

Универзитет уметности у Београду

Факултет примењених уметности



Мастер академске студије примењеног сликарства

ЗАВРШНИ МАСТЕР РАД

Тема:

Религиозна зидна композиција

-православна традиција-

Студент: Александар Вујић

Ментор: Никола Божовић, ванр. проф.

Апстракт:

Радови настали унутар сакралног простора цркве светог Трифуна у београдском насељу Мали Мокри Луг, као и текст везан за тему *Религиозне зидне композиције*, настали су у оквиру самосталног истраживачког рада на мастер студијама зидног сликарства на Факултету примењених уметности Универзитета уметности у Београду. Практични део има за циљ да повеже, визуализује и образложи оно што се налази у теоријском.

Текст обрађује религиозно сликарство из угла Православног хришћанства, његов утицај, икониčnost, симболику значај за вернике и цео црквени живот. Икона сама по себи носи мистерију преображене природе, она у себи носи приказ како прошлости тако и будућности. Зидно сликарство и сликарство уопште како у хришћанству тако и у другим религијама, како оним древним тако и савременим има огроман утицај и улогу у повезивању верника. Помаже им да визуализују поруке, да лакше разумеју, чини им оно у шта верују приснијим. Ова присност се нарочито доживљава у источном оданосно православном хришћанству, где људи осећају лични однос са насликаним. Управо тај однос кроз зидно сликарство, кроз осликавање портрета и сцена из живота Господа, светитеља и живота саме Цркве јесте уз приказ и објашњење самог практичног дела осликавања предмет самог рада.

Садржај

Увод.....4

I

Простор хвама.....6

Композиција.....9

Смисао и садржај иконе.....15

Историјски осврт.....19

Византијско сликарство савременом свету.....21

II

Материјал и техника модерног живописа.....22

Храм Светог великомученика Трифуна, Мали Мокри Луг, Београд.....26

Осликавање нових икона.....34

Закључак38

Литература.....41

Увод

Религиозно сликарство или потреба човека да се кроз слику повеже са предметом то јесте да на неки начин прикаже своју веру је стара колико и само човечанство. Постоје индиције да је још пећинско сликарство имало религијску улогу у оквиру заједнице која га је стварала.

Даље кроз историју са образовањем религија и оформљавањем различитих веровања развијало се и сликарство и то примарно зидно. Сакрални објекти су осликавани темама везаним за веру, врло често су и приватне куће и објетки чија функција није била сакрална били осликани никим мотивима који су директно или индиректно били повезани са вером.

Потреба за примењеном уметношћу и оплемењивањем простора може да се види и код религија које забрањују фигуративно сликарство као на пример ислам или јудеизам, али и они су кроз калиграфију и орнаментику постизали везу између верника и простора, приближавајући му се.

Само поље истраживања и рада у овом раду примарно је везано за хришћанску традицију осликавања и то православну или како је још називају источно хришћанску или византијску. Која је сиволика црквеног сликарства, шта оно представља, који су његови задатци? Значај самог простора и његово дириговање поставком композиције, јер треба имати на уму да иако је свака зидна слика композиција за себе тако и све зидне слике у једном храму чине јединствену композицију и усмерене су једна на другу. Такође направиће се осврт на саму технику, како стару фреску и секо тако и на модерни приступ и модерније материјале који се користе при самом осликавању. Још једна од битних ствари је сам канон односно правило по којем се приступа самом осликавању сакралног простора који се супротно мишљењу више односи на распоред него на стил сликања.

Рад је подељен на две велике целине. У првој се бави повезаношћу црквене архитектуре и сликарства, њиховом символиком и распоредом. Такође први део се бави и значајем и суштином црквеног односно религиозног сликарства у православљу. Друга целина обухвата лични рад, опис технике, приступање проблему простора, распореда и

осмишљавање целине у уклапању са претходним деловима храма који су већ били осликани.

Византијски стил који је развијен у цркви и преузет једним делом од римског наративног сликарства и царског монументалног сликарства има најбоље утемељену теолошку улогу унутар живота Цркве и најбоље одражава оно што сама композиција треба да постигне. Византијски уметници су преиспитали уметничко наслеђе класичног, јелинског и античког периода и ту пронашли потребна решења.¹ Овим не умањујемо вредност западног сликарства, већ указујемо на различитности културе и схватања саме вере. Наиме западно сликарство за циљ има приказивање на што реалистичнији начин самих религиозних тема док источно сликарство нема за циљ приказивње само историје него и преображене природе оног што је било и оног што ће бити и из тог разлога се ослања на изражену стилизацију. Источна традиција одбацује натуралистичко становиште у ликовној уметности. Уместо тога преузима позноантички идеализовани портрет и „крсти га“ тј даје му хришћанску естетику и стилизацију.²

Рад не улази у детаљна објашњавања сиволике сликарства, и стилова са њиховим карактеристикама. Главни фокус рада јесте да пружи једну сажету и општу слику одредница и основне улоге религиозног сликарства. Служи као увод у комплексни свет источне хришћанске уметности и пружа тек основне смернице како би се приложени радови болје разумели као и описи урађеног.

¹ Ј. Кродис, *У рутму, етос линије у византијском иконопису*, Каленић, Крагујевац, 2009. Стр.67

² Јован Пустињски, *Цртице из дневника о иконопису*, Крагујевац, 2017. Стр.83.

I

Простор храма

Византијски храм у форми у којој га данас знамо образовао се у петом односно шестом веку по изградњи цркве свете Мудроси или свете Софије која је карактеристична по својој куполи (слика 1). У основи архитектура је преузета из грчко-римског наслеђа и придодата јој је хришћанска традиција, ово спајање се дешава од четвртог века проглашењем хришћанства државном религијом царства.³ Основни и најзаступљенији облик цркве јесте базилика, али налазимо такође и ротонде или мартријуме. Базилика управо представља најзаступљенији облик, развојем архитектуре додана јој је купола и добила је засвођене сводове што је у великој мери утицало на сликарство и саму симболику(слика 2). Наиме црква је састављена од наоса или брода, апсиде на источној страни где се налази олтар и припрате или нартекса. У основи наоса је уписани грчки једнакократи крст, на месту пресецања линија издиже се централна купола.⁴



Слика

1, црква Свете Софије, први пример доминантне куполе који је прерастао у правило

³ М. Каплан, *Византија*, Клио, Београд, 2008. Стр.252.

⁴ М. Каплан, *Византија*, Клио, Београд, 2008. Стр.256.

