

Жељко Р. ЂУРИЋ*

Универзитет Сингидунум

Факултет „Деспот Стефан Лазаревић”, Земун

ЕСХАТОЛОШКЕ ДИМЕНЗИЈЕ ТАЈНЕ СПАСЕЊА У КОМПОЗИЦИЈИ ГОСТОЉУБЉЕ АВРАМОВО У МАНАСТИРУ ГРАЧАНИЦА

Айсѝракѝ: Композиција Гостољубља Аврамовог или Света Тројица се у раду сагледава у складу са речима на почетку Библије: „Да створимо човека... Дакле, не у јединици већ у множини, што указује на Тројични превечни савет.” „Тројица се договара.” Јединство Свете Тројице делује у одређеним тумачењима као црква која јединством своје воље превечно ствара свет и човека. Тачније, кроз Богочовека све створено сабира се у цркву као бесмртну и вечну заједницу. Ово даље имплицира да је црква само онда истинска када је по слици Свете Тројице, њеног вечног Великог Савета. Све композиције које описују икономију спасења, са сценом Старозаветне Тројице су есхатолошке, с обзиром на то да упућују на коначни циљ и разлог божанског стваралачког деловања на свет и историју.

Кључне речи: Гостољубље Аврамово, Света Тројица, Грачаница, Царство небеско, икона.

У једном слободнијем тумачењу, али не и без аргумената, може се рећи да је читав живопис Православне цркве устројен на принципима теологије. Тачније, ови принципи се тајанствено везују за догматско вероисповедање, па је и приступ тумачењу једног сакралног објекта и његовог живописа потребно и корисно сагледавати у оквирима богословских постулата. Поједине „сцене” исцрпно теже ка објашњењу *икономије сѝасења* и улоге светотројичне активности око бриге за судбину створеног света. Једна од таквих композиција која по свом садржају најбоље показује дело и дејство Свете Тројице у историји је сцена Гостољубље Аврамово.

Композиција са темом јављања тројице анђела Авраму постоји још у раном периоду. Са богословског становишта је занимљиво да се на овим раним представама анђели приказују без крила, што ће у каснијим временима постати обавезни елемент њихове иконографије (Гавриловић 2024: 601). Композиција се среће након Другог васељенског сабора када је коначно утврђен догмат о Светој Тројици. Најстарији сачувани приказ библијске епизоде о дочеку тројице гостију од стране Аврама је фреска из Катакомбе на Виа Латина (*Via Latina*), која датира из прве половине IV века. Она постоји на поменутом зидном мозаику у Црквама

* ORCID ID 0009-0001-5710-7082, zeljkouric@gmail.com

Свете Марије Велике у Риму и Сан Витале (*San Vitale*) у Равени (VI век). Композиција се од најстаријих времена доводи у везу са евхаристијском жртвом (Ђурић 2026: 49). Пратећи историју развоја композиције, намеће се закључак да ране представе искључиво описују историјски догађај код Мавријског дуба са јасним нагласком на евхаристијској жртви. То и јесте тачнија аналогија, јер ако се узме у обзир да је средишњи Анђео лик оваплоћеног Слова, док су његови пратиоци Анђели у строгом смислу, онда је евхаристијска порука историјске сцене прихватљивија, што ће се и показати у историји византијског сликарства, поготово у палеолошком периоду. Каснија Рубљовљева интерпретација би у том случају остала јединствена и оригинална, али не и прихватљива у ширем живописачком контексту (Reimer 2014: 171).

Гостољубље Аврамово је у манастиру Грачаница насликано као део фреско-декорације цркве, почетком XIV века, у време градње и освећења манастира (око 1321–1322). То је део циклуса фресака које традиционално датирају у прву половину XIV века. По ономе што се сигурно зна, краљ Милутин је обнављајући Грачаницу имао на уму искључиво седиште једне епископије, о чему су се старали и његови преци у XIII веку. Милутин зида нову цркву на темељима старије светиње. Јањић и Савић помињу две базилике, једну датују у рани период, од времена Јустинијана до IX–X века, а другу коју и краљ Милутин затиче као рушевину, смештају у XIII век (Јањић, Савић 2015: 29, 32). У време кад подиже Грачаницу, на липљанској епископској столици је Игњатије, о коме су остале само штуре писане чињенице (Тодић 1998: 70).

