо и сликамо. И ради таквога изображења трисвета песма Трисветој и Једносушној и Животворној Тројици на Земљи се преноси; жељом безбројном и љубављу неизмерном и духом узносећи се ка ономе првоиконском и непостижном подобију, од тварнога овога облика узлеће ум и мисао ка Божанственој жељи и љубави; и не поштујемо ствари, него изглед и облик њихових лепота: јер поштовање иконе прелази на прволик и не само да се сада освећујемо и просвећујемо Духом Светим, него ћемо у будућем веку примити велику и неисказану награду, када тела светих засијају јаче од сунчане светлости, која [верни] због сликања на иконама са

више љубави целивају и поштују једну суштину Божанства у Трима Личностима, молећи се ономе пречистоме Божанском подобију Свете и Животопочетне Тројице са Оцем, Сину и Светоме Духу, Богу нашему благодарење узашлихући". Ето како су схватили иконопис, као оруђе натприроднога сазнања, они који су руководили израдом икона и сликали их; такав је [њихов] циљ. По једној од дефиниција Седмога васељенског сабора, „живописцу припада само техничка страна посла а сама установа (*λειτουργία*, то јест уређење, композиција, чак и више, — цела уметничка форма) очигледно зависи и од светих отаца". То суштинско упутство не сведочи о антиуметничкоме доктринарном нормирању иконописнога стваралаштва спољним, у односу на њега као такво, размишљањима и правилима, не о цензури икона, него [јасно] сведочи да је Црква признавала и признаје за истините иконописце само свете оце. Једино они стварају ту уметност, јер само они созерцавају оно што треба насликати на икони. Како пак може сликати икону онај који не само да пред собом нема, него никад није [ни] видео прволик, или, изражавајући се језиком живописа, прирсаду? Ако чак у области чулнога [света], коју [област] посматра непрестано од детињства, уметник тражи да има пред собом природу, мада је аналогне предмете видео безброј пута, зар онда није највећа дрскост улетети у сликање натприродног света, који су у пуној јасности једва светитељи угледали на махове и у ретке тренутке, од стране оних који га уопште нису видели?

Религиозно сликарство Запада, почев од ренесансе, представља непрекидну уметничку неистину, и, проповедајући [само] на речима близину и веродостојност сликане стварности, уметници, немајући никакве везе са том [небеском] стварности коју су они претендовали, дрзнули се да изображавају, нису сматрали за нужно да узму у обзир ни она оскудна упутства иконописнога предања, то јест знања о духовном свету која им је саопштавала [римо]католичка црква. Међутим, иконопис је фиксација небеских слика, отеловљење на дасци живог облака сведока који се [облак] светли око престола Божјега. Иконе материјално наговештавају оне ликове који су прожети значајношћу, те натчулне идеје, и чине виђења доступним, скоро опште-доступним. Сведоци тих сведока — иконописци — дају нам слике, *εἶδη, εἰκόνες* својих визија. Иконе својом уметничком формом непосредно и очигледно сведоче о реалности те форме: оне говоре, али линијама и бојама. То је — Име Божје, насликано бојама, јер шта је слика Божја, духовна светлост од светог лика, ако не насликано на светој личности Божје Име? Слично томе, као што сведок — мученик, светац, мада и он говори, ипак не сведочи себе; него Господа, и [сам] собом не јавља себе, него Њега, тако и ти сведоци сведока — иконописци — не посведочавају своју иконописну уметност, тојест не саме себе, него свеце, сведоке Господа, а преко њих — и самога Господа.

Од свих философских доказа постојања Бога најубедљивије звучи управо онај који се чак и не спомиње у уџбеницима; приближно он може да се формулише [овим] закључком: „Постоји Тројица Рубљова, према томе постоји Бог”.

У иконописнима изображењима ми сами — већ и сами — видимо благодатне и просветљене ликове светих, а у њима, у тим ликовима

— јављену слику Божју и самога Бога. И ми, као Самарјани, говоримо иконописцима: „Већ не верујемо зато што ви сведочите преко икона којима сте нацртали светост светих, него сами слушамо самосведочење светих које излази из њих *кроз* дело ваше кичице, и то не речима, него самим ликовима својим. Ми сами слушамо најслаби глас Логоса Божјега, Вернога Сведока, глас који прониче својим натчулним звуком све биће светих и приводи га у савршену хармонију. Али нисте ви сачинили те слике, нисте ви показали те живе идеје нашим обрадованим очима — саме су се оне показале нашем созерцању; ви сте само одстранили препреке које су нам заклањале њихову светлост. Ви сте нам помогли да скинемо крљушт која је прекрила наше духовне очи. И сада ми, вашом помоћи, видимо, али не више ваше мајсторство, него видимо потпуно реално биће самих ликова. Ево, ја гледам икону и говорим себи: „Где — Она лично” — не Њена слика, него Она Сама, созерцавана кроз посредство, уз помоћ иконописне уметности. Као кроз прозор, ја видим Богомајку, саму Богомајку, и Њој самој се молим, лицем у лице, а не само [њеном] изображењу. Да, у моме сазнању ту и нема никакве слике: постоји даска с бојама и постоји сама Мајка Господа. Прозор је прозор, и даска иконе — даска, боја, уљани фирнајс. А за прозором созерцава се сама Божја Мајка; и ту *иза* прозора је — виђење саме Пречисте. Иконописац ми ју је показао; тачно, али је није створио; он је склонио завесу, а Она која *иза* завесе стоји ту као објективна реалност, не само за мене, него једнако и за њега; он њу налази, она му се јавља, али је он не измишља, чак ни у пориву највишега надахнућа. Икону треба или потцењивати, у складу са уобичајеним позитивистичким полуприхватањем, или прецењивати, али ни у ком случају не [треба] задржавати се на психолошкој, асоцијативној њеној значајности, тојест на њој као на слици. Свака слика, по неопходној својој симболичности, раскрива свој духовни садржај не друкчије, [него] путем нашега духовног успона „од лика према прволику”, тојест путем нашега онтолошког додира са самим прволиком; тада, и само тада, материјални знак се налива соковима живота и, самим тим, неодвојив од свога прволика, није више само „слика”, него водши [матични] талас или један од водећих [матичних] таласа који бујају реалношћу. А сви други начини јављања саме реалности нашем духу — такође су таласи, њом изазвани, закључно до нашега животног општења с њом: јер увек ми општимо са енергијом суштине и кроз енергију са самом суштином, али не непосредно са [овом] последњом. И икона, као *појава*, енергија, светлост неке духовне суштине и, тачније [речено], благодат Божја, јесте нешто много више но што хоће да је сматра мисао, која [сама] себе издаје за показатеља „трезвености”, или пак, ако се тај додир са духовном суштином *није* десио, онда уопште нема никаквог сазнајнога значаја.

Тако смо се ми непосредно приближили термину и појму *подсећања* који је стално употребљаван у иконоборачким споровима.

Заштитници икона се безброј пута позивају на *подсетничко* значење икона: иконе — говоре свети оци и њиховим речима Седми васељенски сабор — подсећају оне који се моле на своје прволике, и, гледајући на иконе, верници „узносе ум од ликова ка прволиковима”. Таква је давно уходана богословска терминологија. На те изразе се

сада неретко многи позивају, па их тумаче углавном у субјективно-психолошком смислу и из корена лажно, до дна изопачавајући мисао светих отаца, и под видом заштите икона, [својим рукама] васпостављају, уз то на груб и безуслован начин, иконоборство; но и то старо иконоборство над којим је узторжествовало црквено учење било је [кудикамо] мисаоније, финије, деликатније, сложеније по мисли, неголи [наши] савремени апологетски препевы на ту исту тему, кад се препиру са протестантима и рационализмом. Јер иконоборци нису савим порицали могућност и корисност религиознога живописа, с каквим се сада изједначују иконе; иконоборци су управо, говорећи на савремени начин, и упућивали на субјективно — асоцијативно значење икона, али су им порицали онтолошку везу са прволиковима, а онда целокупно иконопоштовање — целивање икона, молитве њима, кађење пред њима, паљење свећа и кандила и тако даље, тојест све то што се узноси пред тим „изображењима“ која стоје ван и мимо самих прволика, све што се узноси пред тим двојником поштованог — није могло а да се не оцени као преступно идолопоклонство. Ако су иконе [само] „слике“, онда је смешно и погрешно тим педагошким училима одавати „част“ која доликује само једноме Богу, и потпуно није схваћено шта у ствари значи давнашња вера Цркве у узношење уствари прволику тога поштовања које се указује лику на икони. Но тада, у периоду иконоборацких спорова, људи су знали око чега се у ствари споре и у чему су међу собом несагласни; постојали су иконопоштоваоци и иконоборци. Сада и иконопоштоваоци тумаче на иконоборацки начин, сами не знајући, да ли они бране иконе или их, напротив, одбаљују. А ствар је у заборављању да су се спорови о иконама водили у IX веку, а не десетак векова касније, у Византији, а не у Енглеској, и на подлози философије платоновско-аристотеловске, а не јумовско-миловско-беконовске. Подметнувши у светоотачку саборску терминологију садржај енглескога сенсуализма и сенсуалистичке психологије уместо онтолошкога значења које се код светих отаца, на основу старог идеализма, и подразумевало, садашњи заштитници икона су успешно извојевали победу коју су некада изгубили иконоборци.

И тако, што значе у саборским одлукама термини: *прволик* и *лик*, *подсећање*, *ум* и тако даље?

На тај начин, икона подсећа на неки прволик, то јест буди у са знању духовно виђење: у онога ко је живо и свесно созерцавао то виђење, то ново, по други пут виђење, посредовањем иконе, постаје живо и свесно. А у другом икона буди опажање духовнога које дрема дубоко испод свести, али у свакоме случају она не тврди тек тако да постоји такво опажање, него даје да се осети или приближи са знању сопствени опит те врсте. При молитвеном процвату великих подвижника иконе су често бивале не само прозори кроз које су се видели на њима насликана лица, него и *врата* кроз која су та лица улазила у чулни свет. Управо, најчешће са икона су силазили свети кад су се јављали онима који [им] се моле.

Али у мањем степену, мада у суштини и сродноме тим случајевима, сличне појаве су доживљавали многи, и [то] далеко од тога да су били подвижници; ја мислим на то оштро 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. Ту не остаје ни најмање места помислима о субјективности онога што се откривало кроз икону, јер тако живо, тако неоспорно објективно и самобитно нуди се погледу, духовном и телесном *једнако*. Икона се открива као светловићење које излива светлост. И макако да је она положена или постављена, не можеш рећи о томе вићењу друкчије него [једном] речју: *узвишена*. Оно сазнаје себе као нешто што превазилази све што га окружује, што се налази у другоме, *своме* простору и вечности. Пред њим се гаси жар страсти и сујета света, оно се схвата [као нешто] надкосмичко [што] квалитетно превазилази свет јер из *своје* области дејствује овде, међу нама. Нема сумње да постоји та творевина кичице; али је несхватљиво да она заиста постоји, и сопственим очима не верујеш кад оне сведоче о тој победоносној лепоти која све превазилази. Такво је дејство Тројице Рубљова, такав је ни са чим неупоредиви утисак Владимирске Мајке Божје. Али ти и други иконописни уникати који једним ударом поражавају најтупље погледе, ипак нису обавезни да буду разматрани сасвим одвојено од осталих. Чувајући основне иконописане облике [икона] вишега реда — рецимо то унапред — *све* иконе крију у себи могућност тога духовног откривења, мада и под велом више или мање прозирним. Али долази час кад духовно стање посматрача иконе даје му силу да осети њену суштину и кроз њен вео, који изопачује њене облике, па икона оживљава и чини своје дело — сведочи о горњем свету.

Ја, Мајко Божја, сада с молитвом
пред Твојим лица јасним сијањем
не за спасење, не пред битком,
не с благодарношћу и покајањем
не за своју молим душу пустињску,
за душу путника у свету без родбине.
Него ја поверити хоћу деву невину
топлој Заступници света леденога. . .

— поникло је у немирној и узбуђеној души Љермонтова, као право откривење Богомајчине иконе. И не само ова песма потврђује црквено учење да су све иконе чудотворне, то јест могу да буду прозори у вечност мада и није свака дана икона већ била таква. Чудотворност икона у сопственом смислу речи указује на *појаву* која је произишла од иконе — на знаке благодати који су се кроз њу јавили. А исцелење душе додиром, преко иконе, са духовним светом, јесте, пре свега и неопходније од свега јављање чудотворне помоћи.

И тако, икона се свагда сазнаје као неки факт божанствене стварности, али у њеној основи непрестано се налази *истинско* примање оностранога, *истински* духовни опит. Тај опит може бити први пут записан у даној икони, тако да је она први пут оглашено откривење бившега опита. Такву, како кажу, *првојављену* или *прволик*-икону разматрају као извор: она одговара изворноме рукопису онога који говори о бившем откривењу. А могу постојати и копије те иконе које више или мање тачно обнављају њене облике. Али духовни садржај

њихов — није нов у било каквоме поређењу са оригиналом и није „исто такав“ као у изворнику, него сасвим исти, мада, може бити, и показан кроз тамне велове и мутне амбијенте. При том, управо зато што он није такав, него сасвим исти — могућа су понављања иконе са модификацијама, варијанте некога основног превода.

Ако иконописац сам није умео да доживи онога кога је сликао, ако се сам, побуђен изворником, није дотакао реалности насликаног, он се, будући савестан, стара да тачно преда на својој копији спољне знаке изворника, али као што то често бива у таквим случајевима, не уме да захвати икону као целину, и губећи се између цртица и потеза кистом неодређено предаје оно што је основно. Напротив, ако му се кроз изворник открила духовна реалност, насликана на њему, и он је, мада и секундарно, али довољно јасно запазио, тада се, природно, у општењу са живом реалности живог човека јављају сопствени углови гледања и одступања од калиграфске верности оригиналу. У напису који описује већ раније описану земљу, не појављује се само сопствени рукопис, него сопствени изрази, мада је у основи то несумњиво онај исти опис оне исте земље. И та разлика у многим понављањима једне исте првобитне иконе уопште не указује на субјективност сликанога, не на иконописчеву самовољу, него баш обрнуто — на живу реалност која, и остајући сама собом може да се јавља на разне начине, у зависности од стања духовног живота који и има иконописац. Ако оставимо по страни ропско копирање, врсту механичкога понављања, онда је разлика између првобитне иконе и поново рађене приближно онаква као између описа поново откривене земље, и утисака путника који ју је [раније] посетио, сагласно упутствима која су му дата: ма колико да је историјски било важно [оно] прво, [ипак] последње може да буде потпуније и јасније. Тако је и у ствари иконописа, где су се понекад понављања показивала нарочито драгоценим и обогатила се особитим знамењима, за сведочанство метафизичке истинитости и више адекватности насликаног.

Али у свакоме случају у основу иконе лежи духовни опит. Према томе, по извору свог настанка иконе би могле да буду подељене на четири реда; овако: 1) *библијске*, које се ослањају на реалност дату кроз Божју реч; 2) *портретне* које се ослањају на сопствени опит и сећање иконописца — савременика о лицима и догађајима које слика, које му се дало да види не само као споља фактичне, него и као духовне, просветљене; 3) *сликане по предању* које се ослањају на усмено или писмено саопштен туђи духовни опит, који је био некад, у минулом времену; 4) и, најзад, *чудојављене* [чудотворне], сликане по сопственоме духовном опиту иконописца, по виђењу или тајанственоме сну. Речено је „иконе би се могле поделити“ на гореозначене четири категорије; али и поред апстрактне јасности те поделе практично примењивим се показује само последњи одељак, и ако су једне иконе — неоспорно чудојављене, онда и о другима, чак и о библијским, у неком смислу, треба мислити то исто: историјска фактичност неких догађаја, као и лица, не искључује њихово пребивање у вечности, а стога ни могућност да се созерцавају кроз уздизање *сазнања над* временом. Све иконе су чудојављена откривења. И кад је реч о икони портретнога карактера, онда и такав производ, да би постао икона,

треба да се ослони на неко виђење, на пример, на виђење светлости, макар и од живог човека, — тако да ни она не представља директну супротност иконама чудојављеним [чудотворним]. А што се тиче икона по предању, апстрактна слика није довољна за иконописно-уметничку слику, и зато је и овде неопходно нешто *видети* сопственим духовним очима.

Није само у Источној [православној] цркви, у временима њене унутарње стабилности, то поимање икона, као сликање по виђењима, било суштинско, него је чак и на Западу, па још у временима најдаљим од мистичких созерцавања, тајно живела вера у чудојављеност [чудотворност] икона, као у норму иконописа; и оно што се признавало и признаје заиста достојним страхопоштовања и поклоњења, није долазило од земље, него са небеских извора. Фрапантан пример је — Рафаел. У писмо своме пријатељу грофу Валтазару Кастелоне он је оставио неколико загонетних речи чија је одгонетка сачувана у рукописима другог његовог пријатеља — Донато Данбело Браманте-а.

„У свету је тако мало сликања лепоте женске, стога сам се ја прилепио за једну тајну слику која некада походи моју душу“. Шта значи ово „походи моју душу“? А ево паралелно саопштење Браманте-а: „Радн сопственога задовољства ја хоћу овде да сачувам чудо које ми је поверио мој драги пријатељ Рафаел и заповедио да тајим под печатом ћутања. Једанпут, кад сам му са откривеним и пуним срцем изражавао дивљење пред лепим сликама Мадоне и Свете породице и уверљиво га молио да ми одгонетне: где је, у каквом је свету видео он такву лепоту, тај дирљиви поглед и непоновљиви израз у лику пресвете Деве? С младићком стидљивошћу, са скромношћу њему својственом, Рафаел је неко време ћутао; потом, силно тронут, са сузама ми се бацио на груди и открио ми своју тајну. Он је испричао да је од најраније своје младости вазда пламтело у његовој души особито свето осећање према Мајци Божјој; чак некада громко изговарајући њено име, он је осећао сету душевну. Од самога првога свог полета према живопису он је хранио унутар себе необориву жељу да живопише Марију Деву у Њеном небеском савршенству, али никада није смео да поверује својим способностима. И ноћ и дан без престанка његов неуморни дух се трудио у мислима над сликом Деве, али никада није бис у могућности да поверује сам себи; учинило му се да је та слика сва још замагљена некаквим мраком пред погледом фантазије. Међутим, некада као да се небеска искра дубоко заривала у његову душу и слика се у светлим обрисима јављала пред њим онако како би требало да је наслика; али то је био моменат у лету; он није могао да задржи машту у својој души. Непрестано беспокојство је узбуђивало дух Рафаелов: он је само за тренутак видео црте свога идеала и тамно осећање душе никада се није хтело преобразити у светло чудојављење; најзад, он се није могао даље уздржавати, трепетном руком се примио да живопише Мадону; за време рада његов унутарњи дух се све више и више распламсавао. Једном ноћу кад се у сну молио пресветој Деви, што је с њим често бивало, одједном се од силнога узбуђења пренуо од сна. У мраку ноћи Рафаелов поглед је привукло светло виђење на зиду насупрот од његовог лежаја; он је

погледао на њега и видео да је то још недовршени лик Мадоне који је висио на зиду и блистао ретким сјајем и показао се савршен и као жива слика. Лик је тако изражавао своју божанственост да су потекле сузе из очију зачуђенога Рафаела. С каквим је неизјасниво дирљивим изгледом он гледао на њега сузним очима, и свакога минута, чинило му се, тај лик је хтео да се крене; чак је изгледало да се он, у самој ствари, кретао. Али чудније је од свега да је Рафаел нашао у њему оно што је тражио целог живота и о чему је имао тамно и мутно предосећање. Он није могао да се присети како је опет заспао; али, уставши ујутро, као да се поново препородио. Виђење се заувек урезало у његову душу и осећање, и ево зашто му је пошло за руком да живопише Мајку Божју у тој слици какву је он носио у својој души, и од тога времена увек је са страхопоштовањем и трепетом гледао на слику своје Мадоне. Ето што ми је испричао мој пријатељ Рафаел, и ја сам сматрао то чудо толико важним и приметним да сам га ради сопствене насладе сачувао на хартији". Тако се објашњавају Рафаелове речи о тајноме лику који је некад походио његову душу.

Икона као фиксирање и објављивање, обзнанивање бојама духовног света, по самој својој суштини, дело је, наравно, онога ко види овај свет као свети, и зато, појмљиво је, уметност иконе, у зависности од тога што се на световноме језику назива уметност, не припада никоме другоме него светим оцима. А црквено предање које се изразило особито јасно у познатом закључку Седмога васељенског сабора чак не сматра за потребно да издвоји иконописце у овоме правоме и вишем смислу речи из општега збора светих отаца, него им супротставља иконописце у нижем смислу речи — кописте, претежно једноставне занатлије, мајсторе посла око икона или иконике, како су их називали у старој Русији, који су због немарнога односа према своме занату називани „богомазала"; и наравно, сводећи све те термине, ми објашњавамо саборски закључак руским црквеним животом, а не извлачимо их из њега. А у саборским актима јасно се каже да се иконе не стварају [пуким] замишљу — εφευρεσους — наиме измишљањем живописца, него силом неразрушивога закона и Предања — θεσποθεσία καὶ παράδοσις — Васељенске цркве, дакле састављати и прописивати — није ствар живописаца него светих отаца; овим последњим неотуђиво припада право композиције — διάταξις, а живописцу — само извршење технике — τέχνη.

Од најдавнијих времена хришћанске старине учврстило се гледање на икону као на предмет који не подлеже произвољној измени, и уврежавајући се са ходом историје то је гледање особито чврсто било изражено у старој Русији у црквеним дефиницијама XVI и XVII века. Оно је било учвршћено [путем] многобројних иконописних оригинала-предлога, — како словесних тако и ликовних, који сами својим постојањем доказују устаљеност иконског предања, које најглавније своје корене и основне облике вуче из најдубље старине из првих векова постојања Цркве, а неки делови и елементи често долазе из непрозирнога мрака дохришћанске историје. Дирљива су нарочито упозорења иконописцу у тим изворницима да ако неко почне да слика иконе не по Предању, него по своме измишљању, биће осуђен на муке вечне.

У тим нормама црквенога сазнања световни историчари и позитивистички богослови виде својствени Цркви уобичајени конзерватизам, старачко задржавање навикнутих форми и манира, зато што је пресахло црквено стваралаштво, па сматрају такве норме за препреке полетима нове црквене уметности који се множе. Али то непоимање црквенога конзерватизма јесте уједно и непоимање уметничкога стваралаштва. Последњему канон никада није служио као сметња, и строги канонски облици у свим областима уметности увек су били само брус на коме су се ломили недаровити а изоштравали стварни таленти. Подижући на висину коју је достигло човечанство, канонска форма ослобађа творачку форму уметника за нова достигнућа, за творачке узлете и ослобађа га од неопходности да творачки понавља већ познато: захтеви канонскога облика, или, тачније, дар од човечанства уметнику канонскога облика јесте ослобађање, а не стега. Уметник који из незнања замишља да би без канонскога облика створио [нешто] велико, сличан је пешаку коме смета, по његовом мишљењу, тврдо тле и који мисли да би, висећи у ваздуху, отишао даље, него по земљи. А у самој ствари, такав уметник, одбацивши савршени облик, несвесно се хвата за одломке и остатке тих истих форми, но тек случајних и несавршених, па на те бесвесне реминисценције навлачи епитет „стваралаштва”. Међутим, истински уметник хоће не своје по сваку цену, него лепоту, нешто објективно — прекрасно, то јест уметнички овоплоћену истину ствари, а уопште није опседнут безначајним самољубивим питањем — да ли он први или стоти говори о истини. Само да то буде истина, онда ће се вредност дела установити сама од себе. Као што је сваки који живи мучен мишљу, живи ли он по истини, или не, а не тиме — личи ли његов живот на живот суседа, живи сам у себи за истину и убеђен је да је искрени живот за истину неопходно персоналан и у самој својој суштини потпуно непоновљив, а истинит он може да буде само у потоку свечовечанске историје, а не као нарочито измишљен, — тако је то и са животом уметника: и уметник, опирајући се на свечовечанске уметничке каноне, кад су такви нађени овде или тамо, кроз њих и у њима налази силу да оваплоти конкретно созерцавану стварност и поуздано зна да његово дело, ако је слободно, неће бити понављање туђега дела, и ако је разлог његовог безпокојства — не то подударање с неким него истинитост онога што је насликао. Прихватање канона јесте осећање везе са целим човечанством и сазнање да оно није живело узалуд и да није било без истине, него је своје постигнуће истине, проверено и очишћено сабором народа и поколења, урезало у канону.

Најпречи задатак је — постићи смисао канона, изнутра проникнути у њега, као у згуснути разум човечанства, и духовно се напрегнути, до највишег досега постигнутог, одредити себе, како се с тога нивоа мени, као индивидуалном уметнику, показује истинита ствар: добро је познат факат да тај напор при уклапању свога индивидуалног разума у облике опште човечанске открива извор стваралаштва. Напротив, слабачко и самољубиво бекство од општечовечанских облика оставља уметника на нивоу, нижем од достигнутога, и, у томе смислу, — уопште не на личном, него само на случајном и несвесном; сликовито говорећи, умакати у мастионицу прст уместо пера уопште

не служи као показатељ ни индивидуалне самобитности, ни посебног надахнућа, ако би на тај начин били написани неки стихови. Што је тежи и удаљенији од свакодневнице предмет уметности, утолико више концентрације треба на уметничкоме канону одговарајућег рода — како због одговорности такве уметности тако и по малој доступности опита који је ту потребан.

У односу на духовни свет, Црква, свагда жива и творачка уопште не исте заштите старих форми као таквих, и не супротставља их новима, као таквим. Црквено поимање уметности је и било, и јесте и биће увек само — реализам. То значи: Црква, „стуб и тврђава Истине“, тражи само једно — истину. Је ли истина у старима или новим облицима, Црква за то не пита, него 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.