Управо у простору храма то јесте за простор храма се развијало византијско сликарство, да би деловало у њему, да би приказало на зидовима догађаје и личности икономије.⁵



Слика 2. Манастир Високи Дечани, пример цркве базилике са куполом.

Простор храма даје објашњење иконописачке уметности и одговара нам како и зашто су уметници реализовали композицију. Да би смо разумели како се остварује композиција треба погледати историјску функцију архитектонског обликовања храма. Као што смо рекли у основи је уписани крст(прихваћен у 8 веку и од тада се не мења), који је ту не само из естетских разлога већ на много бољи начин изражава православну веру у Христа и Цркву као Његово тело. Основа скоро сваког храма јесте квадрат и

⁵ Икономија – појам се односи да деловање божије у историји и на историју. Икономија спасења, је Христов живот, смрт, васкрсење и вазнесење.

полулопта, на средини се налази кубе. Квадрат симболизује земљу, створени свет, док коха симболизује небо, нестворену божанску реалност. Овако посматрана грађевина симболизује Христову личност, спој две природе у једној личности. У кохи се осликава глава сам Христос, док се ниже слика тело, светитељи свих епоха који се стапају са живим људима у цркви.⁶ Управо зато ми и храмове зовемо црквама(грчки: εκκλησια- сабрање, заједница), сама реч црква означава скупљање на једно место, а ми се ту скупљамо да у Евхаристији будемо једно са Христом.

Кроз осликавање храма остварују се две ствари, прво у ликовној форми изражава се да је Црква Христос, чији су глава Он , а свети Његови удови, друго успева да на ликовни начин прикаже живо присуство насликаних. Управо то присуство се приказује кроз распоред осликавања који ни најмање није случајан. Највише место у самој кохи заузима Христос пантократор, сама глава. Испод кохе су пророци који су указивали на овапоћење и долазак. Троугласти пандантифи који држе куполу су осликани јеванђелистима, као они који су описали догађаје и записали их за поколења. Богородица шира од небеса је у кохи олтарске апсиде. Сводове заузимају догађаји икономије(Христовог овоземаљског живота). Доње зоне чине они који су живи у Њему, свети који се моле за нас и служе нам као подсетник и утеха.⁷(слика 3)

Зидне технике сликања и мозаика дакле нису саме по себи предмети, већ представљају целину једино са зидом, оне су интегрални део архитектуре и једино заједно испуњавају пуну улогу.⁸

⁶ Ј. Кродис, *У ритму, етос линије у византијском иконопису*, Каленић, Крагујевац, 2009. Стр.64.

⁷ Ј. Кродис, *У ритму, етос линије у византијском иконопису*, Каленић, Крагујевац, 2009. Стр.65.

⁸ Л. Успенски, *Теологија иконе*, Манастир Хиландар, Света Гора, 2009. Стр.11.



Слика 3. Пример осликане куполе са пандантифима, Манастир Грачаница.

Композиција

Основа одабира византијских уметника која је одредила координате и начела композиције била је укидање сликарске дубине, јер сликарска дубина подразумева удаљавање насликаног од верника-посматрача. Поред укидања дубине компоновање одређује и покрет који постоји и иде од сликарске површине према посматрачу. *Покрет сликарских облика, који се остварује линеарним скицирањем, помоћу система перспективе и помоћу боје-светлости заокружује византијску композицију и оприсутњује оно што је на њој изображено.*⁹

Ликовна начела преузета од класичног јелинског периода и преиода касне антике послужила су за проналажење потребних решења у формирању овог примарно религиозног стила у сликарству који називамо византијским. Кроз позајмљивање из ових извора долазе до сопствене синтезе са својим препознатљивим карактеристикама, које су:

⁹ Ј. Кродис, *У рутму, етос линије у византијском иконопису*, Каленић, Крагујевац, 2009. Стр.65.

одсуство сликарске дубине, колорит, линеарност, пластичност ликовних облика и тежња ка ритму.¹⁰ Све наведено за принцип има да се учини присутно оно што је насликано.

Уметници су развијали покрете на сликарској површини зида и ритмички их покретали према димензији посматрача. Посматрач се сматра органском делом композиције, која се према њему пружа и обухвата га у тој мери да без посматрача дешавање на површини слике нема смисла. Ово представља удаљавање од сликарске дубине познате у класичном аналитичком сликарству и основни је оквир византијске религиозне композиције. Византијска слика простире се на равној основи и уз помоћ боје позадине(за зид тамно плава или златна за мозаике) пројектује облик према посматрачу. Удаљавање од дубине утиче и на место елемената на површини слике, јер њено одсуство обавезује уметника да унапреди композицију изгледом и то нас води у појаву *вертикалне композиције*.¹¹ Овај начин компоновања значи да објекти који су изнад се налазе у позадини, док се они који су напред стављају у нижи део. Овај начин компоновања није везан само за укидање дубине, већ и због испуњења захтева за *јасноћом онога што је изображено*¹² који је битан у распореду елемената композиције. Лица и предмети не смеју да заклањају јенди друге, мојау бити видљиви. Такође распоред елемената одређује и богословско значење. Централно место углавном заузима најбитнији елемент или личност у композицији, мада постоје и ексцентрични системи када треба нагласити долазак или одлазак централне фигуре, али и то се поставља тако да је главна пажња на најбитнијој фигури односно елементу.

Све наведено представља само начело компоновања које тежи ка томе да дело постане целина. На путу ка целини потребно је да сви елементи изгубе самосталност и добију заједнички принцип и енергију, а то се постиже *очишћењем композиције*.¹³ Битно је рећи да уз очишћење и подвођење једног ка целини не уништавају се особености сваког елемента композиције, напротив често свеки детаљ, нарочито портрети представљају дело

¹⁰ Ј. Кродис, *У ритму, етос линије у византијском иконопису*, Каленић, Крагујевац, 2009. Стр.68.

¹¹ Ј. Кродис, *У ритму, етос линије у византијском иконопису*, Каленић, Крагујевац, 2009. Стр.72.

¹² Исто.

¹³ Ј. Кродис, *У ритму, етос линије у византијском иконопису*, Каленић, Крагујевац, 2009. Стр.73.

