

Универзитету Београду
Православни богословски факултет

Тихон М. Ракићевић

Олтарска преграда – иконостас од IV до средине
XVII века: форма, функција и значење

Докторска дисертација

Београд, 2013.

Ментор:

др Владимир Вукашиновић, ванредни професор

Универзитет у Београду, Православни богословски факултет

Чланови комисије:

др Ненад Милошевић, редовни професор

Универзитет у Београду, Православни богословски факултет

др Милан Радујко, научни сарадник

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Институт за историју уметности

Датум одбране:

Тихон М. Ракићевић

ОЛТАРСКА ПРЕГРАДА – ИКОНОСТАС ОД IV ДО СРЕДИНЕ XVII ВЕКА

ФОРМА, ФУНКЦИЈА И ЗНАЧЕЊЕ

РЕЗИМЕ

У свести данашњих хришћана храм се доживљава истовремено и као кућа молитве за саборно окупљање верних и као дом Господњи – место посебног присуства Божијег. Оба ова схватања храма имају свој развој. Појави хришћанских храмова и теологији која је везана за њих претходе два периода чији се утицај директно одражавао на богослужбени простор. Први је старозаветни период чији концепт је подразумевао Божије обитаванье у храму и сакралну поделу простора са постојањем једног олтара. Други је ранохришћански период у коме молитвена сабрања уводе појам Божијег присуства у заједници, или тачније као заједница (Отк 21:2–4; 22:3–4). У овом периоду је, уместо старозаветних концепата који су подразумевали постојање само једног олтара, уведена равноправност олтарâ.

Отпочињањем Константиновог мира, порастом броја хришћана, њихових заједница и ширењем Цркве, губила се уска веза која је постојала међу вернима, као и веза свештенство–верни. Уласком Цркве у правни систем државе одиграле су се промене у схватању култног простора. Дошло је до својеврсне религизације хришћанског култа и богослужбених простора те поново на сцену ступа храмовна концепција. У њој постоје олтарске преграде чија је спољашња форма преузета из јавних античких грађевина. Јачање значаја олтарске апсиде, која просто преузима улогу срца храма, повлачило је са собом и жељу да се она, на неки начин, не само одвоји него и заштити.

Ране олтарске преграде су имале и одговарајућа имена. Ови називи откривају њихов облик, величину и практичну намену. Од 7. века почиње употреба термина темплон. Овај термин, који је латинског порекла, вековима је означавао олтарску преграду. Последњих векова је, уместо њега, постепено ушао у употребу термин иконостас. Овај термин је у средњем веку означавао постоље, носач за иконе, а за означавање олтарске преграде употребљен је јер је ова преграда управо то и постала. Њен развој је текао од форме

ниског, допојасног панона, преко узвишавања стубића на које је постављана греда, временом све до високог паравана, тј. зида испуњеног иконама.

Ипак, систематско проучавање историјата олтарских преграда, које се догађало упоредо са засићењем њиховом високом формом, довело је до тога да се крајем 19. века постави питање сврсисходности оваквог њеног развоја. Овај проблем који је, као такав, постављен у Русији, касније је почео да се намеће као проблем много ширих размера. То је било зато што су се кроз њега преламали многи важни елементи православног богослужења, теологије и духовности.

Да би се дошло до исправног одговора на многе недоумице у вези са олтарском преградом, њеним смислом и функцијом, велики део овог рада посвећен је историјском развоју овог феномена. Он јасно показује да су ране олтарске преграде, као и оне у вековима после иконоборства, биле су у форми отворених колонада. Знамо да је Тело васкрслога Богочовека Христа постало нови и вечни Храм, што потврђује цепање храмовске завесе старога култа (Јн. 2, 19–21; Мр. 15, 38). Зато је потпуно разумљиво што је отворена олтарска преграда византијског периода сачињена од стубова који носе греду, јер је смисао ове колонаде да изражава идеју отварања за разлику од зида који изражава идеју затварања. Кроз ову преграду се гледало и целивало, о чему у 10. веку говори Константин Порфирогенит.

Историјска анализа развоја олтарске преграде показује још нешто. У току дугог периода, примећена је стална тежња да се на њу поставе иконе. Овај процес првенствено је инициран побожним настојањима лаика. Анализа сликане декорације олтарских преграда показује да су оне биле првенствено њима намењене. Карактер олтара и напредовање култног односа према иконама довео је до тога да се иконе нађу у простору између верника и олтара. У средњовековном периоду појава икона на темпону је очигледно повезана са потребом верних да од светих траже заступништво пред Богом. То се види из саме њихове форме и начина њиховог постављања. Црква је на крају потпуно прихватила овакве тежње, интегрисала их у свој богослужбени простор и дала им одређени логичан распоред. Ипак, овај процес, који је на крају довео до затварања олтара од погледа народа, није ишао ни лако ни брзо.

На основу анализа које доноси ова дисертација, постаје јасно да је олтарска преграда, неспорно добијајући одређене иконографске квалитете и значења која раније

није имала, растући у висину до самог лука олтарске апсиде, готово у потпуности укинула визуелни контакт са олтаром. Њена првобитна намена била је да укаже на одређен степен раздвојености, како олтара и наоса тако и клирика и лаика, а не да постане зид који одсеца и раздељује простор на две затворене целине.

Иконостас се развијао као композиција есхатолошког карактера упоредо са опадањем есхатолошке свести. Јачање ове свести код хришћана, које краси наше доба, као да собом покреће обрнути процес – враћања ка изворним облицима олтарске преграде. Данас, у очима неких верника, било каква помисао на евентуалну промену форме иконостаса изазива страх и велико противљење. То не изненађује с обзиром на чињеницу да су знања о развоју олтарских преграда, теолошким претпоставкама њиховог настанка и формирања, и последицама које на благочешће оне имају, била оскудна. Због тога ово и овакво истраживање покушава да постојеће стање донекле исправи а резултати које је оно донело пружају довољно аргумената који могу да помогну правилном сагледавању феномена олтарске преграде и доношењу богословски исправних и уметнички одговарајућих решења њихових будућих варијанти.

Кључне речи: олтар, олтарска преграда, темплон, иконостас, праволинијски концепт, есхатон, евхаристија, иконе, иконопоклоњење, посредништво светих.

Научна област: Теологија

Ужа научна област: Практично богословље

УДК: 27-4:27-526.2

Tihon M. Rakićević

**THE ALTAR SCREEN – ICONOSTASIS IN THE PERIOD FROM THE 4TH TO THE
MIDDLE OF THE 17TH CENTURY**

ITS FORMS, FUNCTIONS AND SYMBOLISM

SUMMARY

Nowadays, in the minds of modern Christians, a temple is perceived both as a place of worship where the faithful assemble, and the house of God – a place with a distinct sense of Divine presence. Both concepts have had their own course of development. The advent of Christian temples and related theology was preceded by two periods whose direct influences reflected in the liturgical space. The first one is the Old Testament period the concept of which implied God's dwelling in a temple and a sacral division of space with only one altar. The latter is the period of early Christianity where prayer meetings introduced an idea of God's presence in a koinonia, or, more precisely as a koinonia (Rev. 21:2-4; 22:3-4). This period, unlike that of the Old Testament which implied the existence of one altar, introduced the equality of altars.

Once Constantine the Great's *Pax Christiana* came into effect, and along with the rise of the number of Christians and their communities and the Church expansion, tight bonds that existed among the faithful started to fade as well as the ties between the clergy and the faithful. The moment the Church entered a legal system, changes in terms of understanding cultural space also took place. A sort of religionization of a Christian cult and liturgical space occurred, thus resulting in the temple concept stepping onto the stage once again. This concept features altar screens which assumed its outward form from ancient public buildings. As the altar apse was gaining in importance and literally assumed a role of the temple core/center, an urge to make it not only separate from the rest, but also in a way protected, arose.

Early altar screens bore their respective names. These terms revealed their shape, size and practical use. In the 7th century, the term *templon* entered the use. This term, of Latin origin, used to denote an altar screen for centuries. In recent centuries, the term iconostasis gradually came into use instead. In the medieval times, this term signified an icon stand and was used to denote

altar screen because it indeed evolved into one. Its genesis went from a very low, waist-height screen, later on lifted up higher using columns atop which was a railing, to gradually become a high icon screen, that is, an icon wall.

Nevertheless, a systematic research into the history of altar screens, which was taking place simultaneously with the phenomenon of overt saturation with its elevated form, led to the questioning of purpose of its evolution as such. This issue, which in this form was raised in Russia, later on started to impose itself as a far greater problem. That happened because the issue reflected many important elements of Orthodox Divine service, theology and spirituality.

So as to find the right answer to many dilemmas related to altar screens, their purpose and function, major part of this paper is dedicated to historical evolution of this phenomenon. It clearly indicates that early altar screens, as well as those dating from the period after the Iconoclasm, took the shape of open colonnades. We know that the Body of resurrected Theantropos Christ became a new and eternal Temple, which had its confirmation in the act of the old cult temple curtain tearing (John 2, 19-22; Mark 15, 38). Therefore, it is absolutely understandable why an open altar rail of the Byzantine period consisted of columns that were carrying a gird atop, for the symbolism of this colonnade was an idea of opening, unlike a wall, which denotes closure. People used to observe and venerate icons through this screen, as witnessed by Constantine Porphyrogenitus in the 10th century.

A historical analysis of altar screen evolution has also shown something else. It was noticed that over a longer period, there existed a constant tendency to adorn it with icons. This process was primarily initiated by pious wishes of the laity. An analysis of painted decoration on altar screens shows that these were first and foremost meant for the laity. The character of altar and the advancement of cultural attitude towards icons led to icons finding their place in the space between the faithful and the altar. In the middle ages, emergence of icons on the templon was apparently related to believers' need to seek intercession of saints before God. This may be inferred from their forms and the way they were arranged. The Church has eventually adopted such aspirations, making them an integral part of its liturgical space and giving them a logical order. However, this process, which eventually resulted in the closure of altar for laity's looks, did not run smoothly or fast.

On the basis of the analyses carried out for the purpose of this dissertation, it becomes clear that the altar screen, although over the time it indubitably acquired certain iconographic

quality and meaning which it had not featured before, almost entirely eliminated a visual contact with the altar by its rising to the very arch of altar apse. Its original purpose was to indicate a certain distance, between not only the altar and the nave, but also between the clergy and the laity, but not to become a wall that estranges and divides a space into two enclosed units.

The iconostasis evolved as a composition of eschatological character on par with the ebbing of eschatological awareness. As if strengthening of such awareness among Christians, which is a characteristic of our time, enticed a reverse process, that is, a return to the original forms of altar screen. Nowadays, in the eyes of some believers, any idea about possible change in the iconostasis form provokes fear and sharp disapproval. It is not surprising though, bearing on mind that knowledge related to the evolution of altar screens, theological assumptions regarding their emergence and formation, as well as regarding the consequences they have on devoutness, has been scarce. Therefore, this study aims at altering the current state of affairs to a certain extent, and the results obtained provide sufficient argumentation that can contribute to the envisaging of the phenomenon of altar screen in the right manner and, making appropriate decisions, in terms of art and theology, about their future variants.

Key words: altar, altar screen, templon, iconostasis, linear concept, Eschaton, Eucharist, icons, iconolatry, intercession of saints.

Scientific field: Theology

Narrow scientific field: Practical theology

UDC: 27-4:27-526.2

УВОД.....	3
I БИБЛИЈСКО СХВАТАЊЕ БОГОСЛУЖБЕНОГ ПРОСТОРА	12
1. Старозаветно схватање богослужбеног простора.....	12
2. Новозаветно схватање богослужбеног простора	17
3. Религизација хришћанства и враћање на ранију градацију сакралног простора....	25
4. Закључак.....	32
II NOMEN EST OMEN – ПРЕГЛЕД И АНАЛИЗА НАЗИВА ОЛТАРСКИХ ПРЕГРАДА .	34
1. Рани називи олтарске преграде.....	35
2. Темплон.....	42
3. Иконостас.....	53
III – НАСТАНАК И ИСТОРИЈСКИ РАЗВОЈ ОЛТАРСКИХ ПРЕГРАДА	58
1. Најраније форме олтарских преграда.....	58
2. Ниске парпетне олтарске преграде	62
3. Предиконоборачка олтарска преграда са иконографским представама.....	63
4. Форма постиконоборачке олтарске преграде.....	68
5. Иконе у горњој зони олтарске преграде.....	72
6. Клесане иконе на архитраву.....	77
7. Иконографија стубаца који уоквирују олтарску преграду.....	80
8. Појава икона у доњој зони олтарске преграде	85
9. Дрвени темплони.....	98
IV КОНСТИТУТИВНИ ЕЛЕМЕНТИ ОЛТАРСКЕ ПРЕГРАДЕ	101
1. Архитрав	101
2. Деисис.....	108
3. Олтарске двери	114
4. Завеса.....	119
V ОЛТАРСКЕ ПРЕГРАДЕ У СРПСКИМ СРЕДЊОВЕКОВНИМ МАНАСТИРИМА И ЦРКВАМА	129
1. Студеница	131
2. Црква Светог Петра у Бијелом Пољу.....	133
3. Жича	134
4. Милешева.....	135
5. Морача.....	137
6. Сопоћани	138
7. Градац.....	140
8. Свети Ахилије Ариљски.....	141
9. Краљева црква у Студеници.....	141
10. Старо Нагоричино	142
11. Пећка патријаршија.....	143
12. Дечани	145
13. Марков манастир.....	148
14. Црква Светог цара Константина и царице Јелене у Охриду.....	148
VI ВИСОКИ ИКОНОСТАС	151
1. Олтарска преграда у Русији – појава високог иконостаса	151
2. Високи иконостас – CONTRA.....	162
3. Високи иконостас – PRO	167
4. Богословска анализа феномена високог иконостаса	175

VII ИКОНА У ХРАМУ	197
1. Библијски концепт времена и архитектонска решења хришћанског храма	197
2. Иконостас – место сусрета и популарна побожност	204
3. Литургија и икона.....	207
4. Христос и икона	209
5. Логос архитектуре	212
ЗАКЉУЧАК.....	217
БИБЛИОГРАФИЈА	226
Извори:	226
Литература	232

УВОД

Када смо завршили писање и одбрану нашег магистарског рада: *Икона у Литургији, литургијска функција и смисао иконе*, на Православном богословском факултету Универзитета у Београду, пред нас се поставило питање – шта и како даље? У ком правцу да наставимо наша истраживања и која би се тема могла показати научно и духовно изазовном и привлачном а да истовремено буде важна за реални и конкретни живот Цркве? Тему за поменути магистарски рад смо изабрали јер су се у њој спајала два наша основна интересовања, надамо се да неће зазвучати нескромно да тако кажемо, призивања: једно се тицало молитвеног живота Цркве а друго њеног уметничког изражавања. Желећи да останемо на том основном трагу, мотивисани и пастирским разлозима – гледајући и слушајући какве се све полемике, колико од учених толико и још више од недоучених, појављују око нас и разматрају разнородне феномене литургијског живота и његовог окружења, некако спонтано, скоро сама од себе, наметнула нам се тема *олтарске преграде*. Теолошке претпоставке њеног настанка, питања развоја форме олтарске преграде, путева и странпутица којима се кретала и креће полемика у вези са њом и богословских закључака које је рађала својим формама – све нам је то изгледало, а данас још више изгледа и јесте, као стварно важно поље истраживања на коме смо желели да дамо и свој допринос. Не треба посебно истицати да је и света обитељ у којој живимо, царска лавра Студеница, и оно што се са олтарском преградом десило у њеном католикону, Храму Успења Пресвете Богородице, допринело свему овоме. Пре више деценија, нешто раније него што је 1986. године започела прослава 800 година Манастира Студенице, Републички завод за заштиту споменика културе покренуо је питање реконструкције првобитне форме олтарске преграде у овом манастиру. Истраживања су спровођена током многих година да би се 2009. године дошло до капиталног открића. Пронађени су делови, тачније сами крајеви оригиналне архитравне греде у носећим ступцима храма, што је посведочило да је управо таква врста преграде направљена и постављена у првобитну форму храма. Све је то, уз значајну употребу аутентичних делова преграде који су били сачувани, омогућило израду квалитетне реконструкције студеничке олтарске преграде и њено постављање на изворно место прошле, 2012. године. Уколико бисмо желели да се послужимо омиљеним изразима савремене полемичке фразеологије противника литургијске обнове, и самим тим и древне форме иконостаса у нашој помесној Цркви,

рекли бисмо да је литургијска преграда у Манастиру Студеница добила свој *светосавски* израз и одговарајућу форму.

Питање настанка, развоја и теолошког значења олтарске преграде хришћанских храмова почело је да заокупља пажњу научне јавности још у 19. веку. Крајем 19. и почетком 20. века Е. Голубински је започео истраживања развоја олтарске преграде у Византији и старој Русији. Од тада се појавило више значајних научних открића у вези са развојем темплона и пореклом иконостаса. Порекло руског иконостаса систематски је обрадио Николај Сперовски и резултате свог истраживања објавио у последњој деценији 19. века.

Осим научних радова, 20. век је донео и многа конкретна археолошка открића остатака древних темплонâ. Они обично укључују архитрав на стубовима који се налазе директно испред олтарске апсиде. Понекад је ова мермерна конструкција остала на свом месту иако је била скривена помоћу класичног високог иконостаса који је додат касније јер није било могуће поставити на мермерне преграде велики број икона. Такав је случај у саборним храмовима многих светогорских манастира. Године 1930. француски византолози Луј Бреје и Габријел Миле били су на Светој Гори. Они су за време свога боравка посматрали и истраживали шта се налази иза иконостасâ, те су запазили остатке ранијих олтарских преграда у манастирима Ивиرونу, Ксенофону, у параклису Светог Николе у Манастиру Ватопед, у Протату и Кареји.¹ После поменутих истраживања, Бреје је закључио да су у време оснивања старији светогорски манастири сви имали стари тип олтарске преграде у својим храмовима.

До 20. века су кружили (и данас још увек неретко круже) произвољни закључци и нагађања у погледу настанка и развоја олтарских преграда. Још око 1647. године Јакоб Гоар је изнео претпоставку о томе да су се убрзо после иконоборства појавили густе и високе дрвени иконостаси састављени од икона поређаних без размака, једне поред других.² Ова теза је настала произвољно, без икаквих доказа. Њу је сасвим оправдано, као став непоткрепљен чињеницама, критиковао Карл Хол³ из Берлина.⁴ Нажалост, поменути претпоставку олако су прихватили други аутори⁵ који су због тога били изложени критици озбиљне научне јавности.⁶

¹ Bréhier, 49–50.

² Goar, 14–20.

³ Holl, 365.

⁴ Lasareff, 127.

⁵ Felicetti-Liebenfels, *Entstehung*, 49.

Професор теологије и историје цркве у Тибингену и Берлину, Карл Хол тачно је запазио да у научној литератури још увек (писано 1906. године – прим. Т. Р.) постоји несигурност у погледу питања када је грчка црква – јер само она има иконостас – узнатрковала у правцу одвајања простора олтара и црквеног брода помоћу чврстог зида. У археолошким приручницима, у мери у којој они уопште наводе неку егзактну епоху, Фон Гоар (*Euchologium sive rituale Graecorum*, Париз 1647, ст. 18) понавља првобитно постављену тезу да је иконостас настао (у или) након иконокластичких распри.⁷ Хол, као школски пример, наводи неког брижљивог истраживача Николауса Милера, који се без испитивања помирио са овим налазом.⁸

Хол потом наставља:

„Гоар није пружио никакве доказе за датирање које је дао, очигледно јер је сматрао да се по себи разуме да је између иконостаса и иконокластичких распри постојала нека веза. Ова претпоставка почива на предрасуди да нам је ово уобичајено означавање изванредно блиско. Назив иконостас махинално наводи на мишљење да је постављање чврстог зида уследило у првом реду да би се на њега окачиле слике. Али може се доказати да је Гоар померио настајање иконостаса у погрешан историјски контекст.“⁹

Многобројна открића до којих се дошло до шездесетих година 20. века омогућила су поређења старих књижевних извора са тадашњим археолошким открићима, што раније није било могуће. Лазарев, у изузетном делу *Три фрагмента осликаног епистила византијског темплана*, каже да је права „штета“ што аутори ранијих радова посвећених византијским олтарским преградама, као што су Ј. Б. Константиновиц¹⁰ и Фелићети-Либенфелс,¹¹ нису искористили ову могућност већ су наставили утабаним стазама и ограничили се на цитирање параграфа старих рукописа не коментаришући конкретна дела и не улазећи у контекст у коме су она настала.¹² Пошто им нису били доступни богати археолошки материјали и старе византијске и

⁶ Lasareff, 120.

⁷ Holl, 367.

⁸ Holl, 367.

⁹ Holl, 368.

¹⁰ Konstantynowicz, 1939.

¹¹ Felicetti-Liebenfels, *Entstehung* 49–58; (Felicetti-Liebenfels, W., *Die Geschichte*, 73–88).

¹² Lasareff, 119–120.

руске иконе, које су до средине 20. века већ биле очишћене, неизбежно је било да они ове наводе протумаче крајње слободно и са великим ризиком да, на известан начин, у том тумачењу погреше. Такав недостатак конкретних извора¹³ подстицао је истраживаче да износе потпуно фантастичне претпоставке које нису биле засноване на анализи византијских извора него западних споменика подигнутих на другим местима и у потпуно различитом историјском амбијенту.¹⁴ Такав начин прилажења проблему је раније неминовно повлачио за собом то да многа питања остану недоречена и нејасна.¹⁵ Већ је шездесетих година прошлога века, захваљујући напретку научних истраживања на разним, комплементарним, пољима, било могуће тачније утврдити поједине етапе развоја византијске олтарске преграде и указати на њено разликовање у односу на руски иконостас високога типа¹⁶ који се касније развио.

Олтарска преграда која дели олтар од остатка цркве налази се пред очима сваког ко уђе у православни храм. Дакле, и верника који редовно похађају света богослужења. Није спорно да, данас, у свести православних хришћана ова преграда представља једну од средишњих карактеристика њиховог богослужбеног простора. Она је подједнако на уму и западним хришћанима када размишљају о унутрашњости православних храмова. Ипак, и поред ове чињенице, много тога у вези са њом остало је непознато у свести православних хришћана, а многи погрешни ставови доминирају и данас. Нејасноће се не свде само на питања настанка и развоја олтарске преграде него се тичу и њеног основног смисла. Ставови, како просечних верника тако и хришћанских интелектуалаца, толико се разликују да неки сматрају да иконостас нема никаквог теолошког смисла а други да је он један од камена темељаца хришћанског богословља и духовности. Поједини браниоци високог иконостаса отишли су тако далеко да су тврдили да би без њега богослужење изгубило свој смисаони оквир. Чињеница да су многи археолози, историчари уметности и богослови током последњих деценија давали

¹³ Гоар је својевремено изнео претпоставку о томе да су се непосредно након иконоборства појавили густе и високе дрвени иконостаси. Види: Goar, 14. Ову неодрживу претпоставку олако је прихватио Фелићети-Либенфелс. Види: (Felicetti-Liebenfels, *Entstehung*, 49). Њега због тога критикује Лазарев. (Lasareff, 120).

¹⁴ Lasareff, 120.

¹⁵ Lasareff, 120.

¹⁶ Да је указано на ове разлике, један од највећих зналаца византијске цивилизације свакако не би тврдио да „потпуно затварање олтарског простора са високим иконостасима почиње да се развија, по свој прилици из Константинопоља, најпре у другој половини 14. века“. Lasareff, 120. Види: (Dölger, 116).

значајан допринос проучавању ове теме донекле је ублажила ове нејасноће. Ипак, и поред бројних значајних студија, већини људи и даље није јасно шта представља олтарска преграда. Због свега реченог постоји потреба за једним аналитичким радом који ће донекле синтетизовати резултате истраживања из више области која су дала допринос проучавању олтарских преграда са више аспеката.

Иако се последњих деценија много урадило, ипак, око мноштва детаља научници ни данас нису сагласни, поготову око тога када су се иконе први пут појавиле на прегради и биле фиксиране, те где и како су те иконе биле смештане, распоређиване, на олтарској прегради. Очигледно је да две развојне етапе – без покретних икона и са њима – не могу бити сасвим јасно раздвојене те да се оне у дужем периоду преплићу. Неки истраживачи су доказивали да су се иконе у доњој, интерколумнијској, зони олтарске преграде појавиле у 11. веку. Овако су мислили Г. Бабић и М. Хадзикакис, који је детаљно обрадио овај проблем. К. Волтер је прихватио 12. век, док су 14. век прихватили В. Лазарев и А. Епштајн, а за преграде у Србији М. Ћоровић-Љубинковић.

Да бисмо боље разрешили дилеме, обратићемо пажњу на писане изворе који помињу олтарске преграде. Реч је о текстовима које су истраживачи обрадили и тумачили. Од њих су најстарији описи Базилике у Тиру и Цркве Васкрсења Евсевија Кесаријског, као и опис градње Цркве Св. Софије у Константинопољу Прокопија Гаског (4. век). Изузетно је значајан и спис који је саставио Павле Ћутљиви приликом другог освећења Св. Софије (6. век). Затим следе *Чуда Св. Артемија* (7. век), у којима се описује изглед олтарске преграде и где се она први пут назива класичним термином – *темплон*. Списи патријарха Никифора Цариградског (9. век), Георгија Амартола (9. век) и Теофана Настављача (10. век) такође пружају информације о деловима византијског темплона. Поред оваквих описа постоје значајни каснији детаљи који се тичу икона на олтарској прегради а налазе у писаним изворима као што су *Завештање Евстатија Воиласа* (11. век), *Повеља Михајла Аталијата* (11. век), запис о иконама за олтарску преграду Манастира Монте Касино (11. век), *Типик Манастира Бачково* (11. век), *Завештање Св. Христула са Патмоса* (11. век), *Типик Манастира Богородице Благодатне* (12. век), *Инвентар светогорског манастира Пантелејмона* (12. век), *Типик Манастира Пантократора* (12. век), *Уговор о концесији Ђеновљанима* (13. век) и *Инвентар Манастира Мајке Божије Скотинис* (13. век).

Неки од извора доносе конкретне информације о појединачним деловима олтарске преграде као што су олтарска врата и завеса. Такав је случај са делима Светог Григорија Богослова, Јована Златоустог, Максима Исповедника, Германа

Цариградског, Константина Порфирогенита, Николе Андидског, Николе Кавасиле и Симеона Солунског.

Осим ових литерарних извора, постоје и уметнички прикази који употпуњују наша сазнања о изгледу олтарских преграда. Најдрагоценији извори овога типа, када су илуминације рукописа у питању, без сваке сумње јесу две старе минијатуре (9. век) из збирке беседа Светог Григорија Богослова, као и минијатура у Месеџослову Василија II Македонца (10. век).

Пронађени су и значајни материјални остаци ових преграда, који су некада интегрално сачувани а некада их налазимо фрагментарно разасуте. Најпознатији примери су они из Манастира Ватопеда, Манастира Блажени Лука у Фокиди, Свете Софије Охридске, Манастира Дафни, манастира код села Вељусе, са острва Андрос (све из 11. века), Светог Пантелејмона у Нерезима (12. век) и Цркве Влахернитиса у Арти (13. век). Уз њих су фрагменти са бројних обрађених археолошких налазишта.

Осим тога, сачуване су и иконе, на дрвету и у фреско-техници, које су од самог настанка припадале олтарским преградама. Од њих су најстарије иконе у Цркви Аракос у Лагудери (1192), у Цркви Енклеистра Манастира Светог Неофита (крај 12. века), у цркви у Евангелистрији у граду Јераки на Пелопонезу (трећа четвртина 12. века), у Цркви Светог Ђорђа у Јераки (најкасније почетком 13. века).

Све ове изворе ћемо узимати у обзир приликом реконструисања како првобитног тако и каснијих периода развоја олтарске преграде.

Из писаних споменика које смо спомињали види се да су за олтарске преграде кориштени разни називи. Разјашњење ових термина спада у један од предуслова за исправно сагледавање олтарских преграда. У ранохришћанској епохи није постојао један свеобухватан термин који би означио олтарску преграду као целину. Било их је много и они су коришћени да означе њене делове. Осврнућемо се на старе термине који су били у употреби док није преовладао термин *τέμπλον*, који се помиње почевши од 7. века у делу *Чуда Св. Артемија*. Овај термин је, временом, у широј употреби углавном замењен термином *εἰκονοστάσιον*, који се помиње у 14. веку у делу *О званичницима Константинове палате* (познатијем као *Књига о службама*). Хришћански градитељи нису имали дефинисан технички речник за олтарску преграду. Насупрот томе, у писаним делима у којима се помињу ови термини често није јасно одређено на шта су се они односили. Пре почетка проучавања историјског развоја хришћанског темплона, ми ћемо се усредсредити на неколико термина који изазивају недоумице или се могу тумачити на више од једног начина. Терминолошка појашњења могу да помогну

откривању функције феномена које истражујемо, као и намера и ставова оних који су се њима бавили и који су их, у крајњој линији, у складу са тиме и именовали. На теолошки смисао олтарских преграда, свакако, морају указивати и одређени термини који су коришћени да их означе.

Настојаћемо да, у овом раду, правилном употребом термина који користимо хронолошки испратимо фазе у развоју олтарске преграде. У периоду када се олтарска преграда називала темпломом, користићемо овај назив а за преграду која је заиста била параван прекривен иконама, користићемо термин иконостас. У недефинисаним ситуацијама једноставно ћемо рећи – олтарска преграда.

Преглед развоја руског иконостаса 15–17. века направљен је још у другој половини 19. века. Упоредо с тим, руски научници, као Е. Голубински, давали су преглед историјског развоја древних олтарских преграда. Немогуће је не приметити везу оваквих студија са идејом враћања на старије форме руског иконостаса која је почела да се јавља у овом периоду. Обнова духовног живота почела је да тражи древне и предањске форме изражавања. У Петрограду се почело са изградњом иконостаса са мање редова икона него до тада још осамдесетих година 19. века, а пракса подизања нижих иконостаса је настављена и у Москви почетком 20. века. Њихову обнову је предлагао Голубински, који је, можда, најзаслужнији што се руска научна читалачка публика упознала са историјатом развоја древне олтарске преграде. Оваква истраживања и градитељска пракса довели су до велике полемике у вези са смислом високог иконостаса, коју ћемо сагледати из директних извора, на првом месту руских црквених гласила из прве деценије 20. века. Сличних предлога је било и у *Отзивима епархијских архијереја*. Некима, као што је митрополит Антоније Храповицки, изгледало је да су овакве цркве готово без иконостаса, те су жестоко реаговали противећи се оваквој промени.

Основни приговори упућени високој форми олтарске преграде – иконостасу, које су се чуле кроз читав 20. век, биле су у вези са тим што он спречава визуелни контакт са олтаром. Многи схватају олтар као неприступан, сакралан, у једном апсолутном, одвојеном и одвајајућем смислу речи, статички и затворен феномен. Због тога се високој форми олтарске преграде замерало то што онемогућава да се виде литургијски покрети и радње које су међу кључним средствима преношења литургијских порука и значења, како је то већ речено – специфичне форме *литургијског језика Цркве*. Питање која врста иконостаса најбоље одговара православним храмовима покренуто је у Француској након Првог светског рата. Одатле се проширило на друге

средине и њихове црквене и научне кругове. Као одговор на замерке упућене форми високог иконостаса, његове идеје афирмисали су талентовани писци као Леонид Успенски, кнез Трубецки, Павле Флоренски. Њихови списи су постигли велики успех те ћемо их у овом раду анализирати са историјско-богословске стране.

Овим проблемом бавило се много православних теолога у 20. веку повезујући га са питањем служења литургије са отвореним или затвореним дверима, тихим или гласним читањем евхаристијских молитава и другим темама литургијског препорода. Полемика око врсте иконостаса увек је била у вези са проблемом активног учествовања верног народа у богослужењима Цркве и кобним последицама клирикализације њеног живота. Савремени а предањски утемељени теолози, попут епископа Атанасија Јевтића, непомирени са тиме што се народ Божији истискује из богослужбеног живота Цркве, пасивизира, не учествује у Служби и не разуме је, по природи ствари, између осталих питања, постављају и оно о висини олтарске преграде и њеном изгледу. Чак и они аутори који говоре у корист високог иконостаса, попут Леонида Успенског, који је овом питању посветио опширну студију, свесни су потребе да се покрене ново промишљање форме олтарске преграде – у неким радикалнијим случајевима – и самог њеног постојања, које произлази из настојања да се обнови црквени литургијски живот а не из какве антикваријалне или индивидуалистичке каприциозне научничке амбиције. Због свега овога настојаћемо да наше истраживање завршимо анализом богословских ставова, полемика и закључака који могу да допринесу правилном конципирању, пројектовању и украшавању олтарских преграда које тек намеравамо да изградимо.

Доласком епископа Хризостома (Столића) на трон Епархије жичке 2003. године, дошло је до значајног напретка у развијању интересовања за научна истраживања и стручна усавршавања у нашој средини. Епископ Хризостом, блаженог спомена, није на друге вршио никакав притисак нити их је наговарао да се баве науком. Његово велико интересовање за богослужење, његов историјат и теологију, огроман издавачки подухват који је покренуо и неуморно бављење књигом у сваком смислу те речи, чинили су да то бива спонтано и по надахнућу, скоро само од себе. Њему дугујемо захвалност за духовну подршку и благослов уз које је овај рад пре неколико година започет и под којима је писан.

Саму тему дисертације одабирали смо током вишемесечних сусрета и разговора са својим ментором протојерејом-ставрофором др Владимиром Вукашиновићем, ванредним професором Православног богословског факултета БУ. Он се потрудио да одабере област у којој је потребно дати једно синтетичко истраживање, а да, притом,

одговара мом афинитету. Њему много дугујем за вишегодишње несебично залагање и помоћ.

Посебну захвалност дугујемо др Милану Радујку, научном сараднику Института за историју уметности Филозофског факултета БУ, на стручним консултацијама које нам је пружао, као и помоћи при одабиру литературе.

Захвални смо и др Леонели Фундић, која нам је помогла да решимо многе недоумице у вези са археолошким питањима средњовековног периода. Осим тога, несебично се трудила да нам у библиотекама на територији Грчке прибави оно што овде нисмо могли да пронађемо.

Билиотеци САНУ, а посебно Милки Зечевић, бившој заменици управника ове библиотеке, као и Биљани Јоцић, дугујемо велику захвалност. Оне су нам помогле да, из ресора ове установе и у сарадњи са другим библиотекама код нас и у иностранству, добавимо значајну литературу. Морамо напоменути да се овде често радило о грађи која се тешко проналази. Захваљујући њиховом залагању процес сакупљања литературе је вишеструко убрзан и олакшан.

Стручну помоћ су нам пружили дипломирани теолози Бранислав и Никола Јоцић, као и Љиљана Новаковић, Теодора Жујовић, Ксенија Златић и мр Ана Гвозденовић, на чему смо им искрено благодаран.

На крају, помињемо братију Манастира Студенице. Они су, прихватајући на себе многе наше обавезе, обезбедили услове да се на симболички најбољем месту – унутар сачуваних старих зидина манастира, спроводи израда ове дисертације.

І БИБЛИЈСКО СХВАТАЊЕ БОГОСЛУЖБЕНОГ ПРОСТОРА

Старозаветни синагогални и храмовни култ и његово богослужење су значајно утицали на развој новозаветног богослужења. Утицај се простирао како на литургијски живот Цркве тако и на литургијско окружење.¹⁷ Архитектонска решења старозаветних култних простора одражавала су се на хришћанске молитвене просторе.¹⁸ Зато је немогуће сагледати и разумети развој олтарске преграде у хришћанским храмовима без узимања у обзир храмовске и синагогалне традиције.¹⁹ У наставку ћемо обратити пажњу на старозаветно схватање култног простора да бисмо увидели у ком степену се *олтарска преграда* показује као „веза“ више традиција изградње богослужбених места и колико иста „указује на концептуална разумевања религиозности, ритуалне чистоте и јерархијског устројства“²⁰ старозаветног и касноантичког периода. Почећемо редом, тј. од описа форме и симболике простора у коме се спроводио старозаветни култ.

1. Старозаветно схватање богослужбеног простора

У старозаветном периоду подразумевала се сакрална подела богослужбеног простора. Како је изгледала и чему је служила ова подела? Скинија или *Шатор од састанка* представља неку врсту покретног храма. Он је по својој конструкцији одговарао номадском начину живота јеврејске племенске заједнице која се по изласку из Египта током четири деценије кретала на подручју Синајског полуострва путујући ка Обећаној земљи. Својом структуром Скинија је задржала основну троделну форму античких храмова који су прихваћени и у хришћанској архитектури.

Први део је био спољно двориште храма или Скиније које одговара савременој припрати. У спољном дворишту се налазио жртвеник, на коме су приношене жртвене животиње, као и олтар на коме је спаљивана жртва или неки од њених делова. Осим олтара и жртвеника, у дворишту Скиније су се налазили и умиваоници у којима су се свештеници прали од крви жртвених животиња (Изд 27, 1–21; 30, 1–10 и 17–21). Део крви жртвене животиње уношен је у *Светињу*.

¹⁷ Branham, 375.

¹⁸ Nickley, 407. За старе сиријске цркве Л. Бује каже да су по литургијском распореду христјанизоване верзије јеврејских синагога. (Bouyer, 25).

¹⁹ Вукашиновић, *Теолошке основе иконостаса*, 113.

²⁰ Branham, 375.

Други део Скиније, Светиња, аналоган је храмовном простору или данашњем *броду цркве*. У њему су се налазили хлебови предложена, кадиони олтар са кадионицом и *менора* – *седмокраки свећњак* (Изл 25, 23–40). У овај део храма могли су ући само свештеници вршећи свакодневну службу. Жртвена крв животиње уношена је у овај део храма и њоме је прскана завеса којом је Светиња била одвојена од Светиње над светињама (Изл 26).

Трећи део Скиније била је Светиња над светињама, аналогна сличним храмовним деловима у античким храмовима односно олтарском простору савремених црквених зграда. Светиња над светињама је сматрана земаљским обитавалиштем Бога. Ту се налазио Ковчег савеза (Изл 25, 10–22). Приступ у овај део храмовног комплекса имао је само првосвештеник и то једном годишње, на Велики дан Помирења (Лев 16).

Храм у Јерусалиму и Шатор сведочанства (старозаветна Скинија), као два преваходна центра богослужења у историји Јудеја, имали су посебан утицај на хришћанску уметност и богословску мисао Цркве.²¹ Скинија и храмови, како Соломонов тако онај који су обнављали Зоровавел и Ирод, били су блиски хришћанима.

Познато је да је у храму који је подигао Зоровавел спољашње двориште било подељено решеткастим преградама на два дела: на двориште за свештенике, где је постојао жртвеник за жртве свепаленице, и на двориште за народ. Ово раздвајање свештенства и народа, одвајање свештеног и непосвећеног вероватно је дуговало утицају учења пророка Језекиља (Јез 40, 1 и даље).²²

Према Јосифу Флавију, Александар Јанеј (103–76. пре Хр.) „је подигао унутрашњи дрвени зид (преграду – прим. Т. Р.) око олтара и Храма, те је озаконио да у тако направљен ограђени део буде допуштен улазак само свештеницима; на тај је начин онемогућено народу да ступа и унутра борави“²³. Ова дрвена преграда настала је из чисто практичних разлога, тачније, из нужде. Јосиф каже да је Јанеј њу поставио када се разбеснео због једне народне побуне против њега.²⁴ Преграда је била саздана до венца, избаченог горњег дела на спољашњој страни зида. Ово прво решење касније

²¹ Στούφη – Πουλημένον, 125.

²² Duguid, 43–59; (Patton, 73–89); (Kohn, 159–169); (Schwartz, 61–71).

²³ Јосиф Флавије, *Јудејске старине*, XIII, 13, 5, 570.

²⁴ Исто, 13, 5, 570.

постаје пракса. Слично раздвајање је постојало и у спољашњем дворишту Иродовог храма.²⁵

Богословски посматрано, Скинија или Шатор од састанка је била слика космоса или тачније, космос у малом – микрокосмос. Значајно је да између описа прављења Скиније и описа стварања света (Пост 1–2) постоји јасна и свесна паралела којом се сугерише поменута аналогија. Шатор је био свет који је Бог могао да употребљава као свој стан (Изл 25:9). На тај начин је омогућено да Бог буде у близини Израиља. Шатор је био тачка сусрета неба и земље и зато је назван *Шатором састанка* (Изл 27:21). Штавише, троделна структура скиније, касније и јерусалимског храма, одговара троделној структури новоствореног света. Средиште Врта са извором четири животодавне реке и дрветима Познања и Живота одговара *Светињи над светињама*, сам Едемски врт као место обитавања првосазданог људског пара аналоган је Светињи, док је целокупна новостворена планета као место које је требало да буде насељено људима и другим бићима аналогно спољњем дворишту Скиније.²⁶

Слична подела је присутна и у опису сабрања свег Израиља као богослужбене заједнице на гори Синају, светом месту које је назначено као сам циљ догађаја Изласка.²⁷ Сав Израил је био распоређен око горе Синаја тј. у њеном подножју (Изл 19, 9–12), које је аналогно дворишту Скиније, односно новоствореној планети из времена настанка света. Изабране старешине израиљског народа су се успели на гору до назначеног места. Ту су, у Божијој присутности, ритуално обедовали (Изл 24, 1–2 и 9–12; уп. 19, 20–24), назначујући приступ каснијег левитског свештенства Светињи, другом делу Скиније, који је био аналоган подручју Едемског врта као првобитног светишта. Сам Мојсеј се успиње на врх Синајске горе, где обитава у Божијој присутности (Изл 19, 20; 24, 12–13) назначујући улогу првосвештеника који улази у

²⁵ Στούφη – Πουλημένου, 125.

²⁶ Leder, 17; (Gorman, 39–45); (Haran, 30–38); (Kearney, 375–387); (Strange, 37–38); (Blenkinsopp, 113); (Douglas, Jacob's Tears, 119, 146–148).

²⁷ Приликом позивања Мојсија на гори Синају, Бог га позива да се изује *јер место на којем стоји је света земља* (Изл 3, 5). У наставку Бог открива да је циљ догађаја Изласка долазак Израиља на то *свето место*, где ће изабрани и спасени народ Божији *служити Богу* (Изл 3, 12). На тај начин се открива да је ослобођење од фараоновог ропског јарма имало за циљ служење Богу, тј. *богослужење* односно формирање Израила не само, нити првенствено, као етничког ентитета, већ као богослужбене заједнице. Ово назначење се испуњава управо приликом Синајског богослужења када се Израил проглашава *царским свештенством* (Изл 19:6). (Ratzinger, 14).

Светињу над светињама, односно трећи део Скиније, који је аналоган средишту Врта, односно дрвету Познања и дрвету Живота.²⁸

Овом паралелом је постигнут ефекат разумевања да је светиште *микрокосмос*, док је створена Земља са центром у Едему представљена као идеално светиште. Службовање Шатору тако постаје испуњавање основне, свештеничке, дужности човека.²⁹

Сви старозаветни концепти храма подразумевали су постојање једног олтара. Ка њему је била усмерена религијска пажња библијских аутора: „Олтар је био средиште живота, то је био канал живота са земље на небо и са неба на земљу. Све ствари су се одређивале у односу према олтару. Покрети небеса били су разграничени и прослављани култним означавањем у вези са олтаром (...) све ствари у поретку и на месту. Природни поредак света кореспондира, појачан је и био је појачаван друштвеним уређењем Израилља. Оба су се у потпуности реализовала у култу – вези супротности и кореспонденцији војски неба и земље.“³⁰

Места старозаветног јудејског богослужења, Шатор сведочанства и Јерусалимски храм, од најранијих дана заузимају посебно место у хришћанском схватању и литератури. Оба јудејска свештена места, односно објекти имали су значајну улогу у богословском изражавању на самом почетку хришћанске историје што је очигледно из дела црквених отаца тога времена. Хришћански оци су тумачили старозаветну идеју подељености култног простора. У тумачењима која ћемо навести говори се о раздеоби између два света,³¹ небеског и земаљског.³² Између се налази символ подељености – завеса.

Тако, на пример, Климент Александријски, позивајући се на Светињу над светињама унутар јеврејског храма, каже: „а оно место унутар завесе је средишње место, где је било дозвољено само Првосвештенику да уђе у одређене дане, а изван постављене и навучене завесе било је дозвољено свим Јеврејима да уђу, кажу посред неба и земље. А други кажу да је завеса символ умног и чувственог света“.³³

²⁸ Clifford, *The Cosmic Mountain*, 177–181.

²⁹ Постоје и друге паралеле, које свакако нису реткост у јеврејској (и угаритској) епици. Wenham, 11–35; Kline, 37–38.

³⁰ Neusner, 43.

³¹ Климент Александријски, *Στρωματέων λόγος πέμπτος*, PG 9: 57a.

³² Теодорит Кирски, *Εἰς τὴν Ἐξόδον*, PG 80: 281a-b.

³³ Климент Александријски, *Στρωματέων λόγος πέμπτος*, PG 9: 57a.

Видимо, дакле, из наведеног места да је Светиња над светињама јеврејског храма имала функцију да показује различите степене светости односно вредносну градацију свештеног простора. Двориште Јерусалимског храма симболисало је чулни свет, који је, као такав, приступачан свима, односно, целом јеврејском народу, док је Светиња над светињама симболисала умни свет, који није свима доступан.³⁴ Ова места ће бити важна за нашу тему јер разлика у степеновању простора и делимична неприступност једног дела свештеног простора остаће важни фактори на које ће указивати каснија хришћанска олтарска преграда.

О овоме је писао и Јован Златоуст, који, попут Климента Александријског, у Светињи над светињама види символ неба, односно умног света: „Светиња над светињама (је) небо, а и ова завеса од неба.“³⁵

Црквени учитељ и писац, Теодорит Кирски, сматрао је Шатор сведочанства иконом света, односно спојем неба и земље. Према таквом виђењу завеса у Скинији делила је Скинију на два дела, на Светињу и Светињу над светињама, на исти начин на који небески свод одељује небо од земље. Аналогоно претходно наведеним тумачењима, Светиња је била икона земаљских, а Светиња над Светињом икона небеских стварности.³⁶ У Тумачењу Књиге Изласка он каже: „(...) а имала је ова (Скинија) лик творевине. Јер управо Бог Господар, који је створио небо и земљу, распростре по средини свод и растави небо од земље. На тај начин поставио је унапред како да настане прва Скинија (...) а у средини завеса која се пружа на месту свода, растављала је Скинију на двоје, и један део поред врата звао је Светиња, а други део унутар завесе назвао је Светиња над Светињама (...) на тај начин изван завесе беше свештенство, а унутар завесе Светиња над Светињама беше недодирљива и неприступачна и светилиште у храму“.³⁷

У вези са истицањем различитих степена светости, према тумачењима отаца и учитеља Цркве, Светиња над светињама била је простор *Богојављења* и с тим у вези *јављања Божије воље*.³⁸

Анђео се јавио Захарији да би му наговестио да ће Јелисавета затруднети. Ово јављање је било онда када се он нашао сам, као првосвештеник,³⁹ у Светињи над

³⁴ Στούφη – Πουλημένου, 129.

³⁵ Јован Златоуст, *Ερμηνεία εἰς τὴν πρὸς Ἑβραίους ἐπιστολήν*, PG 63: 117a.

³⁶ Στούφη – Πουλημένου, 129.

³⁷ Теодорит Кирски, *Εἰς τὴν Ἔξοδον*, PG 80: 281a-b.

³⁸ Στούφη – Πουλημένου, 129.

светињама. Златоуст каже да у одређено време: „само Првосвештеник улази у Светињу над Светињама, хајде дакле да покажемо да тада би јављен Анђео Захарију пошто беше у Светињи над Светињама... Видиш ли да беше иза завесе (на пресветом месту)? Дакле, још у то доба би најављено Јеванђеље“.⁴⁰

Други велики богослов, Василије Велики, сматра да је истина, као и Светиња над светињама, неприступачна и неизрецива: „јер ако су таква предворја Светиње и предворја храма свети и превелики светле около величанственом лепотом пред очима нашег ума, одакле онда долази Светиња над Светињама? И ко је довољно смео да се сме усудити да приђе неприступачном? Или ко ће прегледати неизрецива блага? Јер неприступачну гледању, реч је потпуно тешко протумачити умним сагледавањима“.⁴¹

Из свега наведеног јасно се види да је у показивању градације свештеног простора, Светиња над светињама јеврејског храма са својом завесом имала сличну функцију као што ће касније имати олтар са олтарском преградом у хришћанском богослужбеном објекту.

2. Новозаветно схватање богослужбеног простора

Шта бива са разумевањем старозаветне концепције разумевања храма и његовог значаја? Како апостоли и каснији хришћански писци даље развијају идеју храма?

Према апостолу Павлу, старозаветна Скинија представља икону истинске и савршеније Скиније, дакле Жртве и спаситељског дела Христовог. У посланици Јеврејима наглашена је разлика између левитског и Христовог свештенства, по којој су старозаветни свештеници извршавали служење чије је значење било само симболичко и прасликовно. Сви ти симболи и праслике су се управо остварили у Христу, који је установио Нови Завет. Цела девета глава Посланице Јеврејима посвећена је

³⁹ Ово је, са егзегетске стране, веома спорно схватање. Наиме, Захарија се повезује са једном од споредних свештеничких породица. Она није имала никакву могућност да да првосвештеника. Он се не описује као првосвештеник који служи службу *Дана помирења* јер је она подразумевала целодневни пост, вишеструко жртвовање, шкропљење *завесе жртвеном крвљу*. Уместо тога, он се описује као служитељ обичног вечерњег богослужења у јерусалимском храму. Поред тога, првосвештеничка функција је била резервисана за садокитске свештеничке породице, дакле припаднике групе која није признавала постојање ангела, нити је давала значај пророчким виђењима и сл. Тешко је претпоставити да би Захарија, стога, био рецепијент таквог виђења. Ово, наравно, није битно за основни разлог због кога смо навели Златоустове речи.

⁴⁰ Јован Златоуст, *Εἰς τὴν γενέθλιον ἡμέραν τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ*, PG 49: 357e.

⁴¹ Василије Велики, *Εἰς τὴν Ἐξομήμερον*, B', PG 29: 28a.

упоређивању два завета и указивању на преимућство Новог над Старим Заветом.⁴² Разматрајући, у првих седам стихова ове главе, уређење Скинине, апостол Павле казује да њена структура и богослужбени обреди који су се у њој вршили наводе на мисао о њиховој недовољности и привременом значају.⁴³ Христос, као Велики Првосвештеник, ушао је једном за свагда у Светињу над Светињама и Својом Крвљу осигурао човеку искупљење. Дакле, старозаветна Скинине представља тип „истинске скинине, коју постави Господ, а не човек“ (Јевр 8: 2). Христос је дошао као „Првосвештеник будућих добара, кроз већу и савршенију скинину, нерукотворену, тј. не од ове творевине, не са крвљу јарчијом и јунчијом, него са својом крвљу уђе једном за свагда у Светињу извршивши вечно искупљење“ (Јевр 9: 11–12).

Прихватајући и следећи ова схватања, Свети Григорије Ниски наглашава да је Скинине заправо икона, тј. праобраз Оваплоћења, коју је Бог дао Мојсију. Занимљиво је да он Скинине види као типолошки образац оваплоћења Логоса, с обзиром на то да она у себи садржи нерукотворени образац и материју, исто као што се и у догађају Оваплоћења сједињују божанска и човечанска природа. Свети епископ из Нисе то излаже на следећи начин: „Како је дакле она Скинине нерукотворена? Она је постављена за узор Мојсију док је боравио на Гори, према којој (Скинине – прим. Т. Р.) је позван да гледа, као у предизображај, да би преко рукорезане израђевине показао нерукотворено чудо.“⁴⁴

Он затим наставља, повезујући Мојсију дату заповест о изради Скинине са догађајем Оваплоћења Логоса: „Ова Скинине, уколико је Христос, Сила Божија и Премудрост Божија, Која је нерукотворена по самој својој природи, прихвата да се изради (оваплоти – прим. Т. Р.) кад у нама треба да се постојано учврсти ова Скинине (Христос – прим. Т. Р.). Тако да је она, на неки начин, и неизрађена и израђена. Једна постоји пре свих векова нестворено, а друга прихвата овај материјални (телесни – прим. Т. Р.) састав, поставши твар (...). Ова Сила Божија пак, која обухвата у себи бића, у којој борави сва пуноћа Божанства, која је заједничко уточиште од свега, јесте Онај Који у исто време обухвата све, на ваљан начин назива се Скинине.“⁴⁵

У исто време Скинине предизображава и Цркву, о чему светитељ каже: „Кад заиста види Горњу Скинине, пророк кроз ову гледа ону Скинине (будућу Цркву – прим.

⁴² Таушев, *Апостол*, 347.

⁴³ Исто, 347.

⁴⁴ Григорије Ниски, *Περὶ τοῦ βίου Μωϋσέως*, PG 44: 380 а.

⁴⁵ Исто, 381 а–б.

Т. Р.). О, кад би неко созерцавао Доњу Скинију; пошто на многим местима код Павла Христос се назива Црква.⁴⁶

Осим тумачења Светог Григорија из Нисе, који, као што је речено, говори о томе да је Скинија сагледавана на исти начин као што је то случај и са Црквом,⁴⁷ слично схватање налазимо и у апостолским установама када се говори о: „шатору Сведочанства који беше *тип Цркве за свагда* (нагласио Т. Р.)“⁴⁸.

Нови аспект ранохришћанског богословља храма је нарочито развијен у списима апостола Павла који наглашава присутност Божију у хришћанској Цркви.⁴⁹ Нарочито је снажан израз *јер ви сте храм Бога животога* употребљен у 2Кор 6: 16 (уп. 1Кор 3:16). У њему је снажно истакнута идеја о заједници као храму, што није случај у 1Кор 6:19.⁵⁰ Истовремено, упућује се позив на светост, као предуслов Божијег обитавања међу хришћанима (2Кор 6:17). Она је у Старом Завету (а у вези са тадашњим народом Божијим), као што смо видели, била основна идеја Светиње и доцније храма.⁵¹

Одлучујућа улога коју Христос има у Цркви као новом храму наговештена је код Петра (1Пт 2, 4–8), у несумњиво литургијском контексту.⁵² Христос је описан као *камен живи* који се у наставку текста изједначава са крајеугаоним каменом јеврејског храма. То је илустрација коју је још Христос користио.⁵³ Ово је могуће препознати као сведочанство о развоју нове христолошке етапе у ранохришћанском богословљу храма.

⁴⁶ Исто, 385 а.

⁴⁷ Исто, 380 а.

⁴⁸ Les constitutions apostoliques, 230.

⁴⁹ Ради потпунијег увида требало би да се упознамо са његовом терминологијом у овој области. Она је повезана са Септуагинтом (LXX). Наиме, два термина које LXX користи за храм сусрећу се и код апостола Павла. Израз *ἱερόν* се односи на Јерусалимски храм. Чешће се користи израз *ναός*. Он је у LXX технички термин за стан Божији, Светињу над Светињама. Овај термин Павле употребљава шест пута (1Кор 3: 16–17; 6: 19; 2Кор 6: 16; Еф 2: 21; 1Сол 2: 4; 2Сол 2: 4). Ова идеја је доминантна и у Павловој употреби а термин му служи да нагласи присутност Божију у хришћанској цркви (Уп. 1Кор 3: 16–17; 6: 15–20; 2Кор 6: 16; Еф 2: 21).

⁵⁰ О овоме види у: Morris, *NZK: Prva Korinćanima*, 96.

⁵¹ Павле, готово грубо, користи ову идеју да би нагласио да сада Црква преузима ту улогу речима *уселићу се у њих...* (2Кор 6, 16). Оне су позивање на Јез 37:27 које имају месијанско-есхатолошке импликације у јудејској егзегези. Морис примећује да испред речи храм нема члана што истиче идеју да је у питању један храм, а не храмови (исто, 64).

⁵² Gnika, 350; 356–360; (Stibbs, 72).

⁵³ Исто, 72–75.

Христолошка перспектива идеје храма се може пратити у неколико праваца. Један од њих је схватање да се у Христу испуњава смисао старозаветног богослужења. У јовановском богословљу христологија се повезује са испуњењем старозаветног култа. Христос је Онај у коме се испуњава симболика старозаветних празника (Јн 7: 37–38; 8:12; 18:28, уп. 1Кор 5:7) и богослужења (Јн 1:51). Зато, тренутак Христове смрти, представља тренутак испуњења целокупног храмовног богослужења и истовремено престанак његовог значаја, што је приказано цепањем храмовне завесе (Мк 15:38).

Чини се да се иста идеја јавља као једна од кључних тема Посланице Јеврејима (6:19–20; 8:2; 5; 9:24).⁵⁴ Ова посланица је први новозаветни спис у којем се недвосмислено јавља развијена идеја *небеског светилишта*, и то као прототипа земаљског храма. Јерусалимски храм је стога, само *сенка и слика* небеске реалности (Јевр 8:5). То небеско светилиште је оно у које је Христос ушао како би вршио за нас службу помирења пред *лицем Божијим* (Јевр 9:24). Због тога су небески храм и тамошња служба испуњење и надилажење јерусалимског богослужења.

Ова идеја вероватно стоји и у позадини Павловог односа према Јерусалиму. У погледу владајућег религијског схватања тамошњих Јудеја, који су имали утицај и на хришћанску заједницу (Гал 12:2), он је недвосмислено истицао да је „садашњи Јерусалим у ропству са децом својом“ (Гал 4:25). Он је признавао његов значај у месијанској историји спасења (Рим 9:33; 11:26), међутим, тежиште је стављао на *горњи Јерусалим који је слободан и мати свима* (Гал 4:26).⁵⁵ Слобода о којој Павле овде пише је последица Христовог искупитељског дела,⁵⁶ а језик који Павле употребљава у равинском и апокалиптичком јудаизму коришћен је да опише *сабирање* у есхатолошки храм (Ис 57:19; Дан 9:7). Истицањем да су ова очекивања испуњена у Христу исказао је идеју да је Он не само испунио смисао старог храма, већ да је успоставио себе као нови храм, храм без раздвајајуће преграде.⁵⁷ Слична перспектива јавља се и у последњем новозаветном спису. У њему су присутне јасне паралеле са Старим Заветом и његовим богослужењем (Отк Гл 4 и 5 уп. 1Цар 7: 23–26; Отк 6: 9–11; 11:19; 15:6; 16:1;17).

⁵⁴ Hewitt, 83; 115–116; 132–133.

⁵⁵ Cole, *NZK: Galaćina*, 121.

⁵⁶ Он је својим телом разрушио *преградни зид Јерусалимског храма* (Еф 2: 14–22). Тиме је свима омогућио да уђу у групу оних који се не моле у рукотвореним светилиштима него у *духу и истини* (Јн 4:21–24).

⁵⁷ У наредним текстовима је разрадио ову тему указујући на повезаност христологије и еклисиологије у богословљу храма (Еф 4:12–16). Ово се појачава у завршним стиховима другог поглавља (20–22).

Међутим, ту се сусрећемо и са једном новином, када је теологија храма у питању, у тврдњи да Нови Јерусалим неће имати храм већ да ће храм бити сам Бог и Јагње (Отк 21:22).

Идеја небеског светилишта је била позната пророчком и позном јудаизму и у њима вероватно треба тражити основу за њено хришћанско схватање. Она је најављена већ у говору архиђакона Стефана; присутна је у учењу апостола Павла о горњем Јерусалиму и небеском Сиону; детаљно је развијена у Посланици Јеврејима; своју кулминацију она доживљава у последњем новозаветном спису – Откривењу Јовановом.

Аутор Откривења прихвата идеју Небеског Јерусалима и Сиона (Отк 3:12; 14:1; 21: 2–10). У великом делу његовог списа је присутна и визија небеског храма. То је место са кога излази суд Божији над народима (11:19; 14:14–15; 15:5–16:1).⁵⁸ Штавише, виделац са Патмоса даје слику којом нам омогућује поглед на унутрашњост небеског храма (Отк 11:19) и његово богослужење (Отк гл. 4–5).⁵⁹

Због овога, коначна тврдња списа да *храма не видех у њему* (Отк 21:22) изгледа зачуђујуће. У јудео-апокалиптичким круговима она би се вероватно схватила у метафоричком смислу. Такво тумачење би било подржано и датим описом и димензијама Новог Јерусалима који би се могао препознати као сам храм.⁶⁰ Међутим, ауторова тврдња се развија у другом правцу – храм града је *Господ Бог Сведржитељ и Јагње*. Идеја о Христу, оваплоћеном Богу Логосу, као храму је једна од битних карактеристика опуса апостола и јеванђелисте Јована. Она је изнесена помоћу специфичне терминологије још у прологу четвртог еванђеља (Јн 1:14 уп. 2:21).⁶¹ На овом месту је нагласак стављен на идеју да се Бог Логос реално уградио у људску

⁵⁸ Mounce, 219–220; 262–263; 271.

⁵⁹ Приликом описа небеског богослужења не спомиње се храм. У њему се помиње и описује ранији трон (4:2–3; 9; 5:1; 7:13). Ово може да буде индикативно, и први наговештај потоње тврдње да нема храма у Небеском Јерусалиму. Није јасно да ли *отворена врата* (4:1) представљају врата небеског храма или самих Небеса.

⁶⁰ Mounce, 359–362; (Briggs, 104).

⁶¹ Глагол који апостол Јован употребљава у 1:14 (ἐσκήνωσεν) дословно значи *ушатори се, подиже шатор*. Коментатори сматрају да је то заправо алузија на старозаветни шатор од састанка као центар јеврејског богослужења и предањско место обитавања Бога у свом народу, све до изградње храма. Ово схватање се показује као утемељеније у светлости речи *и ми видесмо славу Његову...* јер појам слава (δόξα) у комбинацији са *шатором* је неизоставно дозивао у сећање славу Божију (шекину) која се јављала у Светињи над Светињама, и која је била сведочанство и начин Божије присутности међу људима. Morris, *NZK: Ivan*, 98–99.

природу, постао један од нас. У Откривењу се даје другачија перспектива. Хришћани постају реално уграђени у њега, они су стубови есхатолошког храма, и тиме реално сједињени са њим тј. самим Јагњетом (Отк 3:12). Чини се као да је аутор Откривења апокалиптичким речником изразио идеју павловског богословља о Цркви као телу Христовом. Телом Христовим није уклоњена само баријера између пагана и Јевреја, већ између људи и Бога те ће они сада *гледати лице Његово* (22:4 уп. Ис 25:6).

У овом контексту, Нови Јерусалим као својеврсни израз који се односи на народ Божији, црквено сабрање око престола Божијег, постаје *скинија Божија међу људима*. Њом се остварује Божије присуство међу Својим народом, а да је при томе сам тај народ Божји уграђен у ту скинију (Отк 21:2–4; уп. 22:3–4).⁶² Нагласак је на идеји Божије присутности и указује се на трајно настањење Бога у Свом народу.⁶³

Аналогна визија се може препознати у Отк 14:1, тексту који описује нови Сион и Јагње, али у коме нема храма. И на овом месту је Јагње храм. Тачније, Јагње је Светиња над Светињама, неодвојиво повезана са 144.000 праведника као својом светињом као што је Христос, глава Цркве, неодвојиво повезан са својим телом (Еф 1:22; 4:15; 5:23; Кол 1:18; 2:10;19).⁶⁴

Мисли изнете у овим сликама Откривења дубоко су укорене у ранохришћанском богослужењу и старозаветној симболици, укључујући и ослањање на симболику старозаветног светишта. Христос се као јагње описује на гори Сиону, гори која је у Старом Завету место храма, место Светиње над Светињама. Ту је Христос окружен са сто четрдесет четири хиљаде, а око њих је народ многи који нико не може избројати (Отк 7, 4–12; 14, 1–4). Библијски писац заправо се ослања на троделност старозаветног храма и Скиније приказујући самог Христа као присутност Божију међу људима и остварење онога што је у старини представљено *Светињом над светињама*. Сто четрдесет четири хиљаде које га окружују аналогни су Светињи, док је *народ многи*

⁶² У питању је основна идеја Новог Јерусалима као непомућеног заједничарења верних (међусобно и више од свега са Богом). Mounce, 349.

⁶³ Исто, 350.

⁶⁴ Текст је намерно обликован да стоји у супротности са описом звери и њених следбеника који су *жигосани* (док су 144.000 запечаћене, види Отк 13:16–17). Опис има значајну паралелу са 2Јез 2:42–47 и има идеју троделног концепта: јагње – 144.000 – велико мноштво (Отк 7:1–12), што може да значи да следи идеју поделе храма на: Светињу над светињама – Светињу – храмовно двориште (предворје). При томе, не треба инсистирати на дословној подели између 144.000 и великог мноштва. Они представљају, највероватније, једну исту реалност. (Исто, 155–162; 251).

аналоган *спољном дворишту* Скиније. Дакле, писац Откривења, користећи снажне слике указује да су спасени, у заједници са Христом, истинским храмом, и да се у том есхатолошком богослужбеном сабрању остварује све оно што је било најављивано ранијим богослужбеним обрасцима присутним у Старом Завету.⁶⁵

Чини се да је аутор Откривења употребио стари мотив сабрања народа Божијег, али на један нови начин. Овај мотив је употребљен још код апостола Павла, али есхатолошки набој последњег библијског списка чини да је његов писац првенствено заинтересован за реалност која долази, те стога са већом флексибилношћу користи слику храма.⁶⁶ Међутим, он не прави отклон у односу на дотадашњи развој богословља храма. Напротив, ова будућа реалност се показује као коначна тачка развоја библијске идеје храма која кулминира у својеврсном приказу апсолутне Божије присутности у свом народу и његове нераскидиве повезаности са њим.

Као што смо раније рекли, старозаветни богослужбени простор био је подељен према различитим степенима светости својих делова. У складу са тим, јеврејска старозаветна молитвена и култна места имала су неку врсту преграде унутар архитектонског склопа.⁶⁷ Скинија је имала *завесу* која је одвајала Светињу над светињама од других делова Шатора, док је у Соломоновом храму ту функцију имао *зид од кедровине*.⁶⁸ Иродов храм је, опет, имао *завесу*.⁶⁹ У дијаспори⁷⁰ синагоге су се архитектонски прилагођавале месту и времену свога настанка.⁷¹ Њихово прилагођавање је довело до тога да базилика постане уобичајена форма за синагоге.⁷² Директно, мада модификовано, понављање храмовског решења⁷³ јавља се од 3. века, када се у базиликалним синагогама додају апсиде, у које се ставља ковчег са књигом закона и које имају преграду са *завесом* испред себе.⁷⁴

⁶⁵ Исто, 155–162; 251, 349–350.

⁶⁶ Поједини аутори Павлове речи о разарању земаљске куће, телесног шатора и здању Божијем нурукотвореном, на небу (2Кор 5:1) тумаче у овом смислу.

⁶⁷ Вукашиновић, *Теолошке основе иконостаса*, 114.

⁶⁸ Rebić, 178.

⁶⁹ Кесић, 68.

⁷⁰ Оне су у дијаспори постојале још од 3. века пре Христа. Rebić, 186.

⁷¹ Вукашиновић, *Теолошке основе иконостаса*, 114.

⁷² Исто, 114; (Воиуег, 17). Тако је позната *Капернаумска синагога*, у којој је проповедао Христос, била изграђена у базиликалном стилу. (Rebić, 187).

⁷³ Воиуег, 15.

⁷⁴ Вукашиновић, *Теолошке основе иконостаса*, 114.

Старозаветни јеврејски храм је био доживљен и прихваћен као типичан *domus Dei* са карактеристичним инсистирањем на осећању нуминозног, мистичког присуства, где потпуно одсуство Божијег лика подвлачи његову трансцендентност, крајњу оностраност.⁷⁵ Несавршеност овог концепта осећа се код старозаветних пророка који наговештавају радикалну промену по којој Бог више неће обитавати у рукотвореном храму него у заједници хришћана који исправно верују у Њега⁷⁶ и који постају реално уграђени у Њега. Постајући стубови есхатолошког храма они ће бити реално сједињени са Њим (види: Отк 3:12). Отклон од храмовске побожности код пророка Јеремије (види: Јер 3, 16) и Језекиља (види: 36: 16–38; 37: 26–27) осмишљава се и кулминира код Јована Богослова, где се библијска идеја храма завршава у приказу апсолутне Божије присутности у Свом народу и Његове нераскидиве повезаности са њим.

Прва, прелазна, форма развоја нове концепције *праве богомоље* била је синагога која је, као и црква, на првом месту доживљавана као сабрање људи а тек онда као зграда.⁷⁷ Са нестанком храма дошло је до одређеног сједињења ова два феномена.⁷⁸ Историја религија показује да је саставни део храмовске побожности редовно било постојање демаркационе линије између сакралног и профаног простора.⁷⁹ Она је повезана са веровањем у постојање различитих степена светости⁸⁰ кроз које верник пролази у храмовском богослужењу, на путу ка божанству и успостављању односа са њим.⁸¹

Нестајање храмовског типа побожности и свега што он укључује (Јн 2, 19–21) и крај храмовног култа, удохришћанском смислу речи,⁸² поклапају се са ширењем ране Цркве. Крвљу Христовом (Еф 2, 13), која је „знак новог поретка ствари“⁸³ уведеног цепањем храмовне завесе (Мк 15: 38) помирили су са Богом и Јудеји и незнабошци.⁸⁴ Поменута ситуација дефинисана је на следећи начин:

⁷⁵ Исто, 114.

⁷⁶ Turner, 75.

⁷⁷ Вукашиновић, *Толошке основе иконостаса*, 115. Требало је 10 одраслих Јевреја да би била пуноважна (Turner, 97).

⁷⁸ Вукашиновић, *Толошке основе иконостаса*, 115.

⁷⁹ Branham, 375–394.

⁸⁰ HICKLEY, 407–427.

⁸¹ Turner, 174.

⁸² Вукашиновић, *Толошке основе иконостаса*, 115.

⁸³ Turner, 149–150.

⁸⁴ Кесић, 68.

„Ово ново доба је довело до краја све оно што је представљао Храм, а то је било више од самог јеврејског култа, јер је он означавао читав систем посебно свештених места који налазимо у историји религије. Христос је то могао да учини јер је у својој личности и делу сада учинио Богу и људима све оно што је храмовни тип свештених места настојао да учини на свој начин (...) Исус Христос је испунио ове функције истинскије него било који храм у прошлости. Зато није књижевна метафора говорити о *Исусу Христу у заједници* као храму Божијем.“⁸⁵

Нови Јерусалим у смислу црквеног сабрања око престола Божијег постаје *скинија Божија међу људима*. Овим сабрањем у раној Цркви се остварује Божије присуство међу Својим народом (види: Отк 21:2–4; уп. 22:3–4).⁸⁶ Старозаветни концепти који су подразумевали постојање само једног олтара су превазиђени. У новозаветном периоду нема централног храма и главног олтара већ је уведена равноправност олтарâ која је важила до Константиновог периода.

3. Религизација хришћанства и враћање на ранију градацију сакралног простора

Константиновим едиктом Црква је у Империји добила ново место, што је, опет, захтевало такве зграде и култ који ће омогућити јасне и разумљиве форме утицаја које су очекиване од јавних објеката у грчко-римском свету.⁸⁷ То су биле базилике које као нови богослужбени простори, на изванредан начин, мењају ранохришћанско схватање култних радњи и њиховог окружења.⁸⁸ *Дом молитве* изнова постаје и *domus Dei* у класичном смислу те речи.⁸⁹ Црква са својим евхаристијским начином постојања, која је недавно изашла из катакомби, сада се интегрише у правно-легални државни систем Римске империје. Долази до присилног али неминовног уклапања хришћанског начина постојања у категорије овога света, а самим тим и до уклапања хришћанског култа у религијске просторе. То подразумева и постојање олтарских преграда.

⁸⁵ Turner, 149–150.

⁸⁶ Mounce, 349.

⁸⁷ Hickey, 407–427.

⁸⁸ Вукашиновић, *Теолошке основе иконостаса*, 116.

⁸⁹ Turner, 161–162.

У базиликама се појављује прва форма хришћанске олтарске преграде.⁹⁰ Она је раздавајала презвитеријум и хор од осталих делова цркве.⁹¹ Кроз ту ниску преграду могло се гледати⁹² а пошто је олтар био махом уздигнут, гледање је било још и олакшано.

Првобитна ниска олтарска преграда „постала је саставни део конструкције цркве. Ове преграде састављене од ниских зидова, служиле су да издвоје светију област чији је врхунац у олтарској апсиди, у којој свештенство врши богослужења и тако одеље лаике од светилишта и олтара. Ова подела нема своје порекло у раној хришћанској традицији *domus ecclesiae* већ представља једну од основних и елементарних одлика древних религија, [као што су били] круг састављен од камена или друге врсте ограда које су дефинисале и штитиле свештено место. Сличан процес се одиграо у Сирији у 4. веку и састојао се у постављању завесе или прекривача чија је намена била да сакрију олтар од погледа лаика; ово је на Западу повезано са развојем балдахина а на Истоку је то био почетак иконостаса, преграде која је у потпуности раздавајала оно што се дешава у олтару од нижег клира и лаика.“⁹³

Не дуго након базиликалних цркава појављују се и грађевине са централном основом,⁹⁴ у којима, као и код базилика, можемо да пратимо нови вид *религизације* хришћанства односно поновног јављања храмовске концепције.⁹⁵ У њима, такође, постоје олтарске преграде које се међусобно разликују у форми и величини.⁹⁶ У овом периоду олтарска преграда се развија у темплон. Име је добила или због тога што је њено решење (стубови, архитрав, степенице) подсећало на паганске храмове, или због тога што је олтар почео да бива доживљаван као *domus Dei* по преимућству.⁹⁷ Његова апсида преузела је улогу Светиње над светињама, светилишта Божијег, срца храма, „светог места, светијег од осталих делова зграде“⁹⁸. И код најранијих темплона подела

⁹⁰ Вукашиновић, *Теолошке основе иконостаса*, 117.

⁹¹ Lowrie, 168.

⁹² Cobb, 473–487.

⁹³ Turner, 174.

⁹⁴ Вукашиновић, *Теолошке основе иконостаса*, 117.

⁹⁵ Turner, 163.

⁹⁶ Ouspensky-Lossky, 59.

⁹⁷ Вукашиновић, *Теолошке основе иконостаса*, 118.

⁹⁸ Turner, 173.

олтарском преградом је имала за циљ да означи јерархијско раздељивање простора и градацију светости.⁹⁹

Темплон је после 5. века постепено задобио форму која се показала као одговарајућа те је, не само опстала до краја византијског периода, него се њена рехабилитација делимично спроводи и данас у помесним православним црквама. Ова форма је следеће садржине: четири или више стубова који држе хоризонталну греду, три отворена простора између стубова и два симетрично постављена низа камених парапетних плоча лево и десно од главног пролаза у олтар. Порекло ове архитектонске форме може се довести у везу и са римским класичним споменицима¹⁰⁰ које је наследила, и које понавља, традиција хришћанских императора. Њихово преузимање од стране хришћана сведочило би да је ова преграда схватана као победнички и тријумфални славолук Господа Христа – Цара и Победника.¹⁰¹

Овакво разумевање различитих степена светости који постоје у храмовском простору налазимо и код већине аутора тог периода који тумаче деобу храма на делове. Говорили смо да је Скинија или Шатор од састанка била схватана као слика космоса чија је структура, као и касније структура Јерусалимског храма, одговарала структури новоствореног света. Тачка сусрета неба и земље био је Шатор, који је зато назван *Шатор састанка* (Изл 27:21). У разумевању хришћана веома рано је усвојена узајамна веза која постоји између хришћанског храма и света. У том смислу храм је сматран светом у малом, односно микрокосмосом.¹⁰² Тако већ Ориген говори о храму као изобраењу, тј. икони целог света.¹⁰³ Овакво схватање већ у 4. веку било је познато и распрострањено па слично гледиште налазимо и код Јевсевија Кесаријског, који каже: „Такав велики храм, који је по целој васељени под Сунцем саставио Велики Логос Творац свега, с оне стране небеских сводова и с друге стране, изграђен је као духовни образ (лик, икона, изобраење – прим. Т. Р.) на земљи.“¹⁰⁴

⁹⁹ Вукашиновић, *Теолошке основе иконостаса*, 118.

¹⁰⁰ За шта је најбољи пример Константинов славолук из 315. године у Риму. „Он има све наведене елементе: и портик са 4 стуба и архитравом који дели зид на три дела, и тројни улаз, чији се централни део, као главни и најсвечанији, издваја величином.“ Шалина, 57.

¹⁰¹ Шалина, 56–57.

¹⁰² Στούφη – Πουλημένου, 128.

¹⁰³ Ориген, *Εἰς τὴν Ἐξοδον, Ὀμιλία Θ'*, PG 12: 366b.

¹⁰⁴ Јевсевије Памфил, *Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία*, PG 20: 877b.

Схватање храма као микрокосмоса, наравно, подразумева раздеобу између два света¹⁰⁵ – небеског и земаљског,¹⁰⁶ која се у Старом Завету симболички спроводила завесом.

Током 4. века у Цркви се посебно издваја идеја да је материјални храм икона, тј. символ Цркве који се састоји из два света: материјалног, чулног и привременог, с једне, и бестелесног, умног и вечног, с друге стране. Према речима Светог Григорија Богослова, олтар симболише умни и небески свет, док остали делови храма симболишу чулно и земаљско.¹⁰⁷ Управо због тога ранохришћанске решеткасте преграде представљају границу између ова два света.¹⁰⁸ Символика ове преграде се види из речи Светог Григорија: „Олтар који цвета анђелским хорovima, преграда са решеткама која је уметнута у средину као посредник између два света, једног који остаје / и другог који журно одлази.“¹⁰⁹

Исти симболизам у вези са олтаром постоји и код Дионисија Псеудо-Ареопагита¹¹⁰ и наставља да прожима мисао и каснијих византијских богослова, као што су Свети Максим Исповедник и Симеон Солунски. Свети Максим, у 3. глави *Мистагогије*, каже да је Црква слика и самог чувственог (тј. материјалног) света. Он говори овако: „И опет је говорио (старац) да је Света Божија Црква сама по себи символ само овог чувственог света, која има заиста Божански Олтар као небо, а која има благољепије храма као земљу. На исти начин и свет постаје Црква: овде небо заиста наликује олтару, а украшеност земље наликује храму.“¹¹¹

На исту тему Свети Симеон Солунски каже: „Раставе показују разлику чулног према умном и као чврст темељ преграде растављају материјално од онога што се умом сагледава.“¹¹²

Јачање значаја олтарске апсиде, која просто преузима улогу срца храма, повлачило је са собом и жељу да се она, на неки начин, боље заклони. Света Трпеза је

¹⁰⁵ Климент Александријски, *Στροματέων λόγος πέμπτος*, PG 9: 57a.

¹⁰⁶ Теодорит Кирски, *Εἰς τὴν Ἐξοδον*, PG 80: 281a-b.

¹⁰⁷ Види код Григорија Богослова *О себи и о Епископима*: Григорије Богослов, *Ἐπη*, PG 37: 1232a.

¹⁰⁸ Στούφη – Πουλημένου, 128.

¹⁰⁹ Григорије Богослов, *Ἐπη*, PG 37: 1232a.

¹¹⁰ Дионисије Ареопагит, *Περὶ τῆς οὐρανίας ἱεραρχίας*, PG 3: 137a-c; (Дионисије Ареопагит, *Περὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἱεραρχίας*, PG 3: 425c, 445c).

¹¹¹ Максим Исповедник, *Μυσταγωγία*, PG 91, 672a.

¹¹² Симеон Солунски, *Περὶ τοῦ Ἁγίου ναοῦ καὶ τῆς τοῦτου καθιερώσεως*, PG 155: 345c.

хришћански Жртвеник, јер се ту врши словесна и бескрвна жртва. Сама реч Жртвеник код отаца Цркве има веома широку употребу и подједнако се користи да значи Свету Трпезу као и целокупни олтар. Наиме, од средине 4. века под утицајем богослужења која су се повремено практиковала на местима страдања мученика и њиховим гробовима, прихваћен је обичај да се Света Трпеза освећује са моштима светих.¹¹³ Овакав обичај вероватно је, уз повезаност са евхаристијским сабрањима на гробовима хришћана,¹¹⁴ довео до схватања да је хришћански Жртвеник Гроб Христов. И у том контексту олтар би обавезно требало да има решеткасту ограду баш као и Христов Гроб.¹¹⁵

Поред тога, Света Трпеза је поистовећена и са местом рођења Оваплоћеног Логоса. О томе Свети Златоуст каже у беседи на Божић: „Јер заиста ако приступимо са вером, увек ћемо видети Њега како лежи на јаслама. Јер ова Трпеза испуњава место јасли. Јер свакако и овде поставиће се Тело Владичанско не повијено, као у оно доба, већ Духом Светим са свих страна очувано у добром стању. Доћи ће они који су имали у сећању оно што се говори.“¹¹⁶ Као што видимо, Света Трпеза се овде доживљава као простор Христовог телесног присуства, али и сам олтар као место посебног Божијег присуства и Богојављења.

Већ од 4. века па надаље доживљавање олтара као узвишене категорије довело је до схватања да је он за многе „ѡβατον“ тј. неприступан. Јевсевије Кесаријски, описујући храм у Тиру, врло кратко, али сасвим јасно, наводи корисност олтарске преграде. Разлог њеног постојања је следећи: „да би (олтар) био недоступан многим“.¹¹⁷

Сличан смисао неприступачности унутрашњег свештеног дела храма сусреће се и код каснијих писаца. Тако на пример Прокопије, који описује градњу Св. Софије у Константинопољу, каже: „Олтарски простор је (...) једино свештеницима доступан.“¹¹⁸

Герман Цариградски објашњава у коју сврху се користила олтарска преграда: „Ограда показује место молитве, и означава да ван ње народ стоји а унутра ње постоји

¹¹³ Turner, 164–168.

¹¹⁴ Краухајмер-Ћурџић, *Ранохришћанска и византијска архитектура*, 29.

¹¹⁵ Види: Герман Цариградски, *Ιστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία*, PG 98, 392a-b.

¹¹⁶ Свети Јован Златоуст, *Λόγος εἰς τὸν μακάριον Φιλογόγιον* PG 48: 753d.

¹¹⁷ Јевсевије Памфил, *Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία*, PG 20: 865c.

¹¹⁸ Прокопије Гаски, *Περὶ τῆς Ἁγίας Σοφίας*, PG 87: 2836c.

Светиња над светињама, и само свештеници кроз њу улазе.¹¹⁹ Исти аутор наставља: „Јер је тако заиста и на светом надгробном споменику ограда бакарна“,¹²⁰ односно „у Светом Гробу“,¹²¹ „да не би нико у њега улазио просто и случајно“¹²².

