

КОНСТАНТИНОВА ARS CHRISTIANA И ЊЕН ОДЈЕК У УМЕТНОСТИ ЦРКВЕ

Разлог осветљавања овог тематског садржаја није заснован само на тежњи да се пригодом јубилеја, начини омаж Светом Цару Константину и епохи коју је обележио, већ да се потраже и препознају модели традиције која је темељно утицала на потоња уметничка дешавања. Ово се чини и због потребе, да се помоћу стечених сазнања потраже могући правци кретања савремене Црквене уметности. Последњих деценија је на овом пољу изражено, појачано интересовање за досегнућа уметности ране Цркве, њене укоренености у Антици, али је практична примена древних иконолошких садржаја у наше време, углавном указивала на неукост инспиратора и живописца. Како је епоха позне Антике коју препознајемо као *Ars Christiana* верујемо – кључна за развој (уметничко) визуелних садржаја Хришћанске цивилизације, ова расправа ће се бавити њеним развојним процесима. Новији археолошки налази, укључујући и не мали број са ових простора (као што је недавно откривена гробница са Христовим монограмом у Нишу), осветљавају уметност поменуте епохе новим сазнањима о њеној природи, распрострањености и висини уметничких остварења. Тематске концизности ради, садржинске и естетске одлике епохе, биће одгонетане само на основу једног типичног споменика, Константиновог славолука који је недалеко од Колосеума подигнут 312 – 315 год.¹ Прецизније - фокус ће се усмерити на неке рељефе, за које верујемо да су кључни за потоњи развој уметности Цркве. Користиће се аналогije, претежно са наших простора због уверења да непосредни увид у артефакта нуди потпунију слику аналитичару, али и да уметност провинција на један пролошки начин сведочи уметнички програм престонице (сл. 1).

Сумарном опсервацијом естетског израза Константиновог славолука, склапамо познату слику – ово је последњи у низу великих тријумфалних лукова Римског царства са естетским својствима предходних. Заиста, уз незнатна „померања“ садржинских и формалних концепата, сви они еманирају истим, тежњама – да створе утисак тријумфа позног Царства. Тако се

¹ Датовање по Н. W. Jenson, *Istorija umetnosti*, Beograd 1982, 149. Н. Keler, *Rimsko carstvo*, Novi Sad 1970, 191



Сл. 1. Константинов славолук, Рим, 312-315.г.

Fig. 1 Arch of Constantine, Rome, 312-315

споменик обновитељу али и неком ко је и укинуо Царство, бар у његовом изворном облику. Његова „контраверзна“ личност је у жељи да обнови једно оронуло устројство, успоставила потпуно нову културу а славолук који је у његово име подигнут у Риму, прави је символ те промене. Овде се тражи одговор на питање: шта је ново у иконолошком садржају Константиновог славолука и како ће се потом, те новине одразити на даљи развој уметности.