за себе, али њихова пуноћа може да се сагледа тек у целини.(слика 3 и 4.)Процес започиње равнотежом композиције према површини зида. Композиција не сме да се нагиње или опада у односу на зид, она мора да је уравнотежена. Равнотежа може да се постигне на више начина: распоредом елемената на површини тако да стоје у односу на посматрача, такође поред волуена битно утичу покрет и боја. Успостављањем равнотеже композиција тежи ка заедништву. Оно се постиже најчешће узимањем неког геометријске фигуре(троугао, круг,...) на чију основу се надграђују елементи композиције. Унутар овакве композиције елементи не поседују аутономију, *већ сви поседују заједнички принцип и свеукупни облик јединства деловања.*¹⁴

Након постизања равнотеже сви елементи морају да поседују ритам, ритмички поредак унутар композиције. Овај аспект захтева знање искуство и дух, јер представља захтеван и детаљан посао да би се изразило учење Цркве. Остваривање ритма може да се изведе на безброј начина и управо зато византијско сликарство можемо да сматрамо отвореним, а никако затвореним системом. О овоме сведоче многи приступи током векова и разноврсност ритмова и стилова која се стварала.¹⁵

Успостављањем свега наведеног у композицији она се креће ка свом финалу и својој главној улози у већ спомињаном односу према посматрачу. Она је позвана да иступи према посматрачу и да ступи у однос с њим. Овим ступањем заокружује се ритам. Византијска религиозна композиција се *покрећеу времену и простору онога који је посматра. Постоји, креће се и живи где и он.*¹⁶ Све је насликано да би се пројектовало са површине зида и да би се обликовао *оптички конус* . Наравно боја и светлост делује са овим изласком према посматрачу. Светлост односно осветљење у византијском сликарству поседује чисто ликовну сврху, нема за циљ да прикаже реално осветљење какво видимо на натуралистичим сликама. Облици се не формирају зато што на њих пада светло, већ се осветљавају да би се створила пластичност и приближавање посматрачу, што за последицу има већ поменуто одсуство дубине.

¹⁴ Ј. Кродис, *У ритму, етос линије у византијском иконопису*, Каленић, Крагујевац, 2009. Стр.74.

¹⁵За више погледати Јован Пустињски, *Цртице из дневника о иконопису*, Крагујевац, 2017.

¹⁶ Ј. Кродис, *У ритму, етос линије у византијском иконопису*, Каленић, Крагујевац, 2009. Стр.76.

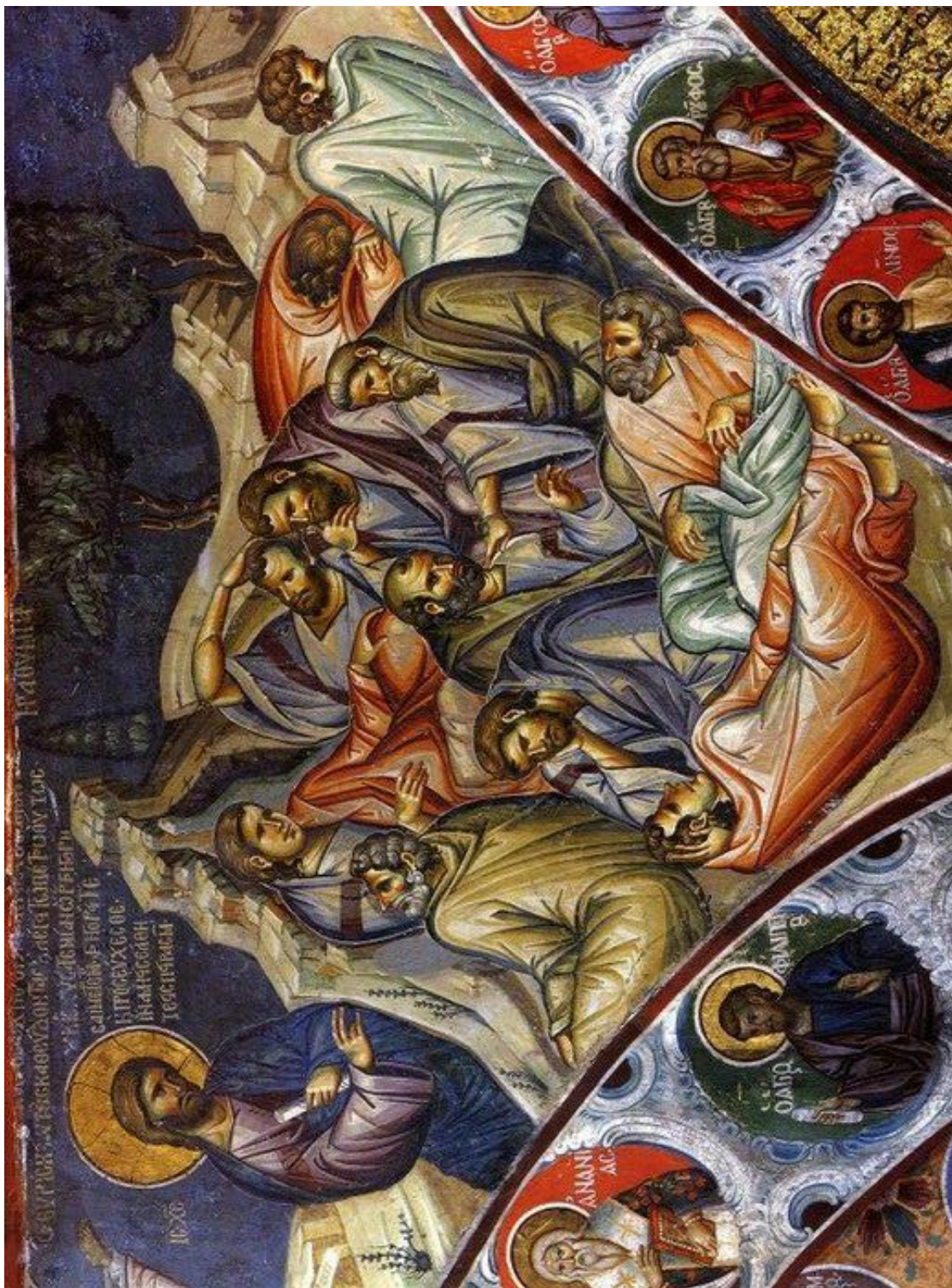
Споменућа оквирна начела јесу прилично општа, али нам дају основни оквир развоја правца византијског религиозног сликарства не ограничавајући уметника да користи само један приступ и ритам. Даје му само смернице у којима да се води да би постигао основни принцип. Историјски гледано ово нам омогућава да разне периоде унутар онога што зовемо византијско сликарство заиста можемо и да уврстимо у правац без обзира на разлике у стиловима. Можемо да закључимо да основна начела композиције, упркос различитости у стиловима, чине сликарство из периода Палеолошког, Коминског, Критског, па чак и модерног византијског, једним правцем корпусом стилова. Сваки са различитим ритмом, али заједничком поруком и сврхом кроз композицију.