Против *простог и случајног* улажења у олтар од стране лаика говори и Теофан Керамевс (1129–1152) када описује Петрову цркву у Палерму. Овај епископ из Калабрије, познат по својим омилијама, јасно дефинише практичну функцију *заштитне ограде од мрамора* која „окружује простор за свештенике“ (ограђени – прим. Т. Р.): „Ова препрека је ако неко непромишљен и непосвећен упорно настоји да приступи унутар неприступног.“¹²³

Током 4. века још су постојали случајеви да се лаицима свето Причешће давало и у олтару. Лаодикијски помесни сабор својим 19. и 44. канонем први званично забрањује вернима да улазе у олтар да би се причестили. После укратко датог поретка свете Литургије, 19. канон Лаодикијског сабора каже: „и само је свештеним лицима допуштено да улазе у Жртвеник (= *олтар*) и причешћују се (тамо)“.¹²⁴ Канон 44 истог сабора налаже: „да жене не треба да улазе у олтар (= *Жртвеник*)“.¹²⁵ Осим тога, Петошести васељенски трулски сабор каже: „Није дозвољено свакоме из реда лаика (= *верник*) да улази у Свети жртвеник (= *олтар*), чиме се никако не спречава царева власт и ауторитет кад он, по неком древном предању, хоће да принесе дарове Створитељу.“¹²⁶ Дакле, забрањује се улазак лаицима, изузимајући цара.

После утишавања немира и прогона Цркве дошло је до наглог пораста броја хришћана. То је снажно утицало на омасовљавање хришћанских заједница, које су најпре биле затвореног карактера. Ширењем помесне Цркве губила се тесна веза која је постојала међу вернима, као и она између свештенства и верних. Услед губљења ових веза смањивала се и могућност целовитог надзирања начина живота хришћанске заједнице. Презвитери, а на првом месту епископи, више нису били у могућности да

¹¹⁹ Герман Цариградски, *Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία*, PG 98, 392a-b. Овде видимо да олтарска преграда означава само изузеће лаика. Mathews, 170.

¹²⁰ Герман Цариградски, *Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία*, PG 98, 392a-b.

¹²¹ П. Мајендорф сматра да се ово односи на Свети Гроб у Јерусалиму, који је саградио свети цар Константин. (Јевтић, *Божанствена Литургија 1*, 199).

¹²² Јевтић, *Божанствена Литургија 1*, 199.

¹²³ Теофан Керамевс, *Ὀμιλία ΝΕ*, PG 132, 953b-c.

¹²⁴ Свештени канони Цркве, 293.

¹²⁵ Исто, 297.

¹²⁶ Исто, 179.

лично познају све чланове Цркве, што је веома важна чињеница коју не смемо олако занемарити.¹²⁷ У таквим околностима многи новопридошли хришћани олако су и без страха и правилног односа према светињи приступали Светом Причешћу. Другим речима, нису се на прикладан начин припремали и нису показивали захтевано поштовање и одговарајуће благочешће.

Свети Јован Златоуст, у Беседи на Крштење Христово, говори карактеристично: „Онај који је чист и који је кроз покајање сасвим примерно опрао са себе сагрешења и ако је праведан, нека на празник има заједницу у Божанским Тајнама, и ако је достојан нека ужива Дарове Божије. Али пошто не знам како је неко то занемарио, и многи који су пуни безбројних зала свагда да пазе на празник који се приближава (...) додирују се са Светим Тајнама они који се уопште не налазе у стању да виде на тај начин божанску уредбу. Једне нама очевидне ми ћемо сасвим удаљити, а друге нама непознате препустићемо Богу, Ономе Који познаје тајне мисли сваког... Какав је дакле ово грех? Грех је не приступати са страхом, већ злостављајући, ударајући, пун гнева, вичући, псујући и клеветајући, на ближње силу терати, подстрекујући немир.“¹²⁸

Исти симболизам приписује се како олтару тако и Светињи над светињама. Обоје симболизују небеске и умне стварности насупрот другим деловима храма, који симболизују земаљске и чувствене стварности.¹²⁹ Завеса, која је раздвајала Светињу од Светиње над светињама, али и сама Светиња, симболисале су свод, односно небо које се поставља између земаљског и наднебеског. У случају хришћанског храма олтарска преграда постоји као свод да би раздвајала чулни и материјални свет од умног и бестелесног. Преграда, дакле, има улогу у симболисању границе између ова два света. Коначно, Светиња над светињама јеврејског храма и олтар хришћанског храма представљају простор Божијег присуства и Богојављења *par excellence*.¹³⁰

Дакле, због значаја Олтара јасно је да за лаике важи забрана да пролазе кроз „ограду“, тј. кроз олтарску преграду. Они су могли да гледају у Олтар – „Светињу над светињама“ која је *место посебне молитве*¹³¹ али нису имали права да тамо

¹²⁷ Στούφη – Πουλημένου, 127.

¹²⁸ Јован Златоуст, *Εἰς τὸ βάπτισμα τοῦ Χριστοῦ*, PG 49: 370d.

¹²⁹ Штавише, Светиња над светињама алегоријски изражава „истину бића“ која је многим недокучива и неприступна. Базирајући се на мислима Василија Великог овако се изразио Григорије Ниски. Григорије Ниски, *Περὶ τοῦ βίου Μουσέως*, PG 44: 388a.

¹³⁰ Στούφη – Πουλημένου, 130.

¹³¹ Герман Цариградски, *Ἱστορία ἐκκλησιαστικῆ καὶ μυστικῆ θεωρίας*, PG 98, 392a-b.

непромишљено и „случајно“¹³² улазе. Хришћанска олтарска преграда изузима лаике из Олтара¹³³ и, попут Светиње над светињама јеврејског храма, функционише тако што квалитативно степенује свештени простор.

4. Закључак

Хришћански храм је грађевина подигнута за богослужбене потребе хришћана. Архитектура храма има своје литургичко значење, тј. симболику која употпуњује симболику саме Литургије. Иако је архитектонски развој храма имао дуги историјски ток, његова заједничка и средишња идеја је та да је храм Божији „небо на земљи“¹³⁴ где кроз учествовање у Св. Литургији Цркве ми улазимо у општење са будућим веком, са Царством Божијим. Хришћански храм је схваћен истовремено и као кућа молитве за саборно окупљање верних и као дом Господњи – место посебног присуства Божијег. Ова схватања храма имају свој развој.

Класичним хришћанским храмовима, од базилике па надаље, претходе два периода са својом посебном духовношћу и идеологијом која се директно одражавала на богослужбени простор. Старозаветни концепт је подразумевао Божије обитавање у храму и сакралну поделу простора са постојањем једног олтара. Испуњењем смисла такве идеје храма, у новозаветној раној Цркви, напуштена је идеја централног храма и главног олтара те уведена равноправност олтарâ.

После Константиновог мира, приливом многих чланова у Цркву и њеним уласком у правни систем државе, догодиле су се промене у схватању култног простора. Дошло је до својеврсне религизације хришћанског култа и богослужбених простора. Новина новозаветног разумевања храма и култа која је доминирала током прва три века живота Цркве се мења и поново на сцену ступају древне религијске концепције. Сакрална подела богослужбеног простора по светости, која подразумева Божије обитавање у храму, рефлектује се на хијерархију међу хришћанима. Да би се очувао олтарски простор као највећа светиње и мистичко средишта храма, уводе се и забране вернима да улазе у њега ради причешћа.¹³⁵ Олтар остаје доступан само клирицима.

¹³² Јевтић, *Божанствена Литургија* 1, 199.

¹³³ Mathews, 170.

¹³⁴ Герман Цариградски, *Ιστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία*, PG 98, 384b.

¹³⁵ Канони 19 и 44 Лаодикијског сабора и канон 69 Петошестог васељенског трулског сабора (*Свештени канони Цркве*, 293, 297, 179).

Попут старозаветног храма, који је имао Светињу над светињама, Светињу и предворје, хришћански храм византијске традиције се у принципу има три дела: олтар, брод и припрату. Брод, који је средишњи део храма, место је на коме се окупљају верни током службе. На основу изнетих навода отаца Цркве и целокупне досадашње анализе очигледно је да хришћански писци од 4. века прихватају старозаветна схватања о подели богослужбеног простора те да тако настаје узајамна веза између олтара хришћанског храма и Светиње над светињама јудејског храма.

У овим околностима олтарска преграда, као *пропустљива конструкција*,¹³⁶ има своје симболичко значење и практичну сврху. Њено постојање у хришћанском храму је повезано са функционалношћу и карактером олтара. Символика ове преграде је старозаветна док је форма преузета из антике. У античким грађевинама ограђивањем одређеног простора се наглашавало да је он имао посебан значај. Преграде су биле неопходне и да би се народ раздвојио од великодостојника.¹³⁷ У грчко-римско време као најефикаснија показала се решеткаста преграда висине до струка, па такве преграде преузима Црква за своје молитвене просторе. Дакле, хришћани су од 4. века, враћањем на старе концепте поделе и степеновања религијског простора, усвојили начине изражавања и форме из блиске културолошке и религијске средине. Тако су оградиле олтар како би нагласили светост његовог простора и одредили га као хришћанско неприступно место.

¹³⁶ Шалина, 55.

¹³⁷ Примери за то могу бити суд, хиподром, храм и друга јавна места. Chatzidakis, *Ikonostas*, 327.

II NOMEN EST OMEN – ПРЕГЛЕД И АНАЛИЗА НАЗИВА ОЛТАРСКИХ ПРЕГРАДА

Промену форме олтарских преграда кроз историју пратиле су и промене њихових назива. Неке од тих промена можемо пратити дијахронијски, јер су једни називи смењивали друге, док су у другим случајевима постојали синхронијски покушаји да се у једном времену пронађе одговарајуће именовање за преграду која је делила олтар од других делова цркве. Оба та ритма и највећи део тих покушаја анализираћемо у овом поглављу.

Преграда је у раној Цркви била начињена од паноа или дрвених летвица, у складу са традиционалном израдом сличних преграда у профаним грађевинама.¹³⁸ У грчко-римским грађевинама преграде су наглашавале да је неки простор религијски или политички значајан.¹³⁹ Ове преграде су у различитим изворима различито и називане: δίκτυον (мрежа),¹⁴⁰ δρύφακτος (рампа, преграда),¹⁴¹ ἔρκος (ограда, плот,¹⁴² мрежа),¹⁴³ θώραξ¹⁴⁴ (заштитна ограда, штитник),¹⁴⁵ στῆθος¹⁴⁶ (груди,¹⁴⁷ прса, испупчење).¹⁴⁸

Данас готово да немамо византијске олтарске преграде сачуване у њиховој изворној форми. Отежавајућа околност је та што су преграде кроз векове подвргаване разним променама. Осим тога, иконе које су украшавале олтарске преграде нису биле потписане и није лако одредити време њиховог настанка. Научници су се зато трудили да се чврсто држе писаних трагова који указују на преграде између олтара и наоса. За многе од корисних текстова може се одредити тачно време настанка, али њих тек треба

¹³⁸ Στούφη – Πουλημένου, 123–124.

¹³⁹ Исто, 130.

¹⁴⁰ Јевсевије Памфил, *Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία*, PG 865c–d и 868a.

¹⁴¹ Braun, 650.

¹⁴² Исто, 650.

¹⁴³ Konstantynowicz, 31.

¹⁴⁴ Овај израз користи Теофан Керамевс у опису Цркве Петрове у Палерму. Теофан Керамевс, *Ὀμιλία ΝΕ'*, PG 132, 953b–c.

¹⁴⁵ Braun, 650.

¹⁴⁶ Bréhier, 52; (Salaville, 455–456); (Σοτήριος, 221); (Lemerle, 361).

¹⁴⁷ Konstantynowicz, 31.

¹⁴⁸ Braun, 650.

протумачити, поготову што карактер коришћених термина поприлично варира.¹⁴⁹ Често је, и то посебно у првим вековима, реч која је била својствена говорном, свакидашњем језику – дакле, у тренутној колоквијалној употреби, једноставно преузимана и коришћена али сада у другом, црквеном контексту. Понекад је значење речи у колоквијалној употреби олако било мењано. Неке речи су бивале позајмљене из латинског језика, а веома ретко су стварани потпуно нови термини. Проучавање отежава чињеница да су неке речи имале више од једног значења, или су мењале своје значење током векова. Запажање по коме су „историчари уметности додатно искомпликовали ствар тиме што су погрешно употребљавали одређени термин“¹⁵⁰ говори још више о збрци употребљаваних назива.

Због свега овога, пре почетка проучавања историјског пута олтарске преграде у хришћанству, пажњу треба усредсредити на анализу термина којима је она означавана. Неки аутори су подразумевали да су хришћански градитељи употребљавали одређени технички речник,¹⁵¹ међутим ствари нису тако стајале. У ранохришћанској епохи није постојао један свеобухватан, комплетан, дубок и садржајан појам који би означио олтарску преграду као целину.¹⁵² У наставку ћемо се осврнути на изразе који су били у употреби док није преовладао термин *τέμπλον* – темплон.

Термине који су се користили за означавање олтарске преграде можемо да сврстамо у три групе. Рани називи који претходе термину темплон, појава и устаљивање термина темплон и на крају одомаћивање и преовладавање термина иконостас.

1. Рани називи олтарске преграде

Као што су олтарске преграде хришћанских храмова конструкцијски следиле преграде грчко-римских профаних грађевина, тако је било и са њиховом терминологијом. У време раних олтарских преграда нису смишљани посебни термини

¹⁴⁹ Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 270.

¹⁵⁰ Исто, 270.

¹⁵¹ Волтер каже да „постоји једна реч за олтар која (...) је хришћански неологизам. Та реч је *ἱερατεῖον*“ (Исто, 271) У вези са речи *ἱερατεῖον* (*sub* *θυσιαστήριον*) видети: (Mateos, 279–329). У вези са каснијим термином *βῆμα* (Arranz, 389).

¹⁵² Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 271.

за означавање и описивање њихових саставних делова. Хришћани су преузимали називе који су у то време били коришћени за сличне преграде у јавним зградама.¹⁵³

Данас је иконостас најраспрострањенији појам којим се означава олтарска преграда. Овај не тако стар¹⁵⁴ термин постао је доминантан док је древнији – темплон преживео у уже стручним круговима и то углавном за означавање старијих примерака олтарских преграда. Остали називи за олтарску преграду данас више нису у употреби. Од мноштва ових, несталих и заборављених термина, сагледаћемо неколицину најважнијих.

Један од најстаријих¹⁵⁵ термина за олтарску преграду био је τὸ δίκτυον – мрежа. Њега користи Јевсевије Кесаријски.¹⁵⁶ Упоредо са овим појављују се и други називи. Један од њих је ἡ κύκλις¹⁵⁷ – решеткаста ограда, својеврсна капија од летвица.¹⁵⁸ То је поред κάγκελλα – решеткасте ограде, најчешћи древни назив за олтарску преграду.¹⁵⁹ Поистовећујући их, оксфордски речник Византије каже: „τέμπλον, који се такође назива и κάγκελλα, κύκλιδες, је преграда која раздваја наос од олтара“.¹⁶⁰

У првим објављеним резултатима испитивања назива првобитне олтарске ограде или преграде, из 1872. године, Евгенија Голубинског стоји да се олтарска преграда „на грчком називала κύκλιδες и κάγκελα или κάγκελλα“. На основу ондашњих сазнања Голубински за назив κύκλιδες каже да је истоветан појму δικλίδες и да означава управо двострана врата, као и места на којима су се налазиле решетке ограде у канцеларијама, које су коришћене за ограђивање архива са списима и за писаре.¹⁶¹

Међутим, термин κύκλιδες се односио и на плоче олтарске преграде.¹⁶² Овако стоји код Теодорита Кирског¹⁶³ у његовом казивању о светим мученицима¹⁶⁴ и у

¹⁵³ Στούφη – Πουλημένου, 123–124.

¹⁵⁴ Konstantynowicz, 30.

¹⁵⁵ Исто, 30; Braun, 650.

¹⁵⁶ Јевсевије Памфил, *Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία*, PG 865c–d и 868a.

¹⁵⁷ Најстарија употреба овог термина може се наћи у делу: Григорије Богослов, *Ἐπιθ.*, PG 37: 1122a.

¹⁵⁸ Liddell-Scott, *Greek-English Lexicon*, 376.

¹⁵⁹ Braun, 650.

¹⁶⁰ *The Oxford Dictionary of Byzantium* I, 2023.

¹⁶¹ Голубинский, 575–576.

¹⁶² Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 272.

¹⁶³ Теодорит Кирски, *Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία*, PG 82: 1236d–1237a. Џозеф Браун, без упуштања у детаље, наводи да се овај термин у наведеном делу Теодорита Кирског користи да значи „олтарску

Чудима Свете Текле¹⁶⁵. У истом значењу овај термин је употребљен у *Житију Василијевом*, где се, током описа унутрашњости једног храма, каже: „решетке [решеткасте ограде] и стубови на њима и некакви надвратници одозго“.¹⁶⁶ Овај термин је коришћен код Теофана Настављача¹⁶⁷, Константина Порфирогенита¹⁶⁸ и Симеона Солунског.¹⁶⁹

Преводећи *Типик* Богородице Евергетидске, Готје¹⁷⁰ је у опису метанисања током поста и завршавања царског дела јутрења термин (ἱερῶν κυκλίδων)¹⁷¹ превео са *иконостас* – de la sainte iconostase,¹⁷² што није најсрећније али јесте разумљиво решење.

Студенички типик, који следи *евергетидски* узор, на овом месту 4. главе има синтагму *свештене двери*.¹⁷³ У најстаријем сачуваном препису из 1619. године¹⁷⁴ стоји: „(...) јереја, који стоји близу свештених двери (...)“ тј. („нѣтн ѣреѧ. близъ с[вещенных] стоещю дверен“.¹⁷⁵ Овако је и у *Хиландарском типику*,¹⁷⁶ мада у његовом најстаријем сачуваном препису с почетка 13. века¹⁷⁷ недостаје ово место. У *Хиландарском типику*, у препису Таха монаха Марка (1370–1375), стоји исто: „нѣтн ѣреѧ. близъ с[вещенных] стоещю двѣрен.“¹⁷⁸ Из *Ђоровићевог издања Хиландарског типика* види се да је тако и у

преграду“. За њено означавање каже да га је користио Синесије Киренски у делу „Химне“. (Синесије Киренски, *Ὑμνοι*, PG 66: 1592); (Braun, 650).

¹⁶⁴ Теодорит Кирски, *Εἰς τὴν Γένεσιν*, PG 80: 193а. На овом месту се типолошки објашњава веза између Јаковљевог чина помазања камена и Христовог камена на ком је била положена Његова помазана глава.

¹⁶⁵ Dagon, *Vie et miracles de sainte Thècle*, 340.

¹⁶⁶ Теофан Настављач, *Ὁ Βίος τοῦ Βασιλείου*, PG 109: 341с.

¹⁶⁷ Исто, 341С.

¹⁶⁸ Constantine VII Porphyrogénète, 11.

¹⁶⁹ Симеон Солунски, *Περὶ τῆ τοῦ θεοῦ ναοῦ*, PG 155: 704с.

¹⁷⁰ Gautier, *Le Typicon de la Théotokos Évergétis*, 5–101.

¹⁷¹ Дмитриевский, *Монастырские Типиконы*, 617; (Gautier, *Le Typicon de la Théotokos Évergétis*, 19, f.182^v).

¹⁷² Gautier, *Le Typicon de la Théotokos Évergétis*, 18. Роберт Џордан је овај термин превео на енглески са „the holy screen“ („... he stands near the holy screen...“). (Typikon of Timothy for the Monastery of the Mother of God Evergetis, 473).

¹⁷³ *Студенички типик*, 37.

¹⁷⁴ То је рукопис IX Н 8 (Š 10).

¹⁷⁵ *Студенички типик*, 36–37.

¹⁷⁶ *Хиландарски типик*, 60–61.

¹⁷⁷ То је рукопис CHIL AS 156.

¹⁷⁸ *Хиландарски типик* у препису Таха монаха Марка, 250.

Одеском (Михином) препису (из 14. века): „ниѣти ѿερεα, близь с(вє)щен'ных(ь)стоѣщюу д'верен“. ¹⁷⁹ Превод „ἱερῶν κυκλίδων“ као „свештене двери“ у 14. веку вероватно иде у прилог мишљењу да су κυκλίδες некад биле „капије“ од летвица ¹⁸⁰ или, као код Голубинског, двострана врата. ¹⁸¹ Изгледа да су српски преводиоци тај израз сматрали ознаком за врата олтарске преграде. После овога разумљивије је што је Готје, у свом преводу *Типика* из Манастира Пантократор, ¹⁸² овај термин превео као двострука врата иконостаса.

Познији докази употребе термина κυκλίδες могу се наћи, поред поменутих Теофана Настављача ¹⁸³ и Симеона Солунског, ¹⁸⁴ на пример код патријарха Никифора ¹⁸⁵ и код Никифора Калиста. ¹⁸⁶ Оваква употреба наведеног појма очувана је све до 17. века. ¹⁸⁷

У вези са појмом κυκλίδες ¹⁸⁸ појављује се и термин ὑπέρθυρον – горња греда, тј. греда на вратима. ¹⁸⁹ У Византији се овај термин примењивао на целокупни архитрав који прекрива стубове олтарске преграде, ¹⁹⁰ о чему се говори у раније наведеном *Житију Василија Македонца*. ¹⁹¹ У истом житију је за означавање архитрава коришћена реч δοκός, ¹⁹² која и значи – греда. ¹⁹³

Е. Голубински за ὑπέρθυρον каже да је ова *даска*, која се називала *надвратак* ¹⁹⁴, првобитно била намењена учвршћењу стубова преграде како се они не би померали при отварању и затварању врата. ¹⁹⁵

¹⁷⁹ Хиландарски и Студенички типик, 32.

¹⁸⁰ Liddell-Scott, *Greek-English Lexicon*, 376/2.

¹⁸¹ Голубинский, 575–576.

¹⁸² Gautier, *Le typicon du Christ Sauveur Pantocrator*, 32–33, 33, нап. 11.

¹⁸³ Теофан Настављач, *Ὁ Βίος τοῦ Βασιλείου*, PG 109: 341c.

¹⁸⁴ Симеон Солунски, *Περὶ τε τοῦ θείου ναοῦ*, PG 155: 704d.

¹⁸⁵ Никифор Константинопољски, *Ἀντίρρησις καὶ ἀνατροπή*, PG 100: 465a-b.

¹⁸⁶ Никифор Калист, *Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία*, PG 146: 897a-b.

¹⁸⁷ Παπάγγελος, 65.

¹⁸⁸ Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 278.

¹⁸⁹ Liddell-Scott, *Greek-English Lexicon*, 733.

¹⁹⁰ Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 272.

¹⁹¹ Теофан Настављач, *Ὁ Βίος τοῦ Βασιλείου*, PG 109: 345d.

¹⁹² Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 272.

¹⁹³ Liddell-Scott, *Greek-English Lexicon*, 177.

¹⁹⁴ Голубинский, 577.

¹⁹⁵ Исто, 577.

Овим називима блиски су по значењу и термини ἐπιστύλιον и κοσμήτης. Термином ἐπιστύλιον називана је архитравна греда.¹⁹⁶ Изгледа да овај термин у Византији никада није коришћен са значењем целе олтарске преграде.¹⁹⁷

Термином κοσμητής (κοσμήτης) веома се учестало означавао један део олтарске преграде. Претпоставља се да је под утицајем мистагошких тумачења у којима је највиши део олтарске преграде поређен са Христом, овај термин почео да означава надвратник.¹⁹⁸ Надвратник или ентаблатура¹⁹⁹ је архитектонски део, перваз, на врху стуба, коришћен на византијским темплонима. Помињу га Герман Цариградски²⁰⁰ и Софроније Јерусалимски²⁰¹. Овим термином је Симеон Солунски вероватно називао перваз или надвратник.²⁰²

Голубински објашњава да је назив космитис ушао у употребу тако што су термини ὑπέρθυρον и δοκός добили посебно свето значење те су названи κοσμητής или украс.²⁰³ У том смислу га је свакако користио Св. Герман Цариградски, кога преводи владика Атанасије (Јевтић):

„Украсник (κοσμήτης = козмитъ = *перваз*) је сходан законском (= *Мојсијевом*) и светом украсу (κόσμιον = *декорација*), који указује печат (ἐκσφράγισμα = *образъ* = *слику*) Распетога Христа Бога, украшен Крстом.“²⁰⁴

За овај „украсник“ (κοσμήτης) он каже да је највероватније био украс-резбарија.²⁰⁵

¹⁹⁶ Liddell-Scott, *Greek-English Lexicon*, 261.

¹⁹⁷ Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 272.

¹⁹⁸ Исто, 273.

¹⁹⁹ Овај важан елемент класичне архитектуре стоји на стубовима и састоји се од забата, фриза и архитрава. Ентаблатура је у суштини настала еволуцијом примитивног надвратника који иде до крајева кровних рогова. (*The Oxford Dictionary of Byzantium* I, 702)

²⁰⁰ Герман Цариградски, *Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία*, PG 98: 389d.

²⁰¹ Софроније Јерусалимски, *Commentarius liturgicus*, PG 87,3: 3984d.

²⁰² Симеон Солунски, *Περὶ τοῦ Ἁγίου ναοῦ καὶ τῆς τούτου καθιερωσεως*, PG 155: 345d. (Du Cange, 720). Постоје и сасвим друга значења овога термина. (Liddell-Scott, *Greek-English Lexicon*, 389/1).

²⁰³ Голубинский, 577.

²⁰⁴ Јевтић, *Божанствена Литургија 1*, 198; (Герман Цариградски, *Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία*, 98. 389 D).

²⁰⁵ Јевтић, *Божанствена Литургија 1*, 198, нап. 10.

Још један древни назив за олтарску преграду²⁰⁶ био је ὁ περίβολος²⁰⁷ (простор, територија ограђена у одређене сврхе, башта). Псеудо-Герман²⁰⁸ и Коудинос²⁰⁹ користе израз τὰ στῆθη²¹⁰ (груди, прса).²¹¹ Ови изрази су увек означавали облик или висину олтарске преграде. Поменути изрази, груди односно прса, којима су називани панои преграде указују да су ти панои били висине до изнад струка.²¹² Овде је реч о преградама сличним античким ниским паноима који су и даље остали у практичној употреби.²¹³

Од свих ових старих термина κύκλις је имао највећу распрострањеност.²¹⁴ Овом термину придодавала се карактеристична реч ἱερός и тако је настао нови назив: ἡ ἱερὰ κύκλις,²¹⁵ ὁ ἱερός περίβολος²¹⁶ који је био у употреби неколико векова.²¹⁷ Приближно током истог периода појавио се термин τὸ δρύφακτον²¹⁸ – преграда,²¹⁹ већином у множини τὰ δρύφακτα²²⁰ – дрвене преграде²²¹.

За означавање олтарске преграде кориштен је још један древни назив преузет из латинског језика – cancellus,²²² ὁ κάγκελλος или τὸ κάγκελλον²²³ – решетка²²⁴. Као што

²⁰⁶ Браун мисли да се под синтагмом „ἱεραὶ περιβολαί“ – свештени вртови, код Јована Златоустог не може, као што се сматрало, разумети преграда олтара односно простор унутар ње, већ храм Божији из кога су отпуштани катихумени пре почетка Литургије верних. Они који не могу да учествују у свештеној Трпези, који су искључени из ἱεραὶ περιβολαί, могли би да буду само катихумени, јер они још увек нису имали право на учествовање у пуноћи литургијског живота као верни народ. Braun, 650.

²⁰⁷ Konstantynowicz, 31.

²⁰⁸ Герман Цариградски, *Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μουσικὴ θεωρία*, PG 98, 389d.

²⁰⁹ Псеудо-Кодин, *Περὶ τῆς οἰκοδομῆς τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας*, PG 157: 625d.

²¹⁰ Konstantynowicz, 31. Упореди са: τὰ στῆθαῖα (парапет, гелендер, заштитни зид).

²¹¹ Braun, 650.

²¹² Walter, *Further Notes on the Deësis*, 175; (Salaville, 455); (Bréhier, 52, нап. 47); (Pace, 203).

²¹³ Walter, *The Origins of the Iconostasis*, 255.

²¹⁴ Konstantynowicz, 31.

²¹⁵ Никифор Константинопољски, *Ἀντίρρησις καὶ ἀνατροπή*, PG 100: 465a.

²¹⁶ Јевсевије Памфил, *Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία*, 865c–d и 868a.

²¹⁷ Дмитриевский, *Монастырские Типиконы*, 617; (Gautier, *Le Typicon de la Théotokos Évergétis*, 19, f.182^v).

²¹⁸ Созомен, *Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία*, (Тόμος Z'), PG 67: 1496b.

²¹⁹ Braun, 650.

²²⁰ Исто, 650.

²²¹ Konstantynowicz, 31.

²²² Liddell-Scott, *Greek-English Lexicon*, 3762.

знамо, овај назив је ускоро постао уобичајен за олтарску преграду.²²⁵ Њега у 9. веку користи Георгије Хамартолус,²²⁶ у 10. веку Герман Цариградски²²⁷ а у 11. га налазимо у Типику Бачковског манастира.²²⁸

Е. Голубински, говорећи о називима првобитних олтарских преграда, каже да је појам τὸ κάγκελλον најпре означавао баријеру или мотку којима су ограђивани пролази и да је тим путем овај назив пренет на олтарске преграде.²²⁹ Појам κάγκελλα се за означавање олтарске преграде очувао до 17. века.²³⁰

Почетком 6. века користио се термин τὸ ἔρκος²³¹ (ограда, плот,²³² закључавање, мрежа).²³³ Касније се појавила реч τὰ διάστυλα²³⁴ (растављање, растава, ограда која раставља, преграде),²³⁵ која се заправо није односила на целу олтарску преграду, већ само на један њен део,²³⁶ будући да одговара латинској речи *intercolumnium*²³⁷ и преузета је непосредно из архитектонског језика.²³⁸ Поменуто реч διάστυλα потиче од речи διαστύλιον,²³⁹ што значи простор између стубова.²⁴⁰ Овај термин изгледа да је приписиван²⁴¹ Симеону Солунском,²⁴² код кога има значење олтарске ограде²⁴³.

²²³ Софроније Јерусалимски, *Commentarius liturgicus*, PG 87,3: 3984d. (Геогорије Хамартолус, *Χρονικὸν σύντομον*, PG 110: 916b).

²²⁴ Braun, 650.

²²⁵ Јован Дамаскин, *Περὶ τῶν Ἁγίων καὶ σεπτῶν εἰκόνων*, PG 95: 357b.

²²⁶ Геогорије Хамартолус, *Χρονικὸν σύντομον*, PG 110: 916b.

²²⁷ Герман Цариградски, *Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία*, 98. 392a.

²²⁸ Gautier, *Le Tyric du sébaste Grégoire Pakourianos*, 73.

²²⁹ Голубинский, 576.

²³⁰ Παπάγγελος, 65.

²³¹ Konstantynowicz, 31.

²³² Braun, 650.

²³³ Konstantynowicz, 31.

²³⁴ Симеон Солунски, *Περὶ τοῦ θείου ναοῦ*, 704 C – D.

²³⁵ Braun, 650.

²³⁶ Симеон Солунски, *Περὶ τοῦ Ἁγίου ναοῦ καὶ τῆς τούτου καθιερώσεως*, PG 155: 345; (Теофан Настављач, *Ὁ Βίος τοῦ Βασιλείου*, PG 109: 341c).

²³⁷ Konstantynowicz, 31.

²³⁸ Исто, 32.

²³⁹ Liddell-Scott, *Greek-English Lexicon*, 167/1.

²⁴⁰ Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 271.

²⁴¹ Исто, 271.

²⁴² Симеон Солунски, *Περὶ τοῦ Ἁγίου ναοῦ καὶ τῆς τούτου καθιερώσεως*, PG 155: 345; (Симеон Солунски, *Περὶ τοῦ θείου ναοῦ*, 155: 704d).

Стари термини којима се означавају врата олтарске преграде били су πύλαι, θύραι и θύρια.²⁴⁴ Пошто ћемо се олтарским вратима бавити у посебном одељку рада, то ће и овај термин тамо бити посебно обрађиван.

2. Темплон

Најзначајнији допринос расветљавању почетка употребе појма темплон за означавање олтарске преграде дао је С. Манго²⁴⁵ скренувши пажњу научне јавности на раније незапажени²⁴⁶ пример употребе овог термина у литерарном извору из 7. века – *Чуда Св. Артемија*.²⁴⁷ Пре његовог рада овај древни текст није кориштен као извор за изучавање историје назива олтарских преграда.²⁴⁸ Термин се појављује у тексту који описује догађај у крипти базилике посвећене Св. Јовану Крститељу у једној градској четврти у Константинопољу.

На основу анализе детаља овог текста С. Манго је начинио реконструкцију храма²⁴⁹ и његове декорације. Из ове реконструкције јасно је да се помиње неколико слика и/или икона у храму: Светог Јована Крститеља изнад улаза у цркву, страдања Светог Артемија, жене Самарјанке до јужних врата цркве, Христа изнад врата која воде у *скевофилакион*, Христа коме су у пратњи анђели.²⁵⁰ Међутим, најважније је то што је Манго направио реконструкцију темплона са иконама.

У тексту се говори о девојчици Ефимији²⁵¹, која је после исцељења, заступништвом Светог Артемија, испричала визију коју је имала:²⁵² „Он је био сличан

²⁴³ Darrouzès, Sainte-Sophie de Thessalonique, 53; (Gautier, *Le Typicon de la Théotokos Kécharitôménè*, 153–154).

²⁴⁴ Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 273. Р. Тафт дефинише овај термин (θύραι πύλη) као „врата која уводе у егзонартекс цркве Св. Софије“. (Taft, *The Pontifical Liturgy of the Great Church*, 284, нап. 12).

²⁴⁵ Mango, 43.

²⁴⁶ Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 276.

²⁴⁷ Пападопуло-Керамевс, *Varia graeca sacra: Сборник греческих неизданных богословских текстов IV–XV веков с предисловием и указателем*, Записки историко-филологического факультета императорского Санкт-Петербургского университета, Часть ХСV, 1909.

²⁴⁸ Mango, 40

²⁴⁹ Слика 1, на којој је Цариград, *Мартиријум Светог Артемија*, план. Mango, 42.

²⁵⁰ Mango, 42–43.

²⁵¹ Њој је повремено поверавано паљење кандила испред поменуте слике Светог Јована у атријуму. Mango, 43.

оној икони која се налазила на десној страни тог истог храма на темплу (τέμπλον) жртвеника у чијој средини је био барјак на ком је био изобразен Господ и на десној страни икона Претече²⁵³. Дакле, *Чуда Светог Артемија* из 7. века²⁵⁴ нам говоре о употреби архитектонског термина темплон у значењу олтарске преграде на којој су биле три слике.²⁵⁵

Ово је, колико нам је засада познато, најранији помен употребе термина τέμπλον.²⁵⁶ До Манговог открића сматрало се да је најранији извор који посведочава употребу ове речи настао крајем 8. или самим почетком 9. века²⁵⁷ и да припада Теодору Студиту.²⁵⁸ После *Чуда Св. Артемија* па све до почетка 11. века, када се ова реч користи чешће, наводи који се односе на темплон су незнатни и неразумљиви.²⁵⁹ Тако ни у поеми Теодора Студита није сасвим јасно шта овај термин означава.²⁶⁰ Браун сматра да је овде израз τέμβλον (спецификум самог Теодора!) употребљен вероватно за означавање олтарске преграде,²⁶¹ док Константиновиц, као и Бреје,²⁶² сматрају да је реч о означавању једног олтарског простора.²⁶³ По другој хипотези темплон у овој поеми означава архитрав.²⁶⁴

²⁵² У време владавине цара Ираклија, отуда вероватно 619. године. Mango, 43.

²⁵³ Пападопуло-Керамевс, 53.

²⁵⁴ Mango, 43.

²⁵⁵ Исто, 43.

²⁵⁶ Пре овога открића сматрало се да су византијски писци називали олтарску преграду темплоном тек од 8. века. Alchermes, 49.

²⁵⁷ Исто, 49.

²⁵⁸ Теодор Студит, *Ἰαμβοὶ εἰς διαφόρους ὑποθέσεις*, PG 99: 1796a.

²⁵⁹ Παπάγγελος, 65. Постоје три каснија примера коришћења речи темплон, Giros, 409–443. Постоји запис на архитраву који се данас чува у Византијском музеју у Атини: [τέ]μπλον ἐξ[ει]ργά[σατο], види слику у: Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 247, ф. 17; (Sotiriou, 63, бр. 285); (Σωτηρίου, *Ὁδηγὸς Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν*, 75, бр. 285 (слика 1)); (Παπάγγελος, 65–66).

²⁶⁰ Теодор Студит, *Ἰαμβοὶ εἰς διαφόρους ὑποθέσεις*, PG 99: 1796a.

²⁶¹ Braun, 651.

²⁶² Bréhier, 52. Да је овај термин ознака за „олтар“, прихвата и Б. Паће. (Pace, 195).

²⁶³ Упореди: „Εἰς τὸ τέμβλον“ код Светог Теодора: Теодор Студит, *Ἰαμβοὶ εἰς διαφόρους ὑποθέσεις*, PG 99: 1796a; Konstantynowicz, 32.

²⁶⁴ Theodoros Studites, *Jamben auf verschiedene Gegenstände*, нап. 194. Волтер каже да Salaville (у: Salaville, 455–456), некаквом чудном омашком, даје погрешне назнаке о употреби овог термина. (Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 276).

Следећи пример употребе термина темплон налази се у *Житију Филипа Аргирија*. Раније се сматрало да је ово дело настало у 7. Веку,²⁶⁵ али га данас датирају између 9. и 10. века.²⁶⁶ У овоме спису помињу се два човека која стоје у левом делу наоса: „На месту на коме се налази темплон у цркви“ (ἐνθα τὸ τέμπλον τῆς ἐκκλησίας ἐστίν),²⁶⁷ што није довољно да би нам до краја разјаснило значење израза.²⁶⁸

Е. Голубински, говорећи о пореклу речи темлон, помиње обичај стављања икона²⁶⁹ на такозвани confessio²⁷⁰, тј. на надвратну олтарску даску која се називала козмитис.²⁷¹ Да је „ову новину“ Василије Македонац позајмио из Западне цркве, он закључује делом и из тога што је и „нови назив, који су Грци дали олтарској надвратној дасци са светим иконама које су на њој приказане, такође био позајмљен са Запада“.²⁷² Голубински је говорио да „латинско templum управо значи храм“²⁷³. Оно што је он претпостављао,²⁷⁴ данас се увелико прихвата.²⁷⁵

Латинско „templum“, по Константиновицу, „у римској архитектури означава средњи завијени балкон, који је попречно положен преко другог балкона (троугао кровне столице) и одговара значењу речи ’архитрав’“.²⁷⁶ Због тога су, како он каже, „по

²⁶⁵ Голубинский, *История русской церкви*, 208; Lasareff, 120.

²⁶⁶ Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 276; Pasini, 136–7.

²⁶⁷ Исто, 136.

²⁶⁸ Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 276.

²⁶⁹ Папе које су дошле после Сикста III следиле су његов пример стављања икона на надвратну даску. Голубинский, 579.

²⁷⁰ Исто, 579.

²⁷¹ Исто, 579.

²⁷² Голубински (на основу: Du Cange, 1542–1544 [под појмом: τέμπλον]) каже да су се темплонима „називали не само стари космитиси или надолтарске надвратне пречке, него даске или закони са приказом икона, које су се налазиле и на другим местима у цркви“. Исто, 579.

²⁷³ На овом месту Голубински још додаје да се „за грчки темплон каже: Τέμπλα – ἐπίσημα, а ἐπίσημον значи штит, грб, жиг, натпис, фабрички знак, постављен на било чему и др. На тој основи, морамо претпоставити да су даске са осликаним иконама назване темплоном зато што су, будући да су постављане у црквама, на неки начин служиле као знак или натпис, да представљају дом Божији или да представљају нешто као грб цркве“. Исто, 579.

²⁷⁴ Исто, 579.

²⁷⁵ Παλάγγελος, 66.

²⁷⁶ Konstantynowicz, 32.

аналогији“ Грци називали архитрав на олтарској прегради – τέμπλον.²⁷⁷ Реч τέμπλον користила се, али у ређим случајевима, за означавање олтарског простора.²⁷⁸

Порекло термина τέμπλον из архитектонског термина templum²⁷⁹ заговара и Папангелос.²⁸⁰ Дакле, опште је прихваћено повезивање термина темплон са храмом. Врло је логично да је олтарска преграда добила ово име због тога што је њено архитектонско решење са стубовима, архитравом, степеницама подсећало на паганске храмове, или због тога што је олтар почео да бива доживљаван као *domus Dei* по преимућству.²⁸¹

Неспорно је да је термин τέμπλον служио за обележавање преграде која одваја олтар од других делова храма.²⁸² Међутим, нејасно је да ли се овај термин у средњовековном византијском периоду примењивао само на архитрав или на целокупну олтарску преграду. Одговори истраживача су се кретали од архитрава, преко архитрава са иконама па до целокупне олтарске преграде.²⁸³

Голубински је за термин темплон говорио да он, осим што означава храм, означава и дрвене греде постављене „попреко у односу на летвице“.²⁸⁴ То значи да је сматрао да се значење речи темплон касније проширило на иконе постављене на архитрав,²⁸⁵ али Лазарев каже да је ово ипак – „само претпоставка“.²⁸⁶ Ову „претпоставку“ ипак потврђује Константиновиц када, на основу својих истраживања, каже да се под овим називом подразумевала „једна даска“ која се налазила непосредно изнад архитрава и која је била покривена иконама.²⁸⁷ Исто мисли Хадзидакис: „Повремено τέμπλον је вероватно значио само горњи, дрвени део мраморне ограде, који је био украшен сликама.“²⁸⁸ По Лазареву је вероватно „реч ’темплон’ првобитно, као

²⁷⁷ Исто, 32; (Голубинскиј, *Внутреннее устройство*, 177, 181, нап. 3).

²⁷⁸ Konstantynowicz, 32.

²⁷⁹ Παπάγγελος, 66.

²⁸⁰ Исто, 66.

²⁸¹ Вукашиновић, *Теолошке основе иконостаса*, 118.

²⁸² Chatzidakis, *Ikonostas*, 326.

²⁸³ Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 277.

²⁸⁴ Голубинскиј, *Исторія русской церкви*, 206–207; (Konstantynowicz, 32). Лазарев се изразио „chevrons de la toiture“, што значи „попречне греде од дрвета на које се постављају летвице“. (Lasareff, 121).

²⁸⁵ Голубинскиј, *Исторія русской церкви*, 205–208.

²⁸⁶ Lasareff, 120.

²⁸⁷ Konstantynowicz, 32.

²⁸⁸ Chatzidakis, *Ikonostas*, 327.

што то претпоставља Е. Голубински, означавала архитрав који се ослањао на стубове и на коме су се налазиле слике светих, а временом је смисао термина, очигледно, проширен на целу олтарску преграду²⁸⁹. Значење речи „темплон“ као архитрава са сликама светих се, изгледа, није изгубило.²⁹⁰

Одговори на питање да ли је темплон означавао једино архитрав или целокупни олтарски параван давани су у зависности од тумачења одељака у расположивим изворима.

У Повељи Михајла Аталијата – *Повеља о оснивању сиротишта у Манастиру Господа Христа Свемилостовог у Константинопољу*, из 1077. Године, међу иконама је био пописан и темплон са иконама. У тексту повеље стоји: „(...) могле су се видети и друге иконе осликане на дрвету: темплон је имао по средини Деизис и приповест о Часном Претечи“.²⁹¹ У овом тексту се јасно алудира на средишње иконе Деисиса и на Житије Св. Јована Крститеља.²⁹² Ове иконе, настале 1077. године, стилско-тематски одговарају оновременим архитравним иконама.²⁹³

Бачковски типик²⁹⁴ Манастира Георгија Пакуријана, из 1081. године, понавља исти поредак.²⁹⁵ У овом типичу помињу се преграда која се назива *κάγκελα* и *темплон*.²⁹⁶ На једном месту стоји да је „темплон имао дванаест празника“ испред којих је требало палити дванаест кандила. У наставку пописа се говори да „пред иконама дванаест Господњих празника буде упаљено дванаест кандила“.²⁹⁷ Изгледа да оба одељка алудирају на исте иконе, које би требало да су стављене на архитрав.²⁹⁸

²⁸⁹ Lasareff, 120; Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 278.

²⁹⁰ Chatzidakis, *Ikonostas*, 327.

²⁹¹ Gautier, *La Diataxis de Michel Attaliote*, 88, 96. (Овај текст обрађује Хадзидакис у: *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 339).

²⁹² Chatzidakis, *Ikonostas*, 338.

²⁹³ Παπάγγελος, 65; (Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 277).

²⁹⁴ Gautier, *Le Typic du sébaste Grégoire Pakourianos*, 73, 121.

²⁹⁵ Παπάγγελος, 65.

²⁹⁶ Исто, 65.

²⁹⁷ Gautier, *Le Typic du sébaste Grégoire Pakourianos*, 73.

²⁹⁸ Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 277. Хадзидакис подсећа да уз ово место треба сагледати још један одељак у коме се каже: „Иконе насликане на дрвету са потковицама на броју двадесет седам, и један темплон који има 12 празника.“ (Gautier, *Le Typic du sébaste Grégoire Pakourianos*, 121); (Chatzidakis, *Ikonostas*, 339).

Другачије значење од претходно наведених је у типцима Манастира Богородице Кехаритомени – Благодатне, из око 1110.²⁹⁹ године, и Манастира Пантократора, из 1136. година,³⁰⁰ где се говори о паљењу кандила или свећа на темплону. У оба типика термин темплон се појављује у истом смислу³⁰¹ и означава целу олтарску преграду.³⁰²

У другим случајевима темплоном се назива архитравна греда са иконама на себи.³⁰³ Пример за то налазимо у попису Манастира Ксилург, из 1142. године, у коме се наводе разне манастирске иконе. Међу њима се наводи темплон који не означава олтарску преграду него велику издужену икону на којој су биле изображене иконе.³⁰⁴ У тексту дословно стоји: „темплон свете цркве на коме се у позлати налазе Господњи празници“.³⁰⁵

Документ о концесији Ђеновљанима из 1202. године³⁰⁶ такође спомиње темплон. У једној од цариградских цркава³⁰⁷ помињу се следећи, нама значајни, детаљи: „Ограда олтара је украшена (...) са два пробушена предња дела, са архитравом од мрамора и са позлаћеним дрвеним темплоном.“ Иако се у овом документу не помиње да су иконе биле сликане на овом темплону, Хадзидакис је сматрао да се овде ради о иконама које имају дрвене, а понекад и позлаћене оквири.³⁰⁸ Папангелос закључује да овде темплон очигледно треба да буде украс и термин који се јасно односи на део олтарске ограде.³⁰⁹

Попис ствари Манастира Богородице Скотинис из 1247. Године, у близини Филадельфије, набраја велике иконе за поштовање: „осталих пет на темплону, на истом том темплону 12 малих празничних икона Господњих празника“.³¹⁰ Овај одељак може

²⁹⁹ Ирина Августа, *Τυπικὸν τῆς μονῆς Κεχαριτωμένης*, PG 127: 1080b, 1084b-c; (Gautier, *Le Typicon de la Théotokos Kécharitôménè*, 109, 113).

³⁰⁰ Gautier, *Le typicon du Christ Sauveur Pantocrator*, 37, 39, 73, 81.

³⁰¹ Chatzidakis, *Ikonostas*, 326–327.

³⁰² Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 277.

³⁰³ Chatzidakis, *Ikonostas*, 340. Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 346; (Παπάγγελος, 65).

³⁰⁴ Παπάγγελος, 65.

³⁰⁵ Actes de Saint-Pantéléemôn, 74.

³⁰⁶ Miklosich-Muller, 55; Epstein, 7.

³⁰⁷ Очевидац описује темплон који се налазио у параклису у двору Вотанијата у Цариграду. Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, 240.

³⁰⁸ Chatzidakis, *Ikonostas*, 338.

³⁰⁹ Παπάγγελος, 66.

³¹⁰ Epstein, 22.

да се тумачи на више начина па и тако да се термин темплон односи на целу олтарску преграду.³¹¹

Употреба истог термина од стране Симеона Сиропула (око 1400 – око 1453)³¹² у његовим *Мемоарима*, тј. у *Историји Флорентинског Сабора*³¹³, не оставља ни једну сумњу да се он примењивао на олтарске преграде.³¹⁴ Напомена из *Мемоара* се наравно тиче икона на олтару Цркве Светог Марка у Венецији, које су Латини опљачкали и однели из Цариграда, највероватније из Цркве Христа Пантократора.³¹⁵ О том пореклу икона постоји, додуше, више различитих мишљења.³¹⁶ У сваком случају, чињеница је да су ове иконе, са својом карактеристичном формом, свакако биле предвиђене за архитрав. Мере ових икона одговарају архитраву олтарске преграде Цркве Пантократора.³¹⁷

На основу Повеље Михајла Аталијата, Бачковског типика и пописа драгоцених предмета атонског манастира Ксилурга, Папангелос закључује да се током ове епохе „термин `темплон` није односио на целу преграду презвитеријума, већ само на велику издужену `икону` на којој је био представљен Деизис или 12 празника и који се налазио на украсу преграде презвитеријума“.³¹⁸

³¹¹ Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 278.

³¹² Занимљиво је да Симеон Солунски, који је живео приближно у истом периоду када су писани *Мемоари* Сиропула, није користио овај термин у својим делима. Braun, 651.

³¹³ Laurent, 222.

³¹⁴ Braun, 651. У преводу на енглески дела: *Les „Mémoires“ du Grand Ecclésiarque de l'Église de Constantinople Sylvestre Syropoulos sur le concile de Florence (1438–1439)* на сајту <http://www.syropoulos.co.uk/translation.htm> овај термин је преведен као iconostasis, мада у напоменама стоји τέμπλον.

³¹⁵ Мермерни оквир око темплона у Пантократору био је украшен низом слика дуж читавог архитрава. Године 1438, патријарх константинопољски Јосиф наводно је препознао делове пантократорске темплонске декорације на раскошном олтару Цркве Светог Марка у Венецији. Иако је веродостојност патријархове изјаве под знаком питања, постоје чврсти разлози да се верује да седам најважнијих икона у емајлу које се данас налазе у Венецији потичу са пантократорске преграде. То су: Архангел Михаило, Улазак Христа у Јерусалим, Распеће, Васкрсење, Вазнесење, Силазак Светог Духа на апостоле и Успење Пресвете Богородице. Epstein, 5.

³¹⁶ Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 277. Рестаурација ове олтарске преграде је извршена 1961–1962. године у Византолошком институту у Америци. (Epstein, 3).

³¹⁷ Epstein, 4–5.

³¹⁸ Παπάγγελος, 65.

Сумирајући многе изворе, Волтер креће од првог посведоченог примерка употребе термина темплон у *Чудима Св. Артемија*, па све до последњег цитираног пописа и закључује да је овај термин уобичајено довођен у везу са иконама, у највећем броју случајева са иконама које су стављане на архитрав олтарске преграде.³¹⁹ Међутим, као што смо из досад наведеног видели, значење овог термина може бити проширивано, као што се и дешавало током времена.³²⁰ Назив τέμπλον се проширио на више осликане површине олтарске преграде.³²¹ Ово се примећује посебно када узмемо у обзир напомене које темплон повезују са иконама.³²² Међутим, употреба назива τέμπλον овим није заустављена, већ се он све више користи за означавање готово целе олтарске преграде³²³ са иконама или без њих³²⁴. Данас се под овим термином подразумева искључиво цела олтарска преграда.³²⁵ Ово савремено значење термин темплон је изгледа стекао у поствизантијском периоду, када је постала уопштена пракса да се цела олтарска преграда прекрива иконама, трансформишући се на тај начин у један непрозиран параван.³²⁶

Од бројних термина за означавање олтарске преграде или њених делова којима су се служили у Византији, онај који је задржан у активној употреби после средњег века био је темплон.³²⁷ Овај термин сада означава целу олтарску преграду. О раном преношењу термина темплон на целокупну олтарску преграду сведочи и чињеница да овај термин преузимају не само православне земље Балкана него и Руси.³²⁸

У новогрчком језику користи се реч „τέμπλα“,³²⁹ која се у новогрчкој књижевности јавља од краја 16. века.³³⁰ Подударна реч истог корена и сличног значења

³¹⁹ Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 278.

³²⁰ Konstantynowicz, 32.

³²¹ Исто, 32; (Du Cange, 1543–1544).

³²² Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 278.

³²³ Konstantynowicz, 32; (Du Cange, 1543–1544).

³²⁴ Konstantynowicz, 32.

³²⁵ Βλάχος, *Λεξικόν ελληνογαλλικόν*, 865; Konstantynowicz, 33.

³²⁶ Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 278.

³²⁷ По мишљењу Папангелоса, термини „κτικλίδες“ и „κάγκελλα“ очували су се до 17. века. Παπάγγελος, 65.

³²⁸ Chatzidakis, *Ikonomos*, 327.

³²⁹ Παπάγγελος, 66.

³³⁰ Код Хортатиса и Кацурбоса. Παπάγγελος, 66.

постоји у словенским идиомима,³³¹ влашком, албанском, француском и енглеском језику.³³²

Овај термин су на сродне начине употребили Срби – темпло, Бугари – темпло, Румуни – *tîmplă*³³³ и Руси – тјабло.³³⁴ Термин *темплон* има опште преовлађујуће значење за олтарске преграде у балканским земљама.³³⁵

У источнословенским областима тешко се може утврдити који су се термини употребљавали за означавање олтарске преграде у премонголском периоду мада су неки од њих познати.³³⁶ У рукописима у редакцијама на руском језику од почетка се употребљавао термин „прѣграды олтарныя“ или „олтарная стѣна“.³³⁷ Уз ове кориштен је израз „тяблѣ“ и други. Константиновиц каже да израз „олтарныя ограды“ изгледа да припада типичним терминима из премонголског периода.³³⁸ Осим наведених назива постојали су још и: „огорода олтарная“, „олтарныя заграды“, „святыя ограды“; „преграда олтаря“ и „чистыя преграды“.³³⁹ Још у премонголском времену користила се реч „деисусъ“³⁴⁰ уместо „тяблѣ“ за означавање икона које су приказивале Сведржитеља, Мајку Божију и Св. Јована Крститеља, а касније за означавање целог једног низа од икона, и коначно за означавање целе олтарске преграде. На малоруском подручју ова промена се одиграла почетком XVII века.³⁴¹ Истовремено са овима израз „тяблѣ“ се користио у смислу старије употребе термина темплон – да значи један део иконостаса изнад средњих врата,³⁴² или „у значењу једног низа, тј. термин је упућивао на дрвено постолје на коме су се налазиле иконе“³⁴³.

³³¹ Исто, 66.

³³² Исто, 66.

³³³ Овде ваља нешто додати. Румуни имају три термина за означавање олтарске преграде: *tîmplă*, *catapetezma* и најмлађи – *iconostâs*. *Catapetezma* је израз који се односи на завесу у старом јудејском храму и на застор од икона испред олтарског простора у хришћанској цркви. Konstantynowicz, 34.

³³⁴ Lasareff, 120.

³³⁵ Konstantynowicz, 34.

³³⁶ Исто, 34.

³³⁷ Срезневский, *Материалы II*, 663.

³³⁸ Konstantynowicz, 35.

³³⁹ Исто, 35.

³⁴⁰ Срезневский, *Материалы I*, 651.

³⁴¹ Konstantynowicz, 35.

³⁴² Срезневский, *Материалы III*, 1096–1097.

³⁴³ Исто, 1096–1097.

Е. Голубински, објашњавајући постанак речи тјабло,³⁴⁴ пише да се некад користила да означи било какве полице за постављање икона а потом за резбарију која је украшавала иконостас.³⁴⁵ Реч тјабло се уз реч деисис у Русији употребљавала у два значења: ређе се њима „називао читав иконостас изнад Царских двери тј. изнад данашњих локалних икона“, „а чешће, реч тјабло се користила за први, а деисис за други појас или ред икона изнад Царских двери“.³⁴⁶

Бугари, како пише Константиновиц, „исто као и Срби, имају до данас назив „тѣмпло“.³⁴⁷ Код Румуна термин „timpla“ највише се користи за означавање олтарске преграде.³⁴⁸

Истраживања богослужбеног простора показују да је термин темплон у разним варијантама једини са значењем олтарске преграде који је задржан у употреби³⁴⁹ у балканским земљама³⁵⁰. Иако је данас преовладао други термин – иконостас за означавање олтарске преграде, треба знати да је темплон био у употреби до новијег доба.³⁵¹ У наставку доносимо неколико млађих примера помена термина „темплон“ у разним варијантама.

У 18. веку се термин темплон јавља у *Ерминији о сликарским вештинама Дионисија из Фурне*,³⁵² како у рубрикама тако и у насловима поглавља. Исти назив се појављује и у *Ерминији породице Зографски*³⁵³ из 1728. године³⁵⁴. Ова књига је једним

³⁴⁴ Голубински каже да „тјабло (тјабло = табла, плоча на иконостасу) не долази од латинског tabula од кога га обично изводе“. Голубинский, 579.

³⁴⁵ Голубинский, 580.

³⁴⁶ Исто, 580.

³⁴⁷ Konstantynowicz, 34. И код Бугара, у то време, реч „иконостасъ“ значи само преградни зид или једно место у кући где се стављају свете иконе. (Героџ, 331).

³⁴⁸ Konstantynowicz, 34. Код Румуна је „iconostás“ (иконостас) постоље за иконе у цркви. (Tiktin, 354).

³⁴⁹ Lasareff, 120.

³⁵⁰ Konstantynowicz, 34.

³⁵¹ У *Рјечнику* Вука Караџића стоји: „Срби до дана данашњег користе реч тѣмпло“. Караџић, 239, 240.

³⁵² Време писања Дионисијеве *Ерминије* је ограничавано на период 1729–1734. Δημάρης, 235; (Κακαβίς, 168–169); (Medić, *Une version slave de l'„Erminia“*, 403–408); (Медић, *Време писања Ерминије*, 31–32).

³⁵³ *Ерминија породице Зографски* (Ерминија на семејство Зографски – Ерминија славански же казаніе Зографіцкое) из 1728. године. (Мошин, 369–374).

³⁵⁴ Сачувани препис ове ерминије из 1728. године је обрадио и датовоа у последњу четвртину 19. века В. Мошин (у: Мошин, 370). Годину настанка списка потврђује натпис: Поред „Конѣц и Богѣ слава. Ямин, Я. П. К. Н. лѣто“. (Медић, *Ерминија породице Зографски*, Предговор, 400). Мошин годину превода рукописа са грчког не доводи у сумњу (Мошин, 373–374). Ту годину потврђује и породични запис

делом најранији познати превод на словенски језик Дионисијеве *Ерминије*, док су други њени делови различитог порекла.³⁵⁵

Описујући Манастир Светог Ахилија у Ариљу, Јоаким Вујић 1826. године пише: „У великој цркви нема *темпла*, него само једна преграда с неколико икона, а и Царски двери нема, но јест само једна завеса, како равно и с леве стране исто је опет друга намештена.“³⁵⁶ На истом месту путописа, описујући овај храм, Вујић појашњава смисао неких црквених предмета које је тамо пронашао³⁵⁷ али термин „темпло“ не објашњава што значи да је био општепознат. Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић 1876. године описују затечено стање овог истог манастирског храма: „Том приликом је (од стране завојевача – прим. Т. Р.) нпр. у Ариљу разорен стари мраморни иконостас, од кога се тек неки фрагменти око цркве сачуваше.“³⁵⁸ Дакле, тачно пола века касније, код образованих Срба, у употреби је термин иконостас.

У Вуковом *Рјечнику*, из 1898. године, стоји да Срби користе реч *тѐмпло*³⁵⁹, док реч *икџностас*, иако се користи за означавање олтарске преграде,³⁶⁰ не постоји као одредница у истом речнику.³⁶¹ У *Летпису*³⁶² Цркве александровачке у Срезу жупском,

Ђорђа Зографског из 1935. године (*Ерминија породице Зографски*, Предговор, 400, 405). Још неке чињенице указују на директан превод са грчког текста (*Ерминија породице Зографски*, Предговор, 405). Ова ерминија садржи иста упутства као и *Ерминија Дионисија из Фурне*, али не истим редоследом. „Упутства су, у односу на Дионисијева, испрeметана. (...) Чини се највероватнијим да је први словенски превод грчке књиге поука за сликање писан према некој неувезаној или погрешно увезаној књизи, где су упутства била испрeметана; можда неке старије књиге, која је послужила и Дионисију за његову *Ерминију*. Такав закључак је могућ због уписане 1728. године, јер је *Ерминија Дионисија из Фурне* завршена можда тек 1733. године“, (*Ерминија породице Зографски*, Предговор, 405–406).

³⁵⁵ Ова књига је позната по препису из последње четвртине 19. века (препис се чува у Семинару за јужнословенску књижевност на Филозофском факултету у Скопљу, под бр. 13/3917). *Ерминија породице Зографски*, Предговор, 397, лист 60, поглавље бр. 166 и 167. Овај део одговара одељцима бр. 14 и 15 у *Ерминији Дионисија из Фурне*. (*Ерминија породице Зографски*, 492/1–492/2).

³⁵⁶ Вујић, 213.

³⁵⁷ Исто, 212–215.

³⁵⁸ Милутиновић–Валтровић, 412.

³⁵⁹ Карацић, 759.

³⁶⁰ Ристић–Кангрга, 307.

³⁶¹ Постоје речи „икџнос“ и „икџносац“, али оне означавају „зид од дашчица, који служи као ослонац за свете иконе“. Карацић, 239, 240. Ове речи значе „уопште један подупирач за свете иконе“. (Ристић–Кангрга, 307).

1900. године, помиње се термин „темпло“. Њега неколико пута помиње парохијски свештеник Светозар Н. Поповић, и ова чињеница показује да је наведени термин у општој народној употреби. Писац каже: „О Цркви александровачкој: Темпло је у цркви прављено – дрворез – 1850. године од мајстор столара Стојка из Крушевца, а малано темпло од мајстора неког Живка и Тоше, оних истих који су малали темпло и у Манастиру Студеници.“³⁶³ Још се каже: „Монаси су тачније уписали имена ових молера у Манастиру Студеници, пошто су и тамо темпло малали.“³⁶⁴

3. Иконостас

Термин *εικονοστάσιον* се ретко појављује у средњовековним текстовима.³⁶⁵ Први пут се³⁶⁶ помиње у 12. столећу у *Типику* Богородице Благодатне Кехаритомени у Константинопољу.³⁶⁷ У 14. веку појављује се код Псеудо-Кодина у *Књизи о службама*, која је настала између 1347. и 1368. године³⁶⁸ и у *Одлуци логотета Сереза Манојла* из 1387. године, која се налази у *Делима Есфигмена*.³⁶⁹ У 15. веку овај термин се помиње у *Мемоарима* Силвестера Сиропула.³⁷⁰

Овај, данас уобичајен, назив за олтарску преграду спада у ред најмлађих који су јој придавани.³⁷¹ Временом ће се управо он издвојити из масе других и постати доминантни постсредњовековни назив за олтарску преграду.³⁷² Средњовековни писци никада нису овај термин користили за саму олтарску преграду док је у другим случајевима био помињан.³⁷³

³⁶² Овај *Летонис* су „по наређењу Госп. Епископа Никанора“, почели 1. јануара 1900. године да воде свештеници Марко Богдановић и Светозар Н. Поповић. *Летонис* је вођен све до 12. јула 1914. године. (Поповић–Богдановић, 1).

³⁶³ Поповић–Богдановић, 2.

³⁶⁴ Исто, 2, нап. 1.

³⁶⁵ Alchermes, 49.

³⁶⁶ Chatzidakis, *Ikonoostas*, 326.

³⁶⁷ Види одељак о *понашању* у манастиру: Ирина Августа, *Τυπικὸν τῆς μονῆς Κεχαριτωμένης*, PG 127: 1120с.

³⁶⁸ *The Oxford Dictionary of Byzantium* II, 1135.

³⁶⁹ Види акт 28 у *Actes d'Esphigménou*, 167.

³⁷⁰ Laurent, *Les „Mémoires“ de Sylvestre Syropoulos*, 428.

³⁷¹ Konstantynowicz, 30.

³⁷² Braun, 650.

³⁷³ Исто, 651; Alchermes, 49.

Старо значење овог термина се јасно примећује код поменутог Псеудо-Кодина. У његовом спису овај термин је означавао један оквир, сталак,³⁷⁴ у двору византијског цара, на коме је била окачена, пред бденије за Божић, икона Рођења Господњег и неколико других икона за поштовање. У тексту стоји: „24. децембра, у навечерје Божића, цару, који по обичају није отишао на јутрење, већ се налази у својој келији, канонарси после отпуста доносе и постављају иконостас (εἰκονοστάσιον) (сталак, постоље – прим. Т. Р.), на коме су окачене свете иконе Христовог Рођења и још три или четири друге. А испред овога постављају налоњ (ἀναλόγιον), на коме је положено Свето Јеванђеље.“³⁷⁵

Осим постоља за иконе термин εἰκονοστάσιον се такође употребљавао да би означио једну обешену куку, или оквир, на којој су висиле иконе. Дакле, овај термин се користио за означавање дела црквеног намештаја на коме је постављена икона.³⁷⁶ Његово буквално значење било је „место за иконе“,³⁷⁷ тј. „носач“³⁷⁸ икона које су биле постављене за празник тог дана – налоњ.³⁷⁹ Осим „носиоца појединих икона“³⁸⁰ овај термин је означавао „поједина поља која носе иконе на преградном зиду од икона, тј. на иконостасу“.³⁸¹

Појам εἰκονοστάσιον поприма значење високе и затворене олтарске преграде паралелно са таквим развојем разделнице олтара и наоса.³⁸² Из тога произлази да овај назив не одговара древнијим облицима олтарских преграда већ каснијим, врло високим, живописним³⁸³ варијантама олтарске преграде, са више редова икона.³⁸⁴

³⁷⁴ Хадзидакис каже да овај термин код Псеудо-Кодина „има значење једне кровне конструкције као конструкцијског елемента на једном једином месту изван цркве“. (Chatzidakis, *Ikonostas*, 326).

³⁷⁵ Verpeaux, 189 (поменути текст се, са мало грешака, налази и у: Псеудо-Кодин, *Περὶ τῶν ὀφφικιαλίων*, PG 157: 61d).

³⁷⁶ Γσαπαρλή, 3.

³⁷⁷ Alchermes, 49.

³⁷⁸ Chatzidakis, *Ikonostas*, 326.

³⁷⁹ Verpeaux, 189; (Laurent, Les „Mémoires“ de Sylvestre Syropoulos, 428).

³⁸⁰ Konstantynowicz, 33. Д. Палас као техничке термине којим се означава подножје икона у наосу, уз „εἰκονοστάσιον“ (као конструкцију у функцији носача), наводи изразе „δεσποτικὸν στασίδιον“ (δεσποτικόν: у смислу да је то постоље, подножје, припадало икони Исуса Христа, Господа и Цара) и „πόδας“ (просто постоље). (Pallas, 370).

³⁸¹ Konstantynowicz, 33.

³⁸² Chatzidakis, *Ikonostas*, 326.

³⁸³ Pace, 195.

³⁸⁴ Γσαπαρλή, 3.

Термин иконостас је понегде могао да означава и капелу или ораторијум, проповедаоницу, место са кога се беседило.³⁸⁵ У помињаном *Типику* Богородице Благодатне из 12. века помиње се „τὸ εἰκονοστάσιον τῆς βασιλείας μου“.³⁸⁶ По Хадзидакису, овде реч иконостас подразумева изграђен носач за иконе, можда под отвореним небом.³⁸⁷

У *Мемоарима* Силвестера Сиропулоса император епископу ираклијском говори да задржи текст „εἰς τὸ εἰκονοστάσιόν σου“. Волтер сматра да то значи да га епископ чува у свом ораторијуму,³⁸⁸ односно кутку у келији или посебној просторији са иконама намењеним за молитву.

По Вуковом *Рјечнику*, с краја 19. века, речи „икѠнос“ и „икѠносац“, код Срба, означавају зид од дашчица, који служи као ослонац за свете иконе.³⁸⁹ Код Бугара реч „икѠностасъ“ значи само преградни зид или место у кући где се стављају свете иконе,³⁹⁰ јер и они, како пише Константиновиц 1939. године, исто као и Срби, имају до тада назив тѠмпло.³⁹¹

Код Румуна се под речју „iconostás“³⁹² подразумева постоље за иконе у цркви,³⁹³ иако „timpla“, од сва три термина за означавање олтарске преграде, „има опште, преовлађујуће значење олтарске преграде у балканским земљама“.³⁹⁴ Без сваке сумње, од свих поменутих термина iconostás је најмлађи.³⁹⁵

Назив иконостасъ користио се на малоруском говорном подручју и појавио прилично касно, негде почетком 17. века, а у руском у другој половини 18. века.³⁹⁶ Пре

³⁸⁵ Alchermes, 49.

³⁸⁶ Ирина Августа, *Τοπικὸν τῆς μονῆς Κεχαριστομένης*, PG 127: 1120c.

³⁸⁷ Chatzidakis, *Ikonostas*, 326.

³⁸⁸ Walter, *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, 272.

³⁸⁹ Карацић, 239–240.

³⁹⁰ Геровъ, 331; (Konstantynowicz, 34).

³⁹¹ Konstantynowicz, 34; (Геровъ, 331).

³⁹² Tikin, 354.

³⁹³ Konstantynowicz, 34.

³⁹⁴ Исто, 34.

³⁹⁵ Исто, 34. Ту је још и термин „catapetezma“ који се односи на завесу у старом јудејском храму и на застор од икона испред олтарског простора у хришћанској цркви.

³⁹⁶ Голубинский, *Внутреннее устройство*, 183, нап. 6.

овог назива употребљавани су називи прѣграды олтарьныя,³⁹⁷ олтарная стѣна³⁹⁸ и тяблѣ.³⁹⁹ Поред њих кориштене су и синтагме олтарныя ограды,⁴⁰⁰ огорода олтарная, олтарныя заграды, святаыя ограды, преграда олтаря и чистыя преграды.⁴⁰¹ У премонголском периоду користио се израз деисусъ.⁴⁰²

Средњовековна олтарска преграда у литератури је често називана иконостасом.⁴⁰³ Ово није било прикладно⁴⁰⁴ пошто тај термин византијски писци никада нису употребљавали у наведеном смислу.⁴⁰⁵ Данас се термин иконостас некритички примењује на све олтарске преграде, без обзира на време у коме су оне настале.⁴⁰⁶ Ипак, упркос анахроничкој употреби овог појма, лако се да видети из ког разлога се олтарска преграда називала иконостасом – јер је она постала „носилац икона“⁴⁰⁷ које испуњавају њене оквири. Овим термином се означава не само зид од икона као целина него и његови појединачни делови, поља која носе иконе.⁴⁰⁸

Код западних аутора, посебно савремених, постало је уобичајено да се олтарска преграда назива *иконостасом*. То, наравно, не важи за све ауторе. Волтер, каже да би Свети Симеон Солунски имао потешкоћа да термин иконостас разуме у данашњем смислу.⁴⁰⁹ У *Књизи обреда*⁴¹⁰ видели смо како је овај појам схватан у 14. веку:

³⁹⁷ Срезневский, *Материалы II*, 663/1. Ово је термин који се од почетка употребљавао у редакцијама рукописа на руском језику. (Konstantynowicz, 35).

³⁹⁸ Срезневский, *Материалы II*, 663/1.

³⁹⁹ При чему се термин „тяблѣ“ „користио само у смислу старогрчког ’τέμπλον’ (тј. означавао је један део иконостаса изнад средњих врата)“ (Срезневский, *Материалы III*, 1096–1097) „или у значењу једног низа, тј. термин је упућивао на дрвено постоље на коме су се налазиле иконе“. (Срезневский, *Материалы III*, 1096–1097).

⁴⁰⁰ Konstantynowicz, 35.

⁴⁰¹ Голубинский, *Внутреннее устройство*, 172.

⁴⁰² Срезневский, *Материалы I*, 651

⁴⁰³ Konstantynowicz, 33.

⁴⁰⁴ Раче, 195.

⁴⁰⁵ Alchermes, 49.

⁴⁰⁶ Исто, 49.

⁴⁰⁷ Braun, 651.

⁴⁰⁸ Исто, 651.

⁴⁰⁹ Walter, *The Origins of the Iconostasis*, 251.

⁴¹⁰ Verpeaux, 189.

εἰκονοστάσιον је био носач икона на коме су оне висиле или биле положене у богослужбену сврху.⁴¹¹

Одређену збрку у употреби термина⁴¹² изазвала је и сама промена форме олтарске преграде, поготово појава високог иконостаса у Русији. Овај облик олтарске преграде прешао је из Русије на Свету Гору, а одатле се за време турске окупације раширио по Грчкој и Балкану. Руси су, дакле, „позајмили из Византије дрвени темплон, да би га пак потом прилагодили посебним условима своје северне отаџбине“.⁴¹³ Овај темплон који је из Византије прешао у Русију у потпуности се прилагодио локалним склоностима и тежњама уметности, узвисујући се до познатог руског иконостаса. Враћајући се у своју стару колевку,⁴¹⁴ и ширећи се по другим православним земљама, проширио је и свој нови назив који је одговарао новим погледима на олтарску преграду. Нова схватања су занемаривала његову традиционалну архитектонску конструкцију.

⁴¹¹ Θρησκευτική και Ήθική Ἐγκυκλοπαιδεία 11, col. 710.

⁴¹² Walter, *The Origins of the Iconostasis*, 252.

⁴¹³ Τσαπάρλη, 18.

⁴¹⁴ Исто, 18.

III – НАСТАНАК И ИСТОРИЈСКИ РАЗВОЈ ОЛТАРСКИХ ПРЕГРАДА

1. Најраније форме олтарских преграда

Древне олтарске преграде су нам познате на основу раних литерарних описа, ликовних приказа са фресака и мозаика али и минијатура, као и са археолошких налазишта. Најпознатији описи припадају Евсевију Кесаријском,⁴¹⁵ Прокопију Газком⁴¹⁶ и Павлу Ћутљивом⁴¹⁷. Од ликовних приказа раних преграда најпознатија је минијатура у рукопису који се чува у Националној библиотеци у Паризу, а на којој је приказано како се, унутар ниске олтарске преграде, рукополаже Григорије Богослов.⁴¹⁸ Фреске које приказују ниске олтарске преграде налазе се у Митрополији Мистра⁴¹⁹ и у Манастиру Хора у Константинопољу. На њима је приказана кружна олтарска преграда која окружује Часну Трпезу са Киворијем.⁴²⁰ Овоме треба придодати и читаво мноштво археолошких налаза расутих по местима ранохришћанских храмова.⁴²¹

Какве су биле прве хришћанске олтарске преграде?⁴²² Можемо са великом вероватноћом⁴²³ рећи да су куће за молитву у 3. веку имале решеткасте ограде од дрвета, које су, с једне стране, ограђивале Часну Трпезу а, с друге стране, посебан

⁴¹⁵ Евсевије Кесаријски, *Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία*, PG: 20, 849–880; (*Εἰς τὸν βίον Κωνσταντίνου τοῦ Βασιλέως*, PG 20, 1096–1100).

⁴¹⁶ Прокопије Гаски, *Περὶ τῆς Ἀγίας Σοφίας*, PG 87: 2828–2837.

⁴¹⁷ Павле Ћутљиви, *Ἐκφρασις τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγίας Σοφίας*, PG 86b, 2145–2147.

⁴¹⁸ Рукопис се налази у Националној библиотеци у Паризу под Gr. 510, fol. 452a, 880. (H. Omont, *Facsimilés des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale* (Paris 1902), p. 31 and pl. Lx). (Παπαδημητρίου, 87, сл. 2, 3); (Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, 15).

⁴¹⁹ Millet, сл. 75, 2.

⁴²⁰ Шмит, 78, сл. 26.

⁴²¹ Γσαπάρλη, 3–4.

⁴²² Леклерк сматра да је најстарији познати пример преграде приказ са надгробног споменика из 3. века који се налази у Латеранском музеју. Ту је приказан низак зид на којем стоје стубови са архитравом и завесом. Leclercq, *Iconostase*, 31. Остаци аркада налазе се у капели наpolitанске катакомбе Св. Јануарија, која потиче највероватније из 3. века. (Исто, 32).

⁴²³ У Сплиту у Далмацији, у кући за молитву А' (око 300. године) сачувана је основа олтарске преграде, која је раздвајала полукружни, уписани подијум од осталог простора куће. У Базилици А' у Акилији (око 300. године) постоје такође остаци постављања решеткастих ограда од дрвета. Στούφης – Πουλημένου, 123.

простор за епископа и презвитере.⁴²⁴ За 4. век постоје сачувани извори и археолошки налази. У кућама-храмовима средином 4. века постоје докази о постојању решеткастих ограда од дрвета, попут оне коју помиње Јевсевије описујући храм у Тиру,⁴²⁵ док је у храмовима са краја 4. века преграда била од камена.⁴²⁶

Традиционална употреба преграда сличних овим хришћанским постојала је већ у грађевинама јавног, религијског или профаног карактера, у широј културној средини унутар које се хришћанство формирало. У грчко-римским грађевинама преграде су наглашавале религијски и/или политички значај простора и оних који у њему бораве. Нека врста преграде је била неопходна. Тако су преграде постојале у судницама, хиподромима,⁴²⁷ на местима на којима се цар јавно показивао пред народом, и наравно у храмовима, гробним споменицима и другим објектима религијске намене. Те преграде су најчешће биле висине до струка.⁴²⁸ На тај начин преграда даје значај онима који су ограђени, не спречава видљивост али указује народу на простор у који не треба да улази.

Голубински је поредио олтарску апсиду цркве са судијском апсидом римске базилике. Сматрао је да су и олтарску преграду као такву хришћани преузели из поменуте базилике, тачније – да је она била иста она решетка која је у базиликама делила простор у коме су се налазиле судије и њихови писари од народа.⁴²⁹ Општи и уобичајени древни називи за олтарску преграду *κτῦκλίδες* и *κάγκελλα* су потврдили ове његове ставове, јер су оба ова назива првобитно означавала судијску решетку и врата на њој.⁴³⁰ Према А. Грабару, у овим решеткастим преградама римских судова, и то углавном оних судова где је председавао цар, требало би тражити почетке олтарске преграде хришћанских храмова.⁴³¹

У дворани римске палате, простор у коме се налазио трон био је одељен решеткастом оградом. Током јавних наступа, цар се показивао пред народом са

⁴²⁴ Кућа за молитву у Дура Еуропосу пружа слику о томе како су изгледале хришћанске куће за молитву крајем трећег века. Тамо је потврђено постојање издигнутог постаментa, на коме се вероватно налазио трон за епископа. Међутим, нису потврђени трагови постојања неке врсте преграде. Исто, 123.

⁴²⁵ Јевсевије Памфил, *Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία*, PG 20: 865b–868a.

⁴²⁶ Στούφη – Πουλημένου, 123.

⁴²⁷ Chatzidakis, *Iconostas*, 327.

⁴²⁸ Walter, *The Origins of the Iconostasis*, 253.

⁴²⁹ Голубинский, *Внутреннее устройство*, 168.

⁴³⁰ Исто, 168.

⁴³¹ Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen age II*, 1158.

узвишеног места. У царској палати у Константинопољу ово узвишено место, где је био царски трон, било је ограђено са решеткастом оградом. Цар се још једном представљао пред народом у конзисторијуму, где је имао покривено узвишено место – киворијум и трон, и где је такође постојала решеткаста ограда.⁴³²

На јавним наступима изван царске палате, цар је боравио на посебном подијуму, који је био обично покривен и ограђен заштитним оградама.⁴³³ На тријумфалном луку Константина Великог у Риму, цар је приказан како се појављује пред мноштвом народа од којег га раздваја решеткаста преграда. Слично томе, у основи обелиска цара Теодосија на хиподрому у Константинопољу,⁴³⁴ Теодосије је представљен у горњој зони како седи на покривеном подијуму. С предње стране, ниска мрежаста преграда окружује цара и његову пратњу.⁴³⁵

Утицај царске иконографије на хришћанску уметност може се пратити и на примерима из примењене уметности. На једном дискосу пронађеном у Риму види се Христос на трону приказан у обличју старог ритора или филозофа, како благосиља десном руком док га апостоли окружују.⁴³⁶ Мрежаста преграда раздваја Христа са апостолима од верних.⁴³⁷

Решеткасте ограде су такође биле у употреби и на надгробним споменицима да би се њима обезбедио свештени простор који је био посвећен преминулом.⁴³⁸ Постоји мишљење да је на то указивао Блажени Августин⁴³⁹ када је рекао да је гроб Св. Кипријана био истовремено и Часна Трпеза.⁴⁴⁰ Везу гробног места, заштитне ограде и олтарске преграде подвлачи и Герман Цариградски, који каже: „Јер је тако заиста и на

⁴³² Στούφη – Πουλημένου, 124. сл. 45, 50.

⁴³³ Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen age* II, 1158.

⁴³⁴ Bleckwith, 15 и 156, илустрације 14 и 22; (Walter, *L'iconographie des conciles*, 176 и сл. 72).

⁴³⁵ Приказан је цар који седи са своја два сина и нећаком у царској ложи, док су са обе његове стране дворјани. Пред царем клече заробљеници који су представљени са даровима. Између њих и царске ложе се налази ова преграда. Walter, *The Origins of the Iconostasis*, 253, сл. 1; (Στούφη – Πουλημένου, 126, сл. 151).

⁴³⁶ Grabar, *L'empereur dans l'art Byzantin*, 207–209.

⁴³⁷ Στούφη – Πουλημένου, 124.

⁴³⁸ Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen age* II, 1158.

⁴³⁹ Στούφη – Πουλημένου, 124.

⁴⁴⁰ Августин, *Sermones de sanctis*, CCX, 2, PL 38, 1413.

светом надгробном споменику ограда бакарна.⁴⁴¹ Софроније Јерусалимски бележи да се олтарске решетке постављају „по узору на решетке које су на гробу“.⁴⁴²

Олтарска преграда се појављује, како јој и име каже, да одвоји олтар од осталог дела цркве. Ранохришћански олтар био је видљив свим учесницима у богослужењу. Народ је од клира био одељен из практичних разлога, а по узору на друге јавне грађевине. Одвајање народа се постизало уз помоћ ниских дрвених рамова од дасака смештених између онијих стубова. Ови стубови су касније подизани да би носили архитрав. У свим случајевима када завеса није била монтирана за архитрав, Литургија је била видљива за народ.⁴⁴³

Постојале су две варијанте древног олтара и његове преграде. Прва је подразумевала да је олтар сачињен од последњих стубова наоса, а раздвојен од остатка цркве помоћу паноа смештених између стубова. У другој – олтар представља самосталну структуру унутар источног дела храма. Ова друга варијанта била је уобичајена у великим базиликама, а била је обавезна у случајевима када су базилике имале попречне бродове – трансепте.⁴⁴⁴ Овакав олтар је био одељен од наоса помоћу низа паноа. Сваки пано је био одвојен од суседног паноа помоћу ниског пиластра.⁴⁴⁵ Олтарски улаз бивао је некад овећан тријумфалним луком. На овом месту треба нагласити да су на западној страни олтара уместо ниских стубова могли бити виши стубови који носе архитрав.⁴⁴⁶ Олтар је могао са све три стране да буде окружен низом носећих стубова испод архитрава.

