



УДК 271.2-526.62

75.02

271.2-1

DOI: 10.46793/sabornost25.047DJ

ORCID ID: 0009-0001-5710-7082

Оригинални научни рад

Жељко Ђурић*

Академија Српске Православне Цркве за уметности и конзервацију, Београд

Онтолошки упливи Павла Флоренског у Теологију иконе

Abstract: У раду се презентују кључни аспекти Теологије иконе оца Павла Флоренског. Наглашава се да је отац Павле сагледавао теоријске позиције иконе у једном холистичком кључу. То значи да је пажњу обратио на њене кључне аспекте: Светлост, обрнуту перспективу, њену усмереност на Царство небеско и њен саборни карактер. Обухватио је иконологију у снажном нагласку на њену функцију у оквирима изворног православног предања. Истовремено је дао оштру критику западном ренесансном, реалистичном погледу на свет и човека.

Key words: Павле Флоренски, Ренесанса, обрнута перспектива, Царство небеско, Андреј Рубљов, онтологија, икона.

1. Увод

Може се рећи да *Теологија иконе* као нека врста самосталне богословске дисциплине уопште не постоји у раној патристичкој мисли. Интереси за теоријске аспекте иконе започињу тек у периоду иконоборства и после њега. Занимљив феномен у погледу *Теорије иконе* лежи у томе што се о. Павле Флоренски умногоме разликује по приступу овој теми. Наиме сви богослови који су говорили о икони пре њега, углавном су живопис сагледавали у контексту учења Седмог васељенског сабора. Ту је могло бити речи о догматском спору између иконопоштоватеља и иконобораца, наводиле би се догматске разлике и томе слично, да би се, на крају, све svelo на још један христолошки проблем, наиме: *иконаборство је христолошка јерес и оцртавање иконе, јесте оцртавање двеју Христових природе*. Павле не полази од тога. Он је многоструко образована личност и може се слободно рећи да је у тумачењу иконе не само оригиналан него и *јединствен*. Отуда ће све оно што је говорио и писао постати битно штиво

* zeljkouric@gmail.com

сваком истраживачу иконе, који жели да проникне у њен богословски и теоријски смисао. Његови есеји о икони постаће многим основно полазиште у истраживањима, и слободно се може рећи да је он дао један нов приступ овој теми.¹ О. Павле није у великој мери следио мисао Св. Отаца, али је био човек свога времена, разуме се да је познавао отачку мисао али ју је тумачио, рекло би се — слободно.² Можда је због одређених ставова и реаговао прота Георгије Флоровски (У путевима руског богословља) критикујући поједине аспекте његове софиологије. Но, Павлов допринос иконологији се не дотиче софиологије. Павле обрађује кључне аспекте, пример је феномен ренесансе и њено свођења човека на материјалистички ниво. То га изазива да стане у одбрану обрнуте перспективе византијског живописа и да тај феномен постави у висок теоријски сјај. Основе које је он поставио и данас функционишу код теоретичара иконе и иконописаца. Оне заправо чувају византијску визију Царства небеског, оваплоћеног у литургијском искуству Цркве и у њеном живопису.

Флоренски ће у своја два изванредна рада о икони истицати значај и дубину ове свете уметности. Оба рада постоје као једна књига у преводу на српски језик. Заправо књига садржи два есеја свештеника Павла; *Обрнуту ѡерсѣкѣиву и Иконосѣас*.³ На тај начин књига је зборник *два рада*.

¹ Burgess, 2024, стр. 178.

² Дobar пример те чињенице је његово десето писмо у Стубу и тврђави истине, где говори о Софији као великом корену свеукупне ѣвари. Софија је, по њему *ѣрвосѣворена ѣрирода ѣвари*. У односу на твар Софија је *Анѣо чувар ѣворевине*. Флоренски, 1997, стр. 237. Са становишта Очинске Ипостаси Софија је идеална супстанција, основа твари, нешто попут *ума ѣвари*. Исто, стр. 253. Човечанство је пре свега Софија а душа и савест човечанства би била Црква. 254. О. Павлу нису биле до краја јасне богословске финесе Святих Отаца у учењу о тријадологији, па ће на другом месту (у четвртном писму) тврдити да богопознање бива *уделом у дожанској сушѣини*. „Ако нисам познао Бога, ако нисам имао удела у Његовој Суштини, онда нисам волео”. Флоренски, 1997, стр. 63.

³ Флоренски, 2013, стр. 5–205. Флоренски је свој есеј Обрнута перспектива, написао 1919. у облику предавања која је испоручио византијском одељењу московског историјског института, уметничких истраживања и музеологије у наредној години. Види: Antonova, 2010, стр. 31. Текст је изашао у штампу тек 1967. након што је скоро педесет година био потпуно изгубљен јер је његов аутор сматран политички сумњивим. Ипак, једном кад је изашао, постао је најутицајнији текст о овој теми. Од тада ће, посебно у руском-говорном простору, појам „обрнута перспектива” носити непосредне асоцијације на Флоренског. Исто, 31. (Иначе *Иконосѣас* је на српски преведен и од стране о. Димитрија Калезића у изд. Јасен Никшић, 1990 г. Погл. исти текст и у: *Теолошки ѡѡлѣги* година XII (1979): број 1-3, 79–156. (У истом часопису постоји и превод *Обрнутѣ ѡерсѣкѣивѣ*). Иконостас је настао 1921–1922. г. али се за њега није знало до 1979. када је Објављен у Богословские труды, 9, Москва 1979, 83–148., а затим доживео бројне преводе и прештампавања. Најбољи превод на српски језик је дала Људмила Јоксимовић која је превела оба есеја у изд. Руски боготражитељи, 2013, и тај текст ће се користити у овом раду. Иконостас је последњи теолошки текст Павла Флоренског, састављен као резултат дијалога са својом пријатељицом Софијом Ивановном. Павле и Софија би радили до касно у ноћ, узимајући оно што је она повремено постављала у виду питања. Флоренски би затим прерадио садржај и на крају га убацио у готов облик. Стога се на неки начин текст Иконостаса може разумети као сарадња која је настала из дијалога. Sheehan, 2000, стр. 3–4. Разговор запо-

У суштини Павле не улази у некакве теолошке расправе. У оба есеја он ће тумачити икону у њеним битним сегментима, али ће ретко говорити о Цркви и тој синтези уметности и црквеног предања, какву срећемо, на пример код Евгенија Трубецког. Иначе је Флоренски, заједно са Е. Трубецким, заслужан за афирмисање древноруске иконе на Западу. Пратећи њихов труд јавили су се и многи други, руски мислиоци који су високо вредновали естетичке вредности иконе. Откриће иконе на преласку из XIX у XX век, када су древне ликове почели да извлаче испод окова и да их чисте, породило је опширну литературу.