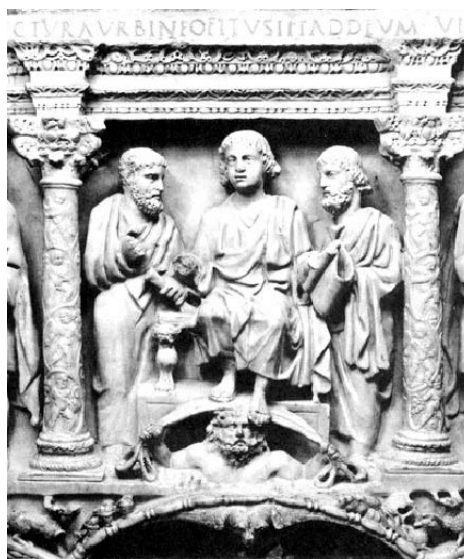
Славолук је еклектичко дело интегрисаних ранијих споменичких целина Трајана, Хадријана и Марка Аурелија, па се поставља питање (у контексту теме): Шта се овим хтело? Појава се не може једноставно објаснити ужурбаношћу израде и лошим стањем клесарских радионица у Риму тога доба. Синтеза готових елемената ранијих споменика се делимично може објаснити, тенденцијом да се исказе веза са славним предходницима, што би нагласило континуитет добре владавине и непољуљано трајање Царства. Ови старији рељефи су ипак за ову прилику и у новим околностима прерађивани, тако да су ранији царски портрети преправљани у Константинове. Они дакле, нису имали историјско – садржинску вредност по себи, већ су своју сврху „остваривали“ новим контекстом. Поред тога што се настојало да се Константин прикаже као обновитељ Царства, са свим добрим особинама предходника, ова појава пројављује и друге идеје у развоју римског рељефа. То је нарочито испољено у преради медаљона Хадријановог ловачког споменика, где је цар приказан у сцени лова. Тондални циклус се завршава приказом приношења жртве Аполону, који је Хадријану за утеху и у склопу развијања новог култа, овом приликом добио лик царевог љубимца – Антиноја. У тој представи проскинезе ми данас видимо уместо Хадријана – Константина, а да ли уместо Антиноја поново имамо Аполона? Склон сам уверењу да религијска осећања „аутора“ нових медаљона нису сасвим одређена; да се под видом дивинизованог младића појављује нека мешавина источних култова (Сола или Хелија?) са вероватноћом да имамо и неки пра образац хришћанских ан-

у Константиновом, могу препознати стилске одлике старијег лука Септимија Севера, и још старијих једноставнијих форми почев од Августовог доба. Помоћу ових аналогија се са великом вероватноћом може реконструисати генезареволюционарног концепта раскида са традицијом. Ми смо, данас готови да у Константиновом споменику видимо некакву прекретницу; он истовремено представља очување континуитета али и крај једне традиције. Ово је

тропоморфних персонификација. Ово уверење је засновано на природи римског синкретизма која и подразумева синтезу различитих култова и у самој уметности. Чак и да је у питању погрешна претпоставка у вези Хадријанових - Константинових тонда, овај образац ће оставити трага у хришћанској уметности какав се на пример може препознати у клесаном лику Христовом на саркофагу Јунија Баса (око 359 год.).² У питању је тип лепог „голобрадог“ младог човека у смиреној, „седећој“ позифилозофа. Хадријан је чини се у овом случају пресудан као и његов посредан утицај на Константина и потоње политичке и културне реформе, у чијем је окриљу рођена једна нова цивилизација – Нови Рим – Византија. Овај велики градитељ, мистик склон интроспекцији и пре свега хеленофил, се са друге

стране показао као изразити чувар римског наслеђа. Његова гробница („Тврђава анђела“) на десној обали Тибра и обовљени Пантеон – типично су римске грађевине, које ће веома много утицати на развој облика рано-хришћанских гробница – богомоља а потом и великих византијских цркава. Константин је у томе следио Хадријана, подржавајући тежње обнове типично римских обичаја, и у томе отишао још даље од својих предходника. Он је за разлику од Хадријана бријао браду, што је био типично римски обичај, посебно негован од Августа до Трајана, који је и обновио ову стару римску праксу. Римско схватање голобрадости, као божанског атрибута је у раној Цркви, вероватно, утицало на формирање типа Христа, као голобрадог Спаситеља. (сл. 2)

Из овога се у Цркви данас изводи (вероватно погрешан) закључак да је тип – Христа детета старији и аутантичнији образац његовог лика од типа – Пантократор, где је Христос приказан у зрелом добу (од 30.–33.г.) и са брадом. Голобради Христос каквим га опажамо на поменутом саркофагу из Ватикана, (али и на другим сродним споменицима), није дете већ одрастао човек – Богочовек Христос, приказан у духу римске традиције. Постављен је између апостола Петра и Павла, који су представљени као „брадати“ филозофи, што можемо видети на портику славолюка (над бочним отворима) где је приказан Константин, цар – светитељ између фигура Хадријана и



Сл. 2. Христос између св. Петра и св. Павла, Саркофаг Јунија Баса, око 359, мермер, Ватиканске пећине, Рим

Fig. 2 Christ between St Peter and St Paul, the sarcophagus of Junius Bassus, around 359, marble, Vatican Caves, Rome

² Lawrence Nees: *Early Medieval art, Oxford History of Art*, Oxford university press, Oxford – New York 2002.