У Јевсевијевом опису базилике у Тиру,⁴⁴⁷ саграђене у првој четвртини 4. века, може се пронаћи пример мрежастих преграда у храму. Јевсевије⁴⁴⁸ каже да је епископ „поставио престо у средину олтара и одвојио га велелепном дрвеном резбареном

⁴⁴¹ Герман Цариградски, *Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία*, PG 98, 392a. (Јевтић, *Божанствена Литургија 1*, 199). У свом преводу наведеног места владика Атанасије напомиње да је поменути „гроб“ вероватно Свети гроб у Јерусалиму. (Исто, стр. 199, нап. 11).

⁴⁴² Софроније Јерусалимски, *Commentarius liturgicus*, PG 87,3: 3984d.

⁴⁴³ Sodini-Kolokotsas, 26–50.

⁴⁴⁴ Walter, *Further Notes on the Deësis*, 173.

⁴⁴⁵ Walter, *The Origins of the Iconostasis*, 253.

⁴⁴⁶ Walter, *Further Notes on the Deësis*, 173.

⁴⁴⁷ Јевсевије Памфил, *Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία*, PG 20: 846c.

⁴⁴⁸ Исти аутор описује преграде и када говори о градњи Цркве Васкрсења. Јевсевије Кесаријски, *Εἰς τὸν βίον Κωνσταντίνου τοῦ Βασιλέως*, PG: 20, 1096–1100.

преградом, како народ не би могао да му прилази“.⁴⁴⁹ Он говори да су у овој цркви постојали веома високи тронове у част оних који су се представљали пред народом. Клупе су такође биле смештене у редовима за нижи клир. У средини је био свештени олтар. Да би све ово остало недоступно маси народа, олтар је био окружен мрежастим преградама начињим од дрвета које су биле изрезбарене читавом дужином. Јевсевијев опис је потврђен археолошким ископавањима.

Описујући пак храм гроба Господњег, који је изградио цар Константин, Јевсевије каже да је у том храму „полукружје апсиде било окружено са онолико стубова колико је било апостола“.⁴⁵⁰ Назначење тих стубова није сасвим јасно, по Јевсевијевим речима, али пошто је дванаест стубова делило олтар од брода и у римској базилици Светог Петра, која је изграђена такође у време Константина,⁴⁵¹ можемо претпоставити да су њихово место и назначење били аналогни.⁴⁵²

2. Ниске парпетне олтарске преграде

Најраспрострањенији облик преграде из 4. и 5. века састоји се из једне једноставне, праве ниске парпетне плоче или низа оваквих плоча у облику слова „П“, међусобно повезаних стубићима. Улаз се налазио увек у средини, некад више, а други пут мање наглашен са конструкцијом од два стуба или више њих.⁴⁵³ Понекад је један обичан, виши лучни пролаз наглашавао улаз. Бочни пролаз је био уобичајен.⁴⁵⁴

Једноставни тип ниске олтарске преграде није потребовао стубове.⁴⁵⁵ Стубови су били потребни да би носили архитрав, поготову изнад улаза у олтар.⁴⁵⁶ Пример ниског избоченог олтара приказан је у минијатурама из 9. века,⁴⁵⁷ које илуструју рукопис

⁴⁴⁹ Јевсевије Памфил, *Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία*, PG 20: 846c.

⁴⁵⁰ Јевсевије Кесаријски, *Εἰς τὸν βίον Κωνσταντίνου τοῦ Βασιλέως*, PG 20: 1097–1100.

⁴⁵¹ Wagner, 43.

⁴⁵² Успенский, *Вопрос Иконостаса*, 227.

⁴⁵³ Chatzidakis, *Ikonostas*, 327.

⁴⁵⁴ Mathews, 109, 170; (Chatzidakis, *Ikonostas*, 328).

⁴⁵⁵ За овакав тип олтара без стубова Волтер наводи два примера из римских цркава. Први изворан пример је олтар у Цркви Свете Сабине на Авентину а други је древни олтар у Цркви Светог Климента. Овај олтар је истурен напред и затворен је паноима. Walter, *The Origins of the Iconostasis*, 253.

⁴⁵⁶ Узвишени архитрави изнад улаза у олтар су познати на Западу. На пример у капели Светог Просдокима у Падови, као и у капели Света Марија Мајка Господња у Вићенци. Zovatto, 137–158, слике 1–11.

⁴⁵⁷ Παλαδημητρίου, 87, сл. 2 и 3.

Беседе Светог Григорија Назијанзина. У обе ове минијатуре приказан је олтар цркве са олтарском преградом.⁴⁵⁸ Ту су панои подупрти ниским квадратним пиластрима, дакле, нема ни стубова нити архитрава. Минијатуре су врло вероватно копије преиконоборачког оригинала, због тога што се сматра да је овај тип олтара изашао из употребе након победе над иконоборством. Рана ниска олтарска преграда била је састављена од парапетних плоча и стубића који ограђују Часну трпезу са три стране, у облику слова П. После 6., а понекад већ од 5. века, византијска олтарска преграда пружала се под правим углом у односу на осу цркве. С обзиром на поменуто, преграду у облику слова П, на крају 9. века у Цариграду, тешко је било замислити.⁴⁵⁹

Врло рано, већ у 5. веку, процес одвајање олтара поприма маха. С једне стране, преграда расте у висину, а с друге стране, у ширину – пружила се унутар бочних бродова. Старији облик узвишене преграде изгледа да је био онај који се развио из продужавања четвороугаоних вертикалних греда за раздвајање између парапетних плоча, које су онда постале у продуженом горњем делу округли стубови⁴⁶⁰ који носе хоризонталне греде⁴⁶¹. Један облик високе преграде који је постојао у 6. веку био је сачињен од монолитних стубова. Међустубови су се увек додавали ниско уз плоче.⁴⁶²

Најлепше преградне ограде сличног типа су биле сигурно оне из Цркве Св. Софије у Константинопољу са златном и сребрном оградом, које знамо према опису Павла Ћутљивога.⁴⁶³

3. Предиконоборачка олтарска преграда са иконографским представама

Поуздане информације у вези са рељефним и осталим украсима на темплону из периода пре иконоборства имамо од Павла Ћутљивога.⁴⁶⁴ Он нас обавештава да су

⁴⁵⁸ Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, 15.

⁴⁵⁹ Анализа минијатуре наговештава да је минијатуриста своје слике копирао према узорима из преиконоборачког периода, можда чак са узора већ од 400. године. Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, 15.

⁴⁶⁰ Chatzidakis, *Ikonostas*, 328.

⁴⁶¹ Mathews, 19, 25, 27, 54 и 110.

⁴⁶² Ово сведочи ормарић из Пола (око 400) који представља олтарску преграду са стубовима из старе цркве Св. Петра у Риму. Исти податак пружају писани извори. Stern, 93–98; (Grabar, *Deux Notes sur l' histoire de l' Iconostase*, 15–16); (Chatzidakis, *Ikonostas*, 328–329); (Mathews, 168).

⁴⁶³ Худис, 1ff; (Mathews, 96–98, 122). Значајан је и темплон из Цркве Св. Ефимије, која је имала стубове са каменом интарзијом. (Naumann-Belting, 54ff); (Chatzidakis, *Ikonostas*, 329).

антропоморфни прикази – Христос, анђели, Богородица, пророци – већ од времена Јустинијана на дискосима елипсоидног облика украшавали архитрав⁴⁶⁵ темплону у Цркви Св. Софије. Од њега сазнајемо да су се злато и сребро користили на исти начин да би украсили и осветлили архитрав и да су постојала велика кандила на архитраву.⁴⁶⁶

Осим овог описа говорили смо о значају хагиографског списка *Чуда Св. Артемија*⁴⁶⁷ за разумевање историјата темплону. У овом делу описани су иконографски прикази који су били насликани на олтарској прегради – темплону. Овде је реч о иконама Христа, Св. Јована Крститеља и Св. Артемија.⁴⁶⁸

Нажалост, ни једна икона предиконоборачког периода за коју се извесно зна да је била постављена на олтарској прегради није сачувана. Постоје сачуване иконе које се подударају са оним што је познато као декорација олтарске преграде предиконоборачког периода. По једној хипотези, иконе генерално, па и оне које су евентуално биле на олтарским преградама, страдале су током периода иконоборства али ово није могуће са извесношћу показати.⁴⁶⁹

Археолошка истраживања подржавају став по коме је првобитна олтарска преграда Свете Софије такође била тространа.⁴⁷⁰ Начињено је доста покушаја да се

⁴⁶⁴ Павле Ћутљиви, *Ἐκφρασις τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας*, PG 86b, 2145–2147. Ово је најподробније истражен опис неког темплону. (Chatzidakis, *Ikonoostas*, 329). Павле Ћутљиви га је саставио приликом другог освећење Св. Софије 562. или 563. године. (Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, 87–88). (Павле Ћутљиви, *Ἐκφρασις τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας*, PG 86b, 2145–2147).

⁴⁶⁵ Део архитрава са представом Богородице, који је узидан унутар северног дела олтара Цркве Св. Параскеве у Халкиди, припадао је, према Ксингопулу, ранохришћанском типу темплону. На основу својих истраживања он закључује: „Очигледно је да је мали рељеф из Халкиде једини, који је до данас очуван, остатак првог темплону ранохришћанске базилике Св. Параскеве.“ *Ἐγγυποῦλου*, 72. Ако би његово тумачење било исправно, то би значило да пример из Цркве Св. Софије није био једини. (Τσαλάρη, 7). Међутим, М. Хадзидакис помера рељефни архитрав из Цркве Св. Параскеве из Халкиде, од којег је сачуван једино лик Богородице, у 10. век. (Χατζηδάκη, *Εικόνες ἐπιστολίου ἀπὸ τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, 382).

⁴⁶⁶ Павле Ћутљиви, *Ἐκφρασις τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας*, PG 86b, 2145–2147.

⁴⁶⁷ Mango, 40–43. Датирањем *Чуда* између 659. и 668. године баве се следећи радови: (Grosdidier de Matons, *Les Miracula sancti Artemii*, 263) и (Déroche, *L'authenticité de l'Apologie*, 658–659).

⁴⁶⁸ Mango, 43.

⁴⁶⁹ Волтер уважава обазривост Р. М. Харисона у вези са барелефима, јер су сви барелефи који су били пронађени у слоју ископина код Цркве Св. Полиевкта, у Константинопољу, били око 37 цм високи и сви су били оштећени. Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 249.

⁴⁷⁰ О различитим карактеристикама ранохришћанског олтара види: Lemerle, 361.

реконструиса ова импозантна преграда.⁴⁷¹ Тешко је само на основу Павлове поеме у потпуности реконструисати тадашњу олтарску преграду али је сасвим јасно да је тамо постојао један архитрав који је, у најмању руку, ишао преко предње стране олтара.

Дакле, не можемо бити сигурни да ли су стубови у Светој Софији били стављани околу три стране олтара, нити да ли су они били дуплирани.⁴⁷² Могућа је да је архитрав био заобљен изнад главног улаза у олтар на средини преграде.⁴⁷³

Текст ове поеме не искључује могућност да су панои који су били између стубова били високи али ставови о потпуној затворености темплона Св. Софије⁴⁷⁴ су одбачени. Не постоје археолошки докази⁴⁷⁵ да је било који олтар у 6. веку био потпуно ван домашаја погледа из наоса. Ниједан споменик из тог периода нема високе паное, већ су олтарске преграде и даље ниске.⁴⁷⁶ У прилог овоме иде јасно сведочанство из друге *Књиге о церемонијама* Константина VII Порфирогенита (10. век)⁴⁷⁷ да су у његово време панои између стубова били ниски. У првом поглављу Порфирогенит описује протокол ког се треба придржавати када цар узима учешће у церемонији у Великој цркви. Када цар и патријарх размене целив мира, патријарх заузима место с десне стране олтара са унутрашње стране преграде. Цар тада иде напред да сусретне патријарха али му даје целив мира са *спољашње* стране преграде. Онда су званичници царског двора долазили до *солеје* и давали целив мира патријарху, остајући изван преграде. Ово би очигледно било немогуће да је постојала висока преграда између олтара и наоса.⁴⁷⁸

⁴⁷¹ Волтер, на основу ранијих истраживача, коментарише промене солеје и олтарске преграде у Светој Софији између владавине цара Јустинијана и освајања града од стране Турака. Walter, *Further Notes on the Deësis*, 172; (Mamobury, 197); (Swift, 29, 99 и 191).

⁴⁷² Дуплирање стубова у ширину било би неуобичајено, иако је компатибилно са смислом синтагме Павла Ћутљивога. Walter, *Further Notes on the Deësis*, 173.

⁴⁷³ Таква карактеристика олтарске преграде позната је на Западу. Примери за то су капела Светог Просдокима у Падови и капела Свете Марије Мајке Божије у Вићенци. Zovatto, 137–158, слике 4–11.

⁴⁷⁴ Немачки научник, К. Хол, на почетку 20. века, унапредио је ову хипотезу, поредећи олтарску преграду са античким *просценијумом* (proscenium). Holl, 365.

⁴⁷⁵ Холова хипотеза (исто, 365) да су панели између стубова преграде Цркве Свете Софије били довољно високи да би заклонили олтар од наоса је одбачена. Њу је прихватио Фелићети-Либенфелс (Felicetti-Liebenfels, *Die Geschichte*, 73–88), кога је због тога критиковао Лазарев у: *Trois fragments*, 120.

⁴⁷⁶ Leclercq, *Cancel*, 1821–1834.

⁴⁷⁷ Constantine VII Porphyrogénète, 11.

⁴⁷⁸ Walter, *The Origins of the Iconostasis*, 255.

У време Јустинијана, ако не и раније,⁴⁷⁹ архитравни део олтарске преграде се украшавао малим приказима светих личности, било плиће резбарених или рељефно урађених. Темплон Св. Софије можда није био уобичајен⁴⁸⁰ јер архитрави већине великих цркава у Константинопољу, као Цркве Св. Ефимије из прве половине 6. века, имају једноставне биљне и геометријске украсе.⁴⁸¹

Опет нам је поема Павла Ћутљивога једини извор на основу којег можемо да говоримо о овим феноменима.⁴⁸² Павлов опис⁴⁸³ је прилично ограничен,⁴⁸⁴ али без обзира на то ипак нам дозвољава да ове слике доведемо у везу са другим сликама из времена Јустинијана. Једна група аутора⁴⁸⁵ пише да су овде иконе биле распоређене у једном реду док друга мисли да су постојала два реда.⁴⁸⁶

Могуће је да слике светих у медаљонима на архитраву нису клесане у мермеру већ су гравиране у сребру⁴⁸⁷ или коване⁴⁸⁸. Пошто антропоморфних слика у мозаичком декору Јустинијанове цркве Свете Софије није било, као и због тога што је култ икона у то време био слабо распрострањен, неки од аутора сматрају да су попрсја светих на архитраву олтарске преграде биле главне а можда и једине антропоморфне слике овога славнога храма.⁴⁸⁹

Без обзира на распоред медаљона са светима на олтарској прегради Велике цркве, сасвим је сигурно да је овај архитрав представљао основу за каснију појаву иконостаса. Иначе, темплони су у предиконоборачком периоду ретко на себи имали

⁴⁷⁹ Mango, 40

⁴⁸⁰ Хадзидакис сматра да је немогуће је да тадашњи украс једног темплона са Деисисом или неким другим приказима светих буде свакидашњи. Chatzidakis, *Ikonostas*, 330.

⁴⁸¹ Naumann-Belting, 54ff, илустрације 21–24, табле 7–10.

⁴⁸² Павле Ћутљиви, *Ἐκφρασις τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας*, PG 86b, 2146 ab; (Friedländer, 287–289 и 293); (Du Cange, *Glossarium*, 136 et seq.); (Swift, 29, 99 и 191 et seq.); (Walter, *Further Notes on the Deësis*, 171).

⁴⁸³ Павле Ћутљиви, *Ἐκφρασις τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας*, PG 86b, 2145–2147.

⁴⁸⁴ Walter, *Further Notes on the Deësis*, 172.

⁴⁸⁵ Kreidl-Papadopoulos, 279–289.

⁴⁸⁶ Хагер (Hager, 66) верује да су аналогно темплону из старе цркве Св. Петра постојале две групе икона. Chatzidakis, *Ikonostas*, 330.

⁴⁸⁷ Ови медаљони су вероватно умногоме подсећали на слике фриза сребрне вазе, која је највероватније направљена у Цариграду, из Емеса (VI век), сачуваног у Лувру. Lasareff, 123.

⁴⁸⁸ Chatzidakis, *Ikonostas*, 330.

⁴⁸⁹ Lasareff, 123.

слике птица и животиња пошто су на њима доминирали крстови, Христови монограми, монограми дародаваца и апстрактни украси.⁴⁹⁰

На стубовима Св. Софије су се налазили ликови затворени у оквиру кружних облика познатих као *imagines clipeatae*.⁴⁹¹ Може се само нагађати да су ови прикази у ствари били изнад⁴⁹² а не испред стубова.⁴⁹³ Док постоје могуће аналогије за низове портрета ове врсте на архитраву, није познато да ли постоје сачувани примерци ове врсте кружних,⁴⁹⁴ или елипсастих,⁴⁹⁵ портрета који би били фиксирани на стубовима.⁴⁹⁶

Павле Ћутљиви је у свом опису ликова у медаљонима олтарске преграде Св. Софије поменуо Христа који је у средини као Бога у обличју људском,⁴⁹⁷ мноштво крилатих анђела који повијају своје главе⁴⁹⁸ и вратове пред славом Божијом, пророке као Божије гласнике,⁴⁹⁹ апостоле и Богородицу која је сасуд вечног блистања.⁵⁰⁰

Христос и свети су били заједно приказивани у мноштву споменика ранохришћанске уметности.⁵⁰¹ Чињеница да се заједно приказују у своду изнад улаза у олтар Цркве Сан Витале у Равени – директно изнад олтарске преграде, чини поређење

⁴⁹⁰ Исто, 123.

⁴⁹¹ *Clipeata imago* представља портрет затворен у оквиру кружног облика, својеврсни округли штит. Поменути медаљони су били власништво имућних породица и у обе иконографије, римској (сахране римских званичника) и ранохришћанској (нпр. на саркофазима), присутни су код службених царских слика (нпр. портрет конзула, конзуларни диптиси). Портрети у овим облицима су толико бројни да вероватно заузимају прво место међу хришћанским портретима. Они су касније, преко византијске уметности, доспели и у српско средњовековно сликарство. Ђорђевић, 15.

⁴⁹² Lasareff, 123. Хydis, 6–7.

⁴⁹³ Константиновиц „локализује“ фигуралне представе – „испод архитрава“. Konstantynowicz, 82.

⁴⁹⁴ Хydis, 9.

⁴⁹⁵ Kreidl-Papadopoulos, 279–289.

⁴⁹⁶ Слични горепоменутима су низови на радовима од метала из времена Јустинијана. Још сличнији би били портрети на попрсјима на конзуларним диптисима из 6. века, а иста пракса, само христијанизована, постоји на портретима на икони Светог Петра у Цркви Свете Катерине на Синају из периода пре иконоборства. Walter, *Further Notes on the Deësis*, 175.

⁴⁹⁷ Павле Ћутљиви, *Ἐκφρασις τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας*, PG 86b, 2146a.

⁴⁹⁸ Због означавања анђела као војске са погнутим главама (Павле Ћутљиви, *Ἐκφρασις τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας*, PG 86b, 2146a), Константиновиц претпоставља „да су у рукама држали копља, као што се може видети на каснијим сличним споменицима“. (Konstantynowicz, 82).

⁴⁹⁹ Павле Ћутљиви, *Ἐκφρασις τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας*, PG 86b, 2146a-b.

⁵⁰⁰ Исто, 2146b.

⁵⁰¹ Христос и апостоли су на овај начин приказани на бочицама, као на пример на ковчежићу из Бреше. (Grabar, *Les ampoules*, 60–61 и сл. IX); (Walter, *Further Notes on the Deësis*, 176).

са темплоном Св. Софије легитимнијим и оправданијим. Због тога се код истраживача друге половине 20. века јавља идеја да се на олтарској прегради Свете Софије ради о једном проширеном Деизису али око тога није успостављен општи консензус.⁵⁰²

Украшавање преграде Св. Софије које је описао Павле Ћутљиви неки аутори тумаче преко идеје небеског двора.⁵⁰³ Ту се приказује званична и владајућа доктрина која се тиче Божије врховне власти. Христос, као врховни небески владар и Судија, приказан је у својој слави.⁵⁰⁴

Ова поема доста наликује ономе што ће касније бити познато као приказ идеје посредништва у форми Деисиса. Међутим, иако је теологија делотворности посредништва већ била развијена, ни на једном месту у тексту Павла Ћутљивога немамо основа за претпоставку да су слике са овог темплона биле предмет иконопоштовања.⁵⁰⁵

4. Форма постиконоборачке олтарске преграде

За време и после периода иконоборства учврстио се облик високог темплона са стубовима, који је овенчавала једна хоризонтална греда, тј. архитрав или епистил.⁵⁰⁶ У тим архитектонским променама одражавале су се и богослужбене измене које су захтевале затворенију форму олтара.⁵⁰⁷ Разлика се састоји у томе да су дводелни стубови темплона у овом периоду у свом горњем танком делу често постајали многоугаони, док су се насупрот томе у доњем делу преко велике дебљине и кубичасте

⁵⁰² Худис, 1; Lasareff, 121; (Kreidl-Papadopoulos, 279–289); (Mango-Parker, 241–245).

⁵⁰³ Према спису Светог Софронија из 7. века (Софроније Јерусалимски, *Διήγησις θαυμάτων τῶν Ἁγίων Κύρου καὶ Ἰωάννου*, PG 87, 3: 3557d)

⁵⁰⁴ Walter, *Further Notes on the Deësis*, 177.

⁵⁰⁵ Исто, 177.

⁵⁰⁶ Chatzidakis, *Ikonomas*, 330.

⁵⁰⁷ Mathews, 178.

форме разликовали од претходног облика стуба.⁵⁰⁸ На овај начин су стубови темплона јасно очували доказе свог порекла из ранохришћанске преграде.⁵⁰⁹

У овом периоду развоја олтарске преграде по питању њеног украшавања могу се уочити две традиције, две тенденције⁵¹⁰ – неиконична и иконична.⁵¹¹

Прва традиција схвата темплоне још увек као првенствено архитектонске феномене, који у складу са литургијским потребама деле олтар од наоса и који се украшавају архитектонским зооморфним, биљним, геометријским урезима и другим мотивима, који се појављују код мраморне пластике црквених грађевина, као што су оквири за врата, венци итд.⁵¹² На таквом темплону још увек живе и продужавају се палеохришћанске традиције, као и оне из времена иконоборства које би могле да се назову – аиконичним.⁵¹³

Нема сумње да је декорација раних преграда била слична декорацијама профаних грађевина. Уобичајено је било да се на њима изображавају коњаник како пробада копљем животињу, стрелци који устрељују јелена,⁵¹⁴ разне пастирске сцене итд. Поред оваквих профаних приказа на плочама које су постављане на врхове ниских стубова, повремено се појављују фигура молитељке⁵¹⁵ – оранте.⁵¹⁶ У

⁵⁰⁸ Ово је форма темплона из периода династије Македонаца и Комнина. Случајеви у којима су сами стубови задржали другачији тип ранохришћанског високог концепта преграде, код којег стубови поседују целовит кружни облик са основом и капителом, постају све ређи и ретко премашују 10. век. Облик темплона не произлази само из богатог споменичког блага него такође из описа из истог доба као онај који даје Теофан Настављач у *Житију Василија I Новог*. Теофан Настављач *Ὁ Βίος τοῦ Βασιλείου*, PG 109, 341a-b.

⁵⁰⁹ Chatzidakis, *Ikonostas*, 331.

⁵¹⁰ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 334.

⁵¹¹ Две различите тенденције у схватању украса и структуре темплона се тичу барем прва два века после иконоборства – од средине 9. до средине 11. века. Chatzidakis, *Ikonostas*, 336.

⁵¹² О украсним мотивима упореди: Megaw, 11.

⁵¹³ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 334.

⁵¹⁴ Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople*, таб. XXVI, XXVIII.

⁵¹⁵ Исто, 76–80, таб. XXVI–XXXVIII; Firatli, *La sculpture*, табле 87–92, слике бр. 278–297. Изгледа да су слични предмети пронађени и на многим другим местима.

⁵¹⁶ Прикази Оранте у раној хришћанској уметности се уобичајено везују за Богородицу. Оранта се приказује са рукама подигнутим у молитви, чиме се наглашава њена улога мољења. Успенский, *Вопрос Иконостаса*, 72. У ликовном језику трећег века, Оранта није непосредна илустрација Богородице, која је приказана поред ње, већ је то персонификација душе – тело пропада, душа је та која моли за спасење. Она се налази у Прискилиној катакомби „Cumiculum Velatio“, где се јавља једна од најстаријих представа

предиконоборачком периоду олтарске преграде су ређе украшаване сликама птица и животиња, док су као украси на њима доминирали крстови, Христови монограми, монограми дародаваца и апстрактни мотиви.⁵¹⁷ Употреба профаних објеката и приказа у циљу украшавања олтарске преграде била је присутна и актуелна до 9. века, када је патријарх Никифор у свом дијалогу са иконоборцима писао о сврси приказивања животиња на олтарској прегради и дарцима,⁵¹⁸ тј. покровцима од тканине за покривање диска и путира.

У периоду иконоборства све представе светих су врло вероватно биле удаљене са темплона, не само у Св. Софији него свуда где су се још увек могле наћи. На новим темплонима по свој прилици преовладале су животињске представе и биљна декорација.⁵¹⁹ Све теме су биле чисто декоративне природе, као што их описује поштовалац икона патријарх Никифор (817–828) у свом делу *Треће слово против иконобораца*.⁵²⁰

У постиконоборачком периоду широко се распрострањују орнаменти у виду обележја из зодијака. Лазарев сматра да је ово уступак иконоборачким традицијама које „оштроумни византијски свештеници“ бране теоријом коју је изложио патријарх Никифор⁵²¹ у поменутој расправи против иконобораца.⁵²² Потврђујући иконопоштовање божанствених слика, Никифор додаје да су оне нераздвојиво повезане са литургијским предметима. Многобројним и различитим сликама животиња које украшавају црквени мобилијар, укључујући и олтарску преграду, не указује се поштовање, јер је њихово присуство искључиво декоративног карактера. Верници њима не придају никакав религиозни смисао због тога што оне само треба да привуку поглед и задовоље естетске жеље. Никифорови аргументи оправдавају дубоко

Богородице са Христом Емануилом, али управо у оквиру контекста симболичких фигура Философа и Оранте као персонификације душе. Дакле, Философ поучава о Оваплоћењу, а Душа се моли на тој основи за своје спасење. Grabar, *PACH*, 116, fig. 115.

⁵¹⁷ Lasareff, 123.

⁵¹⁸ Никифор Константинопољски, *Αντίρρησις καὶ ἀνατροπή*, PG 100: 464d–465a-b; (Grabar, *L'esthétisme*, 63–69); (Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 160–161); (Kitzinger, *Byzantine Art*, 42 и Kitzinger, *The Art of the Medieval West*, 198); (Sodini, 134); (Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 245).

⁵¹⁹ Chatzidakis, *Ikonoostas*, 330.

⁵²⁰ Никифор Константинопољски, *Αντίρρησις καὶ ἀνατροπή*, PG 100: 464d–465a-b.

⁵²¹ Исто, 464–465.

⁵²² Ову расправу је Андреј Грабар изузетно изанализирао. Grabar, *L'esthétisme*, 63–69.

укорењену праксу украшавања литургијских предмета зооморфним мотивима. Лазарев каже да су присталице овакве праксе затварале очи пред чињеницом да је већина оваквих слика произашла из иконоборачке уметности.⁵²³

Морамо овде рећи да, иако је поменута уметност настала у време иконоборства, она не само да не негира, него чак истиче већу важност светитеља као обоженог човека у односу на осталу биљну и животињску творевину. Фреско-иконе окружене орнаментима на западним странама стубаца уз древне темплоне одају управо овај утисак. Животиње и биље се користе као симболи да би се изнела богословска мисао, често само прилагођена хришћанском учењу.

Број фрагмената на темплонима који су украшени сликама лавова,⁵²⁴ газела,⁵²⁵ грифона⁵²⁶ и различитих птица⁵²⁷ све се више повећава, посебно од 9. века. Лазарев не расправља о симболичком смислу који се може дати некој од зооморфних слика, али констатује да су „слике животиња и птица палеохришћанских споменика биле повезане са светом символа далеко више него што је то био случај са представама византијских цркава од 9. до 14. века“.⁵²⁸ Ови декоративни мотиви су преузети из световне уметности, најчешће са свилених тканина.⁵²⁹

Архитравне греде са којих су висиле завесе затварајући интерколумнијске просторе красило је мноштво мотива. Много је примера сачувано у деловима пронађених олтарских преграда⁵³⁰ и они показују њихов развој. Зооморфне слике су украшавале и архитраве на којима су истовремено постојали крстови и представе

⁵²³ Lasareff, 124.

⁵²⁴ Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople*, 123–124, таб. LXIV–4.

⁵²⁵ Исто, 97, 134, таб. XLV–3.

⁵²⁶ Исто, 97, 123–123, 137, таб. XLV–3, LXIV–4.

⁵²⁷ Исто, 106–107, 135, таб. LIII.

Исклесани фрагменти из цркве Манастира Скрипу (Skripu) (873–874) и Цркве Григорија Назијанзина у Теби (876–877), на којима се виде лав, грифон како раздире јелена, птице, сведоче о веома раширеном присуству зооморфних мотива у византијској декоративној скулптури 9. века. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople*, 90–99, таб. XXXIX–XLII; (Megaw, 11).

⁵²⁸ Lasareff, 125.

⁵²⁹ Исто, 125.

⁵³⁰ На њима се види разлика у пракси између уметничких центара из којих су преузимани примери. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Age II*, 1–165.

светих.⁵³¹ Лазарев сматра да је ово присуство и једних и других мотива постало могуће само захваљујући упорној активности иконоборца⁵³² који су навикли вернике да слике животињског света сматрају природним додатком унутрашњој декорацији цркве.

Поред овог несумњивог утицаја, овде је могуће видети једну богословску и уметничку интуицију у којој је Царство Божије простор преображене творевине у свом тоталитету. Она не подразумева само људе него и сав створени свет. То је тако зато што је целокупна твар органски везана за човека. Када дође уништење греха и његове последице – смрти, тада ће се од ропства смрти и трулежи ослободити не само тела него и целокупна твар. Опште васкрсење мртвих значиће крај смрти не само за људе него и за сву видљиву природу, која је доживела смрт због грехољубиве воље господара твари – човека, првог Адама.⁵³³ Твар узима учешће у освећењу човека, па се чини логично да се тако рано почело са приказивањем биљног и животињског света. Овај свет се не изображава да би нас приближило оној твари коју видимо око себе у њеном палом и пропадљивом стању, већ да би показао учешће твари у човековом обожењу. Пошто тварни свет припада Царству Божијем, сасвим је разумљиво да изображења животињског и биљног света, геометријски и биљни орнаменти, улазе у црквену уметност, а касније чак и на иконе. Ово ће се десити не само као уметничка допуна, већ и као израз припадности тварног света, преко човека, Царству Божијем.⁵³⁴

На фрагментима мермерних преграда и целих темплона каснијег периода (11. и 12. век) приметно је да су скулптори који су радили капителе и архитраве на њима израђивали апстрактну орнаментику и крстове. Дакле, зодијачки симболи су много мање присутни на темплонима, због, како је речено, строгог утицаја византијског свештенства.⁵³⁵

5. Иконе у горњој зони олтарске преграде

Друга традиција украшавања олтарске преграде је иконична и она се преклапа са уметничком климом времена после победе над иконоборцима. У периоду од средине 11. до средине 13. века на архитравима полако престају да се клешу представе многих

⁵³¹ Николајевић–Стојковић, 165–168, слика 4. Постоје фрагменти архитрава из Византијског музеја у Атени на којима се смењују крстови, птице и попрсја анђела. (Lasareff, 125).

⁵³² Lasareff, 125–126.

⁵³³ Склирис, 23.

⁵³⁴ Успенский, *Вопрос Иконостаса*, 250.

⁵³⁵ Lasareff, 129.

ликова,⁵³⁶ што је, највероватније, условљено чињеницом да су се иконе од другачијег материјала, насликане на дрвету или нечем другом, постављале на темплон. Дакле, темплон није више био украшаван инкорпорираним представама већ почиње да носи покретне иконе, тј. почиње да бива неком врстом иконостаса.⁵³⁷

Украшавање темплона покретним иконама је од централне важности за његово разумевање. Ово је, чак, један од *основних проблема*⁵³⁸ истраживања византијске уметности. Задирање у овај проблем отвара многа деликатна питања. Она се односе на врсту, број, облике и садржај икона на темплонима, као и на хронолошке податке који разграничавају временске периоде у којима покретне иконе попуњавају редове од којих је састављен темплон који ће поступно прерасти у једну врсту зида. Овај поступни преображај темплона многи доводе у везу са тежњом за скривањем Литургије од очију верника. Нарастање темплона је имало директне последице на огроман замах њиховог осликовања у периоду од 11. до 13. века. Изобилје нових података шездесетих и седамдесетих година 20. века променило је гледишта о поменутих проблемима.⁵³⁹

Известан број примера из периода 9. и 10. века сведочи о раскоши украшавања богатијих олтарских преграда тога периода и јасно показују да је рељефна слика већ била присутна и на самом темплону а не искључиво на ступцима уз преграду. То су делови мермерних архитрава⁵⁴⁰ са представама у медаљонима угравираног или исклесаног Деисиса са три фигуре, углавном са свим апостолима.⁵⁴¹

⁵³⁶ Chatzidakis, *Ikonostas*, 336–337.

⁵³⁷ Исто, 338.

⁵³⁸ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 333.

⁵³⁹ Исто, 333–334.

⁵⁴⁰ Примери из Константинопоља и околине: комад са три апостола који се чува у Византијском музеју у Атини (исклесан мермер допуњен сликом у воску, који је, по мишљењу Хадзидакиса, направљен негде око 900. године), као и из Мале Азије и Тебе (Lasareff, 126; Χατζηδάκης, *Επιστόλια τέμπλου*, 380), остају изоловани и не знамо да ли сви они припадају једном „Великом Деисису“. Због тога је пример који је откривен код Севастије (Firatli, *Découverte*, 158, сл. 14; 159, сл. 15–18) најпоучнији, јер пружа најпотпунији приказ украса архитрава и других делова темплона са представама светих. На архитраву, првобитно дугом око 5 метара, сачувано је 18 од чак 21 медаљона – у средини Деисис, Христос између Богородице и Јована Претече, као и четири архангела, који прате 12 апостола и Св. Евтихија. Ово је најпотпунија представа једног Великог Деисиса, допуњеног са малим иконама светих на једном архитраву. (Chatzidakis, *Ikonostas*, 336–337).

⁵⁴¹ Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Age II*, 109f табла I v; (Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 335).

У овом периоду олтарска преграда већ почиње да се користи као иконостас, са једним још увек ограниченим, мало очекиваним, иконографским програмом. У свим случајевима од средине 9. до средине 11. века заједничка карактеристика укључивања икона светих на темплон је органско јединство⁵⁴² икона и темплона пошто су најчешће сачињени од истог материјала. Овакво *јединство* на темплону, тј. мермерни архитрави са клесаним Деисисом и орнаментима, може се пратити чак до 12–13. века.⁵⁴³

Има основаних претпоставки да су и остали храмови током овог периода имали архитраве који су украшени рељефним представама Христа, Богородице, архангела и других светитеља. Ово је врло значајно, јер донекле мења раније уврежено мишљење по коме је представа Деисиса тек од 10. века постала омиљена у византијској уметности.⁵⁴⁴ Г. и М. Сотирију,⁵⁴⁵ Хадзидакис,⁵⁴⁶ и Лазарев⁵⁴⁷ сматрају да је Деисис украшавао архитрав на темплону већ од 9. века.

Не зна се тачно да ли је у Нагоричину и Карану на зиду темплона постојао изнад други ред икона, дакле једноставан архитрав са иконама или архитрав који се састојао од покретних икона.⁵⁴⁸ Дакле, постоје претпоставке да су ови темплони били опремљени са два реда икона – један у доњој зони, положај између стубића темплона, где ови постоје и други у горњој зони – иконе епистила, тј. архитрава.

Неки аутори сматрају⁵⁴⁹ да се тип темплона са две зоне икона појавио мало касније, при крају 14. века а задржао се до 18. века, времена у коме се уметност на Балкану нашла под утицајем једноверне Русије.⁵⁵⁰

⁵⁴² Chatzidakis, *Ikonoostas*, 337.

⁵⁴³ Такав је пример из Манастира Св. Николе, близу аркадијског села Пикерни у Грчкој. „Изгледа да је то једини познати пример у Грчкој датиран у тај период украшен Деисисом. Ово откриће може бити додато у каталог постојећих примера византијских архитрава украшених светим фигурама.“ Stoufi-Poulimenou, *A Byzantine Architrave with a Deesis*, 185, сл. 1–2.

⁵⁴⁴ Τσαπάρλη, 8. О Деисису, томе где се све појављује и у ком жанру види у: Dalton, 664–666.

⁵⁴⁵ Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, 100.

⁵⁴⁶ Χατζηδάκη, *Εικόνες επιστολίου από το Άγιον Όρος*, 380; (Χατζηδάκης, *Ο Ζωγράφος Ευφρόσυнос*, 277).

⁵⁴⁷ Lasareff, 122 и 126.

⁵⁴⁸ Грабар сматра сигурним да је тамо био „један архитрав на коме су биле једна уз другу иконе празника литургијске године а у средини Деисис или Триптих (Богордица и Свети Јован Крститељ у ставу молитве с једне и с друге стране Христа у слави, или чешће, Христа у стојећем положају)“. Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, 20.

⁵⁴⁹ Ћоровић–Љубинковић, 144.

⁵⁵⁰ Τσαпάρλη, 15.

Пракса постављања два реда икона на темплон, великих икона у доњој зони и малих икона архитрава изнад доње зоне, свакако је била утврђена током 14. века. Ово је време када се, отприлике, смирују исихастички спорови, који су узбуркавали духове у Византији током целог овог периода.⁵⁵¹ Из тог разлога је разумљиво зашто се раније појава темплона са два реда икона повезивала са победом монаха са Св. Горе и са избављењем из оне узбурканости коју су унели исихастички спорови.⁵⁵² Уопштено, може се рећи да темплон до ове епохе остаје унутар византијског предања, у коме је створен.⁵⁵³ Он и даље има особено значење, посебно сложен симболички и мистични смисао које су му Византинци придавали.⁵⁵⁴ Ово до данас нико није оспорио.⁵⁵⁵

Иконе празника које су смештане изнад архитрава нису биле велике. Олтарска преграда је била завршена Деисисом насликаним или на једној дугој дасци⁵⁵⁶ или приказаним на одвојеним паноима.⁵⁵⁷ Иконе празника и Деисиса распоређене на архитраву могле су да га увећају по висини за један и по а највише за два метра. Наравно, то није било довољно да се затвори отвор горњег лука апсиде, ка чему је водила тенденција. У вези са развијеним иконостасима не треба губити из вида да у Византији нису постојале олтарске преграде које би затвориле олтарски простор до

⁵⁵¹ Исто, 17.

⁵⁵² Устоличење икона на темплону може да буде најдубље повезано са прослављањем овог догађаја и са повећаним угледом монаштва. Bréhier, 56.

⁵⁵³ Γσαπάρλη, 17.

⁵⁵⁴ Лазарев примећује да су Византинци 15. века олтарској прегради придавали такав смисао. Lasareff, 135.

⁵⁵⁵ Γσαпάρλη, 18.

⁵⁵⁶ Такве су иконе сачуване у Манастиру Зрзе код Прилепа. Велики Деисис са 12 апостола са иконостаса у Манастиру Зрзе (вероватно настао у последњим деценијама 14. века) је осликан на једној дугој плочи (дело сликара митрополита Јована, око 1393–1394). „Тиме што су сви ликови осликани на једној плочи, Деисис из Зрзе представља један посебан облик ове врсте иконостаса. Осим тога овај је Деисис, пошто су сви ликови осликани на једној дугој дасци, истовремено традиционалнији. Један такав облик Деисиса на иконостасу познат је већ од 12–13. века.“ (Djurić, 348). Такве су иконе сачуване и у Цркви Светог Ђорђа у Корчи, у Народном музеју у Охриду. (Radojčić, 72, 73).

⁵⁵⁷ Деисис Хиландара се састојао од једанаест комада од 0, 99 x 0, 74. (Djurić, 333–335). За разлику од Радојчића који Деисис Хиландара везује за године 1375–1380, Ђурић предлаже друго датовање, око 1360 (Djurić, 333–335) и истиче да се „посебан значај хиландарског 'чина'“ састоји у томе „да је то први 'чин' у очуваном низу једне врсте икона, које су касније током дугог времена неговане у византијском свету“. (Djurić, 348). Деисис Манастира Висоцког у Серпукхову је имао седам икона. (Lasareff, 140).

самог крова храма⁵⁵⁸ као ни то да ни Срби ни Бугари нису познавали, у току дугог периода, високе иконостасе⁵⁵⁹.

Олтарске преграде с краја 12. и почетка 13. века у Русији, веома мало су се разликовале од византијских⁵⁶⁰ темплона⁵⁶¹. Касније повећање иконостаса није било истовремено и свудаприсутно, тако да су, упоредо са високим иконостасима, своје постојање наставиле и древне преграде. Нема никакаве сумње да су Руси из Византије узели и облик олтарске преграде и сиже приказане на њој.⁵⁶² Међутим, руски иконостас је временом попримио монументални изглед који није византијски.⁵⁶³

⁵⁵⁸ Исто, 140.

⁵⁵⁹ Исто, 141. Лазарев је реаговао на тврдње у раду: Ћоровић-Љубинковић, Неколико сачуваних икона старог грачаничког иконостаса XIV века, 135–152. Он каже да је Мирјана Ћоровић-Љубинковић „погрешно тврдила да су руски научници“ (међу којима посебно Лазарев) „оспоравали постојање високих иконостаса у Византији и у Србији“. Лазарев каже: „Тачно је да ја не допуштам могућност да су у Византији и у другим средњевековним словенским земљама постојали пре XVI века високи иконостаси са већим бројем регистара који су у потпуности испуњавали тријумфални лук. Што се тиче византијских иконостаса у три низа, они су прављени од XI до XII века и у великој мери су се развили у каснијим периодима, односно од XIV до XV века.“ Лазарев подвлачи „да византијске иконе, како Деизис тако и Празници, нису биле велике док је у Русији додатна висина ова два низа већ достигла четири и по метра почетком XV века. Посебно, иконе Деизиса у Грачаници о којима говори Мирјана Ћоровић-Љубинковић, које су високе 0,77 м. (в. иконе Теофана Грка: 2,10!)“. Ђурић (у: Ђурић, 348) врло исправно оспорава датовање икона из Грачанице (око 1387). Он је склон да их стави у 16. век. Лазарев сматра Ђурићево мишљење (оспоравање) „врло исправним“. (Lasareff, 141).

⁵⁶⁰ Две веома дугачке иконе (крај XII века или почетак XIII века) везују се за школу Владимира и Суздаља. Lasareff, *La scuola di Vladimir-Súusdal*, 9–18.

⁵⁶¹ Lasareff, 133. Као доказ за ово Лазарев наводи две иконе из XII века, попрсја арханђела Михајла и Гаврила (у Пинакотеци манастира на Синају), које су вероватно биле саставни део Деисиса који се већ у то време састојао од већег броја одвојених комада. Доказ у прилог овоме: главе арханђела, сасвим мало нагнуте, највероватније су наткриљавале Христа, Богородицу и Јована Претечу. Исто, 133.

⁵⁶² Исто, 142.

⁵⁶³ Иконе Деисиса су врло брзо постајале све веће те су већ 1405. године достигле висину 2, 10 м. Само три године касније, ови иконостаси су достигли висину од 3, 14 м. И иконе празника су такође по пропорцијама биле све веће. Димензије икона Деисиса из града Звенигород, које се приписују Андреју Рубљеву, такође нису типичне за византијске олтарске преграде (1, 60 x 1, 09 м.) Такве размере икона дале су иконостасу до тад невиђену узвишеност, монументалност и изражајност, али он је тада почео да заклања и више зоне олтарског простора од очију верног народа. У том периоду, иконостас добија доминантан значај и постаје један од основних елемената храма. У остатку православног света ниске олтарске преграде и даље постоје, изгледа све до краја 17. – почетка 18.

6. Клесане иконе на архитраву

Одсуство ширег уметања икона на олтарску преграду⁵⁶⁴ у Византији карактерисало је 9. век, када су иконофобне тенденције засигурно биле још увек веома присутне у друштву.⁵⁶⁵ У првој фази (9–10. век), по Хадзидакису, фигуре су биле клесане на мермерном архитраву,⁵⁶⁶ дакле, генерално није било сликаних покретних икона. С друге стране, у току истог периода може се уочити стална тежња да се на темплону осликају ликови светих.⁵⁶⁷ Оваква тежња је довела до обнављања неких палеохришћанских обичаја који су били одбачени у време иконоборства.

У делима Константина Порфирогенита сазнајемо да су иконе Христа поново украшавале византијски архитрав. Дакле, опет се налазе на месту блиском оном из периода пре иконоборачке кризе.⁵⁶⁸ На основу овога сазнајемо да су у храмовим Константинопоља постојали позлаћени и посребрени темплони, који су настављали предање Цркве Св. Софије, на којима се изображава Богочовечански Лик Господњи.⁵⁶⁹ Ради се о иконама Деисиса са рељефним попрсјима Христа, Богородице и Јована Претече,⁵⁷⁰ које се комбинују са сценама 12 Господњих празника.⁵⁷¹ Постављање ликова у медаљоне је омогућило да се Деисис постави хоризонтално на издужену

века, када су под руским утицајем високи иконостаси прешли на Свету Гору, а одатле у Грчку и на Балкан. Види: Исто, 142, 234, 235.

⁵⁶⁴ Лазарев одбацује као неодрживу претпоставку коју је изнео J. Goar, без потребних доказа, да су се високи дрвени иконостаси, састављени од икона поређаних без размака једне поред других, појавили после иконоборачког периода. Goar, *Εὑχολόγιον*, 14; (Lasareff, 127). Ова претпоставка, коју је веома оправдано критиковао К. Хол (Holl, 367–368), а коју је веома олако потврдио Фелићети-Либенфелс (Felicetti-Liebenfels, *Entstehung und Bildprogramm*, 49) није поткрепљена никаквом чињеницом. (Lasareff, 127).

⁵⁶⁵ Исто, 127.

⁵⁶⁶ Walter, *Bulletin*, 263.

⁵⁶⁷ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 334.

⁵⁶⁸ Γσαπάρλη, 8.

⁵⁶⁹ Теофан Настављач, *Ὁ Βίος τοῦ Βασιλείου*, PG 109: 225-369.

⁵⁷⁰ Лазарев зна за два фрагмента таквих архитрава који потичу из периода од 9. до 10. века са полуизбрисаном сликом Исуса Христа и Јована Претече на првом и попрсја три апостола, Богородице и Исуса Христа, на другом. Lasareff, 126.

⁵⁷¹ Γσαпάρλη, 8.

греду. Овако је вероватно било у великим престоничким црквама чији су архитрави били обложени сребрним а можда и златним плочама, уз коришћење емајла.⁵⁷²

Иако наведена писана сведочанства осветљавају у општим цртама византијски темплон до 9. века, треба имати у виду да у њима преовладавају тежња ка узвишенијем представљању и религијско надахнуће писаца.⁵⁷³ Судаћи по опису који нам даје патријарх Фотије, примећује се врло мало значајнијих промена у структури преграде у 9. веку. У ствари, литерарна и археолошка сведочанства о Цркви Христа Пантократора, говоре нам да је изглед темплона остао непромењен у периоду Комнина.⁵⁷⁴

Оно што је карактеристично за прву етапу иконографије на темплону, то је да су свете слике рађене од истог материјала попут централног дела темплона.⁵⁷⁵ У овом периоду постоје слике светих које се налазе на самом телу темплона али још увек нема покретних слика које су направљене од другачијег материјала.⁵⁷⁶

Као потврду ове идеје, навешћемо беседу патријарха Никифора⁵⁷⁷ изговорену око 823. године у Цариграду. Он у њој помиње две врсте представљања: с једне стране, ликове светих, а с друге стране, дивље животиње, птице и друге облике.⁵⁷⁸ Контекст овога исказа указује на то да је највероватније реч о фигурама трајно постављеним на темплон⁵⁷⁹ и на друга места а не о покретним и преносивим иконама.⁵⁸⁰

У овом периоду, иконе су се изгледа ограничавале, понајвише, на спојни део између стубова и горњег дела темплона, док су плоче и остали делови остали

⁵⁷² Ову претпоставку потврђују делови текста Теофана Настављача. *Ὁ Βίος τοῦ Βασιλείου*, PG 109: 225–369.

⁵⁷³ Γσπαρλή, 8.

⁵⁷⁴ Alchermes, 49.

⁵⁷⁵ Иконе су биле уткане у само ткиво темплона: „(...) ако је темплон од слоноваче, и слике су од слоноваче а ако је пак, темплон од мермера, и оне су исклесане у мермеру, и најзад, ако је темплон од емајла, и оне су од емајла итд.“. Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 334.

⁵⁷⁶ Исто, 334.

⁵⁷⁷ Никифор Константинопољски, *Ἀντίρρησις καὶ ἀνατροπή*, PG 100: 464d–465a-b.

⁵⁷⁸ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 335.

⁵⁷⁹ Исто, 335.

⁵⁸⁰ Осим тога, у познатим текстовима Фотија и Теофана Настављача се наводи да је Василије I „украсио нове цркве, које је подигао, изузетно луксузним темплонима у злату и емајлу на којима су осликане фигуре Христа у емајлу“. Теофан Настављач, *Ὁ Βίος τοῦ Βασιλείου*, PG 109: 225–369. (Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 335).

украшавани уобичајеним биљним моделима, животињским представама, митским бићима или чистим орнаментима.⁵⁸¹

Овај одломак Никифорове беседе често је кориштен.⁵⁸² Он је битан због тога што подвлачи разлику између изображавања профаног лика који није био објект побожног поштовања и почасног поклоњења и нових видова украшавања олтарске преграде свештеним ликовима који су били објект поклоњења.⁵⁸³

Постоји још један значајан историјски извор који говори о овом феномену – спис Георгија Амартола⁵⁸⁴ из друге половине 9. века. У њему се на почетку оправдава чин прављења свештених предмета, укључујући ту и црквене и литургијске сасуде пошто је то древна пракса.⁵⁸⁵ У наставку се напомиње да су због тога што хришћани дубоко поштују светитеље у свештеном маниру, украшавани „божански стубови (...) који су одвајали свештени олтар“⁵⁸⁶. Ово нам показује да је сврха постављања икона на олтарску преграду била почасно поклоњење.⁵⁸⁷ Нажалост, немамо података о тематици ових слика.

Од 10. века па надаље истарживачи византијског темплона имали су на располагању више података, који омогућавају да се прати његов каснији развој. На тај начин, могу да се на сачуване темплоне из 10. века, као што су они из Протатске цркве из Кареје⁵⁸⁸ додају конзервирани делови темплонâ из истог периода, које спомиње М. Хадзидакис у свом раду о иконама са архитрава из Свете Горе.⁵⁸⁹ Од 11. до 14. века низ споменика је довољан да се поприлично сагледа развој темплона.⁵⁹⁰ Лазарев доноси

⁵⁸¹ Chatzidakis, *Ikonostas*, 337.

⁵⁸² Никифор Константинопољски, *Αντίρρησις καὶ ἀνατροπή*, PG 100: 464d–465a-c. (Grabar, *L'esthétisme*, 63–69); (Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 160–161); (Kitzinger, *Byzantine Art*, 42) и (Kitzinger, *The Art of the Medieval West*, 198); (Sodini, 134); (Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 248).

⁵⁸³ Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 248.

⁵⁸⁴ Геогорије Амартол, *Χρονικὸν σύντομον*, PG 110, 993a. Амартолова *Хроника* је писана око 865. године, током владавине цара Михаила III (842–867) и она је аутентични савремени извор за време од 813. до 842. године.

⁵⁸⁵ Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 248.

⁵⁸⁶ Геогорије Амартол, *Χρονικὸν σύντομον*, PG 110, 993.

⁵⁸⁷ Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 249.

⁵⁸⁸ Орлάνδος, *Το Μαρμάρινον τέμπλον*, 83 и даље.

⁵⁸⁹ Χατζηδάκη, *Εικόνες επιστολίου από το Άγιον Όρος*, 381–382.

⁵⁹⁰ Τσαπάρλη, 9.

читав каталог таквих споменика у свом раду о византијском темплону.⁵⁹¹ Њима могу да се додају темплони које спомиње Бреје у свом раду о старим олтрским преградама неких манастира са Атоса,⁵⁹² као и делови темплонâ са острва Манија.⁵⁹³

На овим темплонима може се видети континуитет византијског предања у вези са монументалним преградама и размацама између колонаде њихових стубића, међу које ће постепено бити уметане иконе. Раније се уопште веровало да су велике иконе – такозване Господње – заузимале размаке између колонаде стубова одмах након иконоборства. Ово веровање је било подржано чињеницом да темплони заправо на посредан начин изражавају тријумф икона.⁵⁹⁴ Лазарев, наравно, одбацује давнашњу претпоставку Гоара, према којој су се високи темплони, израђени од дрвета са много икона, појавили одмах након иконоборства.⁵⁹⁵

7. Иконографија стубаца који уоквирују олтарску преграду

Да бисмо могли да сагледамо развој темплона од 11. века и даље, морамо да обратимо пажњу на фреско-иконе на стубовима храма лево и десно од самог темплона. Ове слике су директно повезане са развојем темплона, тачније на њима се можда и заснива његов преображај.

У византијским црквама темплон је најпре био портал са слободним отворима између стубова, док су се иконе налазиле само на архитраву.⁵⁹⁶ Али, приближно у то време јављају се велике сликане иконе и то најчешће на зидовима лево и десно од темплона.⁵⁹⁷ Оне су биле сликане на поменутиим зидовима или од 10.⁵⁹⁸ или од 11.

⁵⁹¹ Lasareff, 127–129. Између он наводи темплоне Св. Николаја, параклиса Ватопеда, Св. Луке на Фокиди, Св. Луке у Аливерију, Св. Софије Охридске, Дафнија, Небеских сила са Мелиде са острва Андос, које одговарају 11. веку. Из 12. века темплоне Преподобног Мелетија, Митрополије серске, Богородице Гоњас са острва Санторини, Св. Николаја са острва Андрос, Св. Пантелејмона у Нерезима, из Храма Самарићанке из Месијане, Манастира Хиландар, Влахерисе са Артиса (почетак 13. века) итд.

⁵⁹² Bréhier, 50–51.

⁵⁹³ Δρανδάκης, *Βυζαντινὰ Τοιχογραφία*, таб. 11а и 14б; 12б; 13; 54 и 55а и б; 14а.

⁵⁹⁴ Γσπαρλη, 9.

⁵⁹⁵ Lasareff, 127. Goar, *Εἰχολόγιον*, 14; (Καλλίνικος, *Ὁ Χριστιανικός ναός*, 122), где се износи слично гледиште као код Гоара.

⁵⁹⁶ Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, 22.

⁵⁹⁷ Исто, 22.

века.⁵⁹⁹ Појављују се у читавом низу цркава све до 14. века⁶⁰⁰ и касније и то у висини фреско-икона.

Постепени преображај темплона се заснива најпре на појави а касније на редовном приказивању две монументалне слике Христа и Богородице, и то у пару, на западним странама стубова који одвајају централни олтарски простор од протезиса и ђаконика односно који се протежу до веће висине од олтарске преграде у случајевима када нема стубова. Захваљујући срећној околности да су ове иконе биле живописане на зидовима, оне су остајале на својим првобитним местима. Велике фигуре Христа и Богородице су представљане у стојећем ставу, Христос с лица са књигом, док је Богородица окренута према Христу, у молитви, и понекад држи развијен свитак.⁶⁰¹ Ове монументалне слике су рађене у фреско-техником или у мозаику, често веће од осталих портрета.⁶⁰² Оне се обично налазе у раму од веома финог клесаног мермера,⁶⁰³ што говори о жељи да се укаже на њихов посебан значај и улогу. Истовремено, ови рамови стварају утисак јединства фасаде на којој се налази и олтарска преграда која је такође урађена од фино клесаног мермера.⁶⁰⁴

Физички, ове две слике не припадају прегради, јер су израђене на зиду или на ступцима или пиластрима на које се ослања олтарска преграда, али су за олтарску преграду тематски, идејно и програмски тесно везане. Оне су се појавиле као посебна тема и некад нису биле нужно повезане са олтарском преградом,⁶⁰⁵ тј. нису припадале иконографском циклусу византијске олтарске преграде.⁶⁰⁶ Али како површине зида,

⁵⁹⁸ Лазарев, *Три фрагмента расписных эпископиев*, 185–187. Хадзидакис наводи, њему познате, споменике централних региона у којима се види постојање великих икона на ступцима. (Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 336).

⁵⁹⁹ Grabar, *Deux Notes sur l'Histoire de l'Iconostase*, 20–21.

⁶⁰⁰ Исто, 20.

⁶⁰¹ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 336.

⁶⁰² Понекад су чак и у камену, рељефне, као на пример у Серезу. Види примере у: Lange, 17–18.

⁶⁰³ Најпознатији примери ових рамова у рељефу су у црквама: Протат на Св. Гори, Богородичина црква Манастира Св. Луке у Фокиди, Св. Софија у Охриду, Нерези, Самарина у Андруси, Порта Панагија, Сопоћани. (Ορλάνδου, 83–91); (Бабић, *О живописаном украсу*, 16, слике 1–3, 6).

⁶⁰⁴ Често је више него очигледно да су два проскинтарска „саставни део преграде“ олтара. Кандић, *Градац*, 144; слике 104–105.

⁶⁰⁵ Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 256.

⁶⁰⁶ Као доказ да ове две слике нису припадале прегради Грабар наводи минијатуру Јована Лествичника из XII века са Синаја (Грчки рукопис 418, лист 269) на којој између икона Богородице и Христа нема ниједне иконе нити је указано на било какав архитектонски „скелет“. Grabar, *Deux Notes sur l'Histoire*

односно стубова, на којима се оне налазе, продужују површину темплона, сликари су могли додавати ту слике које припадају иконографском циклусу преграде,⁶⁰⁷ односно архитрава на прегради. Зато у већини случајева ове монументалне слике у њиховим рамовима чине целину⁶⁰⁸ са темпломом, ка чему се свесно и тежило.⁶⁰⁹

У једном моменту ове две монументалне слике које су се у почетку налазиле са обе стране темплона, прећи ће на два главна отвора између стубова саме олтарске преграде и тако успоставити тематски и декоративни распоред који ће се задржати до савременог доба.⁶¹⁰ Исти случај је и са приказом патрона храма – који је у почетку, такође, био изван иконостаса. Примери за то су Свети Пантелејмон у Нерезима код Скопља⁶¹¹ (1164) и Црква у Бојани поред Софије (1259).⁶¹²

de l' Iconostase, 20, сл. 7. Слике из 11. века на литургијском свитку из Јерусалимске патријаршије (Staurou 109) надахнуте су сличним зидним сликама које се налазе у олтарима цркава тога времена. Grabar, *Un nouveau reliquaire de saint Démétrios*, 305–315 с. 1–2; (Grabar, *Deux Notes sur l' Histor de l' Iconostase*, 21, ф. 10).

⁶⁰⁷ Исто, 20.

⁶⁰⁸ Chatzidakis, *L' évolution de l' icône aux 11e–13e siècles*, 336.

⁶⁰⁹ У неким случајевима аркаде изнад фреско-икона које се налазе непосредно уз темплон са његове обе стране нису израђене од чврстог материјала него су сликане. Када су аркаде биле сликане, „сликари су опонашали украсне елементе оних што су били израђени у рељефу“. Кандић, *Градац*, 149. И ово може да говори о жељи да се архитектонско решење преграде олтара повеже са фреско-иконама на стубовима уз преграду. Примери сликаних аркаде су у Охриду, Црква Св. Јована Богослова, Старом Нагоричину и Карану. (Бабић, *О живописаном украсу*, 16, слике 8, 11, 18, 24).

⁶¹⁰ Grabar, *Deux Notes sur l' Histor de l' Iconostase*, 21.

⁶¹¹ Sinkevic, 76–81, таб. 8; 90–93, сл. VII, X, XI, XII, XXXIV, L, XLIX, LXVIII.

⁶¹² Grabar, *Deux Notes sur l' Histor de l' Iconostase*, 21, ф. 13–15. У ове две цркве свети коме је храм посвећен налази се јужно од темплона, док са севера има за пандан у Нерезима – Свету Дјеву, а у Бојани – Христа. Разлике у погледу места, односе се на икону светога храма, јер је у Нагоричану она са северне стране (темплона), а у Нерезима и Бојани са јужне. У Светој Софији у Охриду, исте те симетрично насликане иконе, које би могле потицати из средине 11. века, двапут приказују Свету Дјеву с Дететом, али различитог иконографског типа. (Miljkovic-Perpek, 388–91); (Миљковић-Пепек, 50, сл. 1–2). Грабар о томе каже да „једна од њих (она на северу) изгледа да репродукује иконографске карактеристике иконе Богородице зване Пелагонитиса. То би можда значило, с обзиром да црква није посвећена Богородици већ Светој Софији (тј. Христу као Софији), да су те слике на улазу у олтар, и у истом реду са олтарском преградом, могле у том одређеном случају репродуковати неку чувену икону, док ће се те репродукције у другим случајевима, а видели смо и касније, постављати у отворе самог иконостаса, између стубова.“ (Исто, 21–22).

Фреско-иконе, или велике иконе у некој другој техници, о којима је реч, биле су посебно поштоване и зато су добиле истакнуте оквире. Г. Бабић је тачно запазила: „Трудећи се да што верније прикажу стубиће, чеону страну балдахина ослоњеног на капителе и сав рељефни украс 'иконостаса', мајстори су резали све ове делове у мермеру и причвршћивали над сликаном иконом на ступцу, или су пак у сиромашнијим црквама сликали све те делове.“⁶¹³

Посебно поштоване иконе под балдахинима излагане су вековима пред олтарским преградама у црквама, или у посебним капелама, или у царским дворовима ради одређених церемонија.⁶¹⁴

Једна стара минијатура приказује простор одређен за молитву крај иконе чувене цариградске Богородице Одигитрије, која је изложена „под својим балдахином – иконостасом“.⁶¹⁵ Реч је о молитви верних пред иконом која је ношена на литијама и поштована на двору Комнина или у њиховом параклису. Овде је поменута икона надвишена неком врстом балдахина пирамидалног равног крова. Појава древног, хеленистичког, балдахина на иконама од слоноваче и минијатурама потврђује да је овај обичај био широко распрострањен у свим временима развоја византијске уметности.⁶¹⁶ Њиме су хришћани истицали моћ оних који су приказани на представама: „Изнад Христовог или царског престола дизао се балдахин као и изнад хришћанског олтара.“⁶¹⁷ Под овим балдахинима – *иконостасима* истицане су нарочито поштоване иконе. Престо и балдахин су присутни и на фреско-иконама крај темплона.⁶¹⁸

Одређени број примера⁶¹⁹ из периода од 10. до краја 13. века јасно показују да су свечане иконе с фигурама у пуној висини постојано приказиване на источним

⁶¹³ Бабић, *О живописаном украсу*, 15.

⁶¹⁴ Исто, 15. Псеудо-Кодин, *Περὶ τῶν ὀφικιαλίων*, PG 157, 61d.

⁶¹⁵ Бабић, *О живописаном украсу*, 15; (Grabar, *L'icônoclasmе*, 385, сл. 1). Икона Богородице Одигитрије приказана је у пуној фигури под балдахином и на минијатури из Четворојеванђеља из Мелбурна (Ms 710/5), која је датована око 1100. Бабић, *О живописаном украсу*, 15.

⁶¹⁶ Исто, 15.

⁶¹⁷ Исто, 16.

⁶¹⁸ Лучне мермерне оквире у Протату Орландос је датовао у 10. век. У Св. Софији у Охриду очувани су делови живописаних икона из 11. века на источним ступцима, а полукружна линија над фигуром Богородице (на јужном ступцу) може да одреди доњу границу оквира. Бабић, *О живописаном украсу*, 16, сл. 1–5; црт. 1.

⁶¹⁹ Исто, 17–18, сл. 9–10, црт. 1–2.

ступцима. Те посебно истицане иконе сматране су у комнинском периоду уобичајеним делом олтарске преграде.

Овакав иконографски приступ није морао да буде широко примењиван. На пример, у декору велике цркве Осиос Лукас, пре средине 11. века, нема фигура те врсте на западним странама стубаца. Међутим, поред ове цркве, у мањој Богородичиној цркви, с почетка друге половине 10. века, постојао је приказ Христа и Богородице у пару на западним странама стубаца који је требало следити. Хадзидакис мисли да је сигурно било разлога што то није учињено.⁶²⁰

У низу других цркава у самом Цариграду нема таквих фигура. Познато је да у византијској уметности постоји шароликост и присуство различитих метода и на споменицима који су грађени једни близу других, па због тога често нисмо у стању да схватимо разлоге који су довели до појаве таквих специфичности на сваком поједином споменику.⁶²¹

Тражећи разлоге за ову различитост, Хадзидакис наводи да је Богородичина црква, у којој се налазе слике Христа и Богородице у пару на западним странама стубова „вероватно била прави католикон манастира у коме су се служиле редовне литургије за манастирску заједницу“, док је велика црква Преподобног Луке, у којој на стубовима нема фигура Христа и Богородице, била „барем у току једног дугог периода, само крипта (мартрион) у коме су литургије служене искључиво на дан празника Светога“.⁶²² Гореречени пример, по Хадзидакису, можда објашњава *разлог* за разлике у иконографском приступу.⁶²³

Сиже монументалних слика које се појављују на овим ступцима није увек исти. Најчешће су представљени Христос и Богородица али има чувених случајева, као што је Света Софија у Охриду, која је из 11. века, где су на два ступца сачуване две слике Богородице различитог стила, дакле постављају се и копије познатих икона Богородице.⁶²⁴ Овај пример може да потврди да је без сваке сумње реч о великим иконама за посебно поштовање. Исто тако се у Нерезима појављује на једном од стубаца Свети Пантелејмон, заштитник цркве, а на другом Христос. С друге стране, у Цркви Бојани Свети Никола, патрон, појављује се на једном од два стуба. Таква иста

⁶²⁰ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 336.

⁶²¹ Исто, 336.

⁶²² Исто, 337.

⁶²³ Исто, 337.

⁶²⁴ Grabar, *Deux Notes sur l'Histoire de l'Iconostase*, 22.

тенденција је изражена у једнобродним црквама из 12. века, у Курбинову и Светом Николи Касници у Касторији, у којима су монументалне фигуре светог заштитника и Христа, у посебним рамовима, представљене као пандан једна другој на зидовима цркве, али свака са посебне стране олтарске преграде.⁶²⁵

Теме и личности које су се првобитно налазиле искључиво на зидном сликарству прелазиле су на темплон⁶²⁶ тако „да се на иконостасу са комплетним иконографским програмом, *понављају* циклуси слика са зидова око темплона“.⁶²⁷ Овде се мисли на Благовести са Царских двери, тему која се налазила на предњим странама зидова или на стубовима изнад олтарске преграде; затим иконе Христа и Богородице, Претече и светога храма, које често представљају дупликате истих тема насликаних на ступцима бочно од преграде; па Деисис са архитрава, који се без оклевања ставља испред Деисиса апсиде; најзад иконе дванаест Великих празника које резимирају јеванђелске сцене са зидова; а чак ни Причешће апостола није изостављано.⁶²⁸

Феномен понављања сижеа религиозног сликарства би се могао објашњавати значајем које задобија та све затворенија преграда,⁶²⁹ пред којом верници дуго стоје слушајући молитве и посматрајући је. За то време се иза тога зида прекривеног иконама одвијају, скривено од очију лаика, многе богослужбене радње.

8. Појава икона у доњој зони олтарске преграде

Око питања праксе постављања икона у међупростор темплона са обе стране олтарских двери научници су износили различите закључке.⁶³⁰ Лазарев је закључивао да остаци декоративних аркада у виду скулптура које су оивичавале фреско-иконе или мозаике Богородице, Христа и светог заштитника цркве који су откривени на источним странама стубаца уз олтарску преграду потврђују одсуство икона у интерколумнијама.⁶³¹ То би значило да поменуте велике иконе уз преграду у то време још нису напустиле своје традиционално место, да би биле постављене у међупросторе

⁶²⁵ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 337.

⁶²⁶ Walter, *Bulletin*, 263.

⁶²⁷ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 363.

⁶²⁸ Исто, 363.

⁶²⁹ Исто, 363.

⁶³⁰ Lasareff, 130, таб. 34, сл. 8; таб. 35, сл. 10.

⁶³¹ Николајевић-Стојковић, *Прилог проучавању византијске скулптуре*, 170–173, слике 9–12; (Miljkovic-Percek, 388–391); (Петров, 126–127, сл. 3–12).

стубића темплона, који су остали слободни.⁶³² За Лазарева, први установљени кораци реформе су покретање великих фреско-икона са стране преграде ка силаску у отворе између стубића унутар преграде. Према тој теорији, постојање великих икона Христа и Богородице на западним странама стубова поред темплона сведоче да први кораци реформе којом је започео велики преображај – нису учињени.⁶³³ Насупрот овом ставу Хадзидакис ће документовано истаћи тезу да се најкасније од 12. века полако образују од преграде темплона потпуни иконостаси.⁶³⁴

Историјски преглед показује да је народна побожност осећала све већу потребу за поштовањем икона, и то баш на темплону. Дакле, олтарска преграда, као и простор испред ње, мораће да постане тачка на коју ће се фокусирати ова побожност.⁶³⁵ Ако темплони нису имали иконе, било је неопходно поставити иконе на архитрав.⁶³⁶ Овде се налазимо пред незаустављивим продором иконографије на преграду. Чини се да празнине олтарског паравана, саме по себи, позивају верне да тамо поставе велике иконе у складу са обликом отвора.⁶³⁷

Дакле, ако је било некаквог отпора,⁶³⁸ он није могао зауставити процес у коме иконе освајају темплон⁶³⁹ који је почео да се преображава у иконостас. Овај развој који је уздржано започео у Византији, завршен је у Русији. На српским споменицима можда

⁶³² Lasareff, 131.

⁶³³ Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, 22. Да би оснажили овакве ставове ови истраживачи се позивају на многе сачуване примере где се Христос и Богородица налазе на прочељима четвороугаоних стубаца олтара. Грабар набраја примере зидних слика тесно везаних за олтарску преграду. У неколико византијских цркава сачувале су се ове две слике, или трагови тих двеју слика, које су биле постављене на источном зиду наоса, наспрам верника, са једне и са друге стране двери иконостаса без икона. Исто, 20–21.

⁶³⁴ Chatzidakis, *Iconostas*, 344.

⁶³⁵ Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 249.

⁶³⁶ Иначе верници не би имали пред собом свете слике, „ако се не рачунају оне слике на источним зидовима изнад олтарске преграде“. Lasareff, 131.

⁶³⁷ Цапарлис је ово приметио у вези са кападокијским темплонима који су имали отворе на месу размака између редова стубова. Ови отвори „приморавају истраживача да се упита колико времена би било могуће да остану те празнине, с обзиром да су њихов положај и облик сам по себи изазивали верне да тамо поставе велике иконе у складу са обликом“. Τσαλάρλη, 12.

⁶³⁸ Лазарев је сматрао да су се у Византији „тврдоглаво супротстављали покушајима да се од темплона направи нека врста носача икона“. Lasareff, 135.

⁶³⁹ Исто, 135. „У то време, уметност је у великој мери била под утицајем исихаста и њихових идеја, тако да је борба против икона била практично немогућа.“ Исто, 135.

је темплон са две зоне икона мало каснији, тј. појавио се при крају 14. века а задржао се до 18. века,⁶⁴⁰ дакле до краја епохе, током које се уметност на Балкану нашла под утицајем једноверне Русије.⁶⁴¹

Фреско-иконе на темплону које, због природе материјала слика на танком зиду темплона, није било могуће ни померати ни накнадно уграђивати, истински су докази⁶⁴² да су тада иконе сигурно биле на месту на коме се и сада налазе. Ипак, не може се говорити да је тада почела њихова појава јер Нагоричино сведочи о већ увреженој пракси.

Уколико, са жељом да је прихватимо, пођемо од Волтерове претпоставке да „ако је непокретне иконе било дозвољено стављати на зидове олтарске преграде не раније од касног 12. века, онда су покретне иконе такође стављане тамо“, морамо имати у виду и његово упозорење да „апсолутна чињеница да су иконе биле покретне чини немогућим да имамо било какву извесност по овом питању“.⁶⁴³

Овоме се питању мора приступати са дужном пажњом и опрезношћу. Погледајмо на првом месту како су оне могле бити постављане у интерколумнарне просторе. Постоје три основна модела. Иконе су могле да буду постављене између стубова застално. Икона је могла да буде тамо стављена ради поклоњења на дан празника. У случају да је била литијска икона, она је могла да буде чувана између стубова онда када није била у употреби.⁶⁴⁴ Хадзидакис закључује да се икона постављена на олтарској прегради „налазила на свом месту, без обзира на то да ли је могла да се одвоји како би била ношена током литије, једанпут или двапут годишње“.⁶⁴⁵

Могуће је да је велики број икона које су нашле своје место на темплону био припремљен тако да могу и да се носе у току литије. Превасходна могућност за тако нешто би постојала у случају двостраних икона.⁶⁴⁶ Пошто се литија обављала једном или два пута годишње, осталих дана икона се морала налазити на темплону, односно

⁶⁴⁰ Ćorović-Ljubinković, 144.

⁶⁴¹ Γσαπάρλη, 15.

⁶⁴² Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, 18.

⁶⁴³ Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 257.

⁶⁴⁴ Исто, 258.

⁶⁴⁵ Chatzidakis, *L' évolution de l' icône aux 11e–13e siècles*, 341–342.

⁶⁴⁶ Присуство крста на полеђини неке иконе никако не значи да је она направљена искључиво за литију. Исто, 341.

била је изложена за проскинезу са пратећим моментима примењеног благочешћа упаљеним кандилима и свећама, кађењем, целивањем и поклањањем.⁶⁴⁷

Могућност да нису биле трајно причвршћене на темплон постоји за иконе из Манастира Светог Неофита.⁶⁴⁸ Из овога би произлазило да присуство пара икона Христа и Богородице на олтарској прегради није сигуран доказ да је реч о нечему што је тада било уобичајено.⁶⁴⁹

Један број икона био је поистовећиван са интерколумнарном иконом, али наравно, оне сада више нису на својим првобитним местима.⁶⁵⁰ Ако не би била намењена темплону, икона би била изложена одвојено на проскинитару.⁶⁵¹

Постоји једно писано сведочанство Леона из Остије које говори о постављању икона на олтарску преграду. Опат Дезидеријус, потоњи папа Виктор III, тражио је да се за католикон Монте Касина донесе из Цариграда једна олтарска преграда од шест сребрних стубова између којих је, испод архитрава, било окачено пет икона које су ишле више у ширину него у висину.⁶⁵² Опат сведочи да је ова преграда на архитраву имала тринаест једнаких четвороугаоних икона⁶⁵³ од којих је десет дошло из Цариграда⁶⁵⁴ а три су израђене у самом Монте Касину.⁶⁵⁵ Лазарев сматра за највероватније да је првих пет било у саставу Деисиса а других тринаест су представљале Празнике.⁶⁵⁶ Међутим, Хадзидакис каже да када је реч о теми ових икона,

⁶⁴⁷ Исто, 341.

⁶⁴⁸ По мишљењу појединих научника (Манго, Волтер, Велманс итд.), две иконе из Енклеистре (у поменутом манастиру), „које се с правом сматрају као иконе за литију“, вероватно су биле само „постављене“ у простор међу стубовима мале олтарске преграде а нису биле „причвршћене“ на њој. Исто, 341.

⁶⁴⁹ Д. Палас наводи две иконе из Манастира Св. Неофита на Кипру, о којима је говорио Хадзидакис, као полазиште за једно од могућих решења проблема времена када иконе улазе између стубова темплона. Подсећа да су иконе Христа и Богородице, свака посебно, биле постављене на један држач. Сматрало се да су оне биле постављене између стубова олтарске преграде или мало иза ње. Pallas, 367.

⁶⁵⁰ Weitzmann, *Icon Programmes of the 12th and 13th Centuries at Sinai*, 86–94.

⁶⁵¹ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 341.

⁶⁵² Lasareff, 132.

⁶⁵³ Исто, 131–132. Фелићети-Либенфелс сматра да су ове иконе биле изрезбарене у сребру, али текст то директно не потврђује. Види: Felicetti-Liebenfels, *Entstehung und Bildprogramm*, 54.

⁶⁵⁴ Chatzidakis, *Ikonoostas*, 332.

⁶⁵⁵ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 339.

⁶⁵⁶ Lasareff, 132.

нема прецизних података, као ни о материјалу од кога су начињене.⁶⁵⁷ Имајући у виду да је опат Дезидеријус био врло блиско повезан са Цариградом, Лазарев претпоставља да овакво коришћење икона није било у супротности са праксом у престоници Византијског царства.⁶⁵⁸ Хадзидакис ово сматра доказом да се већ средином 11. века, између 1056. и 1086, изнад архитрава формирао, баш у самом Цариграду, фриз од покретних икона.⁶⁵⁹

У вези са иконама епистила располаже се великим бројем веома поузданих информација о њиховој појави и експанзији. Међутим, у вези са појавом великих икона у простору између стубића темплона у току 11. и 12. века извори су теже читљиви. На том плану постоје разлике између раније изречених закључака научника и Хадзидакисовог става.⁶⁶⁰

Типик Манастира Бачково из 1081. године отвара могућност постојања икона које су постављене у међупростор олтарске преграде у 11. веку, барем две велике.⁶⁶¹ То произлази из одредбе *Типика* по којој треба упалити кандила⁶⁶² „испред Св. олтара на решеткастим оградама: испред Распећа Спаситеља једно кандило, и испред иконе Св. Георгија једно кандило“.⁶⁶³

Поједини аутори су ово оспоравали тврдећи да је икона Распећа пре једна од Дванаест празника на епистилу, неголи икона која стоји између стубова преграде.⁶⁶⁴ За две иконе поменуте у *Типику*, Св. Јована Крститеља и Св. Георгија, сигурно је да су биле стављане између стубова а не на архитрав.⁶⁶⁵

⁶⁵⁷ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 339.

⁶⁵⁸ Lasareff, 132.

⁶⁵⁹ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 339.

⁶⁶⁰ Исто, 339.

⁶⁶¹ Chatzidakis, *Ikonostas*, 341.

⁶⁶² Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 339.

⁶⁶³ Gautier, *Le Typic du sébaste Grégoire Pakourianos*, стр. 73.

⁶⁶⁴ Epstein, 21–22. Волтер (Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 258) каже да њен превод није тачан и упућује да се погледа ово место у: Gautier, *Le Typic du sébaste Grégoire Pakourianos*. Ту пише: „(...) и у великом Олтара једно кандило, и испред Св. олтара, на решеткастим преградама, испред спасоносног Распећа кандило једно, а испред свете иконе Претече и Крститеља кандило једно, и испред иконе Св. Георгија кандило једно, и на гробу нашем кандила три.“ (Gautier, *Le Typic du sébaste Grégoire Pakourianos*, стр. 73).

⁶⁶⁵ Исто, 258.

Међутим, пошто је у самом Типику прецизно речено да кандила треба упалити пред великим иконама Светог Ђорђа и Распећа на *олтарској прегради*, ми мислимо да су морале постојати барем две велике иконе у простору између стубова.⁶⁶⁶ Из овога произлази да за 11. век имамо бар два сведочења о постојању икона у простору између два стуба која су директно повезана с престоницом. Оно што ипак није могуће са сигурношћу тврдити јесте то да је у то време постојао утврђен распоред тих икона.⁶⁶⁷

Више споменика потврђује присуство икона између стубова темплона у 11. и 12. веку.⁶⁶⁸ У Цркви Аракос, у Лагудери, чије сликарство датира из 1192. године, сачуване су иконе Христа и Богородице према чијим димензијама (1, 05 x 0, 62 м) закључујемо да се првобитно нису могле налазити нигде другде него на темплону.⁶⁶⁹ Ову могућност поткрепљује и пример из Цркве Енклеистре у Манастиру Светог Неофита, где још постоји један део првобитне дрвене олтарске преграде на којој се налазе две иконе⁶⁷⁰ које потичу с краја 12. века.⁶⁷¹

Горепоменуте примере из 11. и 12. века свакако не треба сматрати периферним и локалним појавама,⁶⁷² већ су они јак доказ да су се иконе налазиле у простору између стубова, у најмању руку у 12. веку.⁶⁷³

Битно је истаћи то да је ово појављивање икона још увек слободно и по надахнућу ктитора и уметника, тј. да не постоји никакав дефинисан план и распоред по

⁶⁶⁶ Chatzidakis, *L' évolution de l' icône aux 11e–13e siècles*, 339.

⁶⁶⁷ Исто, 340.

⁶⁶⁸ Пре свега на Кипру. Исто, 340.

⁶⁶⁹ Хадзидакис подразумева да је ту морало бити још најмање три иконе, с обзиром на ширину цркве као и на број горепоменутих икона у текстовима. Исто, 340.

⁶⁷⁰ Реч је о једној Богородици типа Параклиса са натписом ἡ Ἐλεούσα молитвено окренутој према Христу, као и попрсје Христово са натписом ὁ Φιλάνθρωπος. Исто, 341.

⁶⁷¹ Иако Црква Енклеистра, која је клесана у стени, нема правилан архитектонски облик, на јужној страни стене уз олтарску преграду насликана је фигура Христа на престолу. С друге стране, нема места да се постави Богородица али је на зиду, поред олтарске преграде, представљена стојећа фигура Светог Стефана Млађег, који у руци држи икону Богородице, већих димензија него што су други свети представљени после њега. Христос и Свети Стефан су насликани у најфинијем стилу у читавом том блоку икона које потичу из последње трећине 12. века. Исто, 341.

⁶⁷² Јер има у виду висок квалитет ових уметничких дела и то да се идентичне појаве сусрећу у истом периоду на два удаљена места као што су острво Кипар и Пелопонез. Исто, 343.

⁶⁷³ Хадзидакис, на основу горепоменутих текстова, закључује да су се можда тамо налазиле још у 11. веку.

Исто, 343.

