

Иринеј Кулић

ПРАВОСЛАВНА ЛИКОВНА УМЕТНОСТ У ТАЈНИ ПРЕОБРАЖЕЊА ЛИЧНОСТИ

Овај кратки приказ источно-хришћанске, православне ликовне уметности у њеном благодатном учешћу у тајни преображења личности, на том чудном пољу динамичног сусретања приказаног прволика и срца верујућег, започео бих питањем које од давнина мучи сва ванхришћанска или поред-хришћанска искуства у западној науци о уметности и њеној историји.

Мучи, јер коначног, тачније пуног одговора и нема. Дакле, шта је заправо уметност и чему она?

Најчешће, тешкоћа у одговору на ово питање је у томе, што се полази искључиво од човекоцентричног доживљаја и виђења уметности и уметничког, пред делима у којима управо и доминира то начело, било да се ради о тзв. религиозној уметности, или пак световној. Јер, полазећи од човека, западна уметност њиме неминовно и завршава, западајући тиме у безизлаз, како ликовни, естетско-психолошки, тако и онај дубљи, онтолошки.

То замењивање Божјег благодатног учешћа људским могућностима и само њима, у свеопштем животу Цркве, па и у њеном ликовном изразу, извршено је на Западу још пре 8. века. Георгије Острогорски у своме тексту „Рим и Византија у борби за култ икона“, описујући догађаје око писма римског папе Хадријана I, упућеног византијским владарима Константину VI и Иринеи, те цариградском патријарху Тарасију, у време VII Васељенског сабора у Никеји, 787. г., анализира сво неразумевање и неосећање Запада, још тада, за христолошко утемељење догме о поштовању икона.

Наводим: „... Папи је остало непознато и неразумљиво оно начелно разликовање Византинаца између 'обожавајуће адорације', која припада само Богу, и 'поштујуће или релативне адорације', која се указивала икони, и где се адорација није односила на саму слику него је на личност представљену на слици. То разликовање остало је исто тако страном као и учење о образложењу икона позивањем на, 'Христов домострој'. Али опет: оно није било недоступно само папи Хадријану I, него западном свету уопште“.

Икона је за Запад имала једино дидактичко и естетско, али не и догматско значење. То се може најбоље видети у ставу који је спрам поштовања икона заузела Западна црква, за време тог истог папе Хадријана, пар година касније од Nikeјског сабора, на тзв. франкфуртском синоду, када су два представника истог папе потврдила својим присуством осуду одлука Другог Nikeјског сабора од стране Карла Великог и одбијање поштовања икона. Млаки став непоштовања, али ни уништења икона, у време кад је Источна Црква својом борбом и крвљу сведочила о пресудности питања о поштовању икона и потврду стварности самог Христовог оваплоћења, није био само израз немогућности чвршћег папиног става спрам политичке и војне моћи и утицаја Карла Великог, него управо неосетљивост за дубље доживљавање тог жаришног момента у исповедању Богочовека Христа. Без обзира што се касније Римска црква наново изјаснила за одлуке II Nikeјског сабора, Запад је, не утврдивши темеље иконопоштовању, а што је опет израз скретања на једном дубљем теолошком плану, постепено почео да отвара двери посветовњачењу црквене уметности, дајући привидну слободу онима који су били њени непосредни ствараоци. И управо у тој онтолошкој неосетљивости, а тиме и неодређености у поштовању икона, зачала се прва клица ослабљености у чувању иконографских канона. Полако али сигурно разјаедајући дух индивидуализма потискивио је, како каже Флоренски, „свештену метафизику општег народног сазнања и религиозну постојаност погледа на свет“, тј. само Свето предање Цркве. Придавајући светом иконопису искључиво морално — поучни и естетски значај, западна црквена уметност је не увиђајући и не осећајући светињу предања иконографских канона напустила сав бескрај созорцавања и изображавања лика Божијег и Његове преображене творевине и заменила га Његовом безблагодатном видљивошћу, Његовом спољашњошћу. Отиснувши се у ропство привидне слободе, западна уметност је као неки блудни син почела да се храни мрвицама са трпезе Хлеба вечног живота, а потом, у крајњем паду и заблуделости и отпацама обесхристовљеног света. Чисти живопис на Западу је замењен мноштвом произвољности; дубина ћутања православне иконе — буком непотребних покрета и гестом театра; тишина мудрости — спољашњим осећањима и сентименталном узнемиреностју; Божанска светлост молитвеног тиховања — лажном мистичношћу и површном духовношћу; кротост и смиреност — надменошћу боја. Сва иконографија црквене уметности препуштена је самовољи и машти, фантазији западног сликара. Он потчињава својој огреховљеној вољи иконографске каноне црквене уметности, тачније — не види их, не осећа њихов дубоки смисао, и ствара своје, индивидуалне „каноне“, своју „иконаграфију“. Зато је данас и тешко онима који покушавају да у небројеном мноштву иконографских детаља и симбола изнађу један и јединствен духовни смисао. Ако га и има, онда он почива једино у сизифовском труду и надменој жељи људској да савршено, тачније — Савршеног изобрази несавршеним, Вечног — смртним.