Кад је, у складу са проучаваним случајевима, већ нађени и проверени свечовечански канон уметности сачуван, тада постоји формална гаранција да предлагана икона једноставно поново износи већ признату истину, или, поврх тога, открива још нешто, такође истинито; а кад икона није по канону, онда је то дело или испод допуштенога или се као ново откривење мора проверити. А тада је уметник дужан да поима шта то он ради, и да буде спреман за одговор. Тако, саборни разум Цркве не може а да не запита Врубелја, Васнецова, Нестерова и друге нове иконописце, да ли они уопште знају да сликају не нешто што су измислили и сачинили, него неку у самој ствари суштинску реалност и да су о тој реалности они рекли или истину, и тада су дали низ иконских икона — и овде треба рећи да они својим бројем превазилазе све што су угледали свети иконописци током целе историје Цркве, — или [су рекли] неистину. Овде није реч о томе је ли слабо или добро приказана нека жена, тим пре што се то „слабо“ и „добро“ у знатној мери одређује намером уметника, него [је реч] о томе, је ли то у самој ствари Богомајка. А ако ти уметници, макар у себи и за себе, не могу да покажу самоидентичност насликаног лица, ако је то неко други, зар онда није овде посредни највећа духовна пометња и смућеност, и није ли уметник изрекао кистом неистину о Богоматери? То што савремени уметници траже модел при изради свештених слика већ је само по себи доказ да они не виде јасно неземаљски лик који сликају, а кад би [га] видели јасно, онда би сваки узгредни лик, и уз то лик сасвим другог поретка, из другог света, био сметња а не помоћ томе духовном созерцању. Мислим да већина уметника, ни јасно ни нејасно, уопште ништа не види, него овлаш дотерује спољни лик модела према полусвесним сећањима на богородичне иконе и меша установљену истину са сопственом измишљотином, па знајући шта раде ипак се усуђују да напишу да је то лик Богомајке. Али ако они не могу да докажу истинитост свога сликања и ако чак сами у себи у то нису уверени, зар онда то не значи да они претендују да сведоче о нечем сумњивом, узимају на себе најодговорнији посао светих отаца, а пошто нису то, обмањују као лажни сведоци?

Ако би богослов-писац почео да описује живот Богомајке, не говорећи по црквеном Предању, зар онда не би био у праву читалац

који би га питао за изворе? И не добивши задовољавајући одговор, не би ли био у праву да окриви тог богослова за неистину? А богослов-иконописац, живопишући Богомајку, некако сматра за своју привилегију да се служи таквом неистином. И док Ренанов роман, ма колико била његова [литерарна] вредност као романа, никада нису помишљали да читају у храму уместо еванђеља, сликарска дела једнака по значењу са *Vie de Jesus*, не само да стоје у храмовима, него очекују све култске почести које се чине пред иконама. Међутим, баш иконе су оглашавање истине свакоме, чак неписменоме, док су богословски списи доступни не многима и зато су мање одговорни; често је савремена икона пред целим народом у храму изложено вапијуће лажно сведочанство.

Уметници ренесансе, ни најмање везани канонима [предања] стално су се обраћали врло ускоме кругу основних иконописних тема, мада их нико није на то принуђавао, и чак су у неким моментима уважавали црквено предање; то показује колико уметник осећа потребу за нормом. А да иконописцу уопште не смета црквена норма, чак и при најстрожем уважавању ове, добро показује упоређивање старих икона на једну тему, чак једне исте школе: нећеш наћи ни две истоветне иконе, и сличност која се примети приликом првога посматрања, само наглашава потпуну оригиналност индивидуалнога остварења сваке од њих. И даље, како се ново стваралаштво од додира с новим опитом небеских тајни потпуно уклапа у већ откривене облике икона, улазећи у њих, као у припремљено гнездо, — показује Тројица [од] Андреја Рубљова. Тај библијски сиже где се приказују три анђела за трпезом, одавно је постојао у црквеној уметности, стекавши јасну канонску одређеност. У том смислу преподобни Андреј Рубљов није измислио ништа ново, и споља гледајући, археолошки цењена његова икона Тројице стоји у дугоме низу оних које јој претходе, почињући од IV—VI века, и сликања Аврамовог гостопримства која јој следе. Та су сликања била, по своме археолошком смислу, иконе — илустрације из спољашњег живота [личног житија], управо праоца Аврама, и, будући таквим, имале су већ унапред означен смисао будућег откривање о Светој Тројици. Али пуно тројично значење тих икона је било само наговештено, као значење крштења у преласку Јевреја преко Првенога мора или наговештај Богородице у чуду несагориве купине: без обзира што загледајући се у сликање [ове] купине, чак најсавршеније, на њој нећеш очигледно видети никакав лик указујући на Приснодјеву. Исто тако је и јављање Три путника Авраму само апстрактно могло да води мисао ка догмату о Тројичности, али само по себи се созерцање Свете Тројице није живописало.

У XIV веку тај догмат је због различитих разлога постао предмет нарочите пажње Васељенске цркве и добио је јасну лексичку формулацију. А завршилац тога посла, круна средњовековља, био је „поштовалац пресвете Тројице” — преподобни Сергије Радоњешки. Он је постигао небеско плаветнило, непомутљиви, неземаљски мир који није од овога света, који струји у недра вечне савршене љубави, као предмет созерцавања и заповест оваплоћења у целоме животу, [постигао је] љубав као основу изградње — и црквенога и личног, и државнога и друштвеног. Он је видео облик те љубаве уписан у канонске форме:

мамвријскога богојављења. Тај његов опит — нови опит, ново виђење духовнога света преузео је од њега сам преподобни Андреј Рубљов, руковођен преподобним Никоном: тако је он насликао „у похвалу оцу Сергију“ икону Тројице. Сад је она престала да буде једна од илустрација спољашњег живота [личнога житија] Аврамовог и њен однос према [храсту у] Мамври — већ је рудимент. Та икона приказује у запањујућој визији саму пресвету Тројицу — ново откривење, иако под покровом старих и несумњиво мање значајних форми. Али те старе форме не ометају ново откривење управо зато што оне нису биле нити измишљене, изражавајући конкретну стварност, нити ново откривење, јасније и схватљивије, него — откривење те стварности, дакле није било субјективна досетка. А чега ту има необичног ако је у скици виђења, виђенога некад као сенка наступајуће истине, али несхваћенога у своје време све до касније сазнана дубине, потпуно ушао, тесно се њиме прожимајући, оно исто виђење, тачније, виђење те исте реалности, али виђено после хиљадугодишњег духовног рада човечанства, кад су се развили у благодатном уму потребни органи поимања. И тада су историјске појединости саме по себи отпале од композиције, и икона Рубљова, тачније, преподобнога Сергија, стара и нова истовремено, првобитна и поновљена, постала је нови канон, нови образац, утврђено црквено сазнање и солидно постављена норма у Стоглаву као и на другим руским саборима.

Што је онтолошкије духовно достигнуће, тим се оно неоспорније прихвата као нешто одавно познато, одавно чекано [од стране] свечовечанскога сазнања. А у самој ствари, оно је радосна вест из изворних дубина бића, заборављена, али тајно, брижно негована успомена о духовној отаџбини. И у самој ствари, добијајући од откривења које је проникло у ту отаџбину, ми га не примамо *споља*, него се *присећамо* у себи самима: икона је подсећање на горњи прволик. Ето зашто продирања у духовни свет нису дубока и на особите начине облаче се у необичне облике, загонетно сложене, у неку врсту ребуса духовнога света; ликовна уметност стоји на граници словесног исказа, али без словесне јасности. Тада се, у крајности, символ изроди у алегорију. То не значи да би такав алегоризовани символ био безусловно апстрактан и у сазнању његовог изумитеља. Али та созерцавалачка очигледност символа и непосредност пролажења кроз њега ка означеноме доступна је само не многим, и у томе смислу, као појава некога отпадништва од свечовечности, такви симболи, будући супротстављени истинским симболима и саборским знацима, а још горе ако штрче над њима, лако постају извори јереси, то јест одвајања, на латинском — секте.

Почињући с краја XVII века, у руски иконопис, заједно са општим опадањем црквенога живота, тај дух алегоризма увлачи се као наличје онтолошке излизаности и некрилатости, који већ с тешкоћом узлеће над облашћу чулнога. Своју неспособност да онострано сасвим јасно види, иконописац хоће да надокнади сложеност богословских структура; тако се богословски рационализам сједињава у икони са типичношћу овоостраних слика, а касније рационализам се изродио у апстрактне схеме, условно изражавање чулношћу и светском фривољношћу, тако типичном за овоземаљско сликарство. Такав је живопис-

сни крај XVIII века, који је тиме жалоснији што нигде, сем у Русији, ликовна уметност у светској историји није имала јединствени врхунац.

Руски иконопис XIV—XV века представља остварено савршенство пластичности, коме равнога или чак сличног нема у историји светске уметности и с којим је могуће у извесном смислу стављати напоре само грчку скулптуру [која је] такође оваплоћење духовних слика и [која је] такође, после светлога размаха, нагрижена рационализмом и чулношћу. И ево, на томе врхунцу своме иконопис, туђ ма и сенки алегоризма, открива духу своје светле визије првосаздане чистоте у облицима толико непосредно усвојивим, да се у њима препознају канони ваистину свечовечански, и будући [да су они] откривење живота у Христу више но било шта друго, будући да су најчистији израз правога црквеног стваралаштва, ти облици се показују као најзаветнији исконски облици целогачовечанства. Ми сазнајемо у њима делимично и непотпуно [оно што је] откривено у древним културама: црте Зевса у Христу Сведржитељу, Атине и Изиде у Богородици и тако даље, тако да је „оправдана мудрост децом њеном”. Да, духовна виђења, та чеда која су се зачињала [током] целе светске историје древне мудрости, својом суштинском истином су показала да је мудрост била у праву у својим предосећањима и наговештајима истине. Могуће је рећи: што је виђење онтолошкије, то је и општечовечанскија форма којом ће оно да се изрази, слично ономе као што су и свештене речи о најтајанственијем — најпростије: отац и син, рођење, зрно које трули и ниче, женик и невеста, хлеб и вино, дување ветра, сунца са својим блистањем и тако даље. Канонски облик — то је облик највеће природности, то је оно од чега се не може замислити ништа простије, док су одступања од канонских форми наметнута и вештачка — свакако би тек ликовали слободни уметници, ако би било које ликовне облике било кога од њих признали за норму!

Напротив, у канонским формама уметник дише лако: оне га одвицају од свега случајнога, што му само смета у кретању. Што је постојанији и несаломљивији канон, то он дубље и чистије изражава општечовечанску духовну потребу: канонско је црквено, црквено је саборно, а саборно је свечовечанско. И зато очишћење душе подвигом, скидајући све субјективно и случајно, открива подвижнику вечну, првосаздану истину људске природе, човечности, створене према Христу, то јест истину апсолутних начела твари; подвижник налази у дубини свога сопственог духа управо оно што се претходно изражавало и није могло а да се не изражава током целе историје. Из своје дубине подвижник, и при журби дневној, види лепоту звезданог неба.

По нечему сам се овде сетио оптинскога старца Амвросија с његовом иконом, насликаном, мада и недовољно јасно, од стране уметника који је прожет натуралистичким навикама киста — иконом „Умножитељице хлебова”. Из ћелијице провинцијскога манастира Калужске губерније, прости, убоги старчић даје необичан импулс у пуној противречности са Синодом, да наслика Добру Божињу: јер шта је „Умножитељица хлебова” ако не визија Богомајке у облику, у канонској форми Мајке хлебова — Деметре. Кроз сликарске манире 80. година XIX века, непотчињене духовном импулсу, ипак, осећањем прозиреш, управо оно тајанствено виђење, оно црквено „да” староме

мотиву Добре Деметре у коме су Јелини сабрали део својих предосећања Мајке Божје.

У правој и тачној смислу речи уметници — иконописци могу да буду само *свечи*, и, можда је већи део светих сликао у томе смислу што је усмеравајући својим духовним опитом руке иконописаца, довољно извежбан технички да би они умели да оваплоте небеска виђења, и довољно васпитаних да би били пријемчиви за утицаје благодатног учитеља. Могућности такве сарадње не треба се чудити: у ранија времена, при већој зближености и саборности људи, културни рад се уопште одвијао у заједници, што доказују и живописачке радионице и групе око великог уметника, чак и у епохама наглашене индивидуалности. При средњовековној спојености искустава и под руководством онога ко је признат за духовног руководиоца, организација иконописања заједно, по свој прилици, била је нарочито савршена. Ако су чак и Јеванђеља и друге свештене књиге биле написане, рецимо: *Еванђеље од Марка*, под руководством апостола Петра, а *Еванђеље од Луке* и *Дела апостолска*, под руководством апостола Павла, шта је онда чудно ако су уметници сликања, покорни откривању вечне лепоте, коју су им преносили свечи, изображавали на иконама ту лепоту, уз њихов надзор и сталну контролу.

Међутим, није увек техника кичице била туђа созерцатељу горњих идеја, и кроз сву историју хришћанске цркве, као златна нит, наставља се традиција у правој смислу *светог* иконописа. Почињући од првих сведока оваплоћене Речи и даље кроз све векове постоје свети — прави иконописци, и иконописци — прави свечи. Нама је познат списак [имена], иако непотпун, тих иконописаца светаца — на челу са евангелистом Луком.

Таквима и њима сличним иконописцима припада иконописно стваралаштво, нове иконе, првојављене иконе. Но осим тога стваралаштва неопходно је размножавање поново јављеног сведочанства о духовном свету. И 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 свога посла, као сведочења, или, тачније, као сарадње сведочењу. Ти иконописци нису занатлије који ради прихода сликају иконе, јер би они могли да сликају и нешто супротно; они нису техничари свога посла, који само узгред припадају, а *можда* и *не* припадају Цркви, — него су они носиоци особите црквене службе. Они, по црквеном сазнању, имају одређен *чин* у свештеној организацији култа, заузимају одређено место у теократији и од чланова Цркве признају се управо у својству иконописаца. Њима се одређује место између служитеља олтара и обичних световњака. Њима се прописује особит живот, полумонашко владање, и они су потчињени посебном надзору митрополита, месног епископа и нарочито назначених старешина над иконописцима. Црква велича иконописце, старајући се да томе црквеном чину подари различита привилегија, а у неким случајевима и посебне награде, као, на пример, изванредан у XVIII веку дар дворјанства Симону Ушакову. С друге

стране, Црква сматра за неопходно не само да бди над њиховим послом, као таквим, него и над њима самима.

Иконописци — нису људи обични; они заузимају виши положај у поређењу са другим световњацима. Они треба да буду смерни и кротки, да чувају чистоту, како душевну, тако и телесну, да пребивају у посту и молитви и да се често јављају ради савета духовноме оцу. Такве иконописце епископи чувају и поштују „више од простих људи”. Напротив, ако иконописац не испуњава те прописе, он се одваја од свога посла, а у будућем животу осуђује се на вечне муке. Али ово су само обавезне потребе; а у ствари иконописци су сами себи поставили строжије идеале, тако да су на делу били прави подвижници.

Није тек „реда ради”, како се каже, да Црква сматра за потребно да иконописцу укаже колико је важан његов рад — као високо и свештено служење; она се стара да пружи свеколику повезаност свих сведока који иду од самога Првосведока Христа па до оне густе масе црквенога народа. Артерија која храни црквено тело небеском течностима нигде не сме да се загуши, и црквена правила имају у виду управо то да обезбеде слободни проток благодати од Главе Цркве до њенога најмањег органа. Истина, што се разгранатије разлива поток сведочанске мученичке крви, утолико је мање опасно по живот *целога* црквенога тела зачепљење некога капилара. Али, и поред свега, и икона је копија, једна од оних многих које су у милионима насликали иконописци, свака је дужна да сведочи по могућности живо о истинској реалности другог света, и нејасност њеног доказивања, а 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.

Иконе треба да се сликају у складу са веродостојним ликовима из света, „по лику, подобију и суштаству”. Иначе Црква не може да буде спокојна, и плаши се да не наступи одумирање једних или других њених органа. У томе смислу је појмљив њен брижљиви надзор над иконама, са прихватањем добрих или одбацивањем неуспелих, преко посебних оцењивача-старешина. Икона постаје икона тек пошто Црква призна подударност сликаног лика са исконским Прволиком или, другачије говорећи, кад је Црква дописала име уз лик. Право тог именовања, то јест утврђивања самоидентитета лица насликаног на икони припада *само Цркви*, и ако иконописац дозволи себи да стави на икону натпис, без којег, по црквеноме учењу, слика *још није* икона, онда је то у суштини оно исто што је у грађанском животу потписивање службеног акта — без овлаштења — у име другог лица. Колико схватам, посао надзорника у изради икона завршавао се натписивањем, по дозволи епископа, имена светих на иконама: сачуване металне плочице које су навучене на многе иконе, где је немарно и брзом руком написан натпис имена светог помоћу чађи и уља, очигледно није урадио сам иконописац, него стоји у својству потписа начелника па пословним хартијама, написано руком секретара или преписивача. Природно је да се мисли да то и јесте овера или одобрење тих икона од стране надзорника.

Али не вреди с најнижег именитеља проверавати иконе: ако заиста у њима треба видети очигледно сведочанство вечности, онда

како може ићи такво сведочанство кроз човека, који би био без икакве духовности? То је разлог бојазни да у колико икописац не живи по неком типичу живота, Црква онда може да дође у бојазан да јој буде нарушена целовитост Култа. Зато се јављају захтеви, који се намећу иконописцу у његовом личном животу. Особито су они јасно били исказани онда кад је иконопис достигао своју највишу тачку процвата. То је било учињено у 43. глави закључака *Стоглава*.

Саборско решење, гласи овако: „У царствујућем граду Москви и по свима градовима по царском савету [предлаже се] митрополиту и архиепископима и епископима да брину о многоразличитим црквеним члановима. А још више о светим иконама и живописцима и о осталим члановима црквеним по свештеним правилима. И какви треба да буду живописци и како да се труде око сликања телесног изгледа Господа Бога и Спаса нашега Исуса Христа и пречисте његове Мајке и небеских сила и свих светих који су од памтивека Богу угодили. Живописац треба да буде смирен, кротак, побожан, непразно-словац, озбиљан, несвађалица, незавидљив, непријаница, неграбљивац, неубица, него строго да чува чистоту душевну и телесну са сваким страхом, а они који не могу тако до краја да остану по закону да се жене и браком сједине и да долазе често духовним оцима и с њима да се саветују о свему и по њихову упутству и учењу да живе у посту и молитви и у уздржању са смиреношћу, без икаква срама и нереда, и с превеликим трудом да сликају лик Господа нашега Исуса Христа и пречисте Његове Мајке и светих пророка и апостола и свештеномученика и светих мученица и преподобних жена и светитеља и преподобних отаца по лику и подобију по суштини гледајући на слику древних живописаца и да копирају са добрих образаца — и ако неки садашњи мајстори живописци, тако обећавши, почну живети и све заповести чинити и имати старање о делу Божјем: и цар такве живописце да награђује, а светитељи [архијереји] — да их чувају и поштују више од обичних људи; такође тим живописцима припада да примају ученике и њих да надгледају у свему и да их уче свакој побожности и чистоти и приводе духовним оцима. А оци их упућују по типичу који су им предали светитељи, како доликује хришћанину да живи без икаква срама и непристојности, и тако да се од својих мајстора уче с пажњом. И ако коме открије Бог ту вештину и мајстор тога приведе ка светитељу [епископу], а светитељ, размотривши ако буде оно што је насликао ученик по лику и по подобију и поуздано сазнаде о животу његову у чистоти и у свакој побожности да по заповестима живи без икакве непристојности, одмах га, благословивши га, упућује да и убудуће живи побожно и да се држи онога светог дела са усрдношћу сваком и примиће од њега тај ученик поштовање као и учитељ његов више од простих људи. А после овога светитељ [епископ] поучава мајстора сликара да није његово да брани ни брата, ни сина, ни ближњег, ако коме не даде Бог такву вештину па почне сликати слабо, или живи по неправилноме начину, а он га прикаже као способнога и у свему достојног, и ако покаже икону другога, а не тога, [лошега], а светитељ [епископ] извршивши претрес зато ставља таквога мајстора [уметника] под забрану, тако да и остали приме страх и не усуђују се да тако чине, а ономе лошем

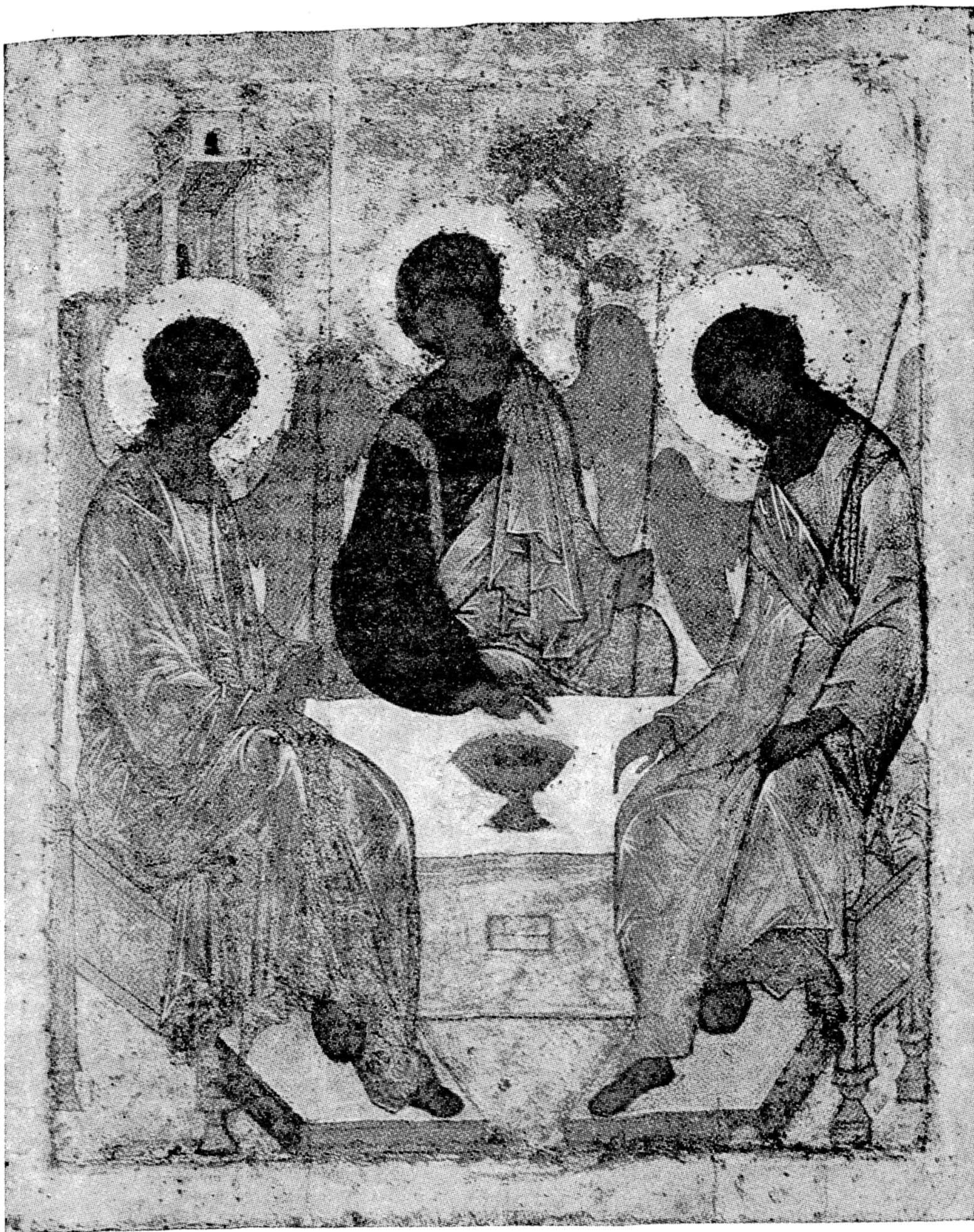
ученику — забрањује да се више не дотиче посла око икона; но ако коме ученику Бог открије науку иконописања, и ако он почне да живи по правилима завета, а мајстор почне да хули на њега из зависти да не би примомо част коју је он примио, тада светитељ [архијереј], испитавши, ставља таквога мајстора под правилну забрану, а ученик прима већу част; а ако који од живописаца почне да скрива таленат који му је дао Бог, и да га не открива ученицима по суштини, такав ће бити осуђен од Бога са оним који крије таленат, у муку вечну; ако ли неко од самих мајстора живописаца или од њихових ученика почне да живи не по правилима завета, [него] у пијанству и нечистоти — такве светитељи [архијереји] треба да стављају под забрану, а од иконописања да одлучују и да им заповедају да се не дотичу тога посла, бојећи се речи онога који је рекао: проклет сваки који чини дело Божје са немарношћу. А који би и после тога сликали иконе неукло и на своју руку и не по канону, па те иконе јефтино продавали простим људима, сеоским незналицама, [треба] њима поставити другу забрану да би се учили у добрих мајстора и коме Бог даде да почне стикати по лику и по подобију и тај нека слика, а коме Бог не даде, такви нека потпуно одустану од таквога посла да се Божје име таквим радом сликања не хули; али ако такви не одустану од таквога посла, такви да се казне страхом од цара и да се суде... И ако они почну да говоре: ми од тога живимо и хранимо се, таквоме њиховом јадању не придавати важности, јер не знајући тако говоре, а греха у томе нема што није свима људима [дато] да буду иконописци, јер многа и различита умећа подарио је Бог од којих људи могу да се хране и да живе и без сликања икона, а Божји лик не давати на руг и срамоћење. Такође архиепископи и епископи по свим градовима и селима и по манастирима својих области нека проверавају сликаре икона и њихове слике сами нека посматрају. И избравши сваки од њих у својој области живописце нарочите мајсторе за надзорнике над свима осталим живописцима, да међу њима слабих и разуданих не би било, а ако архиепископи и епископи надзиравају те живописце надзорнике и брину се о томе усрдно, па те живописце чувају и поштују више од простих људи, а велможе и прости људи те живописце у свему да поштују и имају у части, због њиховог часног иконописања. Нека и о томе сваки светитељ [епископ] велику бригу и старање има у својој области да би способни живописци и њихови ученици сликали са древних образаца [узорака] и да не би описивали Божанство самодомишљањима и својим досеткама. Јер је Христос Бог наш описан телом, а Божанством је неописив” ..

Али та представа о високоме служењу иконописаца уопште није била својина само одређенога времена и једне помесне цркве. Понекад, иконописно предање Источне цркве, садржано у специјалним приручницима о иконописању, препоручује иконописцу чак и у таквим спољњим припремама, као што је испирање старих икона, да би их боље разгледао: „али не чини свој посао просто и како било, него са страхом Божјим и побожношћу: јер дело је твоје богоугодно”, и тако даље.