2. Критика ренесансне перспективности

Смеле тврдње о. Павла у погледу перспективе су постале *ојшија месија*. Он се оштро супротставио ренесансном погледу на свет а јасно стао на страну византијске иконе и њене *Обрнуте перспективе*.⁴ „Да ли перспектива, како то истичу њене присталице, заиста исказује природу ствари и зато мора свагда и свуда да буде третирана као безусловна претпоставка уметничке веродостојности или је то пак само *схема* и при томе једна од могућих схема сликовитости, која не одговара доживљају света у целини, већ само једном од могућих тумачења света, повезаном с потпуно одређеним осећањем живота и његовим схватањем”?⁵ Штавише о. Павле фаворизује оне иконе код којих је нарушавање перспективе најочљивије. Сваки гледалац јасно уочава огромну уметничку надмоћ у оној икони у којој је нарушавање правила перспективе највеће, док се иконе „правилније” цртежа чине хладним, беживотним и лишеним најближе везе с реалношћу. Иконе, *ајсолушно ѿворацке* за непосредан уметнички доживљај, увек поседују перспективну грешку. А иконе које више удовољавају уџбенику перспективе — бездушне су и досадне.⁶ Даље, он уочава да вавилонски и египатски рељефи не откривају обележја перспективе али не откривају ни обрнуту перспективу. Затим показује како и зашто

чиње општом дискусијом у којој Флоренски супротставља свету праксу писања икона са развојем уметничке технике на Западу. За Флоренског, сваки аспект иконе има свој материјални узрок у свом духовном узроку.

⁴ За Обрнуту перспективу је карактеристично да је она сведена тако да је посматрач тачка у којој се секу линије перспективе. Предмет који је насликан представљен је као копрена испод које се налазе слојеви бића. Посматрач се загледава у лик или насликани предмет. Дубљим трајним погледом он назире и све више и јасније уочава простор чије се границе продужавањем шире, разрастају у бескрај... У томе простору коме се дно не назире посматрана слика добија своју трећу димензију, а кроз њу пунину и конкретност, па зато делује животном убедљивошћу. Површина слике је физичка, а њена слојевита дубина „метафизичка.” То је реални мимо-физички простор који постаје видљив помоћу стреодимензије која је све приметнија. За разлику од западноевропске метафизике која је беживотна и апстрактна, ова је метафизика — конкретна. Калезић, 1979, стр. 7.

⁵ Флоренски, 2013, стр. 7.

⁶ Исто, стр. 11.

перспективу није опазило оштро око египатског мајстора,⁷ закључујући да одсуство *директне ѡерсијектѡиве* код египћана али и код кинеза, пре доказује зрелост, чак старачку презрелост њихове уметности, него њихово младалачко неискуство.⁸ Даље ће наглашавати да се перспектива не појављује у *чистѡј уметностѡи*, већ у *ѡримењеној уметностѡи*, као моме-нат декоративности, чији задатак није истинитост бивствовања, већ веродостојност приказивања. Анаксагори Витрувеје приписује проналазак перспективе у такозваној скенографији, како су је именовали у старини, тј. у осликовању позоришних декорација.⁹ Позоришна декорација хоће да, колико је могуће, замени стварност њеним привидом....¹⁰ Реч је о чисто илузионистичким сценама у намери да обману посматрача.

Заиста, ново схватање света обележено је у 14. веку на Западу новим односом према перспективи.¹¹ Отац савременог пејзажа, Ђото наступа с методом сликане „варајући вид” архитектуре, и одока, с успехом задивљујућим за своје време, решава смеле перспективне задатке.¹² Почев од 4. в. нове ере, илузионизам се распада и нестаје перспективна просторност у сликарству... мајстори средњовековља немају никакву представу о свођењу линија *ка једној тачки* или о значењу хоризонта.¹³ У тексту *О реализму* о. Павле ће закључити: „Илузија која би требала да буде најближа стварности је у ствари најудаљенија од ње”¹⁴. Када се не опажа коришћење перспективе, ствараоци не да не умеју већ неће да је користе, или, тачније речено, желе да користе принцип ликовности другачије од перспективе...

Дечији цртежи у погледу перспективности, а управо обрнуте перспективе, живо подсећају на средњовековне цртеже, без обзира на напоре педагога да деци улију у главу правила линеарне перспективе, и тек с губитком непосредног односа према свету деца гуде обрнуту перспективу, нагласиће о. Павле. То даље води до закључка да је Византинац свесно користио психологију детета. Наиме, другог начина и није било но да Христос, као најомиљенија фигура, буде у центру збивања византијског живописа. Слично томе, дете, уколико од њега тражите да наслика своје окружење, увек ће насликати већом фигуром онога кога највише воли, то заправо значи да дете не слика оно што види него оно што вреднује, оно што доживљава. Реч је, у византијском живопису о методу ликовности

⁷ Исто, стр. 12.

⁸ Исто, стр. 13.

⁹ Исто, стр. 14.

¹⁰ Говори о бароку старог света, о празним зидним сликама домова у Помпеји, архитектонске зидне декорације, донесене у првом веку из Александрије у Рим. Исто, стр. 17.

¹¹ Исто, стр. 28.

¹² Исто, стр. 29.

¹³ Исто, стр. 20.

¹⁴ Florensky, 2002, стр. 181.

који проистиче из карактера поимајуће синтезе света. „Дечје мишљење није невешто већ особит тип мишљења.”¹⁵ Дакле, елементарна перспектива је одавно била позната, била је позната иако није имала приступ у високу уметност *даље од њредсодља*. Али у складу с тим, како се секуларизује религијски светоназор средњовековља, чиста религиозна радња се претвара у полупозоришне мистерије, а икона — у такозвано *религиозно сликарство*¹⁶ у коме религиозни сиже све више постаје само повод за приказивање тела и пејзажа.¹⁷

Да је рушење перспективе понекад, чак и код највећих мајстора ренесансе захтевано и спроведено, Павле показује на примеру Леонардове Тајне вечере. Нарочиту вредност оног што се догађа Леонардо означава нарушавањем јединства размера. Просто мерење ће лако показати да просторија једва да у висину досеже удвојени људски раст, при трострукој ширини, тако да она нимало не одговара ни броју људи који се на њој налазе, ни величини догађаја. Па ипак таваница не делује притискајуће, и скученост просторије даје слици драматичну засићеност и испуњеност. Неприметно, али сигурно, мајстор је прибегаво кршењу перспективе. Применио је различите мерне јединице на актере и средину и умањивши меру последње, самим тим увећао људе и придао скромној опроштајној вечери значај општеисторијског догађаја. Јединство перспективе је нарушено али је зато слика стекла естетску убедљивост.¹⁸ Погрешке перспективе понекад нису уметникова слабост, већ напротив указују на његову снагу, снагу истинског доживљаја који руши путеве социјалног наметања.¹⁹

Сликарство има посла заправо с материјом, тј. садржајем ствари и по моделу тог садржаја гради читав спољашњи простор.²⁰ Форма и само форма занима ликовну уметност. Према томе, сликарству се изриче пресуда: натурализам је једном засвагда немогућ. Стога треба ступити на пут симболизма и ослободити се тродимензионалног тачкастог садржаја.