У зависности од места сликања теме и сликаног програма који ју је пратио, композиција Гостољубља је могла носити различита значења и нијансе, односно могла је бити сагледана са аспекта своје вишеслојне симболике. Када је поменута сцена у питању, то је нарочито разумљиво, будући да је реч о једној од најзначајнијих тема хришћанске уметности која је у себи носила вишеструке алузије (Гавриловић 2024: 600). Управо због тога, циљ овог рада лежи у наглашавању теолошког контекста приликом тумачења грачаничких сцена, посебно оних које указују на тројичну икономију спасења остваривану у Христу.

Грачаничком композицијом Гостољубља Аврамовог, као и читавим Аврамовим циклусом у олтарском простору, највише пажње посвећује Б. Тодић (1988: 80, 94, 113, 115, 143, 145, 194, 198) као и поједини аутори (Куюмџиева 2020: 177, 178; Dimitrova, Zorova 2021: 29). Анита Стрезова, у осврту на композицију Старозаветне Тројице манастира Грачанице, заступа правац који се развио у Византији почетком XIV века и који указује на развој нових уметничких стремљења у Србији, обликованих исихазмом. Затим указује да се у Грачаници положај три анђела разликује од ранијих иконографских прототипова, као и од каснијих представа Свете Тројице. „Облици анђела на фресци Свете Тројице у Грачаници су пуни и снажно утичу на волумен целокупне композиције” (Strezova 2014: 215). У новијој богословској литератури недостају текстови које се директно баве грачаничким живописом, а могу се наћи поједини радови који упућују на патријарха Аврама и његов велики допринос јудео-хришћанском развоју монотеистичког учења (Божовић 2024: 62–63).

ТРОЈИЧНА ДЕЈСТВА ПРИ СТВАРАЊУ СВЕТА

Велики број тумача се слаже да композиција Гостољубље Аврамово или Света Тројица, јасно указује на Превечни – Велики савет Свете Тројице (Gagu 2023: 13), где је одлучено не само о стварању света и човека него и то да ће један од Тројице ући у створени свет, не би ли га сјединио у своју ипостас. Од светих отаца издваја се мишљење Светог Атанасија Великог о овој теми. Атанасије говори о стварању света од стране Творца који је тројична а не монистична категорија, наглашавајући да Бог (Отац) разговара са неким ко му је у блиској вези. Ко други, пита се свети, ако не Логос Његов? (Против Јелина, 46, ВЕПЕС, 30: 72). Јасно је из овог запажања да се сугерише на чињеницу да Бог није сам у својој суштини, већ да је Света Тројица која лично учествује у стварању материје и човека. Тројични Бог не чини ништа у једној личности у смислу изолованости од пуноће божанства. Због тога је и дело Христа у икономији увек дело и Свете Тројице. У том смислу, новозаветна Тројица – Сапрестоље у ексонартексу манастира Грачанице, може да допуни тројичну ерминевтику о стварању. Приказ Новозаветне Тројице иконографског типа Сапрестоље представља ликовно уобличење тропара: *У іробу їелесно у аду с душом као Бої и у рају са разбојником*, и добро функционише при тумачењу улоге тројичних дејстава у икономији, јер наглашава феномен свеприсутности Бога у историји (Столић 2024: 62–63). Св. Тројица је, и пре одлуке о стварању света већ унапред замислила живот човека, као живот који би био икона самог живота Тројице, а то је јединство у љубави које самим тим чини неразориву заједницу и ипостасно јединство са извором живота.

Јединство свете Тројице, саставши се као Црква, јединственом одлуком воље своје, предвечно, решило је да створи свет и човека и да тако кроз човека све створено састави у Цркву као бесмртну и вечну заједницу. Ово даље имплицира да је Црква само онда права када је по слици Свете Тројице, њеног вечног Великог савета (Јевтић 1991: 260).

Космолошки аспекти деловања Свете Тројице подразумевају правилно тумачење и схватање и икономијског и унутарбожанског начина постојања. И док у апофатичком богословљу Оци готово увек заговарају несазнатљивост и несхватљивост Бога по себи, дотле на плану икономије, поприлично уједначено, стоје на становишту да у Светој Тројици постоји хијерархијски поредак, по коме је Отац једини узрок и корен живота и Сина и Духа Светог (Отац је родитељ и изходитељ, и та част не припада Сину и Духу, њихова јединствена својства су рођење и исхођење од Оца), за разлику од латинског Запада који је идеју једног Бога радије сагледавао из угла једне божанске суштине, а његова тројична дејства у другостепеном аспект. Отац је за православни Исток једини извор идентитета Сина и Духа. Ово је имало немале последице по живопис уопште, а посебно на композиције које су приказивале Свету Тројицу или Тројство, ако је западни модел у питању, па је при тумачењу византијског живописа корисно укључити догматску терминологију и њоме вредновати уметничка искуства.