Сл. 3. Старохришћанска гробница, Ниш, IV век

Fig. 3 Early-Christian crypt, Niš, IV century

Марка Аурелија. Мудрошћу се одликују све три, али божанством одише само средишња фигура. Две апостолске бочне, имају смисао да појачају значај средишње. „Симетрична слика, статична и хијератична, могла је симболисати само најузвишеније идеје и садржаје“.³ Да је на поменутом саркофагу приказан не као дете већ – одрасли мушкарац сведочи и његов седећи положај философа који подучава. Контекст у коме се појављује Христос међу апостолима, указује на иконологију смрти, из чега следује да је нагласак на Васкрсењу Христовом, а не на оваплоћењу (Сина Божијег). Тај концепт ће се касније развити, али и утемељити у општем уверењу Цркве, на основу чега се и сматра да је реч о старијем поимању обрасца лика Христовог, који се у овом примеру налази међу Петром и Павлом, као и његов монограм у старохришћанској гробници у Нишу.⁴ „Овде је, дакле, централна идеја пастир – Спаситељ (као у хришћанским катакомбама). Услед тога је философ „истинити философ“ а књига његове философије је јеванђеље. Садржај праве философије је пастир спасења, који стоји у средини, а у коме се крије јеванђеоски Христос.“⁵ Сликане аналогije такође потврђују становиште: на пример мозаик олтарске апсиде из San Vitale, где је он међу анђалима и светима као и на мозаику са јужног зида базилике San Apolinare Nuovo. (сл. 3)

На једној кутији од слоноваче видимо Христа како свечано седи у трону и како благосиља десном а у левој руци држи свитак. Опет је између

³ Г.Ц. Томашевић, *Рановизантијски подни мозаици*, Београд 1978, 56.

⁴ Л. Мирковић, *Старохришћанска гробница у Нишу*, Стариначар књига V-VI, САНУ, Београд 1956. 58-60

⁵ F. Gerke, *Kasna antika i rano Hrišćanstvo*, Novi Sad 1973, 36

Петра и Павла, који у гесту удивљења рукама указују на њега, слично као на нишким фрескама.⁶ На једном од фризова који је наменски клесан за Константинов славолук, представљен је Цар који се тријумфално обраћа сенату и окупљеном народу на Римском форуму. Овај рељеф открива читав низ правила која ће се „позлатити“ у византијској уметности. Пре свега, већ поменути и доследно спроведена симетрија је скоро канонизовани метод да се истакне божанско својство личности, што је у хришћанској иконографи пренето на основну тему - Богочовека Христа (овоплоћеног Логоса). Ово се нарочито односи на иконе са наглашеним есхатолошким смислом као што је „Деизис“ или његова проширена верзија „Страшни Суд“ (пр. Христа Хоре – Константинопољ) али и у композицијама Христових јављања по Васкрсењу мироносицама (Сопоћани)⁷ или апостолима (Грачаница, Сопоћани).⁸ Видели смо да симетричност није изум Константинових клесара, већ стари антички модел да се нагласи Божанство. (сл. 4)

Један од најстаријих примера је остварен на чувеној „Лављој капији“ у Микени где налазимо две пропете лавице окренуте ка неком аниконичном божанству оличеном у античком стубу. (Magna Mater или Кибела?).⁹ Скултурална група се налази над самим улазом што говори о томе да се „главна тема“ развија управо у програму портала. Симетрија, центричност и истоветност бочних фигура по себи наглашава нешто, што би по себи могло бити божанство; сам концепт код посмарача условљава такав утисак. То донекле искључује могућност профилактичке улоге лавица, будући да је њихова „пажња“ усмерена на стуб, а и тиме што њихов став не изражава снагу ни борбеност. Вилперт уочава у овоме неки „идеални концепт“ у коме се парови користе као спона са основним смислом целе представе, и то да парови мењају смисао у зависности од централне представе.¹⁰ (сл. 5)



Сл. 4. Кутија од слоноваче

Fig. 4 Ivory casket



Сл. 5. Лавља капија, Микена, око 1250. п.н.е.