¹⁵ Флоренски, 2013, стр. 27.

¹⁶ Израз „религиозно сликарство”, који је вероватно сковао сам о. Павле, је нашао широку примену у православним срединама, управо да би се нагласила разлика између ренесансне и барокне уметности са једне стране и онога што је донела византијска епоха, са друге. Оцене су такве да је религиозно сликарство несторијанског карактера, наиме оно које нагиње антропоморфном схватању света и човека. С друге стране, византијски живопис поседује теолошки арсенал схватања двеју природа Христових, и сходно томе такво сликарство треба и може да прикаже богочовечански карактер насликаних ликова. Да укаже на двоприродност људске личности захваљујући Христу и његовом очовечењу, а затим и васкрсењу. Сходно тој визији, свако антропоморфније сликарство, какво је несумњиво донела ренесанса, оцењивано је као мање вредно с обзиром да је оно издало канон. Верујем да је управо Флоренски заслужан за ту, у основи тачну констатацију.

¹⁷ Флоренски, 2013, стр. 32.

¹⁸ Исто, стр. 37.

¹⁹ Исто, стр. 48.

²⁰ Флоренски, 2017, стр. 88.

„Ослобађамо се тако саме просторне суштине ствари, филовања слике стварности.”²¹ Павлове опсервације о „обрнутом времену” (reverse time)²², и те како могу да послуже будућим истраживачима да заправо укажу на оно *време* које се доживљава у крилу литургијског служења, а које је само предокус будућег Царства Божијег. „Павле је упућивао на закључак о сликарству *обрајне ѿерсѿекѿиве* да то није огледалско сликарство у коме је до детаља одражена само спољна фактографија, као на фотографији, него је то слика преображенога простора, збијенога у један одређен оквир са свима његовим битним особинама. Центар те перспективе је сликар, односно посматрач.”²³

Култура ренесансе је за о. Павла, у свом најдубљем суштаству еклектична и противречна; она је аналитична, раздељена, сложена од супротстављених елемената који теже самосталности. Ништа другачије није ни у погледу њене уметности.²⁴ И перспектива и други омиљени методи натурализма, налик су похлепи која нагони да се пренебрегне све што постоји ради нечег другог.²⁵ Шта је Рембрант, ако не високи рељеф од светлосне материје? Простор је код њега затворен, а извора светлости уопште нема; све ствари су збир светлосне, фосфоризирајуће материје. У Рембранту се изузетно оштро читује *ренесансно самоодбожење светиа*. Иконопис приказује ствари као оно што светлост производи, а не као оно што је осветљено извором светлости, код Рембранта, никакве светлости, објективног узрока ствари нема, и она не производи ствари, већ су оне *ѿросветѿлостѿ*, самоосветљење првобитне таме, тог Бемеовог Abgrund-а. Оно што је најкарактеристичније је да се то *самоодбожење светиа* овде спаја с негирањем аскетике и да за сијање није нужна светост. Рубенс је упадљив пример тог самосијања тешке и незграпне плоти. Рубенс је са Рембрантом у сродству са духовним устројством Холандске школе. „Заиста је запањујуће очигледан словесни барок у богословљу 17. нарочито 18. века, и ја у богословским трактатима и проповедима тога времена просто очима видим заокружљене, промишљено замршене наборе и покрете изведене церемонијално, попут плеса; сличну подударност имамо у свим временима, и тема о унутарњем подударању богословља и иконописа, како по садржају тако и по стилистици, чека свог проучаваоца.”²⁶ Пошто су се ренесансни сликари ослободили онтологије, увели су реч *ракурс* хвалећи се тиме. „Али шта је то смели ракурс? — То је некакав, потпуно неочекиван, неуобичајен

²¹ Флоренски, 2013, стр. 55.

²² Antonova, 2010, стр. 15. „Време заиста може бити тренутак од будућности ка прошлости.” Исто, стр. 23.

²³ Калезић, 2013, стр. 8.

²⁴ Флоренски, 2013, стр. 187.

²⁵ Флоренски, 2017, стр. 101.

²⁶ Флоренски, 2013, стр. 193.

и чак неприродан окрет приказиваног предмета, тј. онакав у коме ми тај предмет никада не видимо и, што је главно, не желимо да видимо.”²⁷

Далекосежност Флоренског у погледу критике западне уметности и његов значај у погледу заштите ортодоксног погледа на икону истиче научница Carole Taylor тврдећи да његова љубомора према икони није једноставно питање уметничког укуса или склоности источној култури. „Уместо тога, Флоренски је вођен уверењем да модерна метафизика на којој се заснива протестантска теологија и еклисиологија прети да угрози онтолошки карактер Цркве.”²⁸ Руку на срце, критика се пре може упутити и католичкој резервисаности према онтологији иконе. Својом одбраном светих слика, наставља Carole, Флоренски је одлучан да подсети хришћане да постоји нешто специфично у чему учествујемо и које постоји пре и независно од нас, тј. *Тело Христово*. И у том погледу, он је у јасном континуитету са иконопоштоваоцима који су схватили да у срцу расправе о светим сликама није ништа друго до иконолошки статус саме Цркве. На крају, Taylor предлаже једну озбиљну ревизију дела Флоренског у погледу његове *Теологије иконе*, јер без јасног разумевања појмова; лепота, сакраменталност, и друго, не може бити речи о онтолошком приоритету Цркве и њених светих симбола у погледу светих икона. Уосталом, *визуелна засићеност* савременог живота, захтева да сви хришћани озбиљно схвате *сћаијус слике*.²⁹

3. Теоријска расправа о иконопису

За оца Павла, *Иконостас* је живи зид, састављен од светаца који су истовремено у двама световима, и спајају у себи живот овдашњи и живот тамошњи. И јављајући се свети сведоче о Божијем светотајинском делању, сведоче својим ликовима. Олтарска преграда која дели два света, јесте Иконостас. Он је граница између света видљивог и света невидљивог. Олтарска преграда се остварује, постаје доступна за свест збијеним низом светаца.³⁰ Иконостас је виђење, он је јављање светаца и анђела — јављање небеских сведока и пре свега Богородице и самог Христа у плоти. Овде Флоренски даје једно своје песничко виђење ствари. У основи ови његови аргументи не задиру у строго научне опсервације по питању иконостаса и његове примене, затим његове употребе у одређеном историјском контексту и сл. А кад би сви они који се моле у Храму били довољно продуховљени, када би вид свих који се моле био видећи, онда никаквог другог иконостаса осим пред самим Богом стојећих сведока његових, и не би било у Храму. Услед слабог духовног вида оних који се моле, Црква је, бринући

²⁷ Флоренски, 2017, стр. 113.

²⁸ Taylor, 2012, 15.

²⁹ Исто, стр. 16.

³⁰ Флоренски, 2013, стр. 102.