Позната *Ерминија* или *Поука о живописној уметности* коју је саставио јеромонах и живописац Дионисије Фиурноаграфиот, који је сабрао и изложио предања панселиновске школе, почиње уводом у коме аутор објашњава своје осећање духовне одговорности које га је побудило да састави овај приручник: сам приручник даје тачне поуке у вези са целим развојем иконописања, почињући од повлачења црта при копирању, припреме угља, лепка и гипса, гипсовања икона, подебљавања венаца на иконама, гипсовања иконостаса, припреме пулемента, позлате икона и иконостаса, припреме санкира, вохрења, мазања руменилом, довршавања одежде и тако даље, и тако даље, припреме различитих боја, показивања пропорција људскога тела, подробних упутстава зидописне технике, упутстава како треба обновити иконе и тако даље; затим, даље, у вези са иконописним изворником где се подробно прича како се компонују слике старозаветне историје, са укључењем овамо грчких философа; даље, то исто у односу на *Нови завет* са укључењем прича о другом доласку из *Апокалипсе*; даље празника Богородичиних, акатиста, апостола и осталих светих, црквеноисторијских празника, мучеништава и поучних слика и, најзад, упута о композицији црквенога зидног сликарства, као целине, то јест где и шта треба да се представи у цркви ове или оне архитектуре. „*Поука*” се завршава догматским разјашњењима иконописања, излагањем црвених предања о изгледу лица Спаситеља и Богородице, са упутством како се представља рука која благосиља и шта треба да се натпише на овој или оној свештеној композицији. Најзад, књига се завршава кратком молитвом састављача:

„Савршитељу добра, Богу — благодарења! Окончав ову књигу, рекао сам: Слава Теби, Господу! И опет сам рекао: Слава Ти, Господе мој! И трећи пут сам рекао: Слава Богу свих твари!”

Таква је складна композиција те високоауторитетне *Ерминије*. Но зар се не осећа по целој слогу књиге да њој нешто недостаје, да цело иконописно упутство виси у ваздуху не затварајући се у себе само и не уклапајући се чврсто у организацију култа, јер није уведена у технику иконописања молитва као неопходан услов? И стварно, то би било тако, кад би се ради објашњења мисли овде прећутало о самоме почетку *Ерминије*, од којег [почетка] стварно почиње обучавање. Ево „уводне поуке свакоме ко жели да се учи живопису”: „Онај ко жели да се научи живопису нека учи прве основе и неко време [нека] се вежба у цртању и „рисању” без икаквих мера, док [не] навикне. Потом нека се чита молитва за њега Господу Исусу Христу пред иконом Одигитрије [Путеводитељице]. Свештеник, после „Благословен Бог наш”, „Царју небесниј”, и осталог и после богородична „Безмолвни уста нечестивих” и тропара Преображењу Господњем, благословивши главу његову крстообразно, нека узвикне: „Господу помолимсја”, и [нека] прочита ову молитву: „Господе Исусе Христе, Боже наш који си неописив по природи Божанства, и који си се ради спасења људи у последње дане од Деве Богородице неизрециво оваплотио, и који си благоизволео да тако у телу будеш описив, који си свету слику пречистог Лика Твога на светоме убрису описуо и њоме излечио болест кнеза Агара, душу си његову просветио да би познао истинитог Бога нашега, Ти, који си Светим



**Света Тројица (Гостољубље Аврамово), икона, рад св. Андреја Рубљова.
Икона је сликана поводом прославе преподобног Сергија Радосешког.**

Духом уразумио божанственога апостола твога и евангелиста Луку да наслика слику пречисте Мајке твоје која Те држи као дете у својем наручју, и која је рекла: „Благодат од овога Рођеног од мене, мене ради, нека буде са овом иконом!” Сам Владико, Боже свега, просвети и уразуми душу, срце и ум слуге Твога (име рекавши), и руку његову упутити да би безгрешно и изванредо сликао боравиште Твоје, Твоју пречисту Мајку, и све свеце, у славу Твоју, ради украшења и благољепија свете Цркве Твоје и за отпуштење грехова свима који се духовно клањају светим иконама, и са страхопоштовањем их целивају, а поштовање узносе ка Прволику. Избави га од свакога ђаволског привиђења кад буде напредовао у заповестима Твојим, молитвама пречисте Мајке Твоје, светог славног апостола и јеванђелиста Луке и свих светих. Амин”.

Сугуба јектенија и отпуст. После молења нека почне да црта тачне размере и обресе светих ликова и нека се тим занима дуго и тачно. Тада ће с Божјом помоћу појмити свој посао врло добро, као што сам опитом дознао ја на својим ученицима”. А даље, објаснивши своју жељу да принесе корист „свој у Христу браћи сауметницима”, које аутор моли да се моле за њега, он „обраћа реч своју с великом љубављу” према ученику: „И тако, радознали учениче, знај, да када ти пожелиш да се занимаш овом уметношћу, постарај се да нађеш, опробаног учитеља којегаш ћеш брзо оценити, хоће ли те он учити овако као што сам ја горе рекао”. А горе се говорило готово искључиво о молитви, и, према томе, залог успешнога учења Дионисије, изражавајући опште уверење иконописаца, види у молитвеном страхопоштовању. Таква је била атмосфера иконописнога мајстора још у првој половини XVIII века, кад је обесвећење целог живота, укључујући ту и црквени, достигло нарочиту интензивност. Пoboжни дух и особита настројеност живи све до наших дана међу руским живописцима који образују цела села, и с поколења на поколење, вековима, предају један другоме, од оца на сина, духовно самосазнање да су радници светог дела, а и полутајне вештине иконописања и друге, с њим везаних радних процеса. То је затворен, особити свет сведока. И ако је он такав и данас, онда је тешко замислити ону одуховљену средину из које се ширило по црквеном телу сведочење небеском лепотом, у старини, кад је сав живот био уређен по начелима духовности, вртећи се око стабилне осе — светих тајни Христових.

Ни иконописни облици, ни сами иконописци, у организацији култа нису случајни. Немогуће је рећи као да се култ користи и једнима и другима *споља*, не као својима сопственим силама. То управо култ открива свете ликове, и он васпитава и упућује уметнике иконописања. Али тада је природно мислити да те свете ликове оваплоћују ти служитељи Цркве *не било каквим* начинима, независним од метафизике култа, и не у било каквим тварним срединама које не извиру из свештенога циља. Ни иконописање, ни ту употребљени материјали не могу да буду случајни у односу на култ, а још мање да самовољно могу бити замењивани другим начинима и другим материјалима. И једно и друго је у уметности уопште суштински везано са уметничким замислом и уопште се никако не може сматрати условним и произвољним, нити да је упало у дело из чисто спољних окол-

ности без везе са његовом уметничком суштином. Утолико пре то треба мислити и говорити о овој уметности, која изражава духовну природу човечности, а у њој уопште не може да буде ничега случајнога, субјективнога, произвољно-каприциозног. Област ове уметности је затворена у себе неупоредиво више неголи било које друге, и ништа туђе, никакав „туђи огањ” не може да буде принесен на тај жртвеник. Тешко је и замислити, чак и у поретку формално-естетскога истраживања, да би икона могла да буде насликана било чим, на било чему и на било који начин. Али још је већа немогућност својеволжности када се има у виду духовна суштина икона. У самој изради иконописања, у његовој техници, у употребљеном материјалу, у иконописној фактури изражава се метафизика којом живи и постоји икона. Јер сам материјал, саме супстанце које се употребљавају у једноме или другом роду или виду уметности, симболичне су, и свака има своју конкретно-метафизичку карактеристику кроз коју се она повезује са овим или оним духовним бићем. Али оставимо засад симболичку карактеристику, као такву, и посматрајмо питање у равни спољног најплићег опита, међутим са убеђењем да нема ничега спољнога што не би било манифестација унутарњег.

Дакле, у конзистенцији боје, у начину њенога наношења на одговарајуће површине, у механичком и физичком устројству самих површина, у хемијској и физичкој природи материје која веже боје, у саставу и конзистенцији њихових растварача, као и самих боја, у лаковима или другим причвршћивачима насликаног дела и осталима његовима „материјалним узроцима” већ се непосредно изражава и та метафизика, то дубинско поимање света које стреми да изрази у датом делу, као целини, творачка воља уметника. И мада би та воља у своме инстинктивном кориштењу тих управо „материјалних узрока” дејствовала подсвесно, као што је подсвестан и уметник у привлачењу ових или оних облика, то не само да не говори против метафизичности уметничкога стваралаштва, него, напротив, побуђује да се види у њему нешто што је далеко од разумске самовоље, нешто што је некакав продужетак оне градилачке активности основних сила организма, од којих је уметнички изаткано и само тело. Тај избор материјала, тај „избор материјалних узрока” за иконопис одређује се не индивидуалном произвољношћу, чак не ни унутарњим разумевањем и ссећањем појединог уметника, него разумом историје, оним сабирајућим разумом народа и времена који одређује сав стил уметничких дела те епохе. Можда се може чак рећи да стил и та материјална страна уметности треба да буду представљени као два круга који се пресецају, и притом у извесноме смислу материјална страна уметничког дела *више* изражава поимање света [једне дате] епохе, неголи стил, као општи карактер овде омиљених облика.

Зар није сасвим јасно да су звуци инструменталне музике, чак и звуци оргуља, као такви, чак независно од композиције музичкога дела, непреносиви у православно богослужење. То је нешто што је дато непосредно кроз укус, непосредно, мимо теоријских разматрања, да то не може да се повеже са целим богослужбеним стилем, нарушава заокружено јединство богослужења, чак ако се оно посма-

тра једноставно као феномен уметности или синтеза разних уметности. Зар није одмах јасно да ти тонови као *такви*, који су, сувише далеки од јасности, од „разумности”, од словесности, од *умнога* богослужења Православне цркве, не могу да послуже као материја за њену звуковну уметност. Зар се непосредно не осећа звук оргуља као сувише сочан, сувише развучен, сувише туђ духовној прозрачности и кристалности, сувише везан са непросветљеном подосновом људске суштине, у њеном датом стању и њеној натуралности, да би био кориштен у православним храмовима? И уз то, овога часа ја уопште ништа не оцењујем, него само разматрам стилско јединство, а да ли се оно прима или одбацује, а оно се неизоставно мора у целини или прихватити или одбацити — није мој посао.

— Али ти говориш о звуку, а хтео си, и почео си да говориш о материји ликовних уметности. Наш разговор, као што се сећам, тицао се посебно иконописа.

— Савршено тачно; али о звуку ја нисам случајно проговорио. Дозволи ми да довршим, и ти ћеш одмах разумети зашто је тим скретањем моја мисао пошла на страну. Дакле, о оргуљама.

То је — музички инструмент, битно везан са историјском зоном која је израсла на ономе што називамо културом ренесансе. Они који говоре о [римо]католицизму, обично заборављају, да је сасвим различита ствар — Западна црква до ренесансе и [Западна црква] *после* ренесансе, да је у ренесанси Западна црква преболела тешку болест, из које је изишла, много изгубивши, и, мада је стекла неки имунитет, али по цену изопачења самог устројства духовнога живота, и још је велико питање како би се односили према после-ренесансном [римо]католицизму средњевековни носиоци [римо]католичке идеје. Тако, дакле, западноевропска култура је производ управо ренесанснога [римо]католицизма, и она је себе изразила у области звука, преко оргуља; није случајно процват у прављењу оргуља пао другом половином XVII или првом половином XVIII века — време које највише изражава, највише раскрива унутарњу суштину ренесансне културе. Ја не желим овде да изведем аналогију, не, ја хоћу да откријем неупоредиво дубље заложену везу...

— Везу између звука оргуља и уљане боје?

— Погодио си. Сама згуснутост уљане боје има унутарњу сродност са уљано-густим звуком оргуља, а дебели потез кичицом... и сочност боја уљаног живописа [је нешто што има] унутарњу везу са сочношћу музике оргуља. И те боје и ти звуци — земаљски су, телесни су. А историјски пак гледано сликарство уљем развија се управо онда кад у музици расте искуство да се граде оргуље и да се користи њима. Ту несумњиво *постоји* некакво исходиште двају сродних материјалних мотива из *једнога* метафизичког корена, и зато су они оба постали главни у изражавању једног и истог осећања света, мада у различитим областима културе.

— Међутим, ја ипак чиним нов покушај да усмерим разговор одређенијим правцем — [правцем] ликовних уметности. Ти као да си исказао мисас да има значаја цео материјал, укључујући ту и при-

роду равни, уопште површине, на коју се набацује боја. Чини ми се да онда твоја теза постаје нејаснија. Изгледа да чим та раван *иза* слика више није видна, онда она и нема везе са *духом* уметности данога времена, па према томе може да буде више или мање произвољно замењена сваком другом равни, само да би боја на њој легла, и да се касније не осипа и не отире. Према томе, њено значење је само техничко, а не и стилистичко.

— Не, то није баш тако... Никако није тако. Особина површине дубоко предодређује *начин* наношења боје и чак избор саме боје. Нећеш сваку боју ставити на било коју површину: уљаном нећеш сликати по хартији, акварелном — по металу, и тако даље. Али и више од тога. Карактер потеза кистом битно је одређен природом површине и у зависности од ње добија ову или ону фактуру. И обратно, кроз фактуру потеза кичицом; кроз устројство обојене површине избија напоље сама природа основе на којој је сликано то дело; и не избија на површину само то; она се ту испољава чак и у већем степену но што је то било могуће видети до наношења боја. Особине површине дремају док је она нага, а чим се на њу ставе боје оне се буде: тако одећа, покривајући, открива структуру тела и својим наборима чини видним такве неравнине површине тела које би остале непримећене при непосредном посматрању његове површине. Била тврда или мека, гипко-растегљива или млигава, глатка или неравна, са пизом неравнина по једноме или другом правилу, упијајућа боју или не... и тако даље, и тако даље — све такве и сличне особине површине уметничке слике још уз то повећане, појачане, преносе се на фактуру уметничке слике и при томе стварају своје динамичке еквиваленте, то јест из скривене, пасивне неактивности прелазе у извор сила и проваљују у средину која их окружује. Као што невидљиво поље сила магнета постаје видљиво уз помоћ железних опилака, тако се структура, статика површине динамички пројављује кроз боју, нанесену на површину, и што је потпуније дело ликовне уметности, то је очигледнија та појава. Што је оштрији онај ум који се налази у прстима и у руци уметника, утолико боље тај ум без знања главе поима метафизичку суштину свих тих енергетских саодноса сликарске равни и тим је дубље прожет том суштином, уочавајући у њој, ако је материјал изабран правилно, у складу са задацима стила, своју сопствену духовну структуру, сопствени свој метафизички стил. Сав прожет природом слоја површине, ум руке осећа њу као фактуру свога потеза кистом. Тако ствар стоји при стилској *подударности* материјала и целе замисли уметника, а при њиховој *неподударности*, унутарње предодређеној природом материјала, — онда и у процесу препознавања те површине разумом уметник се одбија од ње као неприкладне, туђе.

Метафизика ликовне равни...

— Извини, зауставићу те питањем. Значи, ти уочаваш у урамљеном платну ренесансне уметности нешто што одговара духу саме те уметности? Јер и платно се, познато је, распростире историјски *заједно* са музиком оргуља и уљаном бојом.

— А је ли могуће... нећу рећи: *мислити*, него јаче: [је ли могуће] осећати друкчије? Јер сам карактер покрета којим се наноси боја, тај карактер много пута понављаних покрета везан је са унутарњим животом, и ако он не одговара унутарњем животу, него му противречи, онда он мора да буде измењен — [ако] не у појединог уметника, [онда свакако] у уметности народа, многих народа, историје. Је ли је могуће замислити да би десетинама и стотинама година, хиљаде и десетине хиљада уметника чинили покрете руком који својим ритмом не одговарају ритму њихове душе? Јасно је, *или* је површина за сликање способна да изведе из себе само ритмове одређенога типа, који изражавају њену динамику, и онда ће она победити уметника индивидуално или историјски, па он постаје не оно што јесте по својој духовној структури; *или*, обрнуто, уметник — такође или индивидуално или историјски — настоји на своме сопственом ритму, онда ће он бити принуђен да пронађе себи *нову* површину, с новим својствима, која својим ритмовима одговара његовим ритмовима. Уметник је или дужан да се потчини или да тражи себи у свету површину која му лежи; али није у његовој власти да измени метафизику постојеће површине за сликање.

Сад о платну. Затегнута и савитљива, затегнуто-савитљива, угибајућа се површина затегнутога платна која не може да издржи људски додир, чини сликарску површину динамички равноправном са руком уметника. Он се с њом бори „као са својим братом” и она се свесно прихвата за феноменалност; а уз то преносива и покретна по жељи, и која нема независнога од самовоље уметника, осветлења и односа према окружујућој стварности. Непокретна, тврда, негипка површина зида или даске је превише строга, превише обавезујућа сувише онтологична за разум руке ренесанснога човека. Он жели да се осећа код куће међу земаљским, само земаљским појавама, без смећњи из другог света, и он жели да опица прстима руке своју аутономност, своју сувереност, непомућивану било чиме што се не потчињава његовој вољи. А тврда површина би стајала пред њим као опомена да постоје и други [неки] ослонци, а њих, међутим, он и жели да заборави. За натуралистичке слике, за сликање света ослобођенога од Бога и од Цркве који хоће сам себи да буде закон, за такав свет тражи се што је могуће више *чулне* сочности, што је могуће бучнијега сведочанства тих слика о самима себи, као о бићу чулном, и при томе тако, да би оне саме биле утврђене не на непокретном камену, него на нестабилној површини која, очигледно, изражава нестабилност свега земаљског. Уметник ренесансе и целе културе која из ње следи можда, и не мисли [о овоме што је] речено овде. И сигурно не мисли; али његови прсти и његова рука — умом колективним, умом саме културе — много чак мисле о *условности* свега постојећега, о неопходности да се каже да је онтолошка умност у распореду свих ствари замењена у идеологији те епохе феноменолошком њиховом чулношћу, и о томе да човеку, који себе самога сазнаје неонтолошким, условним феноменом, природно припада [право] да распоређује, да даје законе у овом свету метафизичких привида.

Перспектива је неопходна манифестација таквога самосазнања; није место да се о њој говори. А карактеристично за тај поглед на свет

сједињавање чулне силовитости са онтолошком крхкошћу бића испољава се у стремљењу уметности према *сочној нестабилности*. А техничко предосећање тога стремљења били су уљана боја и затегнуто платно.

— Према томе, мислиш да ћеш сагледати некакву везу са духом времена и у развитку гравирне уметности? Јер гравира се развија на подлози протестантизма. И највићенији, најстваралачкији гравери били су представници протестантизма у разнима његовим облицима. Немачка, Енглеска — с тим земљама се првенствено веже стваралаштво у области гравира, бакрореза и сличних огранака уметности.

Али зар није било гравира на основу [римо]католицизма? То питање постављам, уосталом, не толико теби, колико себи самоме; у суштини, ја сам с тобом сагласан.

— Свакако. Али се примећује да у [римо]католицизму гравира и слично очигледно неће да буде графично, и онда су јој својствени, не гравирни, него уљано-живописни прохтеви. [Римо]католичка гравира са њенима масним потезима који имитирају потезе кичице уљем, покушава да нанесе типографску боју не линијски, него тракасто, у гракама, у суштини је врста уљаног живописа, а не *права* гравира; у овој последњој типографска боја служи само као знак разликовања места на површини, али нема боје, обојености, док међутим трака има, ако не обојеност, а оно нешто аналогно њој. Права гравирна линија јесте линија апстрактна, она нема ширине, као што нема ни боје. На супрот уљаноме потезу кичицом који покушава да буде чулни двојник, ако не целог предмета који представља, а оно бар делића његове површине, гравирна линија хоће потпуно да се ослободи од укуса чулне датости. Ако је уљано сликарство манифестовање чулности, онда се гравира заснива на здраворазумности, конструишући слику предмета из елемената који немају са елементима предмета ничега заједничког, из комбиновања здраворазумских „да” и „не”. Гравира је схема слике, саграђена само на основу закона логике: истоветности, противречности, искључења тећег —, и у томе смислу има најдубљу везу са немачком философијом: и у једној и у другој жели се реконструкција или дедукција схеме стварности искључиво помоћу голих афирмација и негација, лишених како духовне тако и чулне датости, и жели се створити све из ничега. Таква је истинска гравира, и што је чистија, то јест без психологизма, без чулности, она досеже свој циљ, и утолико се одрећеније појављује њено савршенство као гравире. Напротив, у гавири која је поникла у атмосфери [римо]католицизма, увек постоји жеља да се измигољи између „да” и „не”, унесећи елементе чулности. Тако сам ја спреман да признам унутарње средство *праве* гравире са унутарњом суштином протестантизма. Понављам, постоји унутарњи паралелизам између разума који преовладава у протестантизму и линеарности ликовних представа гравире, као што постоји и унутарњи паралелизам између потенциране „уобразиље” у [римо]католицизму, (по термнологији аскетској), и дебелих потеза кичице у уљаном сликарству. Први хоће да схематизује свој предмет, реконструишући га одвојеним актима раздвајања који немају у себи ничега, не само бојенога него чак ни дводимензионалног. Гравира је, понављам, стварање лика изнова, из сасвим других на-

чела, но што је она у чулноме опажању, — тако, да би лик постао скроз рационално појмљив, у свакоме свом делу, да би сва њена структура, укључујући све до сенки то јест све што несумњиво извире не само из суштине лика, него и из његовог односа према спољној средини. — речју, да би он, сав био разложен на низ раздела, низ детерминација области простора и да у лику не би било више ничега изнад тих разумских аката и њихових узајамних односа.

У Немачкој идеалистичкој философији, у кантијанству нарочито, одавно су већ историчари мисли приметили потпуно испаравање простора. Али зар Кант, Фихте, Хегел, Коген, Рикерт, Хусерл и други постављају себи какав други задатак неголи гравира Дирера? А обрнуто, враћам се супротности гравирнога потеза и уљаног потеза кичицом, — обрнуто, међутим, уљани потез кичицом не стреми да реконструиса лик, него да га имитира, и, да га замени самим собом — не жели да рационализује, него да сензуализује, да учини представу још више чулно поражавајућом но што је то у стварности. Потез кичице ту би хтео да изађе преко ивице ликовне површине, да пређе у непосредно опипљиву парчад боје, у шарени рељеф, у разнобојну статуу, укратко — да имитира лик, да га замени самим собом, а ступи у живот као фактор — не симболички, него емпиријски. Одевене у модну хаљину шарене статуе [римо]католичких мадона представљају врхунац којем тежи природа уљаног сликарства. А у односу на гравир, ако се заостри мисао неком претераношћу, није сасвим неправилно казати да је врховни циљ гравире наштампани геометријски цртеж или чак диференцијално изједначавање.

— Али мени уопште није јасно шта би било могуће рећи у духу тих расуђивања о ликовној површини у гравирној уметности. Она ми некако изгледа случајна, невезана са самим процесом рада мајстора. Уљем, истина, нећеш сликати на било чему и механичка својства површине слике обавезно ће се одразити на карактеру рада. А у гравирној уметности уопште није тако. Гравира може да се отисне, приближно говорећи, на било којој површини, и карактер отиска од тога мало ће да се измени: било да је хартија — једна од безброј врста, било да је свила, кост, дрво, пергамент, камен, чак и метал — све то не игра велику улогу у уметничкој изради гравире. Осим тога, и боја је више или мање неважна, може да се замени; ту су могуће, ако не разне конзистенције, онда, у сваком случају, разне боје. Ето та условност двају главних материјалних мотива гравирнога представљања — површине и боје — колеба ме у признавању свега што си раније рекао, мада, као што си сам могао да видиш, твој начин расуђивања ја сам усвојио...

А ја мислим — ствар стоји сасвим обрнуто: само ти не довршаваш правилно започете мисли, своје сопствене. У тој произвољности избора боје и сликарске површине за гравир налази се она подвала, она иста обмана која се налази и у протестантском проглашавању слободе савести и у протестантском порицању свега црквенога — и не само црквенога — него свечовечанскога, људског предања.

Шта представља естамп? Листић хартије. Најслабије што се да замислити: и чини се [као] симбол телесности, и чупа се, и упија во-

ду, и сагори од близине огња, и поплесни, чак и не може да се очисти. И на томе најтрошнијем — [налазе се] гравирни потези! Питамо се, да ли су могући ти потези, као такви, на хартији? Наравно, не; то су линије које саме својим обликом показују да су повучене на површини потпуно тврдој коју, међутим, сву савлађује, гребе, раскида оштри резач или игла. У естампу карактер потеза противречи својствима површине на коју су они [ти потези] нанесени; та противречност нас побуђује да заборавимо на истинита својства хартије и да претпоставимо у њој нешто врло тврдо. Естетски ми узимамо у обзир поузданост хартије. приписујемо јој чврстину неупоредиво већу но што је она има у самој ствари. А та околност што ти потези нису удубљени сили нас да замишљамо да је моћ гравера, неупоредиво већа но што она у самој ствари јесте, пошто видимо да је његова рука, чак на тако тврдој материји која му не попушта, ипак остала само тврдом, није задрхтала. Стиче се утисак да гравер не уноси никакве тварне измене, него пројављује „чисту“, у смислу Канта, реконструирајући активност обликовања форме, и такву, као потпуно слободну, прима свака површина — опет у духу Канта. Стиче се даље утисак да је активност образовања форме општеподесна и зато је потпуно слободно усваја свака површина. Изгледа да то уобличавање форме стоји изнад ограничења условима средине у којој се образује форма, наиме чиста, и тиме даје пуну слободу, чак пуну произвољност, у избору индивидуалних својстава површине. Али, управо то је *обмана*. Да почнемо од тога да делом гравирне уметности, гравиром називамо оно што уопште није гравирано, није резано. Права гавира, сама гавира, то је оно метално или дрвено клише; а ми смо заменили у називу то клише отиском и зато говоримо о *гравир*и, подразумевајући естамп. Али та збрка уопште није случајна. Само је на клишеу фактура рада појмљива, она није произвољност гравера, него неопходна последица својстава сликарске површине, и у клишеу горе указаних обмана естетскога поимања нема.