Fig. 5 Lion Gate, Mycenae, around 1250 B.C.

⁶ L. Nees, *нав. дело*, 53

⁷ В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963.

⁸ Б. Живковић, *Грачаница - цртежи фресака*, Београд 1989; Цртежи 30 В. Ј. Ђурић, *нав. дело*, табла у боји XXIV.

⁹ Б. Гавела, *Историја уметности античке Грчке*, Београд 1987, 66-67

¹⁰ Г.Ц. Томашевић, *нав. дело*, 55-56



Сл. 6. Рељеф са представом
Константиновог обраћања сенату и народу,
Константин славолук

Fig. 6 The relief with the presentation of
Constantine speaking to the Senate and the
citizens, Arch of Constantine

Константинов рељеф је разрадио концепт до детаља, који ће се обилно пласирати у оквиру уметности везане за римски синкретизам (пренето на Диоскуре, Атисе, Хермуле итд.) али чини се као правило, у Хришћанској уметности Византијског царства и Поствизантије. На Константиновом рељефу су фронтално приказане само фигуре Хадријана, Марка Аурелија а у центру и самога Константина, чија је фигура поред тога - већа и сложенија. Сенатори су ка њему окренути не показујући инте-

ресовање за фигуре Константинових предходника, који опет заједно са сенаторима и окупљеним народом треба да:

1. Подсете на континуитет добре владавине.
2. Сугеришу њено божанско устројство.
3. Разбијени на четири групе, умање линеарну монотонију композиције.

Стилизација спроведена у обликовању фигура, на необичан начин, евоцира архајски модел приказивања божанства. Увећаних глава и помало здепасте, оне су естетска антитеза хеленистичким фигурама са тонда у горњој зони. Тешко је поверовати да је аутор клесаног „догађаја из 312. г.н.е.“ имао потешкоћа да досегне Хадријанове мајсторе, јер нема наговештаја ни да је покушавао. Он је дакле, свесно ишао ка другачијој интерпретацији, верујући да ће својим начином, историјску композицију начинити достојном небеске славе. Ово је чини се, кључ за одгонетање укупног естетског програма третирања фигуре и личности. Телесност чак и кад се одликује нарочитом лепотом у новој *Ars Christiana*, више није тема за себе, а сваки покрет је, не у функцији наглашавања лепоте тела, већ основног идејног концепта (иконолошког садржаја) уметничког дела. Деформитети који настају у оваквом ликовном поступку, нису естетски промашаји већ су функционални елементи идеје: 1. основног значења композиције. 2. да су ове личности „заборавиле“ на своја тела. Примарни акценат је на њиховим лицима, чија сложеност „амортизује“ понекад и карикатуралност тела и покрета. Све ово указује на то, колико је византијски живопис фокусиран на духовну потку иконе, у којој лепота тела по себи нема значаја, али ни лица у физичком смислу. Христоличност постаје естетски принцип у портетској уметности Византије. То се нарочито очитује када она изостаје (нпр. у мање важним ликовима који се понекад приказују из профила). (сл. 6)

Линијско приказивање укупне архитектуре форума, такође открива нови начин: у овом случају – метафизичко приказивање простора што је даље, такође развио византијски живопис. Као нека расклопљена макета, римски форум је приказан у другом плану, залеђу фигуралне групе. И ако је не обухвата, код посматрача се ствара утисак да су цареви, сенатори



Сл. 7.
Медаљони
и фриз,
Константинов
славољук, Рим

Fig. 7 Medallions
and frieze, Arch
of Constantine,
Rome

и народ на форуму, где се одвија догађај сваког царевог наступа. Илузионистичко третирање простора замењено је симболичким; само присуство елемената архитектуре чини се довољно, да се исказе место догађаја централне теме. Свођење елемената архитектуре и пејсажа на символ у постипку приказивања простора у уметности Цркве је доведено до правила. Тако је потпуно избрисана граница између појмова споља – унутра (екстеријер–ентеријер) тако да, када видимо икону еванђелисте са кућом у другом плану, доживљавамо као да је он у кући а не испред ње. Овај рељеф је с’тога прекретница поимања простора у визуелним уметностима Цркве кад елемент простора самог по себи, губи сваку вредност.

Кружне композиције са сценама лова су постављене у горњој зони, изнад Константинових линеарних рељефа. За „њега“ су очито Хардијанови медаљони били прикладни да се новим, дубоким смислом украси тријумфални лук. Прате развојну линију иконографије Херојских коњаника почев од Александра у борби код Иса, Партенонских фризова, Титовог тријумфа или коњаничког споменика Марка Аурелија. На једном медаљону цар је приказан на коњу који више лебди него што галопира, огрнут хламидом која лепрша, у тренутку кад убија дивљег вепра. Мада позајмљена, ова ће клесана икона извршити велики утицај на уметност позне Антикe, ране али развијене Хришћанске уметности. О великој распрострањености овог иконолошког обрасца сведочи и мноштво споменика са наших простора. (сл. 7)

Тако на надгробном споменику *Publiusa Aelinusa Posidonianusa* из Доброг Дола код Скопља (II век)¹¹ уочавамо исту схему: коњ је у неком полулебдећем скоку са коњаником који убија дивљег вепра. (сл. 8) Копљем у десној руци пробада плен а иза леђа му лепрша усталасана хламида.



Сл. 8. Надгробни споменик,
Добри До, II век

Fig. 8 A gravestone,
Dobri Do, II century

¹¹ Д. Вучковић Тодоровић, *Римски двојни гроб из Доброг дола код Скопља*, Старинар књига VII-VIII САНУ, Београд 1958, 293



Сл. 9, 10. Небески и земаљски јахач,
гробница Виминацијум IV век

Fig. 9, 10 Celestial and terrestrial horseman,
Christian tomb, Viminacium, IV century

приказ подсећа на мноштво сличних који су били радо постављани на votivne плоче и надгробне споменике римских ветерана дужином граничног правца Viminacium –Thessalonike.

Једини сликани коњаник (два приказа) налази се опет у Viminacium-у: реч је о фрескама једне гробнице за коју се верује да је хришћанска. Оне представљају фреско верзију Трачког коњаника или како се сматра – небеског и замаљског јахача. Контекст налаза (гробница) повратно баца ново

У рушевинама престонице Moesia Superior пронађено је много оваквих споменика; сви они прате описану иконографску схему и носе популарни назив Трачки коњаник. Најчешће припадају надгробним споменицима а један од њих је клесан на бочној страни Проконеског саркофага (данас у лапидаријуму пожаревачког музеја). Како се ова и представа жене која тугује, разликује од укупне камене пластике саркофага (за коју се верује да је клесана у Проконесу), њихово настајање се везује за неку локалну радионицу Viminaciuma.¹² Овај једини импортни саркофаг је овде највероватније стигао делимично клесан (фризови са гирландама) а бочни рељефи су дорађени у складу са локалном традицијом. Премда, су приказани у нешто плићем рељефу него делови које су обликовали малоазијски клесари, у њима има неког античког концепта и зрелости. Што се тиче коњаника, поред велике сличности коју показује са раније поменутима (укључујући и Константинов медаљон), његов