Тај оштри прелом ка секуларизацији црквене уметности на Западу, десио се у другој половини 13. века у Италији, првенствено код тосканског сликара Бота, Чимабуеовог ученика. Један век кас-

није, уметници као Мазачо, Пјеро дела Франческа, Брунелески, Гиберти, Донатело, Учело и други, на истом појавном и ликовном доживљају стварају ренесансну уметност, а тиме се укључујући у свеопшти организам тзв. новог ренесансног човека. Целокупни ликовни садржај дефинитивно је промењен. Потпуна иконографска анархија, уношење спољашњег извора светлости као једног од најважнијих средстава за постизање психолошке динамике, начело линеарне перспективе (а и ваздушне) као неприкосновеног израза уметничке истине, чулно, тј. дубоко пластично моделовање твари, и још многи други садржаји, постали су путеводитељи ликовног говора. У име античког идеала лепоте, латински дух ренесансног уметника у својој самодопадљивости и епикурејској површности, само је показао бескрајну удаљеност од „ноуменалне дубине грчког генија“, како то каже Флоренски, и његове историјске богоприпремљености за свети чин крштења уметничког ероса, а тиме и облагодаћења и освећења свеколиког напора у његовом изразу.

Дух ренесансне уметности је дух овога света. Будући од тога палоба, огреховљенога, непреображенога света, уметност ренесансе је остала затворена пред могућношћу изображења оне Вечне Лепоте, пред којом је гордо себе истицала као њеног поновног васкрситеља и чувара, а у суштини заменила ју је њеним фалсификатом. Кренувши путем изображавања видљиве природе, као мере представљања истинитости ствари, уметност ренесансе је својом хуманистичком брзоплетошћу и радозналошћу залутала у сваковрсне реализме и натурализме, све до програмске уметности контрареформације у доба барока.

Немајући дубоког разлога за сликање библијских тема, западна уметност је у једном историјском тренутку сасвим природно оставила, у ширем маху, и формални религиозни сиже и окренула се световном. А управо је дух ренесансне уметности родитељ свих тих ликовних кретања наредних векова на Западу, усубујем се да кажем и ововеконих, ма колико се они представљали као његови противници, својом законитом неформалношћу и ликовном апстракцијом; јер није довољно променити ликовна начела, естетске и психолошке критеријуме, него је потребно, пре и изнад свега, коренито духовно преображење, преобраћење целокупне личности уметника, а то почиње покајањем и крштењем, не само водом Јордана, но и Водом Живом, Духом Светим и вером у Тројединога Бога и неисцрпну и смирену Љубав Његову. То је једини пут западној уметности у њеном, данас већ грчевитом и бесловесном тражењу истине, јер ту се више не ради само о скретању са пута ликовних канона, него о сасвим другом, дубоко различитом онтолошком искуству.