Током историје Црква је тежила проналаску уметничке форме која би кроз симболички језик најбоље исказала смисао храма као иконе Цркве и васељене. Распоред осликавања углавном остаје исти без обзира на важност појединачног храма. Разлог за ово налазимо у томе да се у сваком храму обавља евхаристија која је центар црквеног живота. Ту долазимо да је основна функција живописа литургијска.¹⁷ Цео живописани храм састављен од много појединачних композиција и фигура уствари представља једну монолитну композицију, све је условљено другим. Све симболички указује управо на центар живота једног хришћанина, а то је мистичко јединство са самим Христом кроз Евхаристију и са свима.

¹⁷ Архимандрит Тихон, *Икона у Литургији*, Службени гласник, Београд, 2010.



Слика 3. Детаљ композиције *Молитва у Гециманском врту*, Астрапа, 13век. Перивлепта, 13век, Охрид.++



Слика 4. Композиција *Молитва у Гециманском врту*, Астрада, 13век. Перивлепта, 13 век Охрид

Значај и смисао иконе

Икона као реч означава сваки образ или слику што и значи оргинална реч узета из грчког језика εἰκὼν. Унутар хришћанске традиције она означава свако приказивање Спаситеља, Богородице, светог, анђела или догађаја из историје Цркве, старог и новог Завета, без обзира дали се ради о скулптури, слици на дрвети или зиду. Све примењене технике могу да буду икона ако налазе своју улогу у животу Цркве.¹⁸

Вратићемо се на тренутак у претходно поглавље и даћемо симболички приказ светла и перспективе. Простор који се слика развија се из посебне перспективе која преовладава тродимензионалност у дводимензионалност, у којој се смирује све што је видљиво и обитав у „вечној тишини неограниченог простора“.¹⁹ Посматрач је обрнутом перспективом уведен у икону. Светлост иконе указује да је она део наднебесног простора у којем светлост која сија из оностраног утиче на обрнута правила визуелног приказивања. Кретање је ка центру за разлику од натуралистичких слика где је од центра. Линије се не спајају у недогледу већ се шире ка светлости чији извор није овоземаљски. Ова светлост симболички се назива и таворска светлост.²⁰ Управо присуство злата на ореолима и позадинама симболизује ову светлост која обасјава створени свет, творевину и преображава је у место присуства Божијег.²¹

Тајна иконе се налази у уметниковом неодступању у верности Предању.²² Икона је материјални приказ самог Предања. Уметност има исту важност са записаним делом и изговореном речи. *Иконографско предање је суштински део предања Цркве: богословски*

¹⁸ Овде подразумевамо Цркву као заједницу свих вених, на само на институцију.

¹⁹ Јован Пустињски, *Цртице из дневника о иконопису*, Крагујевац, 2017. Стр.51.

²⁰ Светлост Славе у којој се Христос приказао Јовану, Јакову и Петру на гори Тавор. Непатворена светлост.

²¹ Јован Пустињски, *Цртице из дневника о иконопису*, Крагујевац, 2017. Стр.63.

²² Црквено Предање је основни елемент на којем се заснива учење Цркве. Односи се на целокупно учење од времена самог Господа до данас. Темелји Цркве и Хришћанства јесу Предање и Свето писмо. Једна од чињеница које многи не знају јесте да је Свето Писмо млађе од Цркве и Предања и да је оно продукт Предања, а не обрнуто како се често мисли.

*језик, који је у својим врхунским изразима и језик уметнички, представља чврсту основицу и унутрашњу структуру иконе и иконографије у Цркви.*²³

Битна улога иконе у цркви је њен педагошка и литургијска улога. Нарочито икона у смислу зидног сликарства која постоји у простору и ту се види њена примењеност и пуни потенцијал. Све написано везано за простор и композицију испуњава своје значење управо у литургијској употеби или можда боље да употребимо израз богослужбеној употреби. *Богослужење је жива слика вишег света. Унутар њега православна уметност открива божански живот. Њен смисао је стварање слике другог, преображеног света, са крајњим смислом да нам веза са тим светом постане циљ. Ова уметност изражава заједничарење човечанске природе у божанском животу, а омогућена је искуством светости човековог тела. Уметничка представа треба да нам помогне да буде учесник и причасник овог живота који нам је на литургији заиста доступан. Икона је символ причешћа и заједнице са божанским и блаженим животом.*²⁴

Икона јесте приказ преображеног живота, живота откровења, будућег живота, исказаног наначин разумљив људима. На икони се кроз људске могућности приказује прволик. Кроз икону ми видимо ипостас²⁵, можемо да се повежемо са приказаним, да уђемо у будући свет.

Историјски осврт

Дуга традиција уметности цркве протеже се кроз целу њену историју, али можемо речи да експанзију доживљава након 313. године и миланског едикта где је Константин Велики учинио хришћанство легалном вером. У истом веку Теодосије проглашава хришћанство државном вером. Сликарска уметност се развија до бојаве иконоборства, које је као јерес сматрало свако изображавање ликова на зиду дрвету уопште.²⁶ Иконоборством се закључује цео низ јереси, побеђено је тек на седмом васељенском сабору 787.године и долазио до обнављања иконопоштовања и враћања сликарства у Византију. Каснији

²³ Јован Пустињски, *Цртице из дневника о иконопису*, Крагујевац, 2017. Стр.61.

²⁴ Архимандрит Тихон, *Икона у Литургији*,

²⁵ Личност.

²⁶ За више погледати: В.В. Болотов, *Исторја цркве у периоду васељенских сабора*

раскол 1054. није имао утицаја на уметност, али је она послужила да покаже већу разлику између истока и запада.

Црквена уметност истока доживљава своје врхунце у периоду између 11-14 века. Настају неки од најбољих живописа који се и данас сматрају највећим уметничким достигнућима средњовековне уметности не само у погледу духовне већ и уопште светске уметности. Посматрајући простор само Србије из тог периода налазимо на Студеницу(слика 5.), Милешеву, Сопоћане(слика 6.), Пећку Патријаршију, Богородицу Љевишку, Перивлепту на Охриду и још многе који спадају у посебно заштићене споменике светске културе управо због својих фрески.



слика 5. Распеће,
Манастир Студеница,
1208.



Слика 6. Успење
Богородице, детаљ,
Манастир Сопоћани,
1259.