коме се оне умећу у отворе олтарске преграде. Тамо где нису постојале иконе, међупростор је по свој прилици био затворен завесом, као што је био случај у ранохришћанско време.⁶⁷⁴

Могуће је да се још један документ односи на доњу зону темплона са иконама. У Инвентару Манастира Мајке Божије Скотинис, из 1247. године, у близини Филадельфије, стоји записано: „(...) других пет великих икона за поклоњење на темплону“.⁶⁷⁵ Поред ових пет безимених икона, овај инвентар укључује и друге иконе празника које су очигледно биле стављене на архитрав.⁶⁷⁶ Епштајн сматра да је тешко замислити ових пет икона као „интерколумнарне“.⁶⁷⁷ Ипак, ових пет икона, чије се теме не наводе, *би могло* да буду интерколумнарне,⁶⁷⁸ ако би једна икона била стављена изнад Светих врата.⁶⁷⁹

Хадзидакис обраћа пажњу на све оне старе иконе које би форматима и садржајем могле да одговарају средњем реду олтарске преграде. Икона Христа, Богородице и светих из 11. и 12. века има много, али је због недостатка посебних карактеристика тешко извести поуздан закључак о томе где су се оне налазиле.⁶⁸⁰ На основу података из више оновремених текстова, иконе Христа и Богородице стајале су на више места у цркви.⁶⁸¹ Осим тога, иконе које се спомињу у манастирским пописима и типцима толико су бројне⁶⁸² да оне сигурно превазилазе потребе наоса цркве и свих капела.⁶⁸³

⁶⁷⁴ Chatzidakis, *Ikonoostas*, 342.

⁶⁷⁵ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 340.

⁶⁷⁶ Epstein, 22. Хадзидакис овде одмах закључује да су ове иконе биле окачене између стубова темплона. Њихове теме нису биле чврсто одређене, али због посебног значаја поштовања одговарајућих икона, оне нису морале да буду у складу са целовитим програмом. (Chatzidakis, *Ikonoostas*, 341).

⁶⁷⁷ Epstein, 22.

⁶⁷⁸ Као што мисли Хадзидакис. Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 166.

⁶⁷⁹ Као што је икона Вавдења Богородице са темплона у цркви Св. Константина и Јелене на Охриду. Суботић, 48–49, план 50.

⁶⁸⁰ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 356.

⁶⁸¹ Исто, 356. Примера ради, Хадзидакис помиње само један случај из Цариграда и други из провинције. Пише: „У Типику Манастира Пантократора у Цариграду, дата су упутства о паљењу кандила испред икона Христа, Богородице и Претече које су се налазиле у нартексу, као и пред неким другим иконама у цркви. У житију Светог Никона 'Покајање' помиње се једно место на крају западног степеништа Цркве Светога (у Спарти) где се налази престопа икона Христа.“ Исто, 356.

⁶⁸² И у случају икона на којима су свети храма, Хадзидакис такође понавља опаску учињену поводом све већег броја икона Христа и Богородице, и каже: „Број икона које су могле да послуже као иконе светога храма на темплону толико је велики у 12. веку, да смо у искушењу да ту бројност припишемо

Наравно, све ово остаје само у домену вероватноће јер нема могућности да се идентификују као што је то било могуће за иконе са архитрава,⁶⁸⁴ сем ако се мере икона не слажу са мерама простора где су могле да буду смештене.

У ствари, од примерака који су сачувани до новијег доба, за веома мали број икона је до сада утврђено да потичу с краја 11. века: мозаична икона Богородице из Цариградске патријаршије⁶⁸⁵ настала пре 1067. године и икона Претече, такође у мозаику, на истом месту. Њихове димензије отварају могућност да су се налазиле на олтарској прегради, али то остаје у сфери претпоставки.⁶⁸⁶

Иконе датиране у 12. век су бројније и већ сам тај велики број наводи нас на одређене хипотезе. Неке од њих, због неодговарајућих димензија, можемо одмах ставити изван дискусије.⁶⁸⁷ С друге стране, велики број управо оних икона које својим димензијама могу да стану у поменуте оквире може да сведочи праксу њиховог уметања и вађења, у складу са празничним ритмом, из олтарских преграда.⁶⁸⁸ Ово је још извесније уколико су иконе које разматрамо упарене.⁶⁸⁹

потреби да се испуни програм великих икона проскинезе на олтарској прегради“. По Хадзикакисовом мишљењу, у потенцијалне иконе темплоне спадају оне са целим фигурама, иконе светитељи у попресеју, иконе са једним светим, житијне иконе на којима је свети уоквирен сценама из свог живота. Исто, 361.

⁶⁸³ Исто, 357.

⁶⁸⁴ Могле би се издвојити велике иконе Богородице и Христа на којима је насликана цела фигура јер су обично сувише велике да би одговарале отворима на олтарској прегради. На пример велика икона Спаситеља из светогорског манастира Ксилург или велика икона са стојећом фигуром Богородице са Дететом у медаљону на грудима. Исто, 357–358.

⁶⁸⁵ За њу је Сотириу утврдио да је идентична с иконом Богородице Памакар Истос, из времена рестаурације истоименог манастира, 358.

⁶⁸⁶ Исто, 358.

⁶⁸⁷ Он мисли да чудотворне иконе, као на пример Владимирска Богородица, која је по предању дошла у Русију из Цариграда, нису стављане на олтарску преграду. Исто мисли и за две велике иконе у мозаику, Светог Ђорђа и Светог Димитрија, из Манастира Ксенофонта, имајући у виду њихове димензије. Исто, 358.

⁶⁸⁸ Исто, 358. „Било би наивно повезати с темпломом скоро све иконе из 14. века које су нам познате“ (Lasareff, 139), као што то чини Фелићети-Либенфелс. (Felicetti-Liebenfels, *Die Geschichte*, 76–88). Лазарев подсећа да се у попису од 1142. године помиње више од деведесет икона које припадају једној јединој цркви Манастира Светог Пантелејмона на Светој Гори. (Исто, 139) Немогуће је да су све ове иконе биле намењене украшавању олтарске преграде јер их је, свакако, било постављених у подножју стубова, дужином зидова и на сталцима специјално за њих направљених. (Исто, 139) Лазарев сматра да „имамо право да, међу иконе олтарске преграде, убројимо само оне чији су облик,

Кападокијске олтарске преграде представљају случај за себе. Те преграде су морале бити клесане у стени и оне поприлично варирају и у стилу и квалитету израде.⁶⁹⁰ На великом броју ових споменика, од којих многи воде порекло из периода пре 10. века, ова олтарска преграда се не удаљава много, што се тиче висине,⁶⁹¹ од познатих заштитних ограда ранохришћанског темплона.⁶⁹² Мало касније (10–12. век) сусрећемо високо зидане темплоне другачијег облика, знатно развијеније.⁶⁹³ Групација ових преграда има увис подигнуте плоче са обе стране улаза у олтар, са само једним малим отвором, смештеним превише високо да би омогућио директан поглед у унутрашњост олтара.

Карактеристика ових преграда је та да скривају Св. олтар изузев апсиде, тешке су и одузимају могућност рељефног украшавања. На неким од њих распознају се трагови фреско-сликарства – обично крстови, геометријски украси, али и ликови светих – а ређе велики рељефни крстови с обе стране главног улаза у олтар.⁶⁹⁴

Могуће је да ова врста кападокијских преграда потиче из 11. века.⁶⁹⁵ О разлозима који су довели до затворености преграда⁶⁹⁶ на овим подручјима постоје разна запажања и мишљења.⁶⁹⁷

димензије и сижеи одговарајући“ (Исто, 139.) Најчешће је реч о представи Богородице, као и Христа, а ређе о представи светога заштитника цркве и локалних празника. Оне су биле постављане у доњем низу, са две стране царских двери. Димензије ових икона су „отприлике од 1,00 до 1,58 у висини и 0,70–0,90 до 1,25 у ширини. (Ђурић, 93–95, сл. 16–17; 98–99, сл. 23).

⁶⁸⁹ Као што су иконе Христа и Богородице у Цркви Богородице Аракос у селу Лагудера на Кипру и у Цркви Енклеистра у Манастиру Св. Неофита такође на Кипру, а наводи још и примере два пара псеудоикона из цркава Благовести (Евангелистрија) и Св. Ђорђа у селу Гераки (Спарта). Chatzidakis, *L' evolution de l' icône aux 11e–13e siècles*, 358.

⁶⁹⁰ Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 253.

⁶⁹¹ Тако можемо да наиђемо на преграде из кападокијских цркава, чија висина не превазилази висину уобичајеног византијског иконостаса. Види: Τσαπάρλη, 11.

⁶⁹² Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, pl. 10а и 54, и (Restle, II, pl. 134, III, pl. 388, 409, 433, 483, 518).

⁶⁹³ Тако у црквама из области Elmale Kilisse, Qaranleq Kilisse, Tchareqlé Kilisse, Gueuréme и Guéik Kilisse, темплон има облик високог зида, који спречава поглед према олтару. Τσαпάρλη, 10.

⁶⁹⁴ Τσαпάρλη, 10.

⁶⁹⁵ Rodley, 169, 172, 175, 176, 181. Wharton обраћа пажњу читаоцу на високу олтарску преграду Цркве Свете Варваре у Мадери. (Wharton, 133)

⁶⁹⁶ На примеру из области Qezlar Kalessi (12. век), преграда је веома висока и превазилази венце предворја, који одређују главну апсиду олтара. Упечатљиво је да се на овом примеру отвори са обе

Иако разноврсне⁶⁹⁸ кападокијске преграде имају значаја за праћење развоја старе олтарске преграде ка њеном преласку у иконостас,⁶⁹⁹ мало је вероватно да верно представљају етапе у развоју ка каснијим формама олтарских преграда који потпуно блокирају поглед унутар олтара,⁷⁰⁰ премда се кападокијски примери исувише поклапају са онима у Грчкој. Преграде о којима је реч у основи се веома разликују од монументалног византијског темплона од мрамора.⁷⁰¹ Волтер сматра да олтарске преграде из Кападокије треба да буду изузете и из групе зиданих преграда, тј. олтарских преграда у коју спадају оне код којих је процеп изнад плоча био блокиран тако што је озидан, неостављајући било какву празнину, а затим је, пошто је озидан, и живописан иконама.⁷⁰²

Обичај затварања темплона иконама се може тражити и на другим местима, у истом периоду. У једној цркви на Пелопонезу, у Евангелистрији, у старом византијском граду Јераки, на гипсу зазидане олтарске преграде од опеке,⁷⁰³ са обе стране улаза били су насликани Христос и Богородица са Дететом.⁷⁰⁴ Међутим, на потпорним ступцима

стране Царских Двери понављају у другом низу, изнад првог, док отвор у облику апсиде постоји с горњег дела Царских Двери. Дакле, овде се ради о покушају украшавања и истовремено растеређења високог и масивног иконостаса. Τσαπάρλη, 11.

⁶⁹⁷ Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 253.

⁶⁹⁸ На крају, вредан је спомена и други, још ређи, тип кападокијског темплона, из области Tokale Kilissé, где се изнад ниских заштитних ограда узвисује трем израђен од лукова у облику потковице, које подржавају четири ужљебљена четвороугаона стуба, тако да темплон више личи на велику колонаду стубова. Τσαпάρλη, 11. Лук који се налази симетрично постављен према главној апсиди је мало шири од два бочна лука. Као што прикладно запажа и Брије, горенаведени темплон подсећа у довољној мери на општи распоред који се може видети на монументалном византијском темплону. Bréhier, 53.

⁶⁹⁹ Став о њиховом значају за развој темплона ка затвореном иконостасу је изнео Брије. Bréhier, 53–54.

⁷⁰⁰ Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 253.

⁷⁰¹ Τσαпάρλη, 10.

⁷⁰² Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 253.

⁷⁰³ Хадзидакис сматра да тај пример затворених простора између стубова „одражава без сваке сумње већ увелико распрострањене обичаје, у најмању руку у централним регионима“. Напомиње да је гипс, унутар оплоте олтарске преграде Евангелистрије, тачније на полеђини поменутих икона Христа и Богородице, украшен црвеним и црним цик-цак линијама, попут оних које постоје на полеђини већег броја икона у манастиру на Синају, из истог периода. „Сликара је на овај начин хтео да истакне да на том месту имитира покретне иконе.“ Из свега он закључује „да су по обрасцу ове олтарске преграде, од мермера или од дрвета, представе Христа и Богородице насликане на преносивим иконама“. Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 342.

⁷⁰⁴ Табла XXXVI. 5 и 6. Исто, 342.

лука храма, изнад олтрске преграде, насликана су два Светитеља и то на месту где се обично налазе Христос и Богородица у стојећем ставу.

Има још примера зазиђивања темплоне. У цркви Светог Ђорђа⁷⁰⁵ у Јераки распоред слика је исти. На мермерном темплону, празнина простора између стубова је испуњена гипсом, што је обичај с којим ће се наставити и у следећим вековима, а на тој површини су насликане најкасније почетком 13. века,⁷⁰⁶ две фреско-иконе; једна приказује Богородицу Умиљеније а друга Христа са отвореном књигом, обе у облику попрсја док су на стубовима изнад олтарске преграде представљени свети ратници.⁷⁰⁷

Треба да се нагласи да смо озидане темплоне⁷⁰⁸ имали раније. Ови темплони или су били израђени од почетка на такав начин, као они из Кападокије,⁷⁰⁹ или су потицали од старих византијских темплоне, који су се променили у зидане,⁷¹⁰ као што се десило са темплонем у Нагоричину⁷¹¹ током 14. века и са темплонем из епископије Мани.⁷¹²

Озидани темплон кападокијског типа⁷¹³ могуће је пронаћи на разним местима.⁷¹⁴ Н. Драндакис примећује, позивајући се овом приликом на сличности између кападокијских иконостаса, оних из Манија и аналогних из Јужне Италије, да сви ови темплони сведоче о путу, који је следила ова струја уметности, који води са Истока, преко јужне Грчке, према Западу.⁷¹⁵

⁷⁰⁵ У самој тврђави у месту Јераки. Исто, 342.

⁷⁰⁶ Исто, 342, таб. XXXVII.

⁷⁰⁷ За иконе светих храма представљене на западним странама стубова беме, у истом реду са темплонем, о којима је г. Хадзидакис говорио, Палас каже да оне нису полазна тачка, већ доказ. Палас је ово говорио после Хадзидакисовог излагања. Pallas, 367.

⁷⁰⁸ Као што примећује Н. Драндакис у: Δρανδάκης, *Βυζαντινὰ Τοιχογραφία*, 69, нап. 3.

⁷⁰⁹ Високи кападокијски иконостаси вероватно представљају, наравно са одређеним варијацијама, модел озиданих или дрвених темплоне који су заменили старије монументалне преграде. На њих мисли Бреје у: Bréhier, 54.

⁷¹⁰ Τσαπάρλη, 11.

⁷¹¹ Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, сл. 5, стр. 17.

⁷¹² Δρανδάκης, *Βυζαντινὰ Τοιχογραφία*, 69, таб. 54.

⁷¹³ Као што је онај у Белој Цркви Каранској. Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, стр. 17, сл. 6.

⁷¹⁴ Такав је израђен и у параклису Св. Јована у Мистри. Bréhier, 54. (Millet, таб. 15, 2). На кападокијске темплоне подсећа иконостас из Цркве Св. Пантелејмона у Буларијону. (Δρανδάκης, *Άγιος Παντελεήμων Μπουλαριών*, 444–445, сл. 3).

⁷¹⁵ Исто, 444–445, сл. 3.

Одређени споменици показују да је у време градње или обнове храма било предвиђено да се иконе поставе унутар стубова.⁷¹⁶ У Цркви Светог Ђорђа у Нагоричину⁷¹⁷ на зазиданој прегради очуване су две фреско-иконе које су баш постављене у простор између стубова и које га потпуно затварају.⁷¹⁸ На левој страни је Свети Ђорђе,⁷¹⁹ заштитник цркве, а на десној Богородица са Христом⁷²⁰ који се игра, познатија као *Пелагонитиса*.⁷²¹ Овде су то слике на малтеру, што оставља утисак имитације покретних икона.⁷²²

Грабар мисли да је разлог због кога су у Нагоричину затворени отвори између стубова темплона у томе што су икона светога заштитника храма и, у овом случају, копија неке познате иконе обично предмет нарочитог и непосредног поштовања. То су првенствено целивајуће иконе пред којима се верник моли и пали свеће. Ово значи да су се та места, најближа олтару и оси цркве, сматрала најприкладнијим за излагање ових икона у односу на она која би им се могла одредити у другим деловима храма, у наосу или нартексу.⁷²³

Зид олтарске, накнадно зазидане, преграде се разликује од осталих само по дебљини, много мањој од спољашњих зидова цркве, и по својој осредњој висини. Тај темплон садржи уобичајене елементе оних из 11. и 12. века, тј. „профилисан архитрав на врху преграде и два монолитна мала стуба са извајаним капителима који држе архитрав и уоквирују централне двери“⁷²⁴ темплона. Али између тих малих стубова, читав простор, од архитрава па до пода, испуњава зид на коме су, према броду цркве,

⁷¹⁶ Чињеница да за истраживање византијског темплона треба да узмемо у обзир, посебно кад је реч о питању икона између стубића темплона, словенске споменике, не треба да изненади, с обзиром на то да су, због срећне околности, споменици из ове области сачувани у већем броју и боље очувани од конзервираних споменика у другим областима. Τσαπάρλη, 14.

⁷¹⁷ Задужбина ромејског цара Романа Диогена (1067–1071), коју је обновио српски краљ Милутин 1313. године.

⁷¹⁸ Тодић, *Старо Нагоричино*, слике: 69, 73, 83–86.

⁷¹⁹ Исто, слика 84.

⁷²⁰ Исто, слика 86.

⁷²¹ Lasareff, 138.

⁷²² Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, 18. Један материјални детаљ ово чини очигледним: „сама слика је уоквирена благо испупченим луком на стубићима“. Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, 18.

⁷²³ Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, 19.

⁷²⁴ Исто, 10.

насликане две иконе, а у висини сокла неколико орнамента који су данас веома избледели. „Скелет” темплона, стубићи и архитрав, могао би да потиче из времена изградње цркве, док су панои који испуњавају отворе између стубова из 14. века.⁷²⁵

Када су ове иконе биле постављене у просторе између стубова? Постоје два мишљења о томе. По једном реч је о времену између 1313. и 1318. године,⁷²⁶ када је цркву комплетно реконструисао и украсио фрескама краљ Милутин, или нешто касније – негде половином 14. века.⁷²⁷

Озидани темплон кападокијског типа⁷²⁸ сусрећемо у Белој Цркви Каранској.⁷²⁹ Овај темплон је грађен после оног зиданог у Старом Нагоричину.⁷³⁰ Претпоставља се да су 1342. године⁷³¹ израђене фреско-иконе којима је она украшена и које нам омогућују, да и у тој цркви, откријемо целину иконографске концепције једног средњовековног темплона. И овде имамо сигурне доказе о иконама међу стубовима темплона. За разлику од ових зиданих преграда са иконама, на другим местима, покретне иконе на иконостасу може бити да су ту постављене много касније, односно било када. У Карану никакав камени скелет, стубићи или архитрав, не повезује делове темплон-иконостаса,

⁷²⁵ Студије Ћ. Бошковића нам омогућују да ово закључимо. Бошковић, *Извештај и кратке белешке са путовања*, 140–189 (о презиђивању унутрашњости храма у 14. веку видети нарочито стране 173–176). Од истог аутора види: *Архитектонски извештаји*, 212–223. О иконографском програму фресака из Нагоричана, укључујући и оне с иконостаса (са шемом распореда тема): (Окуњев, 87–120). О иконама Богородице Пелагонитисе види: (Вџлајев, 386–394, сл. 1–2).

⁷²⁶ Грабар сматра да је Црква у Нагоричином живописана између 1313. и 1318. године. Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, стр. 10, фуснота 5.

⁷²⁷ Ово Лазареву изгледа много вероватније. Према њему: „Постоји мала вероватноћа да се стара олтарска преграда из 11. века очувала после велике реконструкције Цркве Светог Георгија од стране краља Милутина“. Lasareff, 138. Ћ. Бошковић, који је радио лицу места, пише: „Изгледа да је, противно ранијој претпоставци, камени иконостас не из Милутинова доба, већ из времена старије цркве, а да су накнадно, у 14. веку, преко зазиданих отвора израђене фреске.“ Бошковић, *Архитектонски извештаји*, 219; (Бошковић, *Извештај и кратке белешке са путовања*, 173–176). Сlike Светог Георгија и Богородице Пелагонитисе се разликују у начину израде од фресака које датирају пре 1318. (Lasareff, 138).

⁷²⁸ Γσπάρλη, 12.

⁷²⁹ Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, стр. 17, сл. 6.

⁷³⁰ Симићева, 15–35; (Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, стр. 10, ф. 8).

⁷³¹ Милан Кашанин је 1928. године датовао ове фреске у период између 1332. и 1337. године. Кашанин, 14. Гордана Бабић је ово датовање померила у 1342. годину. (Бабић, *Портрет краљевића Уроша*, 17–19).

и по томе се он, много више од оног у Нагоричину, разликује од иконостаса ранохришћанске традиције.⁷³² Овде је у питању зид који се у једном комаду диже до врха, незауостављен никаквим архитравом нити венцем. На зиду су отворена три идентична лука, висока и уска. Два од та три лука, онај у средини и северни, представљају пролазе; трећи – јужни, затворен је једном ужом преградом и, на њему, у ниши која је тако настала, насликана је стојећа фигура Свете Дјеве са Дететом, на истом положају као и икона Богородице Пелагонитисе из Нагоричина.⁷³³

Икона која се налазила лево од Царских двери није сачувана. Можда би и овде могла да буде икона светог заштитника цркве? Али Грабар изражава сумњу у ту могућност и то зато што је црква посвећена Богородици, па није било потребно да се она по други пут прикаже у својству свете храма, док је у Нагоричину, посвећеном Светом Георгију, додата икона тог светитеља.⁷³⁴

Можемо приметити да се обичај да постоје велике фреско-иконе поред олтарске преграде раздвојио од обичаја да се интерколумније затварају иконама и, без обзира на семантичку подударност, наставио да живи у обе верзије.

9. Дрвени темплони

Треба знати да су током целог периода развоја византијске олтарске преграде заједно са мермерним постојале и дрвене варијанте ових феномена литургијског простора. Нажалост, не знамо како су изгледали дрвени темплони из 11–12. века.⁷³⁵ Сликани епистил се вероватно налазио на месту мермерног архитрава.⁷³⁶ Издужене иконе,⁷³⁷ које су вероватно биле епистилови дрвених⁷³⁸ темплона, по истој вероватноћи, биле су и украси мермерних темплона.⁷³⁹

⁷³² Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, 19.

⁷³³ Дакле, у Карану је десни отвор на иконостасу попуњен, да би се у њега ставила реплика неке чудотворне Богородичне иконе. Исто, 19.

⁷³⁴ Исто, 19.

⁷³⁵ Лазарев сматра да су они највероватније били највише присутни у најсиромашнијим црквама и да су подсећали на мермерне олтарске преграде али да су, без сваке сумње, имали неке особености по којима их је било могуће разликовати. Lasareff, 133.

⁷³⁶ Због тога би други регистар икона био непотребан, посебно када су Деисис и Празници били насликани као што је то случај са иконама са Синаја, које су постављене на један панел. Исто, 133.

⁷³⁷ Исто, 117.

⁷³⁸ Исто, 133–134.

⁷³⁹ На ово је већ указивао Е. Е. Голубински. Голубинский, *История русской церкви*, 205–206.

Иако до нас нису стигли први дрвени темплони,⁷⁴⁰ концепција дрвеног темплона се вероватно мало разликовала од мермерног: исти ниски зидови, стубићи и архитрави.⁷⁴¹ Архитрави, састављени од две даске повезане шупљикавом оградом, били су пажљиво и с мером обрађени. Од посебног значаја за нас је претпоставка Лазарева да су прве иконе у доњим зонама олтарске преграде управо биле постављене у међупросторе дрвених темплонâ.⁷⁴² Временом су ови темплони потпуно потиснули мермерне. Није било могуће поставити на мермерне темплоне велики број икона, а осим тога они су често остајали скривени⁷⁴³ иза дрвених иконостаса који су у каснијим периодима постављани испред њих.⁷⁴⁴

Дрвени темплони су постојали свакако још од ранохришћанских времена,⁷⁴⁵ али због брже и лакше пропадљивости дрвета очувано је мање остатака оваквих преграда и оне које су преживеле зуб времена и друге невоље су доста каснијег датума.⁷⁴⁶ Зато нисмо у могућности да тачније знамо облик и етапе формирања ових темплонâ. Најстарији сачувани примери оваквих преграда су: део архитрава из Цркве Св. Стефана из Касторије, Мали Град на Преспи и други из храма Преображења⁷⁴⁷ из области са истог језера. Сви они воде порекло из епохе после 13. века.⁷⁴⁸ Због тога Г. и М. Сотирију⁷⁴⁹ исправно запажају да нисмо сигурни како је изгледао облик средњовизантијских дрвених преграда олтара, а вероватно да они нису увек били истог облика. На основу облика веома малог броја архитравâ са Синаја закључују да би ови

⁷⁴⁰ Документа које су објавили Г. Сотирију и Л. Бреје нису довољна; на основу њих није могуће извући опште закључке. Lasareff, 141.

⁷⁴¹ Исто, 141.

⁷⁴² Исто, 142.

⁷⁴³ Још 1930. године француски византолози – Луј Бреје (Louis Bréhier) и Габријел Мије (Gabriel Millet) су на Светој Гори запазили остатке многих ранијих олтарских преграда које су сакрили дрвени иконостаси из каснијих периода (у манастирима Ивирон, Ксенофонт, у параклису Светог Николе у Манастиру Ватопед, у Протату у Кареји). Bréhier, 49–50.

⁷⁴⁴ Lasareff, 142.

⁷⁴⁵ Познато је да смо за време ранохришћанског периода имали дрвене заштитне ограде на положају мраморних олтарских преграда. Ово потврђују и начини украшавања, који одговарају архитектонским деловима ове епохе, као што је низ од заштитних ограда са ромбоидима или такозване пробушене заштитне ограде. Овакво украшавање је претрајало и на мермерним радовима. Τσαπάρη, 16.

⁷⁴⁶ Τσαπάρη, 16.

⁷⁴⁷ Πελεκανίδου, 129–131.

⁷⁴⁸ Τσαπάρη, 16.

⁷⁴⁹ Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, 100–101.

темплони требало да имају једноставан облик мраморних преграда са стубићима и архитравом, као отприлике и они делови дрвених темплонâ из Касторије и Преспе који су горе споменути.

Логично је претпоставити да је процесу ширења дрвених темплона допринело осиромашење ктитора и приложника хришћанских у 14. веку и каснијим временим.⁷⁵⁰ Према раније реченом у могућности смо да са релативном сигурношћу устврдимо да су се дрвени темплони у начелу појавили на сиромашнијим и по значају другоразредним споменицима и да се, макар у епохи до 14. века, нису суштински разликовали од мермерних темплонâ, копирајући вероватно облик и начин њиховог украшавања. Разликовања ће почети касније када су се дрвени темплони проширили да би прихватили већи број икона. Нарастање разлике у односу на старе мермерне темплоне ће се одиграти под упливом страних утицаја, који су били далеко од византијског предања.⁷⁵¹ Због тога се оно што је раније речено о мермерном темплону може принципијелно применити и на дрвени током дугог временског периода, све до епохе у којој он почиње да се развија у другом смеру. Најстарији целовито сачувани дрвени темплон потиче из Храма Св. Николаја у Велвенду код Козане из 1592. године.⁷⁵² Овде се налазимо још увек испред иконостаса израђеног у дрвету са два реда икона.

⁷⁵⁰ Chatzidakis, *Ikonostas*, 346.

⁷⁵¹ Τσαπάρη, 17.

⁷⁵² Исто, 17.

IV КОНСТИТУТИВНИ ЕЛЕМЕНТИ ОЛТАРСКЕ ПРЕГРАДЕ

1. Архитрав

Архитравна греда, епистиљон, представља један од најзначајнијих конститутивних елемената олтарске преграде. Од свих делова темплона на које се могу постављати иконе, на архитраву је најразноврснији избор тема. Најранији почети појављивања икона на олтарској греди, иако на основу малог броја извора, могу се лоцирати у 10. веку.⁷⁵³ Из 11. века имамо много више сведочанстава о овом феномену.

У једном од најстаријих помена ове врсте икона из 11. века говори се о темплону са сценама из живота Светог Јована Претече и Деисисом.⁷⁵⁴ У тексту дословно стоји: „(...) могле су се видети и друге иконе осликане на дрвету: темплон је имао по средини Деисис и приповест о Часном Претечи“.⁷⁵⁵ У истом периоду помињу се иконе које су из Цариграда пренете за саборни храм Манастира Монте Касина – реч је о архитраву са тринаест четвороугаоних икона.⁷⁵⁶ О теми ових икона и о материјалу од кога су начињене нема прецизних података.⁷⁵⁷ Имајући у виду да је игуман бенедиктинског манастира био блиско повезан са Цариградом и верском праксом постојећом у њему, Лазарев претпоставља да овакво коришћење икона није било у супротности са праксом у престоници Византијског царства. Хадзидакис потврђује и прецизира претпоставку Лазарева⁷⁵⁸ о пореклу ових икона и каже да се већ средином 11. века у Цариграду формирао фриз од покретних икона изнад архитрава.⁷⁵⁹

⁷⁵³ Chatzidakis, *L' évolution de l' icône aux 11e–13e siècles*, 338. Он сматра да појава икона на епистиљу „не може бити каснија од 10. века“. Chatzidakis, *L' évolution de l' icône aux 11e–13e siècles*, 343.

⁷⁵⁴ Chatzidakis, *Ikonostas*, 338.

⁷⁵⁵ Gautier, *La Diataxis de Michel Attaliate*, 88, 96. Овај текст Хадзидакис поткрепљује помињањем „икона епистиља Синајског манастира, од којих једна представља сцене из живота Светог Евстратија, а у средини је такође Деисис“, а одговара му и један други архитрав са сценама из живота Богородице. Chatzidakis, *Ikonostas*, 338-339.

⁷⁵⁶ Од којих су десет цариградског порекла а три су израђене у самом Монте Касину. Lasareff, 131–132; (Chatzidakis, *Ikonostas*, 332); (Chatzidakis, *L' évolution de l' icône aux 11e–13e siècles*, 339).

⁷⁵⁷ Исто, 339.

⁷⁵⁸ Lasareff, 132.

⁷⁵⁹ Chatzidakis, *L' évolution de l' icône aux 11e–13e siècles*, 339.

Епистилне иконе најчешће су сликане заједно, на једној греди.⁷⁶⁰ Ове иконе су се налазиле у виду фриза који се налазио изнад архитрава.⁷⁶¹ Оне су могле бити израђене или од неколицине дугих дрвених комада на којима је представљено више тема или као онолико одвојених комада колико има обрађених сижеа.⁷⁶² Највише коришћена метода је израда једне целине, композиције, дугих икона.⁷⁶³ Најчешће је свака сцена била смештена у луку⁷⁶⁴ на дрвеној дасци. Постављање сваке епизоде на икони епистила у оквир једног лука који се ослања на два стубића чини неку врсту рама за сцену која је приказана.⁷⁶⁵

Што се тиче садржаја слика представљених на тим дугим и узаним иконама, место у средини обично заузима Деисис од три лика. На дужим иконама, место у средини је посвећено Великом Деисису састављеном од девет ликова: уз Триморфон се налазе два арханђела и два пара јеванђелиста у стојећем ставу.⁷⁶⁶ Изнад Деисиса су приказани празници или сцене из живота светог.⁷⁶⁷

Тема Великог Деисиса је могла да заузме читав један ред, као што се обично догађало на архитравима из прве етапе израде иконографских представа од камена, слоноваче и сличних материјала.⁷⁶⁸

Закључак Хадзидакиса је да је Велики Деисис, већ у периоду 11–12. века, почео да се појављује на архитраву и то сам, у реду састављеном од одвојених икона.⁷⁶⁹ Постојала је извесна врста слободе у избору тема и слика приказаних на епистилним иконама које су вероватно биле повезане са карактером цркве односно капеле којој су

⁷⁶⁰ Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 259.

⁷⁶¹ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 343.

⁷⁶² Исто, 344.

⁷⁶³ Својевремено је највећа композиција те врсте икона била она пронађена у Манастиру Ватопед на Светој Гори, која се првобитно састојала од пет дугих комада, укупне дужине више од пет метара и висине 70 цм. Исто, 344.

⁷⁶⁴ Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 259, слика 6.

⁷⁶⁵ Lasareff, 117.

⁷⁶⁶ Ако се изузме централна фигура Христа на престолу, која је већих размера, остале фигуре су представљене две по две, испод сваког од рељефних лукова. Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 344.

⁷⁶⁷ Lasareff, 117.

⁷⁶⁸ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 345.

⁷⁶⁹ Исто, 349.

иконе биле намењене.⁷⁷⁰ Ово зависи од намене самог храма. Тако је, на пример, за *Додекаортон* комбинован са есхатолошким идејама Деисиса примећено да „више одговара обичним црквама у којима се служба одржава сваке недеље односно сваког дана – као што је то случај у манастирима“.⁷⁷¹

Сцене из живота неког светог које су приказане на епистилној греди на темплону су вероватно намењене параклису посвећеном дотичном светом.⁷⁷² У прилог овоме иде чињеница да се у неким манастирима посебно у континенталној Грчкој и шире на Балкану наставља са овом традицијом, у најмању руку, до краја 18. века.⁷⁷³ Дакле, у параклисима који се налазе унутар или изван манастира, где су ретке литургије, на темплону је обично приказан само Велики Деисис,⁷⁷⁴ док 12 великих празника нема. Највећи број сачуваних византијских епистила декорисано је приказима Великих празника. *Додекаортон* је вероватно био новина, и вероватно најраспрострањенија тема у односу на представе из претходне фазе развоја темплона.⁷⁷⁵ Велики број ових епистилних греда обрађен је и објављен у последње две деценије 20. века, што је олакшало истраживање овог питања.⁷⁷⁶

⁷⁷⁰ Исто, 345–346.

⁷⁷¹ Исто, 346.

⁷⁷² Weitzmann, *The Icon*, 78, таб. 20; (Weitzmann, *Illustrations to the Lives of the Five Martyrs of Sebaste*, 109–110, сл. 28–29).

⁷⁷³ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 346.

⁷⁷⁴ Исто, 346.

⁷⁷⁵ На ово указује серија епистила са Синаја и са Атоса. Исто, 344.

⁷⁷⁶ На четири епистила са Синаја из 12. и почетка 13. века (Вајцманова реконструкција) изображено је дванаест утврђених, општих, празника (два фрагмента из капела Св. Георгија и Св. Константина и Јелене; четири фрагмента поново сакупљена и у употреби као епистил у капели Доња Панагија; три фрагмента у капели Св. Константина и Јелене и из капеле Горња Панагија; три фрагмента у капели Горња Панагија). Друге две комплетне епистилне греде, можда из 14. или 15. века, донекле су другачије (грета у Цркви Свесвете Теоскепасти, Калопанајотис на Кипру, са сценама у два реда, где се поред дванаест празника налази и десет других сцена из циклуса Христовог страдања укључујући и Тајну вечеру; грета у Музеју у Верији, која изгледа да је комплетно декорисана са шест празника.) Постоје и непотпуни и раштркани фрагменти (два комада на планини Синај, један у старој Библиотеци и други на боку капеле Саборне цркве; четири комада од епистила који се налазе у Ватопеду на Светој Гори; два фрагмента у Великој Лаври скупа са два фрагмента из Ермитажа у Петрограду; један фрагмент у Ермитажу са Преображењем и фрагмент у приватној колекцији са Васкрсењем Лазара; шест емајла сада присаједињених на Златном олтару (Pala d'oro) у Венецији, за које је Епштајнова показала да би, са додатком шест преосталих празника, одговарали слободном простору за епистил у Цркви Пантократора у Константинопољу, којој су, како се веровало у 15. веку,

На основу тога постављене су теорије да су до краја 11. века иконе дванаест празника биле смештене на архитрав или се тај феномен одиграо у дубљој прошлости, у 10. веку.⁷⁷⁷

Међу писаним изворима који помињу иконе 12 великих празника истиче се *Завештање* Евстатија Воиласа из 1059. године, у коме се говори о иконама Господњих празника: „тридесет различитих златних уреза урађених са клином који имају Господње празнике и разне свете“.⁷⁷⁸ Ова информација, иако је недовољно прецизна, може да буде од користи јер указује на вероватноћу да су Велики празници обухватили комплетне серије икона намењених олтарској прегради.⁷⁷⁹ Ове су иконе могле бити излагане ради јавног поклоњења на одговарајуће празнике.⁷⁸⁰

У Бачковском типичу стоји да је „темплон имао дванаест празника“. У наставку се говори да *пред иконама дванаест Господњих празника буде упаљено дванаест кандила*: „А од тада нека се гасе свеће, и нека стоје кандила која стално горе и дању и ноћу. А према и испред икона са 12 Господњих празника сваки дан у време појања нека се пале дванаест кандила до отпуста.“⁷⁸¹ И *Завештање Св. Христодула* помиње празнике али не и олтарску преграду. У овом спису Светог Христодула са острва Патмоса из 1093. године помиње се „диптих са другим иконама на коме су Господњи празници“.⁷⁸²

Ни инвентар Манастира Св. Пантелејмон на Светој Гори из 1142. године нам не говори да ли су се иконе на темплону налазиле на једној греди. У њему се каже да се на иконама темплона налазе Господњи празници: „један темплон из Св. цркве (...) који има Господње празнике“.⁷⁸³ Ни овде не можемо бити сигурни да ли је реч о дугим иконома, односно о иконама које су поређане у низу, нити да ли је Триморфон убачен у ове велике празнике.

ови емајли првобитно припадали). Списак преузет из: Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 260–261. види: (Epstein, 5).

⁷⁷⁷ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 347.

⁷⁷⁸ Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 262.

⁷⁷⁹ Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 346.

⁷⁸⁰ Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 262.

⁷⁸¹ Gautier, *Le Typic du sébaste Grégoire Pakourianos*, 73.

⁷⁸² Miklosich-Muller, 84.

⁷⁸³ Actes de Saint-Pantéléemôn, 74.

У Инвентару Цркве Пресвете Богородице Скотинис из 1247. године у Малој Азији помиње се на темплону дванаест малих икона празника:⁷⁸⁴ „На самом темплону је дванаест малих икона празника за Царске празнике“. Овај текст је експлицитнији по овом питању.⁷⁸⁵

На основу извора и са сачуваних епистилних греда, евидентно је да серија дванаест Господњих празника није постала општеприсутна пре 12. века. Тих дванаест празника су били: Благовести, Рођење Христово, Срећење Господње, Крштење Христово, Преображење, Васкрсење Лазара, Цвети (Улазак у Јерусалим), Распеће, Васкрсење, Вазнесење, Педесетница и Успење Пресвете Богородице.⁷⁸⁶

Велики празници су били суштински елемент у литургијском календару Византијске цркве и били су прослављани са посебном свечаношћу.⁷⁸⁷ Сам број празника више има везе са стилем популарне побожности⁷⁸⁸ него са литургијским мистагогијама или, још мање од њих, са богословским мишљењима. Мишљење да су неки празници значајнији од других настало је веома рано. Постојала је општа сагласност у погледу њиховог степеновања по важности.⁷⁸⁹ Ипак, најранији „символични“ списак, каталог, празника налази се у *беседи* приписиваној Светом

⁷⁸⁴ Chatzidakis, *Ikonoostas*, 340.

⁷⁸⁵ Дванаест малих икона царских празника би, по свему судећи, могле имати аналогне иконе са сценама дванаест празника. Хадзидакис се најпре подсећа иконе Прање ногу са Синаја, која потиче из X века, затим помиње две иконе из 12. века за које с разлогом сматра да припадају истој серији Додекаортоне и да су и добављене из Цариграда. И мада, за овај пар икона можемо више-мање бити сигурни да потичу са Додекаортоне састављеног од одвојених комада, то није случај са изолованим иконама из овог периода на којима су приказане исте сцене. Chatzidakis, *L' évolution de l' icône aux 11e–13e siècles*, 347.

⁷⁸⁶ Иако су и други празници могли да буду додавани, „првенствено циклус Страдања Господњег или циклус из детињства Мајке Божије“. Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 262.

⁷⁸⁷ Могуће је да они воде порекло из Палестине подударујући се са теофанијама Христа. „Могуће је иконографију Великих празника истражити уназад у приказима тих празника на палестинским олтарима саграђеним у част неког од празника.“ Исто, 264.

⁷⁸⁸ У прилог овоме говори фиксирање броја празника на седам (због тога што је Стварање света окончано за седам дана), или на десет (због Десет Божијих заповести или због десет фраза у Молитви Господњој). Исто, 264.

⁷⁸⁹ Исто, 263.

Јовану Златоустом.⁷⁹⁰ Овај списак садржи седам празника.⁷⁹¹ Потпуни списак од дванаест празника први пут се појављује у поеми која се приписује и Јовану Евхаитском⁷⁹² и Теодору Продрому⁷⁹³, која вероватно није настала пре 12. века.⁷⁹⁴ Тек много касније је канонска листа била посведочена у литерарним изворима⁷⁹⁵.

Празници и Деисис су били саставни део једног истог регистра, дакле били су у једном реду. Међутим, ове иконе су могле бити и у саставу два одвојена регистра, и то је чак бивало „неопходно када се циклус празника састојао од икона за молитвено поштовање“.⁷⁹⁶ Када је свака икона празника бивала један одвојени пано, било је могуће померити је и поставити је на сталак ради поклоњења.

Постоје мишљења да су, како је време одмицало, од 11. века бивали све чешћи случајеви дуплих редова икона изнад архитрава, на две односно три плоче или на више одвојених комада.⁷⁹⁷

Има разлога да се сматра да су иконе епистила које су нам познате пореклом из неког веома важног центра, или из радионица повезаних са овим центром, без обзира на

⁷⁹⁰ Јован Златоуст, *Εἰς τὴν Ανάληψιν*, (*Ὀμιλία δ'*), PG 52: 799–802. Овај одељак који има за тему Вазнесење Христово се налази у делу које није аутентично Златоустово. У беседи се анализирају сви Христови празници по реду. (Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 263).

⁷⁹¹ Исто, 263.

⁷⁹² Јован Евхаитски, *Ἑπόμνημα εἰς Πίνακας Μεγάλους τῶν Ἑορτῶν ὡς ἐν τύπῳ ἐκφράσεως*, PG 120: 1197a-b.

⁷⁹³ Теодор Продромос, *Ἐπιγράμματα ὡς παλαιότατα οὕτω καὶ εὐσεβάστατα*, PG 133: 1123a-b. Ако се узме у обзир да је приписивање ове поеме Теодору аутентично, ово дело мора потицати из 12. века, будући да је Теодор умро око 1166. (Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, 264).

⁷⁹⁴ Поема се разликује од серије сцена насликаних на епистилима по томе што она укључује и празник Обрезања Христовог (које је ретко било сликано у византијској уметности) а изоставља Успење Богородице (које је већ било сликано на епистилним гредама у 12. веку). Исто, 264.

⁷⁹⁵ Исто, 264.

⁷⁹⁶ Лазарев је о овоме говорио на основу свога бављења издуженим иконама из 11. и 12. века, на којима су празници и сцене из живота Светог Евстратија, који се налазио изнад Деисиса. Lasareff, 132.

⁷⁹⁷ Ово давно запажање потиче и од Вајтсмана и од Хадзидакиса а заснива се на индиректном сведочењу једне иконе из 11. века, која се такође налази на Синају. На овој икони су у минијатури горе приказани Велики Деисис, састављен од девет паноа, а затим дванаест празника. Трагови цртежа лукова изнад сваке сцене потврђују тесну повезаност иконе са дугим иконама епистила. Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 349.

разноликост стила.⁷⁹⁸ Тип дугих икона које су прављене у престоници да би украшавале олтарске преграде⁷⁹⁹ имао је велики одјек на хришћанском истоку.

Осим триптиха на архитравима су се могле налазити и друге композиционе форме икона, попут полиптиса, који су у тим случајевима имали поједностављене сцене због малих димензија.⁸⁰⁰ Друге форме које су се налазиле на истом месту такође припадају категоријама вишеделних икона – хексаптиси, тетраптиси па чак и диптиси. Могуће је да су ове иконе, барем у 11. веку, биле релативно често у општој употреби.⁸⁰¹ Смањена композиција, мирна, уравнотежена, која садржи само битне елементе приче, као и избор празника који одговара кругу на крају крајева обавезних 12 празника, односи се на уметност икона са архитрава.⁸⁰²

Хексаптиси су свечанији због богатства илустрација, будући да садрже сцене и из Минеја и из Триода, а често и Страшни суд. Ову особину имају и због ефекта који чини упадљива разлика између смањене димензије лика и сцене која је одговарајућа за минијатуру и димензије целине од шест отворених крила иконе.⁸⁰³ Ова врста икона је, изгледа, касније ишчезла.⁸⁰⁴

За постојање крста на темпону немамо ниједно сведочанство али постоје подаци да је у предиконоборачком периоду постојао метални крст на томе месту, што је потврђено и у Светој Софији и на Синају.⁸⁰⁵ Индиректна сведочанства, тј. наговештај, даје италијански сликани Крст из 13. века, карактеристичан за радионице византијске

⁷⁹⁸ Исто, 350.

⁷⁹⁹ Исто, 351. Да би доказао ово „суштинско јединство“ које констатује „на плану квалитета и теолошких тенденција“ икона са Синаја и Атоса, Хадзидакис подсећа на „једну техничку црту која то доказује а ради се о начину украшавања полеђине ових икона“, што се примећује на икони из Ватопеда, бар на четири иконе са Синаја и на неким другим. Присуство истог начина рада и истих украсних сижеа на полеђини ових пет икона различитог стила а које се налазе на веома удаљеним местима само може да потврди чињеницу да је реч о уметничким делима из заједничког центра, ако не и из заједничке радионице, који се због горепомнутих разлога бар до 1204. године налазио у самом Цариграду.

⁸⁰⁰ Исто, 352.

⁸⁰¹ У попису драгоцености Манастира Св. Јована на Патмосу, налази се један диптих од шест икона са моштима. Сем тога, Св. Христодул, оснивач овог манастира, побројао је у свом *Завештању* (1093) иконе које оставља манастиру, и међу њима навео диптих са Господњим празницима. Исто, 352.

⁸⁰² Исто, 352.

⁸⁰³ Исто, 353.

⁸⁰⁴ Али се одржала у Западној цркви и у руској уметности. Исто, 353.

⁸⁰⁵ Chatzidakis, *Ikonoostas*, 349.

школе.⁸⁰⁶ На Московском сабору 1666–1667. године прописано је да се убудуће ставља Крст са Распећем на врх олтарске преграде. За ову праксу тада је речено да постоји „од давнина у свим светим црквама у источним земљама“.⁸⁰⁷ Од тада у Русији почиње постепено заживљавање овог обичаја, па су се нови иконостаси градили с приказом Распећа на врху.⁸⁰⁸

2. Деисис

Говорећи о програму олтарских преграда, често смо се дотицали композиције Деисис. Због њеног значаја, важно је подробније сагледати њено порекло и смисао.

Иако Деисис припада јасном иконографском типу византијске уметности, савремени научни каталози и енциклопедије не дају јединствену дефиницију ове речи.

Она се, често своди само на спољашњи опис композиције. Тада се Деисис описује као: „(...) једна симболична група Христа, Богородице и Св. Јована Крститеља. Наш Господ седи у трону у центру; два остала лика стоје окренута према њему, сваки

⁸⁰⁶ Крст који се налази на Синају (у депоу икона из 12. века) можда је мало осветлио ово питање јер је омогућио да се бар делимично реконструише специфична иконографија овог дела темплона – иконостаса, „која је изгледа повезана, као што и треба, са циклусом Страдања“. Испод Распетог налазило се Полагање у гроб а изнад, Вазнесење. Веровато да се на два попречна краја крста налазило Прање ногу и Тајна вечера. „Смањене димензије тога крста (реконструисана висина је 49,3 цм) дају сликама на њему обележје минијатуре, тако да су те иконе исте величине као иконе архитрава који овај крст надвисује.“ Овај крст може да се доведе у везу са једном одређеном групом икона архитрава на Синају. За Хадзидакиса, остаци овог сликаног крста, с краја 12. века, „довољно поуздано употпуњују наше информације о категоријама икона темплона“ и помажу да слика темплона-иконостаса „постане јаснија“. Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e–13e siècles*, 353–354.

⁸⁰⁷ Одлуком московског сабора 1666–1667. године се наређује да се на врх иконостаса постави св. Крст са приказом распетог Христа на њему, уместо икона Господа Саваота и Нерукотвореног Спаситеља. У Одлуци се, између осталих каже: „(...) Уместо Саваота поставити Крст, тј. Распеће Господа и Спаса нашега Исуса Христа. Поредак какав се држи од давнина у свим светим црквама у источним земљама и у Кијеву и свуда широм Московске Државе (...)“, *Книга соборных дѣланій , ахѣѣ года, л. кѣ на ѿб-кѣ* ([у рукопису] л. мѣ-мѣ).

⁸⁰⁸ На неким иконостасима, који су изграђени пре 1667. године и који нису имали распеће, оно је постављено касније. Али, многи иконостаси ни до краја 19. века на врху нису имали Распеће. Сперовский, *Старинные русские иконостасы*, 12.

од њих држећи обе руке у ставу мољења⁸⁰⁹ Неко још једноставније описује ову композицију: „(...) приказ Христа у трону између Марије и Јована Крститеља“.⁸¹⁰

Корак напред у одгонетању смисла ове сцене представља њено богословско читање. Тада се Деисис описује као сцена – Молитва на којој је Христос – Судија, а Св. Дјева и Претеча моле се заступајући људски род.⁸¹¹

Претпоставља се да су руски истраживачи увели овај појам као технички термин који је потом заживео у општој литератури. Они су се већ крајем 19. века бавили пореклом овог термина.⁸¹² У Русији је грчка реч δέσις била у употреби већ у 12. и 13. веку,⁸¹³ а сматрало се да је то свакако због појаве ликовног мотива Деисиса у исто време.⁸¹⁴ Да је у Цариграду, одакле су Руси ову реч вероватно преузели, овај појам заборављен види се по томе што приручници о сликарству из 17. и 18. века⁸¹⁵ описују различите употребе композиције али је никад не називају Деисис.⁸¹⁶

Најраније познати назив, који се без сумње односио на Деисис, је натпис на триптиху од слонове кости који се налази у Венецијанској палати у Риму из средине 10. века, где се помиње термин Τὸ τρίτον, што указује на трочлану групу.⁸¹⁷ Ово се односи само на композицију и на мотив три лика, док тек назив Деисис открива духовни садржај приказа.⁸¹⁸ Називи не пружају конкретне доказе да би се одговорило на питање о дубљем, есхатолошком и духовном садржају ове композиције.

Мишљења о значењу ове речи се веома разликују. Истичу се две тенденције: једна, која се креће пре свега око форме, и друга, која је окупирана духовним садржајем.⁸¹⁹ Пошто се Богородица и Свети Јован Крститељ појављују на Страшном Суду као молитељи тек у 11. веку, доведено је у питање њихово извођење из

⁸⁰⁹ Dalton, 664–665.

⁸¹⁰ Bleckwith, 169.

⁸¹¹ Vogay, 59,

⁸¹² Исто, 60.

⁸¹³ Срезневский, *Материалы I*, 651.

⁸¹⁴ Vogay, 60.

⁸¹⁵ Ерминија Дионисија из Фурне, 58–563; (Ерминија породице Зографски, 409–679).

⁸¹⁶ Vogay, 60.

⁸¹⁷ Dalton, 664–665.

⁸¹⁸ Vogay, 61.

⁸¹⁹ Исто, 61.

есхатолошких представа.⁸²⁰ Уочено је и то да текстови из широм отворене књиге Христове⁸²¹ заправо искључују есхатолошко тумачење.

Постоји одређена разлика између почетног ступња у развоју Деисиса, тј. између репрезентативно фронтално постављене три фигуре које стоје једна поред друге и развијеног Деисиса где се споредни ликови окрећу у молитвеном ставу према Спаситељу. Што се тиче односа Деисиса и Страшног Суда, тумачења њихове везе се крећу од оних која тврде да Деисис као самостална икона нема никакав есхатолошки смисао него је тек касније постао саставни део приказивања Страшног Суда, па све до оних који тврде да Деисис припада од самог почетка иконографији Последњег Суда, и да је он, у ствари, само својеврсна скраћена верзија⁸²² ове теме.

Деисис се неизбежно уклапа у постјустинијански развој православне црквене уметности, а бројне варијанте из 10. века могу да се објасне само на тај начин да је представа већ била формирана пре иконоборства.⁸²³ Постиконоборачке представе Деисиса су прилично јасне. Где је присутан Христос, ту је и само Царство Божије. Присуство Христа усмерава Цркву према есхатону и чини је есхатолошком заједницом. Царство Божије не припада садашњем свету, али је оно за Цркву мерило суда свему што је у свету и кроз њега Црква вреднује све остало. Царство Божије, у чије име и постоји Црква,⁸²⁴ релативизује наше време и историју, али им не укида смисао. Напротив, афирмише их, тј. и историја и време се истовремено обогаћују. Време постаје сасуд вечности, а историја област објављивања Царства Божијег.⁸²⁵ Другим доласком Христовим оствариће се последње испуњење Божијега плана: пало човечанство ће се довести до кончине за коју је саздано – до пуноће обожења. Домострој спасења ће достићи своје крајње извршење. Икона Христа истиче жељу и извесност славног Доласка Господњег. Христова Парусија на крају векова откриће све што је било невидљиво садржано у Христовом Васкрсењу пасхалне ноћи, чинећи да Његово Тело – Црква, учествује у коначном тријумфу над грехом, страдањем и смрћу. То је оно чему се Црква нада и што представља њену основну извесност. Ставови Отаца Цркве разликују се по овом питању од онога што је опште прихваћено у

⁸²⁰ Исто, 62.

⁸²¹ Grabar, *L'empereur dans l'art Byzantin*, 103.

⁸²² Vogay, 64.

⁸²³ Исто, 68.

⁸²⁴ Мандзаридис, *Социологија*, 121.

⁸²⁵ Исто, 120.

западном хришћанству од средњег века. Од тог доба, нагласак је премештен на кончину сваког појединца; сматра се да је вечни удео свакога коначно утврђен у тренутку смрти: светитељи иду на небо, непокајани грешници у пакао, а они који треба да испаштају одређену казну, иду у чистиште на краће или дуже време, али је њихово крајње спасење сигурно. Последњи суд, по оваквом схватању, само ће објавити коначну пресуду донесену на „личном суду“ у часу смрти. Отада су, за хришћане, значај Парусије, као краја историје, као и есхатолошко стремљење у њиховом животу и у животу Цркве, посебно смањени.⁸²⁶

Ако Деисис из 10. века још увек није био уврштен у икону Страшног Суда, онда је исти био приказ највише небеске Јерархије, једна специфична визија Небеског. У сваком случају, касније, секуларизовано потомство, поготово на Западу, није више суштински поимало ову проблематику.⁸²⁷

Проучавањем натписа на иконама ове врсте могу се ипак разликовати два основна типа.⁸²⁸ У првом случају реч је о указивању на заступничку димензију светих пред Христом а у другом се само објашњава предмет приказивања, приповеда оно што фигуре чине и говоре.⁸²⁹ Ова два приступа су у литератури названа *визионарски*, који је ранији, и *посреднички*, каснији.⁸³⁰

Богословски развој утиче да се Христос више приказује у важнијим деловима храма.⁸³¹ У 11. веку програми апсиде задобијају нарочит литургички смисао и тада регуларно укључују у себе Причешће Апостола, и касније портрете епископа који стоје погнуто.⁸³² Ово је време када се Страшни Суд развија као иконографска тема, скупа са Етимасијом, у коју су инкорпорирани и Богородица и Претеча који посредују.⁸³³ То се

⁸²⁶ Десеј, 18.

⁸²⁷ Вогану, 72.

⁸²⁸ Исто, 68.

⁸²⁹ Исто, 69.

⁸³⁰ Визионарски тип истрајава у Кападокији и Грузији а са друге стране, у регионима у којима је цариградски утицај био јачи, Деисис заодобија у зидном сликарству регуларни посреднички смисао, са конотацијама молитве на Страшном Суду. (Walter, *Bulletin*, 262). У апсидама гробних параклиса Деисис се, са посредничким смислом, уобичајено појављује још 913–920. године. (Thierry, *A propos des peintures d'Ayvali köy (Cappadoce)*), 5–22.

⁸³¹ Walter, *Bulletin*, 268.

⁸³² Исто, 268.

⁸³³ Исто, 269.

догађа у исто време када Деисис почиње да се појављује на темплону.⁸³⁴ Велики Деисис,⁸³⁵ који се развија из композиције Суда, има на темплону приказане светитеље који су, молитвено погнута, усмерени према централној фигури Христа.⁸³⁶ Овај Велики Деисис са сигурношћу може довести у везу са посредничким молитвама.⁸³⁷

Иако Павле Ћутљиви у 6. веку не даје довољно материјала на основу кога бисмо могли претпоставити да су слике са олтарске преграде биле предмет посебног култног поштовања, познато је да се теологија делотворности посредништва већ била развила још у 4. и 5. веку.⁸³⁸ Поштовање икона је било уско повезано са приватном побожношћу верних.⁸³⁹ То је очигледно из *Трећег слова против иконобораца* патријарха Никифора.⁸⁴⁰ Иконе верни молитвено и са поштовањем посматрају јер су на њима приказане личности светих. Из тог разлога иконе се, вели патријарх Никифор, постављају: „(...) на олтарску преграду (...) чак и пред свештеним олтаром.“⁸⁴¹ Иконе су биле постављене за молитвено поштовање будући да је олтар *по преимућству* место за такву активност.⁸⁴²

Овај одељак из дијалога са иконоборцима патријарха Никифора представља основну смерницу за разумевање потоњег развоја олтарске преграде. Ми не знамо да ли су слике олтарске преграде Цркве Свете Софије преживеле иконоборство, али: „(...) у 9. веку имамо доказе да је исти стил преграде био подигнут у Новој Цркви Василија I. Та преграда се састоји од паноя који се налазе између сребрних стубова који носе златни архитрав. На архитраву је била стављена слика Христа“⁸⁴³. У 12. веку, црква Манастира Пантократора била је дарована богатом преградом, украшеном, изгледа, са емајлираним иконама дванаест Празника који су данас инкорпорирани у олтар

⁸³⁴ Исто, 269.

⁸³⁵ Програм овог Деисиса се коренито разликује од оног у словачки.

⁸³⁶ Walter, *Bulletin*, 269.

⁸³⁷ Исто,.

⁸³⁸ Walter, *Further Notes on the Deësis*, 177.

⁸³⁹ Исто, 178.

⁸⁴⁰ Никифор Константинопољски, *Αντίρρησις καὶ ἀνατροπή*, PG 100: 464d–465a-b. Постоји каснија група заветних слика у цркви Светог Димитрија у Солуну, на стубовима који су бочно од улаза у олтар. Kitzinger, *Byzantine Art*, 21.

⁸⁴¹ Никифор Константинопољски, *Αντίρρησις καὶ ἀνατροπή*, PG 100: 465a-b.

⁸⁴² Никифор Константинопољски, *Αντίρρησις καὶ ἀνατροπή*, PG 100: 465a-b.

⁸⁴³ Теофан Настављач, *Ὁ Βίος τοῦ Βασιλείου*, PG 109: 341c.

базилике Светог Марка у Венецији.⁸⁴⁴ Такође, изгледа мало вероватно да су ови емајли били предмет поштовања.⁸⁴⁵

Потпуно развијен програм икона дванаест Празника са Великим Деисисом⁸⁴⁶ које су првобитно биле причвршћене за олтарску преграду налази се и у цркви Манастира Свете Катерине на Синају.

За средишњу фазу, између Нове Цркве Василија I (9. век) и 11. века, главни доказ у вези са декорацијом олтарске преграде нам је обезбеђен помоћу неких фрагмената архитрава⁸⁴⁷ на којима су фигуре урезиване а не клесане у камену.⁸⁴⁸

На основу доказа о континуитету декоративних програма олтарске преграде може се приметити подударност овог програма за преграду и за олтар.⁸⁴⁹ Међутим, у каснијој фази изгледа да се програм олтарске преграде развијао независно од олтара. Велики Деисис је постао суштинска тема олтарске преграде, док је, са изузетком гробних споменика, Деисис постао редак као тема за олтар.⁸⁵⁰

Процес клирикализације подстакао је верни народ да користи своју благочестивост и обичаје у остваривању дубљег сопственог учествовања у богослужбеном животу Цркве. Пошто је највећа већина верника била удаљена од олтара претпостављамо да им је изгледало логично да ће светитељ, чија се икона налази, унутар или у близини олтара молитвено посредовати за њих и тако их, на известан начин, враћати у олтар.

Из тога уверења, мисли Волтер, проистекло је да олтарска преграда прерасте у иконостас.⁸⁵¹ На њему су, наставља он, иконе које су биле предмет приватне побожности приказане по реду који одговара званичном литургијском посредништву. С једне стране тамо су били прикази дванаест Празника, док су, са друге стране, били разни редови светитеља, а њихов смисао као синтезе приватне и јавне молитве јасно је

⁸⁴⁴ Epstein, 4–5. Иконе на архитраву из манастира Ватопед наговештавају цариградско порекло за ову врсту олтарске преграде. Χατζηδάκη, *Εικόνες επιστολίου από το Άγιον Όρος*, 399.

⁸⁴⁵ Walter, *Further Notes on the Deësis*, 178.

⁸⁴⁶ Исто, 179.

⁸⁴⁷ Lasareff, 117–143.

⁸⁴⁸ Walter, *Further Notes on the Deësis*, 179.

⁸⁴⁹ Исто, 180.

⁸⁵⁰ Исто, 180.

⁸⁵¹ Исто, 181.

назначен тиме што су изнад улазних врата у олтар постављени Богородица и Претеча посредујући са обе стране код Христа за спасење рода људског.⁸⁵²

Оваквим приступом нижи део темплона доследно је постао резервисан за представе којима се одаје побожно поштовање и њихов декоративни програм мора бити тумачен на тај начин. Фреско-иконе Богородице и Христа поред стубаца темплона истрајавају као објекти који се поштују, док су на нивоу епистила темплона преферирани доктринарни објекти. Извори такође сведоче о развоју Великог Деисиса као догматског објекта.⁸⁵³ На пример, на темплону с краја 15. или 16. века, у Крепичевцу,⁸⁵⁴ велике фреско-иконе Христа и Богородице су фрескописане на зиду темплона, са Великим Деисисом на епистилу изнад, што потврђује идеју о општој молби Богородице и Светог Јована са апостолима пред Христом за спас људског рода.⁸⁵⁵

3. Олтарске двери

Развојни пут темплона пратили су одређени његови делови. Један од најважнијих су олтарска врата. После ранохришћанских ниских олтарских преграда са стубићима и заштитним решеткастим оградама од дрвета или метала, од средине 4. века преовлађују преграде израђене од камена.⁸⁵⁶ На овим преградама се од неког времена може наслутити, а касније поуздано доказати, затварање централног олтарског пролаза завесом или вратима.

Помен врата постоји код Светог Григорија Богослова. Он на једном месту каже да се заједно са царем налазио у олтару: „иза решеткастих врата, достојних поштовања“.⁸⁵⁷ Врата су наглашавала везу олтара и осталог дела храма. Пошто је у учењу Светог Григорија Богослова: „(...) преграда са решеткама (...) посредник између

⁸⁵² Исто, 181.

⁸⁵³ Walter, *Bulletin*, 262.

⁸⁵⁴ Кнежевић, 145, 146, сл. 11; (Бабић, *О живописаном украсу*, цртеж 21).

⁸⁵⁵ Бабић, *О живописаном украсу*, 40. Треба обратити пажњу и на релативну једноставност декорације српских темплона. (Walter, *Bulletin*, 262). Чак и у 16. веку ова декорација темплона је и даље изражавана као у периоду династије Комнина, тако да она има мало тога заједничког са грандиозним програмима руског иконостаса. (Бабић, *О живописаном украсу*, 39–41).

⁸⁵⁶ Παλαδμητρίου, 55.

⁸⁵⁷ Григорије Богослов, *Ἐπιτ*, PG 37: 1122a.

два света⁸⁵⁸ логично је закључити да су двери капија кроз коју се прелази из једног у други.

Олтарски пролаз осигурава везу олтара са бродом храма, а функција његових врата била је да по потреби затварају улаз према олтару. У довољном броју примера на поду улаза примећују се трагови жљебова, који сведоче о постојању врата. Ова врата називала су се „ἄγια θύρια“ или „καγκελλοθύρια“.⁸⁵⁹ Овако их назива Константин Порфиροгенит који каже: „И кад владике стигну на света врата на средину тамноцрвеног свода, улази сам патријарх с унутрашње стране врата са решеткама“.⁸⁶⁰

Током 5. и 6. века олтарска преграда постаје виша и формира се са додатком стубова архитрав, док се улази покривају завесом – βήλα, која у одређеним тренуцима сакрива олтар од верних.⁸⁶¹ Златоуст назива ове завесе ἀμφίθυρα, јер су се састојали из два дела. Он каже: „Кад видиш како се повлаче двокрилна врата, онда помисли како се развлачи небо.“⁸⁶² Овде је реч о двокрилној завеси или вратима са завесом из два дела на левом и десном крилу врата. У литератури, осим израза βήλα⁸⁶³ и ἀμφίθυρα, познати су и βηλόθυρα,⁸⁶⁴ тј. завеса са вратима, καταπέτασμα,⁸⁶⁵ завеса која је одвајала недоступну просторију у јеврејским храмовима.⁸⁶⁶

Николај Андидски наводи затварање завесе као манастирску праксу.⁸⁶⁷ Он пише: „Затварање врата и навлачење завесе на њима, као што је *обичај да се врши по манастирима ...*“.⁸⁶⁸

Из овог раног периода нису сачувана решеткаста врата или други облик врата који би затварао улазе, док се у изворима спомиње само покривање са завесом.

⁸⁵⁸ Григорије Богослов, *Ἐπιθ*, PG 37: 1232a–1233a.

⁸⁵⁹ Παπαδημητρίου, 56.

⁸⁶⁰ Константин Порфирогенит, *Ἐκθεσις τῆς βασιλείου τάξεως*, PG 112: 160a. Таква решеткаста врата Царских Двери сачувана су у ранохришћанској Базилици у Тегеји. (Παπαδημητρίου, 87 сл. 1).

⁸⁶¹ Ouspensky-Lossky, 59; (Ћоровић-Љубинковић, *Средњевековни дуборез*, 19–23).

⁸⁶² Јован Златоуст, *Ὀμιλία Γ'*, PG 62, 29ε.

⁸⁶³ Mathews, 160–171.

⁸⁶⁴ Симеон Солунски, *Περὶ τε τοῦ θείου ναοῦ*, PG 155: 708b.

⁸⁶⁵ Григорије Назијанзин, *Λόγος ΜΕ'*, PG 36, 656b.

⁸⁶⁶ Παπαδημητρίου, 56.

⁸⁶⁷ Mathews, 163–171.

⁸⁶⁸ Теодор Андидски, *Περὶ τῶν ἐν τὴν θεία Λειτουργία γινομένων συμβόλων καὶ μυστηρίων*, PG 140, 418–468, (навод из 445b-с, 21).

Постављање украшених завеса са везом и орнаментима иза олтарских врата траје до данас, вероватно као подсећање на ово старо предање.⁸⁶⁹

У периоду иконоборства немамо одређени иконографски програм на темплима.⁸⁷⁰ Геометријски облици, животињски и биљни мотиви као и хришћански симболи, попут крстова, представљали су главни начин украшавања.⁸⁷¹ У овом периоду појављују се и прва ниска дрвена олтарска врата, која су састављена од два вратна крила, чији се најстарији примери представљају у ликовној форми само на минијатурама у рукописима, као што су Беседе Св. Григорија Богослова. На две минијатуре које илуструју његове беседе приказан је олтар цркве са олтарском преградом⁸⁷² и централним вратима⁸⁷³ олтара између паноа подупртим помоћу ниских квадратних пиластара. Минијатуре су вероватно копије преиконаборачког оригинала.⁸⁷⁴

У овом периоду није било уобичајено постојање олтарских врата ни на протезису нити на ђаконику.⁸⁷⁵ С друге стране, у делу „Завештање Господње“ из средине 5. века помиње се постојање посебне додатне грађевине унутар хришћанског храма, северно од нартекса, а ређе према центру храма – ђаконика. Северно од нартекса, постојао је обично простор, *πρόθεσις* где су се постављали дарови. У храмовима који нису располагали протезисом, дарови су се постављали у ђаконик.⁸⁷⁶ Простори ове намене су се постепено премештали од нартекса према источном крају

⁸⁶⁹ Παλαδμητηρίου, 57.

⁸⁷⁰ Олтарска преграда је названа темпломом први пут у седмом веку (Mango, *On the History of the Templon*, 40–43) што је после у 8. веку поновио Св. Теодор Студит. (Теодор Студит, *Ἱαμβοι εἰς διαφόρους ὑποθέσεις*, PG 99: 1796a).

⁸⁷¹ Бабић, *О живописаном украсу*, 8.

⁸⁷² Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, 15.

⁸⁷³ Рукопис се налазио у Народној библиотеци у Паризу у: Н. Omont, *Fac-similés des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1902, p. 31 and pl. Lx. Види слику у: (Παλαδμητηρίου, 87, сл. 2 и 3).

⁸⁷⁴ Због тога што се сматра да је овај тип олтара изашао из употребе након Победе Православља над иконоборством. Исто, 87, сл. 2 и 3.

⁸⁷⁵ Исто, 57 нап. 21.

⁸⁷⁶ Исто, 57.

бродова храма од 6. века, када предпостављамо да су улази почели да се затварају олтарским вратима.⁸⁷⁷

Од 10. до 13. века иконографски програм темпла⁸⁷⁸ задобија одређенији облик са Деисисом и празницима на архитраву.⁸⁷⁹ Нама је битно да се постепено, током овог периода, уклањају завесе и да на њихово место око 12. века и касније⁸⁸⁰ засигурно долазе иконе. У време династије Палеолога темплони постају виши и од 14. века долази до замене мермерних темпла дрвеним. Све ово време, олтарска врата као покретни део, израђивала су се по правилу од дрвета да би била лагана и употребљива.⁸⁸¹

У скоро свим храмовима, у којима постоји темплон, постоје и олтарска врата. Литургијске потребе одобравају постојање два улаза према олтару, један главни улаз, који се затвара олтарским вратима, и северни улаз, за протезис.⁸⁸² Ако би храм имао веће димензије или тространи олтар, постављао би се још један улаз на ђаконику. Овај улаз на средини олтарске преграде, који је бивао шири и више украшен, називао се Красне Двери – *ώραία πύλη*, Царске двери – *Βασιλική Πύλη* или једноставно Двери олтара – *Πύλη του Ιερού* и представљао је једини приступ олтару из главног дела храма.⁸⁸³ Друга врата називала су се врата протезиса, али и ђаконика.⁸⁸⁴

Олтарска врата се истичу по разноврсности облика и тема, пратећи морфологију и вештину израде темплона, којима припадају. У старијим ликовним представама олтарска врата се могу видети на минијатурама у Беседама Григорија Богослова⁸⁸⁵ и у Месецослову Василија II. У њима можемо видети да врата имају издужен или правоугаони облик са равним завршетком. Састоје се од два вратна крила, која су

⁸⁷⁷ Уметници са Крита први користе олтарска врата на просторијама протезиса и ђаконика, међутим не знамо тачно епоху када се десила ова промена. Исто, 58.

⁸⁷⁸ У 11. веку у Типику Богородице Милосрдне из Константинопоља (Ирина августа, *Τυπικὸν τῆς μονῆς Κεχαριτωμένης*, PG 127: 1120b) појављује се термин *εἰκονοστάσιον* а касније понавља код Псеудо-Кодина. (Псеудо-Кодин, *Περὶ τῆς οἰκοδομῆς τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγίας Σοφίας*, PG 157: 61d). Ускоро се називи темплон и иконостас користе упоредо.

⁸⁷⁹ Chatzidakis, *Ikonostas*, 338.

⁸⁸⁰ Исто, 338.

⁸⁸¹ Παπαδημητρίου, 59.

⁸⁸² Исто, 62.

⁸⁸³ Исто, 62.

⁸⁸⁴ Пуцко, *Царские врата из Кривецкого погоста*, 53–78.

⁸⁸⁵ Παπαδημητρίου, 87, сл. 2, 3.

сачињена од вертикалних дашчица које су уметнуте у рам од летвица.⁸⁸⁶ Старија олтарска врата, која су сачувана из 11. и 12. века, имају дужински облик са лучним завршетком. Познате су нам истоветне ликовне представе олтарских врата на фрескама, као што је фреска Божанског Причешћа у Храму Светог Георгија у Курни у Ханиону, с краја 12. и почетка 13. века.⁸⁸⁷ У апсиди олтара Манастира Студенице постоји приказ олтарских врата из 1208. године. У каснијим фрескама и мозаицима имамо углавном умањен приказ олтарских врата, који тематски не одражава поредак представљен на сачуваним примерима.⁸⁸⁸ Дакле, познији уметнички прикази свакако не изражавају реално стање изгледа двери овог периода. Касније, од краја 13. и почетком 14. века, површина олтарских врата дели се на тематске зоне, које се постављају на различите начине.⁸⁸⁹

Као што смо раније истакли, од 4. века издваја се идеја по којој Црква представља јединство два света: материјалног, чулног и привременог света и бестелесног, умног и вечног света. Као што смо наводили, према Св. Григорију Богослову, олтар симболише умни и небески свет, док чулни и земаљски свет представља остали део храма.⁸⁹⁰ Решеткасте ограде на олтарској прегради симболично сачињавају управо границе чулног са умним светом. Међутим, два света се налазе у односу, у вези, и воде у јединство човека и Цркве.

Исту линију тумачења настављају и каснији византијски богослови, попут Св. Максима Исповедника. Он учи: „И опет је говорио (Старац) да је Света Божија Црква сама по себи символ само овог чувственог света, која има заиста Божански Олтар као небо, а која има благољепије храма као земљу. На исти начин и свет постаје Црква: овде небо заиста наликује Олтнару, а украшеност земље наликује храму.“⁸⁹¹

Свети Симеон Солунски говори како: „(...) темпло показује разликовање чулних од умних ствари и као потпора ограђује умне од материјалних.“⁸⁹²

У физичком и симболичком раздвајању храма олтарска врата представљају симболичку тачку преласка, уласка из земаљског света у небески, у Царство Божије.⁸⁹³

⁸⁸⁶ Исто, 62.

⁸⁸⁷ Исто, 88, сл. 6.

⁸⁸⁸ Исто, 63.

⁸⁸⁹ Током 15. века, појављује се архитрав са уметнички изрезбареним орнаментима у дрвету. Исто, 63.

⁸⁹⁰ Григорије Богослов, *Ἐπιτ.*, PG 37: 1232a.

⁸⁹¹ Максим Исповедник, *Μυσταγωγία*, PG 91, 672a.

⁸⁹² Симеон Солунски, *Περὶ τοῦ Ἁγίου ναοῦ καὶ τῆς τοῦτου καθιερώσεως*, PG 155: 345c.

Главна олтарска врата разликују се од других делова темплона, јер имају посебан богословски значај, који се није мењао током векова.⁸⁹⁴ Олтарска врата називају се и Царске двери због њиховог литургијског значаја, тј. јер се за време Литургије проносе кроз њих Тело и Крв Цара Славе.⁸⁹⁵ Као што знамо, канони почињу да забрањују вернима да улазе у олтар.⁸⁹⁶ Осим практичних разлога, за ово постоји постоји и симболичко оправдање, које произлази из речи Христових: „Ја сам Врата, ко кроз мене уђе, спасиће се“ (Јн 10, 7,9).⁸⁹⁷ Следећи ову ерминевтичку смерницу Свети Симеон Солунски говори: „(...) архијереј изображава самог Васкрслог Господа, који се јавио ученицима и који се узнео са земље на небо. Јер рекосмо да храм споља сасвим изображава земљу, а Свети олтар небо. О чему пророкује и Давид, као што се прихвата, анђели су пратили Господа и кличући онима који су горе 'Отворите (развалите) врата' и ословљавали су Цара Славе, и исповедају Господа и Силу Његову(...). Овако треба да чини и Црква, која побожно прати јерарха који улази у олтар. Ово показују свештена врата олтара, која су затворена пре него што јерарх уђе и која се отварају приликом уласка јерарха.“⁸⁹⁸

Пролазак кроз Царске двери, улазак у олтар и излазак из њега, дозвољава се свештеницима који служе литургију и то само за време одређених тренутака које јасно предвиђа црквени поредак. Ван тих тренутака и свештеници пролазе кроз друга олтарска врата, обично улазе у олтар на јужна а излазе на северна.

4. Завеса

Олтарска врата данас прати завеса. У периоду од 4. па све до 9. века многи храмови нису имали решеткасту ограду или олтарска врата већ само завесу.⁸⁹⁹ У одређеним храмовима се и касније очувало ово предање. Међутим, постепено од 10. века, постојање олтарских врата у храмовима постаје правило.⁹⁰⁰

⁸⁹³ Παλαδημητρίου, 61.

⁸⁹⁴ Goar, 20.

⁸⁹⁵ Παλαδημητρίου, 64.

⁸⁹⁶ Канон 19. Канони Лаодикијског Сабора, канон 44. Лаодикијског Сабора, канон 69. Петошестог Васељенског Трулског Сабора, *Свештени канони Цркве*, 293, 297, 179.

⁸⁹⁷ Παλαδημητρίου, 64.

⁸⁹⁸ Симеон Солунски, *Περὶ τῆ τοῦ θεοῦ ναοῦ*, PG 155: 720vς–721vς.

⁸⁹⁹ Παλαδημητρίου, 64.

⁹⁰⁰ Исто, 64.

Завеса је, по Светом Симеону Солунском, била символ Скинине небеског Бога, где су хорови анђела и почивалиште светих.⁹⁰¹ То значи да је завеса била „средство за раздвајање трона Божијег и неба, које симболизује олтар, од земаљског света, који симболизује централни део храма, или наднебесног од небесног, умног од чулног“.⁹⁰²

Свети Герман Цариградски тумачи завесу на други симболички начин: „Кад је завеса сакупљена, а врата отворена, представља се рано јутро када су Њега одвели и предали Га управнику Понтију Пилату.“⁹⁰³

Апостол Павле даје једно занимљиво тумачење завесе као Очовечења и Жртве Христове. Очовечењем Христос је отворио пут за улазак људи у Светињу над Светињама и даровао им је спасење: „Имајући дакле, браћо, слободу за улазак у Светињу крвљу Исусовом, Путем новим и живим, који нам је Он отворио *завесом, то јест телом својим*, Свештеника великога над домом Божијим, приступајмо истинитим срцем, у пуној вери, са срцима очишћеним од зле савести и телом опраним водом чистом“ (Јевр 10, 19–22). На основу тога Ј. Фундулис може да каже да се: „Због тога сасвим исправно, сматрало највећом чашћу коју човек може доживети у овом животу то да се неко удостоји да уђе ’иза завесе’ у Светињу над Светињама, где ’Свети Анђели желе (...) да се вину и виде само лице светог приношења’, по молитви након шестог јеванђеља службе јелеосвећења, или да се удостоји ’ући на место где обитава слава Божија и да се нађе иза завесе и да гледа са трепетом Светиње над Светињама’, према молитви Литургије Светог Јакова.“⁹⁰⁴

Свети Симеон Солунски мисли да се у неким тренуцима богослужења завеса навлачила због мишљења: „(...) да не приличи свима да гледају Тајне, него само свештеницима који савршавају Тајну“⁹⁰⁵ или, као што на другом месту каже, из разлога што ће: „(...) овакав поредак постојати и у будућем веку у коме узвишене тајне неће бити доступне онима који стоје ниже, несавршенима, нити ће тајне бити свима знане, јер ће и тада Исус многима бити скривен и само мало видљив.“⁹⁰⁶

⁹⁰¹ Симеон Солунски, *Περὶ τῆ τοῦ θεοῦ ναοῦ*, PG 155: 704c-d.

⁹⁰² Фундулис, *Литургичке недоумице*, 140–141.

⁹⁰³ Герман Цариградски, *Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία*, PG 98: 400, 425d, 428a.

⁹⁰⁴ Фундулис, *Литургичке недоумице*, 141.

⁹⁰⁵ Симеон Солунски, *Περὶ τῆ τοῦ θεοῦ ναοῦ*, PG 155: 732b.

⁹⁰⁶ Фундулис, *Литургичке недоумице*, 141.

Повремено затварање завесе Царских двери, које се очувало у парохијама до данас, има своју потпору у старој литургијској пракси.⁹⁰⁷ На том становишту стоји Фундулис који вели: „(...) да навлачење завесе на Часним Дверима у време певања причастиног, које је у парохијама до данас очувано, има своју потпору у древном литургијском обичају, као што то сведочи пракса манастира и словенских Цркава, чак и Јерменске Цркве, и као што сведоче и поједини стари кодекси. Оно се пак показало највиталнијим у литургијској пракси јер је повезано са врло упечатљивим литургијским симболизмом. Отварање Часних Двери на позив 'Са страхом Божијим', сматрано је изображавањем померања камена са гроба Господњег приликом Васкрсења, а појављивање Светог путира појавом самога васкрслог Христа.“⁹⁰⁸

Јоана Стуфи-Пулимену, позивајући се на наше старе Цркве, износи да у храмовима Источног Илирика завеса није сакривала олтар за време првог дела евхаристијског сабрања или Литургије катихумена, док је сакривање завесом вероватно постојало у храмовима Сирије, мада међутим не постоји конкретан навод који то сведочи.⁹⁰⁹ Златоуст наводи подизање врата са завесом из два дела за време *страшног часа*,⁹¹⁰ а да не одређује када се то обавља.⁹¹¹

Треба поменути и постојање повезаности олтарских врата са вратима храма, такође називаним Царским дверима које воде из припрате у храм и, које такође, представљају симболичку тачку преласка из земаљског света у Небеско Царство.⁹¹² То видимо и из теологије Светог Максима Исповедника који говори да: „Затварање врата Свете Цркве Божије, које бива после божанског читања Светог Јеванђеља и удаљавања оглашених, показује пролазност свега материјалног и ступање достојних у духовни свет, тј. у брачну одају Христову, које ће се десити после оног страшног разлучења и још страшнијег Суда“.⁹¹³ Мало касније говори и следеће: „Затварање (олтарских) врата (...) показује (...) пролазност свега чулнога и откривање духовних ствари (...)“.⁹¹⁴

⁹⁰⁷ Παπαδημητρίου, 69.

⁹⁰⁸ Фундулис, *Литургичке недоумице*, 143.

⁹⁰⁹ Στούφη – Πουλημένου, 137.

⁹¹⁰ Јован Златоуст, 'Ὀμιλία Γ', PG 62, 29ε.

⁹¹¹ Παπαδημητρίου, 70.

⁹¹² Исто, 85.

⁹¹³ Максим Исповедник, *Μυσταγωγία*, PG 91, 693с.