После свега реченог, чини се да би проблем ренесансног богооућења у оквиру ликовног, тако да кажем — исповедања, могао да буде проблем за себе, и том случају о њему не би ни било оволико говора, да у исто време није, нажалост, добрим делом и наш проблем. Пре свега, мислим на оно несрећно време након велике сеобе Срба 1690. године, када је вирус западноевропске секуларизације полако почео да разједа целосни и до тада сачувани организам српског етоса, на свим пољима његовог духовног живота. Тако је и црквено сликарство почело да мења своју иконографску постојаност

и карактеристичну аскетску ликовну обраду. Средином 18. века, па све до седамдесетих година, у српски иконопис продиру утицаји западних барокних струјања, али не директно са Запада, него из Русије — тачније из барокнога Кијева. У то време потискују се још једини чувари православних иконографских канона на овом подручју, тзв. зографи, анонимни иконописци који ће свој детиње наивни стил у служби византијско-православне иконографије, одржавати још једино у јужним деловима Балкана који су остали под турском управом. 1743. године патријарх Арсеније IV Шакабента је својом одлуком о престанку куповања икона од „којекаквих молера“ и „неискусних богомаза“ тј. зографа, и узимањем у службу за свог придворног сликара Украјинца Јова Василијевича, и званично за још дуго времена омогућио утицај барокне уметности у вишевековни и строги византијски дух српског живописа. Овај догађај као и све касније везе српског сликарства са кијевским бароком, имао је далекосежне последице на усмерење српског живописа.

Али као нека тиха река, која час извире а час понире, а која увек тече, вазда жива и непроменива, тако је и православна уметност у свом византијско-словенском руху, као део целосног и неповредивог организма Цркве, увек била ту, на један скривен начин благодатно присутна, на нашем тлу, у нашем народу.

Напомињући на почетку овог излагања неразјашњеност у западној историји уметности питања: „**Шта је заправо уметност и чему она?**“, указао сам и на саму немогућност тачног одговора самозалубљене антропоцентричне уметности Запада. Сада бих, прелазећи на покушај указивања важнијих ликовних и духовних начела источно-православне уметности, поновио то исто питање, само измењено, онако како би га то, чини ми се, православни поставили, знајући при том одговор, али не као унапред дато необавезујуће решење него управо као повећање одговорности и свештене будности. Дакле, питање код православних би било: „**Ко је уметност, односно ко је уметник?**“. Одговор може бити једино: највећи, најлепши, неизрециво савршени уметник је Троједини Бог у Личности оваплоћеног Логоса, Сина Божијег, Господа Исуса Христа; Он је алфа и омега свега створеног и на небу и на земљи, „... почетак и свршетак, ... који јесте, који беше и који ће доћи, сведржитељ“ (Откр. Јов. 1, 8). Али Господ Христос је уједно и најсавршенија уметност; Он Сам, Господ Христос, је по речима апостола Павла: „... Икона Бога невидивога, који је рођен пре сваке твари“ (Кол. 1, 15), и како то каже отац Јустин: „... образ, лик, слика Бога невидивога“. Чувајући тај и такав лик Христов у Цркви Његовој, православни су уједно чували и сав предањски израз те Цркве, кроз њен молитвени богослужбени живот, кроз њену уметност — појање, живопис, архитектуру, књижевност. А знајући уједно да ништа на овом свету и свим световима нема драгоценијег од Господа Христа, православни су свуризницу Светога Предања чували као самога Ваплоћенога Бога. Не зато што су у томе гледали неку лепоту за себе, неке идоле уметности којима се треба клањати, или као религиозне идоле, него су дубоко осећали и знали да се кроз тај молитвени „говор“ Цркве, толико посебан и јединит, чува најчистијим и најистинитијим ликом Божов човека и неизразива лепота Његова. Зато су и питање о поштовању

икона Византијци сматрали управо пресудним у периоду иконоло-мства, за разлику, већ тада, од њихове браће на Западу. Поштовање икона израшло је код Византијаца у питање првог реда, непосредно повезаним са самим догматом о ваплоћењу Бога Логоса. Борба за поштовање икона прерасла је у борбу за Православље, борбу за саму веру Христову. Јер икона Христова за православне је била потврда стварности, истинитости Његовог оваплоћења. По суштини, икона се разликује од саме личности насликане на подлози, али ипак између њих постоји веза, у оном смислу како је то изразио свети Василије Велики: „... част која се указује икони прелази на архетип: помоћу слике ступа се у везу са архетипом, коме се упућују поштовање и молитва“.