Преломни моменат историје за овај првац у уметности јесте век након пада Цариграда под Турке.²⁷ Након цариграда и пада Источног римског царства на ред долазе и остале углавном православне земље Србија, Бугарска, Румунија, Босна, делови Русије и других земаља. Може се рећи да је са изузетком Русије и Украјине скоро сав православни свет у једном тренитку био под турском влашћу. Ово означава почетак верског вакума који је имао за циљ просто преживљавање и очување основа вере и живота, ту није било места за надградњу и развој црквене уметности. Може се рећи да су сви аспекти овог вида примењене уметности доживели деградацију. Вештине су се губиле, нису грађени нови храмови, црква је била спутавана на рачун доминатног ислама отоманског царства. Сликари који су називани и зографима, сликали су на застарели начин само да задовоље потребама осиромашеног народа и цркве, али носе заслугу за очување континуитета.²⁸ На другој страни у Русији долази до нестнка византијског утицаја са наглом европеизацијом започетом са Петром Великим, који је сматрао да све везано за традицију Русије кочи напредак и тако се у русији прихвата натуралистички приступ тада популаран у Европи док се византија губи.

Враћајући се на пад Цариграда, ту долази до егзодуса интелигенције Византије углавном у Италију тог времена. Ова интелигенција се састојала од стручњака свих врста и уметника наравно. Њиховим доласком и доношењем знања у тад материјално богату²⁹ али духовно и интелектуално примитивнију Европу, почињу да се јављају идеје хуманизма у науци и уметности.³⁰ У уметности утицај истока може да се види на делима ране ренесансе.(слика 7 и 8.)

Стидљиво интересовање за икону уопште јавља се поново тек током 19. века, у контексту општег интересовања за народну историју и културу. Ово се дешава како у Русији тако и на Балкану. У целој Европи се покрећу питања националних уједињења и буђења. Православни народи се полако ослобађају турске окупације која је трајала неколико векова.

²⁷ 1453.године.

²⁸ П.Симић, *Црквена уметност*, Свети архерејски синод СПЦ, Београд, 1994., стр 351.

²⁹ Крсташки ратови су се исплатили.

³⁰ Г. Осоговски, *Историја Византије*, Просвета, Београд, 1970.



слика 7. Издајство јудино

Интересовање за и традиционалну црквену уметност се јавља из разлога јер је црква у већини тих земља била управо та која је одржала национални идентитет. Дошло је до поистовећивања вере и нације, поготово јер православна црква има помесно устројство.³¹ Ово је наравно теолошки погрешан приступ, али историјски услови и дешавања су га створила таквим. Све наведено утиче и на уметност уопште. Првих деценија 20. века имамо нешто што може да се назове *духовна ренесанса*.³² Интелигенција се враћа у цркву. Црква жели да се ослободи утицаја световних власти. Икона уопште постаје заштитни знак православља, враће се својој оригиналној уметничко духовној улози, поново се истражују стари мајстори, ради се на повратку и разијању уметности.

³¹ Свака патријаршија има пуну аутономију на територији којом управља. Током 19 века патријаршијама поред старих назива везаних за места столовања се додаје и национални елемент, па тако имамо Руску, Српску, Бугарску, Румунску, Грчку, итд.

³² Архимандрит Тихон, *Икона у Литургији*, Службени гласник, Београд-Студеница, 2010.



Слика 8. Издајство јудино, Фра Анђелико 15.век.

Током 20. века имамо још једну стагнацију па чак и нову деградацију уметности и поимања византијског сликарства, а то је учинила појава комунизма. Комунизам по слепим постулатима одбацује религију уопште при томе стварајући своју нову религију иронично базирану на атеизму. Битно је напоменути да је уметност комунизма највероватније несвесно била знатно ослоњена управо на византијску уметност, њену традицију, естетику и тековине.

Последњи вакум у црквеној уметности није захватио цели простор православног утицаја, али опет је направио стагнацију током половине 20. века. Падом комунизма током

деведесетих година долази до враћања вери и поновно се покреће се нови моменат обнове и правоја који траје и данас развоја.

Византијско сликарство у савременом свету

Западни секуларизам довео је човека у одређену духовну кризу. Уметност која се ослободила „религијских стега“, парадоксално се нашла у потрази за дубљом метафизичкиом суштином видљивих ствари.³³

Култура запада нашла се у стању крајње заморености, поново се окреће истоку, и то не само православном, већ истоку уопште, свему што је другачије од њиховог материјалистичког, секуларног и натуралистичког приступа. У сликарству ово видимо код импресиониста који узоре траже у јапанској уметности као нечему новом иако је та традиција много старија од европске западне. Пол Гоген саветује да сликајући се не копира природа: *Бог је створио све што ви (сликарски) спознајете. Ако уметник хоће да створи Божанско дело, онда он не треба да копира природу, већ треба да, из природе, изабере одређене елементе и да створи нову визију.*³⁴

Данас се види раст интересовања за уметност хришћанског истока. Икона данас продире и у неправославни свет, где остварује директну молитвену реакцију. Она делује у трену, она је сведочанство предања. Приказ разлике истока и запада, али је и укида истовремено. Данас је могуће у свакој католичкој цркви видети на олтару бар једну икону византијског стила. Њен утицај није везан само за културу истока и запада у европским нормативима. Иконе налазимо и у Африци, Азији обема Америкама и свуда има исту улогу. Постоје разлике у приступима на које утиче култура места настанка, али битно је рећи да у цркви не постоји догмат стила или уметничког рода, већ само постоји догмат о поштовању икона.³⁵

Поново заузима основну духовну улогу у самом верском животу, али битно је напоменути да и у уметничким круговима све више долази до открића иконе. Комплетна

³³ ³³ Јован Пустињски, *Цртице из дневника о иконопису*, Крагујевац, 2017. Стр.143.

³⁴ Исто.

³⁵ Л. Успенски, *Теологија иконе*, Манастир Хиландар, Света Гора, 2009. Стр.341..

византијска уметност се открива све више, не увек правилно али се њен гениј препознаје. Одавно више није само део превазиђеног мишљења „средњег века“.³⁶

Од друге половине 20.века поново се појављују радионице односно иконографски атељеи. Предање се све више открива, византијско сликарство се све више ревитализује. Техника се поново открива како године пролазе и надграђује се у складу са новим материјалима и приступима, али порука и литургијска улога иконе уопште остаје непромењена.

³⁶ Енг.: dark age.