⁹¹⁴ Максим Исповедник, *Μυσταγωγία*, PG 91, 708d.

Максим подвлачи да се: „затварањем (олтарских) врата означаје прво“⁹¹⁵ односно пролажење чулнога и откривање духовног.

Иначе, прва олтарска врата имају облик храмовних врата и може бити да су, што се тиче облика, била под њиховим утицајем.⁹¹⁶

Ако је темплон икона чулног раја, онда су олтарска врата симболички епицентар уласка у Царство Божије.⁹¹⁷ Без олтарског пролаза и његових врата нема праволинијске и входне димензије ка испуњењу и остварењу последњих догађаја и Суда. Време богослужења је осмишљено кроз његово приопштавање ванвременском чину, тј. Евхаристији, којом је човеку отворен пут у Царство Божије, кроз завесу, тј. Тело Христово.⁹¹⁸ Пред дверима се пројављује *остварење пуноће времена* (Еф 1, 10), када ће све „да се састави у Христу“ (Еф 1, 10), Који је Глава Цркве. Кроз старозаветну и новозаветну историју, долазимо до конкретног места и тренутка када на светој Литургији постајемо „сутелесници“ (Еф 3, 6) Христови, сутелесници Њега, Који је дошао зато „да расејану децу Божију сабере у једно“ (Јн 11, 52) и да састави у Себи све (Еф 1, 10). Баш пред тим местом, између олтара и брода, испред Царских двери одвија се причешћивање верних, те се зато изнад њих осликава Евхаристија. Та пракса, коју Успенски назива *литургијским преводом Тајне вечере*⁹¹⁹ започела ја од 1680. године у Русији.⁹²⁰

У складу са оним што је напред речено, олтарска врата симболишу капију Царства Божијег, предизображавају сама врата раја Христовог.⁹²¹ То су *врата живота*⁹²² која нам је отворио Господ. Логично је, стога, да се на њима приказују они који су најављивали Његово Царство. Иконографија олтарских врата уско се повезује са

⁹¹⁵ Максим Исповедник, *Μυσταγωγία*, PG 91, 708d.

⁹¹⁶ Παλαμῆτιοῦ, 86.

⁹¹⁷ Исто, 61.

⁹¹⁸ Јев 10, 20. Ово јеванђелско поређење са раздраном старозаветном завесом могло је да утиче на појаву завесе између наоса и олтара. Исто значење се преноси на олтарску преграду, па на иконостас. Успенский, *Вопрос Иконостаса*, 327.

⁹¹⁹ Успенский, *Вопрос Иконостаса*, 245.

⁹²⁰ Успенски, *Колизија двеју теологија*, 40–45.

⁹²¹ Labrecque-Pervouchine, *Licônostase*, 22.

⁹²² Као што наводи Св. Никола Кавасила: „Благодаримо ти (Господе – прим. Т. Р.), вели Црква, што си нам Својом смрћу врата Живота отворио, што си Мајку од нас примио, што је толику славу стекао човек између нас, што имамо заступнике из рода нашега и што си толику слободу дао људима као што смо ми.“ (Никола Кавасила, *Тумачење Свете Литургије*, 54).

символизмом олтара, који се у простору храма поистовећује са Царством Небеским. Још у 19. веку, Сперовски је приметио: „Сви најважнији прикази олтара и делова храма који су му најближи, понављају се и на Царским дверима са наддверјима и стубовима.“⁹²³ Управо из овог разлога олтарска врата приказују конкретну иконографску синтезу,⁹²⁴ која не мења своје основне елементе, већ их само обогаћује.⁹²⁵

На најстаријим ликовним примерима олтарских врата која су нам сачувана у илуминацијама рукописних Беседа Григорија Богослова,⁹²⁶ свако олтарско крило се дели у две зоне. На четири поља која се формирају, препознају се четири свештена лика са ореолима, очигледно четири јеванђелиста, чије осликавање вероватно има своје корене у узорима из преиконоборачког периода.⁹²⁷ Из каснијег периода, на рукопису беседа монаха Јакова Кокиновафа (из 1125–1150) чува се најстарије ликовно приказивање Благовести на олтарским вратима.⁹²⁸

Благовести⁹²⁹ су постојана и најчешћа иконографска тема олтарских врата. Постепено се иконографија олтарских врата обогаћује тако што се на њиховом највишем делу приказују пророци, затим следе јеванђелисти и доле чешће јерарси, али и апостоли или други свети. Може се рећи и да се на дверима два пута приказује тема Благовести – као сцена Благовести са Дјевом Маријом и архангелом Гаврилом, а такође и четири јеванђелиста, који благовесте и најављују свету Царство Божије.⁹³⁰

Осликавање Благовести на олтарским вратима повезује се са истоименим приказивањем монументалног сликарства, које се развија на прочељу олтарске апсиде и одговара симболичком садржају јеванђелске приче, која се односи на Оваплоћење. Изгледа да се суштинска веза олтарских врата са темом Благовести може временски

⁹²³ Сперовский, *Старинные русские иконостасы*, 174.

⁹²⁴ Chatzidakis, *L' évolution de l' icône aux 11^e–13^e siècles*, 354–356.

⁹²⁵ Παπαδημητρίου, 71.

⁹²⁶ Исто, 87, сл. 3.

⁹²⁷ Chatzidakis, *L' évolution de l' icône aux 11^e–13^e siècles*, 354.

⁹²⁸ Ова представа се налази у библиотеци у Ватикану. Παπαδημητρίου, 72, нап. 89.

⁹²⁹ Ако нису постојала олтарска врата – што је било ретко – онда би осликавали представу Благовести на два слична поља величине мале иконе у основи стубова Царских Двери, као што је у случају на иконостасу Богородице у параклису манастира Св. Јована Богослова на Патмосу (1607). Карактеристичан је случај код олтарских врата манастира Турљанис на острву Миконос, где су у основи лучног надвратника Царских Двери уклесане Благовести, пошто олтарска врата обухватају четири јерарха и апостоле Петра и Павла. Исто, 72, нап. 90.

⁹³⁰ А саме Благовести остварују вест коју они објављују. Ouspensky-Lossky, 63.

одредити у 12. век.⁹³¹ Из овог периода сачувана су најстарија олтарска врата са писаним приказивањем Благовести, које обухвата целу њихову површину.⁹³²

Мноштво сликовитих и метафоричних текстова и химни одаје част Богородици и славе Њену улогу у Оваплоћењу. Беседништво у Византији поистовећује Богородицу са Дверима.⁹³³ Поистовећивање Богородице са вратима засновано је на виђењу пророка Језекиља о затвореним источним вратима јудејског храма, кроз која треба да прође сам Господ да би се жртвовао, као што се дешава у новозаветној тајни Божанске Евхаристије. Та је паралела истакнута и богослужбено јер се овај библијски одељак чита као паримеј на Вечерњој служби празника Благовести: „И поведе ме према путу врата спољашњих, која гледају на исток и она беху затворена, и рече Господ: Ова врата биће затворена и неће се отворити и нико да не улази кроз њих, јер Господ Бог Израилев ући ће кроз њих и остаће затворена, јер сам вођа нека седне да би јео Хлеб Господњи“ (Јез 44, 1–3). Веза овог пророштва са олтарским вратима не тумачи толико чињеницу девичанства Богородице после рођења Христовог, колико спасење које долази преко ње.⁹³⁴ У икосима благовештенског Акатиста Богородицу пореде са *вратима спасења*: „Радуј се, отварање рајских врата“, „Радуј се, врата величанствене тајне“, „Радуј се, јер се тобом рај отвори“, „Радуј се, врата спасења“.⁹³⁵ Ово изражавају Свети Андреј Критски (6. век) у својој Беседи на празник Рођење Богородице⁹³⁶ и Свети Јован Дамаскин (8. век) у својој Беседи на празник Благовести Богородице.⁹³⁷ У својим другим делима Јован Дамаскин је назива „врата девичанска“, „врата затворена“, „врата светлости“, „врата Божија“.⁹³⁸ Свети Герман Цариградски у својој химни назива Богородицу „ризница девичанства, блистава светиљка, врата запечаћена, која је видео пророк Језекиљ“ итд.⁹³⁹

⁹³¹ Chatzidakis, *Ikonostas*, 343.

⁹³² Богословске расправе 11. и 12. века (осуда Јована Италоса и његових настављача 1082., осуда монаха Нила, осуда митрополита Евстратија 1114. године) свакако су довеле и до наглашавања улоге Богородице у византијским химнама и беседничким текстовима у истој епохи. Παλαδμητρίου, 73.

⁹³³ Исто, 73.

⁹³⁴ Исто, 74.

⁹³⁵ Икоси 4, 8, 8, 10. Молитвословъ, рѣг на ѡб; рѣе; рѣе на ѡб; рѣс.

⁹³⁶ Андреј Критски, *Λόγος Δ'*, PG 97, 861b–881b

⁹³⁷ Јован Дамаскин, *Ὀμιλία Ε'*, PG 96, 656b.

⁹³⁸ Јован Дамаскин, *Ὀμιλία Σ'*, PG 96, 664c, 665d, 673d, 676c.

⁹³⁹ Παλαδμητρίου, 74, нап. 103.

Оваплоћењем Логоса од Дјеве успостављен је пут за спасење света. Богородица представља „Двери Господње непролазне,⁹⁴⁰ тачније – непроходне, које су се отвориле само за пролазак Христа и после су остале затворене. Према томе, не може било ко да пролази кроз олтарска врата, већ само свештеник, који је икона Христова кад савршава тајну Божанске Евхаристије. Он отвара олтарска врата да би савршио ову тајну за искупљење и спасење људског рода. Ово симболичко тумачење иконоосликавања Благовести на вратима олтара појачава и литургијска пракса, која захтева да се остале дневне службе савршавају, а да није неопходно да се отварају Царске двери и да није неопходан улазак литурга у простор олтара.⁹⁴¹

Упоређивање Благовести са проласком кроз једна врата наглашава се и у канону Акатиста, где се каже: „Радуј се, једина врата, кроз која је прошао сам Логос, Владичице, јер адска врата скрши твоје рођено. Радуј се, Божанствени улазе оних који се спасавају, Богоневесто“.⁹⁴²

Смисао поновног рађања, препорода, поистоветио је два феномена – пролеће и Благовести. Као што се у пролеће природа поново рађа тако се на Благовести препорађа људска природа.⁹⁴³ Ово је без сваке сумње утицало и на уметност. То се види на икони са Синаја, где се испред Богородице и Архангела Гаврила осликава једна река препуна птица и риба.⁹⁴⁴ То подвлаче молитвене речи Благовештенског акатиста: „Радуј се, јер се тобом обнавља твар; радуј се, јер се у теби зачиње Створитељ.“⁹⁴⁵ Пролеће се представља на дуборезу олтарских врата где биљни и цветни мотиви симболишу рајско цвеће.⁹⁴⁶

Теолошка интерпретација теотокологије у доброј мери је заснована на старозаветним пророчким списима. Због тога ликови пророка представљају логичну допуну иконе Благовести на олтарским вратима, већ од друге половине 14. века.⁹⁴⁷ У

⁹⁴⁰ Отпусни тропар Васкрсни, глас 5.

⁹⁴¹ Παλαδμητρίου, 75, нап. 105.

⁹⁴² Канон благодарни Пресветој Богородици, 3. песма, на „и сада“. Молитвословъ, љк на ѡб.

⁹⁴³ Παλαδμητρίου, 77.

⁹⁴⁴ Исто, 88, сл. 7.

⁹⁴⁵ Икос први Молитвословъ, љк на ѡб.

⁹⁴⁶ Према Роману Мелоду такође, у другој химни на Божић, Адам и Ева говоре о доласку новог Пролећа, у које уводи Рођење Христово. Παλαδμητρίου, 78.

⁹⁴⁷ Ова веза представља стару традицију, која има за циљ да се представи и доведе у сагласност два Завета, пошто су догађаји из Старог Завета предизображења догађаја из Новог Завета.⁹⁴⁷ Осликавање пророка поред или унутар еванђељских сцена, може се срести у ранохришћанским временима

исто време појављује се и пракса да се на олтарским вратима сликају првоврховни апостоли Петар и Павле.⁹⁴⁸

Велики јерарси и писци Литургија, попут Василија Великог, Јована Златоустог, Григорија Богослова, Атанасија Великог и других литурга и архипастира Цркве, сликају се као саслужитељи око Часне Трпезе у централној апсиди храма или на бочним зидовима олтара. Упоредо са сажимањем ликовног приказивања Благовести са храмовних зидова, и ликови јерараха се премештају на олтарска врата.⁹⁴⁹ Пренос иконографске теме саслужујућих јерараха са апсиде на олтарска врата обезбеђује да верни могу да виде јерархе и кад су олтарска врата затворена.⁹⁵⁰ Њихово осликавање пренето је првобитно на заштитне преграде темплона, њихов чеони положај, а касније на доњи део олтарских врата, док су сцене из Старог и Новог Завета или други свети остали на заштитној прегради.⁹⁵¹

Временом се почело и са заменом јерараха на олтарским вратима са другим светитељима. Тај обичај потиче углавном од 15. века па даље. Осим заштитника храма који се поштују, на олтарским вратима се може наћи општије приказивање светих Цркве који се заједнички сапрослављају.⁹⁵²

Богословски симболизам самог храма, по Светом Максиму, повезује олтар са горњим светом, као простором који је посвећен Вишњим Силама.⁹⁵³ Многи истраживачи указали су на везу иконографског програма олтара као симбола неба са

и наставља се у византијској уметности у оквиру симфоније Новог Завета са Старим. Παλαδμητρίου, 79.

⁹⁴⁸ Симеон Солунски, *Περὶ τοῦ Ἀγίου ναοῦ καὶ τῆς τοῦτου καθιερωσεως*, PG 155: 321b.

⁹⁴⁹ Кад се саслужујући архијереји постављају испод Причешћа Апостола, приказује се истовремено вера о непрекинутом апостолском прејемству у чину Цркве, којим се пружа вернима јемство о аутентичности литургијског поретка. Παλαδμητρίου, 81.

⁹⁵⁰ Ђоровић-Љубинковић, *Средњевековни дуборез*, 145–146.

⁹⁵¹ Παλαδμητρίου, 82.

⁹⁵² Симеон Солунски, *Περὶ τῆς Ἱερᾶς Λειτουργίας*, PG 155, 297b.

⁹⁵³ Свети Максим је записао: „Исто тако и од Бога створењем произишао цео свет бића, дели се на духовни свет, којег сачињавају духовна и бестелесна бића, и овај чувствени и телесни свет који је величанствено изаткан од многих облика и природа. Цео овај свет постоји као нека друга нерукотворена Црква, која се премудро пројављује кроз ову рукотворену: и као олтар има горњи свет, који је посвећен вишњим силама, и као храм, доњи свет који је предат оним бићима која живе помоћу чувстава.“ Максим Исповедник, *Μυσταγωγία*, PG 91: 669b. Ова мисао о олтару је утицала на све касније оце Цркве.

иконографским програмом олтарских врата.⁹⁵⁴ У везу са овим може се довести и појава сликања архангела Михаила и Гаврила на дверима. Њихово постављање на врата која повезују олтар са храмом одражава веровање у стражарску службу бестелесних сила.⁹⁵⁵ Анђео чувар спречава улаз грешника и ненадлежних у свештени простор, дакле, у свет умних ствари⁹⁵⁶, где свештеник савршава Божанске Тајне. Ово осликавање једним делом је сигурно произашло из обичаја да ђакони пазе на врата и да спречавају улазак непосвећених.⁹⁵⁷ На фрескама храмова јављају се сличне представе, на којима се архангел Михаил осликава или на северном или на јужном зиду поред или врло близу апсиде.

Биљни мотиви су уобичајен начин украшавања олтарских врата, која су изрезбарена у дрвету, углавном од 15. века и даље.⁹⁵⁸ Постављање биљних мотива на олтарска врата повезује се са смислом рајског врта,⁹⁵⁹ са дрветом живота, са дрветом познања, и уопште са идејом о вечном животу.⁹⁶⁰ Најчешћи и данас сигурно доминантни мотив на олтарским дверима је винова лоза. То проистиче из библијског учења о грожђу и винограду (Јн 15, 4–5). Лоза и чокоти указују на Христа и Његову Цркву (Јн 15, 5). Виноград, у складу са текстом Јеванђеља по Јовану (Јн 15, 1), симболише Тело Христово. Евхаристијски је смисао птица које се хране грожђем. Винова лоза је символ спасења у оба Завета: „У Старом Завету, винова лоза, коју су из Хананске земље пренели Мојсијеви посланици, била је символ обећане земље. У Новом Завету, она такође служи као символ раја, тј. земље која је обећана онима који се причешћују Телом и Крвљу Христовом, који су чланови Цркве“.⁹⁶¹

Треба нешто рећи и о позлаћивању врата олтара. Символика иконе је незамислива без светлости.⁹⁶² Управо зато у иконама користимо злато, које је по својој

⁹⁵⁴ Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 145–146.

⁹⁵⁵ Παλαδμητρίου, 83, нап. 158.

⁹⁵⁶ Симеон Солунски, *Περὶ τοῦ Ἀγίου ναοῦ καὶ τῆς τοῦτου καθιερώσεως*, PG 155: 345c.

⁹⁵⁷ Παλαδμητρίου, 83.

⁹⁵⁸ И символика животиња има почасно место у хришћанском символизму. На ранијим олтарским вратима ове животиње постоје у мањим примерима од оних на олтарским вратима од 18. века. Παλαδμητρίου, 84.

⁹⁵⁹ Исто, 162.

⁹⁶⁰ Исто, 84.

⁹⁶¹ Успенский, *Богословие иконы*, 60.

⁹⁶² О којој говори Свети Палама: „Бог се именује *Светлост* не по Његовој суштини, већ по Његовој енергији.“ Григорије Палама, *Argumenta ex codicibus Coislinianis*, PG 150, 8230.

природи страно бојама и не слаже се са њима. Оно одаје утисак исијавања светлости и њиме се позадина иконе доживљава као светлост.⁹⁶³ Зашто је важно да икона прикаже светлост? Долазак Христа у свет представља јављање Светлости неприступне.⁹⁶⁴ Пошто је Бог Светлост, сама светлост је символ божанственог.⁹⁶⁵ По светом Григорију Палами, Бог се именује *Светлост* не по Својој суштини, која је несазнајна, него по Својој енергији.⁹⁶⁶ Важна карактеристика злата у икони је, као што рекосмо, да зрачи светлост, која се идентификује са дејствима Божијим, тј. енергијама Његове суштине. Будући да пребивају у нествореној благодати и светлости лица Његовога,⁹⁶⁷ светитељи Цркве и јесу синови светлости (1 Сол 5, 5; уп. Јн 12, 36) и *засијаће као сунце* (види: Мт 13, 43).⁹⁶⁸ Они ће обитавати у Небеском Јерусалиму, где „ноћи више неће бити, и неће требати светиљке, ни светлости сунчане, јер ће их обасјавати Господ Бог“ (Отк 22, 5).

Божанствена светлост, тј. енергија, јесте причасна и достижна за човека. Из овога следи и њена изобразивост, наравно, символичка.⁹⁶⁹

Иста симболика бива примењена на декорацију олтарских врата са иконама. Већ смо изнели да ова врата симболишу улазак у Царство Божије.⁹⁷⁰ Ово се означава и позлаћивањем. Као и на икони, злато симболише божанску светлост и славу. Симболика драгоценог метала је повезана са идејом библијског раја а позлаћивање делова олтарске преграде појачава смисао њене мистичности. Позлаћивање изрезбарених површина на олтарским вратима има високу естетску вредност. Од саставних делова олтарских преграда најчешће су позлаћивани врата и Крст.

⁹⁶³ Успенский, *Богословие иконы*, 599.

⁹⁶⁴ Како се то каже у кондаку Богојављења. *Сѣбе вѣдвлѣніе, Кондакъ*, 175.

⁹⁶⁵ Успенский, *Богословие иконы*, 599.

⁹⁶⁶ Григорије Палама, *Argumenta ex codicibus Coislinianis*, PG 150, 8230.

⁹⁶⁷ Есхатолошки смисао има и причасни пророчки стих празника Преображења: „Господе, поћи ћемо у светлу лица Твога“, и он говори о јављању божанствене нестворене светлости.

⁹⁶⁸ Свето Јеванђеље каже: „Праведници ће се засијати као сунце“ (Мт 13, 43). Ово помиње и свети Григорије Палама када говори да ће праведници „бити светлост и видеће светлост“. (Мајендорф, *Свети Григорије Палама*, 89).

⁹⁶⁹ У сагласности са смислом и садржином иконе, поједини аутори су тврдила да својство светлости позадине на икони треба разумети „као символички израз начела апофатичког богословља о потпуној неспознатљивости божанствене суштине, која остаје недоступна, тј. као границу за твар (преко које она не може да пређе) у спознаји Бога. Божија суштина увек превазилази човечије могућности спознаје и поимања, и те границе познања и поимања нису плод дијалектичких разматрања, већ опита откривења, причесности нетварној светлости.“ Успенский, *Богословие иконы*, 601.

⁹⁷⁰ *Παλαδμητρίου*, 84.

V ОЛТАРСКЕ ПРЕГРАДЕ У СРПСКИМ СРЕДЊОВЕКОВНИМ МАНАСТИРИМА И ЦРКВАМА

У српским средњовековним црквама, изграђеним до првих деценија 14. века, нису сачуване првобитне олтарске преграде као целине. О преградама у првим немањихким храмовима нема довољно поузданих података, ни у писаним историјским изворима ни у материјалним остацима.⁹⁷¹ Олтарске преграде у црквама Св. Богородице и Св. Николе у Топлици, Св. Богородице Градачке, Св. Ђорђа у Расу и у другим храмовима из тог периода највероватније су биле сличне онима у Византији. Знамо да је из Византије преузет просторни програм српских цркава који је предвиђен за православно богослужење.

Као што је у богослужбеним просторима у српским храмовима приметан одређени развој у периоду од 12. до 14. века, тако је и богослужбена традиција имала своју еволуцију. У 13. веку у животу Српске архиепископије већ су сапостојале две јаке богослужбене традиције – цариградска, *студитска* и јерусалимска, *саваитска*.⁹⁷² Тако је било иако до званичног увођења Јерусалимског типика у богослужење ове Архиепископије (1318. године Никодимовим и 1331. Романовим типиком) још увек није било дошло. Ове традиције „нису стајале једна наспрам друге као два монолитна, интегрална и неповезана блока.“⁹⁷³ Како показују савремена научна истраживања, „ови устави и њихови богослужбени системи, осим у раном периоду, нису постојали у тзв. чистом облику.“⁹⁷⁴

Свети Сава је одрастао у време четвртог, завршног периода, развоја Охридске архиепископије као црквеног и литургијског центра региона. Ту су се и тада богослужења вршила двојезично, у кирило-методијевској традицији Светих Климента и Наума изграђеној на древном студијском литургијском поретку. Свети Сава је 1191. године у Светој Гори затекао богослужбени живот регулисан на основу *Атонско-студитског синаксара*,⁹⁷⁵ који ће брзо увести у обновљени Манастир Хиландар,⁹⁷⁶ али

⁹⁷¹ Кандић, *Архитектура*, 40.

⁹⁷² Вукашиновић, *Српско богослужење*, 37.

⁹⁷³ Исто, 37.

⁹⁷⁴ Они су већ након 7. века у непрекидном процесу узајамног преплитања и утицања. „Тај се процес наставио и на српском тлу. У томе је пресудну улогу имао Свети Сава.“ (Исто, 37.)

⁹⁷⁵ Овај се формирао од средине 10. до 12. века на темељу друге *редакције Студитског синаксара* настале у Солуну. (Вукашиновић, *Српско богослужење*, 38).

⁹⁷⁶ Теодосије, 139.

ће овај устав заменити новим, Хиландарским типиком, насталим на основу другачијег предлошка од светогорских (који је прерађен и преведен, највероватније 1199. године, на основу преписа Евергетидског типика донетог из Цариграда).⁹⁷⁷ Овакву варијанту богослужбеног поретка (као и са њом усклађене литургијске књиге) Свети Сава почетком 13. века преноси и уводи у Србију, најпре у Студеничку архимандрију а потом у друге манастире. Ово је био догађај од велике важности јер је значио започињање процеса мењања богослужбеног поретка у Србији.⁹⁷⁸ Овом процесу Сава даје још већи замањ као архиепископ.

Утицај саваитских молитвених образаца у Србији јача са првим поклоничким путовањем архиепископа Саве у Свету земљу 1230. године, где је имао прилике да се сретне са развијеним формама тзв. „новосаваитске богослужбене синтезе“. Она је плод труда палестинских монаха на преради *Прве цариградске редакције Студитског синаксара* која је у другој половини 10. века продрла и у сам Јерусалим и палестинске манастире – управо оним што данас називамо *Јерусалимским типиком*.

Српска литургијска средина је представљала периферију тадашњих литургијских токова, и ова чињеница је омогућила очување једног броја архаичних богослужбених елемената. Важно је да се у овом периоду, и поред сведености извора, може сагледати постојање префилотејевских литургијских структура на територији под јурисдикцијом српских архиепископа.⁹⁷⁹

Богослужбене промене у средњем веку нису дотицале облик и програмски садржај темплона. Разлике у преградама су биле само у појединостима.⁹⁸⁰ Ове појединачне ситније различитости су одлика скоро сваке преграде чији су остаци нађени у црквама 13. века. На основу каснокомнинских византијских цркава, у којима је очуван живопис на ступцима и зидовима непосредно поред олтарских преграда, сазнајемо да су српски ктитори опонашали различите варијанте распореда зидних слика на овим местима.⁹⁸¹

⁹⁷⁷ Поменути Евергетидски типик, такође, „припада фамилији студитских Устава али је настао на основу другачије редакције него што је то случај са атонским обитељима.“ Вукашиновић, *Српско богослужење*, 38.

⁹⁷⁸ Вукашиновић, *Српско богослужење*, 38.

⁹⁷⁹ Исто, 40.

⁹⁸⁰ Кандић, *Архитектура*, 41.

⁹⁸¹ Бабић, *О живописаном украсу*, 20.

1. Студеница

Стари сачувани делови и трагови олтарских преграда налазе се у *Богородичиној цркви Манастира Студенице*,⁹⁸² гробној цркви жупана Стефана Немање, коју је он започео вероватно 1186. а завршили је његови синови 1208–1209. године. Преграда се налазила између два источна ступца на западном крају олтара. Овим ступцима, који су били носећи део куполне конструкције, се завршавао троделни олтарски простор. На ступцима су се налазили проскинитари, и они су као такви били тесно везани за олтарску преграду, може се рећи – улазили су у њен састав. Темплону су тематски, као наставак програма на поменутим ступцима, такође, припадале иконе светитеља⁹⁸³ на пиластрима, на улазу у ђаконикон и протезис.⁹⁸⁴ Од првобитне архитектонске целине остало је сачувано довољно остатака на основу којих је било могуће основано осмислити реконструкцију ове преграде.⁹⁸⁵ На ступцима су били истакнути проскинитари, а две мермерне украшене аркаде чиниле су горњи део оквира уских и дугачких свечаних икона. Спољни горњи врхови ових аркаде завршавају се шиљасто, што је општи изузетак Студенице, а преко усправних и косих равни причвршћен је венчић. На њиховим подножјима су остали сачувани клинови којима су биле учвршћене колонете које су налегале на венац изнад парапета. Мермерне аркаде су биле украшене плавом бојом и златом, и ови слојеви су местимично сачувани, а око линије полукруга (на раму изнад ореола икона) исписана су златна слова куфског писма.⁹⁸⁶ Каснијим истраживањима⁹⁸⁷ тачно је утврђена и висина епистила, јер су његове завршнице пронађене узидане у носеће стубове.⁹⁸⁸

Основни програм студеничког темплона био је уобичајен у византијским средњовековним црквама, али се од њих разликује у појединостима облика.⁹⁸⁹ Које су то појединости? Код свих византијских примера проскинитара, горњи полукружни или

⁹⁸² Њену реконструкцију је 80-тих година 20. века предложила Оливера Кандић, а на основу ондашњих сазнања. Кандић, *Облик*, 141–152, сл. 1–3, 7–9.

⁹⁸³ Из истог циклуса фресака (1208–1209). Ђурић, *Византијске фреске*, 31–33.

⁹⁸⁴ Бабић, *О живописаном украсу*, 21–23.

⁹⁸⁵ Кандић, *Облик*, 141–152, сл. 1–3, 7–9; (*Баришић*, 33–42, сл. 1–12).

⁹⁸⁶ Исто, 141–152, сл. 2–3, 7, 9.

⁹⁸⁷ Архитекта Слободан Баришић је скицу Оливере Кандић, на основу нових налаза, допунио и исправио. *Баришић*, 33–42, сл. 1–12.

⁹⁸⁸ Исто, 36, сл. 4.

⁹⁸⁹ Кандић, *Архитектура*, 42.

тролучни оквир, изнад ореола на иконама, завршен је водоравно, с осликаним венцем, или рељефно обрађеним у камену или штукатурно-техници. У Студеници је он троугаоно шиљаст, равних површина.⁹⁹⁰ Такав облик је био поновљен само у Градцу.⁹⁹¹ Профили ових венаца су романички, а облик завршних комада има сличности са забатима олтарских преграда из периода од 9. до 11. века у Приморју.⁹⁹² Дуго се сматрало да су студеничку камену пластику могли радити клесари из веома развијених западних крајева, у којима је романика дуго трајала.⁹⁹³ Њима, образованим у романичким радионицама, били су познати облици литургичког намештаја везаних за функцију олтара у западним подручјима, тако да су их могли применити и овде, само прилагођене задатом програму.⁹⁹⁴ Сликарима великих икона на проскинитарима које је Свети Сава вероватно довео из Византије су свакако били блиски тамошњи облици и украси темплоне тако да су над ликовима Светог Првомученика Стефана северно од темплоне и Светог Николе јужно, који програмски припадају прегради, насликали по једну тролисну аркаду.⁹⁹⁵ Овде је дошло до преплитања елемената романичке и византијске уметности. То ће бити карактеристика каснијих српских цркава 13. века.

Захваљујући истраживањима која су обављена до 2011. године, израђена је 2012. године реконструкција олтарске преграде.⁹⁹⁶ За ту потребу од велике користи су били фрагменти сачуване парпетне плоче,⁹⁹⁷ и завршних делова архитравне греде-космитиса који се налазе у зиданим ступцима лево и десно од темплоне.⁹⁹⁸ Осим тога, из депоа сачуване камене пластике пронађен је део фрагмента конзоле венца зиданих

⁹⁹⁰ *Баришић*, 38, 40–41, сл. 7, 9–12.

⁹⁹¹ Године 2011. такав облик поновио је и Епископ жички Хризостом (Столић) у дворском параклису Св. Мученика Севастијских у Краљеву.

⁹⁹² Кандић, *Архитектура*, 42.

⁹⁹³ Исто, 42.

⁹⁹⁴ Исто, 42.

⁹⁹⁵ Исто, 42.

⁹⁹⁶ О овој реконструкцији, израђеној под надзором Министарства културе Републике Србије, архитекта Слободан Баришић је објавио рад. *Баришић*, 33–42, сл. 1–12. Упореди: (Кандић, *Облик*, 141–152); (Кандић, *Архитектура*, 39–50; 52 (сл. 3)).

⁹⁹⁷ Плоча се својим димензијама потпуно уклопила у поменути усек у поду и венцу зиданих стубаца. *Баришић*, 35, сл. 2; 36, сл. 3.

⁹⁹⁸ Током градње Цркве (последње две деценије 12. века) космитис је уграђен у зидане носеће ступце поред преграде. Ова чињеница „не оставља места сумњи у истовремено извођење радова на цркви и каменој олтарској прегради, која је већ била јасно дефинисана (...)“ Исто, 36, сл. 4.

стубаца који се савршено уклопио на место на коме је био пре него што је одломљен.⁹⁹⁹ Ово уклапање је било кључни податак за обнову проскинитара јер је оригинални капител дао податак о облику и доњем пречнику стубића проскинитара.¹⁰⁰⁰ Овом реконструкцијом коначно је враћен првобитни просторни склоп наоса студеничке Богородичине цркве.

2. Црква Светог Петра у Бијелом Пољу

Темплон *Цркве Светога Петра у Бјелом Пољу*¹⁰⁰¹ изграђен је у приближно истом временском раздобљу као и онај у Студеници. Ово је задужбина Немањиног брата, хумског кнеза Мирослава. Овде су пронађени многи фрагменти, скоро сви с краја 12. века,¹⁰⁰² чија је анализа показала¹⁰⁰³ да је највећи број њих припадао старом темпону овог храма.¹⁰⁰⁴

Сачувани су комади двеју парапетних плоча¹⁰⁰⁵ са прероманским мотивима,¹⁰⁰⁶ троугласто завршене аркаде – тегурија, забата¹⁰⁰⁷ који су припадали прегради, такође прероманске декорације,¹⁰⁰⁸ и две равно завршене аркаде проскинитара.¹⁰⁰⁹

Узвишени врх изнад улаза у олтар на средини забата,¹⁰¹⁰ троугласт у горњем делу, а лучни у доњем делу, био је карактеристика овог темплона. На основу тих остатака, и изгледа сличних преграда у ранороманичким црквама на Приморју,¹⁰¹¹ урађена је теоријска реконструкција ове преграде прероманског карактера са извесним

⁹⁹⁹ Исто, 39, сл. 8.

¹⁰⁰⁰ Једина преостала непознаница су били капители централних стубова на које се ослањала архитравна греда. Ради изналажења најбољег решења израђен је модел преграде од стиропора у природној величини са три предлога капитела. Комисијски је одлучено да се усвоји решење реконструкције постојећег капитела који се налазио у лапидаријуму Манастира Студенице и који је био потпуно одговарајућих димензија. Исто, 37, сл. 5, 6.

¹⁰⁰¹ Вероватно је порушен приликом претварања овог храма у цамију, али можда и раније. *Нешковић*, 94.

¹⁰⁰² Љубинковић, 109.

¹⁰⁰³ Анализу тих фрагмената извршио је Радивоје Љубинковић. Љубинковић, 108–109.

¹⁰⁰⁴ Нешковић, 85/2.

¹⁰⁰⁵ Висине 95 цм.

¹⁰⁰⁶ Нешковић, 88/2.

¹⁰⁰⁷ Исто, 89, сл. 7–8.

¹⁰⁰⁸ Исто, 89, сл. 7–8.

¹⁰⁰⁹ Чанак-Медић, *Свети Петар у Бијелом Пољу*, сл 40, 42, 64, 66.

¹⁰¹⁰ *Нешковић*, 89, сл. 7–8.

¹⁰¹¹ Слична је прегради у црквама св. Мартина и св. Николе у Сплиту. Исто, 92, сл. 10 и 11.

облицима романског стила.¹⁰¹² Нашло се да је иста била везана за апсиду, али не углављена у њен отвор већ је била истурена пред њом.¹⁰¹³ Ову реконструкцију је разматрала и допунила Милка Чанак-Медић, закључивши да је у време кнеза Мирослава олтарска преграда (са деловима проскинитара) донета из неке још старије цркве у његову задужбину и накнадно постављена поменутој из Бијелог Поља.¹⁰¹⁴

3. Жича

Ктитор *Спасове цркве Манастира Жича* је био жупан Стефан, касније краљ Првовенчани, уз помоћ свога брата Светог Саве. Грађена је у периоду од 1206. до 1217. године.¹⁰¹⁵ Ускоро после тога, мајстори за камен из Цариграда и сликари које је Свети Сава довео осликали су фреске и завршили уобличење олтарске преграде.¹⁰¹⁶ Преграда је имала средњи део постављен између источних пиластера. Поред тога, имала је у свом саставу дубоке проскинитаре на западном лицу пиластера према наосу храма.¹⁰¹⁷ Та архитектонска целина је убрзо страдала,¹⁰¹⁸ па је почетком 14. века када је обновљен и живопис, на истом месту, постављена друга преграда. Од читавих конструкција обе преграде преостало је само неколико камених уломака. Осим тога остали су трагови на странама носећих пиластера куполе и зидова са којима се сучељавају, а корисне податке су дали и остаци живописа. Милка Чанак-Медић је детаљно проучила и протумачила све ове остатке, а такође упоредила са примерима таквих конструкција у Византији и Србији. На основу свега тога она је урадила реконструкције најстарије пре 1217. године, и касније, с почетка 14. века, олтарске преграде.¹⁰¹⁹

Средишњи део првобитне преграде је имао са сваке стране од улаза у олтар по једну интерколумнију,¹⁰²⁰ а то је најчешћа композициона структура темплона у Византији и Србији у то време.¹⁰²¹ Преостали елементи су дати само у виду шеме.

¹⁰¹² Исто, 94.

¹⁰¹³ Исто, 85–94.

¹⁰¹⁴ Чанак-Медић, *Свети Петар у Бијелом Пољу*, 66.

¹⁰¹⁵ Када је постала седиште српске архиепископије и црква где су крунисани српски краљеви.

¹⁰¹⁶ Чанак-Медић, *Спасова црква у Жичи*, 15–17.

¹⁰¹⁷ Исто, 57–61.

¹⁰¹⁸ Можда од земљотреса. Чанак-Медић, *Дело мраморника у Жичи*, 115, сл. 2.

¹⁰¹⁹ Чанак-Медић, *Спасова црква у Жичи*, 58, сл. 26; 60, сл. 27.

¹⁰²⁰ Чанак-Медић, *Дело мраморника у Жичи*, 123, сл. 9.

¹⁰²¹ Као и обично, висину парапетних плоча дефинисали су трагови истих на пиластрима, а профил оквирних греда показао је један њен угаони комад. Кандић, *Архитектура*, 43.

Проскинитари су, према утврђеним траговима, били дубоки 120 цм, а по конструкцији слични киворијумима, равно завршени.¹⁰²² Можда су у њима у доњем делу биле излагане мошти за целивање. У унутрашњем делу проскинитара, на западном зиду, тј. на лицима пиластера, могле су се налазити велике мозаичке иконе Христа и Богородице.¹⁰²³ Овакве жичке конструкције, свакако остварене по налогу Светог Саве, нису поновљене касније ни у Жичи нити игде у потоњим српским црквама.¹⁰²⁴ Почетком 14. века, уз нову жичку олтарску преграду, проскинитари са фреско-сликаним иконама на местима старих имали су оквире у штуко-техници. Реставраторски и конзерваторски радови у Жичи дали су обновљени средњи део њене олтарске преграде. Ипак, иако није било података о било каквим иконама у интерколумнијама, донета је одлука да се оне тамо поставе.¹⁰²⁵ Ово је било очекивано, јер данас не постоји свест о томе да су велике фреско-иконе уз олтарску преграду тематски и смисаоно тесно са њом повезане. Тако сада у Жичи имамо следећу ситуацију: Постоји аутентична фреско-икона Христа на пиластру из 14. века у стојећој фигури, а одмах поред ње између стубића темплоне њена копија сликана на дрвету и то само горња половина исте фигуре. Исто је урађено и са иконом Богородице. Дакле, две иконе Христа, једна поред друге и, на исти начин, две иконе Богородице.

И у Жичи уз темплон нису приказани српски светитељи.¹⁰²⁶ На бочним зидовима, непосредно уз представе Христа и Богородице, приказани су Св. Георгије, Димитрије, Сава Освећени, Стефан.¹⁰²⁷

4. Милешева

Цркву *Вазнесења Христовог у Манастиру Милешева* подигао је ктитор краљ Владислав. Она је саграђена и осликана између 1219. и 1228. године. Пошто је храм више пута страдао, од његове средњовековне олтарске преграде остао је за

¹⁰²² Теоријску реконструкцију проскинитара у Жичи, по М. Чанак-Медић, види у: Чанак-Медић, *Дело мраморника у Жичи*, 125, сл. 11.

¹⁰²³ Кандић, *Архитектура*, 43.

¹⁰²⁴ Исто, 43.

¹⁰²⁵ Високи дрвени иконостас (урађен 1938. године), који је пре радова био у Жичи, однет је и постављен у цркви манастира Нова Павлица.

¹⁰²⁶ Томић-Тривунац, 345–357.

¹⁰²⁷ Да је било представа Св. Симеона и Саве, свакако да би их поновио обновитељ овог живописа ариепископ Сава III (1309–1316). Бабић, *О живописаном украсу*, 23, сл. 15 и 16.

реконструкцију препознат само мермерни део оквира парапета.¹⁰²⁸ Поред овога, на западним странама источних куполних пиластара, остале су велике стојеће фигуре Христа и Богородице. Иако су њихови првобитни ликови поновљени у 16. веку, њихово постојање је важно јер су они, у духу византијске традиције олтарске преграде, тесно са њом повезани. Дакле, на основу онога што се знало у вези са темплонима тог времена, а уз коришћење расположивих остатака, током конзерваторско-рестаураторских радова је исклесана нова олтарска преграда од белог мермера.¹⁰²⁹ По типу темплона уобичајеном у црквама 13. века, према пројекту Оливере Кандић, реконструисана је преграда која има следеће карактеристике: Има пролаз на средини; са обе стране пролаза налазе се камене парапетне плоче, изнад њих су шест стубића који носе архитравну греду, унутар њих са сваке стране су по две интерколумније.¹⁰³⁰ Сама олтарска преграда се налази између носећих пиластара који имају на себи старе фреско-иконе Христа и Богородице. Ове представе, као што смо рекли, архитектонски су повезане са преградом.

Унутар стубића темплона, у новије време, поред приказаних представа Христа и Богородице налазе се Свети Јован и Свети Сава. Треба напоменути да се српски светитељи не појављују на темплону као предмет јавног поштовања не само кроз цео средњи век него све до новијег времена.¹⁰³¹ На традиционалној прегради их нигде није било.¹⁰³² Српски свети, и поред великог поштовања, нису постављани на темплон већ су били поштовани на другим местима.¹⁰³³ И овде је, слично примеру у Жичи, присутно повлађивање ставовима времена, због примењеног благочешћа.

¹⁰²⁸ Кандић, Архитектура, 44. Од особите важности је био Валтровићев цртеж. (Чанак-Медић, *Дело мраморника у Жичи*, 118, сл. 5).

¹⁰²⁹ Кандић, *Архитектура*, 44.

¹⁰³⁰ Исто, 44.

¹⁰³¹ Томић-Тривунац, 345–357.

¹⁰³² И поред тога што се настојало да се ликови Св. Симеона и Саве истакну у живопису храмова, њихови ликови нису у XIII веку доспели на олтарску преграду. “Првобитни живопис на источним угаоним пиластрима (носећим стубовима) крај олтарских преграда у Жичи, Милешеви, Морачи, Сопоћанима, није потпуно очуван, али ни каснији поновљени живопис на овим деловима преграда у српским црквама 13. века не даје повода претпоставци да су се ту налазили ови Свети. Бабић, *О живописаном украсу*, 23.

¹⁰³³ Walter, *Bulletin*, 263.

5. Морача

Стефан, син великог кнеза Вукана, 1252. године, у *Манастиру Морачи*, саградио је цркву посвећену Успењу Богородице. Од њеног темплона су преостали аутентични делови каменог парапета¹⁰³⁴ и две камене конзоле које су носиле епистил.¹⁰³⁵ Парапет је имао базу, профилисану тако да у њен састав, са сваке стране Царских двери, улазе ослонци четири тричетврт колонете и један ослонац равног пиластра уз последњу колонету према дверима.¹⁰³⁶ Тако је површина подељена на четири поља на свакој страни.¹⁰³⁷ Горњи делови темплона нису сачувани. Према истраживањима Чанак-Медић, колонете су биле посебно обрађене и то са унутрашње стране интерколумнијског простора на којем је једино могла висити завеса. Тек треба откривати да ли су градитељи цркве, највероватније мајстори из Котора, учествовали и у клесању темплона. Извесно је да је морачки темплон имао облик сасвим изузетан и у Византији и у Србији.¹⁰³⁸

Др Милка Чанак-Медић је припремила скицу студијске реконструкције из које се види веза између преграда у Морачи и Ариљу. До ове везе јединствени склоп ариљске преграде изгледао је сасвим усамљен.¹⁰³⁹ Иако је Ариљска преграда млађег датума од морачке, она због боље очуваности указује на неке специфичне облике литургијског намештаја у Морачи.¹⁰⁴⁰ Чанак-Медић је показала да ваљкасти стубићи ариљске преграде, који су удвојени само на бочним странама, воде порекло из Мораче.¹⁰⁴¹ По њеној реконструкцији, постојала су и у Морачи два усправна ваљкаста штапа на бочној страни ступчића.¹⁰⁴² Њихов облик се подудара са онима на ариљској прегради. И ариљски стубићи на бочним странама имају по две спојене колонете у

¹⁰³⁴ Висина доњег појаса требало би да је износила 119 цм. *Чанак-Медић, Првобитна*, 77.

¹⁰³⁵ Чанак-Медић, *Црква Успења Богородице у Морачи*, 32–33. За данашњи изглед *Манастир Морача*, 19, сл. IV.

¹⁰³⁶ Парапетни део олтарске преграде у Морачи (по Г. Бабић) Кандић, *Архитектура*, 53, слика. 7 и новије: *Чанак-Медић, Првобитна*, 78, сл. 6.

¹⁰³⁷ Кандић, *Архитектура*, 44.

¹⁰³⁸ Исто, 44.

¹⁰³⁹ Чанак-Медић, *Првобитна*, 72.

¹⁰⁴⁰ Исто, 71.

¹⁰⁴¹ Исто, 73.

¹⁰⁴² Исто, 75.

облику два ваљкаста штапа.¹⁰⁴³ Чанак-Медић за ступчиће каже да „њихов јединствени облик не оставља места сумњи да су по угледу на њих уобличени горњи ступчићи олтарске преграде у Ариљу.“¹⁰⁴⁴ По овој реконструкцији парапет је имао низ слепих аркада¹⁰⁴⁵ које су биле посебно заступљене у западноевропској црквеној литератури, а овде је могао доћи са источнојадранског простора.¹⁰⁴⁶

На западној страни источних пиластара очувани су, на новом живопису из 14. века, ликови Богородице Заступнице и Христа Пантократора који, вероватно, понављају првобитни распоред фигура.¹⁰⁴⁷

6. Сопоћани

Краљ Урош је подигао *Манастир Сопоћане*. Црква посвећена Силаску Светога Духа на Апостоле подигнута је 1245. и 1260. године. Темплон је био од белог мермера, а уз њега са бочних страна, на куполним пиластрима, су се налазили проскинитари. Сачувани остаци¹⁰⁴⁸ првобитног темплона су делови оквира парапетних плоча и три капитела, као и трагови на поду и западној страни источних носећих пиластера куполе. Они дају довољно података о основним облицима и структури темплона. Током археолошких ископавања, у више временских размака су пронађени мермерни делови преграде, па је због тога студијска реконструкција целе преграде, коју је урадио Војислав Кораћ¹⁰⁴⁹ два пута допуњавана.¹⁰⁵⁰

¹⁰⁴³ Чанак-Медић, *Свети Ахилије*, 233, сл. 231. Исти су на чеоним, дужим странама колонете раздвојени равном траком.

¹⁰⁴⁴ Чанак-Медић, *Првобитна*, 76. У Ариљу ови облици стубића не исходе из облика доњег појаса (парапета) „што је непобитан доказ да су однекуд преузети“. Исто, 77.

¹⁰⁴⁵ Исто, 78, сл. 6.

¹⁰⁴⁶ Тачније, од которских мајстора који су се угледали на тамошњу цркву Свете марије од Ријеке. Исто, 26–28.

¹⁰⁴⁷ Појава Преподобног Симеона Мироточивога и Св. Саве на источном зиду северне певнице (1574) се вероватно не ослања на традицију 13. века већ пре на традицију 14. века. Бабић, *О живописаном украсу*, 24, сл. 13, црт. 4.

¹⁰⁴⁸ Понајвише података о првобитним темплонима постоје у Сопоћанима и Градцу. Кандић, *Облик*, 146, сл. 4, 5.

¹⁰⁴⁹ Кораћ, *Олтарска преграда у Сопоћанима*, 23–29.

¹⁰⁵⁰ Кандић, *Облик*, 146, сл. 4.

Плоче парапета, на средњем делу преграда, имале су са обе стране двери по два поља уоквирена гредама.¹⁰⁵¹ Открића и овде оспоравају постојање икона у интерколумнијама током 13. века. Мермерна греда којом се завршава парапет била је углачана и на горњој површини, без икаквих трагова који би наговештавали постојање икона између стубића.¹⁰⁵² Оливера Кандић, о овоме закључује: „То је била једна од особености свих преграда целог столећа у рашкој области.“¹⁰⁵³ У горњем, другом, појасу, шест стубића са капителима¹⁰⁵⁴ су носила архитрав о који је била окачена завеса. На пиластрима су постојале високе, свечане иконе, вероватно Христа и Богородице.¹⁰⁵⁵ Оне су стајале у богато украшеним оквирима од обојеног и позлаћеног штука.¹⁰⁵⁶ Висину и облик проскинитара показали су преостали трагови на малтеру пиластара. Горњи део оквира чинила је слепа аркада, равно завршена, а са бочних страна икона налазила су се по два удвојена стубића са малим капителима.¹⁰⁵⁷

Пре више од 50 година постављена је нова мермерна преграда. Она слабо одговара оригиналним остацима¹⁰⁵⁸ па је у програму Републичког завода одавно предвиђено да се она замени у реконструисаном првобитном облику. У целини, овај темплон је византијске структуре, али се разликује по начину обраде. Ово је стога што парапет средњег дела преграда, као и капители који носе космитис, одају руку клесара образованих на романичком подручју, вероватно у зетским или далматинским радионицама.¹⁰⁵⁹

¹⁰⁵¹ Оне су профилисане само на ивицама уз плоче, док су остале површине биле без украса, равне, углачане само на странама видљивим из наоса.

¹⁰⁵² Реконструкцију сопоћанског темплона види у: Исто, 147, сл. 4.

¹⁰⁵³ Кандић, *Архитектура*, 45.

¹⁰⁵⁴ Сачувани су делови три романичка капитела, који се могу реконструисати. Исто, 45.

¹⁰⁵⁵ Кандић-Милошевић, 17.

¹⁰⁵⁶ Исто, 17.

¹⁰⁵⁷ Није позната врста украса на аркади и венцу. Вероватно су листови акантуса били једна од примењених тема, као што су они, такође од штука, преостали на венцима изнад куполних пиластера, али је композиција сигурно била сложенија. Нема података о архитраву, али се може претпоставити да је био исклесан од бигра преко кога су урађени украси у штуко-малтеру, сличних мотива заступљеним на аркадама проскинитара, које програмски, а вероватно и ликовно повезује. Кандић, *Архитектура*, 45–46.

¹⁰⁵⁸ Уз дозволу Републичког завода монахиње манастира су дале да се исклеше преграда.

¹⁰⁵⁹ Исто, 45.

7. Градац

У Манастиру Градац, у његовој Богородичиној цркви из осме деценије 13. века, задужбини краљице Јелене, преподобне монахиње Јелисавете, рестаурисан је темплон у целини.¹⁰⁶⁰ Судаћи по романо-готичким особености¹⁰⁶¹ које су видно уткане у византијски програм структуре олтарске преграде, може се претпоставити да су мајстори – клесари били из приморских градова. Током озбиљних истраживачких и конзерваторско-рестаураторских радова¹⁰⁶² ни један део преграде није затечен у првобитном положају и на првобитном месту.¹⁰⁶³

Градачка црква умногоме следи Студеницу. Пошто је следила њен троделни олтарски простор природно је наставила да следи и изглед темплона од белог мермера¹⁰⁶⁴ са проскинитарима. На парапетним плочама стајали су осмострани стубићи с капителима на које се ослањала архитравна греда.¹⁰⁶⁵ Приликом реконструкције овог темплона, О. Кандић је закључила да интерколумније: „(...) нису биле предвиђене за смештај икона, јер је горња површина завршне греде парапета била углачана и без икаквог трага који би упућивао на закључак да су на њој стајали икона или мермерни венчић“.¹⁰⁶⁶ Дакле, интерколумније су по потреби само биле застрте завесом.

Два проскинитара са фреско-иконама¹⁰⁶⁷ на носећим подкуполним стубовима су били у склопу преграде. На врху њиховог горњег оквира је стајала завршна украсна аркада од сиге, која је била шиљасто завршена на врху.

¹⁰⁶⁰Пројекте реконструкције и снимке изведене реконструкције темплона Манастира Градац види у: Кандић, *Облик*, 148, сл. 5 и у: (Кандић, *Градац*, 145–150, сл. 104–113).

¹⁰⁶¹У Градцу су готички обликована два портала и олтарски двојни прозор. Кандић, *Архитектура*, 47.

¹⁰⁶²Кандић, *Градац*, 144–150.

¹⁰⁶³Тамо су делови темплона били уграђени у зидове и гробнице из 19. века или затрпани наносима земље. Кандић, *Архитектура*, 46.

¹⁰⁶⁴Нађени су делови парапета, стубића и једног капитела. Исто, 46.

¹⁰⁶⁵Кандић, *Градац*, 145–146, сл. 104–105. Са обеју страна двери постојала је по једна плоча уоквирена гредама које су биле профилисане по ивицама на споју са плочама.

¹⁰⁶⁶Исто, 144; слике 104–105.

¹⁰⁶⁷Са страна икона су били стубићи од којих су остали сачуване две базе и сва четири капитела (и сви су имали део за уграђивање). Кандић, *Архитектура*, 46.

8. Свети Ахилије Ариљски

Ариљски Манастир је задужбина краља Стефана Драгутина, саграђен између 1283. и 1296. године.¹⁰⁶⁸ У 19. веку се памтило када је разорена стара олтарска преграда.¹⁰⁶⁹ Иста је, на основу пронађених делова, пре три деценије рестаурирана по пројекту Милке Чанак-Медић,¹⁰⁷⁰ која је руководила истраживачким и конзерваторским радовима.

За утврђивање облика преграде остало је много сачуваних материјалних података.¹⁰⁷¹ Стубићи који преко капитела¹⁰⁷² носе архитрав су украшени са унутрашњих страна интерколумнијског простора. Дакле, они на бочним странама имају по две спојене колонете изгледају као „два ваљкаста права штапа“.¹⁰⁷³ Овакав облик ступчића показује да: „(...) њеним крајњим пољима нису стајале иконе на дрвеним плочама, већ су постојале само завесе.“¹⁰⁷⁴ Ипак, овде су по жељи свештенства постављене иконе, као у још многим другим обновљеним црквама. Помињали смо да је Чанак-Медић својим истраживањима показала да многи елементи ове преграде воде порекло из Мораче.¹⁰⁷⁵

9. Краљева црква у Студеници

Краљ Стефан Милутин је у Студеници 1313–1314. године сазидао храм Светих Јоакима и Ане познатији као *Краљева Црква*. У њему није сачувана олтарска преграда,

¹⁰⁶⁸ Чанак-Медић, *Свети Ахилије*, 85–89. Црква Светог Ахилија је била седиште моравичких епископа.

¹⁰⁶⁹ Из извештаја Михаила Валтровића и Драгутина Милутиновића сазнаје се да се камена олтарска преграда дуго одржала, а 1876. године се памтило када је разорена. Ови истраживачи пишу да су затекли „разорен стари мраморни иконостас, од кога се тек неки фрагменти око цркве сачуваше“. Милутиновић-Валтровић, *Извештај*, 412. Јоаким Вујић 1826. године није видео темплон у овој Цркви: „У великој цркви нема темпла (...)“ Вујић, 213. (Чанак-Медић, *Свети Ахилије*, 232).

¹⁰⁷⁰ Исто, 235, црт. 232.

¹⁰⁷¹ Исто, 234. Анализом мерног система на основу постојећих података, установљено је да је преграда размеравана модулом величине три длана, што износи 21,5 цм. Исто, 232–236.

¹⁰⁷² У реконструкцији је за облик и тектонику капитела узет модел који је припадао олтарској прегради Цркве Светих апостола у Пећкој патријаршији, а који такође има чеону страну дужу од бочне, и на њој исклесану шестокраку звезду у кругу. Исто, 235–236.

¹⁰⁷³ Исто, 233, сл. 231. Исти су на чеоним, дужим странама колонете раздвојени равном траком.

¹⁰⁷⁴ Исто, 236.

¹⁰⁷⁵ Чанак-Медић, *Првобитна*, 73.

али су од ње, по мишљењу Марице Шупут, преостали делови парапетних плоча.¹⁰⁷⁶ На овим одломцима запажени су биљни мотиви урезани плитким жлебом.¹⁰⁷⁷ Она је урадила теоријску реконструкцију према којој је преграда била слична оној у цркви св. Димитрија у Пећкој патријаршији. Уске сачуване плоче, које су биле украшене рељефом, дозвољавају претпоставку да су стајале између стубића који су ограничавали два, можда три, улаза у олтар.¹⁰⁷⁸

10. Старо Нагоричино

Урушену Цркву Светог Ђорђа у Нагоричину, задужбину Романа Диогена (1067–1071), обновио је српски краљ Милутин 1312–1313. године. Темплон ове цркве је важан јер сведочи праксу постављања икона унутар стубића.¹⁰⁷⁹ У Нагоричину је најстарији код нас сачувани овакав пример те се зато често можда „претерано наглашава“, како је записала Г. Бабић.¹⁰⁸⁰ Овде постоје фреско-иконе које, због природе материјала,¹⁰⁸¹ није било могуће померати са њиховог места нити их накнадно уграђивати или мењати. Ове иконе унутар стубића су осликане када и фреске храма што је, стога, поуздан доказ да су иконе тада биле на темплону. Ова чињеница има приличан значај¹⁰⁸² за многе истраживаче.

За израду новог темплона из 14. века су искоришћени камени делови, тј. „скелет“ претходног, и то два стубића, греда којом је завршен парапет и епистил.¹⁰⁸³ На обновљеној прегради¹⁰⁸⁴ парапет је озидан, или је старији само омалтерисан и осликан, а интерколумније су зазидане и на њима су 1316–1318. године¹⁰⁸⁵ насликане фреско-

¹⁰⁷⁶ Шупут, *Византијски пластични украс*, 47–50, црт. 8.

¹⁰⁷⁷ Исто, 47–50, црт. 8, види слике у: Бабић, *Краљева црква*, 32–34, сл. 11–14.

¹⁰⁷⁸ Кандић, *Архитектура*, 48.

¹⁰⁷⁹ Словенски споменици су за овај период веома корисни због срећне околности што су бројнији и боље очувани од конзервираних споменика на другим местима. Γσαράρη, 14.

¹⁰⁸⁰ Бабић, *О живописаном украсу*, 29.

¹⁰⁸¹ Тодић, *Старо Нагоричино*, слике: 69, 73, 83–86.

¹⁰⁸² Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, 18.

¹⁰⁸³ Тодић, *Старо Нагоричино*, 38, 123. Раније су се овим бавиле студије: (Бошковић, *Извештај и кратке белешке са путовања*, 173–176); (Бошковић, *Архитектонски извештаји*, 212–223).

¹⁰⁸⁴ Тодић, *Старо Нагоричино*, слике: 69, 73, 83–86.

¹⁰⁸⁵ Ђ. Бошковић је писао: „Изгледа да је, противно ранијој претпоставци, камени иконостас не из Милутинова доба, већ из времена старије цркве, а да су накнадно, у 14. веку, преко зазиданих отвора израђене фреске.“ Бошковић, *Архитектонски извештаји*, 219.

иконе Светог Ђорђа¹⁰⁸⁶ и Богородица Пелагонска са Христом¹⁰⁸⁷ „као локална светиња“.¹⁰⁸⁸ Оквири ових икона су такође сликани и завршавају се плитким луковима који су украшени палметама ослоњеним преко капитела на стубиће.¹⁰⁸⁹ На полеђинама ових представа су насликани разлистани крстови са крсним словима,¹⁰⁹⁰ што иде у прилог чињеници да су обе слике схваћене као праве иконе.¹⁰⁹¹ Као постоље ових икона треба схватити сликани орнамент на озиданим парапетним плочама, са мотивом необичних крстова у круговима на белој позадини типичној за текстил.¹⁰⁹² Постављање икона на овим местима може да буде прокоментарисано као имитација покретних икона.¹⁰⁹³ Поред њих су осликани Христос и Богородица на ступцима. Како урамљене фреско-иконе на проскинитарима темплона већ вековима постоје по храмовима, може да буде логично да ове фреско-иконе унутар стубића темплона имитирају високе иконе проскинитара. Исто тако, украси ових икона интерколумнија имитирају рамове проскинитара изнад и око портрета и ореола светих.¹⁰⁹⁴ Обичај украшавања рамовима икона на овим местима темплона се наставио у потоњим српским црквама, само су иконе биле сликане на дрвету.¹⁰⁹⁵

11. Пећка патријаршија

Цркве Манастира Пећке патријаршије су сачувале делове првонасталих олтарских преграда.¹⁰⁹⁶ Њих је највише преостало у *Цркви Светог Димитрија*,¹⁰⁹⁷ има их у *Цркви Богородице Одигитрије*, као и делова који су припадали главној *Цркви Светих апостола*.

¹⁰⁸⁶ Годић, *Старо Нагоричино*, слика 84.

¹⁰⁸⁷ Исто, слика 86. Ова икона богородице се зове Пелагонитиса. Lasareff, *Trois fragments*, 138; (Бабић, *О живописаном украсу*, црт. 7). О иконама Богородице Пелагонитисе: (Пајић-Д'Амико, 297–319); (Вџјајев, 386–394, сл. 1–2).

¹⁰⁸⁸ Бабић, *О живописаном украсу*, 30.

¹⁰⁸⁹ Годић, *Старо Нагоричино*, слике 84–86.

¹⁰⁹⁰ Исто, слика 83.

¹⁰⁹¹ Бабић, *О живописаном украсу*, 30.

¹⁰⁹² Исто, 30; Годић, *Старо Нагоричино*, слика 85.

¹⁰⁹³ Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, 18.

¹⁰⁹⁴ Годић, *Старо Нагоричино*, слике 84–86.

¹⁰⁹⁵ Кандић, *Архитектура*, 48.

¹⁰⁹⁶ Чанак-Медић, *Свети апостоли у Пећи*, 65–67.

¹⁰⁹⁷ Цртеж (по М. Чанак-Медић) види у: Кандић, *Архитектура*, 58, слика. 13.

Преграда Цркве Светог Димитрија,¹⁰⁹⁸ саграђена за време архиепископа Никодима, између 1321. и 1324. године, имала је пет стубића који су били распоређени у неједнаким размацама¹⁰⁹⁹ и посредством капитела носили греду. Између њих, осим у пролазима, налазе се оригиналне богато клесане парапетне плоче са стубићима. Првобитна горња греда је, уместо камене, изгледа била дрвена, и на основу резбарених мотива датована је у 14. век.¹¹⁰⁰ На њој су изрезбарени коси спојени квадрати, испресецани кругови, розете и фантастичне птице.¹¹⁰¹ У три интерколумније стајале су иконе, што показују уклесани жлебови на колонетама и парапету.¹¹⁰²

На живопису из раног 17. века Георгије Митрофановић је осликао, вероватно поновио, Богородицу на северном пиластру крај преграде, а Христа на јужном пиластру са Светим Јованом на јужном зиду.¹¹⁰³

У Цркви Богородице Одигитрије из 1330. године, чији је ктитор архиепископ Данило II, камена олтарска преграда била је истог типа као у Цркви Св. Димитрија. Овде је поновљен чак и исти ритам стубића.¹¹⁰⁴ Преграда има пет аутентичних стубића са капителима, такође у неједнаким размацама и епистил. Између стубића су парапетне плоче. Начин украшавања и мотиви блиски су византијској пластичној декорацији из времена Палеолога.¹¹⁰⁵ Крајњи стубићи, на које се надовезују колонете са капителима, имају обележја романоготике.¹¹⁰⁶

Од иконографије првобитне олтарске преграде остала је Богородица окренута ка Христу на североисточном ступцу, док се Христова фигура на југоисточном ступцу није очувала.¹¹⁰⁷

У Цркви Светих апостола не стоји првобитна олтарска преграда већ дрвени иконостас из 1724. године и над њим Распеће и Деисис из 1594. године.¹¹⁰⁸ Ови старији

¹⁰⁹⁸ Ова преграда, као и она у Богородичиној цркви, обновљена је 1932. године, на основу оригиналних делова. Чанак-Медић, *Свети апостоли у Пећи*, 65.

¹⁰⁹⁹ Исто, сл. 105.

¹¹⁰⁰ Ова греда (дужине 4, 89 м) нађена је одвојено од осталих делова преграде. Чанак-Медић, *Свети апостоли у Пећи*, 66.

¹¹⁰¹ Кандић, *Архитектура*, 49.

¹¹⁰² Бабић, *О живописаном украсу*, 32, црт. 8 и сл. 22.

¹¹⁰³ Исто, 30.

¹¹⁰⁴ Чанак-Медић, *Свети апостоли у Пећи*, 66, сл. 107.

¹¹⁰⁵ Кандић, *Архитектура*, 49.

¹¹⁰⁶ Таква обележја имају и прозори на цркви. Чанак-Медић, *Свети апостоли у Пећи*, 67.

¹¹⁰⁷ Али је остала фигура Светог Јована до њега, на јужном зиду наоса. Бабић, *О живописаном украсу*, 32.

комади су вероватно претходно били над каменом олтарском преградом, као у оближњој Дечанској цркви, где је на камену греду из 14. века постављен живописани Крст с краја 16. века.¹¹⁰⁹

У периоду од 1346. до 1375. године крај саме олтарске преграде на северној страни насликани су Свети Симеон, први до преграде на северном делу источног зида, и Свети Сава, на јужном делу источног зида.¹¹¹⁰ Ова места су свакако важна, али их ипак не можемо назвати делом олтарске преграде.¹¹¹¹ На темплону никако нису приказивани Срби светитељи већ општи васељенски свети.¹¹¹²

12. Дечани

Краљ Стефан Дечански је 1327–1335. године градио храм *Манастира Дечани*. Овде су скоро потпуно сачуване три камене олтарске преграде истог типа. Прва се налази испред средишног олтарског простора,¹¹¹³ друга испред протезиса и трећа испред параклиса Светог Димитрија.¹¹¹⁴ Све преграде имају постоље.

Постоље главне и највеће храмовне преграде има профил својствен каснороманичкој и готичкој архитектури.¹¹¹⁵ На њему, са сваке стране Царских двери, стоје по три стубића, а између њих су парапетне плоче¹¹¹⁶ завршене танким венцем. На осмостраним стубићима са скулптованим капителима стоји једноставни епистил. Две

¹¹⁰⁸ Чанак-Медић, *Свети апостоли у Пећи*, 65.

¹¹⁰⁹ Исто.

¹¹¹⁰ Бабић, *О живописаном украсу*, 35.

¹¹¹¹ Исто, 36.

¹¹¹² Томић-Тривунац, *Икона с представом српских светитеља*, 345–357. Тако је у Карану (1340–1342), у Кучевишту (око 1330), у Леснову (око 1347–1348), у Љуботену (1348), у Светом Николи у Баљевцу на Ибру (око 1340–1350), у Малим Светим Врачима у Охриду (1350), у Зауму (1361), у Псачи (1365–1371), у Кончи (1366–1371) и другде. Ни у осталим племићким задужбинама нема светих Симеона и Саве, као ни других српских светих, чак и када су они присутни у иконографском програму живописа у другим деловима храма (Каран, Дечани, Лесново, Баљевац, Псача). (Бабић, *О живописаном украсу*), 37.

¹¹¹³ Тодић, Чанак-Медић, *Литургијски намештај*, 225–226, црт. XLII и XLIII и сл. 176.

¹¹¹⁴ Трећа је делимично сачувана. Исто, 226, црт. XLII.

¹¹¹⁵ Исто, 225.

¹¹¹⁶ Постоље прати линију основе стубића и плоча, и профилисано је с лица и према пролазу на романоготички начин. Кандић, *Архитектура*, 49.

мање преграде,¹¹¹⁷ северно од главне, осмишљене су на исти начин, али имају по један ступчић и парапетну плочу са сваке стране пролаза без венчића на плочи.

Архитектура целе Дечанске цркве има обележја својствена каснороманичким и готичким остварењима. У оквиру таквог приступа разумљиво је да су три дечанска темплона по обради ближа рашким примерима 13. века него истовременим из 14. века. Темплони Дечана разликују се од старијих и истодобних темплона у рашким¹¹¹⁸ црквама по томе што имају сложенији склоп и богатију обраду скулптованих делова¹¹¹⁹. Разлике у Дечанима су одвојеност ступчића од парапетних плоча, већи број интерколумнија са скраћеним просторима између стубића и одвојено профилисано подножје.¹¹²⁰

Камена олтарска преграда у Дечанима била је део опште градитељске замисли и њеног унутрашњег украса – изведена је између 1327. и 1335. године.¹¹²¹ Она је један од најранијих примера олтарских преграда са сачуваним првобитним престоним иконама у интерколумнијама. Када су убрзо на прегради завесе између колонета замењене иконама Светог Николе, Богородице са Христом, Христа и Светог Јована Претече,¹¹²² она је од темплона постала иконостас.

Због значаја за наше истраживање, истичемо разлику дечанске од рашких цркава која се састоји у томе што овде уз темплон нису осликани проскинитари. Као што смо раније видели, уз све олтарске преграде рашких цркава стоје проскинитари са веома поштованим високим иконама украшеним оквирима, углавном у камену или штуку.¹¹²³ Уз дечанску олтарску преграду постоје зидне површине на које су могле да стану представе Христа и Богородице и то достојанствено истакнуте у посебним рамовима, али ове иконе нису изведене. Може се претпоставити да је постојање ових икона на зидовима лево и десно од преграде било предвиђено, јер је требало да интерколумније буду украшене само завесама.¹¹²⁴

¹¹¹⁷Једна испред протезиса а друга испред параклиса Светог Димитрија.

¹¹¹⁸Старе преграде у храмовима рашке школе обрађене су у радовима: Кандић, *Облик*, 141–152; (Чанак-Медић, *Дело мраморника у Жичи*, 114–131).

¹¹¹⁹Тодић, Чанак-Медић, *Литургијски намештај*, 225.

¹¹²⁰Исто.

¹¹²¹Тодић, *Иконостас у Дечанима*, 115.

¹¹²²Исто, 116.

¹¹²³Или сликаним бордурама као у Ариљу (крај 13. века). Бабић, *О живописаном украсу*, 21–41.

¹¹²⁴Тодић, Чанак-Медић, *Литургијски намештај*, 226.

Бранислав Тодић, који је овај проблем разрадио, пише:

„Дечанска олтарска преграда није била изведена са намером да се у њене интерколумније поставе иконе јер ни на колонетама ни на горњим ивицама парапета нема жлебова у које су оне могле бити уметнуте, нити је предвиђен неки други начин везивања икона за колонете. На боље изученим старијим каменим иконостасима у Градцу (око 1276) и Ариљу (око 1290) запажена је иста појава; икона није било ни на олтарској прегради у Сопоћанима (око 1270), а судећи по фрескама око иконостаса, ни на оним у другим српским црквама XIII века.”¹¹²⁵

Ово потврђује и чињеница која се лако може приметити да дрвене иконе у доњој зони дечанске олтарске преграде стоје на горњим деловима парапета а за горње делове стубића (капителе) причвршћене су на импровизован начин обичном металном жицом.

Професор Тодић је закључио да је кључни разлог за промену плана било преношење моштију дечанског ктитора краља Стефана 1343. Године у предолтарски простор, тј. испред северне стране олтарске преграде. Пошто је тада у току било живописање дечанског храма, то је била одлична прилика да на зиду изнад Стефановог кивота буде насликан и његов портрет.¹¹²⁶ Тодић сматра да је то довело и до замене завеса на иконостасу иконама,¹¹²⁷ а о томе што велике фреско-иконе нису насликане уз преграду закључује следеће:

„У избору светих и у њиховој иконографији превлађивала је тема посредовања и искупљења, и то не само кад је Христос сликан у оквиру Деизиса, а Богородица у типу Заступнице. У низу таквих слика у српским храмовима, од Студенице и Жиче па надаље, Дечани су представљали својеврстан прекид: око њиховог иконостаса нема проскинитара нити ликова Христа и Богородице, обавезних у старијим споменицима, иако је за њих било места на чеоним странама стубаца. Традиционални иконостасни програм ту је померен јужније, на зид ђаконикона, где је насликан изузетно велики Христос Пантократор у оквиру сложеног Деисиса са Хетимасијом, док је на северној страни приказан Меркурије у скупини светих ратника.”¹¹²⁸

¹¹²⁵ Тодић, *Иконостас у Дечанима*, 116.

¹¹²⁶ Исто, 116.

¹¹²⁷ Исто, 117.

¹¹²⁸ Исто, 117.

13. Марков манастир

Нешто каснија је преграда у *Цркви Марковог манастира*.¹¹²⁹ Она је довршена у седмој деценији 14. века. Једна је од ретких каснијих сачуваних. Парапет њеног централног дела је пун и завршен венцем. У другој зони су четири осмостране колонете са скулпторално обрађеним капителима који носе танки архитрав.

14. Црква Светог цара Константина и царице Јелене у Охриду

Неке преграде каснијег периода, 14. века, нису биле камене, већ дрвене или зидане пуним зидом. Преграда у *Цркви Константина и Јелене* у Охриду је делимично сачувана.¹¹³⁰ Она спада међу најлепше и, по својој структури, приближава се каснијим иконостасима.¹¹³¹

Њена једноставна и функционална дрвена преграда потиче из времена грађења и осликавања цркве.¹¹³² Олако отесани четвртасти стубови носе архитравну греду, те тако стварају четири основна вертикална поља, интерколумније, неједнаке ширине.¹¹³³ Оригиначне Царске двери су на средини, али је северни отвор подељен на пролаз и парапет са интерколумнијом. Пролаз се вероватно првобитно затварао само завесом.¹¹³⁴ Дрвене парапетне плоче су начињене од вертикално постављених дасака.

Својом основном структуром очувана дрвена олтарска преграда одговара познатим примерима преграда 14. века изведеним у камену.¹¹³⁵ Не користећи специфичности дрвета као материјала, мајстори су се ограничили на понављање мермерних примера каквих је у то време било у Охриду.¹¹³⁶ Потом су, не користећи дуборезну технику, орнаментику препустили сликарима.

¹¹²⁹Цртеж (по Г. Бабић) види у: Кандић, *Архитектура*, 60, слика. 15.

¹¹³⁰Суботић, 48–49.

¹¹³¹Кандић, *Архитектура*, 50.

¹¹³²„У доњим зонама црвена трака пажљиво прати прислоњене и уграђене делове олтарске преграде, показујући да су били постављени већ у време када се приступило раду на сликарству у унутрашњости.“ Суботић, 48.

¹¹³³Исто.

¹¹³⁴Исто.

¹¹³⁵Исто.

¹¹³⁶Исто, 48; Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, 13–22 и (Торовић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 8–28).

Првобитни изглед темпла је у позније време допуњен дугом дрвеном таблом са приказом проширеног Деисиса. Ово је можда понављање одговарајуће старије представе (која се овде и раније налазила) будући да у другој половини 14. века појава овог елемента није била ретка.¹¹³⁷

На подручју византијског утицаја богослужбене потребе су одређивале основни архитектонски склоп темплоне и, у тесној вези са њим, положај и степен истакнутости проскинитара, великих икона на западним странама олтарских поткуполних стубаца. Унутар ових потреба, у богословском и обликовном смислу, темплон је био израз епохе у којој је настао. Просторни програм српских задужбина, преузет из Византије и предвиђен за православно богослужење, имао је темплон одговарајуће структуре и начина обраде.

О темплонима првих немањихких храмова нема довољно поузданих података, ни у писаним историјским изворима ни у материјалним остацима.¹¹³⁸ Ипак, нема никакве сумње да су били слични онима у Византији. Почевши од студеничког темплоне (последње деценије 12. века), имамо обиље поузданих података. Од тада у српским средњовековним црквама изграђеним до првих деценија 14. века нису сачуване првобитне олтарске преграде као целине, али њихови сачувани делови дали су прецизне податке и омогућили реконструкције високог квалитета. Њихов архитектонски склоп, као што се могло видети из претходног излагања, потпуно је јасан и нема важнијег питања које би било спорно. Допуне и промене на преградама, које су се дешавале кроз цео 13. век, биле су углавном у појединостима¹¹³⁹ и начину украшавања.¹¹⁴⁰ Никаквих озбиљних реформи није било.

Разлике у преградама се појављују тек у 14. веку. Оне старије, у рашким црквама, одликују појединости сродне романичком клесарском изразу.¹¹⁴¹ Усклађивање

¹¹³⁷ Суботић, 49.

¹¹³⁸ Кандић, *Архитектура*, 40.

¹¹³⁹ Висина доњег појаса (парапетних плоча) темплоне је у српским средњовековним храмовима варијала од 102 цм до 135 цм. Парапети су били високи: у Студеници 135 цм; у Жичи 126; у Сопоћанима око 120 цм; у Градцу око 108 цм; у Ариљу око 107; у Светом Димитрију у Пећкој патријаршији 102 цм а у Богородичиној цркви истог манастира 129 цм. Укупна висина са горњом гредом била је: у Студеници 3, 20 м; у Жичи (је прихваћено) 3, 15 м; у Сопоћанима је доња раван греде на око 2, 5 м као у Градцу; лежиште горње греде у Ариљу је на 2, 81 м; у Морачи је на 2, 46 м. Чанак-Медић, *Првобитна*, 77.

¹¹⁴⁰ Кандић, *Архитектура*, 39.

¹¹⁴¹ Исто, 50.

романичких облика са византијским програмом био је изазов за српске задужбинаре кроз цео 13. век. Међутим, од времена владавине краља Милутина, узор за српску архитектуру су дела остварена у Византији, и олтарске преграде добијају украсе уобичајене у тим областима.¹¹⁴² Олтарске преграде у Србији одражавале су како теолошку мисао, тако и уметнички правац којим се кретало архитектонско обликовање у времену у којем су настале.¹¹⁴³

Значајно је питање у којој мери су иконе биле присутне на овим олтарским преградама. О томе се донекле може нешто рећи. Теренска археолошка истраживања Милке Чанак-Медић доказују да су интерколумнијски простори у Морачи и Ариљу били без икона, те да је у њима једино могла висити завеса. Открића у Сопоћанима и Градцу такође негирају претпоставку постојања икона у интерколумнијама током 13. века. Исто тако, потпуно сачувана дечанска камена олтарска преграда из 14. века нема никакве жлебове у које би биле уметнуте иконе, нити постоји нека могућност за њихово везивање. Њене иконе су до данас импровизовано причвршћене жицом. Ипак, одсуство проскинитара из истог периода вероватно сведочи о томе да је, променом плана у периоду од изградње преграде до осликавања цркве, одлучено да се уместо фреско-икона Христа и Богородице у темплон поставе иконе. То су најстарије иконе на дрвету постављене у интерколумније у Србији за које се може тврдити да су од почетка на том месту.

Старо Нагоричино је први пример из 14. века са фреско-иконама у доњој зони темплона. Ове фреско-иконе, осликане када и фреске храма, поуздан су доказ да су иконе овде од почетка биле на темплону. Осим овога, на прегради Цркве Св. Димитрија у Пећкој Патријаршији постоје уклесани жлебови у колонетама и парапету интерколумнија који показују да су ту у неком периоду стајале иконе.

¹¹⁴² Исто.

¹¹⁴³ Исто.

VI ВИСОКИ ИКОНОСТАС

Иконостас као такав, а поготово његова класична – висока форма представља завршни степен развоја олтарске преграде. Да ли је ниска и прозирна олтарска преграда класичне Византије која је израсла у овај непрозирни зид од икона еволуирала у свом органском и природном правцу, остаје да се види. Оно што је већ сада сигурно је то да је високи иконостас постао својеврсни носилац конфесионалног идентитета православних средина, посебно словенског говорног подручја, и да као такав има читаву плејаду својих поштовалаца и апологета. С друге стране, савремена теолошка и археолошка истраживања, као и она са поља историје уметности и религијске психологије, показала су да се оваквој форми олтарске преграде, њеном литургијском функционисању, богословљу које подразумева и духовности коју производи може штошта приговорити.

1. Олтарска преграда у Русији – појава високог иконостаса

Општераспрострањено мишљење по коме иконостас представља најизразитију карактеристику организације и уређења православних руских храмова,¹¹⁴⁴ подстакло је систематска истраживања његовог порекла и стања у Русији у 19. веку. Какве су резултате тадашњи истраживачи открили?

У Софијској хроници из 1482. године записано је важно сведочанство о постојању редова на иконостасу: „Те године, владика ростовски Васијан дао је сто рубаља иконописцима (...) да сликају Деисис у новој цркви Свете Богородице; који чудом великим и осликаше, и са празницима и са пророцима“.¹¹⁴⁵ Одатле је очигледно да су у 15. веку иконостаси, поред доњег, који још увек није био дефинисан, имали још три реда: Деисис, Празнике и Пророке.¹¹⁴⁶

То потврђује и други летописни извештај, из Софијског летописа с почетка 16. века, који каже: „Године 7016 (1508. год), благоверни кнез велики Василиј Иванович све Русије (...) дао је да се у Цркви Благовештења све црквене иконе украсе и обложе

¹¹⁴⁴Троицкий, 696.

¹¹⁴⁵Сперовский, 3.

¹¹⁴⁶Бетин, 71.

сребром и златом и бисерима, Деисис, празници и пророци“.¹¹⁴⁷ Несумњиво је да је тај иконостас Благовештенске цркве начињен крајем 15. Века, при градњи цркве, а почетком 16. века су га само украсили златом и сребром.¹¹⁴⁸ Он се такође састојао од три реда.¹¹⁴⁹

Поред тога, у 15. веку налазимо указивања и на то какве иконе су се тада налазиле на иконостасу. Тако, новгородски летописац, у првом летопису, каже: „Године 6927 (1419. год.) била је велика бура, и град и киша изобилна (...) и севање и грмљавина страшна би код Свете Богородице, код градских врата (...) рајске двери су се преполовиле и Свети Јован Претеча, и на Светом Николи и на Василију остаде траг, а црква би сачувана благодаћу Божијом“.¹¹⁵⁰ Како се зна да су у 16. веку све поменуте иконе смештене у чин Деисиса, претпоставља се да су оне тамо биле смештене и у 15. веку, и да је у наведеном одломку управо реч о десисним иконама. Било како било, ваља знати да су подаци у области историје вишередних иконостаса у 15. веку малобројни.¹¹⁵¹

Иконостас је постепено растао у висину.¹¹⁵² Из прве половине 16. века остало је подробно и важно сведочанство о градњи високог иконостаса у новгородској Софијској цркви. Руски летописац 1582. године сведочи следеће:

„Те године (...) заповедио је богољубиви владика Макарије да се начине Царске двери за Свету Софију, јер су пређашње двери од старости оштећене, и немају никакву лепоту; преосвећени пак архиепископ заповедио је да се изграде двери двоструко веће и по висини и по ширини. Раније започет живопис божанских икона на кивоту, који је изнад двери и на самим дверима, и на стубовима, број светих на иконама за поклоњење је 66; такође је заповедио уметницима да на прикладном дрвету исцртају мудре призоре и украсе их листићима злата и сребра, као што је сусан (овај термин је нејасан – прим. Т. Р.). Иконописци пак и уметници изградише по наредби Царске двери прекрасне и свом лепотом испуњене; и крст часни на врху двери постављен од кристала необично

¹¹⁴⁷ Сперовский, 3–4.