о њима, принуђена да гради некакву помоћ *духовној ѿромосѣи*. Да ове небеске визије, јасне и светле, обележава учвршћује материјално, да траг њихов везује бојом. Али ова *шѣака духовносѣи*, материјални иконостас, не скрива нешто од верника, већ њима полуслепима указује на *ѣајну олѣара*, открива им хромима и сакатима улазак у други свет, закључан од њих, њиховом сопственом заосталосћу, урла им у глуве уши о Царству Небеском.³¹ Овде се о. Павле можда и превише упустио у један својеврсни гностицизам. Он као да форсира и прихвата једино мистичко искуство у Цркви које претендује на *боѣовиђење*, као да саме хришћане дели на оне који виде и оне који не виде. Међутим, литургијско искуство и литургијску праксу као ону која има прво и једино место у животу Цркве, Павле, не узима у обзир. Овде се чини јасним његов теолошки дискурс, и вероватно се може оценити као индивидуалистички. У истом духу наставља: „Тако је за неискуснога ученика потребно бојом обележити крвне судове, како би се његова пажња усмерила на њихове путеве и правце. Свет духовни, није негде далеко од нас, већ нас окружује. Међутим услед ненавикнутости, услед незрелости ока духовног, ми не примећујемо то светлосно царство, често и не слутимо његово присуство.”³² Изгледа да би, идући овом логиком дошли до тога да иконе и нису потребне, или су потребне само несавршенима пошто они који виде *сушѣину сѣвари* и немају потребе за бојама и формама. Дакле, нешто слично је говорио и Ориген о евхаристији, наиме, по њему, евхаристија истинским гностицима и није потребна, довољна је молитва, коју ставља на прво место, евхаристија припада несавршенијима, онима који су тек на путу савршенства.³³ Ипак Павле је у праву када тврди да свако сликарство има за циљ да гледаоца изведе изван оквира чулно доживљаваних боја и платна у неку *друју реалносѣи*, јер ако нас дело не изводи никуд, онда не може бити речи о њему као уметничком делу, тада говоримо о *мазарији*. Тако је и са иконом, она има задатак да изведе свест у духовни свет, да покаже *ѣајне и најѣприродне ѣризоре*.³⁴ Отуда чулно, улазећи у сферу Култа, превазилази чулност и улази у сферу трансцендентне структуре.³⁵

Мањкавост ових опсервација је у недостатку учења о есхатологији. Пошто се она не призива у помоћ, остаје једина подела на чулно и ванчулно, духовно и телесно, и томе слично. Откриће есхатологије и њена примена

³¹ Исто, стр. 103.

³² Исто, стр. 104.

³³ Мајендорф, 2006, стр. 141.

³⁴ Флоренски, 2013, стр. 106. Интересантна запажања о овој теми даје Вершић: „Kao simbol, ikona je neodvojiva od 'više realnosti' koju očituje: postoji ontološka veza između onoga tko (što) se prikazuje i njegova prikaza. Stoga ikonu, ističe Florenskij, nije potrebno analizirati onako kao što se analizira umjetničko djelo niti u njoj tražiti neko psihološko značenje. Ikona je energija, svjetlost, očitovanje određene duhovne biti”. Погл. код: Veršić, 2013. стр. 556.

³⁵ Флоренский, 2018, стр. 47.

у богословљу, решиће управо дилему подела на онострано и онострано, заправо *лиіуриіјско боіословље* пораћа једну целовиту идеју: Спаја и дух и материју и обједињује их у есхатолошком јединству.³⁶ Савремено богословље је ову дилему успешно решило управо реанимирајући важно дело Св. Максима Исповедника о теми јединства свих и свега у Христу.³⁷ Ипак, не развијајући, у ширем контексту ту мисао, и о. Павле осећа потребу за *Будућим веком* када тврди: „И не само што се сада освећујемо Духом Светим, него ћемо и *у будућем веку* награду велику и неизрециву примити.”³⁸ Заиста, за о. Павла икона је улазак у једну другу димензију живота, у димензију вечности, како оцењује Burgess.³⁹

4. Личност иконописца

Павле Флоренски је чврсто веровао да живопис мора бити дело читава Цркве а не појединаца. Цитира ђакон Епифанија који је читао акта Седмог васељенског сабора где се каже: *Иконоіис није дело сликара већ оно іриіада Свейим Оцима*.⁴⁰ Ово аргументује чињеницом да иконописац не може видети *ірвообраз сївари*. „Крајње је безобзирно захтевати приказ натчулног света, који крајње јасно чак и свети сазерцавају само повремено и тренутно.” Посебно оштро, у том погледу критикује западно сликарство јер оно, почев од ренесансе представља искључиву уметничку неистину. Заправо уметници, по њему, *немају никаквој додира са оном сїварношћу коју су іокушали и дрзнули се да ірикажу*. Закључује да иконопис јесте учвршћење небеских слика, отеловљење *живој облака свейиіџеља*.⁴¹ Ове оштре опсервације су поприлично искључиве с обзиром да ликовна уметност како Византије тако и Запада у основи приказује ликове који имају одређену форму, ту не може бити речи о сликању *самих небеских сївари*, поготово не онаких какве оне јесу, већ сваки сликар и уметник мора поћи од опипљиве реалности. Ипак, тачно је да су

³⁶ У осврту на ову тему корисно је приметити да у ствари Св. Симеон Солунски уводи поделе на духовно и умно мислећи на иконостас који то одваја. „Чврст темељ преграде раставља материјално од онога што се умом сагледава.” Симеон Солунски, *О свейом Храму*, PG 155: 345c. Изгледа да Флоренски и узима Св. Симеона Солунског као једини ауторитет у овом погледу. Док ранији учитељ, Свети Максим, када говори о Цркви (*Мисїаіоіија*) нема у виду поделе коју имплицира иконостас, већ говори о олтару као небу и земљи као символу *осїалоі дела Храма*. Уосталом вероватно је Вершић у праву када тврди да Флоренски поштује платоничарску традицију у спису *Иконосїас* и другде. Њему је заиста ближа плотиновска визији *eidos*а него максимовска идеја јединства свих у Христу. Погл. Veršić, 2013, стр. 556.

³⁷ Упор. *О различиіим недоумицама* PG 91. *Амбиіва*, PG 91. *Таласију*, PG 90. *Мисїаіоіија*, PG 91.

³⁸ Флоренски, 2013, стр. 107.

³⁹ Burgess, 2024, стр. 172.

⁴⁰ Флоренски, 2013, стр. 107.

⁴¹ Исто, стр. 108.

Свети Оци аутори живописа, то у ствари значи да Црква има задњу реч, што никад није оспоравано.