Историјски је и било тако. Јер гравирна уметност је првобитно била управо уметност резбарења по металу и дрвету, а не уметност штампарска; и предмет уметности била је тада управо ствар са разним сликама резаним по њој — а уопште не листић хартије. А порекло *наше* гравире је техничко: премазујући резбу бојом, отискивали су слику на хартији — добио се естамп. Али то штампање ни близу није било завршетак уметничкога стваралаштва, као сад у нас, кад је све у естампу, а клише је само припрема за њега: тај отисак се правис само ради очувања тачне копије резаног цртежа, да бисмо могли касније да понављамо изрезбарену ствар. Тако и сад резбари у дрвету, на пример прослављени Сергијевско-посадски Хрустачеви, отац и синови, фотографишу своје значајније радове пре но што их пре, дају наручиоцу.

— Да, однос гавира и естампа се изопачио: првобитно дело уметности, мада и поновљиво, али увек стваралачко, била је резба, клише по нашем „док је естамп служио као за производну матрицу. А потом је естамп постао механички размножавани производ, сам производ, а у гавири су почели да виде само производну матрицу до које никоме осим штампара, није стало и коју нико не види.

Објашњавајући ова наша просуђивања, могуће би било саставити овакву таблицу настанка гравире: *Tesserae hospitales* старине или оно што се онда називало „символима” — разломљени предмет чије су се полсвине чувале за доказ закљученога савеза.

I

Разломљена монета заљубљених и тако даље (као на пример у *Ламермурској невести* В. Скота).

Засечени предмет у својству шаре или признанице (штапићи те врсте употребљавају се у сеоском животу у Русији на пример у *Ярославској Тамбовској губернији* — види у *Губернијском Јарославском музеју*; а сличнима бамбусовим штапићима користе се Китајци).

I

Хански етикет (отисак ноге на воску) дактилоскопско регистравање у кривичном делу и тако даље.

I

Печат и његов отисак — на воску, печатном воску или олову — избочен.

I

„Резба по металу или дрвету, као њихов украс.

I

Пробни отисци бојом да би се сачувао цртеж резбе.

I

Независни (самодовољни) отисци (естампи) и гавира по металу и дрвету као огранак штампарско-графичке уметности.

— Све је то тако. Али, враћајући се нашем разматрању — у чему је, одређеније, веза гравире са протестантизмом? У томе што та произвољност избора сликарске површине, то јест хартије, и сликарске материје, то јест боје, одговара протестантском индивидуализму, протестантској слободи или, тачније, самовољи; а на произвољно узетоме материјалу тобож чисти разум оцртава своја скроз рационална, (лишена било какве чулне стране), опажања стварности — религиозне или природне — у датоме случају безразлично. На својевољно изабраном материјалу падају схеме које немају с њим ничега заједничког и, пројављујући своју слободу, као самоопредељење, тај разум поробљава слободу свега онога што је ван њега, самоопредељујући се он уништава самоопредељење света и, проглашавајући свој

закон, не сматра потребним ни да саслуша закон твари којима она живи, као истински реална. Протестантски индивидуализам јесте механичко утискивање на целом бићу сопственога клишеа, састављеног бесадржајно из чистих „да” и „не”. Али та слобода избора у ствари је слобода привидна: час као да је активност духовнога и разумног начела које се даје свакој индивидуалности (у тој гипкости примењивања, спровођења свога, саобразно датој реалности, и била би конкретна, то јест истинска слобода), — час, опет, као да се у њој просто пренебрегава свака индивидуалност, јер је израније припремила *калуи* који има да буде стављен на сваку душу, без и најмање сенке разликовања. Протестантска слобода — то је атентат на насиље уз помоћ много речи о слободи, снимљених као песма за грамофон.

— А оруђе?

— Хоћеш да кажеш: за какву пројекцију унутарње способности, употребљену протестантским духом, треба сматрати длето и иглу гравера?

— Но, да.

— Расуђивање је специфична способност коју примењује протестантизам, или боље рећи, он њу проглашава за такву. Другима, он нуди расуђивање под видом разума. А за себе чува уобразиљу, још разбукталију неголи у [римо]католицизму, духовно ужарену и прелесну која се бори са површином неупоредиво онтолошкијом, но што то показује другима, уопште онтолошкијом него у [римо]католицизму.

— Али у чему је онда та „духовна разбукталост” уобразиље, како си се изразио?

— Како у чему? Зар ти не примећујеш устремљеност оног полета фантазије, који је створио философске системе на њиви протестантизма? Било Беме, било Хусерл, очигледно тако удаљени по духовноме склопу и уопште сви протестантски философи изграђују ваздушне замкове из ничега да би их затим излили у челику и наметнули као окове на свако живо биће света. Чак и сувопарни Хегел — и он пише у интелектуалној поами, пијан, и уопште није шала тврдња Џемсова да се у опијености протоксидом азота свет поима и мисли хегловски. Протестантска мисао — то је пијанство за себе, које проповеда насилну трезвеност за друге.

— Међутим, време је да се вратимо нашој полазној тачки. Јер ми уопште нисмо говорили о уљаноме сликарству и о гравири ради њих самих. Дакле, у чему је унутарња веза иконописа, [гледано] са стране техничке, са његовим духовним задацима?

— Да, кратко говорећи, иконопис је метафизика бића — не апстрактна метафизика, него конкретна. Док је уљано сликарство најбоље прилагођено да предаје чулну датост света, а гавира — његову мисаону схему, иконопис постоји као очигледно јављање метафизичке суштине насликаног у њему. Ако су сликарски и гравирни методи настали за одговарајуће потребе културе и представљају угрушке одговарајућих истраживања која су се образовала из духа културе свога времена, нешто друго су методи иконописне технике: они су одре-

Ћени потребом да изразе конкретну метафизичност света. У иконопису нема ничега случајног, не само емпиријски случајнога, него ни случајнога метафизички, ако такав израз, по суштини потпуно правиан и неопходан, не пара слух.

Значи, греховност и трулежност света не треба сматрати као нешто емпиријски случајно, јер оне увек кваре свет. Али метафизички, то јест у односу на духовну суштину богосазданог света, греховност и трулежност нису неминовне, могло је да их не буде, а у њима се не сазнаје суштина света, него само његово садање стање. Иконопис нема за дужност да слика ово стање које баца сенку на истинску природу ствари: његов предмет је сама природа, богосаздани свет у својој исконској лепоти. Оно што је изображено на икони, све, у свима појединостима, није случајно, и јесте слика или одраз — ек-типос *εἱκτύπος* — света првосазданог, горњих, наднебеских суштина.

— Но, ако је та мисао у основу и прихватљива, зар је не треба ограничити, рекавши: „у главном“, „у битном“ или тако даље. Јер и за Платона се појавило питање, постоји ли „идеја длаке“, уопште идеја [нечега] ништавнога и малог. И ако икона нуди созерцавање идеје, зар не следи да то треба појмити у односу на *општи смисао* иконе, док анатомске, архитектонске, животне, пејсажне и друге подробности треба оцењивати као спољна и случајна — у односу на идеју — сликарска средства? На пример, зар и одежа на икони има у себи нешто метафизичко, а не слика ли се она [само] ради пристојности и лепоте, пошто даје простор за многобројне и силне бојене мрље? По моме [схватању] у икони постоји силан чисто декоративни моменат, и неке појединости на иконама не само да немају метафизичко, него немају ни натуралистичко значење: ореол, раздјелка, то јест златни потези на одежама, у главном, Спаситељевим. Зар и то злато по твојем [схватању] има неког смисла у насликаноме? Мени се чини, то се једноставно признавало — а то и јесте — лепо, и црква украшена таквим иконама, весели поглед, особито при [упаљеним] кандилима у боји и многим свећама.

— По Лајбницу, ти си у праву у својим тврдњама, али ниси у праву у порицању. Али сад нећемо да говоримо о правилности — [него] о супротном. И ево, одмах, опште питање о *смислу*. Уверен сам да у основу ти мислиш о метафизици тако конкретно, као и ја, и у *идејама* видиш те исте очигледно созерцаване облике ствари, [те исте] живе појаве духовнога света, као и ми сви; али ја се бојим, кад је реч о примени тих мисли у одређенима појединачним случајевима, тебе захвата некаква малодушност, и ти остајеш са подигнутом ногом у ваздуху, и не решавајући се да довршиш започети, чак учињени корак, али и не сматрајући за правилно да се вратиш назад, према апстрактној метафизици и према идеји као смислу неспособном да буде очигледан. Међутим, ту не треба тражити никаквих прелазних працаца у поимању, а не може их ни бити.

Живи организам је целовит, и у њему не може да буде ничега што није организовано силама живота; и ако би било макар нешто неживо, онда би се разрушила и сва целовитост организма. Он постоји само као сила живота која себе очигледно раскрива или као

идеја која образује форму; или га уопште нема, и сама реч „организам” мора да буде избачена из речника. Исто тако и организам уметничкога дела: ако би било у њему нешто случајно, оно би сведочило да се дело није оваплотило у свима својим деловима, није се испилило из љуске и местимично је покривено груменима мртве земље. Јављена, конкретно, метафизичка суштина мора сва да буде јављена очигледно, и њено јављање (а икона се претпоставља да буде управо то) у свима својим подробностима, будући једном целином, мора да буде очигледно: ако би било шта у икони требало да се схвата само са стране апстрактнога смисла, или ако би било само спољна подробност натуралистичког или декоративног карактера, то би онда разорило појаву као целину, и икона уопште не би била икона.

Поводом тога пада ми на памет размишљање једнога богослова о васкрсењу тела, у коме се чини покушај да се разграниче органи — [они који су] потребни у будућем веку и [они који су] непотребни, при чему ће васкрснути само први, а други као неће васкрснути, посебно неће васкрснути органи за варење хране. Али таквим тврђењима уништава се живот, унутарње—везано јединство тела. Чак и споља гледано, ако већ савесно говоримо о васкрсењу тела, на што би оно личило ако му се одузме све „непотребно”, и неће ли се доћи на то да се замишља васкрсло тело као мехур напуњен етром, шта друго? Ако ли мислимо о телу натуралистички, онда оно ни најмање и ничим не може да представља метафизичку структуру духовнога организма, и стога је оно у будућем веку потпуно — у целини и у деловима — непотребно: *сви* органи тада заслужују да буду одсечени и у својству „тела и крви” неће наследити Царство Божје. Напротив, ако се тело схвата симболички, онда све оно, у свима својим појединостима, очигледно показује духовну идеју човекове личности, и зато ће сви органи, тајанствено се преобразивши, васкрснути као сведоци духа, јер сваки је од њих, неопходан у целој саставу организма, неспособан да живи и дела без других и сам, са своје стране, свима другима неопходан, у поретку духовнога смисла, служи јављању идеје, и без њега јављање идеје трпи штету. Икона је слика будућег века; она (на који начин — у то нећемо улазити) дозвољава да прескочимо време и да видимо, макар и трепереће, слике будућег века, „као кроз огледало у загонетки”. Те слике су скроз конкретне, и говорити о случајности неких њихових делова — значи потпуно не знати природу симболичнога. Јер ако већ признамо случајном једну или другу *врсту* подробности, онда то не можемо избећи ни у случају са подробностима других врста, слично ономе у горе наведеном размишљању о васкрснутим телима.

— Но зар ни на једној икони, у самој ствари, никад не бива ничега случајног?

— Ја то нисам говорио. Напротив, врло често и много ту чега бива случајно. Али то случајно може да буде, и чак претежно бива, не [нешто] другостепено и неважно — „длака” по Платону, као што ти волиш да кажеш (дорећи ћемо до краја), него баш нешто првостепено и важно, на пример, не само одежа него баш лице, и чак очи. Међутим, случајна икона се јавља само случајно, историјски случај-

по, по невештини, по незнању или самовољи иконописца који се дрзнуо да одступи од предања иконописног и који је, према томе, у духовну симболику унео „мудровање тела”. Оно што је случајно у икони, није случајност иконе, него — њенога сликара и њеног умножавања. И, разумљива ствар, што је неки део сликања иконе одговорнији и захтева више надахнутости, утолико има више да се увуку у икону изопачења — неке случајне линије и метафизички неоправдане насlage боја које су у односу на духовну суштину икона оно што и капице муља на прозорском стаклу од кочија које су прошле, то јест просто ометају да се види на даљину и не дозвољавају светлости да уђе у собу. Ма колико да су забавна за око таква изопачења на икони, она су ипак само блатне мрље на њој; али може их се нагомилати, најзад, толико да духовна суштина иконе постане невидљива, међутим, отуда не следи да би та или друга *врста* подробности, — не по своме извођењу — „по писму”, него сама по себи, као таква, као недоступна, — била нешто случајно, и да не изражава ништа духовно.

— А одежа?

Одежда? Само је Розанов негде тврдио као да ће у будућем веку сви бити наги, и да би учинио гест непријатељства против Цркве и саме идеје васкрсења, неочекивано устаје у одбрану стидљивости, у име које онда пориче догмат васкрсења. Но, као што ти је познато, Црква учи баш обрнуто, и апостол Павле управо изражава *бојазан*, да не би неки од нас, чија дела изгоре у очишћујућем огњу, испали наги (I Кор 3, 13). Ако Розанов има основа да мисли да је његова лична одежда тако лако спаљива, онда је његова ствар како да стекне нешто солидније, [ватростално], а не да се узбуђује без разлога око измишљене „свеопште обнажености”. Међутим, на иконама се представљају они чија дела очигледно пролазе неповредива кроз огањ искушења, јер су беља и лепша — пошто су с њих спали и последњи трагови земаљских случајности. То су свеци — и они сигурно неће бити наги. Изражавајући се донекле китњасто, али најтачније, њихову је одежду могуће назвати тканином из њихових подвига; то није метафора, него израз оне мисли да су духовним подвигом свеци развили у својим телима нова ткива светлосних органа, као област духовне енергије, најближе телу, и у очигледноме схватању то проширење тела се симболизује оделом. „Тело и крв неће наследити царство Божје”, а одежда ће да га наследи. Одежда је — део тела. У обичном животу то је — спољно продужење тела, аналого длакавоме покривачу животиња и птичјој пернатости; она је приложена уз тело полумеханички; ја кажем „полу” зато што је између одела и тела однос тешњи неголи само додиривање: прожето тањим слојевима телесне организације, одело делимично ураста у организам. А у поретку видљиво-уметничкоме одежда је *појава* тела, и својим линијама и површинама, она казује склоп тела. Према томе, јасно је: чим је телу призната способност да портретно пројави метафизику људскога бића, онда је ту способност немогуће порећи оделу које, као мегафон пројављује и појачава речи сведочења које тело произноси о својој идеји. Обнажена фигура није само непристојна и нелепа, него би била и метафизички мање разумљива, у њој би било теже сагледати суштину просветљене човечности. Али, понављам, ово не гово-

рим због предубеђења моралног, животног или било [још] каквога другог, него због саме суштине уметничког дела, то јест због видљиво-уметничке симболичности иконе. И зато, на одежди се у највећој мери одражава духовни стил времена. Узми, на пример, наборе.

Историја рускога иконописа са запањујућом законитошћу показује сву доследност духовнога стања црквеног друштва променом облика набора на одеждама, и довољно је погледати наборе на иконама да би одредили датум иконе и појмили дух времена који се на њој одразио. Архаични набори XIII—XIV века својим натуралистичко-симболичким карактером указују на моћну онтологију, али која још није свесна, која је још сливена са чулним: они су праволинијски, али меки, још су материјални, густ и ситни — сведочанство су о силним духовним преживљавањима још несабраним уједно, али силом својом, чак сваки појединачно, пробијајући се кроз густину чулнога. У XV веку и до половине XVI набори постају дужи, шири, губе своју материјалну мекоту. Из почетка, у првој половини XV века то су — праве линије, не много дуге, које се састављају под угловима. Карактер је њихов минерални, налик на ребра и на фасете кристализоване масе, али се потом та храпавост, кристална тврдоћа, преображава у гибкост биљних стабала и влакана. То су, крајем XV века — већ дуге ретке линије, готово праве, али не сасвим, слично лако збијеној на крају угиба правој, услед чега сва одежда показује некакву гибкост духовне енергије, пунину развијених и срећених сила. Јасно је како од XIV века до XVI тече процес духовнога самосазнања и самоосвешћења Русије, организација целог живота по духу, државотворни подвиг младога народа, уопштавање духовних опита у целовито поимање живота. А даље набори добијају карактер нарочите правине, нарочите стилизације, постају мисаоно-апстрактни, уз тежњу која се пробија према натурализму. Кад нам *ништа* не би било познато из историје мутнога времена, на основу самога иконописа, и чак самих набора, могуће би било увидети настали духовни заокрет средњовековне Русије према ренесансноме царству московском: у иконопису друге половине XVI века већ лебди мутно време као духовна болест рускога друштва. Али оздрављење у XVII веку је било само рестаурација, на руском: оправка, и нов живот је руски народ почео од барока.

Наравно, сасвим је природно мислити о *наборима* као веома важним за духовни смисао иконе. Но ипак остаје необјашњив реалистички низ иконописних начина. Набори својим карактером, ма какви били, могу да изражавају нешто духовно, кад већ набори постоје. Али златне раздјелке, на пример, златан потез или уске златне траке по одежди ништа не значе; тешко их је иначе појмити сем као једноставни украс који ништа не изражава, а можда само субјективну прилежност иконописца.

Напротив, асистка о којој ти говориш, то јест златна опна налепљена особитом изразом у серијама потеза, а некад уских трака, јесте управо један од најубедљивијих доказа конкретно-метафизичкога значења иконописа. Ето то објашњава зашто се њен карактер, једноличан на први поглед, суштински, мада и у финоме ткању, готово

хистолошки мења из стила у стил: та најфинија златна мрежа особито изражајно завршава онтолошку складност иконе.

— Али зашто у сликању *злато* ничему не одговара, осим можда самоме злату у виду златних украса? Зар није очигледно да је оно по природи свога блеска несаизмериво, неускладиво и неспојиво са бојама? Није се без разлога готово цело сликарство одрекло употребе злата, чак и у виду златне боје у праху, неупоредиво мање туђе другим бојама. Погледај, и златне, уопште металне ствари, не сликају златном бојом, а у оним ретким случајевима кад их премажу златом, то бива одвратно, и златна боја лежи на слици као случајно залепљени комадић позлаћене површине, тако да зажелимо да га збришемо са слике.

— Све је то савршено тако. Но твојим наводима само се разјашњава али се не одбацује тај неопходни начин у изради иконописнога предања — златне и других (али само иконописних, баш иконописних, а не уопште сликарских) случајева коришћења златом. Уосталом, кад сам ја признао твоје доводе, требало је да унесем малу поправку на све што је раније речено: осим злата, у иконопису се употребљавало, истина, искључиво ретко — у раздјелкама и у неким другим случајевима, — такође и *сребро*. Али гле, сребро није прихваћено. Од тога факта треба да почне историја иконописне технике. Примети, сребро се уводило у икону упркос иконописноме предању; достојно је пажње да [веома] лепа датирана икона, несумњиво придворнога порекла, уводи напореда са златом и сребро, али она даје утисак разметања у раскоши, тим што је сребрна раздјелка насликана на велу Богомајке, где се по канону не ставља асистка, и поред симболичкога значења последње. Ту је немогуће не видети прекомерну ревност или наручиоца или извршиоца у изради иконе дароване, највероватније за свадбу. Иконописна упутства и предлошци у свакоме случају не предвиђају, чак ни у виду изузетка, сребро на икони, док се злато у икони, такорећи канонској, јавља обавезно. Међутим, баш сребро (а не злато, као што си правилно приметио) већ није тако несаизмериво и неспојиво са бојама, чак има некакву сродност са голубије-сивом и донекле са белом бојом.

Сад још [нешто]: у иконопису из епохе процвата, у иконопису савршеном, злато се дозвољава само у листићима, то јест оно које има пунину металнога блеска и сасвим одудара од боје; али по мери продирања у иконопис натуралистичке стихије, стихије овога света, злато у листићима се замењује приправљеним, то јест самлевеним у најситнији прах, и стога загаситим, мање тућим од боје.

И још [нешто]: ти кажеш да се уопште златне и металне ствари не сликају у сликарству златом. А зар је теби познат у иконопису, ма и један случај сликања злата златом, или уопште метала — металом? Изгледало би, ако је злато уопште дозвољено, зашто га онда не употребити и за „шире мазање“, то јест за покривање неке површине, за сликање предмета који у природи поседују блесак метала, а опет ради смекшавања тона употребити злато самлевено?

— Овим ти само потврђујеш моју мисао; значи, метал се не употребљава тамо где би он *могао* било шта да изображава, и не упо-

требљава се на тај начин, то јест у таквоме виду, како би му се олакшало сливање са бојама. Значи, у ствари злато на икони ништа не изображава, а иконописац као да се стара да задржи недовољно суптилнога посматрача иконе од обратнога утиска и од супротне мисли. Излази, да иконописац, или, тачније, само иконописно предање крупним словима пише на свакој икони моју полазну тврдњу: „Посматрач нека не истражује оно што је насликано златом; злато је беспредметно”.

— Готово [да] је тако: али израз „готово” у таквим питањима је исто што и „сасвим није тако”. Задатак је иконописања да задржи злато у прописаном растојању од боја и наглашавањем у пуној мери његовога металног блеска да заостри неупоредивост између злата и боје до коначне очигледности. Успела икона то постиже; у њеноме злату нема ни трага од мутљага, материјалности, блатности. То злато је чиста, беспримесна *светлост*, и њу нећеш никако поставити у ред боја које се примају као одсјај светлости: боје и злато се гледањем разврставају у различите сфере битија.

Злато нема боје, иако има тон. Оно је апстрактно, оно је у некоем смислу аналого гравирноме потезу, али је поларизацијом повезано с њим. Бела црта у гравирима је управо *бела*, она није апстрактна и уклапа се у ред других боја; зато је у њој немогуће видети позитив који заиста одговара апстрактном негативу — црном потезу. Позитив последњег је златна асистка — чиста светлост, насупрот једноставном одсуству светлости у мрежи гравирних потеза. И једно и друго је апстрактно, то јест нечулно, потпуно очишћено од психологизма и, према томе, односи се на сферу разума. Али упркос дубоке сличности између две мреже потеза — црно-гравирне и златно-иконске, — њих дели онај понор који лежи између „да” и „не”: златни потез је присуство реалности, а гравирни — њено одсуство.

Међутим, какву то реалност, (не самосталну, него *ликовну* реалност), може да има асистка, ако злато (а ти то признајеш) ни са чим не иде?

— Али ја уопште нисам говорио као да злато *ни са чим* не иде. Јер била је реч, као што се сећаш, о несаизмеривости злата и боја; према томе, област онога што не одговара злату управо се ограничава оним што одговара боји. А оно што не одговара боји, треба, очигледно, да тражи у себи неко друго средство ликовне изражајности, али не боју. Ако је поимање света натуралистичко и сав садржај опита мисли се као истородан, на име, чулан, онда се раздвајање сликарских средстава изражајности осуђује и одбацује као вапијућа неистина: ако је свет само овај свет видљиви, онда и сликарска средства којима се описује такав свет треба да буду њему одговарајућа, то јест чулна. Такво је западно сликарство које суштински искључује из себе, из свога опита, све натчулно и зато не само да искључује злато као средство сликања, него се и грози од њега зато што злато разара јединство духовнога стила западне слике. А кад се злато ипак употребљава онда се то ради грубо-материјално као имитација метала у природи, но тада то личи на лепљење новинских исечака, фотографских сличица или на прикачивање кутија сардине на сликарска дела левих токова недавне прошлости. У таквим случајевима

злато се не може сматрати за сликарско средство [изражавања], него се јавља у саставу слике само као ствар у њеној натуралности.

— Према томе, ти сматраш да злато асистке, слично гравирном потезу, има задатак да реконструише оно што је насликано независно од његове очигледне датости, хоће да даде *облик* бића насликане стварности?

— Ми не патимо од протестантско-кантовске гордости која не жели чак ни од Бога да прими сву сочност и живот света, само зато што је он *дат*, дарован нама, створен за нас, а не од нас. И зашто бисмо ми рационално поново склапали овај свет са оне његове стране (чак када би то било и могуће) коју по благодати Божјој [можемо да] созерцавамо нашим телесним органима, то јест опажамо је свом пуноћом свога бића? У том смислу ми не поричемо истину боја, [римо]католичку истину живих боја, мада се у [православној] трезвеноумности и саме боје одухотворавају, постају прозрачније, чистије, прожимају се светлошћу и, остављајући земљаност, приближавају се драгим каменовима, тим груменовима планетне светлости.

Али постоји не само свет видљиви, макар и за продуховљени начин гледања, него и свет невидљиви — божанствена доброта као растопљени метал који струји у обоженој реалности. Тај свет је чулности недоступан, он се постиже умом, наравно, употребљавајући ову последњу реч у њеном древном и црквеном значењу. У томе смислу би било могуће говорити о конструкцији или реконструкцији умне реалности. Али постоји најдубља супротност између ове [православне, црквене] реконструкције и оне [са стране] протестантизма. На икони, као уопште у црквеној култури, конструише се оно што није дато чулноме опиту и што, према томе, макар као схему, треба да сами јасно себи представимо, док протестантска култура, остављајући невидљиви свет чак неспоменут, обраћа у схему оно што је дато човеку у непосредном опиту; ми по неопходности стално допуњавамо наше знање о видљивом свету, делимично придодајемо и знање о свету невидљивом, док се у протестантској култури човек напреже да изведе из *самога себе* оно што се и без тога већ налази пред њим. И при томе ова наша црквена конструкција не остварује се без духовне реалности — у тој конструкцији се разлива сама светлост, то јест сама духовна реалност у [својој нествореној] природи. Злато, метал, сунце зато и немају боју јер су готово истоветни са сунчевом светлошћу. Ето зашто садржи дубоку истину упутство В. И. Васњецова, које сам не једном слушао, да је небо немогуће насликати ниједном бојом, него само златом. Што се више загледаваш у небо, особито у правцу сунца, у толико нам постаје јасније да није плаветнило најкарактеристичнији његов знак, него светлост, напојеност простора светлошћу и да се та светлећа дубина може пренети само златом; а боја се показује као прљава, вулгарна, непрозирна. Дакле, из најчистије светлости конструише иконописац, али конструише не било шта него само невидљиво, умнопостижно, што присуствује у области нашега опита, али не чулно, и зато на слици то треба да буде суштински различито од сликања чулних [предмета]. И слично овоме ради се и у другим огранцима црквене културе,

особито у погледу на свет, где се догмат, као златна формула света невидљивог, сједињује, али се не стапа, са шареним формулама видљивог света које припадају науци и философији. Напротив, како протестантска мисао, тако и протестантска графика, хоће да исконструире свет не из светлости истинске реалности, него из одсуства реалности, и таме, из ничега (довољно је сетити се когенијанства).