¹¹⁴⁸ Исто, 4.

¹¹⁴⁹ Троицкий, 701.

¹¹⁵⁰ Сперовский, 4.

¹¹⁵¹ Бетин, 47–48.

¹¹⁵² Троицкий, 698.

лепо израђен, и заповеди да се Царске двери поставе у саборној цркви, у Светој Софији, и од различитих материјала начинише засторе, веома лепе. Тада пак, и богољубиви архиепископ Макарије заповеди да се иконе поставе по чину у Светој Софији; најниже постављену икону Свете Софије да подигну горе, и Цариградске иконе, Свемиловичи Спас наш Господ Исус Христос стојећи, од злата и сребра веома лепо израђен, и Свети апостоли Петар и Павле, такође стојећи, од злата и сребра прекрасно израђени; и ове предивне иконе наспрам свог светитељског места постави, и засторе од покривача начинише, изузетне и лепе за видети, и друге иконе по чину заповеди да се поставе.”¹¹⁵³

На основу наведених летописних сведочанстава из 15. века, произишао је став по коме је при изради иконостаса Софијске цркве сачуван пређашњи поредак са неколико допуна. Значај наведеног летописног сведочанства јесте у томе што он представља најстарији извештај о изградњи древних иконостаса.

Првобитни тип иконостаса у новгородској Софијској цркви састојао се из пет редова: доњег – тзв. локалног, деисисног, празничног, пророчког и праотачког, који је начињен у виду мањег карниша.¹¹⁵⁴ Локални ред садржао је Царске двери с приказом Благовести и четири јеванђелиста. Изнад је наддверје с приказом Тајне вечере и стубови, на којима је осликан Христос са Богомајком, светитељи и архиђакони. На обе стране Царских двери смештене су храмовне и друге врло поштоване иконе. Деисисни ред обухвата иконе Спаситеља, Богомајке, Претече, ангела, апостола, светитеља и мученика.¹¹⁵⁵ Празнични ред садржи дванаест празника и друге догађаје из новозаветне историје. Пророчки ред представља Богомајку са Предвечним Младенцем, окружену пророцима са свицима у рукама. У крајњем праотачком реду приказана је Пресвета Тројица окружена праоцима и херувимима.¹¹⁵⁶

Овако је, у општим цртама, текла изградња иконостаса у новгородској Софијској цркви, 1528. год. Горњи ред је изграђен у виду мањег испупченог венца и украшен је минијатурним приказима праотаца, за разлику од деисисних икона и пророка који су приказани у великим димензијама и у пуној висини. Праоци имају своје место на врху, недоступни су погледу, јер они не представљају главни, већ допунски ред иконостаса.

¹¹⁵³ Сперовский, 5.

¹¹⁵⁴ Троицкий, 701.

¹¹⁵⁵ Бетин, 58.

¹¹⁵⁶ Сперовский, 6–7.

Изгледа да је праотачки ред иконостаса тада био нова појава и да није био распрострањен. Зато се претпоставља да је он први пут направљен на иконостасу који разматрамо, јер је овај иконостас, како Сперовски каже за иконостас Софијске цркве да је први пример праотачког реда, о ком не налазимо готово никаквог помена у 15. веку.¹¹⁵⁷

У истом 16. веку срећемо први извештај о такозваним *пјадничним иконама*,¹¹⁵⁸ малим иконама, величине длана, које су на крају сачињавале цео ред на иконостасу. У летопису је 1529. године записано следеће: „7037. године, у цркви Свете великомученице Петке, у великом Новограду (...) две локалне иконе падоше и друге мале иконе падоше“.¹¹⁵⁹ Овај ред назван пјадични или шестолисни не представља суштински део древних руских иконостаса. Настао је тако што је на неким иконостасима, изнад локалних икона, постављан цео ред икона малих размера. Те иконе су се, могуће је, називале шестолисте зато што се на њих стављало по шест листова злата, ако су позлаћивали њихову позадину, а пјадичне зато што су се, у дужину и ширину, мериле дланом руке.¹¹⁶⁰

На који начин се он појавио на иконостасу? Према закључку Е. Голубинског,¹¹⁶¹ овај ред се формирао:

„највероватније, од разних икона малих димензија, које су цркви приложили разни добротвори у различита времена, јер се на њима често срећу кућне и породичне иконе, на којима је обично осликано неколико потпуно различитих светитеља. Ту претпоставку потврђује и околност да су иконе које су улазиле у његов састав, биле различитих димензија, дакле, биле су мешовите“.¹¹⁶²

На овај начин је у 16. веку формиран тип руског петоредног иконостаса.¹¹⁶³ Наравно, нису сви храмови могли да имају овако развијен иконостас. Напротив, многи

¹¹⁵⁷ Исто, 7.

¹¹⁵⁸ То су иконе величине длана. Назив пјадничный потиче од речи пядь – длан.

¹¹⁵⁹ Сперовский, 7.

¹¹⁶⁰ Сперовский, *Северная и южная двери*, 332.

¹¹⁶¹ Исто, 334.

¹¹⁶² Исто.

¹¹⁶³ Сперовский, 8.

сиромашни и мали храмови имали су само два или три реда, што је очигледно из црквених описа и писарских књига¹¹⁶⁴ друге половине 16. века.¹¹⁶⁵

Током 17. века увођене су промене на иконостасу, и то прпревасходно на његовим горњим деловима. На врху иконостаса новгородске Софијске цркве, претходно анализираном, између праотаца, били су смештени прикази херувима и серафима.¹¹⁶⁶ Обичај да се врх иконостаса украшава херувимима и серафимима задржао се у руској црквеној уметности веома дуго, скоро до краја 17. века. Али већ почетком тог века они се не распоређују међу праоце као у новгородској Софији него се одвајају од њих, у посебан ред иконостаса, и смештају се на његов врх.¹¹⁶⁷ Херувими и серафими приказивани су на врху иконостаса живописом и дуборезом.¹¹⁶⁸

Неки иконостаси су имали ред који приказује Страдања Христова. На овим иконостасима херувими и серафими нису имали своје место на врху.¹¹⁶⁹ Та околност даје повод за претпоставку да је ред на ком су приказана Страдања ушао у употребу у другој половини 17. века, „мало-помало истискујући приказе херувима и серафима“.¹¹⁷⁰

На врх иконостаса, поред херувима и серафима, често је постављана икона Нерукотвореног Спаситеља или Господа Саваота. Не зна се тачно када је тај обичај настао, али је већ крајем 16. и у 17. веку био веома распрострањен. Иако сведочанства везана за тај обичај имамо у древним црквеним и манастирским описима,¹¹⁷¹ најбољи

¹¹⁶⁴ Писарске књиге у старој Русији су књиге које садрже попис различитих предмета опорезивања попут обрадиве земље, имовине итд.

¹¹⁶⁵ Троицкий, 701.

¹¹⁶⁶ Сперовский, 9.

¹¹⁶⁷ Међу бројним примерима постојања херувима на врху иконостаса немамо ни један податак у 17. веку по којем они нису издвојени у посебан ред. Исто, 9.

¹¹⁶⁸ Троицкий, 711.

¹¹⁶⁹ Сперовский, 9.

¹¹⁷⁰ Исто, 9–10.

¹¹⁷¹ То су одломци из црквених описа 16. и 17. века: Опис новгородског Свето-духовског манастира, из 1591. године, у којем је постојао иконостас ованчан ликом Нерукотвореног Спаситеља; у Николо-лјатинском манастиру, по опису 1604. године, у саборној цркви је на врху изнад пророка био лик Нерукотвореног Спаситеља; у саборној Преображенској цркви Хутинског манастира, по опису из 1642. године, био је над пророцима Нерукотворени образ Господњи. Исто је било и у трпезној цркви преподобног Варлаама Хутинског. По сведочанству описне књиге Кирило-белојезерског манастира из 1675. године у Белојезерској градској Цркви појаве Часног Крста, изнад горњег реда на иконостасу био је лик Спаситеља, а у Успенској цркви у истом граду, изнад пророка био је лик Господа Саваота. Исто, 10.

доказ његове широке распрострањености у руским црквама 17. века јесте одлука Московског сабора 1666–1667. године, која наређује да се на врх иконостаса постави свети Крст са приказом распетог Христа на њему, уместо икона Господа Саваота и Нерукотвореног Спаситеља:¹¹⁷²

„Лепо је и прилично у светим црквама на Деисису, уместо Саваота поставити крст, тј. Распеће Господа и Спаса нашега Исуса Христа. Поредак какав се држи од давнина у свим светим црквама у источним земљама и у Кијеву и свуда широм Московске државе, и та велика тајна чува се у светој Цркви; као што је Мојсије у пустињи уздигао бакарну змију као праобраз Распећа Спаситеља Христа; и као што су се тада од угриза змије исцелили Израиљци који су гледали ту змију, тако се сада и ми, нови Израил, гледајући у светој цркви на Распеће и Страдање Спаситеља нашег Исуса Христа, исцељујемо од угриза невидљиве змије, ђавола: тј. од наших грехопада.“¹¹⁷³

Ова одлука Московског сабора није у потпуности заживела. Горенаведени одломци из црквених описа 16. и 17. века показују да су и након Московског сабора 1666–1667. године постојали иконостаси који су на врху уместо Распећа имали икону Господа Саваота или Нерукотвореног Спаситеља.¹¹⁷⁴

Крст са Распећем није увек на исти начин стајао на иконостасу. Убрзо су њему почели да припајају приказе Богородице, апостола Јована Богослова и других који су стајали по сведочењу јеванђелиста крај Христовог Крста.¹¹⁷⁵

Оци Московског сабора напомињу да је обичај постављања крста на врху иконостаса распрострањен у свим православним земљама поред Московске државе. Уз то додају још да се крст поставља на иконостас зато да би се ми „гледајући у светој цркви на Распеће и Страдање Спаситеља нашег Исуса Христа, исцелили од угриза невидљиве змије ђавола“.¹¹⁷⁶ Сперовски подвлачи речи Распеће и Страдање зато што у њима види „указивање на то да је на врху иконостаса постављан не само крст, него и, уколико је могуће, приказ страдања Христових“.¹¹⁷⁷ По његовој претпоставци, зачетак

¹¹⁷² Исто, 11.

¹¹⁷³ Кни́га собо́рных дѣ́лнїй , ахѣѣѣ года, , л. кѣ ~ кѣ л. мѣ~мѣ.

¹¹⁷⁴ Сперовский, 11.

¹¹⁷⁵ Исто, 12.

¹¹⁷⁶ Кни́га собо́рных дѣ́лнїй , ахѣѣѣ года, , л. кѣ ~ кѣ л. мѣ~мѣ.

¹¹⁷⁷ Сперовский, 12.

обичаја да се приказ Христових страдања поставља на врх иконостаса „постављен је на Московском сабору 1666. и 1667. године,“ а ово „није значило ништа сасвим ново, након што је установљено да се на њега ставља Распеће“.¹¹⁷⁸ Иконе Страдања Христових, постављене с обе стране његовог распећа, „представљају подробен развој идеје која је садржана у самом приказу распетог Христа“.¹¹⁷⁹ Наравно, Страдања Христова нису била део свих, већ само богатих и великих иконостаса. На неколико иконостаса израђених закључно са почетком 17. века Страдања су додата тог века. Крајем 17. века, многи иконостаси су одмах грађени са иконама Страдања Христових на врху.¹¹⁸⁰

У деисисном чину нису били смештени сви апостоли него само првоврховни Петар и Павле. Њима су додавана четири јеванђелиста уколико је величина иконостаса то дозвољавала. Остали апостоли обично нису улазили у састав деисисног чина, највероватније до друге половине 17. века.¹¹⁸¹ У Деисису су обично били још светитељи, преподобни, мученици и други свети.

Обичај да се на деисисни ред ставља мањи број апостола сматрао се канонским до друге половине 17. века. Тада су се ствари промениле на такав начин да централни Деисис, који се састојао из пет познатих икона, почиње да се слика на једној средишњој дасци у деисисном реду. Упоредо са тим, светитељи, мученици и преподобни се искључују из деисисног реда и замењују се апостолима. Апостоли се бирају из дванаесторице или седамдесеторице, ако је дозвољавао простор.¹¹⁸² На тај начин, деисисни ред постао је у строгом смислу апостолски.

У 17. веку промене на руским иконостасима нису се догађале само на њиховим горњим деловима, него и на доњим. Готово истовремено са формирањем редова са Страдањима Христовим на врху иконостаса и апостолских страдања, појавио се још

¹¹⁷⁸ Исто, 13.

¹¹⁷⁹ Сагласно са Сперовским, и И. Е. Забјелин мисли да се ред икона са темама Страдања појавио крајем 17. века. Он каже да су се Страдања Христова у почетку појавила у храмовима царског дворца, а потом су прешла у друге цркве, првенствено у оне које су подизане из царске благајне или заветом лица царске лозе. Забјелин, 31.

¹¹⁸⁰ Такви су били иконостаси у новгородској Знаменској цркви, у псковској катедралној цркви, у московском Донском манастиру и др. Сперовский, 13.

¹¹⁸¹ Бетин, 60.

¹¹⁸² Сперовский, 15.

један додаток – то су прикази пророчица и философа.¹¹⁸³ На ова постоља постављани су и прикази синодика, пророци, Васкрсење Христово и догађаји који следе за њим.¹¹⁸⁴

Развој иконографског садржаја високих многоредних иконостаса завршио се почетком 18. века.¹¹⁸⁵ До тада се коначно формирао и поредак по којем је требало да се распоређују свештени прикази који улазе у садржај иконостаса.¹¹⁸⁶ Тај поредак се излагао у иконописним приручницима. Примећује се да се завршетак развоја иконографског садржаја руских древних иконостаса поклопио са временом у ком је Русија, како у области уметности, тако и у другим сферама свог живота, брзим корацима кренула ка Западу.¹¹⁸⁷

Видели смо да се типични високи руски иконостас градио редовима, низовима¹¹⁸⁸ икона. Од времена настанка па до данас, сваком његовом реду проширивано је старо или је проналажено ново значење. Високи иконостас је у 20. веку имао своје браниоце који су уложили велики труд да оправдају његов смисао и појасне његово симболичко значење. Афирмативна тумачења високог иконостаса су постигла резултат. У наставку ћемо направити преглед данас широко усвојених схватања значења високог иконостаса и његових делова.

Први ред је најфункционалнији у литургијском погледу.¹¹⁸⁹ С десне стране двери улаза у олтар¹¹⁹⁰ налази се икона Спаситеља. С леве стране је икона Богородице са Христом.¹¹⁹¹ Може се чути мишљење да без присуства двеју икона Христа и Богородице служба, у принципу, не би могла да се служи.¹¹⁹²

Први, најнижи ред назива се „месни“, локални¹¹⁹³ или „престони“, и обично обухвата иконе локалних светитеља. Њима су непосредно и интимно упућене молитве

¹¹⁸³ Прикази философа на постољима иконостаса сачувани су у саборној цркви Јарославског архијерејског дома, у псковској Тројицкој цркви, у саборној цркви Хутинског манастира, у Николајевској цркви новгородског Вјажицког манастира и др. Исто, 16.

¹¹⁸⁴ Бетин, 70.

¹¹⁸⁵ Сперовский, 21.

¹¹⁸⁶ Исто, 22.

¹¹⁸⁷ Исто, 22–23.

¹¹⁸⁸ У староруској терминологији низ се назива „чином“. Языкова, 41.

¹¹⁸⁹ Labrecque-Pervouchine, 20.

¹¹⁹⁰ У Светињу над светињама – олтар. Ouspensky–Lossky, 62/2.

¹¹⁹¹ Овде се обично налази иконографска варијанта Богородице Одигитрије (Путеводитељке).

¹¹⁹² Labrecque–Pervouchine, 22.

¹¹⁹³ Реч „чин“ значи „редослед“. Ouspensky–Lossky, 57/2.

служашчих и верника.¹¹⁹⁴ Део икона локалног реда утврђен је општом традицијом и среће се у сваком храму.¹¹⁹⁵ Овај ред се у старини називао „целивајући ред“.¹¹⁹⁶ Он „не само да није потчињен строгом и ритмичком поретку других, већ је често асиметричан“.¹¹⁹⁷ С десне стране Царских двери, поред иконе Спаситеља, налази се икона светога или празника којем је храм посвећен.¹¹⁹⁸

Символички, Царске двери представљају улазак у Царство Божије.¹¹⁹⁹ Може се рећи да се на Царским дверима два пута приказује тема Благовести – као сцена Благовести са Дјевом Маријом и архангелом Гаврилом, а такође и четири јеванђелиста, који благовесте и најављују свету Царство Божије.¹²⁰⁰

Други ред, на старијим иконостасима – трећи, јесте празнични,¹²⁰¹ и обично је распоређен према редоследу¹²⁰² празника у црквеној, тј. литургијској години.¹²⁰³ Ови догађаји¹²⁰⁴ које празнујемо су својеврсне етапе дејства Промисла Божијег у свету.¹²⁰⁵ Живопис нас приопштава празнику.¹²⁰⁶

¹¹⁹⁴ Labrecque-Pervouchine, 22.

¹¹⁹⁵ Языкова, 41.

¹¹⁹⁶ Са њега су узимане иконе празника и светих да би се ставиле на налоњ за целивање. Иконе које су се на њему налазиле на доступној висини, без сумње су „биле предмет непосреднијих молитава и поштовања“, тј. те иконе су се целивале, пред њима су се палиле свеће. Ouspensky–Lossky, 62.

¹¹⁹⁷ Ова „асиметрија“ је условљена избором икона, који зависи од локалних потреба и карактера сваког храма. Ouspensky–Lossky, 62.

¹¹⁹⁸ Поглед на ову икону је довољан да знамо коме је храм посвећен. Языкова, 43.

¹¹⁹⁹ Предизображавају сама врата раја Христовог. Labrecque–Pervouchine, 22.

¹²⁰⁰ А саме Благовести остварују вест коју они објављују. Ouspensky–Lossky, 63. Понавља се.

¹²⁰¹ На старијим иконостасима, нпр. „у Благовештењској саборној цркви у московском Кремљу, овај чин је трећи, после Деисиса, али временом се усталила традиција да се празничне иконе, као најмање, стављају у други ред, ближе народу, да би се могле боље видети“. Языкова, 42.

¹²⁰² Ако у храму има неколико престола, тј. ако има више иконостаса, редослед празника се најчешће не понавља, већ се уводе варијације. Исто, 43

¹²⁰³ Ређе се среће распоређивање икона по хронолошком принципу. „Чин почиње иконом Рођења Пресвете Богородице (овим празником, као што је познато, почиње и црквена година), даље следе: Ваведење, Благовести, Рождество Христово, Крштење/Богојављење, Преображење, Лазарево васкрсавање, Улазак у Јерусалим, Распеће, Васкрсење Христово / Силазак у ад, Вознесење, Педесетница / Силазак Светог Духа на апостоле (понекад се уместо ове иконе ставља икона Свете Тројице), Успеније (овом иконом се завршава празнични ред, као што се и црквена година завршава празником Успенија). Често се у празнични ред укључују и Воздвижење Часног Крста, Покров Пресвете Богородице и други празници.“ Языкова, 42–43. Види о томе и у: Ouspensky–Lossky, 57.

¹²⁰⁴ Исто.

У трећем реду, на старијим иконостасима другом, налази се композиција Деисиса. Други и славни долазак, који је овде приказан, јесте најважнија икона на читавом иконостасу, и у њему све композиције налазе свој смисао и оправдање. А икона *Спас међу силама*, која се налази у центру, представља својеврсни камен темељац читаве ове грандиозне симболичке творевине.¹²⁰⁷ Спас на силама је икона Господа Исуса Христа – Судије приликом Његовог Другог доласка у сили и слави.¹²⁰⁸ Он седи на трону као Судија, као Спаситељ света, као Цар над царевима и Господар над господарима.

Овај молитвени, деисисни чин јесте главна тема иконостаса. Са Христове десне и леве стране налазе се свети заступници рода људског пред Њим и небеске силе, а такође и сви који долазе на Суд. Најближе је Мајка Божија, која је почетак прослављене Цркве. Она стоји са десне стране Сина и посредује за читав људски род. Насупрот њој је Претеча Јован Крститељ,¹²⁰⁹ који молитвено посредује за свет пред Христом.

Поређане свете обједињује истоветни покрет: молитвено стремљење ка Спаситељу, Који седи на престолу.¹²¹⁰ Ритмом свога покрета они „увлаче“¹²¹¹ гледаоца у своју свечану поворку.¹²¹² Поредак заснован на јединству радње („чин“, „редослед“) створен је тако што су Мајци Божијој и Светом Јовану прикључени разни редови светитеља и небеских сила:¹²¹³ анђели, апостоли, јерарси и други. Супротно од Богородице је архангел Гаврил а насупрот Претече налази се архангел Михаил. Одмах за архангелима су првоврховни апостоли Петар и Павле, следе свети оци – Василије Велики, Јован Златоуст, па представници помесне Цркве.¹²¹⁴ Затим се приказују свети, подвижници, преподобни итд.

¹²⁰⁵ Тј. испуњење онога што је најављено и предизображено у горњим редовима икона. Исто.

¹²⁰⁶ Исто.

¹²⁰⁷ Языкова, 43.

¹²⁰⁸ Крајем 17. века икону Спас на силама често су замењивали иконама Спаситељ на престолу или Христос Велики Архијереј.

¹²⁰⁹ Раније су се ове три фигуре – Христос, Мајка Божија и Јован Крститељ – сликале на једној икони, као јединствена композиција која је добила назив Деисис.

¹²¹⁰ Ouspensky–Lossky, 60.

¹²¹¹ Исто.

¹²¹² У тој поворци се нагињу слободно и грациозно „као да их гура ветар“. Ouspensky–Lossky, 60.

¹²¹³ Исто, 57–60.

¹²¹⁴ Языкова, 44.

У 17. веку, у време патријарха Никона, деисисни чин се понекад замењивао апостолским: поред Христа, Богородице и Јована Претече, приказивали су се дванаесторица апостола, који седе на престолима, као учесници Суда (Мт 19, 28), што значајно упрошћава значење Деисиса, његово првобитно васељенско значење, у којем се спаја слика небеске и земаљске Цркве. Овде се опет наглашава есхатологија.

У четврти ред, изнад Деисиса, укључени су пророци Старог Завета.¹²¹⁵ Они се обично приказују са свицима својих пророштава о божанском Оваплоћењу. Зато се у центру пророчког чина налази икона Мајке Божије као символ испуњења свих пророштава. Супротно од деисисног чина, где сви стреме Христу Судији, па им се зато покрети једва разликују, положај пророка је разноврстан.¹²¹⁶ Ред представља старозаветну Скинију или Цркву од Мојсија до Христа, која је припремала и најављивала новозаветну Цркву. На непосредну везу Старог и Новог Завета указује икона Оваплоћења.¹²¹⁷

Пети ред је настао најкасније и у њему су приказани старозаветни праоци па се назива праотачки ред.¹²¹⁸ У центру овог реда треба да буде икона која одговара старозаветним представама о Богу, што је практично неиспуњив захтев.¹²¹⁹ Л. Успенски сматра да праотачком чину одговара икона Старозаветне Тројице (у варијанти А. Рубљова), као једино могуће приказивање Божанства пре Оваплоћења.

¹²¹⁵ Овај ред, заједно са патријарсима, представља истовремено праоце Христове по телу. Ouspensky–Lossky, 57.

¹²¹⁶ Иако се сви окрећу према центру, сваки има свој положај и гестове јер на свој сопствени начин проповеда. Исто, 57.

¹²¹⁷ Исто.

¹²¹⁸ Оци вере – Авраам, Исаак, Јаков, Ноје, Мелхиседек итд., тј. они који су живели пре Мојсија, преко кога је Бог дао Закон изабраном народу. Овај праотачки ред представља првобитну старозаветну Цркву од Адама до Мојсијевог Закона, тј. дозаконски период, представљен у лику старозаветних праотаца. Успенский, *Богословие иконы*, 318.

¹²¹⁹ Овај чин се појавио у 17. веку, у периоду опадања вере и оскудице богословске мисли, и из тих разлога ово место су заузели прикази потпуно неканонског карактера: Бог Саваот, Отачаство, Новозаветна Тројица итд. Против овакве врсте приказа још је у 16. веку устајао ђакон Иван Михајлович Висковатски, али тада Црква није била у стању да саслуша овај трезвени и разумни глас. Без обзира на то што је Стоглави сабор (1551) одбацио сликање Бога Оца као неодговарајуће хришћанском откривењу (исту ову одлуку донео је и Велики московски сабор 1666. год.), овакве слике се срећу у многим руским храмовима. Успенский, *Богословие иконы*, 321–493.

Иконостас се завршава иконом Голготе. То је Крст са разапетим Спаситељем у присуству Мајке Божије и Јована Богослова. Распеће је врх света, крај земаљског живота Христовог.

Успенски указује на то да централна икона Господа Христа јесте кључ за сав иконостас. Христос, Који није никада сам, јесте Глава Свога Тела. Он се никада не одваја од Дјеве Богородице и Својих пријатеља,¹²²⁰ светитеља.¹²²¹ Деисис показује да је коначна сврха Богооваплоћења била у томе да Оваплоћени стекне Тело, којим се јавља Црква.¹²²² Ова икона даје смисао свим осталим иконама на иконостасу.

2. Високи иконостас – CONTRA

Пошто смо сагледали појаву и формирање високог иконостаса и начине на које су иконе улазиле на њега и програмски биле распоређиване по овој новој врсти олтарске преграде, сада нам предстоји да размотримо како приговоре који су таквој врсти преграде били упућивани тако и аргументе који су изговарани и писани у њену корист.

Иконостас је собом затворио олтарски простор и онемогућио вернима да га виде. С друге стране, он је вернима ипак понудио одређени садржај за молитвено гледање. Одузевши им једну, послао им је другу поруку. Тачније, иконе на њему на извештан начин поучавају верне целокупном Божијем Домостроју. Кад је већ дошло до тога да унутрашњост олтара буде скривена од очију народа, друга врста духовних садржаја сада долази до њих кроз иконе.¹²²³ Наравно, нису сви садржаји на иконостасу преузети из олтара, већ и са зидова и из купола. Неки садржаји су се налазили у олтару па су се изгубили. Иконостас је у програмско-теолошком смислу речи смањен и на један зид постављен скуп програмских замисли зидног сликарства храма у целини које изражавају Домострој спасења. Свакако да је овај развој подстакнут и литургијским животом Цркве па су евхаристијске молитве нашле свој израз у иконостасу.¹²²⁴

¹²²⁰ Исто, 325.

¹²²¹ „Христос никада није један. Он је увек – Глава Свога Тела. Како у православном богословљу, тако и у богопоштовању, Христос се никада не одваја од Своје Мајке, Богородице и од Својих ‘пријатеља’ – светитеља. Искупителъ и искупљење су неодвојиви једно од другог.“ Успенский, 246.

¹²²² Успенский, *Богословие иконы*, 325.

¹²²³ Фундулис, *Дух богослужења*, 233.

¹²²⁴ Успенский, 246.

Високи иконостас је, као типично руска појава, велико достигнуће староруске културе и важан елемент тамошње црквене традиције.¹²²⁵ Да није било раста иконостаса у висину, вероватно Андреј Рубљов, Теофан Грк, Дионисије, Симон Ушаков и многи други никада не би имали прилике и подстицаја да ураде првокласна дела иконописа. Сликари су имали могућности да се остваре на великом иконописном простору и кроз разноврсну тематику а и поручиоци су могли да спроведу своје ктиторске замисли великих размера.¹²²⁶

Међутим, са претераним архитектонским развојем у 18. и 19. веку, када се остварила потреба за усавршавањем једног програмског и теолошког концепта, дошло је до засићења и је било да се неминовно постави и питање о последицама развоја ове грандиозне симболичке творевине на литургијски живот народа Божијег.

На прелазу из 19. у 20 век, у Русији се интензивно размишљало о потреби препорода црквеног живота. Испрва се говорило опрезно и уздржано а касније отвореније. Почињало се стидљиво и са бојажљивим освртањем уназад са страхом да се није већ створила превелика и неповратна удаљеност од онога што је древно и традиционално. О потреби за одређеним ситнијим исправкама постојала је општа сагласност. Ипак, многи нису прихватили да је за препород Цркве довољна тек нека мала и спољашња интервенција која би суштинска питања оставила недотакнутим.¹²²⁷

У складу са општим духовним буђењем и враћањем интелигенције у Цркву крајем 19. века, и званично су покренута литургијска питања 27. јула 1905. године. Свети Синод Руске православне цркве¹²²⁸ затражио је од епархијских архијереја да му упуте представке о томе шта у животу Руске цркве треба обновити или променити, првенствено зато да би се постигло пуније учествовање верних у литургијском животу.¹²²⁹ Циљ је био тражење „нових путева” у циљу „озбиљног пастирског

¹²²⁵ Языкова, 40.

¹²²⁶ Овде је некада било и претеривања. Царица Екатерина II је 1767. године, или нешто касније, заповедила да се из Успењске саборне цркве у Владимиру уклони иконостас Андреја Рубљова а уместо њега постави иконостас у барокном стилу који је садржавао њен лик као свете Екатарине. Успенский, *Богословие иконы*, 513.

¹²²⁷ Дроздовъ, 196.

¹²²⁸ Руска црква је и могла да покрене ово питање јер је доживела процват литургијске науке крајем 19. и почетком 20. века. „Где год се развија литургијско богословље, где год оно цвета, питање обнове обавезно долази на дневни ред.“ Вукашиновић, *Литургијска обнова*, 134.

¹²²⁹ Ове позитивне тежње руског епископата, које су разматране у вишегодишњем периоду, биле су прекинуте Бољшевичком револуцијом, потом свргавањем патријарха Тихона и успостављањем

делања“.¹²³⁰ Ово је била природна последица великог процвата литургијске науке и богословља крајем 19. и почетком 20. века.¹²³¹ Тих година нико није оспоравао оно што су многи констатовали: „Пробудила се црквена свест“.¹²³² Епископи су се одазвали овом захтеву и послали обиман материјал.¹²³³ Установљена је предсаборска комисија¹²³⁴ која је припремала потребно.¹²³⁵ Треба рећи да је скоро сваки епископ захтевао одређена прилагођавања и измене како би се достигло пуније учествовање верних у литургијском животу.¹²³⁶ Сматрало се да лаици недовољно учествују у богослужбеном животу и да се то стање мора поправити.¹²³⁷

Дванаестогодишње припреме за Сабор пружиле су могућност руским теолозима, црквеним пастирима и заинтересованим верницима да заиста свестрано размотре предлагане реформе.¹²³⁸ Иако Сабор који је сазван 28. августа 1917. године није до краја спровео све своје намере,¹²³⁹ ми ћемо направити летимичан увид у расправе из тога периода које се дотичу проблема везе високог иконостаса и учествовања народа у богослужењу.

обновљенске црквене власти. Неканонске групе и фракције су компромитовале литургијску обнову, одузевши је из руку канонских црквених власти. Литургијска реформа обновљенаца није успела, првенствено јер није била легална већ узурпаторска, те је резултирала анархијом. Вукашиновић, *Литургијска обнова*, 131–134. Новотарије обновљенаца, који су се ослањали на конјунктурну подршку органа атеистичке власти, предузимане су и без довољног поштовања према црквеној традицији и без старања за њу – „у духу хулиганске револуције и реформације“. Због тога се од тада „у свести верног народа, који је сачувао верност гоњеној Цркви, формирала и задуго учврстила стереотипна асоцијација према којој је обнављање црквеног живота са свим променама у њему (међу њима и литургијским) једнако обновљенству, односно расколу, издаји и вероломству“. (Балашов I, 10.)

¹²³⁰ Дроздовъ, 196.

¹²³¹ Вукашиновић, *Литургијска обнова*, 131–134.

¹²³² Дроздовъ, 196.

¹²³³ Ови одговори су анализирани у: Флоровский, 478–483. (Вукашиновић, *Литургијска обнова*, 131).

¹²³⁴ Freeze, 305–339.

¹²³⁵ То су и године када се наново открива заборављена древна православна иконографија. Промени мишљења о икони доприноси отварање старообредних храмова 1905. године, појава приватних колекција икона, чишћење све већег броја старих икона, а поготову изложба из 1913. године.

¹²³⁶ Meyendorff, *Russian Bishops*, 148.

¹²³⁷ Вукашиновић, *Литургијска обнова*, 131; (Каннингем, 197).

¹²³⁸ Балашов I, 10.

¹²³⁹ Прекинут је због недостатка финансијских средстава изазваног одузимањем црквене имовине од стране большевика у септембру 1918. Pospelovskiy, *The Russian Church*, 33; (Каннингем, 8).

Услед пораста свести о важности потпунијег учешћа народа у служењу божанствене Литургије, почетком 20. века, јавила се жеља да се олтар поново учини доступним погледима верника.¹²⁴⁰ Високи иконостаси са неразумљивом гарнитуром икона почели су да се схватају као препрека за молитвено учешће верних у тајни Евхаристије.¹²⁴¹ Одвојеност народа од свештеника веома високим иконостасом и завесом истицана је као велики проблем. Као пут ка превладавању овог проблема, било је и предлога да се делимично измене одредбе Типика које би свештенику омогућиле да у олтару не буде све време него само у одређеним моментима, као и то да се Царске двери током богослужења дуже држе отворене.¹²⁴²

На епархијском сабору у Риги истицале су се сличне потребе: „Неопходно је на крају дати могућност онима који се моле да виде свештенодејства служашчаго свештеника, што је данас отежано затварањем Царских двери, да чују неке од тих дубоко-садржајних молитава које данас свештеник чита тајно“.¹²⁴³ Сабор је сазван са циљем да „богослужење које се савршава у храмовима и по домовима има потпуно религиозно-васпитни утицај“.¹²⁴⁴

У директну везу са иконостасом је често довођен губитак првохришћанске црквене свести, одвајање свештенослужитеља у посебну категорију и претварање лаика из учесника у тајни у пасивне слушаоце који присуствују њеном служењу.¹²⁴⁵

Е. Голубински је ради нарочитог назиданња верника сматрао умесним повратак древном узору и предлагао да се Царске двери праве ниже, до висине груди, какве имамо код Грка и данас.¹²⁴⁶ На једном свештеничком сабрању 1906. године, предлагано је да се дозволи служење Литургије верних са отвореним Царским дверима, као што се то практикује на архијерејској Литургији.¹²⁴⁷ Ова идеја изазвала је велике расправе како на самој скупштини тако и у црквеној штампи,¹²⁴⁸ али није имала практичних резултата.

¹²⁴⁰ Балашов II, 597.

¹²⁴¹ Успенский, 223–224.

¹²⁴² Балашов II, 598.

¹²⁴³ Рижский собор, *О богослужении*, 1027.

¹²⁴⁴ Исто, 1018.

¹²⁴⁵ Успенский, 224.

¹²⁴⁶ Балашов II, 599.

¹²⁴⁷ Ово је предлагао петроградски протојереј и професор теологије на Императорској медицинској академији, А. С. Лебедев. Исто, 599–600.

¹²⁴⁸ Дроздовъ, 196–197.

По питању висине иконостаса разна чула су се разна мишљења. Против видљивости олтара се оглашавао митрополит Антоније (Храповицки). Он је сматрао да отворени олтар није користан свештеницима, који би се, ако би их народ видео, *тако постепено од молитвеника претварали у глумце*.¹²⁴⁹

За читање евхаристијских молитава са отвореним Царским дверима изјаснили су се у јуну 1917. године делегати Новгородског епархијског сабора.¹²⁵⁰ Исте године на скупштини Кијевског религиозно-философског друштва говорило се о гашењу духа заједништва, чему доприносе велики иконостаси.¹²⁵¹

„Евхаристија је раније била, и увек мора бити, најинтимнији моменат општења у Цркви једних са другима. (...) Наши иконостаси изазивају осећај тескобе и негативно утичу на сам дух молитве у цркви, депримирајући истовремено и предстојатеља и вернике. Мени лично су многи свештеници са тугом говорили да их душа боли када, предајући мир верницима и обраћајући се народу, пред собом виде само непрозирну, осликану преграду“.¹²⁵²

На скупштинама Богослужбене секције Помесног сабора било је заузимања за служење Литургије са отвореним Царским дверима.¹²⁵³ Међутим, 9. новембра 1917. године ова иницијатива била је одбачена већином гласова.¹²⁵⁴

На адресу Сабора упућено је писмо са молбом да се „покрене питање о могућности да Царске двери буду отворене у време служења Литургије” како би народ Божији присније учествовао у богослужењу и како би се укрепило њихово молитвено јединство са предстојатељем.¹²⁵⁵ На крају, у одлукама највише црквене управе потврђено је да се не може дозволити отварање Царских двери у оним моментима богослужења када то није предвиђено Типиком.¹²⁵⁶

¹²⁴⁹ Храповицкий, *Предание*, 157–159; (Храповицкий, 87–91).

¹²⁵⁰ Балашов II, 603.

¹²⁵¹ Исто, 603.

¹²⁵² Иступао је В. И. Егземпларски. Экземплярский, *О направлении церковной реформы*, 94.

¹²⁵³ Заузимали су се свештеник Сергије Кудрјавцев, протојереј Јован Корчински, архиепископ Евлогије, В. К. Недељски, свештеник Николај Карташов. Балашов II, 604.

¹²⁵⁴ Исто, 604.

¹²⁵⁵ Реч је о писму старешине московске цркве Светог Спаса у Наливкама, протојереја Василија Гусјева.

Писмо је приспело у Богослужбenu секцију априла 1918. године. Исто, 604–605.

¹²⁵⁶ У указу од 2. децембра 1919, обраћању патријарха Тихона од 17. новембра 1921, одлуци митрополита Петра од 14. септембра 1925. године. Исто, 605.

Улога иконостаса у богослужењу многима није била јасна. Успенски ће то, своједобно, и сам признати: „У наше време – време литургијског препорода и тенденције за повратком првим вековима хришћанства – разумљива је и тежња ка првохришћанским формама уређења храма.“¹²⁵⁷

Древни храмови, ни на Истоку ни на Западу, нису имали иконостас. Он се развијао, тако рећи „спонтано“. „Црква је током векова мењала врсте и облике олтарских преграда у зависности од тога шта је њиховим подизањем желела да поручи, односно како је разумевала циљеве и смисао свог богослужбеног живота.“¹²⁵⁸ За време свог формирања кроз историју иконостас „никада није био предмет црквених правила или одлука црквених власти“, ¹²⁵⁹ нити је био предмет богословског образлагања или објашњавања.¹²⁶⁰ Дакле, када погледамо традицију, могуће је да Црква и данас мења врсте и облике олтарских преграда, као што се увек наново чинило у сваком периоду историје. И Успенски се, у својој одбрани високог иконостаса, слаже да „за укидање иконостаса (...) није потребна нарочита саборска одлука“.¹²⁶¹ Евентуална „канонизација“ богослужбеног простора и ентеријера храма била би историјска новина. Инсистирање на овој новини откривало би очигледну намеру да се високи иконостас заувек задржи у његовој најкаснијој фази развоја.

3. Високи иконостас – PRO

Оспоравање сврхе високог иконостаса није остало без одговора. Покретане су полемике и изношена одговарајућа аргументација.¹²⁶² Иконостас у стандардној форми,

¹²⁵⁷ Успенский, 223.

¹²⁵⁸ Вукашиновић, *Теолошке основе иконостаса*, 134.

¹²⁵⁹ Успенский, 223. Ни за иконостас ни за увођење тајног читања молитава нису била потребна црквена правила јер су они ушли у литургијску праксу као обичај. Успенский, 224.

¹²⁶⁰ Може се наћи тек мало веома општих одредница. Један од првих истраживача иконостаса, Н. Сперовски, дао је једну такву одредницу рекавши да је на иконостасу приказ „читавог домостроја нашег спасења, историја“ и још: „Главну и општу идеју иконостаса представља историја царства Божијег или домостроја нашег спасења од почетка света до његовог краја“. Сперовский, *Верхние, дополнительные ряды*, 324, 336.

¹²⁶¹ Успенский, 224.

¹²⁶² Лабрек-Первушин примећује да је ова литургијска уметност, која је још увек тако жива и функционална у Источној цркви, помоћу света својих икона почела да продире дубоко у Западну цркву, до те мере да постаје једини украс у неким савременим римокатоличким капелама. Појава икона у римокатоличким храмовима и капелама подударила се с литургијском реформом Другог

какав видимо у руским православним црквама, јесте висока преграда која потпуно заклања олтар и унутар њега активност свештеника од погледа сабраних у наосу. Он има функцију сликовне архитектонске конструкције.¹²⁶³

Високи иконостас је у свести многих православних постао незаобилазна допуна Литургији, и то до те мере да многи не могу да замисле православни храм без њега.¹²⁶⁴ Такође и неки неправославни тешко могу замислити византијски обред без иконостаса.¹²⁶⁵

Први аргумент за којим посежу они који хоће да афирмишу високи иконостас је иконопоштовање. Сва образложења сврсисходности иконопоштовања у храму се одмах примењују на високи зид сачињен од икона. Савремени повратак источној традицији подразумева истицање молитве пред иконом као помоћног средства у сазерцавању светих тајни. Икона налази свој пунији смисао кад се укључи у мноштво икона, а иконостас пак илуструје духовно заједништво освећеног човечанства.¹²⁶⁶

Верник може боље доживети иманентност Царства Божијег када се пред и над њим нађе светитељ с иконе, који сија у слави, и то у природној величини. По учењу Источне цркве, иконе имају сопствену харизму и не могу се упоредити с осталим украсима у цркви. Сликане у молитвеном расположењу и верне свом прототипу сведоче Откривење. Оне су поштоване као и Јеванђеље и Крст, и преносе благодат на истурени хор који изображава иконостас.

За присталице високог иконостаса најпримамљивије је његово повезивање са Литургијом. Они истичу да је руски иконостас укључен у литургијски ток у свим деловима божанствене службе. Зато се истиче веза икона са помињањем имена у најсвечанијем тренутку Евхаристије. У току читања молитве у којој се помињу сви

ватиканског концила, са уклањањем традиционалних побожних слика и модернизацијом храмова. Необично је, али та уметност је због свог симболичког и декоративног стила, своје тежње ка унутрашњем изразу, свог начина коришћења боје и материјала, као и својег хиљадугодишњег трајања, одговарала укусу савременика васпитаних на модерној и апстрактној уметности. Интересовање за Литургију источног обреда, настало истовремено са интересовањем за икону, данас је врло велико на Западу. Запад открива Литургију која, кроз једну драматичну форму у којој учествују и верници и читав уметнички амбијент храма, представља уравнотежен збир обреда и поучавања. Labrecque-Pervouchine, 25.

¹²⁶³ Cheremeteff, 27.

¹²⁶⁴ Labrecque-Pervouchine, 23.

¹²⁶⁵ Ledit, Préface, 14.

¹²⁶⁶ Labrecque-Pervouchine, 25.

свети, „испољава се у пуној мери комплементарна функција иконостаса“.¹²⁶⁷ У приносу за целу Цркву свештеник „помиње све светитеље са иконостаса“.¹²⁶⁸

Будући да поседује велики број икона на једној равnoj површини, високи иконостас пружа мноштво информација. Због тога је лако пронаћи његову корисност и повезаност са свим аспектима наше вере – педагошким, психолошким, аскетским, молитвеним и другим. Све што се помене из историје Божанског домостроја спасења већ је у неком виду приказано на његовим иконама. Опште је прихваћено да иконостас носи у себи дубоку оригиналност духовности и Литургије које су утицале на његов развој. Његов естетски распоред показује живот Цркве и прославља учествовање у тајнама византијског обреда.¹²⁶⁹ У наставку ћемо изнети идеје неких веома карактеристичних писаца који доказују да високи руски иконостас има складан однос између висине и смишљеног развијања његових елемената – носилаца његовог значења.¹²⁷⁰

Успенски наглашава прогресивни развој идеје Цркве на иконостасу. Он истиче да иконостас изражава јединство Старог и Новог Завета у Христу. Постепено, кроз старозаветне припреме, праслике и пророштва, стижемо до празника – испуњења припреманог и „долазећег свршетка домостроја Божијег“.¹²⁷¹ Празнични ред представља новозаветни или благодатни период.¹²⁷² Иконостас иконишно приказује божанску икономију.¹²⁷³ Сви његови редови су откривање смисла прве и основне иконе – лика Христовог.¹²⁷⁴

¹²⁶⁷ Исто, 22.

¹²⁶⁸ Исто, 23.

¹²⁶⁹ Исто, 23.

¹²⁷⁰ Исто, 23. Натали Лабрек-Первучин је начинила синтезу различитих теорија о одбрани овог типа иконостаса (Labrecque-Pervouchine, 235) узевши у обзир радове следећих аутора: Ф. Хеса, Г. Новотног, Ј. Двирника, Л. Успенског, В. Лоског, Е. Трубецког и П. Флоренског.

¹²⁷¹ Успенский, 246.

¹²⁷² Исто, 240. Ред празника, догађаја из живота Христовог „изражава испуњење онога што је најављено у горњим редовима“, „етапе дејства Промисла Божијег у свету, рашћење откривења“. Ouspensky–Lossky, 57.

¹²⁷³ Успенский, 248.

¹²⁷⁴ Исто, 243.

Овај аутор подсећа на смисао старе руске речи *деису* (која долази од *дело*, акција, и *Исус*), која је означавала иконостас.¹²⁷⁵ Та промена речи тумачи иконостас као слику *дела* Христовог.¹²⁷⁶ То *дело* Христово¹²⁷⁷ је у Његовој искупитељској жртви, која је срж литургијског богослужења чији израз, као припрема и испуњење, се налази на различитим нивоима иконостаса, почевши од врлина праведника из Старог Завета. Етапе које припремају ту жртву виде се нарочито на темама које се развијају у реду празника.

Иконостас сам по себи постаје једна врста опредмећивања догмата Оваплоћења. Оваплоћени је задобио тело које је Црква. Успенски каже: „Ако литургија остварује и гради Тело Христово, Цркву, онда га иконостас открива.“¹²⁷⁸

Из везе симболизма архитрава са распетим Христом¹²⁷⁹ Л. Успенски изводи закључак да би иконостас могао бити символ тела Христовог, које Свети Павле повезује се завесом јеврејског храма на улазу у Светињу над светињама. У његовој даљој анализи, значење и функција старозаветне завесе се преносе на иконостас при чему се код њега та аналогија примењује на преграду и иконостас у целини.¹²⁸⁰

Успенски, позивајући се на мишљење Светог Григорија Богослова, које смо ми раније навели и протумачили, каже да се иконостас може схватити као граница између два света: ванвременског и временског.¹²⁸¹ Говорећи да је овај смисао имала и првобитна олтарска преграда, каже: „Касније је читав развој олтарске преграде и њен прелазак у компактан иконостас ишао управо линијом све већег откривања смисла те границе“.¹²⁸² Овде треба имати на уму то да је Свети Григорије Богослов говорио о финој архитектонској структури – о ниској древној решеткистој преградици од летвица

¹²⁷⁵ Успенски сматра „да је у Русији грчка реч ‘деисис’ прихваћена као сложеница две руске речи: превели су је русифицирајући је, на шта указује и њена транскрипција, увек кроз у (‘деисус’ од личног имена Исус) и често кроз јат (ѣ – ять)“. Он ово износи на основу Ипатјевског летописа, Софијске хронике, Новгородског првог летописа, Никоновског летописа и Великог московског сабора (1666–1667). Исто, 242.

¹²⁷⁶ Реч „деисис“ је употребљавана не толико у непосредном смислу, као мољење, „колико у ширем и дубљем смислу, као дејство, као Исусово дело (кроз јат), као Христов домострој“. Исто, 242.

¹²⁷⁷ О овоме види: Naase, 128–130, 162–168.

¹²⁷⁸ Успенский, 247.

¹²⁷⁹ По Успенском „Космитис представља образ и распетог Христа, и завесе“. Исто, 249.

¹²⁸⁰ Исто, 249.

¹²⁸¹ Исто, 230. Григорије Богослов, “Епѣ, PG 37: 1232а–1233а.

¹²⁸² Исто, 230.

која није заклањала видик у олтар. Ова чињеница доводи у питање могућност да се поменути цитат примени на савремени високи иконостас.

Успенски наглашава јединство између Бога и човека као основну тему иконостаса. По њему је крајњи смисао иконостаса „да сви буду обједињени у једно тело. То је сједињавање Христа са Његовом Црквом: *totus Christus, caput et corpus*“.¹²⁸³

Он се позива на Симеона Солунског за кога је преграда са архитравом била слика „љубави и јединства у Христу, светих на земљи и оних на небу“.¹²⁸⁴ Наравно, опет треба истаћи да Свети Симеон није пред собом имао високи зид од икона него византијски архитектонско-сликовни темплон из 15. века, зато Успенски чини класичну методолошку грешку када овако, не водећи рачуна о хронлогији, анализира наведене феномене.

Једна од главних идеја изражених на иконостасу, наставља он, јесте идеја измирења човека с Богом. Јединство Бога и човека се открива у иконостасу који треба да се схвати „као поцепана завеса која не дели, већ сједињује два света, означавајући границу између њих“.¹²⁸⁵ Он истиче идеју о јединству свих чланова Цркве у Христу по слици Свете Тројице. Иконостас открива Цркву, Тело Христово, „саздано по образу Свете Тројице, која се налази на врху иконостаса: многојединство личности по образу Божанског Тројединства“.¹²⁸⁶

Ово разумевање Успенског нас уводи у теологију Е. Трубецког¹²⁸⁷ која се заснива на појму *саборности*. Трубецки је преко симболичних елемената древне уметности поново открио један од битних принципа Православља – саборност.¹²⁸⁸

¹²⁸³ Исто, 246.

¹²⁸⁴ Симеон Солунски, *Περὶ τοῦ Ἀγίου ναοῦ καὶ τῆς τοῦτου καθιερώσεως*, PG 155, 345c-d.

¹²⁸⁵ Успенский, 250.

¹²⁸⁶ Исто, 247.

¹²⁸⁷ Рад *Откривење у бојама* грофа Е. Трубецког, угледног филозофа и теолога, на кога смо се већ позивали, написан је у једном трагичном тренутку руске историје, уочи Револуције 1917. године. „Пред катаклизмом која се спрема, аутор покушава да заокружи достигнућа руске културе и религиозне мисли, тако да то дело представља неку врсту тестаментa дореволуционарне Русије.“ (Labrecque-Pervouchine, 241, нап. 8).

¹²⁸⁸ Појам саборности јавља се код Трубецког након сусрета, одлучујућег за њега, са старом руском уметношћу, са уметношћу иконе, иконостаса, као и са руском црквеном архитектуром пре Петра Великог. Године 1915. већ је било започето чишћење Рубљовљеве иконе Св. Тројице од познијих бојених слојева. То откриће деловало је на аутора као религиозно откривење.

Трубецки налази у икони два аспекта: аскетску строгост и радост.¹²⁸⁹ Личности на икони подређене су правилима целине композиције и потчињавају се стремљењу увис високог иконостаса,¹²⁹⁰ који је и сам засвисан од архитектуре цркве. Унутрашња архитектура цркве изражава идеал свеобједињујућег храма.¹²⁹¹ Све личности су груписане према једном идеалном центру.¹²⁹² Овај архитектонски центар, који је истовремено и центар читаве целине, поклапа се са идејним центром – Спаситељем и његовом Богомајком.¹²⁹³

Исто тако, иконостас са иконом *Христа* у средини, најречитија је представа *саборности*. Цео свет се сакупља у Христу кроз свету тајну Евхаристије,¹²⁹⁴ постаје Његово царство. Тај *сабор* се у литургијском смислу обнавља живим општењем тела и крви¹²⁹⁵ у светој тајни Евхаристије. Све личности су распоређене на иконостасу у односу на тај центар, јер, према Трубецком, функција иконостаса није само дидактичка, она је првенствено откривењска. Будући да је сабор условљен Евхаристијом, верници се окупљају око Христа у цркви да се сједине с Њим.¹²⁹⁶

Циљ Цркве је да верујуће преобрази у саборно тело васкрслог Христа. Њен богослужбени простор представља тај преображај као нову твар; као радост новог човечанства из које већ зрачи светлост Парусије.

Трубецки истиче *архитектоничност* живописа: „Икона у својој идеји представља нераскидиву целину са храмом, и зато је потчињена његовој архитектонској замисли.“¹²⁹⁷ Према Трубецком, будуће Царство Христово, о коме пророкује икона, биће налик на храм, дом Божији, на Цркву која ће обухватити читав космос. Храм се схвата „као нови свет и Ново царство“¹²⁹⁸ и „он мора у себе да укључи не само ново небо, него и нову земљу“¹²⁹⁹. Храм у идеји представља не само сабор светаца и анђела, него сабор све твари која ће у храму са човечанством на челу па до животиња и читаве

¹²⁸⁹ Трубецкой, 14.

¹²⁹⁰ Исто, 20.

¹²⁹¹ Исто, 10.

¹²⁹² Исто, 20.

¹²⁹³ Исто, 20–23.

¹²⁹⁴ Исто, 82.

¹²⁹⁵ Исто, 31.

¹²⁹⁶ Исто, 83.

¹²⁹⁷ Исто, 20.

¹²⁹⁸ Исто, 20.

¹²⁹⁹ Исто, 31.

природе бити преображена.¹³⁰⁰ Биће испуњено оно што је у симболима приказано на иконостасу: заједничарење, међусобно јединство у љубави читаве творевине, као одухотворене твари¹³⁰¹ са својим Творцем.

Посебан допринос теологији високог иконостаса пружио је својим специфичним богословљем свештеномученик Павле Флоренски. Његово дело представља најпотпунији покушај синтезе аргумената у корист високог иконостаса.

Флоренски нам представља иконостас као саставни део симболичног простора цркве који представља пут ка оностраном и ка Богу. Сав олтар је небо са наднебеским и мисленим жртвеником. Флоренски, у складу са Св. Симеоном Солунским, каже за олтар да је „символ неба, а сам храм је [символ] земље“.¹³⁰² По њему: „Небо од земље, горње од доњег, олтар од храма, могу да буду одвојени само *видљивим сведоцима света невидљивога*, живим симболима сједињења једнога са другим“.¹³⁰³

Ту, на граници између створеног и нествореног, земље и неба, на граници видљивог и невидљивог, налазе се видљиви сведоци невидљивог приказани на иконостасу који прераста у агиофанију и анђелојављање. Слепило нашег духовног живота, иконостас отклања кроз приказ светих сведока. Иконостас, по Флоренском, представља границу између видљивог и невидљивог света,¹³⁰⁴ својеврсно виђење облака сведока односно *самих светаца*.¹³⁰⁵

За Флоренског, материјални иконостас је „поштапало духовности“ које „не скрива од верујућих некакве занимљиве и дубоке тајне (...) него (...) указује им, полуслепима тајне олтара, отвара им, сакатим и хромим, улаз у други свет“.¹³⁰⁶

За Флоренског, „храм без материјалног иконостаса је одвојен од олтара непробојним зидом; а иконостас пробија у њему прозоре“.¹³⁰⁷ Флоренски упозорава: „Скините материјални иконостас, и онда ће олтар, као такав, потпуно да ишчезне из сазнања светине.“¹³⁰⁸ Другим речима, за Флоренског иконостас није само визуелни

¹³⁰⁰ Исто, 26.

¹³⁰¹ Исто, 28.

¹³⁰² Флоренски, 36.

¹³⁰³ Исто, 37.

¹³⁰⁴ Исто, 38.

¹³⁰⁵ Исто.

¹³⁰⁶ Исто, 39.

¹³⁰⁷ Исто.

¹³⁰⁸ Исто.

приказ једне духовне, невидљиве стварности, религијска, педагошка илустрација доктринарних и духовних садржаја – он је управо једини могући начин стварног и реалног увида у њих. Без иконостаса двери поменуте стварности, по његовом мишљењу, остају закључане.

Могуће је направити разлику између две поменуте групе тумачења. У једнима кључну улогу има еклесиолошки карактер, као код Успенског, а у другима се у већој мери изражава филозофско-естетска мисао, као у схватањима грофа Трубецког и Флоренског.¹³⁰⁹

Код Успенског тема Христове жртве је нераздвојна од теме Овлапоћења, које нам се приказују кроз поцепану завесу храма,¹³¹⁰ кроз новозаветну „завесу такорећи, плот Христову“¹³¹¹ коју иконостас симболизује. Код њега је присутан аспект обједињавања у Литургији, исказан у виду иконостаса, али на једном више еклесиолошком нивоу.

Код Трубецког се ова тема развија у појму *саборности* која се обнавља живим литургијским општењем.¹³¹² Парусијско човечанство, тј. човечанство „будућег века“ ће бити саборно.¹³¹³ Аскетска строгост прераста у радост¹³¹⁴ која у икони односи превагу над идејом жртвовања, иако из ње проистиче.¹³¹⁵

Тумачења могу да се односе како на саму структуру божанске службе и на особине које се захтевају од верника, тако и на стил икона или на теме које су заступљене на иконостасу, њихов распоред, приповедање о спасењу, од припремних редова до славне визије Деисиса. Још једна тема, исто толико важна и нераздвојна од претходне је Христова слава, која је присутна у свим нивоима иконостаса.¹³¹⁶

Успенски инсистира на симболици иконостаса који, иако представља посебан вид општења између људског и божанског, задржава свој ограничавајући карактер, условљен реалношћу наше грешне природе, и садржи временску димензију у будућем спасењу човечанства.

¹³⁰⁹ По литургијском интересовању као значајно она издваја тумачења Двирњика. Dwirnyk, 2–128.

¹³¹⁰ Успенский, 250.

¹³¹¹ Исто, 249.

¹³¹² Трубецкой, 31.

¹³¹³ Исто, 23.

¹³¹⁴ Исто, 14.

¹³¹⁵ Labrecque-Pervouchine, 255.

¹³¹⁶ Исто, 255.

У свом тумачењу, отац Флоренски инсистира на динамичној симболици саме цркве као грађевине.¹³¹⁷ Он ограничење који иконостас представља преобликује у средство спознања прилагођено несавршенима, јер пред иконостасом наш умни, емотивни и духовни поглед „сеже даље – у залеђе иконостаса као предмета“.¹³¹⁸ На путу нашег духовног уздицања иконе су „прозори“, и не само то него и „врата“¹³¹⁹ према оностраном, ка невидљивој реалности Царства. „Уништити иконе – то значи зазидати прозоре.“¹³²⁰

Дакле, сви аутори које смо овде навели своја тумачења разрађују у односу на литургијски живот Руске православне цркве, кроз који се испољава њена побожност и њена специфична теолошка мисао.¹³²¹ Тумачење иконостаса тако иде упоредо са тумачењем Литургије или као његова допуна.

4. Богословска анализа феномена високог иконостаса

Једна од основних карактеристика тзв. источне духовности је одређено страхопоштовање према *страшним* тајнама, пред Христом присутним на Престолу – жртвенику. Овај однос проистекао је из самог духа византијске Литургије па је самим тим иконостас постао видљиви израз источне побожности. Ово осећање поштовања за свето, чији су корени у античким традицијама је, по свему судећи, довело до настанка нових форми иконостаса, све виших и непрозирнијих, које су највећи процват еу Русији.

У овом страхопоштовању осећај побожности иде упоредо са потребом за заштитом, за обавијањем велом светиње; предуго је оставити откривеном или открити је без претходне припреме, било би скоро равно скрнављењу. Насупрот томе, на Западу се развила побожност коју је одликовала потреба да све постане видљиво и опипљиво, као и у стварном животу.¹³²²

Ритуална пракса источног хришћанства, помоћу једног тако специфичног феномена какав је иконостас, са својим централним дверима, које се отварају и затварају, и са завесом, формира карактеристичну визију и приступ сакралном. Циљ

¹³¹⁷ Исто, 256.

¹³¹⁸ Калезић, 7.

¹³¹⁹ Флоренски, 48.

¹³²⁰ Исто, 39.

¹³²¹ Labrecque-Pervouchine, 257.

¹³²² Исто, 251.

сложеног ритуала је да оснажи религијски осећај страхопоштовања према евхаристијској жртви Христовој. Ритам скривања и откривања, наговештавања и остављања да се наслуте неки моменти божанске службе изазива читав комплекс сложених психолошких и емотивних реакција.¹³²³

Заговорници високог иконостаса се стално суочавају са реалним приговором да иконостас дели свештенство од верника. Због тога они истичу да принцип сједињавања, који је карактеристика богослужења, није нарушен високом иконостаса јер је он само симболична а не суштинска препрека. Бранитељи иконографске баријере тврде да преко ритуалне „игре“, чији је саставни део, иконостас само истиче уплив божанског у људски свет, као и то да је то „раздвајање“, уосталом, увек делимично. Завеса пропушта глас свештеника коме одговара хор у име верника. Улога ђакона, који често улази и излази кроз врата иконостаса, јесте да одржи сталну везу између свештеника и верника којима најављује главне делове службе.¹³²⁴

Иако су и иконе саме по себи и иконостас као такав значајни за богослужбени и духовни живот Цркве, треба отворено истаћи да је у новије време преовладао један претерани индивидуалистичко-психолошки, рецимо мало грубље – псеудомистички приступ тумачењу ових феномена.¹³²⁵ Изузетна даровитост писаца који су у 20. веку афирмисали високу преграду додатно отежава овај проблем, а надахнуће са којим су они писали о потреби високог иконостаса чини проблем деликатнијим. Њихови радови су познати и прилично популарни у интелектуалним философским и уметничким круговима.

И поред добронамерности њихових радова морамо признати да свака обнова литургијске свести и богослужбеног живота повлачи за собом преиспитивање како смисла високог иконостаса тако и онога што њему следује – савремене, тј. нове теологије која га оправдава и нове врсте побожности коју је изазвао, или уз коју се напоредо развијао. Ово се данас показује као неминовно јер, код православних, смањење пасивности у Цркви иде упоредо са повећањем самокритичности.¹³²⁶

Основно питање у вези са симболиком нарасле преграде је да ли је иконостас задржао смисао и улогу древног темплана. Према неким ауторима, као што је Л.

¹³²³ Исто.

¹³²⁴ Исто, 252.

¹³²⁵ Исто, 20.

¹³²⁶ Ракићевић, *Олтарска преграда*, 318.

Успенски, стиче се утисак да је додавање редова икона *један скоро природан процес*.¹³²⁷ Неки од поборника развијене форме руског иконостаса сматрају да висока преграда од икона наставља исти религиозни симболизам који је надахњивао ствараоце на првим олтарским преградама. Ако би ово било истина, следило би да је раст иконостаса само развио и потпуније изразио поменути симболичну функцију.¹³²⁸ Према Успенском, еволуција иконостаса у Русији ишла је путем све израженијег откривања смисла прве и основне иконе дрвене олтарске преграде – лика Христовог, која се налазила на архитраву и која је заменила представу крста¹³²⁹ на најранијим преградама.

Исти аутор сматра да развој иконостаса, распоређивањем и додавањем икона, несумњиво зависи од потреба да се хришћанске догме учине разумљивим, из чега изводи закључак да је улога коју је некада имала древна олтарска преграда, не само очувана, већ је добила и значење које раније није имала.¹³³⁰

Ово није сасвим тачно.¹³³¹ На основу свега што смо раније написали, можемо рећи да древна олтарска преграда није имала намену да спречи визуелни контакт са радњама у олтарском простору. Ово се дешава са високим иконостасом и то је основни проблем који постоји у вези са њим и који повлачи за собом развој како нове побожности тако и нове теологије иконостаса. Нови стил побожности инсистира на пасивизирању верника које иде упоредо са развојем пијетистичке побожности типа „не додирни, не окуси, не опипај!“ (Кол 2, 21). Историјском и богословском анализом открива се да пренаглашавање оваквог типа побожности није ни изворно, ни новозаветно, нити истински утемељено. Дакле, неспорно добијајући одређене иконографске квалитете, значење које раније није имала,¹³³² преграда је неконтролисано растући у висину, до таванице лука олтарске апсиде, укинула сваки визуелни контакт са олтаром. Основна намена олтарске преграде била је да укаже на одређен степен раздвојености, како олтара и наоса тако и клирика и лаика, а не да постане барикада која у потпуности¹³³³ затвара олтар. О овоме је често тешко говорити објективно због велике уметничке вредности и богатства теолошких и духовних порука

¹³²⁷ Labrecque-Pervouchine, 236.

¹³²⁸ Исто, 236.

¹³²⁹ Успенский, 243.

¹³³⁰ Ouspensky–Lossky, 63/2.

¹³³¹ Ракићевић, *Олтарска преграда*, 316.

¹³³² Ouspensky–Lossky, 63.

¹³³³ Языкова, 41.

које шаљу неки високи иконостаси. Ово посебно важи за руске теологе али и обичне вернике јер је веома висок иконостас типично руска појава, и многи истраживачи га сматрају великим достигнућем староруске културе и важним елементом црквене традиције. Зато су управо поменути теолози дали исцрпна афирмативна тумачења високог руског иконостаса. Она су, међутим, недовољно утемељена на историјском развоју богослужбеног простора и понекад богословски мањкава и спорна. Ипак, ова тумачења су веома пријемчива јер су их писали надахнути и талентовани писци, попут П. Флоренског и Л. Успенског. Често ни сами ови аутори, а поготову многи православни читаоци, нису имали прилике да се упознају са стварном историјом и симболиком древног византијског темплона. Историјске околности су овоме допринеле тако што је сâмом рехабилитацијом древноруске иконе током 20. века рехабилитован и високи руски иконостас. Тек у вези са њима, и неколико деценија касније, напредовало је проучавање византијског темплона на основу којих су следиле и њихове успешне реконструкције. Дакле, упознавање са развојем древног темплона је каснило за афирмацијом високе преграде од икона. Уз то, радови поменутих аутора су пријемчиви и лако разумљиви за обичне вернике од којих велика већина није имала прилике да види традиционални средњовековни темплон. Олтарске преграде крајем 12. и почетком 13. века у Русији су се минимално разликовале од византијских темплона,¹³³⁴ али су сачуване у веома малом броју. Насупрот томе високи руски иконостас је оставио печат у свести православних широм света.

Успенски каже да, раздвајајући олтар од брода храма високи иконостас „као древна олтарска преграда, истиче њихову свештену разлику, озбиљност и смисао свете Тајне која се врши у олтару“,¹³³⁵ тј. „исказује“ везу између два света – неба и земље, и „открива ту везу помоћу слика“.¹³³⁶ Очигледно нам је да високи иконостас истиче „свештену разлику“ и „озбиљност Тајне“, да „открива помоћу слика“, али он, пошто је чињенично – зид, хтели ми то да признамо или не, не може то да чини на предањски начин на који то чини древна преграда.¹³³⁷ Он много даје и открива али, самим собом, запречује и укида.

¹³³⁴ Lasareff, *La scuola di Vladimir-Síusdal*, 9–8; (Lasareff, 133).

¹³³⁵ Ouspensky–Lossky, 63–64.

¹³³⁶ Исто, 64.

¹³³⁷ Ракићевић, *Олтарска преграда*, 317.

Сам термин εἰκονοστάσιον¹³³⁸, од кога је настао данашњи израз иконостас, означавао је предмет на који се качила или постављала икона којој се одавало одређено побожно поштовање.¹³³⁹ Његово старо значење је место за иконе,¹³⁴⁰ тј. носач икона¹³⁴¹ слично данашњем налоњу.¹³⁴² Пошто је олтарска преграда прерасла у подупирач и основу за мноштво икона, значење овог термина је не само очувано него и до крајности примењено. Његово старо значење места где су постављене свете иконе, носиоца појединих икона или појединих поља која носе иконе¹³⁴³ потпуно одговара иконостасу – називу за високи зид од икона.

Образовна улога иконостаса је неоспорна¹³⁴⁴ пошто је скоро целокупан ток историје спасења јасно и очигледно приказан на њему. Може се рећи да редови на иконостасу у строгом и смисленом поретку илуструју етапе божанског домостроја.¹³⁴⁵

Лепахин, настављајући да разрађује теологију оправдавања иконостаса Павла Флоренског и Леонида Успенског, истиче да „без обзира на своју спољашњу разноликост и богатство боја, иконостас представља јединствену хармоничну укупну икону”¹³⁴⁶ која је својим историјским током и својом вертикалом усмерена ка Царству Божијем. Исти аутор пише: „Он у себи најчешће оваплоћује све особености, све карактеристике праве иконе: двојединство, нераздељивост и несливеност, литургичност, саборност, синергију, симболизам и каноничност.”¹³⁴⁷

Средњовековни грчки писци никада нису називали олтарске преграде термином *иконостас*¹³⁴⁸ јер оне то нису биле у данашњем смислу речи. Постсредњовековно

¹³³⁸ У старом значењу овај технички термин може да буде замењен термином „πόδας“ (просто постоље). Pallas, 370.

¹³³⁹ Τσαπάρλη, 3.

¹³⁴⁰ Alchermes, 49.

¹³⁴¹ Chatzidakis, *Ikonostas*, 326. „Καὶ ἔχε αὐτό εἰς τὸ εἰκονοστάσιόν σου“ – „и да имаш ово на свом иконостасу“. Laurent, 428.

¹³⁴² Verreaux, 189.

¹³⁴³ Konstantynowicz, 33.

¹³⁴⁴ Ракићевић, *Олтарска преграда*, 317/1.

¹³⁴⁵ Ouspensky–Lossky, 64/1.

¹³⁴⁶ Лепахин, 89.

¹³⁴⁷ Исто, 89.

¹³⁴⁸ Braun, 651.

означавање¹³⁴⁹ темплона новијим¹³⁵⁰ термином иконостас је касније ушло у општу употребу за новији, живописни,¹³⁵¹ тип олтарске преграда.

Високи иконостас, као *свеукупна икона*,¹³⁵² на једном панелу од дасака сабира највеће вредности иконе и иконографије. Као такав он је икона по преимућству пред којом би човек могао да стоји и да се моли, а таква „икона“ мора заслуживати највеће поштовање, тврде поборници ове врсте олтарских преграда. То понекад изражавају са екстремним усхићењем: „Од те изузетне целине не можете одвојити свој одушевљени поглед.“¹³⁵³ Најважнији проблем, нажалост, овим тумачењима није дотакнут. Да ли је тој, таквој и толикој икони место између наоса и олтара и да ли она сме да пресеца храм дуж осе запад–исток?

Унутрашњост храма – богослужбени простор треба да буде у динамичном кретању у времену. Вера у стварање света ни из чега и ишчекивање испуњења Божијих обећања у историји диктирају библијско, праволинијско, схватање времена.¹³⁵⁴ Бог је Господар времена и историје, а свет је управљен према извесном циљу.

Црква трајно живи у Последњем дану, што показује и окренутост ка истоку у храму. То је не само зато што је исток био место првобитног Раја, већ зато што ће са истока поново доћи Господ при свом Другом доласку (Мт 24, 27). Сва храмовна симболика показује да се у Литургији већ крећемо у простору будућега века, у простору долазећег Царства. Црква жељно очекује Христа и говори: „Да, дођи, Господе“ (Отк 22, 17).

Неспорно је да је најистакнутија и најзначајнија карактеристика православног богослужења његова усмереност ка вечности и да оне који су унутар царства времена и његових закона треба видљивим средствима оријентисати ка невидљивом свету Царства Небеског.¹³⁵⁵

Литургијска свест је у тесној вези са поимањем иконе.¹³⁵⁶ Може се доказати да слабљење ове свести узрокује опадање истинског разумевања иконе у храму, пошто се

¹³⁴⁹ Исто, 650.

¹³⁵⁰ Konstantynowicz, 30.

¹³⁵¹ Раче, 195.

¹³⁵² Лепехин, 89.

¹³⁵³ Храповицкий, 149.

¹³⁵⁴ Мандзаридис, *Време и човек*, 294.

¹³⁵⁵ Лепехин, 92.

¹³⁵⁶ Ракићевић, *Икона у литургији*, 344.

она не доживљава у својој литургијској функцији.¹³⁵⁷ Али, историјски процес је био такав да је у Русији баш пад есхатолошко-литургијске свести био праћен повећањем зида од икона.¹³⁵⁸

Време вршења свете Литургије јесте најзначајније за деловање живописа са ликовима светих,¹³⁵⁹ јер они тада нарочито присуствују.¹³⁶⁰ На основу тога може се рећи да света Литургија захтева иконографске ликове светих.¹³⁶¹ Али, без обзира на ово, не може се доказати да Литургија захтева подизање паравана од пода до таванице лука олтарске апсиде – високог иконостаса који дели унутрашњост храма на два дела.¹³⁶² Место и димензије овог паравана, поготову његова висина, спорни су и поред тога што он самим собом представља свеукупну икону.¹³⁶³

Неспорно је да је управо наглашени евхаристијско-светотајински и еклисиолошки карактер олтара одвео ка томе да се око њега поставе преграде и ограђивања.¹³⁶⁴ Ограничење рађа страхопоштовање. Зато је Флоренски рекао да олтар „не би ни постојао за очи које духовно не виде (...) ако не би био означен таквим путоказима“,¹³⁶⁵ тј. мноштвом икона руског иконостаса. Он је изричит: „Ограничење олтара је неопходно да нам се не би учинио као ништа.“¹³⁶⁶

Ипак, одсуство високог зида од икона не значи да ће нам се олтар *учинити као ништа*. Историјска анализа читавог развоја олтарске преграде овакав став своди на ниво добронамерног али субјективног виђења аутора. Ако, својим иконама, високи иконостас пробија прозоре¹³⁶⁷ и врата¹³⁶⁸ да онда кроз њихова окна ми видимо оно што

¹³⁵⁷ Исто, 344–345.

¹³⁵⁸ Языкова, 40.

¹³⁵⁹ Којима је ипостас изображена. Теодор Студит, *Αντιρρητικός τρίτος κατά εικονομαχών*, PG 99, 405a.

¹³⁶⁰ Ракићевић, *Икона у литургији*, 194.

¹³⁶¹ Исто, 194. „Ово 'захтевање' не доводи у питање служење Литургије и кад нема икона или кад се оне не могу видети услед недостатка светлости, као што се и света Литургија може служити и без храма иако се храм развијао према литургијским захтевима.“ Исто, 194.

¹³⁶² Наша студија *Икона у Литургији – смисао и улога*, Београд 2010, показује резултате труда да се открију литургијски разлози за постојање иконографских радова у храму. Иако је ова студија показала да Литургија захтева иконографске ликове светих (стр. 194), нисмо успели да оправдамо постојање великог зида са иконама између наоса и олтара.

¹³⁶³ Лепехин, 89.

¹³⁶⁴ Στούφη – Πουλημένου, 130.

¹³⁶⁵ Флоренски, 37.

¹³⁶⁶ Исто, 37.

¹³⁶⁷ Исто, 39.

се збива иза њих,¹³⁶⁹ како каже Флоренски, треба се запитати у чему је смисао подизања толиког зида да би се истом пробијали симболички прозори да „кроз њихова окна“ видимо „оно што се збива иза њих“. Сама потреба за пробијањем отвора сведочи о постојању зида. Древни хришћани су оградиле олтар да би показали светост простора и одредили хришћанско неприступачно место.¹³⁷⁰ Али, док је древни провидни темплон имао колонаду над парапетима која је била јасни израз идеје отварања, у новој ситуацији таква идеја мора да се накнадно ствара и домишља. То и бива помоћу теологумена о прозорима¹³⁷¹ и вратимâ,¹³⁷² и сличне богословске аргументације.

Да ли се апсолутизовањем високог зида отворио Сизифов посао његовог осмишљавања? Изгледа да је тако. Ово важи како у случају да је циљ афирмације високе баријере неутралисање негативних последица које она собом носи, тако и у случају када се излажу позитивне тековине једног природног¹³⁷³ раста преграде.

Буђења страхопоштовања према олтару може да се сматра важнијим од његове *потпуне видљивости*.¹³⁷⁴ Али, није ли потпуно затварање олтара и претварање иконостаса у непробојни зид¹³⁷⁵ превисока цена која је плаћена за „трепет и поштовање“. ¹³⁷⁶ Постоје ли мање болни начини да се верни уче страхопоштовању? Ако прихватимо да у време Флоренског високи иконостас духовно „полуслепим,“ „сакатим и хромим“ верницима, како их је видео и описао Флоренски, открива „тајне олтара“ и „улаз у други свет“, ¹³⁷⁷ треба се запитати како су такви верници учествовали у Литургији кроз хиљадугодишњи период пре појаве високог иконостаса.

Флоренски упозорава: „Скините материјални иконостас, и онда ће олтар, као такав, потпуно да ишчезне из сазнања светине.“¹³⁷⁸ Да ли ово мишљење може да буде прихватљиво ако знамо да олтар није ишчезао из сазнања „светине“ тачније, лепше и правилније, речено: *верног народа* у свим вековима постојања дискретних ниских

¹³⁶⁸ Исто, 48.

¹³⁶⁹ Исто, 39.

¹³⁷⁰ Στούφη – Πουλημένου, 130.

¹³⁷¹ Флоренски, 39.

¹³⁷² Исто, 48.

¹³⁷³ Labrecque-Pervouchine, 236.

¹³⁷⁴ Успенский, 251.

¹³⁷⁵ Языкова, 40.

¹³⁷⁶ Успенский, 251.

¹³⁷⁷ Флоренски, 39.

¹³⁷⁸ Исто, 39.

преграда и у вековима када је олтар био видљив, а темплон није имао иконе. Да се подсетимо: симболика ограђивања унутар хришћанског храма потиче из ширег наслеђа које укључује Скинију и Храм а решења и форма из античких јавних грађевина¹³⁷⁹ – суда, хиподрома и сличних објеката¹³⁸⁰ у којима је решеткаста преграда одвајала простор који је имао посебан религијски, политички и практични¹³⁸¹ значај.¹³⁸² Ова ниска решетка била је довољна ондашњем верном народу да схвати да је то место „свештени простор“.¹³⁸³

Интересовање за народну прошлост, историју и старину јавило се у Русији почетком 19. века. Радови посвећени овој теми доводе до развоја читаве науке о старој руској уметности, а икона почиње да се сагледава из археолошке перспективе. Уочена је непосредна духовна лепота иконе и древног иконостаса. Зато је сасвим логично што се у оквиру општег буђења интересовања за старину јавила жеља за враћањем на њене старе форме.

Сперовски крајем 19. века пише:

„(...) данас у друштву почиње да се буди живо интересовање за изучавање споменика наше родне старине. Срећом, и наши уметници у области црквене уметности почињу да јој се враћају. Са задовољством смо у Санкт-Петербургу посматрали један поново изграђени храм, који припада светогорском манастиру Пантелејмон и који је поново изграђен у руском стилу 17. века. Унутрашњост тог храма украшена је *нижим иконостасом*, fine израде, са четири реда. Иконе на њему су распоређене правилно, готово исто као на древним руским иконостасима. Такође, неопходно је поменути и неколико других новијих петроградских иконостаса (...) Све те иконе представљају најбољи доказ тога да наша црквено-уметничка делатност почиње да се ослобађа утицаја Запада и мало-помало стаје на пут самосталног развоја.“¹³⁸⁴

Иако нико није спорио да верници треба да осећају страхопоштовање према олтару као свештеном простору, изношени су и другачији разлози против видљивости

¹³⁷⁹ Στούφη – Πουλημένου, 123–124.

¹³⁸⁰ Chatzidakis, *Ikonoostas*, 327.

¹³⁸¹ Walter, *The Origins of the Iconostasis*, 253.

¹³⁸² Στούφη – Πουλημένου, 124.

¹³⁸³ Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen age* II, 1158.

¹³⁸⁴ Сперовский, *Верхние, дополнительные ряды*, 342.

олтара. Архиепископ Антоније (Храповицки) је оштро реаговао на враћање старој пракси подизања ниских иконостаса. Он је сматрао да је највиши домет, тачку кулминације црквене уметности, архитектуре, живописа и црквених предмета представљао 17. век те да зато он мора бити учитељ иконописаца и архитеката.¹³⁸⁵

У Петрограду се почело са изградњом оваквих иконостаса још осамдесетих година 19. века. Ти храмови су имали Царске двери висине пола аршина¹³⁸⁶ а широке два сажена.¹³⁸⁷ Пракса подизања ниских иконостаса је настављена у Петрограду и Москви почетком 20. века. Њихову обнову је предлагао још Голубински,¹³⁸⁸ који је један од најзаслужнијих што се руска научна читалачка публика упознала са историјатом развоја древне олтарске преграде. Храповицком је изгледало да су поменуте цркве готово без иконостаса,¹³⁸⁹ те је своје огорчење исказао у два чланка посвећена апологији високог иконостаса. Савремени руски иконостас својом висином у потпуности скрива олтар, али то и приличи у наше грешно време,¹³⁹⁰ вели он и истовремено заговорнике враћања ниским формама иконостаса назива новаторима!¹³⁹¹

Храповицки предлаже да се не тежи ка репродукцији форми и уређењу богослужења и храмова по узору на најдревнија времена већ да се пажња усредсреди на периоде када су они доживели процват, тј. на 17. век.¹³⁹² Конзервирањем једног периода, преваходно 17. века, он чини сопствене ставове неисторијским те самим тим и богословски неодрживим. У поменутом случају, започете промене нису ништа друго до повратак на раније форме иконостаса. Овај повратак предању је био подстакнут општим духовним буђењем у Русији крајем 19. века.¹³⁹³ Ово неспорно буђење је опет

¹³⁸⁵ Храповицкий, 146. „Црквена уметност у Русији узрстала је у свом правилном развоју од најдревнијих времена до Петровог времена, када је дошло до њеног пада, који је трајао до периода прошлог цара“ (тј. до цара Александра III), по чијој се заповести делом и спроводила обнова старих стилова. Исто, 146.

¹³⁸⁶ Стара руска мера за дужину која износи 0,71 м.

¹³⁸⁷ Стара руска мера за дужину која износи 2, 13 м. Такав је био Храм Васкрсења у Сергијевој пустињи, Храм Тројице на Стемјаној и многе кућне цркве у престоници. Храповицкий, *Предание*, 157.

¹³⁸⁸ Голубинский, *О реформе в быте русской Церкви*.

¹³⁸⁹ Балашов II, 600.

¹³⁹⁰ Храповицкий, 150.

¹³⁹¹ Исто, 157.

¹³⁹² Исто, 155.