Интересантно је колико Павле инсистира на *Доживљајном хришћан-сѣву*, отуда он и од иконописца захтева да прво мора да доживи оно што приказује, у супротном ће се изгубити у цртицама и потезима четкицом и неће јасно пренети оно што је главно.⁴² Оштро своје перо Флоренски упира ка већини сликара, тврдећи да они не виде ни јасно ни нејасно, *на-ѣросѣо не виде нишѣа*, имају некакво полусвесно сећање на Богородичне иконе и често бркају установљену истину са сопственом самовољом.⁴³ Не само да критикује западно сликарство него има оштар став према уметницима уопште, сем, можда према ретким, какав је преподобни Андреј Рубљов. „Постоји Тројица Рубљова, према томе постоји Бог.”⁴⁴ Надахнут је ученим опсервацијама Светог Сергеја Радоњешког о Светој Тројици, који слику светотројичне љубави види у канонским формама мавријског богојављања. Ово ново искуство, нова визија духовног света, примио је од њега сам преподобни Андреј Рубљов, и у знак похвале оцу Сергију на-сликао икону Пресвете Тројице. Сада је она већ престала да буде један од приказа илустрованог житија, и њена веза с Мавријом већ је рудимент.⁴⁵ Након миленијума духовног напредовања човечанства, кад су се побожном уму развили потребни органи поимања, тада су историјски детаљи сами од себе отпали од композиције, и икона Андреја Рубљова, тачније преподобног Сергија, стара и нова у исти мах, постаје нови канон.⁴⁶ Због овога Флоренски инсистира да иконописци могу бити једино светитељи и наглашава да је највећи део светаца и радио на томе, усмеравајући својим духовним искуством руке иконописаца, прилично технички искусних.⁴⁷ Дакле, иконописац би, по овоме, био некакав *ѣтехнички аѣарѣи* у рукама искусних духовника, боговидаца. Они у том случају бивају гностици који са висина умних делања доносе на земљу инструкције о *истѣинѣим сѣварѣма* које сликар треба да оваплоти својим кистом и занатским умећем. Ипак, сложиће се и Флоренски, постојало је време када су и сликари били созерцатељи. „Има светаца који су и сами иконописци, и иконописаца који су и сами свеци.”⁴⁸ У строгом смислу, само *иконоѣисцима свецима* припада иконописачко стваралаштво, *нове ѣројављене иконе*. По овоме испада да су многи талентовани сликари, који нису били боговидци, у ствари осредњи и лоши, што ипак никако не би могло да се закључи.

⁴² Исто, стр. 114.

⁴³ Исто, стр. 122.

⁴⁴ Исто, стр. 109.

⁴⁵ Исто, стр. 124.

⁴⁶ Исто, стр. 125.

⁴⁷ Исто, стр. 128.

⁴⁸ Исто, стр. 129.

Богат живопис средњовековних Цркава, у читавом православном свету, никад није постављао ствари као што их овде поставља о. Флоренски. Бивало је, најчешће мајстора који су неговали своје радионице, у којима су се усавршавали њихови ученици. О некаквом моралном кодексу свакако се водило рачуна, али, ако би се захтеви овога типа (да иконописац треба да буде и светац) примењивали, били би поприлично чудни и неприродни. Зар *свѣтосїи* сваког хришћанина не долази од литургијског, и уопште живота у Цркви? Да ли је Флоренски баш у праву када захтева светост од сваког иконописца који би желео да створи нешто оригинално? Где је ту утицај Духа Светог? Да ли је тачна констатација неких савремених сликарских генија који тврде да сликар, ако је прави, никад не зна шта ће да наслика..... уметник и песник даље одлазе од рација... песник облачи осећање као и сликар, не може испред уметности да иде теорија, уметник не учи од теорије...⁴⁹ Флоренски признаје да копирање у живопису треба да постоји, али оно никако не припада онима који орловски гледају у небеса, већ приземнијима који и такви какви су не би требало да буду удаљени од духовности.⁵⁰ Ово би у суштини могло да буде тачно, јер парадигме живописа заиста потребују дубоку богословску зрелост.

Несумњиво је да о. Павле пише под утицајем актуелне теологије његовога времена, а она је свакако била под снажним утицајем духовничког покрета, где се читава богословска мисао сагледавала у аскетском кључу, отуда и о. Павле нигде не помиње *литургијско искуство*. То је време када се у православном свету, поготово у Русији неговала подела на клирике и мирјане, дакле лаике. Први су носиоци знања док су други дужни да се покорављају.⁵¹ Или је можда тачније рећи да одређена врста подела постоји још раније у редовима монаха-аскета (поседно од 14. века) који се сједињују са Богом не суштински, тј. евхаристијски него енергетски. Како тачно примећује Вершић, и Павле није лишен одређеног енергизма у својим делима.⁵² Због тога ће тврдити да иконописци *нису обични људи*: они, у поређењу с другим мирјанима, заузимају *виши йоложај*. Они морају да буду смерни и кротки, да чувају чистоту, како душевну тако и телесну, да пребивају у посту и молитви и да често посећују свог духовног оца, савета ради. Такве иконописце цар награђује, а епископи их чувају и поштују „више од обичних људи.” Насупрот томе, ако се иконописац не придржава постављених захтева, он се одваја од свог рада, а у будућем се животу осуђује на вечне муке.⁵³ Овде испада да је дављење иконописом

⁴⁹ Разговори са сликарем Миланом Туцовићем (необјављене свеске).

⁵⁰ Флоренски, 2013, стр. 131.

⁵¹ Ову, у суштини вештачку поделу умногоме је ублажило савремено догматско и литургијско богословље које наглашава управу идеју Цркве као једне и јединствене — без подела. Погл. Fisch, 1990. Patsavos, 1995. Taft, 1984. Матић, 2012.

⁵² Опширније: Veršić, 2013, стр. 560.

⁵³ Флоренски, 2013, стр. 132.

један *оџасан џоухваџџ* и онима који се не уклапају у одређене оквире прете *вечне муке*. Пада у очи да је на такве суд већ пао и пре врховног судије који ће ваљда имати задњу реч. Ипак оштрица мача упућује се западном хришћанству које је, по Флоренском прележало *џеишкџ болесџ*.⁵⁴ И мада је (католичка црква) стекла извесни имунитет, платила је то ценом извитоперења самог устројства духовног живота. Грађење оргуља у 17. и 18. в. је у ствари откриће унутрашње стране ренесансе. „Сама коегзистенција уљане доје са уљано густим звуком оргуља и масни нанос и сочност доја уљаног сликарства унутарње су повезани са сочношћу музике оргуља.”⁵⁵ И те доје, и ти звуци су за Флоренског *земни, џлоџски*.

Велико је питање шта би о. Павле рекао за савремену уметност која је у сваком смислу слободна од сваког ауторитета. И да ли би се сложио са значајним бројем иконописаца и теолога који се слажу да би иконопис требао да користи и достигнућа савремене уметности да са њом кореспондира а не да се скрива у копирању прастарих узора.