У погледу космологије Исток је снажно подвлачио идеју по којој сва три лица Свете Тројице учествују у чину стварања. Свако Лице узима на себе посебну улогу коју не преузимају остала. Улога коју на себе узима Син представља Његово поистовећивање са палом стварношћу створенога, односно представља узимање на Себе пропадљивости и смрти и свих последица које из тога произлазе – бол, страх итд. Према томе, христологија за полазиште има Оца, а не Христа, закључује Зизјулас (2000: 329). Ову идеју је грачанички живопис, поред осталог, нагласио у лику Христа Анђела Великог савета, чије је покрсе насликано у највишој зони око улаза у спољашњу припрату манастира. Христос је приказан као младолик, без браде и бркова, са дугом смеђом косом. Десном руком благосиља, док у левој држи ротулус на којем су исписане речи на грчком језику: „Видите, видите да сам ја Бог и нема Бога осим мене” (Столић 2024: 59). Христу је намењено преузимање структуре света и његово преобликовање и преображење Духом Светим, који сарађује на остваривању плана икономије, не узимајући на Себе судбину створенога и не отеловљујући се. О томе слови Ава Јустин Ђелијски: „Христос је предзан не као Бог него као човек, то јест предзано је Његово по домостроју спасења оваплоћење, ради човека” (Поповић 1978: 507). Ово имплицира да је Бог и створио свет са циљем да се Син Божији оваплоти и да сједини творевину са Богом, али не нужно већ слободно, и то као цркву. Међутим, црква је и икона Свете Тројице, ово је био циљ стварања и тако је Творац зажеleo створивши људски род (Свети Максим Исповедник 1997: 116). Црква је, према речима апостола Павла, Тело Христово (Еф. 1, 23) и Христос је глава тела, цркве. Јер Њиме би саздано све што је на небесима и што је на земљи, што је видљиво и што је невидљиво, били пријестоли или господства, или началства или власти; све је Њиме и за Њега саздано (Кол. 1, 16–20). Већ овде апостол наговештава иконичност цркве. Црква се у том контексту јавља као „тело живог Христа”, али и иконом Бога, сам Христос постаје средишњи темељ и живи центар из кога се рађа и формира црква.

Композиција Гостољубља то и показује. Један од тројице преузима улогу *изградње цркве*. С обзиром да је Света Тројица створила свет и човека, она је имала и одређену намеру и план о спасењу целокупне твари. Практично, човеку је била дата благодатна сила којом је уједињавао раздвојене елементе природе у покрету благодарења Богу. Он је био свештеник творевине, а то освећење које је вршио било је богослужење. Елементи који су обезбеђивали јединство са Богом су били иконичнога карактера. Слични елементи на принципима слободне заједнице могу се препознати у Светој литургији. Важна чињеница је та што је Син Божији преузео улогу спаситеља твари и у Литургији препознат као нови Адам, онај који није подлегао искушењу богоодступништва. То је учинио будући Сином Божијим, па је у светоотачкој литератури препознат као једини спаситељ света и мимо адамовске одлуке (Balthasar 1947: 204–205). Кад се сагледава икона у богослужбеном смислу, мисли се на целокупну литургијску заједницу која бива иконом Свете Тројице, а не предметом по себи, чиме одржава везу са њом иако још не у потпуности, јер Царство није дошло у својој пуноћи, па се може закључити да фреске и иконе постоје ради показивања те истине, и отуда су оне, колико историјске толико и есхатолошке слике и представе.

СОТИРИОЛОШКЕ ПОРУКЕ ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА ГРАЧАНИЦЕ

Грчки богослови, који су развијали догматско учење о иконама у време иконоборства (726–843), нису експлицитно помињали сликање Свете Тројице. Једноставно, тај проблем тада није ни постојао. Ипак, иако иконофилски аутори нису директно обрађивали ово питање, њихов став у вези визуализације Бога је јасан. „Према основном иконофилском христолошком аргументу, Бог се може представити само као Оваплоћено Слово” (Kriza 2016: 136). Визуализације тринитарне догме, све до XI века у византијском сликарству, постоје само спорадично. Иако у цркви није било и не постоји себи довољна икона Бога Оца, ипак је Очево присуство обележило живопис, макар и симболично. Само учење о Богу Оцу рађа потребу да се он не приказује изоловано већ да буде приказан у заједници са другим и трећим лицем, са Сином и Духом Светим, па у том погледу остаје чињеница да је композиција Гостољубље Аврамове највише кадра да опише тајну тројичног богословља, али у ограниченој мери, док све друге „аналогије” остају само аналогије (Ђурић 2017: 52).