Из тог и таквог односа према икони, израшла је она позната иконографска постојаност и непроменивост — строго придржавање у што тачнијем подражавању основних црта лица или архетипа (праобраза) светог догађаја. Индивидуална и опште-стилска одступања била су дозвољена, као и разноликост у употреби боја, али опет у дозвољеној мери. За разлику, дакле, од човекоцентризма, са којим је почела ренесансна нововековна уметност Запада и њим неминовно и завршила, византијска, православна уметност је почела од **теантропоцентризма** и њиме не завршила, но испунила оно предвечно одређење смисла уметности и уметничког.

Чиме се, дакле, и каквим начином изражава та посебност православне ликовне уметности? Прво, морамо да нагласимо да се то исказивање, то пројављивање и исповедање изражава на својеврсни двоједан начин — на материјални и духовни, који су неразделиво повезани. И опет, ту имамо ону тајну, где материја, у овом случају дрво, или неки други материјал, и боја, у своме ликовном склопу, опет материјално организованом и видљивом, пројављују духовну реалност, шта више — небеску божанску реалност, најтачније — богочовечанску реалност.

Православна ликовна уметност још на самом почетку свог уобличења, била је пред тим тешким проблемом — невидиво изразити видљивим, недодириво додиривим, а небеско земаљским. А то се могло постићи једино благодатном сарадњом човека са Богом, кроз свето-тајински живот у Цркви, у молитви и посту, потпуним очишћењем и преображењем уметникове личности. Тек тада, преображен, уметник је са небеским озарењем могао да приступи светом чину богописања, богосликања. И Бог је давао, откривао човеку неизразиве лепоте Свога Царства кроз Свој свети лик, затим кроз лик пресвете Мајке Његове, преображене ликовне својих светих, кроз старозаветне и еванђелске догађаје. Он је открио човеку и како све то неизразиво да изрази, како материјалом, земаљским прахом да изобрази свога Творца, како да у створеном Телу Богочовека открије нестворену Лепоту вечне Тројице.

Ја бих покушао само у најкраћим цртама да укажем на те небоземне законе православног иконописа, тј. на његов ликовни језик. Већ је више пута од стране умних и духовних људи указивано на те законе у оквиру православног живописа (византијске иконографије): обрнута или растућа перспектива, намерна асиметрија и разноцентричност видног поља, фронталност ликовна са допунским равнима,

одсуство спољашњег извора светлости, а самим тим и спољашње сенке, особита стилска и бојена обрада ликова, и још низ мање карактеристичних ликовних садржаја. О византијској иконографији и важности њене непроменивости било је већ говора у почетку излагања. С обзиром да се ту ради о посебној области, која захтева дубље ликовно и теолошко тумачење, ја бих стога прешао одмах на излагање о обрнутој перспективи. О овом, без сумње једном од суштинских израза православне уметности, писали су поједини значајни тумачи иконописа. Дакле, растућа перспектива је нешто потпуно различито од линеарне, али и ваздушне перспективе, и у спољном ликовном смислу у унутарњем, духовном. Ако знамо да с е линеарна перспектива гради пропорционалним умањивањем димензија насликаних ликова и предмета, једном речју форме, са њиховим померањем у даљи план, и то са људским оком, и то само једним (претпоставивши да нам је друго притом затворено) као регулатором правилности оптичког удаљавања, онда је обрнута перспектива управо повећање форме са њеним померањем у даљи план. Додуше, то је само један, свакако — најважнији вид распростирања обрнуте перспективе; ту је још и разноцентричност видног поља као и свесна асиметрија облика. Али ове садржаје можемо посматрати и одвојено од обрнуте перспективе, као посебне наглашене изразе ликовног говора иконе. Насупрот слици света у обичној перспективи на какву смо навикли да гледамо од западно-европске предренесансне и ренесансне уметности па надаље, православна ликовна уметност је од својих почетака па током целе историје, управо преко обрнуте перспективе скидала наслагане велове са светих ликова. Схватајући живот не као удвајање света, православни уметник је обрнутом перспективом изражавао унутарње биће тога света, његов духовни склоп и смисао. Линеарна перспектива, која корен свога настанка има још у декорацијама из времена Есхила, баш је свесно изражавала илузију и привид. Обрнута перспектива свесно раскрива унутрашњу реалност ствари, саму њену слободу. Линеарна перспектива је песимистичка по свом неизбежном ишчезнућу свих ликовних елемената у нулту тачку невидљивог обзора, остаје неактивна, те је и посматрање ње неминовно пасивно. Обрнута перспектива штедро раскрива Биће као добро, јер „... Биће јесте добро и добро јесте Биће“, како каже Флоренски, и тим својим ненаметањем обрнута перспектива препушта твари да она својим унутрашњим бићем и његовим значењем говори о себи; законитост тог невидљивог процеса није наметање ауторитета споља, него достојанство слободе из којег обрнута перспектива делује непоткупивом законитошћу те слободе. То јесте, дакле, својеврсна законитост, али изнутра, из дубина саме твари, законитост саме слободе, ако смем тако да кажем, дакле законитост унутарњег поретка видљивог света, с једне стране, и његовог ликовног изобраажења, са друге стране. Тај процес раскривања уздиже смисао обрнуте перспективе на степен свештеног пројављивања Бога Речи у творевини. „Вештаствена ствар се уобличава, добија лик, добија лице — а то је Лице Логоса...“, каже Христо Јанарас говорећи о византијској архитектури, и даље: „... Уметник се потчињава унутарњем смислу — 'логосу' — који спаја смерност природног материјала са ужасавајућом способношћу тог истог материјала да смести