5. Икона — тема *дџуђеџ* века

Један од најважнијих аспеката Павла Флоренског управо јесте сагледавање иконе из њене онтолошке перспективе. Он каже да *садржај иконе* припада онтологији и стању у коме нема смрти и разлагања бића.⁵⁶ „Греховност и трулежност света не треба разматрати као емпиријски случајне, јер оне увек оскрнављују свет. Иконопису не припада исказивање тог стања, које мрачи истинску природу ствари: предмет његов јесте сама природа, Богосаздани свет у његовој надсветској лепоти.”⁵⁷ *Икона јесџе слика дџуђеџ века*; она допушта да се прескочи време и да се, макар и нејасне⁵⁸ угледају *слике дџуђеџ века*. Ове су слике потпуно конкретне, и говорити о случајности, значило би уопште не узети у обзир природу симболичког.⁵⁹ Или, како би потпуније рекао Е. Трубецки: *Живойис џоказује дџуђе Царсџво Божије око џрџезе Госџодње*.⁶⁰ Иконолошке премисе о. Стаматиса Склириса, као што је познато, врхуне у есхатолошком као основном аспектџ личности изобразене на икони, он је ову *есхатџолошку* реченицу о. П. Флоренског заправо поставио за основ своје расправе о икони,

⁵⁴ Исто, стр. 143.

⁵⁵ Исто, стр. 144.

⁵⁶ У Литургији оне најпотпуније остварују своју функцију, тамо посредују присуство божанског, уче нас како да уђемо у заједницу са Богом. Види: Burgess, 2024, стр. 175.

⁵⁷ Флоренски, 2013, стр. 155.

⁵⁸ Исто, стр. 157.

⁵⁹ Исто, стр. 158.

⁶⁰ Бурић, 2020, стр. 27.

просто је ову велику мисао развијао у својим есејима, опет као плод (нове) теолошке климе у којој се нашао.⁶¹

У складу са есхатолошком сликом света, о. Павле хвали злато на иконама „као оно на коме нема ни трага мутљагу материјалности и заманозности, већ које је чиста беспредметна светлост, као такво не може се мерити са бојама”.⁶² У сваком случају, очигледно је да се злато односи на духовно злато — преднебесну светлост Божију, оно је ту као одблесак небеске благодати.⁶³

6. Саборност иконе и теологија личности

Икона за Флоренског није *йојединачни йроизвод*, већ суштински припада *саборном делу Цркве*, боље да је рекао Телу. У том смислу тврди. Као што је света Литургија саборно дело чак и онда кад је служи само један свештеник, она укључује и остатак клира, подразумева га.⁶⁴ Тако је и са иконом, иако сликар ради икону сам, подразумева се њено *саборно дејство*.⁶⁵ Саборност Цркве је Павлу на првом месту када тврди да је Црква „Стуб истине” јер непрестано чува дожанску истину откривену у Христу.⁶⁶ „Због тог саборног карактера и икона треба да уђе у сваку кућу, у сваку породицу, мора да постане истински народно, да гласно објављује *Царство Небеско* у самом средишту свакодневног живота.”⁶⁷

Цркви је уопште, у највећој мери туђа морална поука, вели Флоренски, и уколико се о понашању говори црквено, онда је то искључиво у смислу онтологије, онтологије живота, а не моралистички и тим пре не јуридички⁶⁸. Ко је боље од апостола Павла спознао узалудност и духовну опасност *дјела закона*.⁶⁹ Покушаја да се спасемо моралном поуком? И да ли је апостол, после свега доживљеног, могао да нуди норме понашања изван и мимо вере у Христа, тј. онтолошког напајања од Његове пуноће?⁷⁰ Колико је Флоренском стран јуридички аспект истине, толико му је

⁶¹ Погл. Ђурић, 2017, стр. 82–113.

⁶² Флоренски, 2013, стр. 164.

⁶³ Исто, стр. 170.

⁶⁴ Флоренски, 2013, стр. 176. Ипак је нејасна ова констатација о. Павла и тешко би могла да нађе шире оправдање у новијој богословској мисли. Наиме он дословно тврди да уколико би из неког разлога служио само један свештеник, ипак би се учешће епископа, других свештеника, ђакана и других служитеља идеално подразумевало. Исто, стр. 176.

⁶⁵ Исто, стр. 176.

⁶⁶ Camilleri, 2013, стр. 238.

⁶⁷ Флоренски, 2013, стр. 176.

⁶⁸ Црква и њена литургија воде у вечни живот а не сладуњави морализам Толстојев. Burgess, 2024, стр. 182.

⁶⁹ Флоренски, 2013, стр. 198.

⁷⁰ Исто, стр. 199.

драг опитни карактер — проживљено *црквено искуство*.⁷¹ Велику пажњу поклања Култу посматрајући га одвојено од реалности, „Култ је сусрет оностраног са оностраним, временског са вечним, тварног са нетварним.”⁷² Али у говору о онтологији, Флоренски првенство даје љубави када тврди: „Хришћанска љубав мора на најнеприкосновенији начин да буде изузета из области психологије и пренета у сферу онтологије”.⁷³

Ма где биле свечеве мошти и у ма каквом стању очуваности се налазиле, васкрсло и просветљено тело његово у вечности постоји, и икона, показујући га, тим самим не приказује светог сведока, већ јесте сам сведок. И не треба проучавати њу као споменик хришћанске уметности, већ нас то „сам свети” помоћу ње подучава. И оног тренутка када је макар једва приметан зазор, онтолошки одвојио икону од самог свеца, он се сакрива од нас у неприступачну област, а икона постаје предмет међу другим предметима.⁷⁴ Светоотачко схватање бића је то да су човек и природа неодвојиви. Реч је о исконској рајској хармонији. Насупрот овоме греховно комадање твари, супротстављање човека природи у новој уметности јасно се завршило поделом сликарства на пејзажно и портретско. Икона напротив, чува равнотежу оба начела, с тим што: „Прво место поклања цару и женику природе — лицу, а читавој природи, као царству и невести друго”.⁷⁵ Овде Флоренски као да отвара велику тему коју данас заговара *Теолојија личности*. Наиме он поставља темеље теологији личности када говори, позивајући се на древне Свете Оце о личности и природи и о њиховом узајамном сапрожимању. Тврдећи да заправо *Личности дива ња која је носилац њприроде и без које њприрода не може да њпостоји*. „Између Ја и Он налази се Ти. То је онтолошки окрет при којем је личност центар који заједнички делује с оним што је ван њега, и зато и излази из себе, упућујући се на друго”.⁷⁶ Читаво новије догматско богословље управо из ових премиса гради једну теологију личности, природе и слободе.⁷⁷

⁷¹ Camilleri, 2013, стр. 240.

⁷² Флоренский, 2018, стр. 30.

⁷³ Флоренски, 1997, стр. 62.

⁷⁴ Флоренски, 2013, стр. 205.

⁷⁵ Исто, стр. 177. И у погледу гносеологије, личност код о. Павла игра кључну улогу. „У суштини може се спознати само личност и само је личност може спознати”. Флоренски, 1997, стр. 55.

⁷⁶ Флоренски, 2017, стр. 118.