II

Материјал и техника модерног живописа

Сам термин живопис се такође односи на сликање икона, али је као термин заживио као ознака за зидно сликарство храмова. говорећи о техници којом се врши живописање зидова сакралних објеката треба кренути од традиционалне фреско (свеже) , секо (суво) и технике мозаика(о овој техници неће бити речи).

Фреско техника представља најтрајнију стару технику осликавања. На кречни малтер(постоји више варијација малтера, са кречом гипсом, мермерним брашном у различитим омјерима) којим су обложени зидови поставља се још један свежи слој fine гранулације и приступа се осликавању које се врши док је малтер још мокар. Боје у пигментима се вежу кречним млеком као везивом и на тај начин се боја после дубоко веже са малтером. Ова техника је због комплементарности материјала који се користи доста трајна. Једини противник је влага, најчешће капиларна из земље или прокишњавање са крова. Сама техника је преузета као и добар део уметности од грка и римљана, који су украшавали све у овој техници. Карактеристика је да је наспрам мозаика доста бржа и наравно јефтинија. Битно је напоменути да већина данашњих цркви не би могла да понесе ову технику због материјала који су кориштени. Цркве које су осликаване у фреско техници или се осликавају, јер ово није мртва техника, треба да су урађене од природних материјала (камена, тврде цигле, кречног малтера) без цемента или неког од нових материјала. Ово се ради како би сви материјали били комплементарни и могли да дишу. Такође треба напоменути да постоји комбинација техника. Овом се прибегавало ако сликар не стигне да заврши у времену док је малтер свеж или, или ако постоји потреба за додавањем накнадних детаља. Обично је слика завршавања пигментом помешаним са казеинским везивом.

Следећа техника која је била доста заступљена и која јесте доста заступљена и данас јесте сликање на свој подлози или секо. На претходно фино припремљену зидну површину приступа се осликавању пигментима увезаним различитим везивима као што су казеин, јајчана емулзија, разна уља и у данашње време модерна техника акрилног везива.

Постоји одређена разлика у материјалима које су се некад користили у секој техници и данас. Наравно то не значи да се традиционалне не користе уопште, него само да је модерна постала доминантнија. Данас се цркве граде са уз кориштење цемента, армираног бетона и других адитива и материјала који нису природни и нису комплементарни са традиционалним теникама. Током двадесетог века појављује се акрил као материјал на воденој бази или нека подврста пластике која је у стању да прионе на ове материјале и задржи се дуг временски период. Прво се почео користити у свакодневном градитељству и молерају и полако је био преузимаан и од сликара. Данас наравно акрил је општеприхваћен у сликарству генерално како штафелајном тако и зидном. Поседује карактеристике отпорности боје, могућност нијанси које у природним материјалима су немогуће и може да се користи на скоро свим подлогама. Подлога за осликавање сакралног простора мора да је максимално заштићена од влаге, пожељно је да је у подлогама на малтеру навучена мрежица као арматура, и на крају иде акрилни глет или кречни глед као фини слој који ће да носи боју. Боја као што је већ речено има велику резистентност, али од подлоге зависи трајност насликаног дела. Ако глет није довољно везиван, тврд, ако малтер није добар или ако постоји влага у једном тренутку долази до пропадања подлоге и отпада и бојени слој. Не зато што боја није могла да издржи него подлога. Такође имамо и примере кад је подлога добра и кад је све изловано како треба и ту видимо да се ништа не мења деценијама. Чак и чађ може да се лако скине или опере са модерних акрила јер су углавном периви. Саму површину сликаног слоја могуће је само физички уништити ударцем или крњењем. Већина секој техника постоји колико и фреско али су знатно краћег трајања и издржљивости. Акрилна секој техника је прилично новијег датума и још не можемо да сагледамо њену трајност, али постоје примери стари по 40-50 година који су још увек свежи и без оштећења. Тако да је на времену да покаже колико је техника отпорна на зуб времена, под условом да је сва припрема добро урађена.

Још једна модерна техника, која је може се слободно рећи хибрид штафелајног и зидног иако је коначно дело постављено као интегрални део зида. Техника нема компактан назив сем платно на зиду. Односи се на каширање осликаног импрегнираног сликарског платна на зидну површину. Техника се појавила пре неколико деценија у Грчкој и брзо је преузета од стране осталих помесних цркви. На сув зид припремљен за сликање наноси се у деловима претходно акрилним бојама осликано платно. Лепљење се врши на начин што

се зид и платно премажу лепком и под притиском лепе. После лепљења ивице се спајају глетом и шмирглају. Након тога приступа се досликавању на лицу места како би се сакрили спојеви и како би слика постала целовита и део зида. Овој техници се прибегава из неколико практичних разлога, а то су: смањује време боравка сликара и скеле у самом храму, ако су зидне подлоге порозне или несигурне(монтажне) платно може да се уклони и поново врати и на тај начин се чува слика, омогућава сликање у зимским условима јер се 80 посто сликања дешава у атељеу. Као и код претходне секо технике главни проблем може да представља влага које уништава подлоге, али се у овом случају сликани слој који је на платну као носиоцу може сачувати и поново вратити на зид након што се проблем уклони. Исто као и отале акрилне технике и ова је прилично нова и још увек се не зна колико може да траје без потребе за рестаурацијом, мада постоје примери стари по више од 30 година где у добрим условима није дошло до значајније промене. Један од најпознатијих примера кориштења ове технике јесте крипта храма Светог Саве у Београду, где је цео свод урађен на платима и залепљен.(слика 9.)



Слика 9. Крипта храма Светог Саве, 21,век.

Храм Светог великомученика Трифуна, Мали Мокри Луг, Београд

Простор који је био задат за осликавање износио је око 150 метара квадратних у западном длеу цркве. Временски период потребан за осмишљавање и израду протезао се од 11.11.2019.године до 20.12.2020.године. специфичност је у томе што је црква већ била осликана и дошло је до препречица на самом објекту(дозидана је припрата) што је резултат имало отварање нових површина које су требале да буду осликане и уз њих још један део који је остао незавршен. Сама црква представља новији објекат започет током деведесетих година прошлог века, а грађевински завршен током двехиљадитих. Грађена од класичних грађевинских материјала тог времена, погодна је само за секо технику у акрилу. У основи цркве је грчки крст са куполом на пресеку линија, на источној страни је полукружна апсида са кохом, на западној се налази звоник које је нешто нижи од куполе, али је интегрални део објекта. Током касније надградње око звоника је дозидана припрата како би се у наосу добио већи простор.(слика 10.)