Анита Стрезова „тројичну тајну” код Мавријског дуба прати на основу важних светоотачких тумачења. Она помиње оригенистичку традицију која је заступала мишљење, по коме је откровење нестворене светлости Божје дато Авраму, било предуслов за његово виђење Бога и два „анђела”. Оригенистичка мисао наставила се у теолошкој традицији источних отаца, посебно у списима Кирила Александријског из V века и Прокопија из Газе из VI века (Strezova 2014: 175). Јасно је да су водећи црквени ауторитети наглашавали само једног Анђела као Господа, кога и Аврам назива Господом и коме се клања. Дакле, он не назива сву тројицу Господом него сам једног од њих.

Позивајући се на одређене изворе (Богородица Љевишка, Бањска), Б. Тодић тврди да је и при зидању и украшавању Грачанице улога епископа Игњатија била значајна. „Изванредна богословска ученост која се открива на фрескама Грачанице не може се разумети без активног учешћа епископа Игњатија у конципирању грачаничке иконографске целине” (Тодић 1998:70). Ово даље значи да без доброг познавања теологије не може бити речи о квалитетном живопису. Епископ Игњатије прати богословске токове свога доба (исихазам) и употпуњује их живописачком праксом. Повезивање исихастичке традиције са Светом Тројицом и евхаристијом је потврда здраве еклисиолошке свести о схватању саме суштине исихазма. Наиме, она се не односи на индивидуалистички приступ обожењу и запостављању евхаристије. Напротив, евхаристија је централни моменат, а тек на другом месту стоји молитва (Исусова молитва), као једна припрема за евхаристију, и није сама себи циљ. У том смислу ни енергије Божје, које су истицане у први план за време исихастичке контроверзе, нису неvezане са евхаристијом, већ јој следеју. То имплицира да су енергије личне, а не безличне пројаве неодређене Божанске суштине.

У олтарском простору Грачанице је присутан, до тада незабележен, велики број старозаветних тема. Поготово се то односи на оне везане за праоца Аврама, чије се жртвовање сина Исака увек гледало као на праслику Христове жртве, па је сходно томе баш тај мотив и раније често допуњавао евхаристијски програм живописа. Акценат је несумњиво на сотириолошком аспекту који црква чува и развија

у свом богатом искуству и предању. „Зидно сликарство Свете Тројице из манастира Грачанице одражава стил који је настао у Византији почетком XIV века и сведочи о могућем развоју нових уметничких трендова инспирисаних исихазмом у Србији”, сматра Анита Стрезова (2014: 215). Она закључује да је главни фокус фреске Тројице у Грачаници христолошка доктрина о ипостасном сједињењу две природе у Христу, што и није довођено у питање, али је ипак тачнији повод, који она наводи – исихазам. „Разлика између божанске суштине и енергија – основе исихастичке контроверзе, послужила је као концептуални оквир за Тројицу” (Strezova 2014: 215).

На источном зиду, јужно од апсиде, насликано је Гостољубље Аврамово, а на јужном зиду Аврам дочекује три анђела и Жртва Аврамова. На северном зиду су Руно Гедеоново и Шатор сведочанства, а на источном, до апсиде, Премудрост сазидает себи храм (Тодић 1988: 80). Жртва Аврамова је због дуге традиције гледања у њој *praefiguratio* Христове жртве рано обезбедила место у олтарском простору, допуњујући тако његов евхаристијски смисао. То почасно место припада и Гостољубљу, које је редовно красило олтарски простор, осим у манастиру Зrze где је та композиција смештена у припрату (Голац 2019: 46). Грачанички циклус везан за Аврама (Дочек три анђела у равници Мавријској, Гостољубље и Жртва) снажно наглашава идеју заједнице. Слично груписање ових сцена познато је и раније. У дочеку се посебно истиче и идеја Свете Тројице – у Грачаници су, тачно по тексту, насликана три анђела и Аврам који је изашао из града и клечећи дочекује госте. Гостољубље је представљено у схеми познатој од Сан Витале у Равени, а која се понавља до XIV века – за столом седе три анђела, са ротулусима у рукама и гестом благосиљања трпезе на којој је једна здела са месом, две чаше са пићем и три хлебчића. Евхаристијски смисао композиције у Грачаници, поред ових предмета, наглашавају и фигуре Аврама и Саре у позадини (овде се одступа од текста, јер је на наведеном месту из Пост. