

Полагање Христово у гроб изнад царских двери Саборне цркве у Београду

НЕНАД МАКУЉЕВИЋ

Крај тридесетих и почетак четрдесетих година XIX века у животу црквене уметности Србије обележило је подизање Саборне цркве у Београду. Изградња и декорација београдске катедрале и митрополије означиле су раскид са дотадашњом праксом у Кнежевини Србији,¹ и поставиле пред митрополита Петра Јовановића и Димитрија Аврамовића, ауторе идејног и ликовног програма, задатак да визуелно уобличи идеју верске реформе. У оквиру реорганизације црквеног живота Србије налазило се и ново дефинисање изгледа и просто-ра храма које је, у беседи приликом освећења новоподигнуте цркве у Смедереву, митрополит Петар Јовановић изложио: „Цркве су оно свето место, где можемо највише суштество, Творца и Управитеља света, општег нашег Оца небесног торжественим и овим достојним начином славити и хвалити. Осим тога у цркви чујемо из светог евангелија и других чтенија и пјенија слово живота, које нас извјешћава о вери у једнога христијанског Бога Отца, Сина и Светог Духа,... Овде у светом храму обновљава се у спомен живота, страданија, смрти, воскрсенија и вознесенија на небо Господа Бога и Спаса нашега Исуса Христа у тајанственој служби божијој, света литургија...”² Поштујући идеје о значењу и функцији православног храма, формулисан је сликани програм Саборне цркве у Београду. Тако је и изнад царских двери постављена икона *Полагања Христовог у Гроб*, коју су Аврамовић и митрополит Петар, иконографским и реторичко-алегоријским садржајем и програмским решењем, прилагодили захтевима функције простора и верске реформе.

I

Изградња Саборне цркве у Београду започета је 1836. године, а непосредно по завршетку грађевинских радова отпочета је и њена унутрашња декорација.³ Израда иконостасне преграде и мобилијара поверена је Димитрију Петровићу, Србину, вајару који је живео и радио у Бечу.⁴ По одредбама уговора, Петровић је био у обавези и да припреми све иконе за сликање. Уз навођење других, истакнуте су биле и „надверне” иконе. У продужетку уговора помињу се само „горњег тракта иконе” које треба да се, најкасније до половине новембра 1843, пошаљу београдској општини. То указује да је Петровић можда већ до 1842.

припремио за сликање иконе за поље изнад царских двери.

Сликарски радови у Саборној цркви поверени су тада већ угледном младом сликару Димитрију Аврамовићу.⁵ Ликовно образовање, започето код Арсе Теодоровића у Новом Саду, наставио је у Бечу, где се није зауставио само на сликарској академији, већ је, судећи према досад познатим и проученим радовима, пратио и делатност савременика. Димитрије Аврамовић је савршено познавао савремене токове у уметности, као и уметност Назарена.⁶ Примећено је да је у Београд донео варијанту црквеног сликарства, која је овладала Европом под утицајем Овербековог римског круга и бечких настављача Купелвизера и Фириха.⁷

Аврамовић је у београдској Саборној цркви прво приступио изради икона за иконостас, а потом је извео обиман циклус зидних слика. Најве-роватније да су његови први радови биле престоне иконе, које је, пошто је Петровић припремио платна, извео до 1842. године. На тај начин би датовање иконе *Полагања Христовог у Гроб*

¹ М. Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд-Крагујевац 1987, 68-69; Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије 1791-1848*, Београд 1988, 115-126.

² А. Илић, *Петар Јовановић*, Београд 1911, 286.

³ О Саборној цркви у Београду: Б. Вујовић, *Саборна црква у Београду*, Годишњак града Београда XXX (Београд 1980) 87-111; Исти, *Саборна црква у Београду*, Београд 1996.

⁴ Уговор са Д. Петровићем склопила је Београдска општина, а митрополит Петар Јовановић потврдио, током 1840. Како Петровић у предвиђеном року није испунио преузете обавезе, уговор је 1842. обновљен и продужен до 1.8.1843, када је најкасније требало да буде постављен иконостас у цркви: Д. Медаковић, *Рад Димитрија Петровића на иконостасу београдске Саборне цркве*, Зборник Филозофског факултета IV-1 (Београд 1957) 145-156.

⁵ О Аврамовићу: П. Васић, *Димитрије Аврамовић*, Београд 1970.

⁶ О назареном црквеном сликарству: К. Andrews, *The Nazarenes*, Oxford 1964; F. Biittner, *Die klugen und toerichtren Jungfrauen im 19. Jahrhundert, Zur religiösen Bildkunst der Nazarener*, Stadel Jahrbuch 7 (München 1970) 207-225; Исти, *Peter Cornelius, Fresken und Freskenprojekte*, Bd I, Wiesbaden 1980.

⁷ М. Јовановић, *Међу јавом и мед сном, Српско сликарство 1830-1870*, Београд 1992, 219.

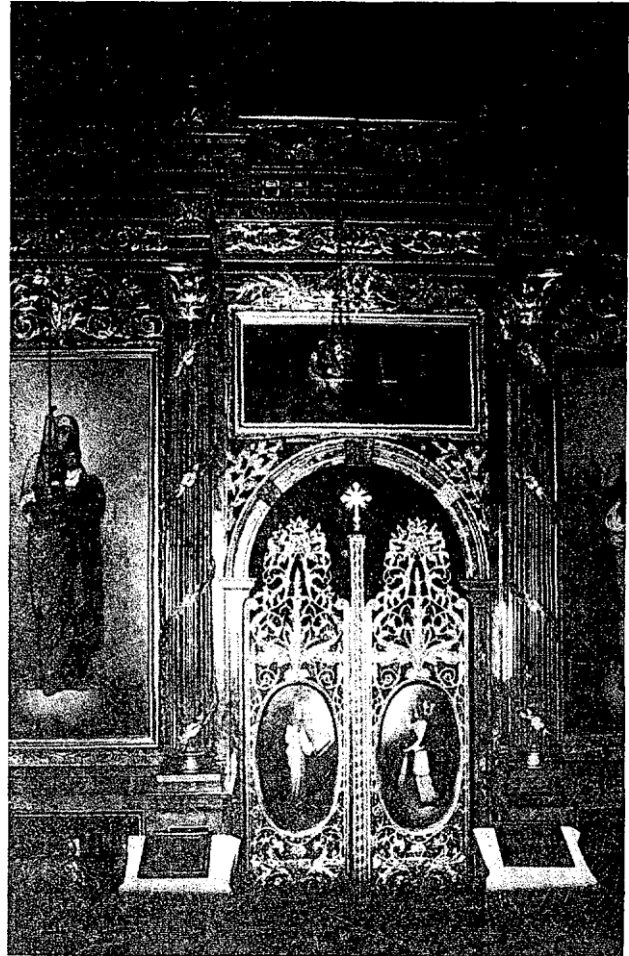


Сл. 1 Иконостас Саборне цркве у Београду

Fig. 1 Iconostase de la Cathédrale de Belgrade

изнад царских двери пало у период од 1842. до 1845, када је сликање иконостаса завршено.

Сцену *Полагања Христовог у Гроб* Димитрије Аврамовић је приказао у унутрашњости пећине. Кроз њен отвор у десном углу виде се Голгота и три крста. Насупрот гробу налази се Богородица склопљених руку на грудима, обучена у мафорион. Иконографија представе *Полагање Христово у гроб* на иконостасу Саборне цркве у Београду заснована је на опису догађаја из јеванђеља по *Матеју* 27, 59-60, *Марку* 15, 46-47, *Луки* 23, 53 и *Јовану* 19, 38-42.⁸ Реконструкцијом историјског догађаја, представа Христове сахране смештена је у унутрашњост пећине у којој се налазио гроб Јосифа из Ариматеје. Такав начин приказивања ове сцене близак је византијским примерима, где се приказује уношење тела у пећину.⁹ Исто иконографско решење среће се у западноевропској уметности већ од XVI века, и то код немачког сликара Алтдорфера.¹⁰ Приближно исто решење примењује и Рембрант. Сличне композиције доносе Петер Корнелиус¹¹ на једном од цртежа ове теме и Аврамовићев савременик Јозеф Фирих, на зидној слици у Johanneskirche у Бечу.¹² У српском црквеном сликарству тај иконографски образац примењује Теодор Илић Чешљар.¹³ Аврамовић је



Сл. 2 Полагање Христово у Гроб - икона изнад царских двери Саборне цркве у Београду (фото: Б. Миљковић)

Fig. 2 La Mise au Tombeau - icône surmontant la porte royale à la Cathédrale de Belgrade (photo: D. Miljkovic)

исти пример могао да упозна и преко неких од илустрованих *Библија*.¹⁴ Уобичајени приказ ове сцене, какав је на српским антиминосима XVIII века, као и у код Фириха и Корнелијуса, укључује ношења тела Христовог на плаштаници. Кроз отвор пећине, на Аврамовићевој композицији, види се Голгота, што указује, у складу с описом из *Јеванђеља по Јовану*, на невелику удаљеност. Код

⁸ О иконографији *Полагања Христовог у гроб*: G. Schiller, *Iconography of Christian Art II*, London 1962, 168-172; G. Schweicher, *Grablegung Christi*, Lexikon der Christlichen Ikonographie 2, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1970, 191-196; Н. Покровски, *Евангелие в памјатниках иконографији*, СПетербург 1892, 386-390.

⁹ Н. Покровски, *нав. дело*, 386-390.

¹⁰ G. Schiller, *нав. дело*, 168-172.

¹¹ F. Buttner, *Peter Cornelius, Fresken und Freskenprojekte*, 55-56.

¹² B. Rittinger, *Führichs Wiener Kreuzweg*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 2-3 (München 1979) 172-173.

¹³ М. Тимотијевић, *Теодор Илић Чешљар (1746-1793)*, Нови Сад 1989, нап. 13, сл. 119.

¹⁴ М. Јовановић, *Илустроване Библије из библиотека у Бечу и Минхену*, Зборник Филозофског факултета X-1 (Београд 1968) 300-301.

Корнелијуса и Фириха скициран је и врт у коме се налази гроб - пећина.

Чин сахране обављају Јосиф и Никодим, који-ма је према апокрифним изворима - помагао и један Јевреј. Они спуштају Христово тело, руку склопљених на грудима, положено на белу плаштаницу, у камени уздигнути гроб. Ток приказане сахране тече од представе Јосифа из Ариматеје, који је тело Христово скинуо са крста, увио у плаштаницу и положио у сопствени гроб. Јосиф, седе браде, обучен у горњу црвену и доњу жуту хаљину, има турбан на глави и папуче на ногама. У тежњи да се историјски прикаже, он је насликан као старац обучен у оријентални костим, као и на Корнелијусовој и Фириховој композицији.¹⁵ Крај његових ногу налази се камена плоча гроба. Он држи десном руком Христово раме, а левом плаштаницу. Јеврејин, краће тамне браде, са црвеном капом на глави и тамним огртачем, окренут је леђима посматрачу и левом руком држи плаштаницу. Он је, према апокрифним изворима, помагао Јосифу да Христа скине са крста и сахрани.¹⁶ Павел Ђурковић га је приказао у *Скидању са крста* с иконостаса у Дунафелдвару 1801. године,¹⁷ а Димитрије Аврамовић у истој представи 1850.¹⁸

Никодим, млад човек са брковима, заогрнут огртачем који указује на његову војничку службу, приказан је како спушта Христове ноге у гроб. Његово учешће у овој сцени описано је у *Јеванђељу по Јовану*. Као учеснице овог догађаја приказане су Богородица и Марија Јосијина, која се помиње у *Јеванђељу по Марку*. Богородица и Марија Јосијина истоветно су обучене у горњу плаву и доњу црвену хаљину. Оне стоје крај гроба руку склопљених на грудима. Овај гест поникао је из класицистичког сликарства и означава болни сусрет са смрћу и страшну празнину која после смрти остаје.¹⁹ Крај гроба, леђима окренута посматрачу, приказана је Марија Магдалена како клечи руку склопљених у молитви. Ово иконографско решење формално произлази из западно-европске уметности. У српској уметности јавља се на антиминсима из XVIII века, где је Марија Магдалена приказана као заступница човечанства како приступа евхаристичном Христовом телу, што је формулисано у литургијској пракси, у педесетом псалму и молитви трећег часа.²⁰ Лево крај гроба у који се полаже Христово тело представљена је стојећа фигура Јована Богослова. Он је десну руку подигао и прислонио уз лице. Овим гестом је представљена жалост у класицистичкој уметности, као и у Греузовом *Грешном сину* и *Давидовој сахрани ратника*,²¹ а у српском сликарству на икони *Скидања са крста* Арсе Теодоровића.²²

Приказујући *Полагање Христово у Гроб*, Димитрије Аврамовић је поштовао описе из јеванђеља, по којима се оно обавља у вечерњим часовима. Кроз отвор пећине види се ноћни пејсаж. Христово тело, које је у контрасту са тамном позадином пећине, представља извор светлости.

Овакво решење произлази из симболичког схватања светлости, које потиче још од средњег века а модел је барокне формулације.²³ Христ се идентификује са светлом, извором вечног живота. Исто наглашава и Гаврило Поповић, блиски сарадник митрополита Петра Јовановића, професор и ректор београдске Богословије и епископ шабачки, у беседи о смрти: „јер у гробу овог све је тама и мрак, кроз који око наше није у стању прозрети, а у Христовом гробу сија сама светлост, сушти живот...“²⁴

Икону Димитрија Аврамовића *Полагање Христово у Гроб* карактерише иконографски садржај који не понавља дословно ранија позната решења. У њој аутор, користећи стандардна иконографска решења појединих приказаних личности и гестова, као и један од типова ове сцене, формулише њено ново виђење. Иконографски садржај Аврамовићеве композиције указује да се сликар придржавао јеванђеоског описа догађаја, што јасно указује да је он применио вид историје у формулисању ове теме. У организацији слике, Аврамовић је морао да усклади садржај са савременим православним тумачењем овог догађаја па је сходно сопственим и захтевима наручи формулисао њен композициони изглед.

II

Оригиналност Аврамовићеве композиције *Полагања Христовог у Гроб* произлази из његове способности да у складу са захтевима наручиоца формулише приказ јеванђеоског догађаја, односно да примени приказ вида историје, једног од највиших облика изражавања по ренесансним

¹⁵ О иконографији Јосифа из Ариматеје: G. Kaster, *Joseph von Arimathea*, Lexikon der christlichen Ikonographie 7, Rom-Freiburg-Berlin-Wien 1974, 203-204.

¹⁶ M. Boskovits - G. Jaszai, *Kreuznahme*, Lexikon der christlichen Ikonographie 2, 590.

¹⁷ Икона је репродукована у књизи: М. Јовановић, *Српско црквено сликарство и Градитељство*, 52, сл. 65.

¹⁸ Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Београд 1987,17, сл. 64.

¹⁹ D. Johnson, *Corporality and Communication: The Gestural Revolution of Diderot, David and The Oath of the Horati*, The Art Bulletin Vol. LXXI No. 1 (New York 1989) 111-112; R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, New Jersey 1974.

²⁰ М. Тимотијевић, *Први српски штампани антиминси и њихови узорци*, Зборник за ликовне уметности Матице Српске 23 (Нови Сад 1987) 43-48.

²¹ D. Johnson, *нав. дело*, 111-112.

²² Л. Шелмић, *Арса Теодоровић*, Нови Сад 1978, сл. кат. 3.

²³ М. Тимотијевић, *Светло као симбол на представама Благовести у српској уметности XVIII века*, Свеске Друштва историчара уметности Србије 16 (Београд 1985) 57-61.

²⁴ Г. Поповић, *Духовне беседе*, Београд 1895, 204.



Сл. 3 Икона Полагање Хрисиово у гроб, Саборна црква у Београду, рад Димитрија Аврамовића

Fig. 3 *La Mise au Tombeau*, icône due à Dimitri Avramović, Cathédrale de Belgrade

теоријама уметности. Коришћење вида историје, још од ренесансе, подразумевало је алегоријски карактер слике.²⁵ Зато је Аврамовић, поштујући захтеве о адекватној формулацији слике, ускладио композициону организацију с одговарајућим реторичким исказом, где је ликовним елементима истакао најбитнији сегмент дела и тиме указао на њен алегоријско средиште. Аврамовић је тако поштовао и користио традиционалне принципе у развоју ликовне уметности, који су од антике па све до модерног доба били тесно везани са правилима говора епохе.

Реторика, по античким мерилима прва у хијерархији уметности,²⁶ утицала је као један од чинилаца на остале слободне вештине. Реторичке одредбе важеће у једном времену и у једној средини функционисале су и у ликовним програмима који су тада настајали.²⁷ То потврђују анализе појединих трактата о архитектури и сликарству, попут Албертијевог „*De Pictura*“.²⁸

Реторичка правила су деловала на ликовне уметности вишеструко. Досадашња проучавања показују да су утицаји били усмерени како на формулацију ликовног дела, тако и на програмске целине. У основи формулације и одређења карактера дела стајао је реторички вид који је даље и утицао на примену и распоред осталих елемената. Услови за функционисање односа реторика слика, који су убличавали једно дело, увек су лежали у одређеним историјским околностима. Идеали и захтеви времена и средине наметали су целокупност деловања. Зато су задаци реторике и ликовне уметности управо и били на истим позицијама. Начин транспонованја реторичких правила у ликовне елементе мењао се кроз развој уметности. Свака епоха градила је сопствени говор и формулисала другачије сликане исказе појединих реторичких елемената. Основа говора текста

слике у XIX веку биле су ренесансне инвенције ликовног језика, које су се у уметности одржале све до модерне.

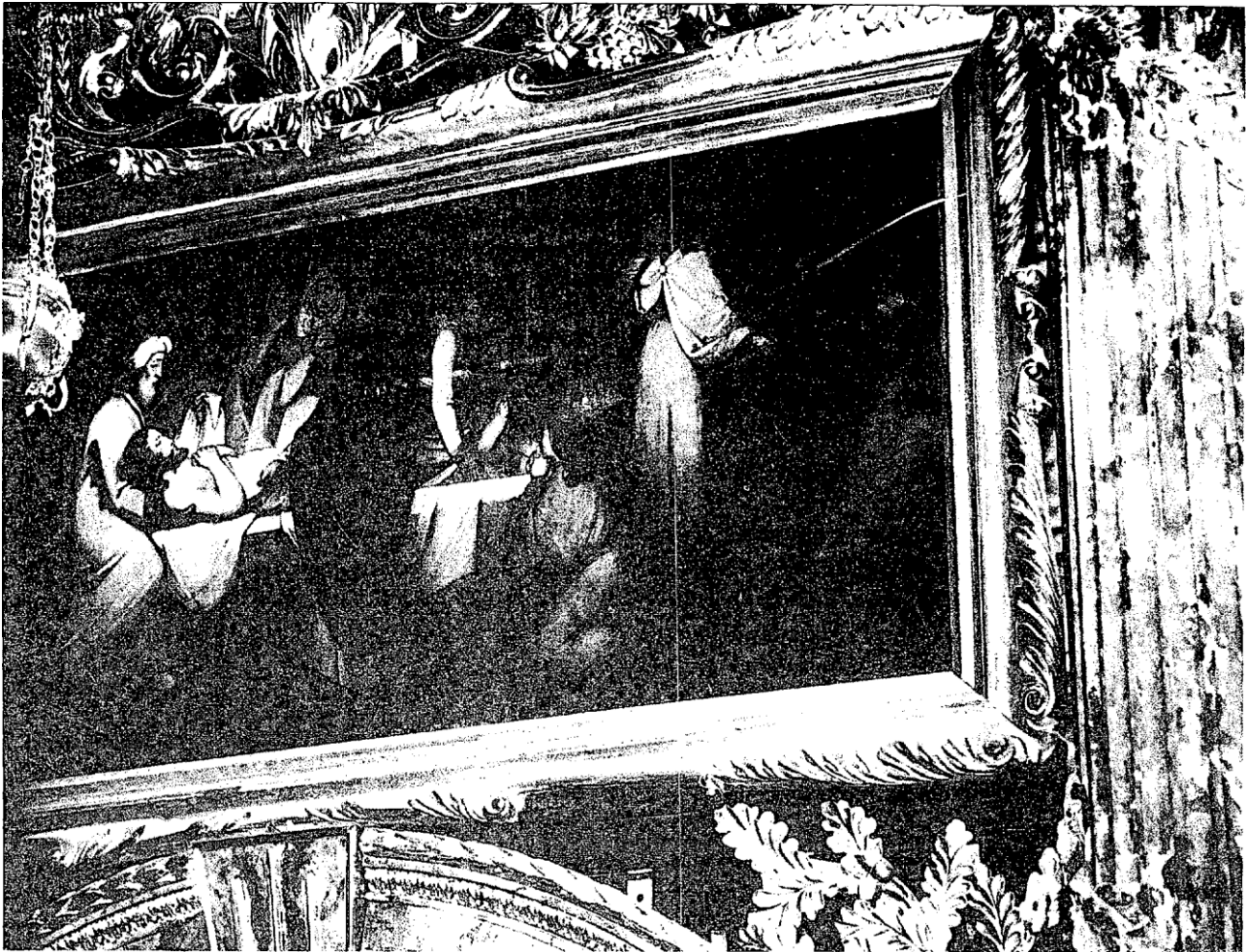
Почетком XIX века романтичарски покрети формирају нове погледе на стварност, који се јасно очитују у свим родовима уметничког изражавања. У теорији реторике тога доба сви принципи се подређују постављеном ангажованом циљу. Православно проповедништво тога доба одређено је положајем хришћанства. Прве деценије XIX века, у животу хришћанских цркава, обележене су интензивном верском реформом, умногоме ослоњеном на барок, изазваном атеистичким покретом оличеним у Наполеону. То је свакако утицало да се конфесионалне разлике подреде

²⁵ J. M. Greenstein, *Alberti on Historia; A renaissance view of the structure of significance in narrative painting*, Viator 21 (Berkeley, Los Angeles - London 1990), 273-299; о алегорији у XIX веку: M. Wagner, *Allégorie und Geschichte*, Tübingen 1989; H. T. Wappenschmidt, *Allégorie. Symbol und Historie im späten 19. Jahrhundert*, 1984; о алегорији у српском сликарству XVIII века: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад-Београд 1996, 198-209.

²⁶ Античка традиција о „Седам слободних вештина“ функционише и током XIX века. Георгије Петровић 1842. сврстава реторику - красноречје у „красна слободна уметности“, cf. *Класицизам код Срба* 4, Београд 1967, 107.

²⁷ R. W. Lee, *Ut Pictura poesis*, New York-London 1967; H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantine Art*, Princeton 1981; Исти, *The Art of Comparing in Byzantium*, The Art Bulletin Vol. LXX No. 1 (New York 1988) 88-102; F. Buttner, „Argumentation“ in *Bildern der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Struktur in der Bildkunst*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 1 (München 1994) 23-46; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 164-198.

²⁸ K. Patz, *Zum Begriff der „Historia“ in L. B. Albertis „De Pictura“*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 3 (München 1986) 269-287.



Сл. 4 Икона Полагање Христово у Гроб, детаљ, Саборна црква у Београду, рад Димитрија Аврамовића (фото: Б. Миљковић)

Fig. 4 La Mise au Tombeau, icône due à Dimitri Avramović, détail, Cathédrale de Belgrade (photo: B. Miljković)

заједничком хришћанском циљу, што је допринело интензивнијој размени и међусобном коришћењу искустава. На то јасно указује и чињеница да је за потребе српског свештенства Евтимије Ивановић превео и приредио *Кратке поучителне беседе* по Амвросију, архиепископу Санктпетербуршком, и Геригу и Ерману, римокатоличким проповедницима из Аустрије.²⁹ Задаци који се постављају пред реторичаре тога времена налазе се на линији хришћанског просветитељства и васпитања поданика. Србима су примери оваквог деловања црквеног проповедништва били познати из руске праксе, коју је установио још Теофан Прокопович,³⁰ а која је почетком XIX века била не само у употреби већ и надограђена установљењем Светог савеза, чиме је цар постављен за поглавара цркве.³¹

У пракси Српске цркве, уз превођење омилија са руског, попут Рајићевог превода Синодалних проповеди за потребе Карловачке митрополије, још од XVIII века користили су се и латински и словенски реторички приручници. Иста пракса настављена је и почетком XIX века (1821), када Аврам Мразовић издаје *Руководство ка красноречију*. Он се у предговору свог приручника пози-

ва од старијих на Квинтилијана, а од савременика на „Шелера“.³² У словенском свету тада функционише угледна реторика М. В. Ломоносова, на коју Мразовића упућује митрополит Стратимировић.³³ Сачуван је и уџбеник реторике који је, на основу Квинтилијанове,³⁴ написао Јован Стерија Поповић, угледни министар Кнежевине Србије.

²⁹ Пренумеранти за ово дело били су многи свештеници са подручја Србије, као и сам Митрополит Петар Јовановић, *сф. Свѣтѣмъ Ивановичемъ, Кратке поучителне беседе*, Нови Сад, 1838.

³⁰ О утицају руских реторика на Србе: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 164-180. О оквирима у којима се овај вид реторике примењивао код Срба: М. Костић, *Духовни регуламент Петра Великог 1721. и Срби. Прилог историје нашег рационализма*, Зборник радова за проучавање књижевности 2 (Београд 1952) 61-89.

³¹ Г. Флоровски, *Пути Русског Богословља*, Београд 1991, 130-131.

³² *Руководство къ словенскому красноречію*; издано Аврамомъ шт Мразовичъ, въ Бѣдинѣ градѣ, 1821, 19.

³³ М. В. Ломоносов, *Крайкое руководство к риторике на пользу любителей сладкоречий, полное собрание сочинений*, Труды по филологии 1739-1758, Москва-Ленинград 1952, 89-378.

³⁴ В. Јелић, *Стерија и Квинтилијан*, Нови Сад 1988.

Карактеристике реторичког излагања и правила црквеног проповедништва тога доба, која су важила и у сликарству, биле су под утицајем просветитељских програма, заснованих на историјској, библијској истини. То утиче на смањење броја описаних учесника и на јасно изложен и сажет ток радње. Ово наглашава и Евтимије Ивановић. Он у предговору *Кратких поучителних беседа* излаже непрактичност Рајићевог превода Синодалних проповеди као исувише дугих. Пренумеранти за ово дело били су многи свештеници са подручја Србије, као и сам митрополит Петар Јовановић, што указује на његову повољну рецепцију.³⁵ Сачуване беседе епископа шабачког и професора омитике у београдској Богословији Гаврила Поповића, потврђују да су јасне и кратке форме биле доминантне у црквеном проповедништву Србије средином XIX века.³⁶ Његове беседе оцењене су као „кратке, но језгровите и пуне садржине“.³⁷

Према правилима црквеног проповедништва, примењиваних у Србији средином XIX века, прати се ток излагања на Аврамовићевој икони *Полагања Христовог у гроб*, као што се и открива алегоријско средиште композиције.

Основе реторичког говора чине три целине *Изобретеније - Inventio, Расположение - Dispositio и Украшеније*. „Расположение“ означава смештање приказане идеје у одређени поредак. У зависности од ораторовог, сликаревог циља употребљава се одређени реторски вид и њему се саображавају „Изобретеније карактеристике радње“ и „Украшеније уметничке одлике говора“.³⁸ У складу с овим правилима, циљ Аврамовићеве композиције приказ историје, одредио је садржај и распоред слике. „Изобретеније“ представе *Полагања Христовог у Гроб* Димитрије Аврамовић је приказао у складу са јеванђеоским текстом, што се уклапа у правила приказивања историје, где се захтева верни приказ тока догађаја, учесника и њихових карактеристика, времена и места. Иконографија представе *Полагање Христово у гроб* на иконостасу Саборне цркве у Београду то и показује. Централни приказ је чин сахране који обављају Јосиф и Никодим. Они спуштају Христово тело склопљених руку на грудима у камени уздигнути гроб, а присутни су Богородица, Марија Јосијина, Марија Магдалена и Јован Богослов. Христово тело, склопљених руку на грудима, положено је на белу плаштаницу. Сцена се одвија у унутрашњости пећине, кроз чији се отвор види Голгота. Ток догађаја није поремећен наглашавањем детаља.

У складу са захтевима реторичког казивања, сликар исказује све карактеристике приказаног догађаја, личности и њихове радње. Аврамовић тако приказује и стања појединих учесника, подређена приказу главног догађаја, сахране Христове. Актери *Полагања Христовог у гроб* својим ставовима не ремете главни ток радње, али својим гестовима јасно указују на своја осећања. Богородица и Марија Јосијина гестом показују

болни сусрет са смрћу,³⁹ док Јован Богослов изражава жалост.

У склопу реторичког казивања, у складу с омитичком традицијом, истакнуто је и приказивање контраста на икони, сликањем светлости у гробу у тамном, ноћном пејзажу. Слично наглашава и Гаврило Поповић, блиски сарадник митрополита Петра Јовановића, професор и ректор београдске Богословије и епископ шабачки, у беседи о смрти: „Исус Христос, сишав у гроб, поразио је смрт и сатро њена страшила, од који је презао човек, као чедо природе, јер у гробу овог све је тама и мрак, кроз који око наше није у стању прозрети, а у Христовом гробу сија сама светлост, сушти живот...“.⁴⁰

Други део реторичког говора представља „Украшеније“. Помоћу њега говор добија уметничке карактеристике, као и снагу исказа. Као један од елемената „украшенија“, који нарочито одговара историјском казивању и даје снагу исказу је „привосокупление када се ка појму једног имена многи глаголи или пак ка једном глаголу многа имена односе“.⁴¹ На икони *Полагање Христово у гроб* Димитрије Аврамовић је управо тим поступком у приказу Христовог тела лоцирао најснажнији елемент слике. Христово тело представља средиште читаве композиције и наглашени елемент контрастиран тамној позадини. Његов приказ, као извор светлости, уједно је, у смислу реторичког „украшенија“, снажно исказана метафора и алегоријско средиште композиције.

Светлост као метафора, у хришћанству, јасно је везана за Христа као извор вечног живота. Ово решење уједињује симболичка схватања светлости, настала још у средњем веку, као и модел барокне формулације,⁴² која се у романтизму обнавља.⁴³ Идентификација светлости са мртвим Христовим телом алегоријски указује на значење композиције. Она је заснована на догматском тумачењу Христове жртве и смрти као залога вечног живота, истакнутог месту у литургијској пракси Цркве. Све јасно указује да композиција *Полагања Христовог у гроб* носи евхаристијски карактер и да са наглашеним и метафоричким

35 *СВѢТЛѢМЪ ІВАНОВИЧѢМЪ, КРАТКЕ ПОУЧИТЕЛНЕ БЕСѢДЕ.*

³⁶ Г. Поповић, *Духовне беседе*, Београд 1895.

³⁷ А. Илић, *Место предговора у: Г. Поповић, Духовне беседе*, XX.

³⁸ М. В. Ломоносов, *нав. дело*, 293.

³⁹ D. Johnson, *Corporality and Communication: The Gestural Reviuiton of Diderot, David and The Oath of the Horati*, 111-112; R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, New Yersey 1974.

⁴⁰ Г. Поповић, *Духовне беседе*, 204.

⁴¹ М. В. Ломоносов, *нав. дело*, 274.

⁴² М. Тимотијевић, *Светло као симбол на представама Благовести у српској уметности XVIII века*, 57-61.

⁴³ Светлосно решење приметио и оценио као елемент романтизма: П. Васић, *Димитрије Аврамовић*, Галерија САНУ 9, Београд 1970, 42.

решењем Христовог мртвог тела као извором вечнога живота управо одговара положају и функцији ове иконе изнад царских двери, где се током Великог входа одвија симболична сахрана Христова.

Ш

Функционисање иконе која се поставља изнад царских двери иконостаса везано је у богословљу XIX века за симболику и литургијску праксу олтарског простора. Стандардна тема овог поља иконостаса јесте *Тајна вечера*, која, како у *Црквеном богословљу* наводи митрополит Михаило, представља одраз онога што се збива у олтару.⁴⁴ Уз симболичко значење простора у коме се одиграва Тајна вечера, олтар током литургије добија и друга значења. Једно од њих јесте гроб Господњи, када царске двери представљају врата гроба. Идеја олтара као гроба везана је за симболичко функционисање Великог входа током литургије као Погребња Христова. Оваква интерпретација овог важног литургијског чина позната је још од најранијих тумача православног богослужења. Почетком XIX века она доживљава обнову у знаку руског историјског богословља. Функционисање иконе *Полагања Христова у гроб* на иконостасу Саборне цркве везано је за царске двери изнад којих се налази, као и за олтарски простор. Оно полази од симболичких значења, који се налазе још у средњем веку, часне трпезе као гроба и Великог входа као сахране Христова.⁴⁵

Богословски извори који су утицали да митрополит Петар Јовановић овако формулише литургијску праксу налазе се у руском богословљу које се током друге половине XVIII века заснивало на „латинско-протестантској схоластици“ и на скоро археолошком ишчитавању и превођењу светоотачке литературе. То богословље су одликовали библијски реализам и познавање свештеног текста у његовој историјској перспективи. У ту „егзетику“ био је укључен и веома снажан моралистички и „надзидатељни“ алегоризам. Један од аутора таквог богословља био је и епископ нижегородски Венијамин Румовскиј.⁴⁶ Његово дело *Новаја Скрижаљ*, издато 1803. године, било је познато на територији Карловачке митрополије. Сачувано је прво издање ове књиге са потписом митрополита Стефана Стратимировића,⁴⁷ који је пресудно утицао на богословско формирање митрополита Петра Јовановића.⁴⁸

Опис сложеног литургијског церемонијала у коме Велики вход симболише Сахрану Христову доноси *Новаја Скрижаљ* епископа Венијамина. У њој се Венијамин позива на коментар литургије средњовековног теолога светог Германа Цариградског. Чин сахране у *Литургији Јована Златоустог* почиње распростирањем антиминос који симболише гроб који је Јосиф себи припремио, а у који је положено Христово тело. Потом, док се

кади олтар, архијереј прилази проскомидији, као месту Распећа и по откривању светих дарова вади частнице. Како архијереј симболише Христов лик, он не учествује у Великом входу, већ Свете дарове даје свештенику и ђакону. Они тада представљају Јосифа и Никодима. Воздух означава плаштаницу, а од других покроба један представља судариј, којим је била обавијена Христова глава, а други погребну тканину. Кадионица се носи за смирну и алој, којима је било помазано Христово тело. Како Христос није погребен на месту Распећа, већ пренет у пећину у којој се налазио гроб, свештеник узима Свете дарове из проскомидије, која означава Голготу, излази кроз северне двери са саслужитељима и са лампадама. Током Великог входа свештеник помиње разбојника непосредно пре молитве за себе и све људе.

По завршеном Великом входу, верницима се допушта да посматрају Христову сахрану. Часна трпеза означава врт у коме се налази Христов гроб, антиминос. Покров чаше, уместо воздуха, означава плаштаницу којом је тело било обавијено, а покров дискаса уместо сударја којим је било прекривено лице, а потом и Христос у гробу. Зато свештеник прво полаже чашу па дискас ка антиминос и тада говори тропар *Благообразнн ѿсиф со дрѣва снем прѣстоѣ твоѣ тѣло, плащаницѣ истою ѡбвиѣ, и блгоуханнн ви гробѣ новѣ положи.*⁴⁹

У *Служебнику*, који је саставио митрополит Петар Јовановић за потребе Православне цркве у Србији 1838. године, управо је дат литургијски ток Великог входа, како га је описао епископ Венијамин.⁵⁰ То јасно указује да се Велики вход као симболички приказ Сахране Христова редовно обављао на богослужењима у Србији у време митрополита Петра.

Симболички чин Сахране Христова у годишњем литургијском циклусу одвијао се на Велики петак, за време вечерње службе десетог часа, у коме је погребен, и током јутарње на Велику суботу. Током вечерње на Велики петак, после читања *Јеванђеља по Матеју 27, 1-61*, које се одвија на дверима,⁵¹ где се поново говори о догађајима о крсној смрти и сахрани Христовој, од јутарњег састанка фарисеја до тренутка када Јосиф напушта гроб и долазе мироносице, одвија се погреб.⁵² Јосифа из Ариматеје симболише

⁴⁴ *Црквено богословље*, Београд 1860, 26.

⁴⁵ R. Taft, *The Great Entrance*, Rome 1975, 216-219; P. Evdokimov, *La signifacation des portes dans les eglises orthodoxes*, Bible 51, maijuin 1963, 64.

⁴⁶ Г. Флоровски, *Пути Русског Богословља*, 104-107.

⁴⁷ Чува се у библиотеци Српске православне патријаршије.

⁴⁸ О односу митрополита Петра према митрополиту Стефану Стратимировићу: Б. Слијепчевић, *Историја српске православне цркве II*, Београд 1986, 324-328.

⁴⁹ Венијамин, *Новаја Скрижаљ*, част втора, Москва 1803, р3д-рб.

⁵⁰ *Служебник*, Београд, 1838, ог-од.

⁵¹ В. Николајевић, *Велики типик*, Београд 1984, 190.

⁵² Д. Ј. Никольског, *Страшна и велика седмица*, Тулга 1887, 110-112.

архијереј. Он прво испуни олтар мирисним кадом, у спомен оних мириса којима је Јосиф увио Христово тело. Потом дигне плаштаницу, слику Христову, са часне трпезе и изнесе је на глави наред цркве, која се онда претвара у свети гроб и ту остаје до Васкрса. За архијерејом иду верни, попут побожних жена, које су посматрале сахрану, за Јосифом. Током овог хода певачи певају погребну песму.⁵³ Према сачуваним описима, овај део богослужења на Велики петак био је веома репрезентативно одржаван у Саборној цркви у Београду за време митрополита Петра Јовановића.⁵⁴

Јутарње богослужење на Велику суботу посвећено је Погребу Исуса Христа. Оно се састоји од погребних песама, опела над гробом Христовим, које обављају чтеци над плаштаницом постављеном на средини цркве. Погреб Христов обавља се током певања *Трисвете песме*. Тада свештеници подобно Јосифу и Никодиму узимају плаштаницу и обносе је три пута око цркве. По завршеном опходу стављају је поново на гроб.⁵⁵

Погреб Христов у службама Великог петка и Велике суботе обележен је јаким емоцијама, исказаним певањем стихира попут „*Тѣбѣ одѣкцагос свѣтом, ко ризою,*“ у којој су *Јосифов плач, Канон Симеона Логотета на плач Пресвете Богородице*,⁵⁶ *Плач на погребеније Христово* Димитрија Ростовског. У овим песмама наглашена је улога Богородице и њена жалост за сином. Иконографско решење иконе *Полагања Христовог у гроб* Димитрија Аврамовића не одговара литургијском ритуалу Великог петка и Велике суботе.

Истицање Великог входа као сахране Христове имало је јак морализаторски карактер. Током његовог трајања за време свештеникове молитве верни су морали да се ниско клањају и да, док пролазе Свети дарови траже опроштај својих грехова, и то из дубине душе сагласно са разбојником.⁵⁷ Такав снажан морализаторски карактер наведен је у беседи на Велики петак у *Синдоланим проповедима*, које је превео Јован Рајић за потребе Карловачке митрополије. У њима се после страшне осуде у злу пребивајућих верни позивају на покајање и молитву Христу да их одржи у вери и у завету са њим до краја живота.⁵⁸ Инсистирањем на вери и завету овде је лична побожност надограђена везивањем за Цркву, као испуниоца вере и завета.

У Кнежевини Србији, у којој је по успостављању државне и црквене самосталности верска реформа представљала једну од најбитнијих државних активности, доношена су и званична акта која су се односила на понашање верних током богослужења. Кнез Милош је јуна 1837. издао наредбу „у смотрењу вршења њихове дужности у цркви ради истинског богопоштовања“. Спољашњи вид богопоштовања „телесним знацима треба засведочавати“. Тако при Великог входа верник треба „да се здраво приклони к земљи, за знак истинитог смирења и покорности к Богу“. Свако ко то није поштовао, морао је да буде кажњен и у цркви јавно изобличен.⁵⁹ Такво

снажно морализаторско значење Великог входа као Сахране Христове у Кнежевини Србији утицало је да се изнад царских двери Саборне цркве у Београду постави икона *Полагања Христовог у гроб*.

Постављањем иконе *Полагања Христовог у гроб* изнад царских двери у Саборној цркви у Београду митрополит Петар Јовановић је и визуелно нагласио богослужбену праксу која се у том простору одвијала. Морализаторски карактер литургијског чина понела је и икона. Она је визуелно подсећала вернике на Христову смрт ради искупљења људског рода и тиме утицала на неопходност њиховог покајања и живота у складу са црквеним правилима.

Ликовна формулација представе *Полагања Христовог у гроб*, као и њена функција на иконостасу, указује на њен снажан морализаторско-дидактички карактер. Иконографски утемељена у јеванђеоским текстовима у складу са просветитељским начином излагања и допуњена обновљеним барокним елементима, икона изнад царских двери Саборне цркве у Београду визуелно је приказивала Сахрану Христову. Литургијска пракса, заснована, у складу са духом времена, на средњовековним изворима и светом Герману Цариградском, ритуално је евоцирала Христову сахрану управо током Великог входа и службе деветог часа на Велики петак. Приказивање смрти кључне личности хришћанске историје, Исуса Христа, подсећало је вернике на жртву за њих учињену и на обавезу придржавања моралних кодекса Цркве. Визуелизовани догађај сведочио је у гестовима актера сцене о обновљеном неостојицизму на који су се верници позивали у беседама и указивао на спасење кроз евхаристично тело Христово. Морално-дидактички програм није се ту заустављао, већ се проширивао на грађанске и поданичке дужности. Оваква формулација богослужбене праксе и иконе која ју је визуелно приказивала управо је везана за активности наручиоца.

Митрополит Петар Јовановић, идејни творац ликовног програма београдске катедрале, био је реформатор црквеног живота у Србији. Трудио се да то буде по угледу на праксу Карловачке митрополије. Пред њим је био поновни процес христјанизације земље тек изашле из турског ропства,

⁵³ А. Муравјов, *Писма о служби Божијој*, Београд 1928, 99-100.

⁵⁴ А. Илић, *Петар Јовановић*, 436; Исти, *Место предговора* у: Г. Поповић, *Духовне беседе*, XX.

⁵⁵ В. Николајевић, *нав. дело*, 193; А. Ј. Никол скаго, *нав. дело*, 116-120.

⁵⁶ А. Ј. Никольскаго, *нав. дело*, 111-112, 118-120.

⁵⁷ *Венямин*, *нав. дело*, рзѣ-рзѣ.

⁵⁸ *Собрание разных недѣльныхъ и праздничныхъ нравочителныхъ поученин, Виеннѣ 49, д. 38.*; о Рашћевим проповедима: М. Костић, *Проповеди Јована Рајића, Студија о политичкој цензури књиге у XVIII веку*, Сремски Карловци 1922.

⁵⁹ А. Илић, *Митрополит Петар Јовановић*, 154.

затак на коме је радила и новостворена српска држава. Инсистирање на пракси просветитељског доба, везаној за крај XVIII и почетак XIX века, било је због тога нужно. Његова активност на отварању богословије, успостављању богослужбених обреда и велика пажња обраћена чину исповедања верника, биле су продужене њиховим васпитавањем, не само као чланова црквене већ и грађанске и државне заједнице. У оквиру тог процеса ушло је и постављање изнад царских двери иконе *Полагања Христовог у Гроб*. Ту се ликовним језиком, одговарајућим савременим проповедничким правилима представе, у складу са њеним историјско-канонским схватањем везаним за литургијску праксу простора у коме се налази, обраћало посматрачу и морализаторски на њега утицало, а све у оквиру процеса успостављања верског и грађанског живота Србије, на коме је предано радио митрополит Петар Јовановић.

Димитрије Аврамовић је извео композицију *Полагања Христовог у Гроб* сходно историјским тумачењима овог догађаја. Не поновивши позната решења, он је њену реализацију прилагодио виду приказивања историје и нагласио Христово тело као идејно средиште композиције које алегоричким ликовним говором указује на литургијско-есхатолошки карактер иконе, што одговара њеном месту и функцији изнад царских двери.

Садржај Аврамовићеве иконе одговара литургијском чину Великог входа, као симболичне Сахране Христове. У циљу потпуног испуњења митрополитових захтева, Димитрије Аврамовић је попут савршеног оратора организовао, извео и прилагодио композицију актуелним захтевима.

Рад Митрополита Петра Јовановића и Димитрија Аврамовића на реализацији ликовног програма Саборне цркве у Београду био је условљен захтевима верске реформе. Тада је, као и раније у случају сличних захтева спровођења ангажоване побожности и ширењу и одржању вере дошло до блиске сарадње уметника и црквених наручиоца. Циљ је био доследно спровођење идеје реформе, што је условило одговарајућа ликовна програмска и композициона решења. У потпуној реализацији ових захтева, простор храма и слика која га је пратила, морали су да буду усклађени са савременом теолошком мишљу и постављеним црквеним нормама. Успешно реализујући ове принципе митрополит се одлучио за програмско решење, које је реализовало најбитнији литургијски чин у том простору, а Димитрије Аврамовић је сходно томе извео историјски вид композиције. Тиме је у икони изнад царских двери *Полагања Христовог у гроб* успешно реализован један од сегмената у визуелном спровођењу верске реформе у Кнежевини Србији.

Mise au Tombeau surmontant la porte royale de la cathédrale de Belgrade

NENAD MAKULJEVIĆ

Dans le cadre des travaux d'ornementation et de décoration de l'intérieur de la cathédrale de Belgrade (1842-1845), Dimitri Avramović exécuta, conformément aux exigences du métropolitain Petar Jovanović, l'icône qui évoquait la mise au tombeau du Christ et qui fut placée dans l'iconostase au-dessus de la porte royale. La formule picturale de la Mise au Tombeau et sa fonction dans l'iconostase rendent évident le caractère à la fois moralisateur et didactique de l'icône en question. Fondée, du point de vue iconographique, sur les textes de l'Évangile, conformément aux idées sur l'éducation du siècle des lumières, et complétée d'éléments du baroque rénové, l'icône figurant au-dessus de la porte royale de la cathédrale de Belgrade est une représentation visuelle de l'ensevelissement du Christ. Les rites de la liturgie, fondés, en conformité avec l'esprit de l'époque, sur les sources médiévales et sur le texte de saint Germain de Constantinople, évoquaient l'ensevelissement du Christ précisément le jour de Vendredi saint, au moment de la grande entrée et de l'office de la neuvième heure. L'évocation de la mort du personnage principal du christianisme, Jésus Christ, rappelait aux fidèles le sacrifice fait en leur faveur et leur obligation

d'observer le code moral de l'Église. L'événement visualisé témoignait, par les gestes des acteurs de la scène, du néostoïcisme auquel le prêtre invitait les fidèles dans ses oraisons; la représentation en question leur rappelait aussi le salut à obtenir par la réception de l'âme et du corps eucharistiques du Christ. Cependant, le programme moral et didactique ne s'arrêtait pas là, il s'étendait aux devoirs civils des sujets. Cette formule des rites liturgiques et l'icône qui représentait visuellement ceux-ci étaient reliées aux activités de celui qui avait commandé la composition en question.

Le métropolitain Petar Jovanović, qui a conçu le programme de la décoration peinte de la cathédrale de Belgrade, se proposait de réformer la vie religieuse en Serbie. Ce faisant, il prenait pour modèle la métropole de Sremski Karlovci. Il s'agissait pour lui de christianiser à fond le pays qui venait de se libérer de l'esclavage sous les Turcs, tâche dont l'État serbe, nouvellement restauré, cherchait à s'acquitter à son tour. Pour l'accomplir, il était nécessaire d'insister sur les méthodes d'éducation pratiquées vers la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e. Il déploya des efforts en vue de la fondation d'un établissement religieux pour la forma-

tion des prêtres, ainsi qu'en vue de la restauration des rites et des cérémonies liturgiques. Il consacra une grande attention à l'acte de confession des fidèles, en cherchant à les éduquer de façon à en faire des membres actifs non seulement de la communauté religieuse, mais aussi de la société et de l'État. C'est en envisageant la réalisation de ces idées qu'il fit placer la Mise au Tombeau au-dessus de la porte royale. En usant du langage de la peinture et en se conformant aux règles de la prédication de l'époque et aux conceptions du canon relatives à la liturgie, cette représentation s'adressait au spectateur dans un ton moralisateur en l'engageant à contribuer à la restauration de la vie religieuse et civile de la Serbie.

Dimitri Avramović a exécuté la composition de Mise au Tombeau en s'en tenant aux interprétations historiques de cet événement. Sans reprendre les solutions connues, il l'a adaptée à la forme dont on évoquait l'histoire; en même temps, il a mis en relief le corps du Christ en tant qu'idée centrale de la composition qui, par le langage allégorique de la peinture, suggérait le caractère liturgique et eschatologique de l'icône, ce qui correspondait à la fonction de celle-ci et à sa place au-dessus de la porte royale. Le sujet de l'icône est en harmonie avec l'acte liturgique de grande entrée en tant qu'ensevelissement symbolique du Christ. En vue de satisfaire

aux exigences du métropolite, Dimitri Avramović, tel un parfait orateur, a organisé et exécuté la composition, en l'adaptant aux besoins du moment.

Le travail du métropolite Petar Jovanović et du peintre Dimitri Avramović à la réalisation du programme de décoration peinte de la cathédrale de Belgrade était déterminé par les principes de la réforme religieuse. Cette fois, comme d'ailleurs toutes les fois qu'il s'agissait d'insister sur une dévotion engagée, de propager et de consolider la foi, la collaboration entre l'artiste et les gens d'Église s'imposait. Une mise en oeuvre cohérente des idées de la réforme était le but à atteindre et c'est ce but qui avait déterminé le programme de la décoration peinte et le choix des sujets traités dans les compositions. En vue d'une réalisation intégrale de ces idées, l'espace de l'église et l'image qui le décorait devaient obéir à l'idéologie théologique de l'époque et aux normes établies de l'Église. Dans le désir de mettre en oeuvre ces principes, le métropolite avait opté pour un programme qui réalisât un acte liturgique essentiel, alors que Dimitri Avramović, s'y conformant, a traduit l'aspect historique de la composition. C'est ainsi que l'icône figurant au-dessus de la porte royale a interprété visuellement une partie de la réforme religieuse dont la réalisation était en cours dans la Principauté de Serbie.