Површина предвиђена за осликавање се састојао од два новообразована травеја на западној страни, свода на западу испод галерије, зида на који се свод наслањао и четири стуба обложена ригипс плочама у току преправки. Осмишљавање простора мора се одвијати у складу са византијском традицијом и по прописаном распореду, али узимајући у обзир површине, положај и на крају захтеве самох парохијана као оних који живе са том црквом и јесу сама црква.



Слика 10. Тренутни изглед Цркве Св. Трифуна накод дозиде припрате, 2019.



Слика 10. Јужни травеј

Први корак ка решењу простора јесте сагледавање и премеравање простора. Следеће је преношење на папир мера зидова у размери и одлучивање о програму осликавања. Програм се односи на распоред сцена и фигура које се одређују у зависности од зоне сликања. Свака црква се делу у три или више зона. Прва је за Христоса и велике празнике везане за његов живот и деловање, друга је за Богородицу и њене празнике и тако наниже све до локалног реда где су приказане фигуре светитеља у стојећем ставу у садејству са народом у молитви. У конкретном случају у своду травеја одлучено је да се ураде четири чуда, три су из Христовог живота и једно везано за арханђела Михајла. У северном травејуу оријентацији север југ урађена је сцена призива апостола Петра и Андреја, затим сцена спашавања апостола Петра из мора. На равним зидовима у оријентацији исток запад на мањем зиду насликан је празник Часних верига свето апостола

Петра, док је на већем зиду урађен приказ празника Покрова Пресвете Богородице. Испод призива апостола налази се чудо у бањи Витезди. Јужни травеј је у своду имао приказ Неверовања светог апостола Томе и приказ Чуда арханђела у Хони. На равним зидовима у већем делу је приказ Возвиђења часног крста, а на мањем полуфигура арханђела Михајла. У луковима су урађени медаљони са локално поштованим светитељима и корпуса Срба светитеља. Испод чуда светог арханђела налази се симболички приказ реченице из јеванђеља *Пустите децу да долазе к мени и не браните им јер таквих је царство небеско* (Мт.19, 14).³⁷ (слике 10. И 11.)

Испод травеја у своду испод галерије на западној страни према излазу налази се приказ другог доласка Христовог у сведенијој форми с обзиром на расположиви простор. Простор је састављен ит три дела. Централни и највећи димензија три метра са пет, осликан је сценом Другог доласка.

У средини се налази Христос на трону у мандорли таворске светлости, са његове леве и десне стране су Богородица и Јован Крститељ, док се око њих налазе са сваке стране до два арханђела. Испод њихових ногу се простира појас са небеским силама. Овај приказ представља само фрагмент целе сцене страшног суда, али императив је био да се задржи монументалност и не наруши већ постојећа равнотежа тако да су фигуре морале да задрже висину од преко два метра. Композиција у овом формату назива се и деизис. Приказује три најважније фигуре Новог Завета. Христос је приказан у средишту у улози судије. Њему с леве стране је Пресвета Богородица, а са десне свети Јован Крститељ. Они испруженим рукама према Христу моле га да буде милостив према роду људском. Он као фигура превазилази величином остале. Да би се осигурала композицијска равнотежа централни лик Христа Судије се понекад удвостручује.³⁸

³⁷ Свето писмо Нови завет, СПЦ., Београд, 2012.

³⁸ Јован Пустињски, *Цртице из дневника о иконопису*, Каленић, Крагујевац, 2017. Стр.49.



Слика 11. Северни травеј.



Слика 12. Други долазак, 3метра са 5метара

Две бочне копозиције лево и десно од централне су локалног типа, али у складу са положајем указују на опште васкрсење. На десној страни се у мандорли налази икона Нерукотвореног Образа окружена са четири допојасне фигуре пророка. На левој се налазе такође у мандорли Богородица Оранта окружена са четири полуфигуре жена. Првобитни план је рада је био да се приказ другог доласка ослика на целокупној површини али задатости простора су наметнуле поделу на три дела у којем је централни највећи и на највећем удару погледа. (слике 13.и 14.)



Слика 13. Десно од другог доласка.



Слика 14. Лево од другог доласка

Следећа површина су делови западног зида на којем су се услед преправљања простора отвориле одређене површине које су требале да се осликају тако да се кроз укопе са претходним и да се не изгуби смисао и програм. Доминантне су стојеће фигуре Света Три Јерарха лево од излаза и десно Свети Ратници(осликани око плоче са именима људи који су градили цркву, иначе по програму уопште не треба ту да иду). Затим изнад фигура се протеже трака орнамента, а изнад је осликан мали фриз са новомученицима у полуфигурама који се на одређени начин наставља на приказ Другог доласка.

Током осликавања горњих зона, упрва храма је одлучила да стубове који носе куполу а који су оригинално кружног облика обложи ригипс плочама и да се почне са осликавањем. Због осетљивости подлоге приступило се техници лепљења платана. Узете су течне мере и урађене скице у размери. Све је осликано у простору атељеа и накнадно палицирано на монтажни зид. На овај начин у случају да се са носиоцем нешто деси (било какво физичко оштећење) слика могу да се сацувају и поново аплицирају. Распоред фигура на стубовима је био искључиво локалног карактера, тако да су осликавани светитељи који су поштовани у самој заједници која долази у храм. Физички и по програму припада доњој зони. Сваки стуб је подељен на доњи део са целим стојећим фигурама и горњи са полугигурама. Укупно осликана су четири стуба, два која носе пандантифе и два мања која носе галерију. Приказано је укупно двадесет стојећих фигура и осамнаест полуфигура. (слике 15.и 16.)



слика 15. велики стуб.



слика 16. мали стуб.

Осликавање нових икона

Током осликавања цркве светог великомученика Трифуна у Малом Мокром Лугу појавио се захтев за неколико неубичајних приказа. Под тим се мисли на новоканонизоване и приказе још неканонизованих личности. Проблематика у овим случајевима је та што не постоје узор, већ се мора приступити аналитичком цртежу и постепеној стилизацији према византијском стилу. Наравно битно је задржати карактеристике портрета и особности личности које се исказују кроз одецу, положај који су заузимали у друштву детаље одеће коју су носили, али опет да све буде у складу са целокупном црквом као композицијом. Постоје многи случајеви кад се уместо стилизацији прибегло реализму у оваквом случајевима, што углавном делује гротескно. Пример је честа фреска блаженопочившег патријарха Павла, који иако неканонизован заузима велико место у народу. Често се његов лик ради у реализму док се остатак фигуре ради у византијској стилизацији и добија се ефекат налепнице.