— Према томе, ти сматраш да се раздјелком, златним потезима асистке, даје на слици метафизика завршености. Онтолошка израда одежде, ако су златом завршене одежде, књиге, седишта, подножја и тако даље, било шта? Ја те схватам тако, да у линијама златне раздјелке ти назиреш невидиве исконске силе, које некако можемо сазнати и које даље израстају у чулну слику, које својим узајамним дејством образују онтолошки костур ствари. Стварно овде би се могло говорити о златној раздјелки као о линијама силе магнетског поља, које формира ствар. Тако би ово могле бити умпостижне, али чулно недоступне погледу линије притисака и затезања; нарочито на одежама линије раздјелке могу да означавају систем потенцијалних набора, то јест линија по којима би се почела слагати тканина одежда, ако би уопште било места обликовању набора.

— Линије силе су [магнетско] поље силе — то је речено прецизно и у извесном смислу правилно. У самој ствари, ако би уметнику било потребно да наслика магнет и ако би се он задовољио цртањем видљивог (наравно, ја сад не говорим о видљивоме и невидљивом у вишем догматском смислу, него приземно и грубо), онда не би био насликан магнет него комад челика; а оно што је најбитније у магнету, поље силе — остало би, као невидљиво, ненасликано и чак непоказано, мада је оно у нашој представи о магнету, несумњиво, присутно. Осим тога, говорећи о магнету, ми, наравно, подразумевамо енергетско поље, при чему се замишља и слика комад челика, а не обрнуто — (не замишљамо) парче челика и на другом месту силе, везане с њим. Али, с друге стране, ако би уметник нацртао, користећи се, на пример, чак уџбеником физике, и енергетско поље, као неку ствар, видно истоветну са самим магнетом — са челиком, то, смешавши на слици ствар и силу, видљиво и невидљиво, он би, најпре, рекао неистину о ствари, а, друго, одузео би сили својствену јој природу — способност да дејствује, и невидљивост: тако би се на слици појавиле две ствари, а нигде магнета. Јасна је ствар, при сликању магнета треба да буду назначени и поље и челик, али тако што би обележавања једнога и другог била међусобно несаизмерива и што би се онда очигледно односила на различите планове. При томе челик треба да се назначи бојом, а енергетско поље — апстрактно, тако да се не тражи по суштини немогуће образложење, зашто је енергетско поље представљено баш том бојом, а не неком другом. Не упунтам се у то да дајем савет уметнику како да он изведе то несливено сједињење двају различитих планова, али могу да тврдим да је ликовна уметност у стању да то изведе.

А најузвишеније сликање тог несливеног сједињења јесте сликање невидљиве стране видљивог, невидљиве — у највишем и последњем смислу речи, — као божанствене енергије која прожима све што је оку видљиво. Оно што је најневидљивије, та енергија, управо

и јесте најјача сила, — или другим речима — најактивније поље силе. Али колико бескрајно превазилази ову невидљивост магнетне силе невидљивост силе Божје, то јест колико је онтолошки неупоредиво превасходнија ова последња од оне прве, утолико више она превазилази и све земаљске силе својим динамизмом. У смислу приближне истине могуће је рећи: облик видљивог се образује тим невидљивим линијама и путевима божанствене светлости.

— Али мени се чини, ти си хтео да говориш о моме „није тако“, а ти говориш о „тако је“.

— Не сасвим, зато што си ти имао у виду директно поље силе, готово нагуралистички, скоро физички, док се ја користим енергетским пољем само као сликом и не говорим о природним силама које образују форму, мада оне и врло дубоко леже у природи повезане реалности, него ја говорим о божанским силама...

— Али зар није свака сила божанска, као она коју је Бог поставио?

— Свака је у некаквоме смислу; али [ипак] у неком [смислу] ми разликујемо и искључиво божанске силе, непосредно Божје. Уосталом, овде не иде да расуђујемо о суштинском разликовању, пошто сама поставка питања о култу претпоставља то разликовање и без таквога разликовања не може да се постави само питање. Слично томе, као што постоји откривење природе или откривење Бога у самој природи, а постоји и откривење Божје у непосреднијем смислу, тако и сила Божја, мада је свака сила — од Бога, ипак може да буде Божја у *особитом* значењу. Ја сам и хтео да те оповргнем и да ти кажем да раздјелка златом на иконама не изражава метафизичку структуру у природноме поретку, мада је и њу Бог створио, него се односи на директан спој са Божјом силом са реалношћу, ни метафизичком, чак ни свештенометафизичком, него са оном која се односи на директно јављање Божје благодати.

Ако превидимо ретка одступања од црквенога предања, случајна и произвољна, [онда] видимо да се асистка стављала углавном на одежду *Спаситеља*, детета или одраслог, затим на слику *Јеванђеља*, како у рукама *Спаситеља*, тако и светих, на *престолу* *Спаситеља*, на *седиштима* анђела, у сликању Свете Тројице, на *подножјима* *Спаситеља* и анђела, кад се у њиховим лицима изображава Света Тројица, и с времена на време још понегде у древним иконама, оним духовно најосмисленијим, и још понегде, на пример, на престолу храма. У сваком случају, јасно је да се злато односи на духовно злато — на наднебеску [нестворену] Божју светлост.

На позним иконама злато, али већ млевено и [које има] карактер боје, пушта се у празна места у хаљинама светих и другим стварима; али и ту оно означава одблесак небеске доброте, мада и догматски и по иконописном предању сумњиво је преносити златни признак Бога, макар и ублажено, на свеце. Дакле, асистка, та најодређенија примена злата, није израз општих сила онтологије, него *божанских* сила — *натчулнога* облика који прожима видљиво. Брокат, по своме духовном значењу, особито стари брокат, проткан расутим златним нитима,

јесте материјална слика тога прожимања божанском светлошћу очишћенога тела света...

— Међутим, својим питањима ја сам одвео наш разговор на странпутицу и зато, као виновник неке збрке, узимам на себе непријатну обавезу да упозоравам на ред. Ово што је сад било речено, односи се на један из детаља иконописне технике, а циљ наш је био да се општи развој иконописања појми као израз црквене културе. После разјашњења о [римо]католичком сликарству и протестантској гравирини, сад би било природно пронаћи неки духовни склад и [наше православне] иконописне технике, пошто је она некако везана са црквеном културом; али било би убедљивије докучити ту везу на самом процесу сликања иконе. Сматраш ли ти то могућим?

— Разуме се. А као доказ неслучајности иконописних метода, дозволи да напоменем да се с њима ми сретамо у току *целе* црквене историје, и [да је] црквена уметност вечно чувала предање иконописне технике која потиче из најдубље древности. У тим сликарским методима ја јасно видим основе општечовечанске метафизике и општечовечанске гносеологије, природни начин да се види и појми свет, на супрот вештачком западном [начину], који се изразио у методама западне уметности. Ево, чуј сведочанства IV—V века која јасно показују истоветност [сликарских] метода, тадашњих и познијих, традиционалног иконописа. Размишљајући о праобразноме значењу преласка Јевреја кроз Црвено море, светитељ Јован Златоусти долази на мисао да упореди појмове слике (τύπος) и истине (ἀλήθεια) то јест одразе реалности и саму реалност. „А како кажеш, да је то (то јест прелазак кроз Црвено море) могло да буде праобраз садашњег [крштења]. Кад сазнаш шта је слика а шта је истина, онда ћу ти ја дати објашњење за то.

А шта је то сенка а шта истина? Обратићемо разговор на слике које сликају живописци (приметићемо да су се добри иконописци називали и у нас и у Грчкој живописцима, зографима, или изографима). Често си видео како је на слици цара, на позадини премазаној тамном бојом (χρᾶνω) — уствари тамно-сивом, бојом ноћнога неба) сликар вуче беле линије и представља цара и царски престо, и коње, и оне који му предстоје, и копљеносце и непријатеље свезане и оборене. Али гледајући заједно те контуре, ти и нећеш сазнати све, и нећеш схватити све; али што се цртају човек и коњ, није јасно... (у рукопису аутора овде је белина — Редактор).

— Да, стварно, то је опис речима иконописних метода XV и потоњих векова. Али где се ту види у тим методима особеност црквеног осећања света?

— Пре свега, у избору сликарске површине: црквеној онтологији не одговара дрхтава површина платна која изједначује при процесу иконописања икону са попустљивим појавама условне стварности; још мање јој одговара ефемернија хартија која даје гравири, као да се штегачи, изглед највеће чврстоће. У сликарству се сликарска површина своди до условнога, у гравири разум и рука претендују на узношење у област безусловнога. Црквена уметност тражи себи површину максимално постојану, али не само „на око”, него у самој

ствари јаку и непокретну. А слика треба да садржи моменат једнаке снаге са том површином, према томе, да може да припада непосредно црквеном сазнању, а не посебним лицима, а да такође садржи и моменат текуће индивидуално стваралачке женствене пријемчивости.

— Колико ја разумем, ти уочаваш у западној уметности расцеп иконописа, при чему су се неке стране иконописа једнострано оствариле у [римо]католичкоме сликарству, а друге — у протестантској гравири. Што се тиче подлоге за сликање, иконопис има, као што се види, у ствари претензије гравире: у односу на површину иконопис јесте, ти кажеш, оно за што се гравира жели да издаје, чак и јесте у превасходноме степену. Али таква површина, тврда и непокретна — то је *зид*, камени зид — симбол онтолошке стабилности. У томе смислу само би зидопис [зидно сликарство] заиста одговарао на захтев који си поставио, али се икона ретко, скоро никада, не слика на зиду...

— Него на чему?

— Јасно, на дасци.

— Не, зато што је прва брига иконописца да преобрати даску у зид. Сети се: први низ предрадњи [потребних] за сликање иконе, такозвана *припрема даске* у својој свеукупности води *грундирању*. Сама даска, пажљиво изабрана, добро просушена и која има с предње стране удубљење — *ковчежић*, — окружено рамом — *пољима*, утврђује се са обратне стране од могућега искривљења попречним *заглавцима* [пречкама]. Грундирају је гипсом кроз седам узастопних обрада овако: Најпре се *изгребе* коцкасто њена површина лица, нечим оштрим — шилом или ексером, затим се намаже добро скуваним житким лепком, затим, кад се то просуши навуче се *превлака*, то јест ланено платно или мрежаста ретка кудељна тканина, због чега се даска и премазује лепком, још гушћим, а превлаке, добро углачане, поново се прекривају лепилом. После [једнога] дана и ноћи даска се маже гипсом на њу се наноси белило — добро размешана течност од лепка и креде. Кад се осуши, онда се даска у току од три-четири дана грундира, при чему се грунтовка левкасом уради шест-седам пута; левкас се прави од гипса коме се дода $\frac{2}{5}$ вреле воде, мало олифе то јест куваног уља и креде; левкас се наноси на даску *гремитком*, то јест широким лопатицом, и после свакога премазивања даску треба добро просушити. Даље долази глачање левкасом премазане површине, то јест брушење мокрым плавцем у неколико начина између којих левкас треба да буде просушиван и најзад *суво глачање сувим* комадом плавца и завршно припремање површине хвоштом или у садашње време ситним крзном или стакленим папиром. Тек сад је сликарска површина иконе готова. Јасна ствар, ово је сада као зид, тачније — као зидна ниша, и само на иконској дасци згуснуто су сабрана сва својства зида: та површина по својој белини, финоћи структуре, хомогености и другоме, представља есенцију зида и зато она прима на себе најсавршенију врсту живописа, која се сматра за најплеменитију — зидопис. Иконопис је историјски поникао из технике зидописа, а у суштини, иконопис је сам живот зидног сликарства, само ослобођен од споне зависности зидописа, од случајних архитектонских и других ограничења.

— У томе случају обичан начин сликара на зиду је да набаца скицу на зидну површину *шиљком*, да је нацрта гребанем, а ти си мислио да то протумачиш као гравирни моменат црквене уметности. Наравно, то изгребивање контура у зидопису јесте [у ствари] гавира, али шта њој одговара у метафизички згуснутоме зидопису?

— Да, иконопис почиње управо таквом гравиром: најпре иконописац црта угљем или оловком предложак слике, то јест копира црквенопредане контуре а затим нацртано *графише графицијом*, то јест гавира се иглом, стављеном на крај малог штапића; и сама реч *γραφω* значи „режем“, „гребем“, „гавирам“; а *γραφη* — игла за гавирање. Та графиција је инструмент древни, врло древни, који се губи у вековима, вероватно у овоме или другом облику она је најраније оруђе ликовне уметности. А тако набачен цртеж сматра се међу иконописцима за најодговорнији део посла, особито у односу на наборе: јер набацити скицу, то значи предати мноштву оних који се моле сведочанство Цркве о другом свету, па и најмања измена не само линија, него ничег још тачнијег — њиховог карактера, придало би тој апстрактној схеми други стил, другу духовну структуру. Онај који прави скицу, осећа се одговорним за целину иконописнога предања, то јест за истинитост онтолошкога сведочанства и при том у његовој најопштијој формули. Цртеж је скициран, али то је још чиста апстрактност, готово чак невидљива, а производ опипљивог поретка. У даљем, та схема треба да добије очигледност — да постане видљива, и скицирана даска доспева из руке „набацивача“ цртежа у руке различитих мајстора...

— Очигледно стога, „различитих“ — због занатлијскога извођења, због ланчане масовне производње. Ако је и тако, ипак та различитост изводитеља не нарушава суштину иконе као уметничкога дела.

— Ти додирујеш врло битна питања, и треба рећи неколико речи да дело сведочења коме је потребна и уметност, напореда са многим којечим другим. Тако, дакле, то што си ти са омаловажавањем назвао масовном производњом, такође се односи на суштину иконе, јер то сведочење треба да продре у сваку кућу, у сваку породицу, да постане конкретно народно, да говори о Царству небеском у самом густошћу свакодневнога живота. Техници иконописања суштински припада и могућност брзине у раду, док су иконе, претерано fine израде, на пример, оне Строгановске, карактеристичне за век који је обратио светиње у предмет раскоши, разметања и колекционарства.

Сад, даље, о специјализацији мајстора у иконописању. И то се не одређује само спољним узроцима; икона, чак првообразна [изворна] никада није схватана као производ појединачног стваралаштва, она суштински припада саборном делу Цркве, и чак ако би због једних или других разлога икону од почетка до краја насликао један исти мајстор, ипак би се идеална сарадња других мајстора подразумевала у њеном извођењу. Слика бива некад принуђен да другима препусти део свога посла, али подразумева се да он слика све сам; а иконописац, обрнуто, некад је принуђен да ради све сам, али се саборност у раду непрестано подразумева. Одсуство сарадника се тражи ради јединства индивидуалног манира, а у икони — главна је ствар у незамућености саборно предате истине; и ако субјективне интерпре-

тације које се прокрадају буду у икони узајамно уравнотежене, ако мајстори узајамно поправљају један другOME недозвољена одступања од објективности, баш то се и тражи.

Препуштање цртежа онеме који скицира икону, а бојења другим мајсторима — дозвољава овима последњим да развију у себи пријемчивост за боје не повређујући при том ону [цртачку] страну иконе којој парочито припада да буде верна предању. Али, даље, и бојени део иконописа дели се на личнике [специјалисте за лице] и доличнике [специјалисте за одежде]. То је врло дубокомислена подела рада, — по принципу унутарњег живота, и свега онога што није лице, то јест онога што служи као услов манифестације и живота човековог — сав свет је као створен за човека. На иконописном језику лице се назива „лик“, а све остало, укључујући овамо тело, одело, палате или архитектонски украс, дрвета, стене и др. назива се „долик“; занимљива подробност: у појам лика улазе другостепени органи изражајности, [то су] „мала лица“ нашега бића — наше руке и ноге. У тој подели целог садржаја иконе на лик и долик немогуће је не видети најстарија, старогрчка и светоотачка схватања живота као нечега што се састоји из човека и природе: несводљиви један на други, они су и неодељиви један од другог: то је — првобитна рајска хармонија унутарњег и спољног. Напротив, греховно дробљење твари, противстављање човека природи у новој уметности веома јасно се завршило раздвајањем на пејсажно и портретно сликарство, при чему се у првOME човек најпре потискује, затим постаје нешто споредно и, најзад, у потпуности се искључује из пејсажа, а у другOME — све што окружује човека престаје да живи својим животом, постаје само намештај, а касније, ишчезава из портрета и тело, остављајући тек апстраховано од свега света лице које има за циљ само изражајност. Напротив, икона чува равнотежу обају начела, али препуштајући прво место цару и женику природе — лицу, а целој природи као царству и невести — друго место. Природно је да је и у тој подели иконописнога рада на личнике и доличнике [специјалисте за лик и специјалисте за природу] немогуће видети само спољну организацију посла а превидети могућност која се пружа кроз такав рад, да се изрази многогласје хорскога начела. О другим, некада издвојеним специјализацијама, као: онога који грундира, онога који премазује руменилом, онога који премазује олифом (фирнајзом), онога који позлаћује, и тако даље — овде нећу више да говорим, мада и те специјалности нису лишене унутарњег смисла.

— Изгледа, за основну — како филозофски, тако и технички — треба ипак признати ону поделу рада између онога који скицира и онога који боји [икону]. Али, коме припада фон [позадина] иконе?

— То је *светлост*, говорећи на језику иконописаца. Ја упорно обраћам твоју пажњу на овај изузетни термин: икона се *слика на светлости* и овим је, као што ћу се постарати да објасним, исказана сва иконописна онтологија. Светлост се, у најбољој традицији иконс, *злати*, то јест јавља се управо као светлост, чиста светлост, а не боја. Друкчије говорећи, сви ликови настају у мору златне благодати, омивени поточима божанске светлости. У њеноме крилу „живимо, и крећемо се и постојимо“, она је пространство конкретне реалности. И зато је појмљива нормативност за икону златне светлости: свака боја

би приближавала икону земљи и смањивала би у њој виђење. И ако је стваралачка благодат — услов и основ све твари, онда се може разумети да и на икони, кад је апстрактно назначена или, тачније, предначачена њена схема, процес оваплоћења почиње са позлађивањем светлости. Златом творачке благодати икона почиње и златом освећује благодати она се и завршава. Сликање иконе — те очигледне онтологије — понавља основне степене божанственога стваралаштва, од ничега, апсолутно ничега, до Новог Јерусалима, свете творевине.

— Мени је такође долазило у главу слично мишљење. Али знаш ли... обрнуто: изгледало ми је да су онтологија, и црквена и Платонова, тако изванредно блиске процесу иконописа и делимично древном сликарству, да ту блискост стално треба објашњавати. И ја, знајући да се уопште платонизам оријентише ка култу, да је његова терминологија пре свега терминологија мистеријска, да његове слике имају карактер посвећења и да је његова Академија везана са Елеусином, видео сам у основним онтолошким структурама древног идеализма преповећање на небо уметничкога стваралаштва земаљских уметника. Зар није, хоћу рећи, сама онтологија управо теоријска формулација иконописа?

— Ако треба говорити о најдубљем унутарњем сродству једнога и другог, онда је то тако; али ти знаш да сам ја суштински противан мисли о изводљивости различитих делатности једне из друге, па они уосталом не би морали да се представљају као различити кад они не би били такви у самој ствари, то јест они нису поникли један из другог, него из једнога заједничког корена. Мени се чини да се једна иста духовна суштина раскрива како у теоријском формулисању тога иконописа појмовима, тако и у сликању бојама — које је умовање помоћу очигледних ликова. Али у свакоме случају постоји такав паралелизам. Кад се на будућој икони појавила прва конкретност — прва по достојанству и хронолошки златна светлост, онда и беле силуете на дасци иконе добијају први степен конкретности; дотле су оне биле само апстрактне могућности бића, не потенције у аристотеловском смислу, него само логичке схеме, небиће у тачном смислу речи (*τὸ μὴ εἶναι*).

Западни рационализам мисли да изведе из тога ништа — нешто и све; али тако не мисли о томе онтологија Истока: *ex nihilo nihil*, и само Постојећи ствара нешто. Златна светлост надквалитетнога бића, окруживши будуће силуете, пројављује их и даје могућности апстрактноме ништа да пређе у конкретно ништа, да постане потенција. Те потенције — нису више апстрактности, али још немају одређених својстава, мада и јесу — свака — могућност не било каквога, него некога одређеног својства. *Τὸ οὐκ ὂν* постало је *τὸ μὴ ὂν*. Говорећи технички, реч је о испуњавању унутарњих контурних простора бојом, тако да би се уместо апстрактне беле добила већ конкретна или, тачније — бојена силуета која почиње да буде конкретна. Међутим, то још није боја у правом смислу речи, то само није тама, једва да није тама, него први проблесак светлости у тами, прва појава бића из ништавила. Прво пројављивање својстава, то је боја, једва озарена светлошћу. У односу на „долик” та тамна боја — сваки пут одсјај бу-

дуће боје — носи назив *раскришка*; доличник *раскрива* одежду и друга места долика густим мрљама „вприплеску”. То је врло карактеристична подробност да је у иконопису немогућ потез кичицом, немогуће лесирање, као што нема ни полутонova ни сенки: реалност настаје по степенима појављивања бића, али се она не слаже из делова, не образује се слагањем комада на комад или својства на својство; у овоме се очитује најдубља противположност уљаном сликарству, у којем се слика образује и обрађује по деловима.

После [гамне] раскришке следи бојење светлијом бојом то јест удубљивање набора на одежди и других подробности истом бојом, као и раскришка, али за један тон већом насићеношћу светлости; тада изнутрина контуре, прелазећи из апстрактних [дубина] постаје [нечим] конкретним: творачка реч је пројавила апстрактну могућност. Даље, иде белење долика, то јест извлачење осветљенијих површина. Белине се стављају у три постила бојом, помешаном са белелима, при чему је свака следећа светлија од претходне и ужа од ње; трећи, најужи и најсветлији постил називају некад оживка. А по другој терминологији прва два постила називају раздјелком, а трећи — управо белинама. Најзад, као последње ретуширање одежде и неких других делова долика служи раздјелка златом, и у типичнијем иконопису — инокопом, на асистку, таквом се речју назива особити састав од пивскога талогa, а познијем иконопису — белење златом гашеним, такозвана белина у *перо*. Исто тако белење палата, брегова и литица, облака са завојима — „свадебним колачима”, дрвѣта и другога, ради се у два-три постила, са оживком: при томе [се међу] боје разблажене, жиће него на одеждама, на супрот ликовима, где је наслага боја гушћа но на одежди. Тиме се успоставља посредни, између унутарњегa света — лика — и спољног — природе — степен реалности одежде као везе и посреднога бића између двају полуса твари — човека и природе.

— Међутим, причајући о настајању иконе ти си заборавио да кажеш о главном — о ликовима и уопште о личном. Међутим, сликарство од тога почиње.

— Да, сликарство. А иконопис тиме завршава. Уосталом, пре но што направимо изводе, ради веће јасности, подсетимо се на ступњеве сликања лика. У суштини они протичу у исто таквоме поретку као код сликања долика. Први ступањ који одговара раскришки то је *просанкирозање* иконе; тај посао у значајној мери одређује основни карактер иконе и њен стил. Санкиром се назива основни састав боје за израду лица. То није боја једне или друге одређене врсте; она је потенција будуће боје лица, па како је боја лица бескрајно вишебојна, и мож * да се протумачи на најразличитије начине, онда се схвата да је санкир разних иконописних стилова бивао потпуно разних нијанси и различитих састава. Византијски санкир је био сиво-плав, индигове нијансе, док је итало-критски — смеђ, а у руском иконопису XIV—XV века — зелен, затим је почео да постаје таман и мрк, да у другој половини XVI века добије боју дувана, и тако даље. Састав његов се, адекватно томе, такође мењао: тако се санкир других строгановских икона састојао из умбре са белилом, делимично од окера, по рецепту Панселина, његов састав се одређује од једне драхме белила, толике ко-

личине окера, толике количине зелене боје која се употребљава у зидопису и четвртине драхме црне [боје]. Савремени санкир се прави од жежених умбре, светлога окера, невелике количине холандске чађи и тако даље. Просанкирано лице је конкретно његово ништа. Кад се санкир осуши, онда контуре лица — спољне и унутарње — превуку се бојом, то јест преводе се из апстрактности у први степен очигледности, тако да би лице добило прво рашчлањење. Те обојене линије носе назив *опис*. Описује се лице на иконама различитог стила различитом бојом. Што је обојенији опис лица, што је шаренији долик, утолико је икона даље од графичности, утолико је мање у њој изражен момент гравирни, утолико је она, значи, даље од рационализма.

У XIV веку тај обојени опис лица се прави само местимично, и при томе јаркоцрвеном бојом, подвлачећи контрастом зеленило санкира. Затим опис постаје тамнији, постаје више складан и смеђ, али остаје мек, живописног карактера, док рационализму XVI века одговара груби, као пером, гравирног карактера опис црном бојом. У XVII веку, напореда са описом, истина, не тако приметним, појављује се отборка (која се у Грчкој појавила раније), то јест серија потеза белилом низ контуру, слично гравирним сенкама. Треба још рећи да се очи, обрве, коса, брада и бркови премазују раствором као санкир, али тамнијим, званим *рефт*. Даље иде натапање иконских лица, које одговара белни у долику. Светла места на лику — чело, образи, нос — покривају се житком масом боје тела у састав које улази жута окер боја или, како руски иконописци кажу, вохра; отуда сав тај део иконописања носи назив *вохрење*. Боја тога вохрења често се мења у зависности од времена и стила иконе: розе, црвене нијансе у XIV веку, она се приближује цимето-наранџастоме у XV, потамнела и пожутела у XVI, у XVII поново постаје архаизирана — роза, а у XVIII бела, вероватно попут пудера. Зато се правилнијим показују други називи вохрења, који га не везују са одређеном бојом, а који нису ушли у иконописни речник, као што су — *инкарнат*, *инкарнација*, као пренос францускога и енглеског термина (*carnation*). Та прва вохра се житко замеси са смесом која стоји између ње и санкира. Подставка умекшава оштрину прелаза боја; одмах смесом мумије са окером или цинобером прави се руменило лица. Затим се наноси други окер, такође он је светлији од првога и покрива натапање, порумени и део подставке. Затим се наноси трећи слој на најсветлијим местима која су некад звана *оживке*. Најзад, понавља се бојом опис црта лица, шарају се косе, а на местима највеће истакнутости, како светлосне, тако и структурне, извлаче се белилом танке цртице и уске пруге, од којих се прве називају *движке*, а друге *отметине*; а некад се и једне и друге називају *насечке*.