у себе Несместивог и да оваплоти Бестелеснога, да се покаже као тело Бога Речи“. Византијска уметност је „...аскеза, вежбање у врлини потчињавања самовоље човекове логике истини ствари“, како каже Јанарас завршавајући ово размишљање; додали бисмо да је она тиме чисти израз покајања, смирења људског пред величином и лепотом Творца.

Зато можемо сматрати да је употреба перспективе у решавању проблема простора у православној ликовној уметности од суштинског значаја за очување чистог израза њеног смисла. Свакако да је примена обрнуте перспективе још и одраз занимљивог, сугестивног уметничког израза, затим детиње непосредности, ликовне јединствености. Но о томе можда други пут.

У органској вези са унутрашњим смислом обрнуте перспективе је и разноцентричност видног поља, затим свесна асиметрија облика, те фронталност ликова са допунским равнима. Како каже Флоренски: „Схватајући свет не као замрзнуту непокретност, но као живот који се мења, креће, враћа посматрачу у разним правцима, расте и умањује се, православни уметник слика не ствар него живот ствари“. Тако можемо често видети на иконама, фрескама, мозаицима или минијатурама, куће, храмове са три или четири фасаде, ликовне са допунским површинама главе или тела, две, три, или чак све четири бочне стране Еванђеља. Овакво сликање раскрива онтолошку истину представљене твари, рекао бих, у смислу њене преображене просветљене, богопосећене природе. Дакле, цело ово „расклапање“, асиметрични односи облика, напор је ка што јаснијем истицању преображеног лика насликане твари.

Тај преображени лик постиже се још и јединственом бојеном обрадом насликаних лица и све твари. Но овде већ улазимо у саму технику сликања иконе, која је по себи дубоко симболична. Само они који су ушли у тајанствени процес сликања иконе по дару Божијем, могу о томе да сведоче. Зато не бих улазио у то за мене непознато подручје, него бих само истакао процес постепеног осветљавања ликова и предмета, од њихових тамно-зелених површина до оних светлих, просветљених тонова. Тај пут материјалног и симболичног просветљавања насликаног прволика испуњава се „вохрењем“, наношењем жуто-зелене боје на лице и тело светитеља, тј. поступком својеврсног сенчења као одраза видљивих одлика новог тела, нове твари. Коначан изглед приказаног лика или предмета обрис је чудног сусрета Неба и земље; због лишности и најмањег наговештаја овог палог света, ти небоземни ликови и сва приказана твар заиста нису од овога света. Додуше, својом изображеном плоти они то јесу, али преображени, просветљени таворском светлошћу Христовом. Дубина воље до потпуног умртвљења страсне природе тела потресно сведочи о распињању и умирању Христа ради изображених светих прволикова. Све то, та воштаност (дозволите ми тај израз), предсмртно жутило ликова, готово обличје саме телесне смрти, најава је светлости преображења, с једне стране, и залог победе над смрћу са друге, јер сав напор заједно — Христа је ради.