¹³⁹³ Опште духовно буђење је било подстакнуто враћањем интелигенције у Цркву које је започело крајем 19. века. Истовремено, Црква је желела да се ослободи дуготрајне контроле и покровитељства световне

доказало да се „живот цркве у целости увек прелива преко граница сваке поједине епохе, органски их спајајући и сједињујући“¹³⁹⁴, како је писао преподобни отац Јустин Ћелијски. Црква, по његовим тачним речима, увек „ново богати ризницама старог, а старо обнавља живим соковима новог“.¹³⁹⁵

Промена хришћанске црквене самосвести довела је до развоја новог облика олтарских преграда.¹³⁹⁶ Храповицки пише да је:

„сразмерно са удаљавањем од земаљског живота Спаситеља, код већине опадала и морална снага и уместо првобитним озарењем Св. Духом, даровима чуда и мученичке одважности, већина хришћана се спасавала подвизима борбе са телесним и другим страстима, а затим, са даљим ослабљењем људских срца, само покајањем и смирењем – остављајући, само најбољима међу собом, духовне дарове мученика и древних преподобних отаца. Ето, управо то сазнање сопствене недостојности, управо то покајно настројење и јесте раздвојило Светињу над светињама хришћанског храма од народа који се моли, сакрило је од његових очију тајну олтарских свештенодејстава, осим светле седмице, као што је од народа покривалом сакривано озарено лице Мојсија“.¹³⁹⁷

Каснији црквени живот, наставља он, био је мање „у знаку оног одважног приближавања светињи и созерцавања свештених Тајни којим се одликовало време мученика: народ Божји постепено је лишаван причешћа у олтару, уласка кроз Царске двери, дотицања Часне трпезе и созерцавања савршавања свете Тајне“.¹³⁹⁸ Идеализацијом прошлости и негативном оценом савременог хришћанства¹³⁹⁹ долази се

власти. Ово је актуелизовано после 1905. године, када су и званично покренута литургијска питања. Свети Синод Руске православне цркве затражио је од епархијских архијереја да му упуте представке о томе шта у животу Руске цркве треба обновити или променити, првенствено зато да би се достигло пуније учествовање верних у литургијском животу. Ово је била природна последица великог процвата литургијске науке и богословља крајем 19. и почетком 20. века. Установљена је председаборска комисија и постављено је питање о васпостављању Патријаршије. У истом духу прецењивања вредности, у области уметности мењају се критеријуми оцењивања. (Вукашиновић, *Литургијска обнова*, 131–134).

¹³⁹⁴ Поповић, *О преводу Светих Литургија*, 226–227.

¹³⁹⁵ Исто, 227.

¹³⁹⁶ Балашов II, 601.

¹³⁹⁷ Храповицкий, *Предание*, 158.

¹³⁹⁸ Исто, 157–159.

¹³⁹⁹ Балашов II, 601.

до ставова да „данас световњацима није корисно да се моле (...) у храму ако су отворене Царске двери, јер нас отворени олтар не подсећа на нашу удаљеност од Бога“.¹⁴⁰⁰ Храповицки закључује:

„Штетно је за болесне очи да гледају директно у сунце, већ је неопходно оградити се од његове заслепљујуће светлости тамним стаклом на наочарима. Исто тако је штетно и за многогрешну заједницу да после лакомислено проведене недеље смело приступи престољу Божијем, гледа и често окуша страшне тајне. Сама црквена свест, само религиозно искуство црквених градитеља је постепено и неприметно за себе саме, остварило оно ка чему је прве кораке направила црквена власт, принуђена неделима многих мирјана, када их је лишила причешћивања заједно са клиром, забранила улазак у олтар и додиривање св. престола.“¹⁴⁰¹

Горе изнети ставови имају нешто заједничко. По овом ставу, са тадашњим хришћанима нешто није било у реду. Они су духовно *сакати, хроми и полуслети*¹⁴⁰² верници. Њихово духовно око је *болесно*. Пошто проводе седмицу *лакомислено* или *греховно*, то се за заједницу на Литургији може рећи да је *многогрешна*. Не само то, већ шире сагледано, *ондашње време је грешно*.¹⁴⁰³

Због тога констатовано стање потребује следеће мере. *Светина*¹⁴⁰⁴ мора да буде ускраћена да види олтар и *прилично је скривати га*.¹⁴⁰⁵ Ограничење олтара је неопходно,¹⁴⁰⁶ оно ће развити трепет и поштовање¹⁴⁰⁷ код народа. Барикада ће их подсетити на сопствену *удаљеност од Бога*.¹⁴⁰⁸

У нечему се пак изнета мишљења у потпуности разилазе. За Флоренског, без иконостаса, иако бисмо ми хтели, наш умни, емотивни и духовни поглед *не може* (тачније – неспособан је) да „сеже даље – у залеђе иконостаса“¹⁴⁰⁹, тј. у олтар. За

¹⁴⁰⁰ Храповицкий, *Предание*, 157–159.

¹⁴⁰¹ Исто, 158.

¹⁴⁰² Флоренски, 39.

¹⁴⁰³ Храповицкий, 150.

¹⁴⁰⁴ Флоренски, 39.

¹⁴⁰⁵ Храповицкий, 150.

¹⁴⁰⁶ Флоренски, 37.

¹⁴⁰⁷ Успенский, 251.

¹⁴⁰⁸ Храповицкий, *Предание*, 157–159.

¹⁴⁰⁹ Калезић, 7.

Храповицког, поглед *не треба* да сеже у олтар јер је *за болесне очи* верника *штетно* да гледају директно у сунце.¹⁴¹⁰

По мишљењу Флоренског, пошто *полуслети* верник *не може* да спозна *тајне олтара* и *улаз у други свет*,¹⁴¹¹ треба му високи иконостас да му то посредно омогући. По мишљењу Храповицког, вернику и целој заједници *није корисно* „да гледа и често се причешћује страшним Тајнама“.¹⁴¹²

По првом, ако се буде видео, олтар ће потпуно да ишчезне из сазнања светине¹⁴¹³ (верника) и чиниће им се *као ништа*.¹⁴¹⁴ По другом, може али је *штетно* да се гледа *директно у сунце*¹⁴¹⁵ – олтар.

По питању видљивости свештеника у олтару, чула су се разна мишљења. Оставши доследан својим претходним радикалним ставовима Антоније Храповицки наставља да исту логику примењује на свештенослужитеље. Тако пише:

„(...) колико је штетно да се мирјани моле у олтару, или у храму у ком је олтар откривен, у храму који је лишен подсећања на нашу греховну удаљеност од Бога: исто толико, или чак далеко више, све то је штетно за предстојатеље заједничке молитве, за свештенослужитеље. Знајући да су сва њихова молитвена дејства видна народу, јереји се више не брину о томе да их види Господ Бог, и анђели, и светитељи, него мисле о томе да се прикажу као да се моле и, попут римокатоличких свештеника који се постепено претварају из молитвеника у глумце, у гримасе, тиме чине своје служење мрским пред Богом, и по речи Спаситеља, само ће овде од људи 'примити плату своју', а од Бога 'зато ће већма бити осуђени' (Мт. 23,14)“.¹⁴¹⁶

Ово гледиште засигурно произлази из одређене врсте побожности али у себи носи мноштво унутрашњих противречности и недоречености. Пођимо редом. Као што тзв. јавно показивање може – наравно да не мора – да развије одређени театрални тон код свештенослужитеља, такође и скривање свештеника иза иконостаса може, а опет не

¹⁴¹⁰ Храповицкий, 150.

¹⁴¹¹ Флоренски, 39.

¹⁴¹² Храповицкий, 150.

¹⁴¹³ Флоренски, 39.

¹⁴¹⁴ Исто, 37.

¹⁴¹⁵ Храповицкий, 150.

¹⁴¹⁶ Храповицкий, *Предание*, 159.

мора, да за последицу има хладноћу и равнодушност према заједничкој молитви.¹⁴¹⁷ Други проблем који проистиче из става Храповицког тиче се чињенице да он сматра како је видљивост богослужења духовно опасна само за свештенство, док су архипастори – у које и он спада, ваљда каквом посебном силом избављени од тог искушења. Сличан проблем се појавио и при разматрању предлога да се „не затварају Царске двери када служи свештеник, као што се двери не затварају када служи архијереј, да би народ могао усрдније да се моли“.¹⁴¹⁸ Један такав предлог¹⁴¹⁹ је критикован аргументима да подстиче сујетно преузношење свештеника.¹⁴²⁰ Протојереј Дроздов на такве неодрживе оптужбе узвраћа сличном аргументацијом. Он предлаже:

„(...) један контра-пројекат: никада, чак ни на Пасху, не отварају Царске двери – да би се јереји научили, наравно и архијереји – смирењу, унижењу себе. Треба остати доследан до краја: ако отварање Царских двери доприноси непожељном преузношењу личности јереја, онда – то доприноси и преузношењу личности архијереја“.¹⁴²¹

Проблем иконостаса, који се јављао у више наврата, увек се појављивао у вези са жељом да се богослужење приближи верном народу.¹⁴²² Када год хоћемо да се народ заинтересује за богослужење долазимо до проблема званог – „сплошная стена,“ тј. до непрекинутог, континуираног зида, који потпуно преграђује простор и спречава поглед ка олтару. Приговори високој олтарској прегради не упућују се само са научне стране, они често бивају изнесени из чисто пастирских разлога:

„(...) олтар заклоњен иконостасом неретко постаје место учесталих разговора који нису везани за богослужење и то саблажњава вернике. Претпоставља се да би и свештенство без иконостаса, када не би било одвојено од мирјана и заклоњено од њихових погледа, било мање склоно да се бави споредним разговорима“.¹⁴²³

Успенски је овде изнео преовлађујући став свога времена – ако народ буде видео свештеника, олтар неће бити место учесталих разговора који нису везани за

¹⁴¹⁷ Балашов II, 602.

¹⁴¹⁸ Дроздовъ, 197.

¹⁴¹⁹ Изнео га је професор богословља протојереј А. С. Лебедев. Дроздовъ, 197.

¹⁴²⁰ Исто, Дроздовъ, 197.

¹⁴²¹ Исто, 197.

¹⁴²² Успенский, 224.

¹⁴²³ Исто, 225.

богослужење. Тако, с једне стране, такви *учестали разговори* неће *саблажњавати вернике*, а с друге, свештенство ће се њима мање бавити.¹⁴²⁴

На овом месту морамо поменути значај видљивих покрета свештенослужитеља. Његови покрети преносе одређене поруке и имају своја значења. Литург стоји пред Трpezом у молитвеном ставу. То је став *усправног стајања* којим он, као и сви који га гледају, исповеда веру у то да нас је љубав Божија удостојила да, упркос нашим гресима, станемо пред Њим у позицију слободног човека, кроз усиновљење и Божје праштање које нам је даровано Васкрсењем Христовим, како је писао В. Вукашиновић. Рекавши да иако стајати пред неким значи равноправно општити са њим, Вукашиновић наставља да ова врста богослужбене равноправности не проистиче из каквог освојеног права, него из дароване љубави и праштања. Значење овога геста, завршава поменути аутор, прекорачује чињеницу праштања. Овај став представља својеврсну *икону ишчекиваног века*.¹⁴²⁵

Поред овог основног богослужбеног става и други литургијски гестови и радње свештенослужитеља у олтару препуни су смисла и значења како за њих саме тако и за вернике који их гледају. У ту групу спадају и подигнуте и раширене руке, које представљају отвореност за примање љубави Божије, у хришћанству додатно испуњене символиком молитве распетог Христа а подизањем говоре да је истински олтар нашег бића, његова ризница, тамо – *'горе'*, у Небеском Јерусалиму, где смо упутили не само своја срца и умове, него и целокупну творевину, сав свет.¹⁴²⁶

Осим ових, постоје и други покрети у олтару које треба видети и разумети. Полагање руку на неког, које се врши посебном приликом, симболизује силазак Светога Духа на њега.¹⁴²⁷ Литургијски гестови који имају свој дубоки смисао и значење, а који су данас резервисани само за клирике, исто тако преносе своју јасну поруку целом сабрању Цркве: узајамно целивање као размењивање мира и праштања у коме се тело јавља као простор измирења; примање причешћа у преклопљене и празне дланове чиме показујемо да молимо, тражимо нешто што нисмо ни зарадили ни заслужили, нешто што ћемо примити као поклон, као дар милосрђа.¹⁴²⁸

¹⁴²⁴ Исто, 225.

¹⁴²⁵ Вукашиновић, *Литургијски језик Цркве*, 145.

¹⁴²⁶ Исто.

¹⁴²⁷ Исто.

¹⁴²⁸ Исто, 146.

Различите идеје писаца који нису желели враћање на древније облике олтарских преграда изнете су, свакако, из пастирских и богословских побуда које су они доживљавали на њима својствен начин. Нажалост, њихове идеје су умногоме импровизоване. Историјски и богословски сагледане оне се показују као неодрживе. Мисли изнете у њима су често међусобно супротстављене. Како уклопити ове озбиљне супротности? Мора се приметити да ентузијазам и ревност њихових аутора чине да ове идеје изгледају прихватљиве. Чињеница јесте да је ранији период Цркве био више у знаку оног одважног приближавања светињи и созерцавања свештених Тајни. Потом, како је текла секуларизација, народ је постепено:

„(...) лишаван причешћа у олтару, и созерцавања савршавања свете Тајне. Сада је, вероватно, немоћнији да схвати светињу, а можда би гледање било и штетно по *покајна осећања*. Многи су тада као профанизацију Тајне оцењивали како гледање олтара и радњи у њему тако и редовније причешћивање верних. За њих, светињу олтара треба крити од очију верника: световњацима није корисно да се моле (...) у храму ако су отворене Царске двери, јер нас отворени олтар не подсећа на нашу удаљеност од Бога“.¹⁴²⁹

Треба отворено рећи – окамењивање и апсолутизовање високог зида олтарске преграде као јединог решења засвагда, био би поступак раван конзервирању несавршеног духовног стања верних у истом историјском тренутку. Раст у висину и додавање редова икона иконостаса се доводи у везу са опадањем хришћанске ревности и есхатолошке свести у верном народу,¹⁴³⁰ и око овога не постоје неслагања. Ако ово опадање духовности хришћана и њихова неосетљивост за Светињу рађа потребу за скривањем олтара зидом, онда, насупротив томе, духовна обнова, покајање верних, и развијање осећаја за тајанствено неминовно повлачи са собом враћање на старе форме олтарских преграда.

Можемо да прихватимо као историјску нужност то да су лаици морали (неко може да каже да је требало) да буду ускраћени да виде олтар. Ако је ограничење олтара била *неопходност*¹⁴³¹ ради развијања *трепета и поштовања*¹⁴³² код верника који су

¹⁴²⁹ Храповицкий, *Предание*, 157–159.

¹⁴³⁰ Языкова, 40.

¹⁴³¹ Флоренски, 37.

¹⁴³² Успенский, 251.

били *многогрешни*,¹⁴³³ то никако не значи да тако мора да остане, поготову ако се имају у виду жеља и напори верних за духовним напредовањем. Управо ова жеља је и довела до верског духовног буђења крајем 19. века у Русији, које је допринело званичном покретању литургијског питања 1905. године са циљем да се верни пуније укључе у литургијски живот.¹⁴³⁴

Преузимање византијског темплона од стране Руса се завршило његовим спонтаним прерастањем у високи зид од икона. Ако за ово додавање редова икона можемо сматрати да је у питању *обнављање старог живим соковима новог*, онда ће и повратак на раније форме преградâ, тј. откривање симболике и вредности древног средњовековног темплона, бити *богађење оног што је ново ризницама старог*.¹⁴³⁵ Ризик оваквог богађења је у томе што неко „ко је пио старо“ можда неће хтети више новог, већ може рећи: „старо је боље“ (Лк 5, 39). Духовна глад тражи шире просторе од уских граница сваке поједине епохе, сагледавајући их *као органски спојене и сједињене*.¹⁴³⁶ Ова глад је, између осталог, и била покретач истраживања симболике древног темплона које је наука у великој мери спровела током 20. века.

Верник треба да гаји у себи осећање сопствене недостојности. Дух богослужења јесте – жртва, жртвоприношење и вољно самоумањење. У Литургији ми се укључујемо у вољно самоумањење Господа Који се смирио до Жртве на Крсту и до силаска у ад. Ова љубав Христова је постала прототип сваке истинске љубави која, по својој природи, јесте самоумањење, распеће, жртва и жртвоприношење. Разумљива је пастирска брига да без таквога духа вернима нема преображавања духом Божанске Литургије и да не могу имати духовне користи. Али нездраво „самоумањење“ држаће верника вазда у шизофреној позицији: да, с једне стране, буде учесник у Литургији – у *Благословеном Царству Оца и Сина и Светога Духа*, а, с друге стране, да стално тражи фарисејско-књижевничке изговоре за одбијање Господње вечере.¹⁴³⁷

Мишљења да световњацима није корисно да се моле ако је отворен олтар, јер нас такав не подсећа на нашу удаљеност од Бога,¹⁴³⁸ и то током савршавања св. Литургије, супротстављена су чињеници да литургијско сабрање верних у Христу и причешће

¹⁴³³ Храповицкий, 150.

¹⁴³⁴ Вукашиновић, *Литургијска обнова*, 131–34.

¹⁴³⁵ Поповић, *О преводу Светих Литургија*, 227.

¹⁴³⁶ Исто, 227.

¹⁴³⁷ Таушев, *Четворојевањје*, 195.

¹⁴³⁸ Храповицкий, *Предание*, 157–159.

Христом откривају и пројављују тајну Цркве као тела Христовог. Ако смо једно тело ми многи и тако сви сачињавамо једну свесвету Богочовечанску заједницу – Цркву,¹⁴³⁹ ако је у Светој Евхаристији сав Господ Христос, сва Црква Његова, и све њене тајне и њене светиње,¹⁴⁴⁰ и ако се Црква сама претвара у Тело Христово,¹⁴⁴¹ онда сакривање иза високог паравана губи оправдање, па макар на паравану били насликани сви празници и сви светитељи.

Хришћанска побожност захтева учествовање у стварности литургијског живота и сви други аспекти црквеног постојања, ма како свети били и ма колико стварно доприносили нашем духовном узрастању и побожности, не могу да је замене. Побожно гледање не може да замени свештени обред обављен са вером и страхопоштовањем. Слика се прави да би се *гледала*, а Евхаристија је у основи *храна*, која се једе, с правом нас подсећа Ц. Мејендорф.¹⁴⁴²

Једно је питање психолошких проблема и потреба појединаца, можда и читавих заједница и покрета, а друго је питање шта света Литургија по својој природи заиста јесте. Индивидуалне душевне и духовне потребе људи су умногоме утицале на њихов однос према богослужењу а самим тим и на унутрашње уређење храмовног простора. Црква је у појединим епохама прихватала и култивисала унутар свог богослужбеног простора разне новине. Тако се временом дошло до све већег давања значаја иконама на темпону, што је коначно довело до његовог екстремног развоја. Он се претворио у „укупну икону“¹⁴⁴³ – класични многоредни иконостас.

Било групне било појединачне специјалне потребе за одређеном одвојеношћу, удаљеношћу од светиње и свештенодејства зидом испоштоване су кроз историју и култивисане, тј. уклопљене у богослужбени простор од стране Цркве. Доказ за ово је иконостас. Али, „политика избегавања“ (тачније, „идеологија избегавања“) типа „молим те, изговори ме“ (Лк 14, 18–20) не може да пронађе основе за сопствену канонизацију на основу православне духовности и богословља. Постоји страх да је свака измена у пракси и повратак древним литургијским формама, у нашем случају литургијског простора, без одговарајућег повратка пастирској пракси. Овај страх види повратак на поменуте древне форме као нешто што може да прерасте у једно

¹⁴³⁹ Поповић, *О преводу Светих Литургија*, 224.

¹⁴⁴⁰ Исто, 224–225.

¹⁴⁴¹ Исто, 225.

¹⁴⁴² Мајендорф, *Византијско богословље*, 61.

¹⁴⁴³ Лепехин, 89.

напредујуће посветовњачење. Ако се повратак древној форми богослужбеног простора спроводи у рационалистичко-просветитељском духу¹⁴⁴⁴ онда је страх од истог донекле оправдан. Али само ако се поменуто заиста и спроводи у нецрквеном духу. Период једног *напредујућег посветовњачења* је обележен управо високим иконостасом. Он је постао символ приметног губитка литургијске свести у народу.¹⁴⁴⁵ Може ли сада да постане древени символ заштите приватних осећања страхопоштовања?

У сваком случају, савез са Господом Христом се мора наново обнављати, било у случају појединца било у случају заједнице која је народ Божји.¹⁴⁴⁶ Због потребе обнављања овог савеза и проучавамо развој и теологију олтарске преграде.

Један добар познавалац духовног живота и унутрашњег делања је записао:

„Духовни живот, дакле, почиње осећајем изгнанства, осећајем заграничног простора, преграде коју душа има пред собом и жељом да престане да буде одбачена. Ако душу не обузме овај осећај, духовни живот никада неће почети. Она може да живи хришћанским животом, али по речи, по нахођењу. Уколико не постоји овај снажан осећај, још нисмо ни отпочели, нисмо у свом животу рекли ни 'Благословен бог' Полуноћнице – не Јутрења – да бисмо потом стигли до Свете Литургије, која ће нас сјединити са Богом. Први елемент који је нашим душама потребан као почетак духовног живота јесте овај осећај.“¹⁴⁴⁷

Нормално је да сваки искрени боготражитељ има осећај изгнанства, осећај да се налази у заграничном простору, да схвата да због својих грехова његова душа има преграду пред собом. Овај осећај палости је неопходан за почетак благочешћа и побожности. Али, уз овај осећај „преграде коју душа има пред собом“, такође, код побожног човека, постоји појачана жеља да престане да буде одбачен. Није довољно само осећање одбачености већ и жеља да се ово стање превазиђе. Оба ова осећања – не само једно, неопходна су пут да бисмо стигли до свете Литургије, која ће нас сјединити са Богом.¹⁴⁴⁸

¹⁴⁴⁴ Влахос, *Богословље литургијске обнове*, 20.

¹⁴⁴⁵ Языкова, 40.

¹⁴⁴⁶ Поповић, *О преводу Светих Литургија*, 225.

¹⁴⁴⁷ Архимандрит Емилијан, *Живот у Духу*, 15.

¹⁴⁴⁸ Исто, 15.

Ако „болесном оку“ које не осећа светињу и нема страхопоштовање „није корисно да гледа право у сунце“,¹⁴⁴⁹ то ће значити да око које је у фази исцељења вапије за светлошћу те да треба да гледа у светлост. Господ је зато и рекао: „Ја сам светлост свету; ко иде за мном неће ходити у тами, него ће имати светлост живота“ (Јов 8, 12). Литургијска заједница зна (и тражи) „оно што је истинито“, а то је – „да тама пролази и светлост истинита већ сија“ (1Јов 2, 8). Ова заједница јесте многогрешна,¹⁴⁵⁰ и осећање сопствене греховности исповеда у литургијским молитвама. Али верни не желе такви и да остану већ желе да у светлости ходе, „као што је Он сам у светлости“ (1Јов 1, 7), јер их „дозва из таме на чудесну светлост своју“ (1Пет 2, 9).

Став да се такво статично стање мора замрзнути на линији је оног „не дотичи се“, које су фарисеји довели до скрупулозности.¹⁴⁵¹ Својим карактеристичним теолошким појмовником Атанасије Јевтић то описује: „Све су то, како вели апостол Павле, биле последице скрупулозних, бојажљивих, неслободних савести.“¹⁴⁵² Није корисно за заједницу да неко намеће свој приватни ритам, свој приватни осећај неискупљености, своју рањеност грехом, општем ритму Цркве. Али је корисно носити са смирењем и болом то своје осећање у општем радовању, праштању и спасењу.¹⁴⁵³

Свест да смо „без Христа, отуђени од заједнице“ и „страни у заветима обећања, наде немајући, и без Бога на свету“ (Еф 2, 12), и поред њене примамљиве благочестивости, не може се никако уклопити у литургијски акт. Литургија по својој природи истиче одважност, по речима апостола: „А сад у Христу Исусу, ви који сте некад били далеко, постадосте близу крвљу Христовом. Јер Он је мир наш, који и једне и друге састави у једно и разруши преграду која је растављала, то јест непријатељство“ (Еф 2, 13–14). Уместо страшљивог „не додирни, не окуси, не опипај“ (Кол 2, 21), литургијске молитве јасно истичу и траже од верника да имају „слободу и приступ с поуздањем кроз веру у Њега“ (Еф 3,12), у Бога. Ови литургијски захтеви никако не искључују потребу да верни буду благочестиви и да имају страхопоштовање према светињи.

Ово је већ проблем за пастирску психологију. Даровити Флоренски каже: „Ограничење олтара (високим иконостасом – прим. Т. Р.) је неопходно да нам се не би

¹⁴⁴⁹ Храповицкий, 150.

¹⁴⁵⁰ Исто, 150.

¹⁴⁵¹ Јевтић, *Од Откривења до Царства Небеског*, 312.

¹⁴⁵² Исто, 312.

¹⁴⁵³ Вукашиновић, *Литургијски језик Цркве*, 146.

учинио као ништа.¹⁴⁵⁴ Може се онда поставити питање зашто неко долази на Литургију ако му се Свето Приношење и Принос чине као *ништа* – а у истом је суштина постојања олтара. Прва канонска ограничења¹⁴⁵⁵ приступу олтару су и почела јер је олтар био доживљен као *нешто*. Потреба да олтар буде неприступачан је због тога што је исти био схваћен као место Божијег присуства и Богојављења. На Светој Трпези, тј. на Жртвенику се савршава словесна и бескрвна жртва. Реч *ἑθυσιαστήριον* тј. Жртвеник код отаца се користи да означи и Свету Трпезу и целокупни олтар.¹⁴⁵⁶ Вековна тенденција да се Света Литургија, као народна делатност и заједничко дело, скучи и сабије у неке уске оквире, ма колико били благочестиви, овде се пројављује у свој својој отпорности.

Постојање једног субјективног често изражено индивидуализованог психолошког стања – бољећивог осећања грешности код верника, повлачи за собом лишавање верних причешћа и сакривање созерцавања савршавања свете Тајне. „Канонизовање“ и апсолутизовање овог психолошког стања, тј. усвајање истог као да је званична литургијска побожност, подразумеваће апсолутизовање, тј. конзервирање високог зида као једине прихватљиве форме иконостаса. На срећу, Литургија не трпи стање пада, како онтолошко тако и психолошко. „Пазимо! Светиње светима“ – усправљајући се узвикује служашчи свештеник из олтара на свакој Литургији – „на отпуштење грехова (...) и на живот вечни“. Овим позивом се „најсавршеније“ обелодањује „свети програм“ и „свети подвиг“ хришћана свих времена, а то је „охристовљење“, „обогочовечење“ „у светој тајни Евхаристије, у светој тајни Литургије“.¹⁴⁵⁷ Света Литургија (као „Црква са Христом и у Христу и Христос међу нама и у нама“)¹⁴⁵⁸ са Причешћем „на исцељење душе и тела“ је круна *светотајинског, благодатно-врлинског доживљаја свог богочовечанског домостроја спасења*.¹⁴⁵⁹ Она самим својим исцељујућим благодарствено-молитвеним актом обесмишљава хронично

¹⁴⁵⁴ Флоренски, 37.

¹⁴⁵⁵ Канони 19 и 44 Лаодикијског сабора, Канон 69 Петошестог васељенског трулског сабора. (*Свештени канони Цркве*, 293, 297, 179)

¹⁴⁵⁶ Στούφη – Πουλημένου, 126.

¹⁴⁵⁷ Поповић, *О преводу Светих Литургија*, 223.

¹⁴⁵⁸ Исто, 223.

¹⁴⁵⁹ Поповић, *О преводу Светих Литургија*, 223.

осећање палости типа „не додирни, не окуси, не опипај“ (Кол. 2, 21). „Ако је ко свет, нека приступи, а ко није, нека се покаје. Маран ата!“¹⁴⁶⁰

Иконостас је у свом изворном виду превасходно композиција есхатолошког карактера.¹⁴⁶¹ У композицији Деисиса у апсидама олтара се већ јасно огледао утицај есхатолошке идеје на програм олтара. Иконостас се развијао у висину упоредо са приметним губитком литургијско-есхатолошке свести у верном народу.¹⁴⁶² Можда је његова висина и количина икона коју носи донекле и одговор на овај губитак, а можда и неминовност одређеног периода историје и одређеног поднебља. Ако је ово тачно, то би значило да јачање литургијско-есхатолошке свести повлачи са собом враћање изворним облицима византијског темплона односно српског темпла или руског тјабла. У сваком случају преиспитивање је неминовност.

Док традиционална, ниска олтарска преграда одговара на захтеве заједнице верних усмерених ка вечности који ишчекују оно последње есхатолошко и укључени су у ток богослужења, високи иконостас, иако је постао барикада која затвара олтар, на поучан начин износи и историју и оно последње.¹⁴⁶³ Високи иконостас је специфичан феномен који садржи и одређену противречност. Собом забрањује гледање и затвара богослужење, а сликама показује и поучава.¹⁴⁶⁴ Символика зида је у томе да изражава идеју затварања, док слике навелико и нашироко поучавају верне.

Верник је током богослужења окренут ка истоку, одакле ће поново доћи Господ. Пред њим се налази, у средишту иконостаса (те „свеукупне иконе“), икона долазећег Христа-Судије. Верници у храму су директно упућени на ову икону. И они и све иконе иконостаса стреме ка Христовој Личности. „Као што муња излази од истока и сине до запада, тако ће бити и долазак Сина Човечијега“ (Мт 24, 27).

Христова икона на темплону се налази пред очима верних уназад у веома дугом историјском периоду и потреба за њом је неспорна и разумљива, као што је разумљива потреба и за другим иконама. Али је споран сам зид иконостаса који сасвим одваја олтар од осталог дела храма.

¹⁴⁶⁰ Јевтић, *Дела Апостолских ученика*, 139.

¹⁴⁶¹ Ракићевић, *Икона у литургији*, 345.

¹⁴⁶² Јзыкова, 40.

¹⁴⁶³ Ракићевић, *Олтарска преграда*, 317.

¹⁴⁶⁴ Исто, 317.

VII ИКОНА У ХРАМУ

У претходним поглављима смо историјски и симболички анализирали архитектонски склоп и сликани програм олтарских преграда од самих њихових почетака па све до финалне форме високог, развијеног, иконостаса. Указивали смо, притом, како на могуће назнаке тако и на јасне богословске поруке које су хтели да нам ставе до знања они који су осмишљавали и стварали ове преграде. У овој глави покушаћемо да издвојимо најважније елементе које, по нашем мишљењу, треба да садржи олтарска преграда да би била сврсисходна у литургијском животу Цркве. Пошто се одговор на питање функције и смисла преграде може дати и на основу исправног одговора на питање постојања икона и њиховог програма на темплону, њиме ћемо се овде посебно бавити.

1. Библијски концепт времена и архитектонска решења хришћанског храма

Бог је Творац не само твари већ и самог времена, у којем су твари добиле постојање. Све што је Бог створио, створио је у времену, или тачније: са временом.¹⁴⁶⁵ Отац Јустин Поповић је о томе писао:

„Сам први стих Библије: ’У почетку створи Бог небо и земљу’, садржи у себи појам о истовременом почетку простора и времена, просторнога и временскога, јер тај стих значи: у почетку времена створи Бог небо и земљу. Сам постанак света као просторне јединке истовремено је и постанак времена као категорије света (Јев 11, 3). Свето Откривење изричито наглашава да је Бог творац времена (Јев 1, 2; уп. Пр 8, 23). Као што је један исти Творац времена и простора, тако је један исти и почетак њихов. Пре почетка, о којем је реч у првом стиху Библије, нису постојали ни небо ни земља, него су постали са почетком времена и у времену.”¹⁴⁶⁶

На основу тога закључујемо да је овде реч о праволинијском концепту времена, у коме почетак подразумева усмереност ка крају који је, у сваком случају, изван идеје о

¹⁴⁶⁵ Поповић, *Догматика* I, 244.

¹⁴⁶⁶ Исто, 245.

„вечитом кружењу“.¹⁴⁶⁷ У цикличном схватању никад нема краја кружењу, све се враћа на почетак. У таквом схватању, за историју нема места.¹⁴⁶⁸

Такав Бог је суверен и ничим условљен, те је, као такав, бескрајно изнад дешавања природе, али је истовремено присутан у њима кроз Своја дела која чини у историји. На тај начин, историјски ток, а не смене годишњих доба, постају место Божијег откривења. А тај историјски ток је утемељен на савезу који је успостављен између Бога, с једне, и праотаца, а затим и израиљског народа, с друге стране. Реализација тог савеза треба да кулминира у остваривању Царства Божијег, које и јесте коначна тачка ка којој оно „у почетку“ (Пост 1, 1) тежи.¹⁴⁶⁹ Колико је ово значајно, нарочито се види у случајевима међурелигијског утицаја Израиља и његове околине, који откривају вешту и сталну историзацију митолошко-политеистичких концепата од стране религијског генија Израиља. Оваква настројеност ка историзацији је настављена у хришћанству, које Самог Бога дословно оваплоћује у историји.

Хришћанско поимање времена за нас представља хоризонталну линију: постоји почетак – стварање света, потом трагичан чин човека – његов пад; Оваплоћење, као централни догађај, и на крају – Други долазак. Пети васељенски сабор је осудио низ оригенистичких ставова заснованих на цикличном поимању времена. Све ово је посебно важно за нашу тему јер се на основу оваквих теолошких претпоставки може правилније сагледати историјски развој унутрашњости хришћанског храма и његове симболике.

Ова есхатолошка перспектива даје смисао историјском току, али, како ћемо видети, она истовремено поставља идејну основу за настанак конкретних форми и облика богослужбеног простора. Циљ историје је стремљење ка јединственом есхатолошком догађају, у којем су све време и историја садржани, али истовремено и надиђени и превазиђени.¹⁴⁷⁰ Из овог и оваквог стремљења настајао је и вековима се обликовао богослужбени простор хришћанског храма. Он своје корене вуче, како смо показали у почетку овога рада, још из старозаветне храмовне унутрашњости.

Подела старозаветног Светишта завесом је била од нарочитог значаја и у вези са једним од најзначајнијих верских празника Старог Завета – Даном помирења. Овом дану претходио је празнични период назван Дани труба, који је повезивао Дан

¹⁴⁶⁷ Kidner, 45; (Etkinson, 23–29).

¹⁴⁶⁸ Јевтић, *Хришћанско схватање историје*, 66.

¹⁴⁶⁹ Рајт, 137.

¹⁴⁷⁰ Јевтић, *Есхатолошки*, 228.

помирења са празником Нове године. Веровало се да се у току тих дана Бог судио са својим народом, те да је на сам Дан помирења доношена пресуда. Због тога је Дан помирења био дан строгог починка, поста и општег покајања. То је био једини дан када је првосвештеник из Светиње улазио у Светињу над светињама пошто је претходно обавио жртвени обред.

Са жртвеном крвљу, првосвештеник је улазио у Светињу над светињама, пред престо Божији, који се повезивао са Ковчегом завета и Шекином, славом Божијом, која се јављала на њему. Ту је вршио очишћење Светиње и самог народа и на тај начин је указивао на есхатолошку реалност коначног уклањања греха из света и његове историје, које је требало да учини Месија. Да је ово тачно, сведочи Књига пророка Данила, која појму очишћења Светиње даје есхатолошки значај (Дан 8, 14) неодојив од богослужбеног поретка јеврејске вере, о чему сведочи употреба израза *дана* и *ноћи*, који су у Светом Писму повезивани првенствено са вечерњим и јутарњим жртвама. Богослужбена атмосфера ове есхатолошке визије Даниловог пророштва појачана је укључивањем у визију животиња – овна и јарца, тј. управо оних животиња чије је жртвовање било повезано са празником Јом Кипур (Дан 8, 3–8).

За нашу тему је најзначајније да се управо у једној таквој есхатолошко-богослужбеној средини јавља изразито месијанско-есхатолошка визија суда у којој Син Човечији долази пред престо Бога и преузима суд (Дан 7, 14–27). Све то нам показује да се у подели Светишта на Светињу и Светињу над светињама показује и динамизам дубоког ишчекивања доласка Месије, који је требало да пробије ту баријеру и омогући приступ самом Божијем престолу. Ова идеја је нарочито наглашена у Посланици Јеврејима. Поменута посланица сведочи да је Христос Својим Васкрсењем и Вазнесењем ушао иза најдаље завесе, тј. у небеску Светињу над светињама, пред престо благодати Божије (Јев 6, 18–20; 9, 12–13), отворивши приступ и пут онима који га вером следе (Јев 10, 19–21).

Стари Завет нам сведочи да је прво светиште било сачињено од десет порфирних завеса на којима су били извезени херувими (Изл 26, 1; уп. 36, 8). Може се претпоставити да је једна од њих била и завеса чија намена беше „заклањање сведочанства“ (Изл 27, 21), односно да одељује Светињу старозаветног Светишта од Светиње над светињама са Престолом. Писци Јеванђеља су највероватније мислили управо на њу када су описивали догађај приликом смрти Христове. Значај ове завесе је у томе што је она била повезана са кропљењем крвљу приликом приношења

различитих животиња на жртву (Лев 4, 6–17), као и бескрвним жртвама које су у Светишту приношене (Лев 24, 3).

У часу Христове смрти, како су јеванђелисти описали, завеса храма се раздрала надвоје (Мт 27, 51; Мк 15, 38). Веселин Кесић објашњава како је ова завеса симболички представљала раздјељење између Бога и човека, те да је смрт Христова отворила пут ка Светињи над светињама, у близину Божију, за све људе. Тако је Христос вољном смрћу на крсту разрушио преграду непријатељства између Бога и човека и поништио непријатељство и отуђеност (Еф 2, 14).¹⁴⁷¹

Због тога се речи јеванђелисте Матеја: „И земља се потресе, и камење се распаде, и гробови се отворише, и устадоше многа тела светих који су помрли; и изишавши из гробова по васкрсењу његову, уђоше у свети град и показаше се многим“ (Мт 27, 51–53) могу тумачити као драматични опис Христовог силаска у ад. Свети апостол Матеј је поменуо земљотрес (Мт 28, 2), али у контексту повезивања смрти и Васкрсења Христовог. Овај земљотрес је знак откривења, богојављења. То даје значај овим догађајима, који су пресудни тренуци у историји спасења, и од кључног значаја за садашњост и будућност. Значај смрти и Васкрсења Христовог може се правилно разумети ако су ови догађаји повезани, и зато они никада не смеју да се тумаче одвојено.¹⁴⁷² Свети град, где се свети појављују, тумачи се као Небески Јерусалим наместо земаљског Јерусалима.

У снажној апокалиптичкој слици, Свети Матеј заправо износи значај и последице смрти Христове. Они који су били у Шеолу, ослобођени су, и наступа последње доба. Смрт Христова је есхатолошки догађај који објављује опште васкрсење, о којем је пророковао Језекиљ (Јез 37, 1–14). Гробови који су се отворили, означавају да је Дан Господњи дошао, и да је Царство Божије уведено. Попут раздране завесе, васкрсење старозаветних светих објављује сврху доласка Христовог. Час Његове смрти је час избављења.¹⁴⁷³ Посланица Јеврејима (1, 4–7; 1, 13; 2, 2, 5, 7, 9, 16) говори и о уласку Христовом „иза најдаље завесе“, односно у Светињу над светињама, чиме је и хришћанима отворио могућност да Га следе пред престо благодати (Јев 6, 19–20; 9, 3; 10, 20; уп. Јев 4, 16).

¹⁴⁷¹ Кесић, 68.

¹⁴⁷² Исто.

¹⁴⁷³ Исто, 69.

Ови текстови указују на могућност да је анђелско посредовање, које је било наговештено изображењем херувима у старозаветној Скинији, постало излишно захваљујући Христовом делу и Његовој жртви. Нарочито је значајан текст у којем се завеса старозаветне Скиније идентификује као предобраз самог тела Христовог (Јев 10, 20), те је њено цепање у Јерусалимском храму још присније повезано са жртвеном смрћу тог тела (Мт 27, 51; Мк 15, 38; Лк 23, 45).¹⁴⁷⁴

Сви ови догађаји и њихово значење, како ћемо касније видети, имаће везе са богослужбеним простором хришћанског храма. Унутрашњост храма представља простор у коме се одвија својеврсно кретање у времену, входна процесија ка есхатону. Ово кретање има своју динамику која доприноси томе да простор храма задобија посебан карактер, који је производ библијског посматрања историје света и Божијег откривења у њему. У Израилу, средиште интересовања било је усмерено ка спасоносним јављањима Бога у времену и историји, што је претходило томе да се у Цркви време и историја усмере ка вечности. У Цркви се последње нуди у садашњости, и сваки историјски тренутак поприма есхатолошки карактер. Овај карактер има православна иконографија, а овде сагледавамо везу старозаветних схватања са развијеном хришћанском символиком у храму.

На основу вековног развоја древних олтарских преграда, и сагледавања њихових варијанти, могу се извести одређени закључци. Као што смо видели из ранијих поглавља, интерколумније олтарске преграде хришћанског храма у дугом периоду нису затворане великим иконама него су ови отвори због богослужбених потреба затворани украшеним завесама које су висиле са архитрава, тј. изнад парапетних плоча. На тај начин, олтарска преграда чинила је олтар истовремено и видљивим и невидљивим, приступачним и неприступачним. И. А. Шалина сматра да оваква конструкција олтарске преграде има порекло у старозаветној архитектури улаза у Светињу над светињама, који је делио најскривенији део Скиније – Светињу над светињама, место чувања Ковчега – од Светиње, предњег дела Скиније.¹⁴⁷⁵

¹⁴⁷⁴Значајно је приметити да су сва спомињања *завесе* у Новом Завету повезана или са Христовом смрћу (односно цепањем храмовне завесе приликом Христовог страдања), или са типолошким тумачењем старозаветне службе које пружа Посланица Јеврејима. У оба случаја, наглашено је богослужбено значење појма.

¹⁴⁷⁵Ово доказује и реконструкција урађена према библијском опису њеног стварања (Изд 25–27; 36–38), тј. „да је улаз у Светињу над светињама био начињен од четири дрвена стуба обложена златом, и

Овакви елементи, на које се додају завесе, често се приказују у старој јудејској уметности. Они су већ код раних хришћана добили симболично значење, али не само у односу на земаљски Јерусалимски храм, већ и на слику Цркве Новог Завета.¹⁴⁷⁶ То је запажено више пута:

„Није случајно да је старозаветни приказ Храма – Скинине веома сличан са словесном иконом Небеског Јерусалима, како га је видео и описао свети Јован Богослов (Отк 21, 13–14). Он свесно користи старозаветну реч 'Скинија' као синоним Небеског Града – Храма (Отк 15, 5), тј. старозаветни термин узима се за описивање најважнијег новозаветног појма.”¹⁴⁷⁷

На раним илустрацијама Небеског Јерусалима још више се примећује сличност са приказом који је дат у Откривењу.¹⁴⁷⁸ Преграда хришћанског олтара о којој говоримо, може да има везу са библијским текстом јер је старозаветна преграда која је одвајала Светињу над светињама од Светиње Скинине имала одједном неколико функција, а четворостубне двери са три улаза биле су сличне зиду Небеске Скинине, тј. биле су икона Небеског Јерусалима.¹⁴⁷⁹ Сличност олтарске преграде са улазним делом у Светињу над светињама јачала је захваљујући коришћењу завеса између стубова, а кивориј, који балдахином покрива свети Престо (тј. Ковчег завета), помаже да се сва ова архитектонска конструкција схвати као шатор Скинине.¹⁴⁸⁰ Текстови литургијских коментара Софронија Јерусалимског¹⁴⁸¹ и Германа Цариградског¹⁴⁸² директно повезују хоризонталну архитравну греду на стубовима олтарске преграде са старозаветним појмом светог чистилица и испуњењем старозаветних праслика. Ако се ова значења

тројног пролаза који су они сачињавали, а који су брижљиво затворени завесама украшеним приказима херувима“ (Шалина, 58).

¹⁴⁷⁶ Јудео-јелински коментари и симболичке интерпретације Скинине су били прихваћени и у раној хришћанској средини. Исто, 59–60.

¹⁴⁷⁷ Исто.

¹⁴⁷⁸ На овим илустрацијама Небеског Јерусалима чува се „словесна икона“ приказа који је дат у Откривењу. „У њима се Небески Јерусалим приказује као град који је са четири стране окружен зидовима, од којих је сваки зид отворен са четири стуба-куле и три лучна портала, у складу са текстом Апокалипсе (Отк 21, 21–23).“ Исто, 60.

¹⁴⁷⁹ Исто, 61.

¹⁴⁸⁰ Исто, 63–64.

¹⁴⁸¹ Софроније Јерусалимски, *Commentarius liturgicus*, PG 87, 3: 3984d.

¹⁴⁸² Герман Цариградски, *Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία*, 98. 389d.

пореде са иконама олтарске преграде, види се да је њихов основни садржај – „мољење, покајање, саслуживање Богу, херувимско стајање и теофанијска слика јављања Христа“¹⁴⁸³ у сагласју са поменутиим тумачењима.

Ако на овај начин сагледамо древни отворени темплон, можемо увидети да он задржава унутрашњу везу са поменутом симболиком. У вези са тим, одлично се слажу чињенице да је он прекривао читаву ширину наоса, да је био прорезан (у складу са троделном поделом храма и олтара), да је имао троја врата. Овим одликама био је налик на „високи зид Небеског Јерусалима“, са чије су источне стране била „троја врата“. Може се закључити да су темплону биле придодате традиционално препознатљиве црте Небеског Храма – Града.¹⁴⁸⁴

И у последњем новозаветном спису су присутне јасне паралеле са Старим Заветом и његовим богослужењем (Отк гл. 4 и 5; уп. 1Цар 7, 23–26; Отк 6, 9–11; 11, 19; 15, 6; 16, 1; 16, 17). Ту се открива да Нови Јерусалим неће имати храм, него ће храм бити Сâм Бог и Јагње (Отк 21, 22). Због тога што је писац поменутог списа претходно исказао идеју Небеског Јерусалима и Сиона (Отк 3, 12; 14, 1; 21, 2–10),¹⁴⁸⁵ коначна тврдња списа да *храма не видех у њему* (Отк 21, 22) изгледа зачуђујућа. Ова идеја се развија у правцу да је *Храм Господ Бог и Јагње* (Отк 21, 22), оваплоћени Логос. Поред овог, отвара се нова перспектива: хришћани постају реално уграђени у њега, они су стубови есхатолошког храма и тиме реално сједињени са њим, тј. самим Јагњетом (Отк 3, 12).¹⁴⁸⁶ Откривење је изразило идеју павловског богословља о Цркви као Телу Христовом. Телом Христовим је уклоњена баријера између људи и Бога, те ће они сада *гледати лице Његово* (Отк. 22, 4; уп. Ис 25, 6).¹⁴⁸⁷ Аналогна визија се може препознати у Отк. 14, 1, тексту који описује Нови Сион и Јагње, али у којем нема храма. У Христу сви праобрази бивају испуњени.¹⁴⁸⁸ Међутим, ова визија не прави отклон у односу на дотадашњи развој богословља храма. Напротив, она се показује као коначна тачка развоја библијске идеје храма, која врхуни у својеврсном приказу апсолутне Божије присутности у свом народу и Његове нераскидиве повезаности са њим.

¹⁴⁸³ Шалина, 62.

¹⁴⁸⁴ Исто, 65–66.

¹⁴⁸⁵ Mounce, 219–220; 262–263; 271–271.

¹⁴⁸⁶ Исто, 111–112.

¹⁴⁸⁷ Исто, 155–162; 251; 349–350.

¹⁴⁸⁸ Briggs, *Studies*, 108.

Спасено човечанство ће тада *гледати лице Његово* (Отк 22, 4). У Христу ће сви праобрази бити испуњени. Неће више бити потребе за знањем (1Кор 13, 8), за иконом, за храмом. Богословље храма, идеја храма, а самим тим и идеја организације богослужбеног простора, достићи ће коначну тачку свога развоја. „Мноштво народа којег не може нико избројати“ (Отк. 7, 9) биће нераскидиво повезано са Богом. Али до тада ће постојати потреба за храмом и за оним што је у њему. Иако иконе откривају само делимично (1Кор 13, 8), њихова улога (као и улога знања) јесте да нас приводе пуноћи која превазилази све људске способности познања. Сусрет са Христовом Личношћу и његовим живим Царством Божијим¹⁴⁸⁹ је могућ и „мора“ да се оствари преко иконе.¹⁴⁹⁰ Икона је место овог сусрета света Божијег и људског. Како је храм место чекања Другог Христовог доласка, иконама је место у храму и то најпре на истоку одакле ће поново доћи Господ. Овде се постављају иконе, првенствено Христа и Богородице.

2. Иконостас – место сусрета и популарна побожност

Народна побожност која је увек била наклоњена поштовању икона на крају је добрим делом довела до њиховог постављања на олтарску преграду. Пре тога, велике иконе за поштовање биле су смештене на ступце крај олтарских преграда. Због значаја које побожност придаје иконама ми ћемо размотрити разлоге за њихово присуство у литургијском простору.

Гледајући иконе верни пред собом виде светитеље као благодатно присутне. У икони је чулно опажајан на други начин невидљив прототип, а он се види, како каже Свети Јован Дамаскин, „у нематеријалном виђењу“.¹⁴⁹¹ Свети су у иконама чулно присутни, тј. видљиви. Ово виђење светих је у тесној вези са богословски израженим православним учењем о природи благодати. Чак, сагласно са Седмим васељенским сабором, верни под одређеним претпоставкама могу да виде духовно изображени оригинал, те, како примећује Јован Дамаскин, „оригинал који се изображава бива видљив од верних са духовним и преображеним чулима, којима, уосталом, заједничаре верни уопште и у будућој стварности и животу“.¹⁴⁹² Светитеље реално видимо у

¹⁴⁸⁹ Мандзаридис, *Социологија*, 119.

¹⁴⁹⁰ Мајендорф, *Христос*, 183.

¹⁴⁹¹ Јован Дамаскин, *Λόγος τρεῖς ἀπολογητικός πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἀγίας εἰκόνας*, PG 94, 1345a.

¹⁴⁹² Јован Дамаскин, *Λόγος τρεῖς ἀπολογητικός πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἀγίας εἰκόνας*, PG 94, 1345a. Види: Mansi, XII, 1066BC; уп. (Τσελεγγίδης, 278).

иконама захваљујући нествореној Божијој благодати, која ово омогућава, они су „присутни и делатни у својим иконама“.¹⁴⁹³ Верни пред собом виде благодатно присутне свете који, истовремено као и све што је створено, остају у границама тварности, али, као личности обожене благодаћу, превазилазе ове границе. Због ове чињенице јасно је да „иконе Цркве не објективизују нити ограничавају свој оригинал, заробљавајући га унутар одређеног простора“.¹⁴⁹⁴

Приказујући пројављивање у човеку славе Божије, икона представља видљиво изражавање будућности, тј. есхатолошког Царства Божијег. Ово виђење прослављеног лика Божијег остварује се при поштовању иконе сваког светитеља, а не само Христове.

Ови горепоменути начини на које иконе делују, чине разумљивим изузетно велико поштовање које оне уживају у Православној цркви. Функција икона је таква да преко њих верни остварују заједницу са светима, молитвено их посматрајући и осећајући њихово присуство у иконама. Ово заједничарење добија своју пуноћу у Евхаристији, где верни светотајински заједничаре са светима.¹⁴⁹⁵ Посматрање светих у њиховим иконама, потврђује ово евхаристијско заједничарење и ка њему води верне. Виђење светих у њиховим иконама, вернима може помоћи да боље и правилније разумеју Евхаристију.¹⁴⁹⁶ Зато је православни храм, још приближније – света Литургија, основно и најприкладније место за гледање светих у њиховим иконама. Пошто се благодатно Тело Христово, тј. Његова Црква, налази и пројављује у евхаристијском сабрању, храм, као место овог сабрања, јесте најприкладније место за изображавање светих, тј. прослављених чланова евхаристијског Тела Христовог.¹⁴⁹⁷ Из истих разлога време овог сабрања, тј. време вршења свете Литургије, јесте најзначајније за деловање живописа са ликовима светих, јер они тада нарочито присуствују. Иконографски прикази светих, благодатно присутних у иконама, иконолошки учествују у ономе у чему учествују верни, као што њихови узорни онтолошки учествују у Литургији. На основу тога може се рећи да иконе захтевају свету Литургију у којој ће добити своје право место и смисао.

Из свега овога произлази да су иконе Цркве у сагласности са Евхаристијом. Може се рећи да се оне односе на саму суштину богослужбеног поретка. Чак постоје и

¹⁴⁹³ Исто, 279.

¹⁴⁹⁴ Исто, 278.

¹⁴⁹⁵ Ракићевић, *Икона у Литургији*, 193.

¹⁴⁹⁶ Исто, 193.

¹⁴⁹⁷ Γσελεγγίδης, 271.

прејака схватања да без њих „Литургија не само да се просто осиромашује – она постаје немогућа“.¹⁴⁹⁸ Иако је овај став В. Лепихина сигурно претеран, он истовремено изражава свест која се формирала код многих хришћана.

Ако је православно, учење о иконама мора бити сагласно са Евхаристијом, а Евхаристија треба да га потврђује. Ако сагласност постоји, она ће се огледати у томе што ће најпогодније место за иконопоштовање бити управо место на којем се служи света Евхаристија.

Олтар се у свести литургијске заједнице доживљава као центар и само срце молитвеног живота Цркве. Ка олтару су упућени погледи заједнице верних. Окренутост ка истоку и литургијско ишчекивање довели су до приближавања икона олтару с циљем да се, на неки начин, олакша и поспеши ефикасност молитвеног посредништва светитеља изображених на иконама.¹⁴⁹⁹ Реконструкција развоја темплона открива да је званична богослужбена пракса прихватала популарне и укоренење благочестиве тежње верних. Једно овакво прилагођавање довело је касније и до замене олтарске преграде, темплона, иконостасом.¹⁵⁰⁰ Историјска анализа показује да се у Цркви вековима пројављивала стална тежња да се на олтарској прегради осликају иконе светих, као и призори из њихових живота.¹⁵⁰¹ За многе олтарске преграде се не може доказати да су имале било какве иконе на себи¹⁵⁰² али то није спречило појаву потребе да се на њих поставе иконе намењене побожном поштовању.¹⁵⁰³ Оваквих икона је, додуше, било у храмовима у форми високих фреско-икона на носећим ступцима лево и десно од преграде. Веће иконе са представама Богородице и Христа су, доказано, имале своје место на источним ступцима који су наткриљавали темплон или су се, у случајевима када није било самосталних стубаца, налазиле на зидовима лево и десно од олтарске преграде. Помињали смо да су ове иконе биле сматране деисисном композицијом, да су свети посредовали за верне Христу у непосредној близини олтара, тако да се није јавила посебна потреба да се ова иста тема прикаже на самом архитраву.¹⁵⁰⁴

¹⁴⁹⁸ Лепихин, 31.

¹⁴⁹⁹ Walter, *Further Notes on the Deësis*, 181.

¹⁵⁰⁰ Исто, 181.

¹⁵⁰¹ Chatzidakis, *L' évolution de l' icône aux 11e–13e siècles*, 334.

¹⁵⁰² Grabar, *Deux Notes sur l' Historie de l' Iconostase*, 20.

¹⁵⁰³ Геогорије Хамартолус, *Χρονικὸν σύντομον*, PG 110, 993.

¹⁵⁰⁴ Lasareff, 135.

Пре коначне појаве икона у интерколумнијама олтарске преграде, оне су се налазиле на архитраву¹⁵⁰⁵ и ступцима поред олтарске преграде. Преко отвора испод архитравне греде по потреби су навлачене и свлачене украшене завесе које су висиле са архитрава.¹⁵⁰⁶ Истраживања византијских олтарских преграда средњовековног периода, и старе Рашке, намећу закључак да су велике фреско-иконе Христа и Богородице на ступцима биле основне, у многим храмовима вероватно и једине, иконографске представе на проскинитарима поред олтарске преграде, о чему сведоче многи материјални докази.¹⁵⁰⁷ Ове две иконе истрајавају као предмети посебног поштовања. Тамо где површина зида дозвољава, појављује се шира композиција тако што се поред њих налазе Свети Јован Крститељ и други свети. Положај Богородице и Светог Јована указује на идеју о њиховој молби пред Христом Судијом за спас људског рода,¹⁵⁰⁸ што у ствари и представља композицију Деизиса.

Поменуто тежња да се на олтарској прегради осликају иконе светих омогућила је не само повратак икона на олтарску преграду после периода иконоборства него и даље последице овог процеса – затварање отвора на олтарској прегради иконама и његово узрастање у висину.¹⁵⁰⁹ То проширивање преграда за неко време ће достићи незамисливе размере. Четворедни иконостаси из 15. и петоредни из 16. века¹⁵¹⁰ плод су овог процеса.

3. Литургија и икона

Постоји дуга традиција блиског повезивања тумачења свете Литургије са теологијом иконе. Учење о иконама утицало је и на ликовно украшавање цркава, али и на тумачење саме Литургије.¹⁵¹¹ Литургија је тумачена као циклус икона које речју, гестом и окружењем осликавају догађаје и феномене везане за Божански домострој. Литургијске радње и гестови, као и сама структура службе, третирани су као сликовни симболи, својеврсни облици свештених призора, односно третирани су као икона.¹⁵¹²

¹⁵⁰⁵ Grabar, *Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase*, 22.

¹⁵⁰⁶ Lasareff, 130, 134

¹⁵⁰⁷ Fundić, 42.

¹⁵⁰⁸ Бабић, *О живописаном украсу*, 40.

¹⁵⁰⁹ Chatzidakis, *L' évolution de l' icône aux 11e–13e siècles*, 342.

¹⁵¹⁰ Сперовский, *Старинные русские иконостасы*, 3, 7.

¹⁵¹¹ Вукашиновић, *Српско барокно богословље*, 136.

¹⁵¹² Исто, 136.

Као што икона онеме ко је гледа сведочи Оваплоћење Бога и могућност телесног општења са Њим, исто, на нивоу тумачења, сада почиње да изображава и света Литургија. Овакво разумевање је изразито присутно код Германа Цариградског, који цео уводни део Литургије тумачи инкарнационо повезујући у једно Библију, Икону и Литургију – симболе Христовог присуства.¹⁵¹³

На пољу богослужења видимо основни принцип теологије икона – оприсутњење спасоносних, прошлих и будућих, догађаја описаних у Светом Писму.¹⁵¹⁴ На тај начин и Литургија-икона и Икона-икона и Реч Божија-људска постају спасоносна средства. Искуство показује да се иконе, као и библијске речи, у православном богословском и богослужбеном искуству увек посматрају у свом литургијском контексту, дакле, као саставни и битни део култа.¹⁵¹⁵

Разумевање целе Литургије као иконе остало је прихваћено у православном предању. То је непрекинуто искуство у богословљу наше помесне Цркве које је и у најтежим временим њеног *вавилонског ропства* остало присутно у црквеној самосвести и теолошкој рефлексiji. Примера за то има много. Један од њих је начин на који епископ будимски Дионисије Новаковић (18. век), објашњава свету Литургију: „ми смо слушали све ово што се спомињало на Светој Литургији и видели оно што је нашим очима представљено ликом“.¹⁵¹⁶ Он истовремено наглашава важност *слушања* и *виђења*, односно различитих видова иконичког представљања Христа у Литургији. Он је своје богословље црпео из класичних византијских мистагогија, понајвише од Светог Николе Кавасиле. Тумачећи разлог увођења управо оваквог иконичног тумачења свете Литургије Никола Кавасила пише да *та симболика бива видљива током целокупне свете Тајне*. Њена сврха је да тако видљиво *лакше делује на душе* јер „видљива представа оставља у нама јачи утисак“.¹⁵¹⁷ Користећи његово дело, епископ Дионисије истиче разумевање Евхаристије у литургијским молитвама, гестовима и радњама.¹⁵¹⁸

Једна од најважнијих карактеристика православне Литургије је њена *входна* димензија. Црква постепено ходи ка једном јединственом есхатолошком догађају. У њему су све време и историја садржани, али, истовремено, и надиђени и превазиђени,

¹⁵¹³ Taft, *The Liturgy of the Great Church*, 52.

¹⁵¹⁴ Вукашиновић, *Српско барокно богословље*, 136.

¹⁵¹⁵ Исто, 136.

¹⁵¹⁶ Исто, 136.

¹⁵¹⁷ Никола Кавасила, I, 14.

¹⁵¹⁸ Вукашиновић, *Српско барокно богословље*, 137.

тј. испуњени и уведени у Есхатон, у Нови век вечнога Царства.¹⁵¹⁹ Свете иконе јесу наше сведочење славе овога Царства, које ће доћи и које већ јесте присутно јер есхатолошки „час“ (Јн 5, 25) долази, али је и *већ настао* (Јн 5, 25), тј. „већ је ту“ (Јн 4, 23), присутан и дела кроз историју.¹⁵²⁰

По хришћанском схватању времена, оно није бесконачно. Оно има тварни карактер. Време се појављује заједно са светом и заједно са светом ће доћи до свог краја. Као што Свети Јован Богослов сведочи у Откривењу – после Страшног суда „времена више бити неће“ (Отк 10, 6).¹⁵²¹ Храм јесте „небо на земљи“,¹⁵²² али није простор који се „одсеца“ или одваја од земаљске средине да би био принесен Богу за обитавалиште. Унутрашњост храма је сва у двигу преображавања простора и у динамичном кретању у времену. Икона сама собом актуелизује то кретање и значајно доприноси да простор храма и време богослужења задобијају нови карактер.¹⁵²³

4. Христос и икона

Кроз икону, као везу верних са Христом, одвија се њихов светотајински сусрет са Њим, или како је то тачно сажето: „Сусрет са Ипостаси Слова јесте стварна сврха иконопоштовања, а овај сусрет може и мора да се одигра кроз посредништво тварне иконе, која сведочи о историјској стварности Оваплоћења и о обожењу којим је наша људска природа прослављена у Христу“.¹⁵²⁴ Неспорно је, дакле, да иконе помажу да се учесници евхаристијског сабрања уведу у „входну“ и временску димензију свете Евхаристије. Икона изображава Личност Христа Богочовека. Зато Седми васељенски сабор каже: „Саборна Црква, иако изображава Христа у људском облику, не одељује Га од сједињеног са Њим Божанства“.¹⁵²⁵ Христова икона је сведок Његовог непрекидног благодатног односно светотајинског¹⁵²⁶ присуства у Цркви, а поготову у Литургији, у чему се огледа есхатолошки смисао његове иконе.

¹⁵¹⁹ Јевтић, *Есхатолошки*, 228.

¹⁵²⁰ Мандзаридис, *Социологија*, 120.

¹⁵²¹ Лепакхин, 93.

¹⁵²² Герман Цариградски, *Ιστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία*, PG 98, 384b.

¹⁵²³ Ракићевић, *Икона у Литургији*, 343/2.

¹⁵²⁴ Мајендорф, *Христос*, 183.

¹⁵²⁵ Mansi, XIII, 344a.

¹⁵²⁶ Γσελεγγίδης, 274.

Кључ разумевања иконографије је икона Личности Христове: „Христоцентричност нашега спасења чини христоцентричном сваку икону и иконопоштовање у целини“.¹⁵²⁷ Светотајински доживљена Личност Христова сједињује и верне са Богом и њих саме између себе.

Царство Божије икона (иако „у загонетки“ [1Кор 13, 12]) објављује и чини доступним већ у садашњости.¹⁵²⁸ Али, Царство Божије неће постојати само на крају историје, него је присутно у сваком историјском тренутку. Ово сведочи и потврђује постојање иконе на којој је приказана Христова Личност јер је Он Сâм, у крајњој анализи, живо и уличносно Царство Божије.¹⁵²⁹

У Литургији, верни са светитељима не опште само светотајински, кроз причешћивање од истог Тела, певање песама духовних и молитве него и на основу молитвеног посматрања светитеља који су присутни у иконама. Свети Јован Дамаскин, наглашавајући ово духовно искуство Цркве, тврди да верни „посматрају невидљивог као присутног и прослављеног помоћу видљивог изобраења“.¹⁵³⁰

Икона је доживљена као она која повезује овај свет са стварношћу Царства Божијег, и они се отварају један ка другоме и комуницирају.¹⁵³¹ С једне стране, икона нам омогућава да продремо у други свет духом, на основу нашег чулног опажања, дакле, и учешћем нашег тела.¹⁵³² С друге стране, икона омогућава Христу, Богородици и светима да се појаве у нашем свету,¹⁵³³ да дођу до нас, да нас духовно посете. Икона омогућава заједничарење са њима, она нас укључује у једну другу димензију. Посредством иконе, Царство Божије је на изванредан начин међу вернима на богослужењу, и они су на изванредан начин у њему, крај Бога и у Богу у оквирима халкидонске христологије, међу Његовим светитељима, учествујући тако у стварности која долази.¹⁵³⁴ Иконоборачко одрицање иконе је одрицање присуства светих у самим

¹⁵²⁷ Языкова, 70.

¹⁵²⁸ Ракићевић, *Икона у Литургији*, 365.

¹⁵²⁹ Мандзаридис, *Социологија*, 119.

¹⁵³⁰ Јован Дамаскин, *Λόγος τρεῖς ἀπολογητικός πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἁγίας εἰκόνας*, PG 94, 1412a.

¹⁵³¹ Ракићевић, *Икона у Литургији*, 2121.

¹⁵³² Ларше, 33.

¹⁵³³ Исто, 33.

¹⁵³⁴ Исто, 33.

иконама. Ово одрицање се тумачи од отаца Седмог васељенског сабора као одрицање присутности оригинала у иконама.¹⁵³⁵

Икона је доживљена као веза између садашњег живота и живота будућега века. Од икона свих светих најважнија је икона Мајке Божије, јер она је, по речима Светог Паламе, почетак прослављене Цркве.¹⁵³⁶ Преко икона светих ступамо у општење са Личношћу Христовом, која је кључ за разумевање икона.

Другим доласком Христовим оствариће се последње испуњење Божијега плана: пало човечанство ће се довести до кончине за коју је било и саздано – до пуноће обожења. Домострој спасења ће достићи своје крајње извршење. Икона Христа Судије је непрекидни живи хришћански извор радости и духовног полета јер у средиште нашег хришћанског живота поставља нестрпљиву жељу и извесност славног Доласка Господњег. Иста жеља и извесност покретала је и прва хришћанска поколења. Христова Парусија на крају векова откриће све што је било невидљиво садржано у Христовом Васкрсењу пасхалне ноћи, чинећи да Његово Тело – Црква, учествује у коначном тријумфу над грехом, страдањем и смрћу. То је оно чему се Црква нада и што представља њену основну извесност.¹⁵³⁷ Неко од савремених теолога је рекао, резимирајући отачко предање, да људи достижу своје коначно назначење тек у време Парусије, а крајњи удео многих биће одређен за време Последњег суда јер су „чак и светитељи, мада се налазе у близини Христа, у стању ишчекивања све до (другог) васкрсења“.¹⁵³⁸ У овоме је засигурно и разлог што се значај Христовог Доласка наглашено задржао у свим најбољим облицима олтарских преграда све до руског иконостаса, и то као њихов централни и суштински део. Иконе Христа Судије јачају есхатолошку свест и оне су, заправо, пројекције реалног преживљавања скорог сусрета са Спаситељем Који ће тако доћи (Дап 1, 11).

Есхатолошки аспект иконе се показује нарочито на икони Деисиса, где са обе стране Спаситеља, у молитвеном положају, стоје Богомајка, са Његове десне стране, и Претеча, са леве стране. Ка Личности Христовој теже светитељи. Пошто је Христос Глава Цркве, Он није никада сам, него је окружен светитељима, који, у првом реду Богородица и Свети Јован, молитвено посредују за цео свет.¹⁵³⁹

¹⁵³⁵ Mansi XIII, 237c.

¹⁵³⁶ Григорије Палама, *Ὀμιλία ΑΖ*, PG 151, 472d–473a.

¹⁵³⁷ Десеј, 18.

¹⁵³⁸ Исто, 18.

¹⁵³⁹ Успенский, *Богословие иконы*, 45.

Икона Христова има намеру да покаже прослављеног и есхатолошког Христа. То је Христос Другог доласка и Суда, Суда који се на Литургији предокуша. Из тог искуства и уверења потекла је саборска одлука по којој: „Онај ко се не поклања икони Христа Спаситеља, да не види Његов лик при Другом доласку“.¹⁵⁴⁰ Дакле, „онај ко се не поклања“ молитвено, тј. не жели да види икону Христа Спаса, *не треба да угледа Његов лик на Другом доласку*. Овај пасус се чак завршава речима: „Ко мисли другачије, анатема.“ Виђење есхатолошког Христа при Другом доласку доводи се непосредно у везу са садашњим поштовањем Његовог лика. Исправно виђење Његовог лика сада, тј. исправна теологија иконопоштовања сада, јесте залог и услов виђења Њега у есхатону. Речи „да не види Његов лик при Другом доласку“ овде су наведене у пренесеном значењу. Свако ће угледати Христа-Судију *када дође у слави својој* (Мт 25, 31), али једнима ће Он рећи „ходите благословени“ а другима „идите од мене“ (Мт 25, 34, 41). Исправно иконопоштовање води у вечно гледање-виђење *лица Његовог* (Отк 22, 4). Икона Христова је пројекција реалног преживљавања скорог сусрета са Њим. Ова икона изражава есхатолошки догађај сједињења тварног од стране нетварног и наговештава тачку сусрета времена и историје са вечношћу.¹⁵⁴¹ Ово се потпуно слаже са традициом постојања ових фреско-икона на источним ступцима до преграде олтара. Анализа са сигурношћу показује да су ове иконе у вези са посредничким молитвама верних.

5. Логос архитектуре

Доживљавање свете Литургије као тајне саме Цркве, тајне причешћа и сједињења са Христом доводи до потребе за сталним обнављањем нашег савеза са Господом Христом (Тит 2, 14; Јевр. 2, 17). Верни утврђују увек нови савез са Њим.¹⁵⁴² У зависности од захтева које носи свака историјска епоха, у црквеном животу долази до

¹⁵⁴⁰ „Ergo quicumque Christi salvatoris imaginem non adorat, is in secundo Christi adventu non videat ipsius faciem.“ Mansi XVI, 399, и: (Hefele-Leclercq, 522). Сабор о коме је реч одржан је у Цариграду 869/870. године и сазвали су га цар Василије I и папа Адријан II да би на њему био поново интронизиран патријарх Игнатије а свргнут Свети Фотије. Због свега тога и других неправилности наша Црква не признаје овај сабор док га римокатолици сматрају 4. цариградским сабором. По питању теологије црквене уметности, Сабор је био правоверан и за нас је значајан јер изражава постиконоборачку теолошку мисао везану за икону. (Успенский, *Богословие иконы* 237).

¹⁵⁴¹ Брија, 193.

¹⁵⁴² Поповић, *О преводу Светих Литургија*, 225.

развоја и промена ових начина изражавања. Ово, као што смо видели, поготову важи за богослужбени простор. Обнављање поменутог савеза повлачи са собом преосмишљавање спољашњих форми, што представља спор али неминован процес.

Постепени развојни пут темплона је трајао више од миленијума. Унутар литургијског простора вековима су се мењале врсте и облици олтарских преграда у зависности од тога шта се желело да поручи њиховим изменама, односно како је Црква разумевала циљеве и смисао свог богослужбеног живота.¹⁵⁴³

Јасно је да за све време развоја темплона, а касније иконостаса, његово архитектонско решење, никада није до крајње линије било предмет црквених правила или одлука црквених власти,¹⁵⁴⁴ нити је био предмет обавезујућих богословских образлагања или објашњавања.¹⁵⁴⁵ Архитектонски „канон“ у једном строгом, дефинитивном и свеисцрпном смислу речи не постоји.¹⁵⁴⁶ Евентуална „канонизација“ богослужбеног простора и ентеријера храма би била историјска новина. Осим тога, богослужбени простори наших храмова и манастира потичу из разних периода и показују разноврсне приступе њиховом уређењу. Међутим треба истаћи чињеницу да постоји својеврсан *логос* архитектуре: „њен унутрашњи смисао, начин на који се она саображава литургијским потребама црквене заједнице и истовремено изражава њену веру и учење“. Овај *архитектонски логос* не само да постоји него и суштински обавезује¹⁵⁴⁷ приликом уређења храма.

Покушаћемо да са пар наредних реченица, приводећи крају ово наше истраживање, укажемо на основне богословске идеје које су у себи носиле древне олтарске преграде, да откријемо њихов логос, да би ти закључци могли да послуже приликом архитектонско-уметничке организације олтарских преграда нашег доба.

Унутрашњост хришћанског храма традиционално је сагледавана као простор у коме се моле они који су учесници богослужбеног входа, кретања у времену према есхатону, али не као безличним последњим стварима него као Последњем – Христу Богочовеку. Теолошко значење олтарске преграде делимично произлази из симболике старозаветног улаза у Светињу над светињама. Јудеохришћанска средина је примила и употребила храмовну симболику и преосмислила је у месијанску симболику

¹⁵⁴³ Вукашиновић, *Теолошке основе иконостаса*, 134.

¹⁵⁴⁴ Успенский, *Вопрос Иконостаса*, 223.

¹⁵⁴⁵ Исто, 223.

¹⁵⁴⁶ Вукашиновић, *Литургијски језик Цркве*, 138.

¹⁵⁴⁷ Исто, 138.

новозаветног духа, док је форму преузела из антике. Видели смо више елемената који показују сличност симболике хришћанске олтарске преграде и Светиње над светињама и који доводе у везу унутрашњу архитектуру хришћанског храма са шатором Скиније. Завесе појачавају ову сличност. Концепт новозаветне Цркве има есхатолошку димензију која је органски повезује са Царством Божијим. Архитектонска структура традиционалног темплона не зауставља, не прекида дијагоналну осу храма запад–исток већ, својом отвореном формом са редом стубића, појачава осећај ишчекивања Месије, крунисања Парусије и Страшног суда. Верни стоје, гледају, и чекају Осми дан, тј. почетак новог света,¹⁵⁴⁸ почетак осмог дана, дана вечности. Окренути су ка истоку одакле ће доћи Господ (Мт 24, 27). Оваква литургијска оријентација и усмереност овога типа изражава литургијски динамизам идења ка Царству Божијем – Обећаној Земљи!

Ниска и прозирна олтарска преграда не спречава учешће целокупног људског бића у овом входу – захваљујући њој срећно и духовно избалансирано су обједињене очи вере и природне очи људског бића а верско искуство избављено било каквог алегоријског располажења и непотребних домишљања непостојећих садржаја.

Хришћански храм је место чекања Другог Христовог доласка. Израз есхатолошке свести хришћана јесу и иконе Христове, које су, заправо, простори реалног доживљавања скорог сусрета са Њим, који је сада и овде управо захваљујући и њима почео. Икона Христа Судије је важна јер у средиште нашег хришћанског живота поставља нестрпљиву жељу и извесност славног Доласка Господњег. Где је присутан Христос, ту је и Његово Царство. Виђење Христовог лика сада јесте залог и услов виђења и вечног гледања Њега у слави Другог доласка. Поред Њега појављује се Богородица на проскинитару другог ступца, а понекад и други свети. Богородица молитвено посредује за цео свет и она је почетак прослављене Цркве¹⁵⁴⁹ и сама *својеврсни свети простор* сусрета са Богом.

Олтар се у класичним текстовима хришћанске мистагошке књижевности сматра симолом умног и небеског света¹⁵⁵⁰ ка коме стреме погледи верних који хоће да се као живо камење, *уздају у дом духовни* (1Пт 2, 5). Таква концепција небеског, умног и

¹⁵⁴⁸ Варнавина Посланица, XV.

¹⁵⁴⁹ Григорије Палама, *Ὁμιλία ΑΖ*, PG 151, 472d-473a.

¹⁵⁵⁰ Григорије Богослов, *Ἐπιτ*, PG 37: 1232a; (Григорије Богослов, *Ἐπιτάφιος εἰς τὸν πατέρα*, PG 35: 988c); (Максим Исповедник, *Μυσταγωγία*, PG 91, 672a); (Герман Цариградски, *Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία*, PG 98, 384b); (Симеон Солунски, *Περὶ τε τοῦ θείου ναοῦ*, PG 155: 720d-721a); (Симеон Солунски, *Περὶ του αγίου ναου*, PG 155, 306-362).

узвишеног која се ишчитава из олтара истовремено ствара код верних двоструко осећање – с једне стране страхопоштовање и жељу да се такво свето и страшно место огради и одели – зато је у прошлости и дошло до оградања и одељивања олтара, а с друге, дубоку и животно важну потребу да се у таквој стварности учествује целим својим бићем – због чега се на древним решењима олтарских преграда постављао над парапетима ред стубова, тј. колонада, која је била израз идеје отварања овог простора, позив да се у њему учествује, прво видом а онда и литургијским обредом.

Време у коме се развио древни темплон карактерисала је видљивост богослужбеног простора са олтаром. Основна намена преграде била је да укаже на одређен степен раздвојености олтара и наоса и клирика и лаика у њима, приликом чега олтар остаје видљив. Осећање *нуминозног* се појачавало и развијало управо кроз физичке медије као што је древни темплон. Литургија и њен смисао и симболика не може прихватити потпуно затварање олтара. Реалност тела и крви Христове је Евхаристија а не слика.¹⁵⁵¹ Слика се *гледа* а Евхаристија је у основи *храна*.

Осим тога, покрети свештенослужитеља преносе одређене поруке и имају своја значења. Основни је став *усправног стајања* којим литург исповеда веру у то да нас је љубав Божија удостојила да, упркос својим гресима, станемо пред Њега у позицију слободног човека, кроз усиновљење и Божје праштање.¹⁵⁵² Стајањем пред Светом Трpezом се општи са Богом и исповеда свест о Његовом праштању и измирењу са људима. Осим тога, овај став представља својеврсну *икону ишчекиваног века*.¹⁵⁵³

Поред овог, постоје и остали ставови и покрети. Сви они сведоче о одређеном *динамизму и динамици тела* на Литургији. Показују да је тело истовремено и искупљено али да се и моли искупљење – да осећа сопствену грешност, а литургијски постоји као свето.¹⁵⁵⁴

Олтарска преграда, када се сагледа кроз призму историјског истраживања и богословске анализе какве у смо ми настојали да извршимо у овом раду, на крају нам се открива као архитектонски и богословски феномен који без обзира на то што формално раздваја две просторне целине и њихове учеснике, уколико се формира и постави на предањски, богословски и духовно исправан начин, истовремено њих повезује и обједињује. То нам је јасно како из богословља великих отаца Цркве, попут Светог

¹⁵⁵¹ Mansi XIII, 261e-264a-c.

¹⁵⁵² Вукашиновић, *Литургијски језик Цркве*, 145.

¹⁵⁵³ Исто, 145.

¹⁵⁵⁴ Исто, 146.

Максима Исповедника, тако и из резултата савремених теолошких истраживања. Она истовремено, и у својој најтрадиционалнијој форми, што је веома важно рећи, изазива и чува здрав осећај светости, другачијости, оностраности и узвишености, рецимо мало модификованим појмовником Светог Златоуста, *свештеног страха* пред светим, без кога није могуће правилно духовно и богословско, кажимо то крајње једноставно и тачно: људско формирање и узрастање.

ЗАКЉУЧАК

Данашњи хришћански храм је схваћен истовремено и као кућа молитве за саборно окупљање верних и као дом Господњи – место посебног присуства Божијег. Оба ова схватања храма имају свој развој. Појави хришћанских храмова и теологији која је везана за њих претходе два периода чији се утицај директно одражавао на богослужбени простор.

Старозаветни концепт је подразумевао Божије обитавање у храму и сакралну поделу простора са постојањем једног олтара. Ранохришћанско молитвено сабрање уводи појам Божијег присуства у заједници, или тачније као заједница (Отк 21:2–4; 22:3–4), што представља радикални отклон од претходног разумевања храма. Уместо старозаветних концепата који су подразумевали постојање само једног олтара уведена је равноправност олтарâ.

Отпочињањем Константиновог мира, дошло је до наглог пораста броја хришћана и хришћанских заједница. Ширењем Цркве губила се уска веза која је постојала међу вернима, као и веза свештенство–верни. Уласком Цркве у правни систем државе одиграле су се промене у схватању култног простора. Дошло је до својеврсне религизације хришћанског култа и богослужбених простора те поново на сцену ступа храмовна концепција. У њој постоје олтарске преграде чија је спољашња форма преузета из јавних античких грађевина.

Јачање значаја олтарске апсиде, која просто преузима улогу срца храма, повлачило је са собом и жељу да се она, на неки начин, не само одвоји него и заштити. У овом периоду олтарска преграда се развија у темплон. Само њено име је свакако у дубокој вези са храмовном симболиком и олтаром који је почео да бива доживљаван као *domus Dei* по преимућству. Његова апсида преузела је улогу Светиње над светињама, места које је светије од осталих делова храмовног здања. Зато је и код најранијих темплона подела олтарском преградом за циљ имала да означи јерархијско раздељивање простора и градацију светости.

Временом, веза у схватању Светиње над светињама у јудејској и олтара у хришћанској богослужбеној традицији је јачала. Хришћански писци од 4. века прихватају старозаветна схватања о подели богослужбеног простора те исти симболизам који примењују на олтар примењују и на Светињу над светињама. Оба места су била простор Божијег Присуства и Богојављења по преимућству. Ова сакрална

подела богослужбеног простора по светости рефлектовала се и на хијерархију међу хришћанима а олтарска преграда је функционисала тако што је квалитативно степеновала свештени простор.

Упоредо са развојем олтарских преграда појављивали су се и њихови називи. У неким периодима је било много назива који су се смењивали а касније су настали покушаји да се дође до неке устаљености. Ране олтарске преграде, које су по форми прихваћене из касноантичке средине, су, логично, имале и одговарајућа имена. Ови називи откривају њихов облик, величину и практичну намену. Неке од њих се називају следећим именима: δίκτυον, δρύφακτος, ἔρκος, θώραξ, στῆθη.

Пошто данас готово да не постоје византијске олтарске преграде сачуване у изворној форми, истраживачи су морали да се држе литерарних текстова који их помињу. Примећено је да су речи које су биле својствене говорном, свакидашњем језику, преузимање и коришћене у сврху назначења олтарске преграде. Неке од њих су латинског порекла, а понекад су били стварани потпуно нови термини. Многи термини су имали више значења или су временом другачије коришћени.

Историја термина за назвање олтарске преграде има три периода: пре употребе термина темплон, класичан период када се овај термин користио и преовладавање термина иконостас. Најранија употребе појма темплон среће се у литерарном извору из 7. века – *Чуда Св. Артемија*. Међутим, дуго се у изворима средњовековног византијског периода не може јасно одредити да ли се овај назив примењивао само на архитрав или на целокупну олтарску преграду. Са сигурношћу се може рећи да је овај термин уобичајено довођен у везу са представама светих које су најчешће стављане на архитрав олтарске преграде.

Поменути термин је у Византији задржан у активној употреби после средњег века. Њега су преузели хришћани Балкана и Русије. О дуготрајној употреби овог термина у значењу олтарске преграде код Срба говори и чињеница да се исти налази у *Рјечнику* Вука Караџића из 19. века док реч иконостас у њему не постоји као одредница. Последњи пример употребе посрбљеног израза темпло, као ознаке за олтарску преграду, а који је смо успели да пронађемо, јесте код свештеника Цркве александровачке у Срезу жупском 1900. године.