На каснијим иконама даље размекшавање у преливу боја се постиже најфинијим потезом за белење — *отборком*, али по своме карактеру тај се начин искључује духом иконописне технике, и прибегзање отборки само показује неспособност мајстора да изведе правилно натапање [плавку].

Изгледа да се сликање иконе завршава на томе.

Да, ако не узмемо у обзир то да у икони постоји њена душа — а то су натписи. Сликање [иконе] је готово, али није [икона као] це-

лина, јер се она премазује *фирнајзом*, то јест покрива се нарочито куваним биљним уљем, и као што процес тога кувања, тако и начин покривања иконе њиме, јесте посао велике одговорности и није без професионалних тајни иконописаца. Овако или онако спремљен и набачен, током времена фирнајз добија сасвим различит изглед. Међутим, велику грешку чине савремени рестауратори кад сматрају то уље само за техничко средство очувања боја, а не убрајају га у важан уметнички фактор који даје бојама јединство општега тона и даје им дубину. Ја сам уверен да су за разликовање стилова карактеристични и одговарајући фирнајзи. Уосталом, нисмо једном само видели како се после скидања старог фирнајза, с његовом златастом топлином, и после покривања новим безбојним уљем, очигледно губила висока уметничка вредност те иконе, она је одједном почела да личи на скицу започете иконе.

Вероватно, и коване украсе иконе: оков, ризу, венчиће, „цату“, огрлицу, убрус и остало, треба схватити као нешто што улази у уметничку целину иконе?

— У неким случајевима, особито код окова савремене иконе, њега је несумњиво узимао у обзир иконописац и он се није сматрао за спољну раскош на икони; драги каменови такође могу да уђу у ту целину. Али у многим случајевима оков, риза и остало били су само спољни украси иконе као предмета, као ствари. Злато и драго камење — сувише су моћна средства уметничке симболике, да би коришћење њима било доступно другостепеним мајсторима. . .

— Знаш, нас двојица смо завршили икону до последње израде и као да је било речено о свима битним радовима. Али. . .

— Теби изгледа као да је нешто заборављено?

— Просуди сам: један од најважнијих предмета школовања у сликарству — то су сенке; теоретичари сликарства скоро највећу пажњу посвећују управо уметности и начину набацивања сенке; и за уметнике овај или [неки] други карактер сенки битно одређује њихов стил. Онада је природно изразити недоумицу: како то, расуђујући о иконопису, ми ниједном чак ни поменули нисмо реч *сенка*?

— Ми уопште нисмо заборавили ту реч, јер у иконопису за њу ни нема места: иконописац се не бави тим тамним послом и сенке, наравно, не слика.

— А како то? Иконописне слике стоје у некаквом односу са предметима стварности и, према томе, иконописац не може избећи да некако не пренесе и сенке на тим предметима?

— Никако, јер иконописац приказује *биће*, чак и *благодатије*, сенка није биће, него просто одсуство бића, па сликати тако нешто, то јест сматрати сенку нечим конкретним, некаквим присуством бића, било би коренито извртање онтологије. Ако је свет уметничко дело свога Творца, а уметничко стваралаштво је опет испољавање човекове боголикости, онда је природно очекивати и некакав паралелизам између Божјега стваралаштва по суштини и човековог стваралаштва по сличности. Природно је очекивати, да разне фазе најчовечанскије и најсветије уметности понављају основне стадијуме метафизичке

онтогенезе свих ствари и бића. Међутим, и у поретку психофизиолошким било би настрано сликати оно у чему је немогуће не видети делимичну *ослабљеност* или чак *пуно одсуство* неких утисака.

— Ипак, ти не можеш порицати факт да се у сликарству сенка слика; особито је то очигледно у акварелу, где светла места остају недирнута бојом, док се боја наноси на сенке. То је неизбежно зато што уметник иде од светлости према сенки, или од осветљенога према тамном. Па, изгледа да и метафизички не треба да буде друкчије: у онтологији, као и у сазнању, *omnis determinatio est negatio*, да би израдио облик, да би дао предмету индивидуалност, *determinatio*, неопходно је окрњити неку пунину. То сазнање је: анализа, разлагање, издавајање; познајемо ствар тек ако маказама изрезајемо њену периферију из простора који је окружује. Не поступа друкчије ни сликар. По мом [мишљењу] он при таквом начину деловања остаје потпуно веран философији. . .

— [Да, али] — ренесансној. Све што си рекао, и ја бих поновио. Али ти заборављаш да постоји и обратна философија [Цркве], а, према томе, мора да постоји и њој одговарајућа уметност. Заиста, кад не би било иконописа, *il faudrait l' inventer*. Али он постоји, и стар је колико и човечанство. Иконописац иде од тамнога ка светлоте, од таме ка светлости. А наше разматрање иконописне технике било је учињено управо с обзиром на ту њену особеност: најпре само апстрактна схема, затим околна светлост која даје силуету — потенцију изображења и његову боју, онда постепено пројављивање слике, њено обликовање, њено рашчлањавање, вајање њеног обима кроз просветљавање. Постепено наношени слојеви боје, све светлији, завршавајући се белинама, двишкама и отметинама, стварају у тами небића слику, и та је слика — од светлости. Сликара хоће да појми предмет као нешто само по себи реално и супротно од светлости; својом борбом са светлошћу, то јест са сенкама, уз помоћ сенки, он открива посматрачу себе као реалност. Светлост у схватању сликара јесте само повод за самооткривање ствари. Напротив, за иконописца нема [одвојене] реалности [између] саме светлости и онога што ће он да произведе [то двоје је једно].

Да бисмо добили индивидуалност ствари, нема разлога да се било шта одриче, а ту и нема места за одрицање, јер, док ствар није саздака светлошћу, дотле она још не постоји; а своју конкретност она добија не путем порицања, него, позитивно, творачким актом, треперењем светлости. Ништа није постојало; творачким актом ништа је постало, позитивно ништа, заматак, зачетак ствари; и, прожиман светлошћу, он почиње да се обликује, да се ваја, док се не пројави светлосна уобличеност. Оно што суштински одређује облик, највише блиста; мање значајно — мање и блиста. Тачније, на чему је починула светлост, то је и иступило у биће по мери свога просветлења. Биће, конкретност, индивидуалност — то је нешто позитивно, то је божанствено „да” свету, [то је] остварени творачки глагол, зато што глас Божји доживљавамо као светлост, а небеску хармонију — као кретање небеских светила. Нису без разлога дубоки песници начули у светлости звук. А у ономе што Бог није дорекао, што је рекао полугласно,

ми видимо и мању светлост; али и најмања, она је ипак светлост, а не тама: потпуна тама, потпуна сенка, апсолутно се не може доживети, јер не постоји, она је апстракција. И не без разлога један угледни гравер нашега времена најдубље сенке, исто као и нешто што је невидљиво, али што присуствује у сазнању, означава — не слика, него управо означава — одсуством боје, апстрактном белином чисте хартије. На крају крајева све се своди на то, да ли да се верује у онтолошку примарност и самодовољност света који се сам изграђује и сам рашчлањава, или веровати у Бога и признати свет за његову творевину. Ренесансно сликарство, мада и не увек доследно, служило је првome погледу на свет, а иконопис је веру изабрао за своју основу. Отуда извире њихова разлика у уметничким поступцима.

— Све то потиче из свега претходног, али је пожељно доћи до закључка и разјаснити шта треба да мислимо о светлости у западним делима, зато што и у њима постоји светлост, чак светлосни удари у виду светлих пега.

— Да, то је суштинско питање. Но да бисмо одговорили на њега по правди, неопходно је строго памтити да западна уметност ни у једној својој особености, па ни у своме противљењу иконопису, никад, чак ни у својим крајњим токовима, није била до краја доследна.

Иконопис је чисто изражени вид уметности, где је све једно наспрам другога: и материјал, и површина, и скица, и предмет, и назначеност целине, и услови њенога созерцања; та повезаност свих страна иконе одговара органском карактеру целовите црквене културе. Напротив, ренесансна култура је у најдубљој својој основи еkleктична и противречна; она је аналитички раскомадана, састављена из елемената окренутих један против другога и од којих сваки тежи самосталности. Не стоји ствар друкчије ни са њеном уметности: она се храни — и у своме одрицању теократске циљевитости живота — соковима својих средњовековних корена, и кад би озбиљно почела да лучи из себе традиције које је хране, онда би једноставно дошло до њеног самоуништења.

Узми као најпростије: да ли би много остало од ренесансне уметности ако би из ње били искључени религиозни сижеи, и шта би је кретало кад би јој се одузели црквени мотиви? Овде није место да улазимо у та питања. Ја сам хтео да кажем само толико, та уметност не држи се увек ни у свему свога сопственог поимања светлости као спољне, физичке енергије, на супрот црквеном поимању светлости као силе онтолошке, као мистичнога узрока свега постојећег.

— Ти хоћеш да кажеш да у западном сликарству постоји предмет сам по себи, а светлост опет постоји сама по себи, и саоднос између њих је — случајан: предмет се само осветљава светлошћу, и зато светла места, посебно светле пеге, могу да падну где било. Оне су случајне у односу на предмет, али њихов узајамни однос није случајан и он одређује неки други предмет, у ствари, предмет између предмета — светлосни извор.

— Јединством перспективе уметник хоће да изрази јединитост [изузетност] посматрача као предмета, а јединством полутаме —

предметност извора светлости. Мени је добро познат позитивистичко-нивелирајући задатак тога сликарства: за њега нема јерархије у свету, и озаравајућу светлост, исто као и созерцавајући дух, оно жели да поистовети са спољним предметима, трпајући их све у један исти плинат условности. Али како ћемо, на крају крајева, формулисати обратни задатак?

Пре свега, само западно сликарство одступа од свога идеала, оно је боље него његов сопствени дух — руководитељ. На пример, јесте да онс проглашава перспективу за обавезни закон, али у високим делима оно свесно одступа од норми перспективе. Тако је то и са јединством осветљења. Ако би оно до краја сматрало осветљење као случајно, хоћу рећи, ако се свет не би схватио нимало онтолошки, онда би нам осветљени облик — облик самовољно осветљен, али уопште неусловљен светлошћу — био апсолутно непојмљив; уметник прокламује однос светлости и облика за произвољан, али у самој ствари узима осветљење не како било, него некакво нарочито одабрано, јер осећа, да само оно даје правилно вајање форми. Једно осветљење улепшава облик, а друго га изопачује, и значи, по тајном осећању уметника, форма, као видљива појава, њему се даје светлошћу, при чему може да буде дана срећно, а може — и промашено. Али сад, шта значи то „срећно“, ако не полусвесно речено „онтолошко“? И зато, чим дубоком уметнику затреба, он нарушава, свесно нарушава — јединство светлости и таме, само да би вајање облика могла бити што суштинскије.

— Излази као да то вајање облика настаје помоћу светлости.

— [Још тачније]: из светлости. Ову метафизику Цркве су више или мање предосећали многи, али у неких који су били очигледно уметници и довољно безбрижни у верности ренесансној науци, то вајање из светлости се изводило врло неприкривено и тада је питање о јединству светлости и таме потпуно отпадало. Рембрант — шта је његово дело ако не високи рељеф од светлосне материје? Чак поставити питање о јединству перспективе и јединству светлости и таме, овде постаје бесмислено. Простор је ту затворен, а извора светлости уопште нема; све ствари представљају усковитланост светлосне фосфоресцентне материје.

— Али зар према тој фосфоресценцији трулежи стреми икона?

— Наравно не, јер у Рембранту се нарочито истиче [отров] ренесансног обожавања самога света, а Рембрант се према трезвеноме Холанђанину односи исто онако као Беме према Кирххофу и Херцу.

Иконопис представља ствари као изникле из саме светлости, а не као осветљене извором светлости споља, међутим код Рембранта нема никакве светлости као објективнога узрока ствари — и ствари не ничу из светлости, него су оне саме прасветлост, самосветлуцање првобитне таме, тога бемеовског *Abgrunda*. То је пантеизам — други пол ренесансног атеизма.

Али, примећено је да, — на супрот италијанскоме рационалистичком осветљењу (искључујући једино магизам Леонарда), север углавном више нагиње пантеистичкој фосфоресценцији.

Најкарактеристичније — то самообожаванье света сједињава се овде са одрицањем аскетике, и за сијање није неопходна светлост, као што уопште у германској мистици висина и вредност постигнућа не стоји у вези са висином духовном, да би тело било утанчано. Рубенс је јасан пример тога самосијања тешкога и дебелог тела. Ја сам уверен да ти нећеш оспоравати присуство тог самосијања код Рубенса; али мени се чини ти ниси обратио пажњу на дубоку сродност и Рембранта и Рубенса са духовним устројством холандске школе: загонетни Рембрант има много сродника у лицу холандских *nature mort'* иста.

Мени је било страно да слушах твоје речи о трезвеноме Холанђанину: то дивно грожђе, брескве и јабуке, то поврће и рибе — ако их назовемо натуралистичким, шта је онда метафизика? Но, наравно, то је на слици идеја грожђа, идеја јабука и тако даље. И све то потпуно по рембрантовски, сија из себе самог. . .

Моменат самосијања ја не одричем у томе *nature mort'* у; али, на супрот Рембранту, ти плодови и поврће мени изгледају и као праведан однос према свету: у њима има нешто од иконописа, од произведености светлошћу. Но, било овако или онако, али јединство светлости и таме као и спољни однос светлости према облику овде одсуствује; а ми смо, као што се сећаш, поставили питање о тенденцији западнога сликарства и супротставили смо њему — а не сликарству уопште — иконопис или његову тенденцију, у даноме случају и једно и друго је неважно.

Иконопис види у светлости не нешто спољашње за ствари, али у њој не види ни самобитно својство које би било суштински неодвојиво од материје: за иконопис светлост поставља и гради ствари, она је — њихов објективни узрок који се већ управо због тога не може схватити као само нешто спољашње; то је — њихово трансцендентно начело, које се преко њих пројављује, али се њима не исцрпљује.

— Стварно техника и методи иконописа су такви да се оно што се њиме изображава не може схватити друкчије до као произведено светлошћу, тако да је корен духовне реалности насликаног немогуће не видети у светлоносној, небеској слици, у светлом лику, у идеји. Али да ли је то само принудни утисак, своје врсте метафизичка илузија, надграђена над иконописном техником, да ли је то последица коју није предвидео иконописац, или пак стварна метафизика, свесно изражена уз помоћ иконе?

— А је ли правилно постављена твоја дилема? Па ти питаш је ли метафизика иконе нешто илузорно и [нешто], према томе, што не заслужује теоријско разматрање, јер нема разумне вредности, или је то нарочито спровођена у икони апстрактна теорија, тако да, према томе, икона мора да се схвати као алегорија. И ти ћеш ме ставити на раскршће, па било да пођем десно или да пођем лево, морам доћи, до истог безизлаза.

— А до којег?

— До одрицања иконе као очигледно показиваног другог света. Ако кажем да је метафизика иконе илузорна — ја ћу обездушити икону и учинити је само чулном, или ако будем говорио нарочитости њене технике — излази на исто. Било тако или онако, сама икона

испала би бесловесна, чулна, спољашња, док ће духовни садржај бити апстрактан, лишен своје очигледности, у једноме случају због апстрактније која следи за њом, а у другом — због оне која јој претходи. Међутим, смисао иконе је у њеној очигледној разумности или разумној очигледности — оваплоћености. Још не знам да ли ти је јасно то одрицање на које ме ти гураш својим раздељивачким питањем; али мени је то јасно, и чим сам у шкрипцу да морам одрицати икону, ја онда више волим да то учиним с твојим питањем.

— Али такво катастрофално значење мог питања мени није било ни на крај памети, и још не разумем где се крије извор такве опасности.

— Па у прећутно уведену појму о апстрактној метафизици, о метафизици као апстрактној мисли. Сва је ствар у томе да религиозна мисао, тачније рећи, разум Цркве, коренито одбацује апстрактна постројења као таква. Црква одриче духовну значајност свакој мисли која се не опире на нешто конкретно у опиту, и уз то утврђује метафизичност живота и животност метафизике. А кад се говор бави, у специјалнијем смислу, метафизичким садржајем једне или друге очигледне појаве, онда се то поима као паралелизам и везаност двају раскривања једнога истог конкретног опита. Ти си, ето, говорио о метафизици у иконопису; али у конкретном опиту тачка ослонаца једнога и другог не бива апстрактна мисао о природи ствари, нити чулна својства боја и линија, као таквих, него духовни опит... духовни доживљај...

— Ти говориш о *виђењу* светог?

— Да, о *виђењу*. Уосталом, да бисмо спречили двосмислено тумачење, које може да наступи зближавањем речи *виђење* са *видљивошћу*, зато рецимо јављање, јављање светог, појаву светог. И метафизика и иконопис ослањају се на тај разумни факт или фактички разум: у јављању горњег света нема ничега једноставно датог, непрожетога смислом, као што нема никаквог апстрактног учења, него је све оваплоћени смисао и осмишљена очигледност. Ослањајући се на то јављање, хришћански метафизичар никад неће изгубити конкретност и, према томе, стално ће високо ценити иконопис, а опет иконописац, ослањајући се на то јављање, неће спасти на голу технику, лишену метафизичкога смисла. Хришћански философ који ненамерно повезује онтологију са иконописом несвесно се служи терминима и сликама последњег; тако и иконописац изражава хришћанску онтологију, не присећајући се њеног учења, него философирајући својом кичицом. Није случајно да велике мајсторе кичице стари извори називају *философима*, мада у смислу апстрактне теорије они нису написали ни речи. Али просветљени небеским виђењем, ти иконописци су сведочили оваплоћену Реч прстима својих руку и заиста су философирали бојама. Само тако може да се схвати безброј пута поновљена светотачка тврдња, много пута засведочена у својој истинитости поставкама васељенскога сабора о једнакоме значају иконе и проповеди: иконопис је за очи исто што и реч за слух. И тако, не зато што икона условно преноси садржај некога говора, него зато што и говор и икона непосредним својим предметом, од којег су неодвојиви и у објав-

љивању којег је сва њихова суштина, имају једну исту духовну реалност. А сведочење о духовном свету је, по схватању целе древности, философија. Ето зашто се прави богослови и прави иконописци једнако називају — *философима*.

— Дакле, ти хоћеш да кажеш да иконопис јесте метафизика, као што је метафизика — својеврсно иконописање речима.

— Да, и у име тога могуће је посматрати стални паралелизам једне и друге активности, мада се свесно или, боље речено, намерно он нема у виду. Тако у стилу: поразно је очигледан књижевни барок у богословљу XVII, особито XVIII века и, нарочито, у богословским трактатима и проповедима тога времена мени се просто чине видљиви они заокругљени, промишљено уплетени набори и церемонијално плешући покрети; а слично подударање у свим временима, и тема о унутарњем подударању богословља и иконописа — како по садржају тако и по стилistici — чека свога истраживача. Али, ја сам сад хтео да означим најглавније — метафизику светлости, јер је она основна карактеристика иконописа.

— Познато ми је да су за највише и сазнајно најцењеније опажаје у древности — још у дохришћанској древности — сматрани опажаји вида и слуха: Кад Хераклит каже: „Очи и уши — сведоци су несигурни“, он хоће да каже: „чак очи и уши“ — све чулно опажање скроз је несигурно. Мени је познато давање првенства гледању, а не слуху, барем у грчкој философији. Позната је карактеристика јелинскога мишљења као онога које се управо ослања на гледање, због чега се и у платонизму духовна основа ствари одређује као *вид*, *εἶδος* а не слух, мирис и друго. Најзад, највише постизање метафизичких узрока бића у античкој философији се односило на светлосна озрачења. Па и сва је платонистичка онтологија била, наравно, смишљена према схеми за смесу, сјединење, сливање таме — небића — и видова, или идеја — бића, при чему се за метафизички узрок ових последњих признавало сунце света умнога, сама идеја добра, или добро, то јест извор светлости. Свакоме ко се дотицао Платона, позната је конкретност Платоновога схватања те *умне светлости*, и не случајност управо такве конкретности, јер се Платон ослањао на мистеријски опит. Уосталом, на те теме могуће је говорити веома много, ја сам хтео да искажем претпоставку, да, по свој прилици, ти сматраш црквено учење, као и све везано с платоновском традицијом, за блиско томе кругу појмова?

— Да, и ту је изражајна сама употреба речи: у црквеноме језику има стотина речи као кованице од „светлост“: такве су: светлоносац, светлообразни, светлобацач, светлодавац, светлодржац, светлоначелни, светлојављење и друго, а да не говоримо о безбројним случајевима употребе речи „светлост“ и других изведеница. Давно је примећено да у литерарноме делу изнутра господари овај или онај лик, ова или она реч; да дело бива написано ради неке речи или слике или неке групе речи или слика у којима треба видети заматак самог дела...

— И такво место речи-заметка у црквеним делима, особито у богослужбеним, наравно, припада *светлости*. У ту претежно светлосну

тоналност богослужбених дела не треба сумњати. Али ја желим да чујем одређеније и по могућности сажето изражено метафизичко учење.

— Сажетије од апостола Павла, не може се рећи.

— А то је?

— „*πάν γὰρ φανερόμενον φῶς ἐστίν*” — „Јер све што је објављено, светлост је” (Еф 5, 13). То јест, све што се јавља, или друкчије говорећи, садржај свакога опита, дакле, свако биће је *светлост*. А што није светлост, то се не јавља, значи, и није реалност. Тама је бесплодна, и зато „*дјела таме*” Апостол назива „неплодним” — „*τοῖς ἔργοις τοῖς ἄχαρμον τοῦ σκοτοῦς*” (Еф 5, 11). То је тама „*кромешна*” [паклена], *растурена мимо*, то јест *ван* Бога.

Али у Богу је — све биће, сва пуноћа реалности, а оно што се простире ван Бога — то је адска тама, то је ништа, *небиће*. Да, баш ад, или аид (*ἄδης, ἄϊδης*). чак етимолошки значи *без-вид*, оно што је лишено вида, што је суштински невидљиво, тама. Реалност — то је вид, идеја, лик, а иреалност је: *безвид*, ад, тама [невиделица].

Све постојеће има и енергију деловања којом се и доказује његова реалност; а што је неспособно да делује, то и није реално, као што су рекли свети оци: „само *небиће* нема енергије”. У тами су, по Апостолу, дела бесплодна, не доносе плода, према томе, тама је лишена енергије. То је, у сопственом смислу речи — ништа, смрт: а светлост која у њој поново засија ствара овде или буди из смрти „*чеда светлости*”, и она доноси плод — „у свакој доброти, и правди, и истини, *искушавајући* шта је *доброугодно* Богу” (Еф 5, 9. и 10).

И тако, плод дела светлости јесте *искушавање*, или *испитивање* (*δοκιμάζοντες*) воље Божје, то јест онтолошке норме постојећег. То је *разобличавање* свега, то јест сазнање несклада између доњег света и његове духовне основе — његове идеје, његовога божанског лика, — а то *разобличење* се врши *светлошћу* (Еф 5, 13).

— Уопште говорећи, вероватно је, неоспорно је да је „*све објављено светлост*”, по црквеном учењу. Али да ли је могуће, хватајући се за слово тих речи, тумачити у смислу онтолошком и иконописном место из *Посланице Ефесцима* које си ти навео? Мени се чини, једва да може бити два мишљења о моралној поучности тога смисла, али о онтологичности не никако. Обрати пажњу на контекст те 5. главе те *Посланице*: Апостол саветује Ефесцима „*да* *ходе у љубави*”, да свесно избегавају блуд и сваку нечистоту, псовку, лудовање, ругање и тако даље, позива их да се не опијају вином, упућује да се покуравају један другоме у страху Божјем; даље указује на обавезу жена да се повињују својим мужевима; у 6. глави учи о дужним односима између деце и родитеља, господара и робова. Према томе, и ова изрека: „*све објављено је светлост*”, — стојећи код Апостола као објашњење зашто *чеда светлости* имају моћ и обавезу да *изобличавају* дела таме, такође има смисао морално-поучни.

— Твоје примедбе су правилне, али не и твој закључак. Ти се позиваш на контекст, али онда дозволи и мени да учиним то исто и да се обратим тексту те главе — пете — и целој *Посланици*. Али прет-

ходно једна примедба: не лаћам се да доказујем, него само да покажем, како сам осећам.

Посланица је упућена житељима Ефеса, славнога по својој уметности и поштовању Артемиде; тај град је био центар магије и производње идола, чак је из *Дела апостолских* познат случај народне буне, под хушкањем Димитрија, ковача сребра и, вероватно, других мајстора којима је са ширењем хришћанства почела да опада продаја њихових производа. У *Посланици Ефесцима*, изгледа ми, сачувано је супротстављање томе мртвоме делу ефескога многобоштва, које је наступало против Апостола под видом скулптуре, одухотворене Божје уметности, која се представљала под видом древнога сликарства, технички истоветнога са оним што је касније постао иконопис. У апостолу Павлу, као Јеврејину, и при том високоученом, идоли нису могли а да не узбуде органско гнушање, док је сликарство, особито античко сликарство неупоредиво више симболично и по суштини даље од натуралистичкога подражавања, било је прихватљивије, а својом техником-вајањем у светлости ишло је у сусрет библијском учењу о стварању света и платоновској идеологији, блиској јудејском богословљу и по суштини свога садржаја, и историјски, сагласно Филоновој традицији.

Уметности виђења намеће се као мисаона антитеза уметност додира, и, према томе, уметности светлости противстоји уметност таме.

Добро је познато доминирајуће значење чула пипања у дохришћанској уметности и, према томе, особита веза тога чула са многобоштвом. С друге стране, из светоотачких дела још јасније се види нарочита веза чула пипања, више од свих осталих чула, са облашћу где се нарушава чистота. Тих и сличних мисли није могао а да се не сети, макар и споредним сећањем, писац *Посланице*, исто као и њени читаоци. Чак и тамо где Апостол само као да поучава, пред њим се уздиже, с једне стране, слика живописа, као плодотворне уметности светлости, која је призвана да сузбије вајање — бесплодна дела таме. . .

— То си хтео да означиш места тих поучавања у целој *Посланици*.