¹² М. Томовић, *Проконески саркофаг са гирландама из Viminaciuma*, 73

светло и на Константинов медаљон. Костолачки ловци по свему подсећају на камене коњаничке иконе: јахачи на „лебдећим“ коњима огрнути усталасаним хламидама, приказани су у тренутку када копљем пробадају дивље звери (лава односно леопарда). Овде је као и на каменој плочи из Доброг Дола доследно комбинована сцена лова са елементима врежа винове лозе. „Симболика винове лозе скрива се у њеном периодичном умирању током јесени и рађању током пролећа. Као и свака друга листопадна биљка и винова лоза симболизује буђење природе, а самим тим и живота. Доводећи у везу са људским животом, може асоцирати на његово Васкрсење, а самим тим и на бесмртност.“¹³ Следујући Геркеовој тези да је у Ранохришћанској уметности „прави мистагог“¹⁴ – смрт и обзиром да се ради о иконографском програму гробнице, онда и елементе винове лозе треба сагледавати у том контексту. Тада се и сцена лова може схватити у духовном смислу - као својерсна победа над смрћу (оличној у зверима). Не може се са сигурношћу тврдити да је овако јасан концепт имао аутор Константинових медаљона, али су они очито извршили знатан утицај на потоњи развој концепта иконе вечног живота, пројављеној кроз коњанички портрет дивинизованог покојника. У византијској уметности се тема развија кроз иконе светих ратника (Димитрија, Георгија, Теодора Тирона и Стратилата) као и на коњаничким иконама Архангела Михајла (пр. Лесново).¹⁵ Заснованим на тексту Откривења: „И наста рат на небу; Михаил и анђели његови завојштише на аждају...“ (Откр.12,7).

Очито да савремена Црквена уметност нема оригиналних решења ове теме и кроз имитацију традиционалних образаца на извештан начин сведочи да је у кризи. Настојање да се даље развија концепт Херојских коњаника победоносца (са смислом победе над смрћу) препознаје се код Уроша Предића, његовим сликама Светог Георгија, које евоцирају Александрову битку код Иса (или лов са саркофага из Сидона), потом и Константинов



Сл. 11. Христов монограм, гробница Виминацијум IV век

Fig. 11 Monogram of Christ, Christian tomb, Viminacium, IV century

¹³ Б. Миловановић, *Вегетабилни мотиви на надгробним споменицима из Виминацијума*, 110

¹⁴ Ф. Герке, *нав. дело*, 22

¹⁵ С. Габелјић, *Црвени коњанички лик арханђела Михајла у Лесново*, Зограф 8, Београд 1977, 56

ловачки медаљон. Предићев концепт прати иконографску схему црквене уметности инспирисану средњовековним ритерским митовима о алама и аждајама. Грипенкерлов асистент за Антику се кроз своје образовање сретало са овим темама, али је и његово дело више уметнички цитат него настојање да се даље развија ова тема.

Закључак

Уметношћу која је настајала у време Константина Великог је слојевито прожета, Црквена уметност источног царства – Византије. Мада је то неспорна чињеница, ово истраживање тежи да укаже на то, у коликој је мери живопис Цркве заснован на идејама *Arts Christianae*, тако ово излагање чини полазиште ширег истраживања, које ће се у сегментима бавити појединачним садржинским, композиционим и формалним својствима црквеног сликарства утемељеног на уметности позне Антике. Начин на који је *Arts Christiana* начинила синтезу античких (естетских и иконографских) модела и достигнућа може бити веома инструктиван у развоју ерминевтичких праваца савремене Црквене уметности. Резултати Константинових политичких и културних реформи, око хиљаду и седамсто година прожимају Цркву и цивилизацију, у много већој мери него што се то обично подразумева. Ово је више него довољан разлог да се Цар Флавије Валерије Константин, рођен у античком Нишу сматра – светим.

Goran Janićijević

CONSTANTINE'S ARS CHRISTIANA AND ITS IMPACT ON THE ECCLESIASTICAL ART

The aim of this topic is to analyze the art related to Constantine and the period of his reign, as well as to study mutual interactions of the Antiquity and eastern cults that shall leave a permanent mark on Byzantine art.

In view of the analysis of symbols on the Arch of Constantine, coins, the statue from the Basilica of Maxentius and provincial art, we shall demonstrate the art of Constantine's period. The analyzed works of art shall be compared with Byzantine fresco painting, in which the ancient symbols were constantly present.