⁷⁷ За велику дебату о личности и природи вероватно треба консултовати митр. Пергамског Ј. Зизијуласа, Zizioulas, 1985. Као и друге богослове, нпр. Γιανναρά, 1976. Мидић, 2009. У основи спора лежи то што идеју преимућства личности над природом треба поставити као аксиом, и то како у тријадологији тако и у антропологији. Не улазећи у ове расправе које су у савременом богословљу, поготово код нас, постале општа места, довољно је само рећи то да је о. Павле Флоренски међу првима, на свој начин, поставио ово питање. Но он није једини, свакако, ту је Берђајев са својом егзистенцијалистичком философијом. Погл: Berdjaev, 2016. и многи други руски богослови.

7. Светлост и сенке

За сенку у иконопису нема места: иконописац се не дави тим мрачним послом и сенке, наравно не слика. Иконописац приказује *диће*, чак благо *диће*, док сенка није *диће*, већ једноставно *одсуство дића*, и карактерисати га нечим позитивним, некаквим присуством, постојањем *дића*, било би истинско изопачење онтологије.⁷⁸ О овоме, често говори о. Склирис у својим есејима.⁷⁹ Иконописац иде од тамног ка светлом, од мрака ка светлости.⁸⁰ Сликарство посматра предмет који је сам по себи реалан и супротан светлости. Својом борбом са светлошћу а уз помоћ сенки, он открива гледаоцу реалност. За иконописца, нема реалности мимо реалности саме светлости и онога што она производи. Оно што најбитније одређује форму — оно се најбоље просветљава; мање значајно мање је просветљено. Јер ми доживљавамо глас Божији као светлост, а небеску хармонију као кретање светила. Оно што Бог није дорекао, што је речено у пола гласа — у том видимо мању светлост, али и мање она је ипак светлост а не тама. Потпуна сенка је апсолутно изван могућности доживљаја јер не постоји, постоји апстракција.⁸¹ Иконопис је вид уметности где све постоји одједном: и материја, и површина, и цртеж, и предмет, и именовање целине. Ова повезаност свих страна иконе, одговара тесној повезаности целовите црквене културе. Икона се пише на светлости и тиме је исказана целокупна онтологија иконописања. Светлост се злати, представља светлост, чисту светлост, не доју. Светлост је простор истинске реалности. Свака боја приближавала би икону земљи, златом стваралачке благодати икона започиње, и златом се благодати која осветљава, тј. издељивањем слојева, завршава. Иконопис у светлости не види нешто спољашње у односу према стварима, али не ни самобитну особину својствену материјалном: за иконопис *свѣтлост њреѣиѡсѣавља и ѣради сѣвари*, она је њихов објективни узрок који управо зато не може да се схвата као нешто што им је само спољашње. Заиста, техника и методе иконописа су такве да оно што приказује не може бити схваћено друкчије до као нешто што се производи светлошћу.⁸² Иконописац изражава хришћанску онтологију не присећајући се учења, већ философирајући својом четкицом. Није случајно што древна сведочанства називају високе мајсторе иконописа философима, иако ови у смислу апстрактне теорије нису написали нити једну реч. Али су, просветљени небеском визијом, ови иконописци сведочили оваплоћено

⁷⁸ Флоренски, 2013, стр. 184.

⁷⁹ Нпр. Склирис, 2003.

⁸⁰ Флоренски, 2013, стр. 185.

⁸¹ Исто, стр. 186.

⁸² Исто, стр. 190.

Слово прстима својих руку и уистину философирали бојама.⁸³ (Овде стоји оно Туцовићево да велика уметност није теорија него сува пракса).

8. Закључак

Смеле тврдње о. Павла у погледу перспективе су постале *ојшџа месџа*. Он се оштро супротставио ренесансном погледу на свет а јасно стао на страну византијске иконе и њене *Обрнуџе џерсџекџиве*. Павле фаворизује оне иконе код којих је нарушавање перспективе најуочљивије, за њега су *ајсолуџно џворачке* оне, које, скоро увек поседују перспективну грешку, с обзиром да се перспектива не појављује у *чисџој уметџносџи* већ у *џримењеној уметџносџи*, као моменат декоративности. Дечији цртежи у погледу обрнуте перспективе, живо подсећају на средњовековне цртеже, Христос као најомиљенија фигура је у центру збивања византијског живописа и дете уколико од њега тражите да наслика своје окружење, увек ће насликати већом фигуром онога кога највише воли. Закључак је да и Византинац највише воли Христа, без кога је и живопис немогућ.

Павлове опсервације о „обрнутом времену” (reverse time), итекако могу да послуже будућим истраживачима да укажу на оно *време* које се доживљава у крилу литургијског служења а које је само предокус будућег Царства Божијег. Павле је у праву када тврди да свако сликарство има за циљ да гледаоца изведе изван оквира чулно доживљаваних боја у *друџу реалносџи*, јер ако нас дело не изводи никуд, онда не може бити речи о њему као уметничком. Мањкавост Павлових опсервација лежи у недостатку учења о есхатологији. Пошто се она не призива у помоћ, Флоренски истрајава на подели реалности на чулно и нечулно, духовно и телесено, и томе слично. Откриће есхатологије, и њена примена у богословљу, решиће управо ову дилему. Он је чврсто веровао да живопис мора бити дело *чиџаве Цркве* а не појединаца. Иконописац не може видети *џрвообраз сџвари* већ се мора покоравати духовним горостасима. Свети Оци су аутори живописа, што значи да Црква има задњу реч над овом светом дисциплином.

Павле инсистира на *доживљајном хришћансџиву* и од иконописца захтева да прво доживи то што хоће да наслика. За његов строги критеријум, постоји Тројица Рубљова, према томе постоји Бог. Надахнут је ученим опсервацијама Светог Сергија Радоњешког о Светој Тројици, и чињеницом да је Андреј Рубљов, у знак похвале оцу Сергију насликао икону Пресвете Тројице, која је престала да буде приказ илустрованог житија, историјски детаљи су отпали од композиције, и икона Андреја Рубљова, тачније преподобног Сергија, постаје нови канон. Поставља се питање, да ли је Флоренски увек у праву када захтева светост од сваког иконописца који би желео да створи нешто оригинално. Чињеница је да Павле пише под

⁸³ Исто, стр. 192.

утицајем актуелне теологије његовога времена, а она је свакако била под снажним утицајем духовничког покрета и јаког критичког става према Западу, зато ће Флоренски тврдити да грађење оргуља у 17. и 18. в. представља унутрашњу страну ренесансе. Сама коегзистенција уљане боје са уљано густим звуком оргуља, масни нанос и сочност боја уљаног сликарства, унутарње су повезани са *земљом и њлојски су*.

Један од најважнијих аспеката Павла Флоренског јесте сагледавање иконе из њене онтолошке перспективе. За њега, *садржај иконе* припада онтологији и стању у коме нема смрти и разлагања бића. *Икона јесће слика бугућеї века*; она допушта да се, макар и нејасне, угледају *слике бугућеїа века*. Икона, није *їојединачни їроизвод*, већ суштински припада *саборном делу Цркве*, као таква треба да уђе у сваку породицу. Ма где биле свечеве мошти, васкрсло и просветљено његово тело постоји у вечности, и икона, показујући га, не приказује светог сведока, већ јесте сам сведок. Светоотачко схватање бића је то да су човек и природа неодвојиви, реч је о исконској, рајској хармонији. Насупрот овоме, ренесансно комадање твари, супротставило је човека природи.