— О томе и говорим. . . А са друге стране св. Павле има пред очима слику великога уметника који светлошћу зида у „похвалу славе благодати своје” (Еф 1, 6), слику света — сав домострој Божји. И кад Апостол говори у самоме почетку о нашем избору у Христу пре стварања света (Еф 1, 4), а завршава саветима да будемо деца светлости, раскривајући конкретно животни лик, таквих, зар не пролази пред нама у великоме сам тај процес, што у маломе врши иконописац, почињући од скицирања-оивичавања у злату будућих слика и завршавајући у светлости јављеним и златом разделке озареним ликовима те деце светлости?

Уосталом, ти си се изражавао против онтологичности апостолске изреке. Одговарам: Цркви је уопште у највећем степену туђ морал, и ако се говори у Цркви о добром владању, онда се то ради искључиво у смислу онтологије, онтологије живота, а не моралистички, још мање јуридички. Та туђина морала изванредно је карактеристична за апостола Павла, а у даној *Посланици* — превасходно. Уосталом,

шта да се ту говори. Ко је боље од апостола Павла упознао узалудност и духовну опасност „дјела закона“, као и покушаје да се неко спасе моралом. И зар је он могао, после свега шта је преживео, да предложи норму владања ван и мимо вере у Христа, нешто мимо онтолошкога храњења од Његове пуноће?

У односу на *Посланицу Ефесцима* показују се три њене особености које њу јасно разликују од свих других.

Прва од тих особености јесте *висина* садржаја са свечаношћу говора која одговара многообухватности смисла. Свети Јован Златоусти пише: „Кажу да је свети Павле кад је још усмено поучавао Ефесце, већ им [тада] поверио најдубље истине вере. У сваком случају (*Посланица Ефесцима*) је испуњена узвишенима и необухватним созерцањима: у њој он објашњава оно о чему готово нигде није писао...“ Виђење бескрајних добара, којих смо ми постали саучесници у Исусу Христу, усхићује Апостола, и у њему су светле мисли и осећања у таквом изобиљу да он не успева да их обухвати речима. Мисао тече за мишљу незадрживо, док не исцрпи цео предмет занесеног Апостола. И реч се умножава јер је Апостол хтео да оцрта сваки умом опажени предмет, не задржавајући се, међутим, на њему нарочито, него обележавајући га у општем опису умних виђења која теку кроз сазнање. Судећи по таквоме карактеру садржаја *Посланице* и по таквоме тону говора у њој, она је оно исто међу посланицама апостола Павла што је и Јеванђеље од Јована међу осталим јеванђељима.

Друга особина ове *Посланице* — директна последица претходне — јесте општост. Апостол живописује уопште суштину хришћанства: како је од века Бог одредио да нас спасе у Сину свом, како је Син Божји дошао на земљу и остварио ово спасење, како сви ми постајемо учесници овога спасења и како смо, услед тога, дужни да живимо и радимо. Ни на какве историјске догађаје он не указује. Све што он ту говори може да се односи на сваку хришћанску заједницу. Примећена је једино разлика лица под речима „ми“ и „ви“. „Ми“ — то су Јудеји, а „ви“ — многобошци, чије је сливање у једном телу Цркве у Господу служило као полазна тачка свих созерцања која су очаравала Апостола. Оснивајући се на таквој општости садржаја *Посланице*, неки су је назвали општим хришћанским хатихизисом.

Трећа особеност *Посланице* — јесте та што у њој нема никаквих упућивања на било какве историјске прилике, ни самога Апостола, ни Ефесаца... „Апостолу се није силазило у било какве просечности за време таквих необичних и свеобухватних созерцања, у којима је, наравно, он продужио да се налази и после њиховог излагања речима“.¹ А циљ *Посланице* је — да пожели Ефесцима „да би им Бог дао просвећене очи срца“.² Апостол жели да би они били узведени до јасновиђења духовнога, до созерцавања божанског поретка ствари [икономије спасења], колико је то могуће за нас на земљи; јер жели „да би

¹ Епископ Теофан, *Толкование Послания святого Апостола Павла к Ефесянам*, Издание 2, Москва 1896, 19—20.

² Тамо, 109.

то, што сам он види, видели и они, али узвишенијега од апостолског виђења није било и неће бити”.³

Саобразно томе циљу Апостол излаже у почетку *Посланице* тајну спасења, а у другом делу слика раст тела Христова и његов живот, при чему се тај моралнопоучни део — уопште и у деловима излаже као конкретна манифестација онтологије спасења, која је цело време, као златном позадином, окружена духовним размишљањима, и појединости живота стоје пред сазнањем читаоца као примене и испољавања онтологије. И у нашем случају: не треба речи „све објављено је светлост” да буду протумачене у духу правила владања, морално, него, напротив, смисао ових последњих [речи] одређује се зацело, по Апостолу, онтолошким значењем светлости.

Са пуном тачношћу Апостол сведочи онтолошку реалност другог света који је он угледао сопственим очима, и он хоће да би његово сведочанство постало семе таквих истих созерцања у верујућих. Потпуно је природно да се рашчлањеним исказом сведочанство о духовном виђењу показује као најтачнија формула и другостепеног сведочанства о духовноме свету — иконописања.

* * *

Маска је издахнула и у њен леш су се уселиле туђе силе које већ немају никакве везе са религијом. Додирнути маску је постало нечисто; отуда строге црквене забране против личине и прерушавања. Али духовна суштина појаве културе, и тим више култа, не умире, она се преиначавала, она води ка новим облицима културног стваралаштва и показује себе кроз њих често потпуније и чистије од претходног. И у датом случају свештена суштина маске не само да није пропала, са разлагањем њене раније слике, него, одвојивши се од њеног леша, створила је себи уметничко тело. То је — икона. Културно-историјски икона је управо наследила задатак ритуалне маске, узводећи тај задатак — јављати упокојени у вечности и обоготворени дух умрлог — на највиши степен. И, наследивши тај задатак, икона је заједно с њим усвојила карактерне особине технике израде свештене маске и њој сродних културних појава, а затим и оригиналност уметничких метода који су сазревали хиљадама година.

Историјски најтешња је веза иконе — са Египтом, и овде се управо зачиње икона, као што овде настају основни иконописни облици. Разуме се, ово најсложеније питање о историјском пореклу иконописа у који су се улила најбоља достигнућа уметности свега света, овако изложено, јесте само схема: али у краткој формули таква схема била би најправилнија. Према томе, управо египатска маска — унутарње осликани саркофаг од дрвета старог Египта, — та футрола за мумију која сама има облик замотаног тела с откривеним лицем, — то је прва родоначелница иконописа, и такође и бојење саме мумије, замотане импрегнираним повојима на које је наношен гипс. Ево, то је најстарији прекивач (и левкас) по којему је даље ишло сликање воденом бојом. Састав лепљивог материјала мени је непознат,

³ Тамо, 109.

али ако би се показало да је то било јаје, онда би то не само објаснило иконописну традицију, чију појаву не би било лако објаснити из утилитарних побуда, него би и дубоко понирало у теургијску симболику египатске уметности, јер би, у духу те религије телеснога васкрсења, било потпуно природно премазати умрлога јајетом — иконским символом васкрсења и вечног живота.

Разумљиво је да при исликавању мумија или саркофага није било нужно и обавезно постављати сенке, како због уметничкога разлога — уколико су мумија или саркофаг и без тога били телесни предмети, — тако и због симболичког разлога, јер је умрли излазио у царство светлости и постајао је сликом Бога („Ја сам — Озирис” — таква је свештена формула вечнога живота, натписана у име лица умрлог), и, према томе, њему није потребно приписивати никакав недостатак, слабост, затамњење. Покојник, примивши у себе бога, мада и чувајући своју индивидуалност, постао је сликом божјом, идеалним обликом своје сопствене човечности, идејом самога себе, своје сопствене духовне суштине. И задатак осликавања мумије био је да представи управо ту идеалну суштину умрлога који је одсад постао бог и предмет култскога поштовања.

Друкчије говорећи, то сликање било је дужно да акцентира идеалне црте умрлога, да обради емпиријско лице до чисте пројаве човечности у њему. Према томе, та уметност се замишљала не као портрет који стоји напореда с лицем, него као слика управо самога лица — његово сенчење и шминкање, схватајући ово у добром, античком смислу идеализације. Иконописна техника се такође своди на акцентуације које се постепено и слојевито слажу — белењем одела и вохрењем ликова, употребљавајући ове термине широко, као и контуре или сликања.

Мени се чини, иконописни методи се изводе из задатака предвиђених за сликање мумија, наиме — дати појачану извајаност лица у светлости, која се својом силом противи случајевима несталнога осветљења и зато је изнад услова емпирије, очигледно показујући нешто метафизичко: облик лица је дат помоћу светлости, али не светлошћу и сенком; а светлост — то није осветљење земаљским извором, него је то свепрожимајући океан сијајуће енергије који полаже и форме. То је, у крајњој мери, тражила египатска уметност. Али даљи корак у напредовању био је прелаз од површине дрвеног залевкашеног саркофага на такву исту површину даске, при чему није без симболичкога значења било употребљено дрво кипарисово — древни символ вечнога живота и нетрулежи.

Друкчије говорећи, да би се ослободили и остатака игре светлости и сенке на исликаној мумији или саркофагу, неопходно је било удаљити се од материјалнога облика саркофага, као ствари, и тврђе стати на подлогу симболизма. То је давало уметнику средство да се подигне изнад променљивости и условљености земаљске светлости. Као што је познато, осим иконе, а делом и пре иконе, тај корак је био учињен и портретом хеленистичке епохе, који је, делимично, избацио са правог пута и икону која је настала, уносећи воштане боје и илузионистичке методе, мада се илузионизам тих портрета сједи-

њује са идеализацијом, а делимично је пробио и најкраће путеве према чистоме иконопису. Могуће је да сам илузионизам тих портрета треба да буде тумачен не као њихов директан циљ, него као рудимент раније скулптурне површине саркофага. Стремећи према симболизму и ослобођењу од непреображенога тела, хеленистички портрет се није решио да одједном раскине са материјалном површином саркофага и признао је за себе да је принуђен да даде неки њен живописни еквивалент, мада је крајњи задатак свештене уметности био ослобођење од овога последњег. Тада се и развио иконопис, првобитно колико је познато, не туђ хеленистичком портрету. А, с друге стране, не треба да се заборави, да и тај портрет уопште није био портрет у *нашем* смислу: то је и била, мада и унапредовала по путу симболизма, она иста погребна маска. Као што је познато, такав портрет је побожно сликан за живота, али у виду будућег погребња, а после смрти стављан је на место лица у саркофаг, исликан занатски, у приближној сличности са изгледом умрлога (пол, узраст, положај, стање и тако даље то јест у долику). На тај начин, хеленистички портрет је био врста *иконе* са умрлога и тој икони, несумњиво, одавано је култско поштовање. Несумњиво, држање тих погребних обреда и од стране египатских хришћана, у чијем сазнању смисао и значај египатског погребног обреда не само да није био оборен, него, на против, добио је потврду „благих вијести“ и бесконачно јачање и дубину. И ако су сви умрли хришћани, „свети“, по Апостолу, били предмет култа, утолико више се то односило на појединачне сведоке вечног живота, поред чијих су тела служена свеноћна бденија и над којима се служила света тајна Тела и Крви које храни за живот вечни. Погребни портрети ових последњих су се природно подигли у својство *икона*, разумевајући ту реч сужено.

Запитајмо се сад о метафизици иконе — да ли египатској, метафизици дохришћанској или хришћанској — свеједно је.

Ако је осликавање мумије прикривало собом тело умрлога обрађено у мумију, а то је тело мишљено као повезано с начелом живота, да ли је онда било могуће замишљати то сликање лица као нешто само по себи, а не у односу на лице? Је ли могуће било у изразу „сликање лица“ ставити логички акценат, не на неизмерно важном, скупоме и свештеном — „лица“ него на другостепеноме, сложеноме у слојеве на првом, и физички и метафизички пустом — „сликање“? Наравно, не, наравно, указујући на то сликање, на погребну маску, рођак или пријатељ покојнога је говорио (и правилно је говорио): „Ево мој отац, брат, пријатељ“, а не: „Ово је боја на лицу мога оца“ или: „Ево маска мога пријатеља“ и тако даље. За религиозно сазнање, слика или маска се није одвајала од лица и није му се супротстављала, она је замишљана код *њег* ис *њим*, кроз свој однос према њему, имајући смисао и вредност. Та маска није била скривање покојнога, него његово откривање, и при том у његовој духовној суштини, и то још јасније и непосредније неголи изглед самога лица.

Маска је у култу умрлих заиста била јављање умрлога, и при том већ јављањем небеским пуна величине, божанствене лепоте, уздигнута изнад земних узбуђења и просвећена небеском светлошћу. И древни човек је знао: том се маском јавља њему духовна енергија

тога самога умрлог, који је у њој и под њом. Маска покојнога — то је сам покојни, не само у смислу метафизичком, него и у физичком; он је овде, он нам сам показује свој лик. Друге онтологије није могло да буде ни код египатских хришћана: и за њих икона сведока није била *слика*, него сам сведок, који њоме и кроз њу сведочи. Тако, макар само зато што је та онтологија, пре свега, изражавање факта: икона лежи на телу самога сведока, и свако друго суђење о томе факту, мада је и могуће апстрактно, при било каквима особитим циљевима, конкретно, животно, — немогуће је и било би противно природноме начину да осећа.

Али, даље, тај физички факт може да се утанча и постане сложен, при чему духовна суштина његова неће претрпети изопачење, чим је сазната онтолошка веза између иконе и тела, а тела са самим свецем, онда величина растојања од иконе до тела, исто као и присутни физички изглед самога тела у даном моменту, већ немају моћи, а веза, мишљена онтолошки, не уништава се величином растојања иконе од остатака тела, а такође ни нециљношћу тих остатака.

Ма где биле мошти свечеве и у ма каквом стању оне биле сачуване, васкрсло и просветљено тело његово постоји у вечности, и икона, објављујући га, тим самим већ не представља светог сведока, него јесте сам тај сведок. Не треба изучавати њу као споменик хришћанске уметности, него нас поучава њоме тај светац. И онога момента кад бисмо из најсуптилнијег стида онтолошки раздвојили икону од самога свеца, он би се скрио од нас у неприступачну област, а икона би постала ствар између осталих ствари. У томе моменту жива веза између горњег и доњег, то јест религија, у даноме месту живота, распала би се, и губа би умртвила одговарајућу парцелу живота, а тада треба да се појави бојазан да не би тај расцеп пошао дубље.

БИБЛИОГРАФИЯ*

А. Работы напечатанные при жизни автора

1. О суеверии и чуде. «Новый путь», 1903 г. № 8.
2. Об одной предпосылке мировоззрения. «Весы», 1904, № 9.
3. О символах бесконечности. «Новый путь» 1904, № 9.
4. Спиритизм как антихристианство. «Новый путь», 1904, № 3.
5. И. Кант. «Физическая монадология». Перевод со вступ. статьей, Серг. Посад. 1905 («Богослов. Вестник». 1905, № 9).
6. Вопль крови. М. 1906.
7. Руд. Зом. «Церковный строй». Перевод (совм. с А. Петровск. М. 1906).
8. О типах возрастания. С-П 1906 («Бог. Вест., 1906, № 7).
9. «К почести высшего звания». «Вопросы религии». М. 1906, вып. I.
10. Предисловие к работе А. Ельчанинова «Мистицизм М. М. Сперанского», «Бог. Вест.» 1906, т. I.
11. Антоний романа и Антоний предания. С.-П. 1907 («Бог. Вест». 1907, № 1).
12. Вопросы религиозного самопознания, С-П. 1907 («Христианин», 1907).
13. Начальник жизни. С-П. 1907 («Христианин», 1907, № 4, стр. 705-709.
14. Радость на веки. С-П. 1907 («Христианин», 1907, № 2).
15. Догматизм и догматика. Болгарский журн. «Христианска мисль», 1907.
16. Стихотворения. «Христианин», 1907, № 1.
17. Молитва пр. Симеона Н.Б. к Духу Святому. Пер. «Христианин», 1907, № 2.
18. Плач Богоматери. Предисл. к Канону. «Христианин», 1907, № 3.
19. «В вечной лазури» Сборн. стихов. С-П, 1907 г.
20. Фаллический памятник Котаховского монастыря. «Живая старина». 1908, № 1 и СПб 1908.
21. Пробная лекция, читан. в общ. собр. Сов. МДА 17 сент. 1908 г. Космологические антиномии Канта. СПб. 1909 («Бог. Вест.» 1909, № 4.
- 21.a. Космологические антиномии Имануила Канта. С приложе-

* Объявлена: Ф. И. Уделов, Об. Павле Флоренском, UMCA PRESS, Paris, 1972, 134—141.

- нием экскурса об антиномической структуре разума. Сергиев Посад, 1909.
22. Общечеловеческие корни идеализма. С-П. 1909 г. («Бог. Вест.», 1909, №№ 2 и 3).
 23. Соль земли, то есть сказание жизни старца Исидора. С-П. 1909, («Христианин», 1908-9).
 24. Рецензии на «Начатки рус. грамматики» А. Ветухова. «Бог. Вест.» 1909, № 5.
 25. Глава «Православие» в сборнике «История религии» под ред. Ельчанинова. М., 1909 (совместно с А. Е. Ельчаниновым).
 26. Собрание частушек Костром. губ. Вступ. ст., Кострома, 1909 и 1910 гг.
 - 26а. Собрание частушек Нерехтского уезда. Кострома, 1912.
 27. Пращурьы любомудрия. «Бог. Вест.», 1910, т. I.
 28. Лекции и беседы «Вместо предислов. к курсу лекций». «Бог. Вест.», 1910, Апрель.
 29. Издание «Службы Софии Премудрости Божией», Серг. Лавра, 1912 оттиск «Бог. Вест.», 1912, № 2.
 30. «Архиепископ Никон — распространитель ереси». М. 1913, изд. 2. Авторство статьи «Архиепископ Никон — распространитель ереси» указано самим Флоренским, как его, кажется, в «Мним. геометрии». Поэтому примечание на стр. 79 «Материалов к почитанию имени Божия», приписывающее статью М. А. Новоселову, надо отнести или к недоразумению или за счет тактических соображений того времени.
 31. Предисловие к книге Иеросх. Антония Булатовича. «Апология веры во имя Божие», М. 1913.
 32. Рецензия на «Курс теорет. и прак. арифметики» Таннера. «Бог. Вест.», 1913, стр. 864.
 33. Пределы гносеологии. С-П, 1913 («Бог. Вест.», 1913, 51).
 34. «Напластования эгейской культуры». «Бог. Вест.», 1913, т. 2.
 35. «Письма прот. В. Амфитеатрова к Машкиным». Примечания к ним. С-П. 1914.
 36. Столп и Утверждение Истины. М. 1914, изд. «Путь». Первые неполн. публик.: 1) «Вопросы религии» вып. 2, 1908 г., 2) «Бог. Вест.», 1911, № 1 и 3 — письмо «Дружба», 3) «Бог. Вест.» 1911, № 5, 7 и 8 — письмо «София», 4) «О духовн. Истине» М. 1912.
 37. Вступ. слово перед защитой диссертации. С-П, 1914, 15 стр.
 38. Смысл идеализма. С-П. 1914 («Юбил. сбор.» М.Д. Акад., т. 2).
 39. По поводу книги В. М. Соловьева «Научный атеизм», «Бог. Вест.» 1915, № 6.
 40. «Не восхищение непщева». С.-П, 1915 («Бог. Вест.», 1915, т. 2 или № 7, 8).
 41. Рене де Клерже. Математическое доказательство необходимости бытия Божия. Перевод с франц. под ред. св. П. Флоренского, С-П. 1915.

42. Примечания к письмам профессоров М. Д. Академии к А. А. Лебедеву. «Бог. Вест.», 1916, т. 3, стр. 490.
43. Около Хомякова. С-П, 1916 («Бог. Вест.» 1916, № 7, 8).
44. Приведение чисел. С-П. 1916 («Бог. Вест.» 1916, № 6, июнь).
45. К биографии Н. И. Надеждина. «Бог. Вест.» 1916, № 2.
46. Некролог Ф. Д. Самарина. «Бог. Вест.», 1916, т. 3, стр. 583.
- 46-б Памяти Ф. Д. Самарина (†1916). Серг. Пос., 1917.
47. Прим. к письмам Ф. Самарина к П. Флоренскому «Бог. Вест.». 1917, № 4.
48. Примечания к письмам арх. Федора (Бухарева). С-П, 1917. («Бог. Вест.», 1917).
49. Первые шаги философии (Пращурьы любомудрия и напластования эгейской культуры), С-П, 1917.
50. Памяти В. Ф. Эрн. «Христ. Мысль», 1917, № 11-12.
51. Данные к жизнеописанию арх. Серапиона (Машкина). С-П, 1917 («Бог. Вест.» 1917, т. I).
52. Земной путь Богоматери. «Возрождение», 1917, № 10.
53. Троице-Сергиева Лавра и Россия. В Сборнике «Троице-Серг. Лавра», С-П, 1919.
54. Вычисление электрического градиента на витках обмотки трансформатора. «Бюллет. Техн. Отд. Главэлектро», Серия 4. Шапирогр. изд. М. 1921.
55. Храмовое действо, как синтез искусств. «Маковец» 1922, № 1.
56. Небесные знамения. «Маковец», 1922, № 2.
57. Опись панагий Троице-Сергиевой Лавры XII-XIX вв. Вступ. статья (1923). Сергиевский историко-художественный музей.
58. Ультра-микроскоп со сдвигом. «Вестн. инженеров». 1922, № 4.
59. О мнимостях в геометрии. М. 1922. Изд. «Поморье».
60. Математический расчет электрических трансформаторов. 1922.
- 60-а Символическое описание. Сб. «Феникс» кн. I, изд. Кострома, 1922, стр. 80-94.
61. Число как форма. М. 1923.
62. Диэлектрики и их техническое применение. М. 1924, т. I.
63. Предисловие к «Запискам петрушечника» Ефимовых. 1924.
64. Амвросий-Троицкий-резчик XV века (Совместно с Ю. А. Олсуфьевым) С-П. 1927. Изд. Гос. Серг. Ист. худ. музея.
65. Пористость изоляторного фарфора. Работы лаборатории испытания материалов. Всес. электро-тех. ин-т, под ред. проф. П. Флоренского. М. 1927.
66. Статьи в Большой Сов. технической энциклопедии (первое изд. 1927-1936): том I-XVI (1932), всего 124 статьи.
67. Справочник физич., химич. и теплотехнических величин» (1928-1930), том 4, под общей ред. д-ра Риса, проф. Флоренского и инж. Б. Ширинка. Статья «Магнетизм» — перевод под ред. А. Займовского и пр. П. Флоренского.
68. Карболит. Его производство и свойства. Под ред. проф. П.

- Флоренского. Техн. упр. ВСНХ. Всес. электротехн. ин-т. Отдел материаловедения, 1928.
69. Дешевый источник ультрафиолетовой радиации (совместно с Воропановым). «Соц. реконстр. и Наука» («Сорена»), 1932, вып. 3.
70. Физика на службе математики. «Сорена», 1932, вып. 4.

**Отзывы о сочинениях студентов М. Д. А., помещенные в
журналах заседаний совета М. Д. А.**

71. Журнал от сент. 1909 г. № 10, стр. 257-272 о сочинении студента Наумова С. «Культ Диониса в Греции».
72. Ж. от июня 1910 г. стр. 201-208 о сочинении Синадского Евгения «Мистико-монист. система философии Карла дю Прея и мистика христианских подвижников».
73. Ж. от сент. 1910 г. № 14, стр. 370-380 — о сочинении Рубинского Сергея: «Логика чистого познания и религ. истина».
74. Ж. от июня 1911 г. № 14, стр. 193-203 о сочинении Гиацинтова Василия «Субъект трансцендентальный и субъект эмпирический».
75. Ж. от июня 1911 г. № 14, стр. 214-234 о сочинении Ильинского Влад. «Природа человека по русским народным воззрениям».
76. Ж. от июня 1911 г. № 14, стр. 325-328 о сочинении Семенова Мих. «Типы современ. оккульт. движения в России».
77. Ж. от мая 1912 г. № 15, стр. 220-226 о сочинении Голованенко Сергея: «Проблема опыта».
78. Там же, стр. 234-238 о соч. Даниловского Ал. «История преподавания философских наук в духовно-учеб. заведениях России».
79. Там же, стр. 245-248 о соч. Епифанова Гр. «Математические науки в русских духовных семинариях 19-го века».
80. Там же, стр. 273-277 о соч. Кургановского Михаила: «Природа в религиозном воззрении русского народа».
81. Там же, стр. 389-393 о соч. Соболева Вл. «Религиозно-философское жизнепонимание Гете».
82. Там же, стр. 412-413 о соч. Титова Ал. «Метафизика смерти в произведениях Тургенева и Достоевского».
83. Там же, стр. 432-434 о соч. Успенского Ив. «Философские воззрения Иннокентия архиеп. Херсонского».
84. Ж. от апреля 1913 г. № 4, стр. 115-120, о соч. Шума Андрея: «Генезис идеи Бога у Льва Толстого».
85. Ж. от июня 1913 г. № 11 (?) стр. 196-198, о соч. Архангельского Алексея: «Типы диссолюционных воззрений в церковной письменности и в светской науке».

86. Там же, стр. 264-265, о соч. Иванова Петра: «Психология религиозных обращений».
87. Ж. от июня 1914 г., стр. 351-355, о соч. Левковского Ал.: «Личная ответственность и социальная закономерность».
88. Там же, стр. 353-360, о соч. Лилеева Констант. «Историко-философская теория пр. Тареева. Роль личности в истории».
89. Там же, стр. 385-389, о соч. Паргаческого Ал. «Вопросы социального характера в посл. ап. Павла».
90. Ж. от июня 1914 г. стр. 403-405, о соч. Подлущкого Ивана: «Идеи нравственного совершенства и счастья в классической философии и христианском учении».
91. Журн. 1915 г. стр. 168-189 — «Богосл. Вест.», 1916 г. № 3, 4 и 5 о соч. иеромонаха Варнавы (Беляева) «Св. Варсонофий Вел. Его жизнь и учение».
92. Там же, стр. 229-233, «Богосл. Вест.», 1916, № 5, о соч. Десятова Ал.: «Анализ русской литературы последнего времени».
93. Там же, стр. 367-376. «Бог. Вест.», 1916, № 7-8, о соч. Херсонского Василия: «Этико-социальная теория Хомякова».