У самој цркви се услед преправки отворила површина око прозора на северозападној страни. Фреска која је била прва до прозора била је икона светог деспота Стефана. У складу са тим поред је урађена повеља са стиховима из Словољубвеа, ау наставку стилизовани обриси београда, а на обрисима је урађена стојећа фигура новомученице Милице. Милица је била дете од три године које је страдало у бомбардовању од стране НАТО алијансе 1999. имала је три године. Црква ју је канонизовал као невину жртву. Изнад њене фигуре налази се стилизовани приказ авиона у пламеном кругу. На овај начин је на фреску светог деспота урађен омаж његовој престоници уз подсећање на једно од највећих разарања у скоријој историји. (Слика 17.) Икона је рађена по јединој јавности доступној фотографији. Пошто се ради о простору око прозора наспрам новомученице Милице налази се стилозовани приказ једног од пилота који су узлетели у одбрану земље знајући да неће преживети, има пилота је Миленко Павловић. Он није канонизован и нема уцртан ореол, али је урађен у складу са каноном византијске стилизације. Такође за узор је кориштена јавности доступна фотографија уз карактеристичну униформу пилота војске.(слика 18.) Обоје су насликани са отвореном руком као праведници, а Милица има и крст у десној што је ознака мученика.



Слика 17. И 18. Новомученица Милица и пилот Миленко Павловић и обриси Београда.

Joш једна фигура које се не налази у склопу честих приказа , а то је изображење блажеопочившег митрополита црногорско приморског Амфилохија.(слике 19.и 20.) Убрзо по упојојењу, старешина цркве је изразио жељу да се ослика стојећа фигура митрополита. Позиција је била мали стуб који носи галерију. Разлог за осликавање лика митрополита Амфилохија иако неуобичајен због малог размака од упокојења је у томе што је управо митрополит дао благослов за почетак осликавања храма и сам је имао добре и пријатељске односе са како управом храма тако и са нараодом. Управо ова блискост са парохијанима је била кључна. Страрешина храма је дао благослов да се постави ореол око лика³⁹ што није честа пракса.



Слике19. и 20. Мтирополит црногорско приморски Амфилихије

³⁹ Ореол представља ознаку светости изображеног. Може се рећи да је то делић таворске светлости који избија из сваког светитеља који је испуњен божанском благодаћу.

Само осликавање личности које нису у канонизоване није неуобичајно. У средњем веку често су осликавани ктитори и епископи који су још били у животу током осликавања. Такође имамо често осликавање знаменитих личности историје, а које дефинитивно нису и не могу да буду канонизоване. Разлог за ово такође налазимо у жељи верика, иако је корен у националној подели православних цркава и њиховој тешкој историји. Нажалост ово даје већи фокус на национални аспект уместо на исправнији универзални аспект Цркве Христове. Пример сликања људи који су за живота били јако поштовани и сматрани на одређени начин светима је уствари прилично чест, јер народ је тај који проказује светитеља црква их само потврђује. Људи се лакше повезују у молитви са људима који су им били историјски блиски, јер то указује да је и у модерном добу могуће остати на путу вере и да је Бог присутан у светима својима, да није напустио човека.

Закључак

Судбина иконе је знак духовне судбине човека у нашем времену. Иако се до скоро чинило да уметност иконе припада прошлости, живо светло њенога сведочења светли до данас.⁴⁰

Религиозна уметност источног хришћанства може се рећи спада у дефиницију примењене уметности. Разлог зашто се ово говори јесте у томе да она не може да се посматра ван своје примене, а то је литургијска и молитвена улога у животу Цркве. Кроз ову уметност верници имају прозор у есхатон, доживљавају лична откровења, комуницирају кроз молитву са светима и са самом Богом. Све ово се дешава на мистични начин на који сам Бог делује. Начин сликања који омогућава пристунтност осликаног и учествовање у религиозном животу игра велику улогу у животу верујућих и чини неизоставан део њиховог идентитета. Сама стилизација и правила композиције које је често кроз супротно од реалног аналитичког приступа јесте управо и главна карактеристика стила и оно што омогућава пренос поруке. Композиција се увек поставља тако да еленетни на њој нису само усмерени једни према другима, већ ка оном који их посматра.

Икона јесте прозор у прошлост и будућност истовремено. Она је есхатолошки приказ преображене природе, природе онакве каква треба да буде пре пада и каква ће бити по другом доласку. Она повезује духовну вертикалу (од на ка Богу) и духовну хоризонталу (историју Цркве).

Сама религиозна уметност источног хришћанства дуго се сматрала за реликт прошлости, нешто одавно превазиђено и непотребно у данашње време. Ознака средњег мрачног века, али данас присуствујемо њеном обнављању и поновном откривању. Овом је нарочито допринела криза западне духовности и окретање истраживању истока уопште. Овај повратак иконе не одвија се само на духовном плану, већ и на искључиво уметничком. Чак и уметници који немају никакве везе са религијом не могу да ускрате и признају место иконе уопште као битног дела историје уметности и не само историје већ и савремене уметности. Речено је да не постоји стриктан канон сем основних смерница у

⁴⁰ Јован Пустињски, *Цртице из дневника о иконопису*, Каленић, Крагујевац, 2017. Стр.147.

овом правцу сликарства и управо то омогућава да и данас имамо велику слободу и могућност оргиналноти приступа. Омогућена је изградња личног потписа и остварење на личном плану сликањем икона како на дасци тако и на зиду.

Литература

Свето писмо Нови завет, Свети архијерејски синод СПЦ., Београд, 2012.

Јоргос Кродис, *У ритму, етос линије у византијском иконопису*, Каленић, Крагујевац, 2009.

Јован Пустињски, *Црнице из дневника о иконопису*, Каленић, Крагујевац, 2017.

М. Каплан, *Византија*, Клио, Београд, 2008.

Леонид Успенски, *Теологија иконе*, Манастир Хиландар, Света Гора, 2009

Архимандрит Тихон, *Икона у Литургији*, Службени гласник, Београд, 2010.

В.В. Болотов, *Исторја цркве у периоду васељенских сабора*

Григорије Осоговски, *Историја Византије*, Просвета, Београд, 1970.

Ричард Темпл, *Иконе и тајновити извори хришћанства*, Каленић, Крагујевац, 2009.

Прибислав Симић, *Црквена уметност*, Свети архијерејски синод СПЦ, Београд, 1994.