О. Павле поставља темеље *Теолоїји личности* када говори о личности и природи, и о њиховом узајамном сапрожимању. „Личност бива та која је носилац природе и без које природа не може да постоји”. Читаво новије догматско богословље опстаје на овој опсервацији.

За *сенку* у иконопису нема места: иконописац се не бави тим мрачним послон и сенке, наравно не слика. Иконописац приказује биће, чак *блаїо биће*, док сенка није биће, већ једноставно *одсуство бића*. Иконописац иде од тамног ка светлом, од мрака ка светлости, нема реалности мимо реалности саме светлости и онога што она производи, јер ми доживљавамо глас Божији као светлост, а небеску хармонију као кретање светила. Иконопис је вид уметности где све постоји одједном; и материја, и површина, и цртеж, и предмет, и именовање целине. Ова повезаност свих страна иконе, одговара тесној повезаности целовите црквене културе. Икона се пише на светлости и тиме је, исказана целокупна онтологија иконописања. За иконопис *свейлостї їрейїостїавља и їради сївари*. Шта је, у том погледу Рембрант, ако не високи рељеф од светлосне материје! Простор је код њега затворен, а извора светлости уопште нема; све ствари су збир светлосне, фосфоризирајуће материје. У Рембранту се изузетно оштро очитује ренесансно самоодожење света, то самоодожење је повезано са негирањем аскетике.

Извори

- Флоренски, П. (1997). *Сѣуд и ѿврђава исѣине*. књ. 1. Београд: Логос ант.
- Florensky, P. (2002). *Beyond Vision, Essays on the Perception of Art*. London: Reaktion Books Ltd.
- Флоренски, П. (2013). *Обрнуѣа ѿерсѣекѣива — Иконосѣас*. Изд. Руски боготражитељи. Београд: Логос. (Наслов изворника: Священник Павел Флоренский, *Сочинения в чейырех ѿомах*. Том 3: *Обраѣйнаа ѿерсѣекѣива*, стр. 46–101. Т. 2: *Иконосѣас*, стр. 419–526. Москва: Мысль, 1996–1999).
- Флоренски, П. (2017). *Анализа ѿросѣора и времена у делима ликовних умеѣносѣи*. Београд: Логос.
- Флоренский, П. (2018). *Философия куљѣа (Оѣыѣ ѿравославной антѣро-ѣоѣицеи)*. Москва: Академический проект.

Литература

- Antonova, C. (2010). *Space, Time, and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God*. Edition: Ashgate Studies in Theology, Imagination, and the Arts. Farnham, Surrey, England — Burlington, VT, USA: Ashgate.
- Berdajev, N. (2016). *Eros i ličnost — filozofija pola i ljubavi*. Beograd: Akadem-ska knjiga.
- Burgess, J. (2024). *Why Read Pavel Florensky*. Washington: The Catholic University of America Press.
- Veršić, S. (2013). Energijsko i simboličko u koncepciji prostora Pavla Florenskog. *Filozofska istraživanja*, 33 (3) [131], 551–565.
- Ђурић, Ж. Р. (2017). Ка онтологији иконе: Стаматис Склирис у дијалогу са богословљем Светог Максима Исповедника. *Теолоѣикон*, 6, 82–112.
- Ђурић, Ж. Р. (2020). Евгеније Трудѣцкој: Живопис као будуће Царство Божије око Трпезе Господње. *Живойис*, 9, 24–36.
- Zizioulas, J. D. (1985). *Being as Communion: Studies in Personhood and the Church*. New York: St. Vladimir's Seminary Press.
- Γιανναράς, Χ. (1976). *Το πρόσωπο και ο έρωс (Θεολογικό δοκίμιο Οντολογίας)*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Калезић, Д. (1979). Личност и дело Павла А. Флоренскога. *Теолошки ѿо-ѣлеги*, XII (1–2), 1–13.
- Camilleri, C. (2013). Pavel Aleksandrovič Florenskij s Method of discerning spiritual truth. *Acta Theologica*, 32 (2S), Supplementum 17, 228–246. <https://doi.org/10.4314/actat.v32i2S.13>.

- Мајендорф, Ј. (2006). *Увод у свейоошачко доiословље* (књига прва). Врњачка Бања: Пролог.
- Мидић, И. (2009). *Сећање на дугућносi*. Пожаревац: Одбор за просвету и културу епархије браничевске.
- Матић, З. (2012). Символизам и реализам Царства. У Ј. Зизијулас, *Црква у Тајни iпројављена. Оiледи из евхарисiiјскоi доiословља* (IX–XV). Пожаревац: Одбор за просвету и културу Епархије браничевске.
- Patsavos, J. L. (1995). Ecclesiastical Reform: At What Cost? *The Greek Orthodox Theological Review*, 40 (1–2), 1–10.
- Склирис, С. (2003). Онтологија у византијској иконографији. *Саборносi*, IX (1–4), 125–137.
- Taft, R. F. (1984). The Spirit of Eastern Christian Worship. У R. Taft, *Beyond East and West: Problems in Liturgical Understanding* (стр. 111–126). Washington, D.C.: The Pastoral Press.
- Taylor, C. (2012). Florensky and the Matter of Icons: Some Considerations for Modern Christian Culture. У N. Ermolaev (ed.), *Beauty and the Beautiful in Eastern Christian Culture. Sophia Studies in Orthodox Theology*, Vol. 6 (стр. 1–16). New York: Theotokos Press.
- Fisch, T. (ed.). (1990). *Liturgy and Tradition. Theological Reflections of Alexander Shmemann*. Crestwood, New York: St Vladimir's Seminary Press.
- Sheehan, D. (2000). Preface. У P. Florensky, *Iconostasis* (стр. 3–4). New York: St. Vladimir's Seminary Press.

Željko Đurić

Academy of the Serbian Orthodox Church for Arts and Conservation, Belgrade

Ontological Influences of Pavel Florensky on the Theology of the Icon

The paper presents key aspects of the Theology of the Icon by Father Pavel Florensky. It is emphasized that Father Pavel viewed the theoretical positions of the icon in a holistic way. This means that he paid attention to its key aspects: Light, inverted perspective, its orientation to the Kingdom of Heaven and its catholic character. He embraced iconology with a strong emphasis on its function within the framework of the original Orthodox tradition. At the same time, he gave a sharp criticism of the Western Renaissance, realistic view of the world and man.

Key words: Pavel Florensky, Renaissance, inverted perspective, Kingdom of Heaven, Andrei Rublev, ontology, icon.

Датум пријема чланка: 4.5.2025.

Датум прихватања чланка за објављивање: 17.10.2025.