Б. Работы напечатанные посмертно

94. Обратная перспектива (1919) «Труды по знаковым системам 3» Тарту 1967 (С купюрами цензурного порядка)
95. О надгробном слове о. Алексея Мечева (1923) «Отец Алексей Мечов. Воспоминания, письма, проповеди. Под редакцией Н. Струве». Париж, УМСА-PRESS 1970.
96. Воспоминания детства. Религия. Природа. «Вестник русского студенческого христианского движения». № 99, 100, 101-102, Париж, 1970-1971.
97. Пифогоровы числа (1922) (Первая часть работы «Число как форма») «Труды по знаковым системам 5», Тарту 1971.
98. Закон иллюзий (Отрывки из работы «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях» 1924) Там же.
99. «Symbolarium» (предисловие к Словарю символов) 1923. Там же.

В. Работы, не напечатанные, но упоминаемые автором, как готовые или готовящиеся к печати.

1. Идея Церкви. Упомянуто: «Столп и Утвержд. Истины», 1914, стр. 755.
2. Идея прерывности, как элемент мирозерцания. Упом.: «Ст. и утвер. истины», стр. 683.
3. Священное переименование. Упом. «Ст. и Утв. Ист.», стр. 617.

4. Введение в историю античной философии. Упом. «Первые шаги философии», 1917, стр. 8.
5. У водоразделов мысли. Было начато печатанием, о чем объявлено в «Мнимостях к геометрии», 1922, стр. 68.
6. О возрастании типов. Упом.: «Ст. и утв. Ист.», стр. 638 и в «Бог. Вест.» 1906 г. № 7 «О типах возрастания», стр. 21.
7. Об особенностях плоских кривых, как местах нарушения их непрерывности. Упом. «О типах возраст.», «Бог. Вест.». 1906, № 7, стр. 6.
8. О любви ко злу. Упом. «О типах возрастания», стр. 7.
9. Опись утвари Троице-Сергиевой Лавры. Упом. в «Мним. в геом.», 1922, как готовящ. к печати.
10. Символы горнего. Анализ икон Троице-Сергиев. Лавры, Упом. в «Мним. в геом.» 1922, как подготовленное к печати.
11. Курс лекций по «Энциклопедии математики». Упом. «Мним. в геометр.», 1922, стр. 57.

Г. Статьи и заметки об о. П. Флоренском

1. Журналы заседаний Совета М.Д.А.: декабрь 1907 г. № 19, стр. 383. Июнь 1908 г. № 11, стр. 178-181, сентябрь 1908 г. № 13, стр. 247 (согласие на занятие кафедры и о прочтении двух пробных лекций).
2. Отчет о состоянии МДА в 1910-11 году, стр. 7 (о принятии священного сана и рукоположении: 23 апр. 1911 года во диакона и 24 апр. 1911 г. во священника) (ст. ст.).
3. Глаголев С. С. проф. «О сочинении студента Флоренского Павла на тему: «О религиозной истине». Журнал заседаний Совета МДА 10 июня 1908 г. № 7, стр. 129-135 (еще 1407) «Бог. Вест.», 1909, февр.).
4. Глаголев С. С. проф. Отзыв о сочинении свящ. П. Флоренского «О духовной истине». Опыт православной теодицеи. М. 1912 г. Журнал заседаний Совета МДА за 1914 г. № 3, 28 марта, стр. 76-85.
5. Трубецкой Е. П. «Свет фаворский и преображение ума», 1914, май. «Рус. мысль».
6. Ц. Ан. «Психологическая загадка», «Церк. Общ. Вестник», 1914, № 20.
7. Еп. Федор (Поздеевский) «О духовной истине» свящ. Павла Флоренского. «Бог. Вестник», 1914, май и отдельно С-П., 1914. Тоже в журн. заседаний Совета МДА, 1914 г. № 3, стр. 35-75.
8. Яковлев А. О книге св. П. Флоренского «Столп и Утверждение Истины». «Народ. Образование», 1914 г., март, т. I, кн. 3, стр. 317-322.
9. Бердяев Н. «Стилизованное православие», «Рус. мысль» 1914, янв.

10. Яковенко Б. В. Философия отчаяния. «Северные записки», 1915, стр. 166-177.
11. «Слово Церкви» 1915 г. 24 мая № 21, стр. 493, примечание (?)
12. Ветухов А. В. Основы веры и знания по данным языка (заметки о феодицеи св. П. Флоренского), Харьков, 1915 г.
13. Бердяев Н. Типы религ. мысли в России. Возрождение православия. «Рус. мысль», 1916, июнь.
14. Бердяев Н. Новохристианство. «Рус. Мысль», 1916, июль.
15. Булгаков С. П. «Софийность твари. «Вопросы философии и психологии», 1916 г. март-июнь.
16. Покровский А. проф. Идеиные итоги жур. «Церковная правда», Берлин, 1916 г. заключит. номер.
17. Архим. Никанор (Кудрявцев) — рецензия в «Миссионерском обозрении», 1916 г. № 1 и 2.
18. М. Л. Письма о русском богословии. Журн. «Церковная правда», Берл. 1914, № 14 и 15, стр. 422-429. и 1916 заключ. номер, июль, стр. 66-73 (о первых четырех письмах «Столпа»).
19. Журнал Министерства народного просвещения — 1916 г., декабрь, стр. 247-251.
20. Жураковский А. Тайна любви и таинство брака. «Христ. мысль», 1916, янв. стр. 65-69.
21. Жураковский А. К вопросу о вечных муках. «Христ. мысль», 1916 г. и отдельно: Киев, 1916 г.
22. Ватутин М. Ф. Современная логика и ее недочеты в области воспитания, стр. 115-132.
23. Ватутин М. Ф. Троиединство как основа понимания духовности. По поводу книги св. П. Флоренского. Лит. Сборн. братства законоучит. г. Одессы. Вып. I, Одесса, 1917 г., стр. 101-115.
24. Всероссийский Церковный Общественный Вестник, 1917 г., 15 апр. № 7, стр. 3.
25. Св. София-Премудрость Божия. Кишеневские Епарх. Вед. 1917, № 12-19 и февр. № 6-7 (Богословско-философск. комментарий на икону того же названия).
26. Тареев М. М. Новое богословие. «Бог. Вест.» 1917, Авг.-Сент.
27. Трубецкой Евг. Н. «Смысл жизни». М., 1918.
28. Крючков Дм. Московское любоумудие. Издательство «Очарованный странник», 1918 г., № 2. стр. 14-17.
29. Лосев. А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1939, стр. 680-694.
30. Радлов Э. Очерк истории русской философии. Пет. 1920 г.
31. А. Белый. Начало века. М.-Л., 1933 г. Характеристика Флоренского на стр. 131, 132, 263, 270-274.
32. Михайлов А. «М. В. Нестеров». М., 1958 г. Репродукция портрета «двух фил.» на стр. 275, текст, стр. 267.
33. Никонова И. И. «М. В. Нестеров», М., 1962 г. Репродукция, стр. 99; текст — стр. 96-100 и отчасти 103-105.

34. Рецензия на ст. «Антоний романа и Антоний предания», Журн. «Век», 1907 г., № 11, стр. 137.
35. Э. Кольман «Против новейших откровений буржуазного мракобесия», «Большевик», 1933 г., № 12.
36. Н. Бердяев, Русская идея, П. 1946, стр. 233-240.
37. А. Ельчанинов, Епископ старец, Путь № 4.
38. Прот. С. Булгаков, Автобиографические заметки, П. 1949, стр. 89, 153-54, 158.
39. Прот. С. Булгаков. Священник о. Павел Флоренский (1943), «Вестник русского студенческого христианского движения» № 101-102, III-IV 1971, стр. 126-135.
40. К. П. Флоренский. О работах П. А. Флоренского. «Труды по знаковым системам S», Тарту 1971.

**Литература о ФЛОРЕНСКОМ, указанная в воспоминаниях
о М. Дух. Академии С. А. Волкова:**

41. Журн. «Логос» 1912-13 г. т. 1 и 2, в отделе «Обзор журналов».
42. Розанов В. В. «Опавшие листья», СПб, 1913, стр. 151 и 414.
43. Газета «Голос Москвы», 1914 г. № 47. Статья Ал. Булдаева.
44. Газета «Утро России» 1914 г. № 38. Ст. Павла Астрова.
45. Газета «Речь» 1914 г. № 19. Ст. «бывшего профессора».
46. Газета «День» 1914 г. № 56. Ст. П. Надеждина.
47. Журн. «Записки мечтателей», 1919 г. № 1, стр. 21.
48. Введенский Ал. И. прот. «Церковь и государство». М., 1923, стр. 12-13.
49. Петровский Дм. Воспоминания о Владимире Хлебникове. «ЛЕФ» Госиздат под ред. Маяковского, 1923 г. Март. (О поездке к о. Павлу Вл. Хлебникова).
50. Энциклопед. словарь изд. «Гранат», 1926 г., т. 44-й.
51. Д. Мирский. «Интеллигентский». Изд. Сов. т. литература. М., 1934 г.
52. Блок А. Собрание сочинений. ГИХЛ, 1963, том 7-й, стр. 422 и примеч. 67 на стр. 518.

ДОПУНА БИБЛИОГРАФИЈЕ ФЛОРЕНСКОГА

Флоренски још нема потпуне библиографије. У разним краћим увидима у његов опус набрајају се извесна његова дела, али нема потпуније библиографије. Најпотпунија је ова коју даје Удјелов и коју овде доносимо, али — и она има пропуста. Наредне библиографске јединице радова Флоренскога, као и списак чланака и књига у којима је реч о Флоренскоме, који у продужетку сле-

ди, прилог су потпунијој библиографији, односно библиографијама — његовој и о њему. Постоји велика вероватноћа да ће се његова библиографија још увећавати — не само публикавањима и преводима, него и проналажењем још неоткривених рукописа, концепата, скица... И исто је тако вероватно да је неке његове рукописе задесила трагедија — да су уништени.

Дух и плоть (изводи) 'Журнал Московской патрирхии, 1969, бр. 4, 72—77.

Моленные иконы преподобного Сергия, 'Журнал Московской патрирхии', 1969, 9, 80—90.

*Икона, 'Вестник Западноевропейского Патриаршего экзархата', 65/1965, январ — март, 39—64.

Иконостас, 'Богословские труды', 9, 1972, 83—148.

Страх Божий, 'Богословские труды', 17, 1977, 87—101.

Культ, религия и культура, Тамо, 101—119.

Культ и философия. Тамо, 119—135.

Таинства и обряды, Тамо, 135—142.

Дедукция семи таинств, Тамо, 143—147.

Освящение реальности, Тамо, 147—156.

Свидетели, Тамо, 156—172.

Словесное служение. Молитва, Тамо, 172—175.

Философия культа, Тамо, 195—248.

Пространство, масса, среда, 'Электричество', 1924, бр. 8.

Запасы мировой энергии, 'Электрофикация', 1925, том 3, бр. 1.

Физическое значение кривизны пространства, 'Математическое образование', 1928, бр. 8.

Органопроекция, 'Декоративное искусство СССР', 1969, бр. 145.

Опись икон Троице-Сергиевой Лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII—IX века, 1920, *рукопис.*

Опись лицевых изображений и орнамента книг Троице-Сергиевой Лавры, 1921 *рукопис.*

Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях, 1924, *рукопис.*

Уделов, Ф. И. Об о. Павле Флоренском, YMCA PRESS, Париж, 1972.

Аноним, Памяти о. Павла Флоренского, 'Возрождение', бр. 207, 1969, март, 97—104.

Најдановић Ј., Софијанство Флоренскога, 'Хришћанска мисао', II (1936), 11, 155—158.

Модестов, Е. П. А. Флоренский и его советские годы, 'Мосты', (Мюнхен), 2, 1959, 419—434.

Калезић, Д. М., Руска философија свејединства, Београд, 1978.

Лосев, А. Ф. Послесловие у књизи А. Хюбшер, Мыслители нового времени, перевод с немачког, Москва, 1961.

Заринов, Р. Х., Иванов, В. В., Примечания у књизи А. Моль, Теория информации и эстетическое восприятие, Москва, 1966.

Дорогов, А. А., Иванов В. В., Успенский Б. А., П. А. Флоренский и его статья 'Обратная перспектива' 'Труды по занковым системам', III, 1967.

Голенищев — Кутузов, И. Н., Данте, Москва, 1967.

Флоровский, Пути русского богословия, Париж, 1937.

Исти, Томление духа, 'Путь', бр. 20, 1930, 102—107.

Франк, С. Л., Из истории русской философской мысли конца 19. и начала 20. века, New York, 1965 (Антологија).

Розанов, В. В., Густая книга, 'Новое время', 1914, 12. и 22. февраль.

Зеньковский, В. В., История русской философии, II, Париж 1950.

Яковенко, Ђ. Очерки русской философии, Прага, 1922.

Исти, Dejiny ruské filozofie, Praha, 1938.

- Зернов, Н. Русское религиозное возрождение XX века, Париж, 1974.
- Исти, The Russian Religion Renaissance of the twetinth century, London, 1963.
- Radloff, E., Russische Philosophie, Breslau, 1925.
- Бердяев, Идея и жизнь, 'Русская мысль', 1917, бр. 2.
- Булгаков, С. Н., Тихие думы, Москва, 1918.
- Schultze, B., Russische Denker, Wien, 1950.
- Tyskiewicz, S., Spiritualité et saintéte russe Pravoslave, „Gregorianum”, XV (1934), 349—376.
- Bubnoff, N. v. — Ehrenburg, H., Östliches Christentum, Dokumente II, Philosophie, München 1925.
- Lossky, N. History of Russian Philosophie, New York, 1951. — руски превод, Москва, 1954.
- New Catholik Encyklopedia, V, Roma 1967, 974.
- Философская энциклопедия, V, Москва 1970, 377—379.
- Kult, religija i kulture, preveo Dimitrije Kalezić, „Svezci”, 34.
- Радост за навек, „Хришћански живот”, V (1926), 314—321.
- Дух и плот, превео еп. Данило Крстић, „Гласник Српске православне цркве, 1969, 335—337.
- О „тајној слици Рафаеловој, (из Иконостаса), превео Димитрије Калезић, „Православље”, бр. 253, XI (1. окт. 1976).
- Θρησκευτικὴ καὶ ἡθικὴ ἐγκυκλοπαίδεια, XI, Αθῆναι, 1967, 1977-1183.

РЕЧНИК НЕПРЕВЕДЕНИХ И СТРАНИХ РЕЧИ СА ОБЈАШЊЕЊИМА

аксонометрија — мерење осовине код геометријских тела
 аметист — врста боје
 асист — нарочити састав од пивског талог
 асистка — опна специјално налепљеног злата, чиста светлост на слици
 басма — оков, облога; грамата ординских царева, потврђена њиховим сопственим печатом
 веревочка — врста игре, игра (у деминутивном облику)
 вохра — иконописачки назив за жутозелену боју
 вохрење — натапање вохром, наношење вохре
 геена — долина Енома, југоисточно од Јерусалима. За владе царева Ахаза и Манасије у њој су спаљивана деца у част бога Молоха (I Цар 11,7; II Цар 21,13). Касније су у њу бацани лешеве и мрцине, те је ту увек горела ватра. Због тога је реч геена постала синоним пакла, вечних мук (Мт 5,22; 18,9; Мк 9,47). Стога реч геена огњена означава симбол огњеног пакла или обратно — паклене ватре.
 грунтовка — грундирање
 гран — апотекарска мера тежине 0,08 грама
 гремитка — широка лопатица коју употребљавају сликари икона
 гурмишак (рус. гурмишек) — бисер округлога облика сивкасте боје
 гурмишки — придевски облик од гурмишак
 двишка — покрет; у сликарству — танке црте настале појачавањем белина, потези
 доличник, долик, долично — фигура насликане особе, изузимајући лице и руке; бојена површина слике, осим лица
 достоканци — бојена глачана (а не брушена) стакла, драги каменови
 драхма — апотекарска мера тежине $\frac{7}{8}$ златника, а златник је 4,26 грама
 дробница — значка са бојенима или гравираним сликама; мали ситни накит
 еквипотенцијал — одговарајућа вредност потенцијала
 епициклоид — крива линија коју описује једна тачка на обиму круга који се котрља са спољне стране једнога непомичног круга
 естамп — калуп, матрица за клише

жемчуг — природне лоптице које се образују у шкољкама, бисер
 жемчужок — деминутив од жемчуг
 жирондист — припадник партије жирондиста из времена француске револуције
 залив — залив, пропланак; овде: зализак
 заолифки — различити начини употребе уља у сликању икона
 зарезотина — некадашњи заједнички назив за двишке и отметине
 зидопис — дослован превод речи стенопис; код нас су за ово значење уобичајени изрази: зидно сликарство, зидни живопис
 иконные палаты — иконске палате
 избор — серија потеза белом бојом низ фигуру
 изотермичан — исте средње температуре
 изотропан — који се влада на исти начин
 иконик — лош кописта; занатлија, у послу око икона
 иконоборци — противници икона, секта настала у Византији у VIII веку
 иконофили — поштоваоци икона
 инокопија — уставни иконопис
 јахонт — рубин
 карнација — инкарнат, ваплоћење
 кесон — плафонски украс
 киновар — ископана или вештачки направљена ствар лепе боје која се састоји од живе и запаљивог сумпора
 ксилографија — дрворез, дуборез
 левкас () — креч за грундирање даске ради иконописања; добива се мешањем креча, креде, уља и вреле воде
 лесировка — потез кистом
 личина — маска, образина
 личник — човеково лице као изражај унутрашњег живота лично сти, приказано на слици
 мазок — потез у мазању, фарбању
 мафориј — покривач главе, марама; у овом тексту: вео
 накладка — нашивени ширит на одећи, украс
 наконечник — ствар додата на крају друге, веће ствари; украс, додаток

оживка — трећи, најдужи постил
(Види: постил); израда памучне
тканине
ожерелије — пруга, шивена обично
бисером и причвршћена код вра-
та; иначе, израз ожерелије првен-
ствено значи: огрлица, ниска ду-
ката, бисера и др. украс који но-
се жене о врату
одслојавати — одвајати у слојевима,
издвајати слој по слој
окосмичен — превод речи омирщен
= добио, стекао својства света,
космоса
описи — обојене линије контуре лица
отлас — свилена сјајна глатка тка-
нина
отборок — најфинији потез у белје-
њу; има га код каснијих икона
отметине — уске пруге на слици на-
стале појачавањем белина. Види
белине
палат' — јако горети, пламтети
паноптикум (и паноптикон) — завод
у коме су смештене разне уме-
тничке збирке и научни апарати,
нарочито фигуре од воска, ради
очигледног поучавања посетилаца
речју и огледом
пирон — види: винис
плав — растопљено гвожђе; назив за
слој боје којом се боји лице
превлака — ланено платно или мре-
жаста кудељна тканина која се
ставља на даску пре грундирања
предложак — не оригинал, него у
сликарству ранија копија а у па-
леографији ранији препис, са ко-
га се врши нови препис, односно
нова копија
просанкировање — наношење санки-
ра на површину даске
постил — види разделка
прокладочка (деминутив од прколад-
ка) оно што је уметнуто, прило-
жено
приклада — види: прокладочка
разделка — први део целине која је
подељена
ракурс — коси положај насликане
фигуре
расцвет — процват
раскришка — изведеница од рас-
крити
разумски — придев од именице ра-
зум, за разлику од израза разу-
ман = паметан
рефтју — тамни раствор санкира за
натапање усана, обрва, очију, ко-
се на слици; растопљено гвожђе
румјаница — румена боја за мазање
лица
сав — превод придева вес, вас, у
смислу свеукупности, за разлику

од израза цео чије значење има
смисао мање и неорганске цели-
не; сам аутор јасно разликује та
два израза
самоволка — самовоља
санкир — основни састав боје за сли-
кање лица
сафирни — од сафир, сапфир — го-
лубији јахонт, плави рубин
светловићење — превод израза свет-
ловидение у смислу виђења свет-
лости
середка — осредње, средње
скинографија (скиографија, скија-
графија) израда фотографских
рентгенских снимака; вештина
одређивања времена према сенци;
вештина прављења сунчаника
(сунчаног часовника); у овом тек-
сту зидно сликање позоришних
декорација
сновићење — сан, вићење у сну (за
разлику од сна, спавања)
созерцавати — умно гледати, разми-
шљати
созерцање — изведница од созерца-
вати
стафажа — нешто узгредно, додатно;
у сликарству: оживљавање слике
додавањем појединих фигура или
читаве групе фигура људи, живо-
тиња и др.
тафт — танка глатка тканина
твар — материја; овај израз има ши-
ре значење него термин латинско-
га порекла материја: твар је све
створено, видљиво и невидљиво,
телесно и душевно, а то не мо-
ра бити материја
трајекторија — крива која под стал-
ним углом сече криве датогa скү-
па
тиркиз — врста драгог камена
узторжествовати — почетносвршени
начин од глагола торжествовати,
ликовати, радовати се
фирнајз — нарочито сварено биљно
уље које површину којом се пре-
мазује штити од влаге и ваздуха
финифт — филигран с емајлом
филигран — коначни украсни мре-
жаста рад од златне или сребрне
жице
цата — украс, накит
чеканный — долази од: чека = засо-
вица, клин; чеканиј — ослоњен
на засовицу, на клин
червчат — црвен, румен
цед — симбол којим је представљен
бог Озирис
шлак — метална оштрина, храпавост
која остаје после заваривања

БСП С II 41/1979

Теолошки потледи

ВЕРСКО НАУЧНИ ЧАСОПИС

ID=6936578



**ЛИЧНОСТ И ДЕЛО
ПАВЛА А. ФЛОРЕНСКОГА**

**МОЛИТВЕНЕ ИКОНЕ
ПРЕПОДОБНОГА СЕРГИЈА**

ОБРАТНА ПЕРСПЕКТИВА

ИКОНОСТАС

**БИБЛИОГРАФИЈА РАДОВА
ПАВЛА А. ФЛОРЕНСКОГА**



1—3 '79

ЧАСОПИС

и з д а ј е:

**„П р а в о с л а в љ е” —
Новинско-издавачка установа
Српске патријаршије
с благословом
Његове Светости
Архиепископа пећког
Митрополита
београдско-карловачког
и патријарха српског
Г е р м а н а**

У р е ђ и в а ч к и о д б о р

**Епископ марчански др Данило Крстић
(главни и одговорни уредник),
др Чедомир Драшковић,
др Димитрије Калезић,
др Душан Кашић,
др Лазар Милин,
др Емилијан Чарнић.**

С е к р е т а р

**У р е ђ и в а ч к о г о д б о р а
Радомир Ракић**

Т е х н и ч к и у р е д н и к

Градимиr Станић

У р е д н и ш т в о

**и Администрација часописа:
11000 Београд, ул. Седмог јула бр. 5,
Патријаршија**

ЧАСОПИС

и з д а ј е:

„П р а в о с л а в љ е” —

Новинско-издавачка установа

Српске патријаршије

с благословом

Његове Светости

Архиепископа пећког

Митрополита

београдско-карловачког

и патријарха српског

Г е р м а н а

Уређивачки одбор

Епископ марчански др Данило Крстић

(главни и одговорни уредник),

др Чедомир Драшковић,

др Димитрије Калезић,

др Душан Кашић,

др Лазар Милин,

др Емилијан Чарнић.

Секретар

Уређивачког одбора

Радомир Ракић

Технички уредник

Градимиr Станић

Уредништво

и Администрација часописа:

11000 Београд, ул. Седмог јула бр. 5,

Патријаршија

САДРЖАЈ

САДРЖАЈ

Личност и дело Павла А. Флоренскога (др Димитрије Калезић)	— — —	1
Молитвене иконе Преподобнога Сергија	— — — — — — — — —	14
Обратна перспектива	— — — — — — — — — — — — — — —	35
Иконостас	— — — — — — — — — — — — — — —	79
Библиографија радова П. А. Флоренскога	— — — — — — — — —	157
Речник непреведених и страних речи са објашњењима	— — — — —	167

Часопис излази четири пута годишње
Цена једном примерку 25,00 динара.

Годишња претплата:
за нашу земљу 100,00 динара,
за иностранство 8,00 САД долара.

Претплату слати на текући рачун:
Православље — Новинско-издавачка
установа Српске Патријаршије,
број жиро-рачуна
60811-620-16-300-50-12301 Београд
„за Теолошке погледе“.

Прилози који се објављују
у „Теолошким погледима“
првенствено представљају
ставове писца,
а не саме Редакције.

На основу мишљења републичког
секретаријата за културу СР Србије,
413-181/73-02 од 19. III 1973. године
не плаћа се порез на промет..

Ш т а м п а
„Сава Микић“, Земун, М. Тита 46-48.

САДРЖАЈ

САДРЖАЈ

Личност и дело Павла А. Флоренскога (др Димитрије Калезић)	— — —	1
Молитвене иконе Преподобнога Сергија	— — — — — — — — —	14
Обратна перспектива	— — — — — — — — — — —	35
Иконостас	— — — — — — — — — — —	79
Библиографија радова П. А. Флоренскога	— — — — — — — — —	157
Речник непреведених и страних речи са објашњењима	— — — — —	167

Часопис излази четири пута годишње
Цена једном примерку 25,00 динара.

Годишња претплата:
за нашу земљу 100,00 динара,
за иностранство 8,00 САД долара.

Претплату слати на текући рачун:
Православље — Новинско-издавачка
установа Српске Патријаршије,
број жиро-рачуна
60811-620-16-300-50-12301 Београд
„за Теолошке погледе”.

Прилози који се објављују
у „Теолошким погледима”
првенствено представљају
ставове писца,
а не саме Редакције.

На основу мишљења републичког
секретаријата за културу СР Србије,
413-181/73-02 од 19. III 1973. године
не плаћа се порез на промет.

Ш т а м п а
„Сава Мухић”, Земун, М. Тита 46-48.

Theological Views

**A quarterly published in Serbian
with summaries in English.**

**Publisher: »Orthodoxy«
the Publishing Institution
of the Serbian Orthodox Church.**

A d d r e s s :

**Theological Views, 7 July No. 5,
11000 Belgrade, Yugoslavia**

**Annual subscription
for abroad: U. S. \$ 8.**