Овде је занимљиво поменути и став православне ликовне уметности, а као одраза целокупног духовног става, према страдању и смрти. И овде, суштински се разилазе искуства западне и источне

уметности. За разлику од западне, где се дубина страдања изражава натурализмом и спољним гестом и где се пијетистичком побожношћу страдање исповеда као централни моменат вере, источна православна уметност у својој есхатологији, страдање и смрт слика као најаву живота. Лице умрлога Христа на крсту није маска смрти (сетимо се Гриневалдовог „Распећа“ са Изенхајмског олтара с почетка 16. века), него залог победе над смрћу. На Његовом лицу просијава светлост Васкрсења; оно је најаву живота и победе Живота вечнога. (Сетимо се студеничког „Распећа“).

Ова преображенска и васкрсна светлост постигнута је и чистим акцентима сјајних, најчешће златних линија које раздељују површине ликова и предмета. Ове линије нису ту да би, како се то често мисли, оживљавале могућу монотонију линија и боја, биле један естетски садржај за себе, него су оне, чини се, управо проблесак крсно-васкрсне светлости Христове. Откривајући, по речима Флоренског: „... метафизичку схему датога предмета, нову динамику...“, ове линије могуће да у једном антрополошком смислу изражавају и веру, наду и љубав човеку ка Христу, неодвративу устремљеност ка Богочовеку; оне уједно одсликавају окренутост човека Богу и обратно, воспостављање односа између Творца и твари, заветност сједињења Христа са човеком.

Овде ваља обратити пажњу и на неправилности у сликању лица светих нарочито код представљања очију, које су често, мање или више асиметрично постављене, односно разроке. Ово, као и сабирање линија у центар чела између очију у полукружну или кружну површину, изражава благодатно умозрење, созерцавање света, крајњу умну сабраност и целост, прикупљеност бића у једно, у једну личност.

Што се тиче употребе светлости у ликовном садржају православне уметности, она не долази споља, као што је то случај у нововековном сликарству Запада, стварајући притом површни ефекат мистичности, (сетимо се као изразитог примера Зурбарана, шпанског сликара 17. века); не зато што би таква светлост сметала, него пре свега зато што није потребна. Небеска светлост Божија која је извор свих светлости, и овога и онога света, покрива сваку светлост — од одблеска мајушне варнице до блиставог сијања Сунца, а пред њом и једна и друга су подједнако мале — зато јер је она беокрајна, вечна, нестворена. Обресе те светлости открива света уметност, тачније преко ње од светих прволика као истинских храмова Духа Светог излива се та светлост у примрак овога света, где је ми по мери наше богопријемчивости примамо или не примамо. Као што обожена људска душа освећује тело и чини га чистим и боголиким те човек постаје најлепша икона Божија која греје и сија благодатном светлошћу, тако и икона исијава светлошћу обоженог прволика очишћена и „охристовљена“ у свом материјалном, ликовном изгледу. То је, значи, сијање Божанске светлости изнутра, из насликаног светог прволика, сијање нестворене преображенске светлости. Дакле, не споља, но изнутра, из самог бића. Или како то светоотачки вели о. Јустин: „... Слава телу није долазила споља, него изнутра, из надбожанског Божанства“. Отуда и златна или светла позадина на православним иконама као најподобнија слика и пројава нестворене светлости

Божије, Светлости Царства Небеског. Заиста, икона је Светлост — јер она светли благодаћу реалног присуства божанског прволика и архетипа светог догађаја. Светли као зрак оног светлосца „иза“, а он опет као зрак Светлотворца, Вечне Светлости, Светлости Тројице.

Имајући данас пред собом велики број сачуваних дела православне уметности, из првих хришћанских времена па до наших дана, чини се да један њен посебан део сведочи неизмеривим дубинама изображења прволика о тој и таквој Светлости. Дар иконографског уметничког обликовања је дар од Бога са другим тајанствено придатим благодатним даром пророчке „видовитости“. Православни уметник је пред чином живописања позван да прво себе припреми светим покајањем, постом и молитвом, да просвети и освети своја чула, свој ум и своје срце. Тек тада, а благодаћу Божијом, православни иконописац ће по мери унутарњег богооткривења и боговиђења да оваплоти, користећи предање светог живописа, свој уметнички дар — а у суштини то је дар плодности и рађања, личног учествовања у тајни Божијег домостроја. Уметност је стога лични и слободни човеков чин, у ком уметник подражава — у границама створеног — слободу Творца неба и земље, неограниченог Уметника који ствара из ничега. Злоупотребљавајући овај дар човек може да ствара и уметност мимо Бога, у ствари неку поред-уметност или у најбољем случају ка-уметност, а често на жалост и сâму ђаво-уметност. Православни уметник напротив смирено и благодарно прима дар стварања као боголико биће, и у тој сарадњи Бога и човека створено дело се испуњава вечним смислом — постаје вечна, обоже-на уметност. Достојанство слободе као начело уметничког израза у православном живопису добија свој пуни смисао, јер слобода је унутра, у нама, не споља.