Из мноштва других назива, временом се издвојио термин иконостас. Средњовековни писци никада нису овај термин примењивали на саму олтарску преграду него на друге феномене, најчешће различита постоља и носаче икона. Овај термин временом је постао доминантан док је древнији појам темплон, до данас,

преживео у уже стручним круговима и то углавном као ознака за олтарске преграде из старијег периода.

Од варијанти древних олтарских преграда рано су се искристалисале две које су следиле облик олтара. Најраширенији облик преграде из 4. и 5. века састоји се из једне једноставне праве или низа ниских парапетних плоча, поређаних у облику слова „П“, међусобно повезаних стубићима, које су имале одређени улаз у средини. Ранији једноставни тип ниске олтарске преграде није потребовао стубове. Они су се појавили ради ношења архитрава. Преграда расте у висину тако што се продужавају четвороугаоне вертикалне греде за раздвајање између парапетних плоча, које су онда постале у продуженом горњем делу округли стубови. Ове греде су носиле архитрав. Најлепше преградне ограде овог периода сигурно су биле оне из Цркве Св. Софије у Константинопољу, које знамо према опису Павла Ђутљивога. Он нас обавештава да су антропоморфни прикази – Христос, анђели, Богородица, пророци – већ од времена Јустинијана на дискосима елипсоидног облика украшавали овај архитрав. У архитектонским променама узвисивања олтарске преграде одражавале су се и богослужбене измене које су захтевале затворенију форму олтара. У овом периоду развоја олтарске преграде, дакле, после иконоборства, по питању њеног украшавања могу се уочити две традиције, две тенденције – неиконична и иконична.

Основно питање које се поставља у савременим полемикама везаним за олтарску преграду је видљивост олтара. Отвореност олтарских преграда њихова је вековна карактеристика која се може пратити до нашег средњег века. Истовремено са отвореношћу преграде, очигледна је дуготрајна тежња да се на њој поставе иконе. Док се за предиконоборачке олтарске преграде то тешко може тврдити, у овом периоду појава икона на темплону је очигледно повезана са потребом верних да од светих траже заступништво пред Богом. То се види из саме њихове форме и начина њиховог постављања.

Због актуелности и значаја овог питања велики део овог рада посвећен је историјском развоју олтарске преграде. Ране олтарске преграде, као и оне у вековима после иконоборства, биле су у форми отворених колонада. Знамо да је Тело васкрслога Богочовека Христа постало нови и вечни Храм, што потврђује цепање храмовске завесе старог култа (Јн. 2, 19–21; Мр. 15, 38). Потпуно је разумљиво што је отворена олтарска преграда византијског периода сачињена од стубова који носе греду, јер је смисао ове колонаде да изражава идеју отварања за разлику од зида који изражава идеју затварања.

Кроз ову преграду се гледало и целивало, о чему у 10. веку говори Константин Порфирогенит.

Најранији материјални подаци потврђују да је током 12. века започет процес попуњавања празнина између стубова олтарских преграда било уметањем дрвених икона било зазидавањем празнина на чему су касније осликаване иконе. Помињали смо чињеницу да постоје многе иконе из 12. века, поготово оне сачуване у пару, идентичних димензија, које би и својом формом и својим садржајем могле да одговарају иконама намењеним темплону. Дакле, размере икона и интерколумнијских простора у којима су се оне могле налазити иду у прилог оне што говоре зидани иконостаси. Сасвим мали број углавном писаних сведочанстава говори у прилог тези да је до овог феномена понегде могло доћи и пре 12. века. У раду смо показали да се тај процес није одвијао брзо и истим интензитетом у различитим крајевима и срединама. Овде је посебно реч о нашим просторима на којима конкретни археолошки докази показују да је доња зона олтарске преграде у 13. веку била без икона. Дакле, олтар је Србима тога доба био видљив. Приказаном анализом дечанског темплона из 14. века показали смо да ни он није био предвиђен за постављање икона, али су се промене управо ту одиграле и убрзо је дошло до смештања икона у олтарску преграду овог манастира. Пример Дечана следиле су и друге средине.

У дугом периоду развоја олтарске преграде приметна је стална тежња да се на њу поставе иконе. У раду смо показали да је овај процес првенствено инициран побожним настојањима лаика. Анализа сликане декорације олтарских преграда показује да су оне биле првенствено њима намењена. Карактер олтара и напредовање култног односа према иконама довео је до тога да се иконе нађу у простору између верника и олтара. Близина олтара је народу уливала сигурност у ефикасније молитве светитеља на икони. Црква је на крају потпуно прихватила овакве тежње, интегрисала их у свој богослужбени простор и дала им одређени логичан распоред. Ипак, овај процес, који је на крају довео до затварања олтара од погледа народа, није ишао ни лако ни брзо.

Истакнуте и украшене велике иконе, углавном Христа и Богородице, на бочним ступцима уз сами темплон, које по начину постављања показују да су биле предмет посебног поштовања, задовољавале су поменуте потребе верних без укидања гледања литургијског Приношења. Положај који су имале, као и развој зидне иконографије непосредно поред њих, сведочи да је њихово присуство схваћено као заступничко. Оне су доказано најстарије представе повезане са темпломом.

Сличан смисао, такође без затварања олтара од погледа, имале су и иконе на архитраву. Фриз икона изнад архитрава се, у периоду од 11. до 13. века, углавном састојао из једног, понегде два, реда покретних икона. Најчешће је био заступљен Деисис, проширени или не, са празницима.

Уношење икона за побожно поштовање у доњу интерколумнијску зону олтарске преграде изазива одређену промену у литургијском животу и свести хришћана тога доба. Њиховим постављањем, тј. спречавањем виђења олтара, нова врста благочешћа потискује ранохришћанску традицију видљивог олтара – тачније речено: потпуне комуникабилности светих богослужења. После овога, процес потпуног узвисивања зида олтарске преграде постаје питање времена. Литургијске радње у олтару од сада су недосежне погледу верника, стога, за овај аспект учешћа у богослужењу, даље повећање олтарске преграде увис и у ширину више нема значаја.

Од саставних делова олтарске преграде посебно смо обрађивали архитрав, Деисис, олтарска врата и завесу. Архитрав или епистионион, од свих делова темплона на које се могу постављати иконе, има најразноврснији избор тема. На њему су се најраније појавиле иконе на олтарској греди. У овој зони централно место је припало иконографској представи Деисиса.

Иако су истраживачи увели овај појам као технички термин за одређену композицију, деликатно је питање односа Деисиса и Страшног суда. Тумачи се крећу од тврдњи да Деисис као самостална икона нема никакав есхатолошки смисао него је тек касније постао саставни део приказивања Страшног суда, па све до оних да Деисис припада од самог почетка иконографији Последњег суда, и да је он, у ствари, само својеврсна скраћена верзија ове теме.

Деисис се неизбежно уклапа у постјустинијански развој црквене уметности, а бројна сведочанства и споменици из постиконоборачке ере иду у прилог ставу да је ова представа већ била формирана пре иконоборства. Развој Деисиса је достигао свој врхунац у Русији те смо му зато посветили посебну пажњу у поглављу о високом иконостасу.

Остали важни делови преграде, који су пратили њен развој, јесу олтарска врата и завеса. На древним варијантама преграда испратили смо процес затварања централног олтарског пролаза завесом или вратима. Почевши од 10. века, постојање олтарских врата у храмовима је чињеница. Главна олтарска врата разликују се од других делова темплона, јер имају посебан богословски значај, који се није мењао током векова. Ова врата прате завесе. У периоду од 4. па све до 9. века многи храмови нису имали

решеткасту ограду или олтарска врата већ само завесу. У неким храмовима се и касније очувало ово предање.

Ако је темплон доживљаван као икона раја, онда су олтарска врата симболички епицентар уласка у Царство Божије. Без олтарског пролаза и његових врата нема праволинијске и входне димензије ка испуњењу и остварењу последњих догађаја и Суда. Баш пред тим местом, између олтара и брода, испред Царских двери одвија се причешћивање верних, те се зато изнад њих осликава Евхаристија. У складу са оним што је речено, олтарска врата симболишу капију Царства Божијег, предизображавају сама врата раја Христовог.

Због чињенице да у нашој средини имамо велики број података о темплонима средњовековног периода, било је неминовно да ову тему укључимо у наше истраживање. Просторни програм српских задужбина, преузет из Византије и предвиђен за православно богослужење, имао је темплон одговарајуће структуре и начина обраде. Почевши од студеничког темплона из последње деценије 12. века, имамо обиље поузданих података о олтарским преградама. Анализирајући 14 примера средњовековних манастира и цркава сагледали смо основне одлике ових целина.

Разлике у преградама, дакле, настају тек у 14. веку. Старије преграде рашког периода су у одређеним својим аспектима сродне романичком клесарском изразу. Усклађивање романичких облика са византијским програмом било је изазов за српске задужбинаре кроз цео 13. век. Међутим, од времена владавине краља Милутина, узор за српску архитектуру су дела остварена у Византији, и олтарске преграде тада добијају украсе уобичајене у византијским областима.

Значајно је питање у којој мери су иконе биле присутне на овим олтарским преградама. Археолошка истраживања на терену доказују да су интерколумнијски простори у манастирима током 13. века били без икона, те да је у њима једино могла висити завеса. Такође, потпуно сачувана дечанска камена олтарска преграда из прве половине 14. века није била изворно предвиђена да се у њу поставе иконе. Променом плана, у периоду од изградње преграде до осликавања цркве, одлучено је да се у темплон поставе иконе. То су најстарије иконе на дрвету постављене у интерколумније у Србији за које се може тврдити да су од почетка на том месту.

Насупрот овим примерима, Старо Нагоричино је први пример српских задужбина из 14. века са фреско-иконама у доњој зони темплона. Ове фреско-иконе, осликане када и фреске храма, поуздан су доказ да су иконе овде од почетка биле на темплону.

У науци је прихваћено да су Руси преузели из Византије архитектонску структуру средњовековног темплона. Имамо јасне податке да су већ у 15. веку иконостаси у Русији, поред доњег имали још три реда икона: Деисис, празнике и пророке. Развој иконографског садржаја високих многоредних иконостаса завршио се почетком 18. века, а то се поклапа са временом у коме се Русија, у уметности и другим сферама свог живота, нагло окренула ка Западу.

На прелазу из 19. у 20. век, у Русији се интензивно размишљало о потреби препорода црквеног живота, што се завршило 1905. године, званичним, синодалним, покретањем јавне и свеопште црквене дебате о литургијским проблемима и недоумицама. Епископи су се одазвали захтеву Синода. Тај период карактеришу многи писмени предлози који говоре у прилог томе да се верном народу омогући активније укључивање у богослужбени живот Цркве. Неки до њих тицали су се и висине иконостаса, облика Царских двери и других феномена које смо обрађивали у нашем раду. Због познатих а по Цркву крајње неповољних историјских догађаја ова полемика је прекинута. Њен наставак је наступио тек после Револуције када су бранитељи високе форме иконостаса уложили велики труд да оправдају њен смисао и појасне њено симболичко значење. Афирмативна тумачења високог иконостаса, која су многим била једино штиво у вези са овом темом, остварила су свој циљ. То се да видети у чињеници да је данас у свести, како највећег броја верника тако и огромног дела клирика, иконостас постао не само легитимно постојећа него и једина могућа форма олатрске преграде која самим својим постојањем, у извесном смислу речи, потврђује и јача конфесионални идентитет Цркве. Основни аргумент у корист високог иконостаса је тај да иконе на њему откривају право богатство порука. На њему се симболички налази целокупан Домострој спасења.

За афирматоре високог иконостаса најпримамљивије је његово повезивање са Литургијом. Они истичу да је руски иконостас укључен у литургијски ток у свим деловима божанствене службе јер се на њему *види* оно о чему се у Литургији *слуша*. Иконостас је, у њиховим интерпретацијама, један од начина на који и догматско учење Цркве и њено благочешће бивају пренети и приказани, ликовно оприсутњени. Читава плејада теолога поборника развијене форме иконостаса то је на различите начине исказивала. О томе смо опширно писали на страницама овог рада.

Њима су, како смо показали, упућивани бројни и реални приговори међу којима је предњачио онај да високи иконостас раздељује свештенство од верника. Поборници високог иконостаса су, видели смо у раду, покушали да се одбране рекавши да принцип

сједињавања, који је карактеристика богослужења, није нарушен висином иконостаса јер је он само симболична а не суштинска препрека. Иако су и иконе саме по себи и иконостас као такав значајни за богослужбени и духовни живот Цркве, треба отворено истаћи да је у новије време преовладао претерано индивидуалистичко-пијетистички приступ тумачењу ових феномена. И поред добронамерности поменутих аутора морамо признати да свака обнова литургијске свести и богослужбеног живота повлачи за собом преиспитивање како смисла високог иконостаса тако и онога што томе следује – савремене, тј. нове теологије која га оправдава и нове врсте побожности коју је изазвао, или уз коју се напоредо развијао.

На основу свега што смо раније написали можемо рећи да, неспорно добијајући одређене иконографске квалитете и значења која раније није имала, олтарска преграда је, растући у висину до самог лука олтарске апсиде, готово у потпуности укинула визуелни контакт са олтаром. Њена првобитна намена била је, како смо показали, да укаже на одређен степен раздвојености, како олтара и наоса тако и клирика и лаика, а не да постане зид који одсеца и раздељује простор на две затворене целине.

Иконостас се развијао, такорећи, спонтано, по својим унутрашњим, од стране црквене власти ненаметнутим, принципима и законитостима. Он у старини никада није био предмет црквених правила или одлука црквених власти, и сви покушаји да се тако нешто учини нису се срећно завршили и новијег су датума. Ни богословска истраживања олтарске преграде нису старијег датума. Ако је тако било током целокупног, безмало двомиленијумског, развоја олтарске преграде, питамо се – надамо се с правом – да ли је данас потребно и могуће озваничити, скоро па канонизовати, а у сваком случају замрзнути, једну фазу њеног развоја. И уједно одговарамо – наравно да није! Динамика историјског развоја неког феномена у животу Цркве и све богатство начина на који се он појављивао и манифестовао, сва та ризница могућности која стоји пред нама, легитимна у свом благочешћу и добродошла у својој доктринарној исправности, не може се и не сме једноставно зауставити и избрисати једним потезом академског или јерархијског пера. Мноштво разлога стоји против тога.

Иконостас се развијао као композиција есхатолошког карактера упоредо са опадањем есхатолошке свести. Јачање ове свести, које краси наше доба, као да собом покреће обрнути процес – враћања ка изворним облицима олтарске преграде. Код неких наших савременика, било каква помисао на евентуалну промену форме иконостаса изазива страх и велико противљење. То не изненађује с обзиром на чињеницу да су знања о развоју олтарских преграда, теолошким претпоставкама

њиховог настанка и формирања, и последицама које на благочешће оне имају била оскудна. Због тога смо и покушали да овим и оваквим истраживањем то стање донекле исправимо а резултатима које је оно донело пружимо довољно аргумената који могу да помогну правилном сагледавању феномена олтарске преграде и доношењу богословски исправних и уметнички одговарајућих решења њихових будућих варијанти.

БИБЛИОГРАФИЈА

Извори:

- Августин, *Sermones de sanctis* = Августин, *Sermones de sanctis*, CCX, 2, PL 38, 1413.
- Андреј Критски = Андреј Критски, *Λόγος Δ'*, PG 97, 861b – 881b
- Actes d'Esphigménou = Actes d'Esphigménou, Ed. Lefort, J., etc. (у оквиру збирке *Archives de l'Athos vol. 6*), Paris 1973.
- Actes de Saint-Pantéléèmôn = Actes de Saint-Pantéléèmôn. Ed. P. Lemerle, etc. (у оквиру збирке *Archives de l'Athos, vol. 12*), Paris 1982.
- Варнавина Посланица = *Дела Апостолских ученика*, Врњачка Бања-Требиње 1999.
- Василије Велики, *Εἰς τὴν Ἐξαήμερον, Β'* = Βασίλειος ὁ Μέγας, *Εἰς τὴν Ἐξαήμερον, Β'*, 1, PG 29: 4A-208C.
- Verpeaux = Verpeaux, J., *Pseudo-Kodinos. Traité des offices* [Le Monde Byzantin 1. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1966], 130–287.
- Gautier, Le typicon du Christ Sauveur Pantocrator = Paul Gautier, „Le typicon du Christ Sauveur Pantocrator“, *De la Revue des Études byzantines*, tome 32, Paris 1974, 1–145.
- Gautier, La Diataxis de Michel Attaliatè = Gautier, P., „La Diataxis de Michel Attaliatè“, *De la Revue des Études byzantines*, tome 39, Paris 1981, 5–143.
- Gautier, Le Typicon de la Théotokos Évergétis = Gautier, P., „Le Typicon de la Théotokos Évergétis“, *De la Revue des Études byzantines*, tome 40, Paris 1982, 5–101.
- Gautier, Le Typic du sébaste Grégoire Pakourianos = Gautier, P., „Le Typic du sébaste Grégoire Pakourianos“, *De la Revue des Études byzantines*, tome 42, Paris 1984, 5–145.
- Gautier, Le Typicon de la Théotokos Kécharitôménè = Gautier, P., „Le Typicon de la Théotokos Kécharitôménè“, *De la Revue des Études byzantines*, tome 43, Paris 1985, 5–165.
- Goar = Goar, Jacobus, *Εὐχολόγιον, Sive rituale Græcorum*, Venetiis 1730.

- Γεωργιје Кодин, *Περὶ τῶν ὀφφικιαλίων* = Γεώργιος Κωδινός ὁ Κουροπαλάτης, *Περὶ τῶν ὀφφικιαλίων*, PG 157: 25–122.
- Герман Цариградски, *Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία* = Γερμανός Κωνσταντινουπόλεως, *Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία*, PG 98: 384–453.
- Григорије Богослов, *Ἐπιτάφιος εἰς τὸν πατέρα* = Γρηγόριος Θεολόγος, *Ἐπιτάφιος εἰς τὸν πατέρα*, PG 35: 985–1044.
- Григорије Богослов, Ἦπη = Γρηγόριος Θεολόγος, Ἦπη, PG 37: 1122–1233.
- Григорије Назијанзин, *Λόγος ΜΕ΄* = Γρηγόριος Ναζιανζηνός, *Λόγος ΜΕ΄*, PG 36, 624a–664c
- Григорије Ниски, *Περὶ τοῦ βίου Μωυσέως* = Γρηγόριος Νύσσης, *Περὶ τοῦ βίου Μωυσέως ἢ Περὶ τῆς κατ' ἀρετὴν τελειότητος*, PG 44: 298B–429D.
- Григорије Палама, *Argumenta ex codicibus Coislinianis* = Γρηγόριος ὁ Παλαμάς, *Argumenta ex codicibus Coislinianis*, PG 150: 800–844.
- Геогорије Хамартолус, *Χρονικὸν σύντομον* = Γεώργιος μοναχός ὁ ἁμαρτολός, *Χρονικὸν σύντομον*, PG 110: 41–1287.
- Dagron, *Vie et miracles de sainte Thècle* = Dagron, G., *Vie et miracles de sainte Thècle*, Brussels 1978.
- Дионисије Ареопагит, *Περὶ τῆς οὐρανίας ἱεραρχίας* = Διονύσιος Ἀρεοπαγίτης, *Περὶ τῆς οὐρανίας ἱεραρχίας*, PG 3: 119–369.
- Дионисије Ареопагит, *Περὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἱεραρχίας* = Διονύσιος Ἀρεοπαγίτης, *Περὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἱεραρχίας*, PG 3: 369–586.
- Ерминија Дионисија из Фурне = Медић, М., „Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне“, *Стари сликарски приручници* III, Београд 2005.
- Ерминија породице Зографски, *Предговор* = Медић, М., „Ерминија породице Зографски“, 1728, *Стари сликарски приручници* II, Београд 2002.
- Ирина Августа, *Τυπικὸν τῆς μονῆς Κεχαριτωμένης* = Εἰρήνη Αὐγούστα, *Τυπικὸν τῆς μονῆς Κεχαριτωμένης*, PG 127: 992–1128.
- Јевсевије Кесаријски, *Εἰς τὸν βίον Κωνσταντίνου τοῦ Βασιλέως* = Εὐσεβίου τῆς Κεσαρείας, *Εἰς τὸν βίον Κωνσταντίνου τοῦ Βασιλέως*, PG 20: 910–1232.
- Јевсевије Памфил, *Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία* = Εὐσέβιος Παμφίλου, *Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία*, *Πανηγυρικὸς ἐπὶ τῆ τῶν ἐκκλησιῶν οἰκοδομῆ*, PG: 20, 849–880.
- Јевсевије Памфил, *Εἰς Κωνσταντίνον βασιλέα τριακονταετηρικὸς* = Εὐσέβιος ὁ Πάμφιλος, *Εἰς Κωνσταντίνον βασιλέα τριακονταετηρικὸς*, A', PG 20: 1316C–1440C.

- Јован Дамаскин, *Περὶ τῶν Ἁγίων καὶ σεπτῶν εἰκόνων* = Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, *Περὶ τῶν Ἁγίων καὶ σεπτῶν εἰκόνων*, PG 95: 345–385.
- Јован Дамаскин, *Ἐπίτομη ἡγουμένη τοῦ Ἁγίου καὶ ἐνδόξου μεγαλομάρτυρος καὶ θαυματουργοῦ Ἀρτεμίου* = Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, *Ἐπίτομη ἡγουμένη τοῦ Ἁγίου καὶ ἐνδόξου μεγαλομάρτυρος καὶ θαυματουργοῦ Ἀρτεμίου*, PG 96: 1251–1319.
- Јован Дамаскин, *Ὁμιλία Ε'* = Ἰωάννης Δαμασκηνός, *Ὁμιλία Ε'*, 648b–661a.
- Јован Дамаскин, *Ὁμιλία Σ'* = Ἰωάννης Δαμασκηνός, *Ὁμιλία Σ'*, 662b–680c.
- Јован Евхаитски, *Ἐπίτομη εἰς Πίνακα Μεγάλους τῶν Ἑορτῶν ὡς ἐν τύπῳ ἐκφράσεως* = Ἰωάννης Ευχαΐτων, *Ἐπίτομη εἰς Πίνακα Μεγάλους τῶν Ἑορτῶν ὡς ἐν τύπῳ ἐκφράσεως. Διὰ στίχων Ἰαμβικῶν*, PG 120: 1123–1200.
- Јован Златоуст, *Εἰς τὴν Ἀνάληψιν*, (Ὁμιλία δ'), = Χρυσόστομος Ἰωάννης, *Εἰς τὴν Ἀνάληψιν*, (Ὁμιλία δ'), PG 52: 799–802.
- Јован Златоуст, *Εἰς τὴν γενέθλιον ἡμέραν τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ* = Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, *Εἰς τὴν γενέθλιον ἡμέραν τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ*, PG 49: 351–362.
- Јован Златоуст, *Ἐρμηνεία εἰς τὴν πρὸς Ἑβραίους ἐπιστολήν* = Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, *Ἐρμηνεία εἰς τὴν πρὸς Ἑβραίους ἐπιστολήν*, XIV, PG 63: 9–236.
- Јован Златоуст, *Ὁμιλία Γ'* = Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, *Ὁμιλία Γ'*, PG 62, 23a – 30.
- Јован Златоуст, *Εἰς τὸ βάπτισμα τοῦ Χριστοῦ* = Χρυσόστομος Ἰωάννης, *Εἰς τὸ βάπτισμα τοῦ Χριστοῦ*, PG 49: 362–372.
- Јован Златоуст, *Ἐρμηνεία εἰς τὴν πρὸς Ἑβραίους ἐπιστολήν*, (Ὁμιλία ΙΕ') = Χρυσόστομος Ἰωάννης, *Ἐρμηνεία εἰς τὴν πρὸς Ἑβραίους ἐπιστολήν*, (Ὁμιλία ΙΕ'), PG 63: 133–138.
- Јован Златоуст, *Λόγος εἰς τὸν μακάριον Φιλογόριον* = Χρυσόστομος Ἰωάννης, *Λόγος εἰς τὸν μακάριον Φιλογόριον* PG 48: 747–756.
- Јосиф Флавије, *Јудејске старине* = Јосиф Флавије, *Јудејске старине*, Београд 2008.
- Климент Александријски, *Στρωματέων λόγος πέμπτος* = Κλήμης ὁ Ἀλεξανδρεῦς, *Στρωματέων λόγος πέμπτος*, PG 9: 9A-205C.
- Кни́га собо́рныхъ дѣ́ланійъ , ахѣ́ѣ года = „Кни́га собо́рныхъ дѣ́ланійъ , ахѣ́ѣ года“, „Дѣ́ланія Моско́вскыя собо́ровъ , ахѣ́ѣ ѱ , ахѣ́ѣ годо́въ“, ἡζδάνіе [второ́е] бра́тства св. .петра митрополи́та, ,кно́вь провѣ́ренное по по́длинно́й рѣ́кописи, Москвѣ , аѡѣг. (преузето са: <http://www.twirpx.com/file/891444/>)

- Константин Порфирогенит, Ἐκθεσις τῆς βασιλείου τάξεως = Κωνσταντίνος πορφυρογέννητος, *Ἐκθεσις τῆς βασιλείου τάξεως*, PG 112: 73–844.
- Laurent = Laurent, V., *Les „Mémoires“ du Grand Ecclésiarque de l'Église de Constantinople Sylvestre Syropoulos sur le concile de Florence (1438–1439)*, CNRS, Paris 1971.
- Les constitutions apostoliques = Les constitutions apostoliques, t. I, livres I-II, (ed. M. Metzger), Sources Chrétiennes № 320, Les Éditions du Cerf, Paris 1985.
- Максим Исповедник, Μυσταγωγία = Μάξιμος ὁ Ὁμολογητής, *Μυσταγωγία*, PG 91: 657–717.
- Mansi = Mansi J. D., *Acta Conciliorum Oecoumenicorum nova et amplissima collectio*, Florentia 1759.
- Miklosich-Muller = Franciscus Miklosich – Iosephus Muller, *Acta et diplomata graeca, volumen III*, Vienna 1865.
- Молитвословъ = Молитвословъ, Кієвъ, ѿцз гѣда.
- Никифор Калист, Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία = Νικηφόρος Κάλλιστος ὁ Ξανθόπουλος, *Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία*, PG 146: 747–920.
- Никифор Константинопольски, Ἀντίρρησις καὶ ἀνατροπή = Νικηφόρος Κωνσταντινουπόλεως, *Ἀντίρρησις καὶ ἀνατροπή*, PG 100: 206–533.
- Никола Кавасила = Никола Кавасила, *Тумачење свете Литургије*, Нови Сад 2002.
- Ориген, Εἰς τὴν Ἐξοδον, Ὁμιλία Θ' = Ὀριγένης, *Εἰς τὴν Ἐξοδον, Ὁμιλία Θ'*, PG 12: 297–395.
- Павле Пугльиви, Ἐκφρασις τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας = Παῦλος ὁ Σιλεντιάριος, *Ἐκφρασις τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας*, PG 86b, 2120–2158.
- Пападопуло-Керамевс = Пападопуло-Керамевс, А.И., *Varia graeca sacra: Сборник греческих неизданных богословских текстов IV–XV веков с предисловием и указателем*, Записки историко-филологического факультета императорского Санкт-Петербургского университета, часть ХСV, 1909.
- Прокопије Гаски, Περὶ τῆς Ἁγίας Σοφίας = Προκόπιος Γαζαίος, *Περὶ τῆς Ἁγίας Σοφίας*, PG 87: 2828–2837.
- Псевдо-Георгије Кодин, Περὶ τῆς οἰκοδομῆς τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας = Γεώργιος Κωδινός ὁ Κουροπαλάτης, *Περὶ τῆς οἰκοδομῆς τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας*, PG 157: 613–634.

- Рижский собор, О богослужении = „Рижский епархиальный соборъ, III: О богослужении“, *Рижския Епархиалыя Въдомости, годъ восемнадцатый, отдѣлъ неофициальный*, № 22, 1905, 1018–1035.
- Симеон Солунски, Περί τε τοῦ θείου ναοῦ = Συμεὼν Θεσσαλονίκης, *Περί τε τοῦ θείου ναοῦ*, PG 155: 697–750.
- Симеон Солунски, Περί τοῦ Ἁγίου ναοῦ καὶ τῆς τούτου καθιερώσεως = Συμεὼν Θεσσαλονίκης, *Περί τοῦ Ἁγίου ναοῦ καὶ τῆς τούτου καθιερώσεως*, PG 155: 305–361.
- Симеон Солунски, Περί τῆς Ἱερᾶς Λειτουργίας = Συμεὼν Θεσσαλονίκης, *Περί τῆς Ἱερᾶς Λειτουργίας*, PG 155, 253–264.
- Синесије Киренски, Ὕμνοι = Συνέσιος Κυρήνης, *Ὕμνοι*, PG 66: 1587–1615.
- Созомен, Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία, (Τόμος Ζ΄) = Ермеΐας Σωζομενός Σαλαμίνιος, *Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία*, (Τόμος Ζ΄), PG 67: 843–1630.
- Софроніје Јерусалимски, Commentarius liturgicus = Σωφρόνιος Ιερουσαλύμων, *Commentarius liturgicus*, PG 87,3: 3981–4001.
- Софроніје Јерусалимски, Διήγησις θαυμάτων τῶν Ἁγίων Κύρου καὶ Ἰωάννου = Σωφρόνιος Ιερουσαλύμων, *Διήγησις θαυμάτων τῶν Ἁγίων Κύρου καὶ Ἰωάννου*, PG 87,3: 3424–3676.
- Ћѣѣ бѣавлѣнїе, Кондѣкѣ = „Ћѣѣ бѣавлѣнїе гѣа бѣа њ ѥѣа њѣшегѣ ѥѣса хѣтѣ, Кондѣкѣ“, Жїтїєскїѣ њ стѣденїєскїѣ мннєѣ, мѣсацѣ ѥанѣарїѣ Краљєво – Манастир Жича 2006.
- Студенички типик = *Студенички типик, цароставник манастира Студенице*, Београд 1994.
- Theodoros Studites, Jamben auf verschiedene Gegenstände = Theodoros Studites, *Jamben auf verschiedene Gegenstände*, ed. P. Speck, Berlin 1968.
- Теодор Андидски, Περί τῶν ἐν τὴν θεΐα Λειτουργΐα γινομέμον συμβόλων καὶ μυστηρίων = Θεόδωρος Ανδίδων, *Περί τῶν ἐν τὴν θεΐα Λειτουργΐα γινομέμον συμβόλων καὶ μυστηρίων*, PG 140, 418a–468d.
- Теодор Продромос, Ἐπιγράμματα ὡς παλαιότατα οὔτω καὶ εὐσεβάστατα = Θεόδωρος Πρόδρομος, *Ἐπιγράμματα ὡς παλαιότατα οὔτω καὶ εὐσεβάστατα, ἐν οἷς πάντα τῆς ἑκατέρας Διαθήκης κεφάλαια ὡς ὀλβιώτατα συλλαμβανόναται*, PG 133: 1101–1221.
- Теодор Студит, Ἰαμβοι εἰς διαφορούς ὑποθέσεις = Θεόδωρος Студίτης, *Ἰαμβοι εἰς διαφορούς ὑποθέσεις*, PG 99: 1780–1812.

- Теодорит Кирски, Εἰς τὴν Γένεσιν = Θεοδώρητος Κύρου, *Εἰς τὴν Γένεσιν*, PG 80: 77–226.
- Теодорит Кирски, Εἰς τὴν Ἑξοδον = Θεοδώρητος Κύρου, *Εἰς τὴν Ἑξοδον*, PG 80: 225–297.
- Теодорит Кирски, Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία = Θεοδώρητος Κύρου, *Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία*, PG 82: 879–1279.
- Теофан Κεραμεвс, Ὁμιλία NE' = Θεοφάνης Κεραμεύς, *Ὁμιλία NE'*, PG 132: 9 52–969.
- Теофан Настављач, Ὁ Βίος τοῦ Βασιλείου = Θεοφάνης Συνεχιστὴς (Theophanes Continuatus [Κωνσταντῖνος πορφυρογέννητος]), *Ἱστορικὴ διήγησις τοῦ βίου καὶ τῶν πράξεων Βασιλείου ἀοιδίμου βασιλέως*, PG 109: 225–369.
- Typikon of Timothy for the Monastery of the Mother of God Evergetis = Typikon of Timothy for the Monastery of the Mother of God Evergetis, *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders Typika and Testaments*, Volume 1, ed. by J. Thomas and A.C. Hero, Dumbarton Oaks Studies XXXV, Washington D.C. 2000.
- Hefele-Leclercq, = Hefele, C. J., & Leclercq, H. D., *Histoire des Conciles, d'après les documents originaux*, tome IV, première partie, Paris 1911.
- Constantine VII Porphyrogénète = Constantine VII Porphyrogénète, *Le livre des cérémonies*, ed. A. Vogt, Paris 1935–1939.

Литература

- Храповицкий = [Храповицкий], А., „Какие сооружать иконостасы въ новыхъ храмахъ?“, *Вѣра и Разумъ*, № 14, 1914.
- Храповицкий, Предание = [Храповицкий], А., „Предание или произволь? (Продолжение статьи объ иконостасахъ)“, *Вѣра и Разумъ*, № 14, 1914.
- Alchermes, = Alchermes, J., „The Middle Byzantine Chancel Barrier“, *Byzantine Studies Conference, Abstract of papers, Third Annual, Columbia University, New York City*, 1977.
- Arranz = Arranz, M., „Index liturgique, Le Typicon du monastère du Saint-Sauveur à Messine“, *Orientalia Christiana Analecta* 185, Roma 1969.

- Бабић, Краљева црква = Бабић, Г., *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987.
- Бабић, О живописаном украсу = Бабић, Г., „О живописаном украсу олтарских преграда“, *Зборник за ликовне уметности* 11, Нови Сад 1975.
- Бабић, Портрет краљевића Уроша = Бабић, Г., „Портрет краљевића Уроша у Белој цркви каранској“, *Зограф* 2, Београд 1967.
- Балашов I = Балашов, Н., „На путу ка литургијском препороду I“, *Беседа*, Нови Сад 2007.
- Балашов II = Балашов, Н., „На путу ка литургијском препороду II“, *Беседа*, Нови Сад 2007.
- Баришић = Баришић, С., „Реконструкција првобитне олтарске преграде студеничке Богородичине цркве“, *Саопштења XLIV*, 2012, Републички завод за заштиту споменика културе Београд, Београд 2012.
- Вѣлјајев = Вѣлјајев, Н., „Образъ Божьей Матери Пелагонитисы“, *Byzantinoslavica, гоѣник II, Sborník pro studium byzantsko-slovanských vztahu*, v Praze 1930.
- Бетин, Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов = Бетин, Л. В., „Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов, Древнерусское искусство“, *Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV–XVI вв.*, [т. 5], 1970/1, Москва 1970.

- Бетин = Бетин Л. В. „Исторические основы древнерусского высокого иконостаса, Древнерусское искусство.“ *Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV–XVI вв*, [т. 5], 1970/2, Москва 1970.
- Bleckwith = Bleckwith, J., *The art of Constantinople, an introduction to Byzantine art 330–1453*, Phaidon-London-New York 1961.
- Blenkinsopp = Blenkinsopp, J., *Joseph, Sage, Priest, Prophet: Religious and Intellectual Leadership in Ancient Israel*, Louisville, KY, Westminster 1995.
- Bogay = Bogay, v. T., „Deesis und Eschatologie“, *Internationale Zeitschrift für Byzantinistik*, Byzantinische forschungen, herausgegeben von Adolf M. Hakkaret und Peter Wirth, Band II, Amsterdam 1967.
- Бошковић, Извештај и кратке белешке са путовања = Бошковић, Ђ., „Извештај и кратке белешке са путовања“, *Старинар*, Орган српског археолошког друштва, трећа серија, књ. VI, Београд 1931.
- Бошковић, Архитектонски извештаји = Бошковић, Ђ., „Архитектонски извештаји“, *Гласник скопског научног друштва*, књига XI, Скопље 1932.
- Bouyer = Bouyer, L., *Liturgy and Architecture*, Notre Dame Indiana 1967.
- Branham = Branham R. J., „Sacred Space Under Erasure in Ancient Synagogues and Early Churches“, *The Art Bulletin*, Vol. 74, № 3, sep. 1992.
- Braun = Braun S. J., „Der Christliche Altar In Seiner Geschichtlichen Entwicklung“, *Zweiter Band*, München 1924.
- Bréhier = Bréhier, L., „Anciennes clôtures de chœur antérieures aux iconostases dans les monastères de l’Athos“, *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini*, vol. 6, Roma 1940.
- Briggs = Briggs, A. R., *Studies in Biblical Literature (Supplement)*, 10: Jewish Temple Imagery in the Book of Revelation, New York 1998.
- Брија = Брија, Ј., *Речник православне теологије*, Београд ²1999.
- Влахос, Богословље литургијске обнове = Влахос, Ј., Богословље литургијске обнове, Црквени живот 7, Београд 2005.
- Βλάχος, Λεξικόν ελληνογαλλικόν = Βλάχος Α., Λεξικόν ελληνογαλλικόν, издао Σιδέρης Ι. Ν., Εν Αθήναις 1897. Βράνου = Βράνου, Ι. – *Θεωρία Αγιογραφίας*, Θεσσαλονίκη 1972.

- Wagner = J.Wagner, „Le lieu de la celebration eucharistique“, in *La Maison – Dieu*, № 70, 1963.
- Walter, L'iconographie des conciles = Walter, C., *L'iconographie des conciles dans la tradition Byzantine*, Paris 1970.
- Walter, Further Notes on the Deësis = Walter, C., „Further Notes on the Deësis“, *Revue des Études Byzantines*, Tome XXVIII, Année 1970, Institut Français d'études byzantines, Paris 1970.
- Walter, Bulletin = Walter, C., *Bulletin on Deësis and the Paraclesis*, REB 38, 1980.
- Walter, The Byzantine Sanctuary – A Word List = Walter, C., *The Byzantine Sanctuary – A Word List*, Pictures as Language: How the Byzantines exploited them, The Pindar Press, London 2000.
- Walter, A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier = Walter, C., *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, Pictures as Language: How the Byzantines exploited them, The Pindar Press, London 2000.
- Walter, The Origins of the Iconostasis = Walter, J., „The Origins of the Iconostasis“, *Eastern Churches Review* III, 1971.
- Wenham = Wenham, G. J., „Sanctuary Symbolism in Garden of Eden Story“, *Ninth World Congress of Jewish Studies – Division A: the Period of the Bible*, Jerusalem 1986.
- Weitzmann, The Icon = Weitzmann, K., *The Icon*, London 1978.
- Weitzmann, Illustrations to the Lives of the Five Martyrs of Sebaste = Weitzmann, K., „Illustrations to the Lives of the Five Martyrs of Sebaste“, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 33, 1979.
- Weitzmann, Icon Programmes of the 12th and 13th Centuries at Sinai = Weitzmann, K., *Icon Programmes of the 12th and 13th Centuries at Sinai*, Δέλτιον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Δ' IB' (1984), Αθήνα 1986.
- Wharton = Wharton A. J., *Art of empire: painting and architecture of the Byzantine periphery, a comparative study of four provinces*, Pennsylvania State University Press 1988.
- Вујић = Вујић, Ј., *Путешествије по Србији од Јоакима Вујућа*, прва књига, Београд 1901.
- Вукашиновић, Литургијска обнова = Вукашиновић, В. – *Литургијска обнова у XX веку*, Београд-Нови Сад-Вршац 2001.

- Вукашиновић, Теолошке основе иконостаса = Вукашиновић, В. – „Теолошке основе иконостаса“, *Иконостас као духовни и културни печат православних хришћана*, Крагујевац 2007.
- Вукашиновић, Српско барокно богословље = Вукашиновић, В., *Српско барокно богословље: Библијско и светотајинско богословље у карловачкој Митрополији XVIII века*, Београд – Краљево – Нови Сад 2008.
- Вукашиновић, Српско богослужење = Вукашиновић, В., *Српско богослужење, студије из литургијске теологије и праксе код Срба*, Врњци–Требиње 2012.
- Вукашиновић, Литургијски језик Цркве = Вукашиновић, В., „Литургијски језик Цркве“, *Криза савремених језика теологије*, зборник радова, Београд 2013.
- Геровъ = Геровъ, Н., *Рѣчникъ на блѣгарскый языкъ съ тлѣкувание рѣчи – ты на блѣгарскы и на русскы*, часть пята, Р-І-А, Пловдивъ 1904.
- Giros = Giros, С., *Remarques sur l'architecture monastique en Macédonie orientale*, ВСН 116, 1992.
- Gnilka = Gnilka, J., *Teologija Novoga zavjeta*, Zagreb 1999.
- Голубинский = Голубинский, Е., *История алтарной преграды или иконостаса въ православныхъ церквахъ*, Православное Обозрение 1872/II.
- Голубинскій, Внутреннее устройство = Голубинскій, Е., „Внутреннее устройство и убранство церквей сообразно съ ихъ богослужебнымъ назначеніемъ“, *Исторія русской церкви*, томъ I, Періодъ первый, Кіевскій или домонгольскій, вторая половина тома, Москва 1881.
- Голубинскій, Исторія русской церкви = Голубинскій, Е., *Исторія русской церкви*, томъ I, Періодъ первый, Кіевскій или домонгольскій, вторая половина тома, издание второе, исправленное и дополненное, Москва 1904.
- Голубинский, О реформе в быте русской Церкви = Голубинский, Е., *О реформе в быте русской Церкви* (сборник издан посмертно), Москва 1913.
- Gorman = Gorman, F. H., „The Ideology of Ritual: Space, Time and Status in the Priestly Theology“, *Journal for the Study of the Old Testament*, Supplement series 91, Sheffield 1990.
- Grabar, L'empereur dans l'art Byzantin = Grabar, A., *L'empereur dans l'art Byzantin*, Paris 1936.

- Grabar, Un nouveau reliquaire de saint Démétrios = Grabar, A., „Un nouveau reliquaire de saint Démétrios“, *Dumarton Oaks Papers* 8, Cambridge-Massachusetts 1954.
 - Grabar, Les ampoules = A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958.
 - Grabar, Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase = Grabar, A., „Deux Notes sur l' Histoire de l' Iconostase d' après des Monuments de Yougoslavie“, *Зборник радова Византолошког института* 7, Београд 1961.
 - Grabar, Sculptures byzantines de Constantinople = Grabar, A., *Sculptures byzantines de Constantinople: (IV^e-X^e siècle)*, Paris 1963.
 - Grabar, PACH = Grabar, A., *Le Premier Art Chrétien*, Paris 1966.
 - Grabar, L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen age II = Grabar, A., *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen age*, II, Paris, 1968.
 - Grabar, L'esthétisme = Grabar, A., „L'esthétisme d'un théologien humaniste byzantin du IX^e siècle“, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, I, Paris 1968 (прештампао у: *Revue des Sciences religieuses*, 1957).
 - Grabar, Sculptures byzantines du Moyen Age II = Grabar, A., *Sculptures byzantines du Moyen Age II (XI^e-XIV^e siècle)*, Paris 1976.
 - Gretser-Goar, PG 157, 304C–D = Jacobi Gretseri ... in librum Georgii Codini Curopalatae De Officiis et officialibus magnae ecclesiae et aulae Constantinopolitanae Commentariorum libri tres. In: *Patrologia Graeca (sive Patrologiae cursus completus, Series graeca)*. ed J. P. Migne, Paris: Imprimerie Catholique, 1857–1866. T. 157, pp. 123 и даље.
 - Grosdidier de Matons, Les Miracula sancti Artemii = Grosdidier de Matons, J., *Les Miracula sancti Artemii: note sur quelques questions de vocabulaire*, Mémorial André-Jean Festugière, Genève 1984.
-
- Dalton = Dalton, O., *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911.
 - Darrouzès, Sainte-Sophie de Thessalonique = Darrouzès, J., *Sainte-Sophie de Thessalonique D'Après un rituel*, REB 34, 1976.
 - Déroche, L'authenticité de l'Apologie = Déroche, V., *L'authenticité de l'Apologie contre les Juifs de Léontius de Néapolis*, BCH (Bulletin de correspondance hellénique) 110, 1986.

- Десеј = Десеј, П., „Ишчекивање Парусије – тескоба или радост“, *Светигора*, Цетиње, година XV, јул, број 167, 2006.
- Дмитриевский, Монастырские Типиконы = Дмитриевский, А., *Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного востока*, томъ I, Тулика, част первая, Памятники патриаршихъ уставовъ и ктиторские монастырские Типиконы, Киевъ 1895.
- Дроздовъ = Дроздовъ Н. Г., „Боязнь новшествъ“, *Церковный Голосъ*, №7, 1907.
- Douglas, *Jacob's Tears* = Douglas, M., *Jacob's Tears: The Priestly Work of Reconciliation*, Oxford University Press, Oxford-New York 2005.
- Dölger = Dölger, F., *Mönchsland Athos*, München 1943.
- Du Cange, = Du Cange-Du Fresne, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis*, duos in tomos digestum, Lugdunum, 1688.
- Duguid = Duguid, I. M., *Putting Priests in Their Place – Ezekiel's Contribution to the History of the Old Testament Priesthood*, Ezekiel's Hierarchical World: Wrestling with a Tiered Reality (eds. Stephen L. C., and Patton, L. C.), Atlanta 2004.
- Dwirnyk = Dwirnyk, J., *Rôle de Liconostase dans le Culte Divin*, Montréal 1960.
- Δημαράς = Δημαράς, Κ. Θ., *Θεωράνους του εξ Αγραφων, βίος Διονυσίου του εκ Φουρνά*, Ελληνικά I', 1938.
- Δρανδάκης, *Βυζαντινὰ Τοιχογραφίαι* = Δρανδάκης Ν., *Βυζαντινὰ Τοιχογραφίαι της Μέσα Μάνης*, Αθήναι 1964.
- Δρανδάκης, Άγιος Παντελεήμων Μπουλαριών = Δρανδάκης Ν., *Άγιος Παντελεήμων Μπουλαριών*, Ε.Ε.Β.Σ. (Επετ. Έταιρ. Βυζ. Σπ.), 37, 1969–1970.
- Ђорђевић = Ђорђевић, И., *Imagines clipeatae у српском монументалном сликарству XIII века*, Студије српске средњовековне уметности, Београд 2008.
- Ђурић, Иконе из Југославије = Ђурић, В., *Иконе из Југославије*, Београд 1961.
- Ђурић, Византијске фреске = Ђурић, В., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974.
- Djurić = Djurić, V., „Über den „ćin“ von Chilandar“, *Byzantinische Zeitschrift* 53, 1960.

- Экземплярский, О направлении церковной реформы = Экземплярский В. И., *О направлении церковной реформы* (Изъ доклада, читанного въ закрытомъ собрании Киевскаго религиозно-философскаго Общества), Христианская мысль, № 9–10, Киевъ 1917.
 - Expressions, New York 1986.
 - Epstein = Epstein, A. W., *The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?*, Journal of the British Archaeological Association 134, 1981.
 - Etkinson = Etkinson, D., *Poruka Prve knjige Mojsijeve 1–11 – Osvit stvaranja*, Beograd 2003.
-
- Забјелин = Забјелин, И. Е., *Историческаго описания московскаго Донскаго монастыря*, Москва 1865.
 - Zovatto = Zovatto, P. L., „La pergula paleocristiana del sacello di S. Prodocimo di Padova“, *Rivista di Archeologia Cristiana*, XXXIV, Roma 1958.
-
- Языкова = Языкова, И. К., *Богословие иконы*, Москва 1995.
 - Јевтић, Дела Апостолских ученика = Јевтић, А., *Дела Апостолских ученика*, Врњачка Бања – Требиње 1999.
 - Јевтић, Хришћанско схватање историје = Јевтић, А., *Хришћанско схватање историје*, Загрљај светова, есеји о човеку и Цркви, Србиње 1996.
 - Јевтић, Есхатолошки = Јевтић, А., *Есхатолошки карактер Цркве, Христос Алфа и Омега*, Врњци-Требиње 2004².
 - Јевтић, Од Откривења до Царства Небеског = Јевтић, А., *Од Откривења до Царства Небеског* (Катихезе младима у Сали Патријаршије, 1990. године), Острог-Тврдош-Никшић-Врњци 2010.
 - Јевтић, Божанствена Литургија 1 = Јевтић, А., *Христос Нова Пасха, Божанствена Литургија, свештенослужење, причешће, заједница Богочовечанског Тела Христовог*, 1, Београд-Требиње 2007.

- Κακαβιάς = Κακαβιάς, Γ., *Η ζωή και το έργο του Διονυσίου του εκ Φουρνά. Από το μύθο στην πραγματικότητα*, Πρακτικά, Αθήναι 2003.
- Калезић = Калезић, Д., *Предговор за Флоренски, П.*, Иконостас, Никшић 2001.
- Καλλίνικος, Ο Χριστιανικός ναός = Καλλίνικος Κ., *Ο Χριστιανικός ναός και τα τελούμενα εν αυτώ*, Εκθεσις Χριστιανικού βιβλίου, Αθήναι 1958.
- Cameron, The Theotokos in 6th century Constantinople = Cameron, A., „The Theotokos in 6th century Constantinople“, *The Journal of Theological Studies* 29, 1978.
- Кандић-Милошевић = Кандић, О., и Милошевић, Д., *Манастир Сопоћани*, Београд 1985.
- Кандић, Облик = Кандић, О., „Облик камене олтарске преграде Богородичине Цркве у Студеници“, *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, САНУ, научни скупови, књига ХLI, одељење историјских наука, Књига 11, Београд 1988.
- Кандић, Градац = Кандић, О., *Градац, историја и архитектура манастира*, Београд 2005.
- Кандић, Архитектура = Кандић, О., „Архитектура средњовековних олтарских преграда у Православним Црквама Србије“, *Иконостас као духовни и културни печат православних хришћана*, зборник радова, Крагујевац 2007.
- Каннингем = Каннингем Дж. В., *С надеждой на Собор: Русское религиозное пробуждение начала века*, London 1990.
- Карацић = Карацић, С. В., *Српски рјечник истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима*, треће (државно) издање, Биоград 1898.
- Кашанин = Кашанин, М., *Бела црква каранска, њена историја, архитектура и живопис*, Београд 1928.
- Kearney = Kearney, J. P., *Creation and Liturgy: The P Redaction of Ex 25–40P*, *Zeitschrift fur die Alttestamentliche Wissenschaft* 89, Berlin 1977.
- Кесић = Кесић, В., „Први дан нове твари“, *Васкрсење и хришћанска вера*, Краљево 2006.
- Kidner SZK = Kidner, D. – *SZK: Postanak*, Novi Sad 1990.

- Kitzinger, *Byzantine Art* = Kitzinger E., „Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm“, *Berichte zum XI Internationalen Byzantinisten-Kongress*, München 1958.
- Kitzinger, *The Art of the Medieval West* = Kitzinger E., *The Art of the Medieval West*, Bloomington-London 1976.
- Clifford, *The Cosmic Mountain* = Clifford R. J., *The Cosmic Mountain in Canaan and the Old Testament*, (Harvard Semitic monographs, 4), Cambridge, MA, Harvard University Press, 1972.
- Kline = Kline, M. G., *Images of the Spirit*, Grand Rapids 1980.
- Кнежевић = Кнежевић, Б., *Манастир Крепичевац, историја и архитектура*, Саопштења XLIV, Републички завод за заштиту споменика културе Београд, Београд 2012.
- Cobb = Cobb, G. P., *The Architectural setting of the Liturgy, Study of Liturgy*, (Ed. by Ch. Jones et all.), London, 1978.
- Cole, NZK: *Galaćanima* = Cole, R. A., NZK: *Galaćanima*, Novi Sad 1986.
- Konstantynowicz = Konstantynowicz, J. B., *Ikonostasis, Studien und Forschungen*, (erster band) Band I, Lemberg (Lwów) 1939.
- Kohn = Kohn, R. L., *Priest, Prophet, and Exile: Ezekiel as a Literary Construct*, *Ezekiel's Hierarchical World: Wrestling with a Tiered Reality* (eds Stephen L. Cook and Corrine L. Patton), Atlanta 2004.
- Кораћ, Олтарска преграда у Сопоћанима = Кораћ, В., „Олтарска преграда у Сопоћанима“, Зограф 5, Београд 1975.
- Кораћ, Олтарска преграда = Кораћ, В., *Олтарска преграда, schola cantorum, Мартинићи, остаци раносредњевековног града*, Београд 2001.
- Krauthajmer-Ćurčić, *Ranohrišćanska i vizantijska arhitektura* = Krauthajmer, R., i Ćurčić, S., *Ranohrišćanska i vizantijska arhitektura*, Београд, 2008.
- Kreidl-Papadopoulos = Kreidl-Papadopoulos K., *Bemerkungen zum justinianischen Templon der Sophienkirche in Konstantnopol*, JÖBG (Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft) 17, 1968.
- Xydis = Xydis, S. G., „The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia“, *The Art Bulletin*, 29, 1, 1947, 1–24.

- Ευγγοπούλου = Ευγγοπούλου, Α., *Το τέμβλον της Αγίας Παρασκευής Χαλκίδος*, Δ. Χ. Α. Ε., περ. Β', том. 4, 1927.
- Labrecque-Pervouchine = Labrecque-Pervouchine, N., *Licônostase une évolution historique en Russie*, Montréal 1982.
- Лазарев, Три фрагмента расписных эпистилиев = Лазарев, В. Н., „Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон“, *Византийский временник*, том XXVII, Академия наук СССР, институт истории, Москва 1967.
- Lasareff, La scuola = Lasareff, V., *La scuola di Vladímir-Súsdal: due nuovi esemplari della pittura da cavalletto russa dal XII al XIII secolo (per la storia dell'iconostasi)*, In: *Arte veneta, Rivista di storia dell'arte*, vol. 10, 1956.
- Lasareff = Lasareff, V., *Trois fragments d'épistyles peintes et le templon byzantin*, Δέλτιο Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, περ. Δ', τ. 4, Αθήναι 1964–1965.
- Lange = Lange, R., *Die Byzantinische Relieffikone*, Series Title: Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens, band 1, Recklinghausen 1964.
- Ларше = Ларше, Ж. К., „Икона – слика преображеног света“, *Светигора*, година XV мај/јун, број 166, Цетиње 2006.
- Leder = Leder, A. C., „Reading Exodus to Learn and Learning to Read Exodus“, *Calvin Theological Journal* 34, Grand Rapids 1999.
- Leder = Leder, A. C., „The Coherence of Exodus Narrative Unity and Meaning“, *Calvin Theological Journal* 36, Grand Rapids 2001.
- Ledit, *Préface* = Ledit, J., S.J. (=Societas Jesu), *Préface*, Nathalie Labrecque-Pervouchine, *Licônostase une évolution historique en Russie*, Montréal 1982.
- Leclercq, *Iconostase* = Leclercq, H., *Iconostase*, Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie, VII, Paris 1925, (Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, a cura di F. Cabrol, H. Leclercq, H.I. Marrou, Paris 1907–53).
- Leclercq, *Cancel* = Cabrol, F. et Leclercq, H., *Cancel*, Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie, II, partie 2, Paris 1910, (Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, a cura di F. Cabrol, H. Leclercq, H.I. Marrou, Paris 1907–53).
- Lemerle = Lemerle, P., *Philippe et la Macédoine orientale à l'époque chrétienne et byzantine: recherches 'histoire et d'archéologie*, Paris 1945.

- Лепакхин = Лепакхин, В., *Икона и иконичност*, Санкт-Петербург 2002².
- Liddell-Scott, *Greek-English Lexicon* = Liddell, H. G. and Scott, R. A., *A Lexicon, Greek-English Lexicon*, New York-Chicago-Cincinnati. s. a.
- Lowrie = Lowrie, W., *Christian Art and Archaeology*, London 1901.

- Љубинковић = Љубинковић, Р., „Хумско епархијско властелинство и црква светога Петра у Бијелом Пољу“, *Старинар*, орган археолошког института, нова серија IX–X, Београд 1958–1959.

- Мајендорф, Византијско богословље = Мајендорф, Ц., *Византијско богословље, Историјски токови и догматске теме*, Крагујевац 1989.
- Мајендорф, Христос = Мајендорф, Ј., *Христос у Источно-хришћанској мисли*, Манастир Хиландар, Света Гора Атонска 1994.
- Мајендорф, Свети Григорије Палама = Мајендорф, Ј., *Свети Григорије Палама и православна мистика*, Београд 1995.
- Meyendorff, Russian Bishops = Meyendorff, J., *Russian Bishops and Church Reform in 1905, Catholicity and The Church*, New York 1983.
- Максимовић, Српска средњевековна скулптура = Максимовић, Ј., *Српска средњевековна скулптура*, Нови Сад 1971.
- Mamobury = Mamobury, E., „Topographic de Sainte-Sophie, le sanctuaire et la solea, le mitatorion, le puits Sacré, le passage de St Nicolas etc“, *Atti del V Congresso di studi bizantini 2*, Roma 1940.
- *Манастир Морача* = *Манастир Морача*, Балканолошки институт САНУ, посебна издања 90, Београд 2006.
- Mango, The Art of the Byzantine Empire = Mango, C., *The Art of the Byzantine Empire 312–1453, sources and documents*, New Jersey 1972.
- Mango = Mango, C., „On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople“, *Зограф* 10, Београд 1979.
- Mango-Parker = Mango, C. and Parker, J., „A twelfth-century description of st.Sophia“, *Dumbarton Oaks Papers*, № 14, Washington, District of Columbia 1960.

- Мандзаридис, Време и човек = Мандзаридис, Г., *Време и човек*, Из ризнице богословља, Требиње-Никшић 2003.
- Мандзаридис, Социологија = Мандзаридис, Г., *Социологија хришћанства*, Београд 2004.
- Mateos = Mateos, J., „Index liturgique Le Typicon de la Grande Église“, Tome II, *Orientalia Christiana Analecta* 166, Roma 1963.
- Mathews = Mathews, T., *Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy*, S.L., Pennsylvania State University, 1977.
- Megaw = A. H. S. Megaw, „The Skripou Screen“, *The Annual of the British School at Athens*, Vol. 61, 1966.
- Медић, Време писања Ерминије = Медић, М., *Време писања Ерминије*, Стари сликарски приручници III, Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне, Београд 2005.
- Medić, Une version slave de l'„Erminia“ = Medić, M., *Une version slave de l'„Erminia“ de Denys de Fourna datant de 1728*, Πρακτικά, Αθήνα, 2003.
- Millet = Millet, G., *Monuments Byzantins de Mistra*, Paris 1910.
- Милутиновић-Валтровић = Милутиновић, Д., и Валтровић, М., „Извештај уметничком одсеку Српског ученог друштва“, *Гласник Српског ученог друштва*, књига XLIV (са једним снимком), Београд 1877.
- Миљковић-Пепек = Миљковић-Пепек, П., *Весник на музејско-конзерваторското друштво на НР Македонија*, година III, бр. 2, Скопје 1955.
- Miljkovic-Peppek = Miljkovic-Peppek, P., „La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier situé au nord de l'iconostase de Sainte Sophie a Ohrid“, *dokumenta XI-og Medjunarodnog Vizantijskog Kongresa*, Minhen 1958–1960.
- Morris, NZK: Prva Korinćanima = Morris, L., NZK: *Prva Korinćanima*, Novi Sad 1984.
- Morris, NZK: Ivan = Morris, L., NZK *Ivan*, Novi Sad 1988.
- Mounce = Mounce, R. H., NZK: *Ivanovo Otkrovenje*, Novi Sad 1991.
- Мошин = Мошин, В., *Словенски ракописи во Македонија*, Књ. 1, Скопје 1971.
- Muilenburg, The Form and Structure of the Covenantal Formulations = Muilenburg, J., *The Form and Structure of the Covenantal Formulations*, Vetum Testamentum 9, Leiden 1959.

- Нешковић = Нешковић, Ј., „Стари камени иконостас цркве св. Петра у Бијелом Пољу“, *Zbornik zaštite spomenika kulture*, књига XIX, Београд 1968.
 - Николајевић-Стојковић = Николајевић-Стојковић, И., „Прилог проучавању византијске скулптуре у Македонији и Србији“, Српска Академија наука, *Зборник радова*, Књ. XLIX, Византолошки институт, Књ. 4, Београд 1956.
 - Николајевић-Стојковић, Рановизантијска архитектонска декоративна пластика = Николајевић-Стојковић, И., *Рановизантијска архитектонска декоративна пластика у Македонији, Србији и Црној Гори*, Српска академија наука, посебна издања, књига CCLXXIX, Византолошки институт, књига 5, Београд 1957.
 - Naumann–Belting = Naumann, R., und Belting, H., *Die Euphemia –Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin 1966.
 - Neusner = Neusner, J., *Self-fulfilling Prophecy: Exile and Return in the History of Judaism*, Boston 1987.
-
- Окуњев = Окуњев, Н., „Грађа за историју српске уметности: Црква светог Ђорђа у Старом Нагоричину“, *Гласник скопског научног друштва V*, Скопље 1929.
 - The Oxford Dictionary of Byzantium I = *The Oxford Dictionary of Byzantium I*, ed. A. P. Kazhdan, Vol. 1, Oxford 1991.
 - The Oxford Dictionary of Byzantium II = *The Oxford Dictionary of Byzantium*, ed. A. P. Kazhdan, Vol. 2, Oxford 1991.
 - Орλάνδου = Орλάνδου Α. Κ., *Τὸ μαρμάρινον τέμπλον τοῦ Πρωτατον τῶν Καρυῶν*, Επετηρεὶς Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, XXIII, Αθήναι 1953.
-
- Pacc = Pacc, B., „Nuova ipotesi sull'origine dell'iconostasio“, *Byzantion, Revue Internationale des Etudes Byzantines*, Tome XIX (1949), Actes du VIIe Congres des Etudes Byzantines, Bruxelles 1948.
 - Пајић-Д'Амико = Пајић, С., и Д'Амико, Р., „Између обала Јадрана' – Богородица Пелагонитиса: заједничка иконографска тема српског и италијанског сликарства“, *Ниш и Византија IX*, зборник радова, Ниш 2011.

- Pallas = „Discussion“, Manolis Chatzidakis, *L' évolution de l' icône aux 11^e–13^e siècles et la transformation du templon (Tab. XXXIV–XLVIII)*, Actes du XV^e congrès international d' études byzantines, Athènes-Septembre 1976., Αθήναι 1979.
- Παπαδημητρίου = Παπαδημητρίου, Π. Χ., *Η εξέλιξη του τύπου και της εικονογραφίας του βημοθύρου από τον 10 έως και τον 18 αιώνα*, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, Θεσσαλονίκη 2008.
- Παπάγγελος = Παπάγγελος, Ι., *Η Σημασία του όρου „Τέμπλον“ κατά τους 11^{ov} – 13^{ov} αι.*, Ζ' Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Αθήνα 1987.
- Pasini = Pasini, C., *Vita di s. Filippo d'Agira attribuita al monaco Eusebio*, OCA, 33, Roma, 1981.
- Πελεκανίδου = Πελεκανίδου, Σ., *Τα Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά Μνημεία της Πρέσπας*, Θεσσαλονίκη 1960.
- Patton = Patton, C. L., *Priest, Prophet, and Exile: Ezekiel as a Literary Construct*, Ezekiel's Hierarchical World: Wrestling with a Tiered Reality (eds Stephen L. Cook and Corrine L. Patton), Atlanta 2004.
- Петров = Петров К., „Декоративна пластика во Македонија во XI и XII век“, *Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитот во Скопје*, Скопје 1962.
- Поповић, О преводу Светих Литургија = Поповић, Ј., *О овом преводу Светих Литургија*, Божанствене Литургије, Београд 1978.
- Поповић, *Догматика I* = Поповић, Ј., – *Догматика Православне Цркве I*, Београд 2003.
- Поповић-Богдановић = Поповић, С., и Богдановић, М., *Летопис Цркве александровачке у Срезу жупском, Округу крушевачком*, Александровац 1. јануара 1900 – 12. јула 1914.
- Pospelovsky, The Russian Church = Pospelovsky, D., *The Russian Church Under the Soviet Regime, 1917–1982, Volume 1*, New York 1984.
- Пуцко, Царские врата из Кривецкого погоста = Пуцко, В., „Царские врата из Кривецкого погоста, К истории алтарной преграды на Руси“, *Зборник за ликовне уметности* 11, Нови Сад 1975.

- Radojčić = Radojčić, S., *Ikone Srbije i Makedonije*, Београд 1961.
- Рајт = Рајт, Е., *Концепти Израила и концепти Ханана*, Логос, Београд 2004/2005.
- Ракићевић, Олтарска преграда = Ракићевић Т., Олтарска преграда и иконостас, *Икона у Литургији – смисао и улога*, Београд 2010.
- Ракићевић, Икона у Литургији = Ракићевић Т., *Икона у Литургији – смисао и улога*, Београд 2010.
- Ratzinger = Ratzinger, J. *Duh liturgije – Temeljna promišljanja*, Mostar-Zagreb 2001.
- Rebić = Rebić, A. *Biblijske starine*, Zagreb 1983.
- Restle = Restle M., *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967.
- Ристић-Кангрга = Ристић, С., и Кангрга, Ј., *Речник српскохрватског и немачког језика*, други део, српскохрватско-немачки, Београд 1928.
- Rodley = Rodley L., *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia*, Cambridge 1985.

- Salaville = Salaville, S., *Bulletin de liturgie*, Echos d'Orient 28, Paris 1929.
- *Свештени Канони Цркве = Свештени Канони Цркве*, превод са грчког и словенског Епископа Атанасија, умировљеног херцеговачког, Београд 2005.
- Симићева = Симићева, З., „Иконостас Беле Цркве у селу Карану и каранска Богородица Тројеручица“, *Старинар*, Орган српског археолошког друштва, трећа серија, Књ. VII, Београд 1932.
- Sinkevic = Sinkevic, I., *The Church of St. Panteleimon at Nerezi*, Reichart Verlag Wiesbaden 2000.
- Склирис = Склирис, С., Проблем ликовног простора у византијској иконографији, *У огледалу и загонетки*, иконолошки есеји са 510 илустрација, Београд 2005.
- Суботић = Суботић, Г., *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971.
- Сперовский = Сперовский, Н., *Старинные русские иконостасы*, Христианское чтение, издаваемое при Санктпетербургской духовной академии, 1892 часть первая, С.- Петербургъ, Типография А. Катанского и К Невский пр., д. № 132, 1891.

- Сперовский, Северныя и южныя двери = Сперовский, Н., *Старинные русские иконостасы, северныя и южныя двери*, Христианское чтение, издаваемое при Санктпетербургской духовной академии, 1892 часть первая, С.- Петербургъ, Типография А. Катанского и К Невский пр., д. № 132, 1891.
- Сперовский, Деисусный или апостолський ярусъ = Сперовский, Н., *Старинные русские иконостасы, деисусный или апостолський ярусъ*, Христианское чтение, издаваемое при Санктпетербургской духовной академии, 1892 часть первая, С.- Петербургъ, Типография А. Катанского и К Невский пр., д. № 132, 1891.
- Сперовский, Праздничный ярусъ = Сперовский, Н., *Старинные русские иконостасы, праздничный ярусъ*, Христианское чтение, издаваемое при Санктпетербургской духовной академии, 1892 часть первая, С.- Петербургъ, Типография А. Катанского и К Невский пр., д. № 132, 1891.
- Сперовский, Верхние, дополнительные ряды = Сперовский, Н., *Старинные русские иконостасы, верхние, дополнительные ряды иконостаса*, Христианское чтение, издаваемое при Санктпетербургской духовной академии, 1892 часть первая, С.- Петербургъ, Типография А. Катанского и К Невский пр., д. № 132, 1891.
- Срезневский, Материалы I = Срезневский, И. И., *Материалы для словаря древне-русского языка*, том I, А-К, Санктпетербургъ 1893.
- Срезневский, Материалы II = Срезневский, И. И., *Материалы для словаря древне-русского языка по письменнымъ памятникамъ*, том II, Санктпетербургъ 1895.
- Срезневский, Материалы III = Срезневский, И. И., *Материалы для словаря древне-русского языка по письменнымъ памятникамъ*, том III, Санктпетербургъ 1903.
- Sodini = Sodini, J. P., *Une iconostase byzantine à Xanthos*, Actes du colloque sur la Lycie antique, Paris 1980.
- Sodini-Kolokotsas, = Sodini, J. P., and Kolokotsas, K., *Aliko II: La Basilique Double*, Etudes Thasiennes X, Paris 1984.
- Sotiriou = Sotiriou, G., *Guide du Musée Byzantin d'Athènes*, De l'Académie d'Athènes, directeur du Musée Byzantin, Athènes 1932.
- Stern = Stern, T. H., *Cahiers Archéologiques 3*, 1948.
- Stibbs = Stibbs, A. M., *NZK: IPetrova*, Novi Sad 1989.

- Stoufi-Poulimenou, A Byzantine Architrave with a Deesis = Stoufi-Poulimenou, I., A Byzantine Architrave with a Deesis from the Monastery of St Nicholas Glemes at Pikemi, Arcadia (Greece), *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 61. Band/2011, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2011, сл. 1–4.
- Strange, = Strange, J. F., *The Idea of Afterlife in Ancient Israel: Some Remarks on the Iconography in Solomon's Temple*, *Palestine Exploration Quarterly* 117 (Jan.-June), London 1985.
- Schwartz = Schwartz, B. J., *A Priest Out of Place – Reconsidering Ezekiel's Role in the History of the Israelite Priesthood*, *Ezekiel's Hierarchical World: Wrestling with a Tiered Reality* (eds Stephen L. Cook and Corrine L. Patton), Atlanta 2004.
- Swift = Swift, E. H., *Hagia Sophia*, New York 1940.
- Σωτηρίου, Ὁδηγὸς Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν = Σωτηρίου, Γ., Ὁδηγὸς Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, Αθήναι 1931.
- Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινά = Σωτηρίου, Γ., καὶ Σωτηρίου, Μ., *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινά*, τ. Β', Αθήναι 1958.
- Turner = Turner, W. H., *From temple to Meeting House: The Phenomenology and Theology of Places of Worship*, Hague-New York 1979.
- Taft, The Liturgy of the Great Church = Taft, R., „*The Pontifical Liturgy of the Great Church According to a Twelfth-Century Diataxis*“, *ОСР*, 1979, 45; 1980, 46.
- Таушев, Четворојеванђеље = Таушев, А., *Приручник за изучавање Светог Писма Новог Завета*, први део: Четворојеванђеље, Краљево 2005.
- Таушев, Апостол = Таушев, А., *Приручник за изучавање Светог Писма Новог Завета*, други део: Апостол, Краљево 2005.
- Теодосије = Теодосије, *Жумија*, приредио Богдановић, Д., Београд 1988.
- Tiktin = Tiktin, H., *Rumänisch-deutsches wörterbuch, 3., überarbeitete und ergänzte Auflage von Paul Miron und Elsa Lüder*, band II, D-O, Clusium, Cluj-Napoca 2003.
- Thierry, Nouvelles églises rupestres de Cappadoce = Thierry N., et Thierry, M., *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1963.
- Thierry, A propos des peintures d'Ayvali köy (Cappadoce) = Thierry, N., „A propos des peintures d'Ayvali köy (Cappadoce), Les programmes absidaux à trois registres

avec Déisis, en Cappadoce et en Géorgie“, *Зограф* 5, часопис за средњовековну уметност, Београд 1974.

- Тодић, Старо Нагоричино = Тодић Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993.
- Тодић, Иконостас у Дечанима = Тодић, Б., „Иконостас у Дечанима – првобитни сликани програм и његове позније измене“, *Зограф* 36, 2012.
- Тодић, Чанак-Медић, Литургијски намештај = *Литургијски намештај*, Тодић, Б., и Чанак-Медић, М., Манастир Дечани, Београд 2005.
- Томић-Тривунац = Томић-Тривунац, Г., „Икона с представом српских светитеља“, *Зборник народног музеја*, IV, Београд 1964.
- Троицкий = Троицкий, И. Н., *Иконостасъ и его символика*, *Православное Обозрение*, кн.4, 1894/I.
- Трубецкой = Трубецкой, Е., *Умозрение в красках, Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи*, Белый Город 2006.
- Θρησκευτική καὶ Ἠθική Ἐγκυκλοπαιδεία 11 = *Θρησκευτική καὶ Ἠθική Ἐγκυκλοπαιδεία*, Τόμος 11, Αθήναι, 1967. (1962–1968)
- Τσαπάρη = Τσαпάρη, Ε., *Το βυζαντινόν τέμπλον – ιστορική επισκόπηση*, *Ανατόπον εκ της Θεολογίας*, ἐν Αθήναις 1976.
- Τσελεγγίδης = Τσελεγγίδης D. Ι. „Η χαρισματική παρουσία τοῦ πρωτοτύπου στην εικόνα τοῦ κατά την εικονολογία της Ἐκκλησίας“, *Οἰκοδομή και Μαρτυρία*, Κοζάνη 1991.
- Ћоровић-Љубинковић, Неколико сачуваних икона старог грачаничког иконостаса XIV века = Ћоровић-Љубинковић, М., „Неколико сачуваних икона старог грачаничког иконостаса XIV века и проблем високог иконостаса у нашем средњем веку“, *Зборник радова Народног музеја*, књига друга, Београд 1958/59.
- Ћоровић-Љубинковић, Средњевековни дуборез = Ћоровић-Љубинковић, М., *Средњевековни дуборез у источним областима Југославије*, Археолошки институт, посебна издања, књига 5, Београд 1965.
- Ћоровић-Љубинковић = Ћоровић-Љубинковић, М., *Les Bois Sculptés du Moyen Âge dans les Régions Orientales de la Yougoslavie, Résumé*, *Средњевековни дуборез у источним областима Југославије*, Археолошки институт, посебна издања, књига 5, Београд 1965.

- Успенски, Колизија двеју теологија = Успенски, Н., *Колизија двеју теологија при ревизији руских богослужбених књига XVII у веку*, Краљево 2004.
- Успенский = Успенский, Л., *Вопрос Иконостаса*, № 44, 1963.
- Успенский, Богословие иконы = Успенский, Л., *Богословие иконы православной Церкви*, Москва 1997.
- Ouspensky-Lossky = Ouspensky, L. и Lossky, V., *Le sens des icônes*, Paris 2003.
- Felicetti-Liebenfels, Entstehung = Felicetti-Liebenfels, W., *Entstehung und Bildprogramm des byzantinischen Templons im Mittelalter*, Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag, Graz 1956.
- Felicetti-Liebenfels, Die Geschichte = Felicetti-Liebenfels, W., *Die Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei: Von ihren Anfängen bis zum Ausklänge, unter Berücks. d. Maniera Greca u.d. italo-byzantinischen Schule*, Olten-Lausanne 1956.
- Firatli, Découverte = Firatli N., *Découverte d'une église byzantine à Sebaste de Phrygie*, CahArch 19 (1969).
- Firatli, La sculpture = Firatli N., *La sculpture Byzantine figure au muse archéologique d'Istanbul*, catalogue revu par C. Metzger, A. Pralong & J. -P. Sodini, Paris 1990.
- Флоренски = Флоренски, П., *Иконостас*, Никшић 2001.
- Friedländer = Friedländer, P., *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius: Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit*, Leipzig-Berlin 1912.
- Freeze = Freeze, G. L., „Counter-Reformation in Russian Orthodoxy: Popular Response to Religious Innovation, 1922–1925“, *Slavic Review* vol. 54, Columbia university, Washington 1995.
- Fundić = Fundić, L., *Προσκυνητάρια του τέμπλου στον Ελλαδικό χώρο κατά τη Μεσοβυζαντινή περίοδο* (непубликовани магистарски рад одбрањен на Теолошком факултету у Атине 2006. године).
- Фундулис, Литургичке недоумице = Фундулис, Ј., *Литургичке недоумице*, Краљево 2005.
- Фундулис, Дух богослужења = Фундулис, Ј., *Дух светог богослужења богослужења, Из ризнице богословља*, Требиње- Никшић 2003.

- Haase = Haase, F., *Die Russische Ikonostase und ihre liturgische Bedeutung*, Liturgische Zeitschrift, Breslau 1929.
- Hager = Hager, H., *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*, München 1962.
- Chatzidakis, Ikonostas = Chatzidakis, M., *Ikonostas, Reallexicon für byzantinische Kunst III*, Stuttgart 1973.
- Chatzidakis, L' évolution de l' icône aux 11^e–13^e siècles = Chatzidakis, M., „L' évolution de l' icône aux 11^e–13^e siècles et la transformation du templon“, *Actes du XV^e congrès international d' études byzantines*, Athènes – Septembre 1976, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας αρ. 92, Αθήναι 1979.
- Haran = Haran, M., „The Ark and the Cherubim: Their Symbolic Significance in Biblical Ritual“, *Israel Exploration Journal* 9, Jerusalem 1959.
- Хиландарски и Студенички типик = „Хиландарски и Студенички типик“, Списи Св. Саве, Дела старих српских писаца, књига I, издао их Владимир Ћоровић, Српска краљевска академија, *Зборник за историју, језик и књижевност српског народа*, прво одељење, споменици на српском језику, књига XVII, Београд-Ср. Карловци 1928.
- Хиландарски типик = *Хиландарски типик*, Рукопис СНЛ AS 156, Београд 1995.
- Хиландарски типик у препису Таха монаха Марка = Јовановић, Т., *Хиландарски типик према препису Таха монаха Марка*, Хиландарски зборник 10, Српска академија наука и уметности, Хиландарски одбор, Београд 1998.
- Hewitt = Hewitt, T., *NZK: Hebrejima*, Novi Sad 1986.
- Hickley = Hickley, D., „The Ambo in Early Liturgical Planning – A Study With Special Reference to the Syrian Bema“, *The Heythrop Journal* 4, (VII) 1966.
- Holl = Holl K., *Die Entstehung der Bilderwand in der griechischen Kirche*, Archiv für Religionswissenschaft, band IX, Leipzig 1906.
- Χατζηδάκης, Ο Ζωγράφος Ευφρόσυνος = Χατζηδάκης, Μ., *Ο Ζωγράφος Ευφρόσυνος*, Κρητικά Χρονικά, Γ, 1956.
- Χατζηδάκη, Εικόνες επιστολίου από το Άγιον Όρος = Χατζηδάκη, Μ., *Εικόνες επιστολίου από το Άγιον Όρος*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, περ. Δ', τ. 4, 1964 – 1965.

- Χατζηδάκης, Ἐπιστόλια τέμπλου = Χατζηδάκης, Μ., Ἐπιστόλια τέμπλου, Studies in Byzantine art and archaeology, London 1972.
- Чанак-Медић – Бошковић, Архитектура немањиног доба I = Чанак-Медић, М., и Бошковић, Ђ., *Споменици српске архитектуре средњег века, корпус сакралних грађевина, Архитектура немањиног доба I*, Београд 1986.
- Чанак-Медић, Свети Петар у Бијелом Пољу = Чанак-Медић, М., *Свети Петар у Бијелом Пољу, Споменици српске архитектуре средњег века, корпус сакралних грађевина, Архитектура немањиног доба II – Цркве у Полимљу и на приморју*, Београд 1988.
- Чанак-Медић, Првобитан изглед цркве Успења у Морачи = Чанак-Медић, М., „Првобитан спољни изглед цркве Успења Богородице у Морачи“, *Саопштења XX – XXI*, Београд 1988/89.
- Чанак-Медић, Спасова црква у Жичи = Чанак-Медић, М., *Спасова црква у Жичи, Споменици српске архитектуре средњег века, корпус сакралних грађевина, Архитектура прве половине XIII века I*, Београд 1995, сл. 26 и 27.
- Чанак-Медић, Свети апостоли у Пећи = Чанак-Медић, М., *Свети апостоли у Пећи са дозиданим грађевинама, Споменици српске архитектуре средњег века, корпус сакралних грађевина, Архитектура прве половине XIII века II, Цркве у Рашкој*, Београд 1995.
- Чанак-Медић, Дело мраморника у Жичи = Чанак-Медић, М., „Дело мраморника Светога Саве у Жичи, Спаљивање моштију Светога Саве 1594–1994“, *Зборник радова*, Београд 1997.
- Чанак-Медић, Свети Ахилије = Чанак-Медић, М., *Свети Ахилије у Ариљу, Историја, архитектура и просторни склоп манастира*, Београд 2002.
- Чанак-Медић, Црква Успења Богородице у Морачи = Чанак-Медић, М., *Црква Успења Богородице у Морачи, Споменици српске архитектуре средњег века, корпус сакралних грађевина, Архитектура друге половине XIII века I*, Београд 2006.
- Чанак-Медић, Првобитна = Чанак-Медић, М., „Првобитна олтарска преграда цркве Успења Богородице у Морачи“, *Саопштења XXXIX*, Београд 2007.

- Чанак-Медиќ, Ансамбл на базиликата „А“ = Чанак-Медиќ, М., *Ансамбл на базиликата 'А' од рановизантискиот период, Хераклеја II*, Битола 1965, пл. IX.
- Cheremeteff = Cheremeteff, М., *The transformation of the Russian sanctuary barrier and the role of Theophanes the Greek*, University of Oregon 1987 (Дисертција поднесена Одељењу за Историју уметности и Факултету [Graduate School] Универзитета у Орегону са делимично испуњеним захтевима за звање доктора философије, август 1987, Order Number 8800515).
- Шалина = Шалина, И. А. „Вход 'Святая святых' и византијска алтарна преграда“, *Иконостас, происхождение – развитие – символика* (редактор-составитель А. М. Лидов), Москва 2000.
- Шмит = Шмит, Ф. И., Кахриэ-Джами I. *История монастыря Хоры. Архитектура мечети. Мозаики Нарфииков*, София 1906.
- Шупут, Византијски пластични украс = Шупут, М., „Византијски пластични украс у градитељским делима краља Милутина“, *Зборник за ликовне уметности* 12, Нови Сад 1976.

Биографија аутора

Архимандрит мр Тихон Ракићевић рођен је 25. октобра 1971. године у Чачку. Основну школу је завршио у Чачку, а средњу Дизајнерску школу у Београду 1990. године. На Факултету примењених уметности дипломирао је на Катедри сликарства 1995. године са просечном оценом 9, 10. Те године на истом факултету уписује постдипломске студије и запошљава се као асистент-приправник на одсеку за сликарство, али и једно и друго прекида одласком у манастир 1996. године. У току наредних година положио је диференцијалне испите на Богословском факултету у Београду, где је школске 2002/2003. године уписао постдипломске студије на Катедри за литургику. На постдипломским студијама је положио све програмом предвиђене испите са просечном оценом 10. У мају 2008. године одбранио је магистарски рад на тему: Икона у Литургији – литургијски смисао и функција иконе, код ментора проф. др Ненада Милошевића. Игуман је манастира Студенице.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Тихон М. Ракићевић

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Олтарска преграда – иконостас од IV до средине XVII века: форма, функција и значење

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Тихон М. Ракићевић

Студијски програм: докторске студије — стари програм

Наслов рада: Олтарска преграда – иконостас од IV до средине XVII века: форма, функција и значење

Ментор: др Владимир Вукашиновић, ванредни професор

Потписани/а _____

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Олтарска преграда – иконостас од IV до средине XVII века: форма, функција и значење

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, _____

1. Ауторство - Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавање умножавања, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.