Том пуном, истинском слободом сарадње Бога и човека, благодатном светлошћу и свим небоземним лепотама зраче поједине иконе, фреске или мозаици више од осталих: фреско-мозаични циклуси из цркве Хоре у Цариграду — посебно са Васкрсењем Христовим, сликарство Нереза са Оплакивањем Христовим, живопис Сопоћана са Успењем пресвете Богородице, уметност Мистре са Рођењем Христовим (из храма Богородице Перивлепте), икона Владимирске Богородице, небеска Тројица преподобност Андреја Рубљова, и још многа друга позната и непозната дела.

После свега реченог, завршио бих још подсећањем на преображенско својство православне ликовне уметности. Својим небоземним ликовним законима православни живопис говори не о овоприродном човеку, овој твари, смртној и трулеживој — а све то кроз религиозни сиже, него говори о преображеној твари, просветљеној таворском светлошћу Христовог Преображења. Овакво иконо-исповедање свој врхунац и пуноту налази у изображеном лику Христовом и трилику ангелофаније као Тројичном Богојављењу. Тим и таквим присуством ликовних светих православна уметност зове и нас, земаљске пролазнике, ненаметљиво али спасоносно и динамично, у општење, заједничарење са Христом Господом у Цркви Његовој. Као што се речима при читању Еванђеља, песама и молитава на богослужењима сеје семе Вечног на разнородној земљи, тако се и православним ликовним благовештењем утискује лик Творца у срце верног, пре-

ображавајући га и обожујући. Зато када говоримо о неопходности чувања чистог православног живописа, ми нисмо притом заговорници нове, само обрнуте естетике. Не, никако. Нама је стало да се строго и будно чувају али и оживотворавају канони византијско-словенске православне уметности не ради њене нарочите спољне лепоте и јединитости, старинске патине и археолошке вредности. Може и то, али тек на крају. Нама је стало пре свега, јер знамо, а Свето Предање нам је сведок, да се управо преко тих ликовних канона, као кроз неке нарочите канале, врши тајанствено и невидљиво протицање, струјање обриса Небеског Јерусалима и спасоносних закона Божије љубави.

Зато православна уметност има свој пуни смисао и значај само тамо где је и настала — у Цркви Христовој, у литургијском животу верних, не на изложбама или у музејима, него у храму Божијем, у молитвеном благодарењу Богу.

За нас данас, житеље и сажитеље новог Вавилона, од пресудне је важности да постанемо причесници не лажних идола и богова, но тог и таквог Уметника, ако ми дозволите да се тако изразим, и те Његове животворне уметности. Потребно је да се сва наша чула преобразе и просвете том благодатном преображеном светлошћу која исијава из свете уметности Цркве, да се промени и преобрази цело наше икуство, да би смо закорачили из стања непокајаног клањања свету у стање поклоњења Богу и смирене љубави Христове.

(Прочитано на сабору православне омладине у манастиру Велика Ремета, у току велико-госпојинског поста пред празник Преображења Христовог, 1984. г.)

Summary

Iriney Kulich

ORTHODOX ART AS MYSTERY OF MANS TRANSFIGURATION

The author argues that there is a great difference between Eastern and Western Christian traditions in art.

In the 13th C. the Western iconography was becoming anthropocentric, whereas the Orthodox remained faithful to the traditional theocentric iconography.

The Orthodox art of the Eastern Church has its special style of expression, which witnesses to the living encounter of the iconographer with the incarnate Logos. The mystical experience of the painter is communicated to those who contemplate the icon. Thus, the divine grace radiating from the icon helps (in the framework of synergy) to transfigure, to beautify spiritually everyone who comes in touch with the holy persons depicted on the icon.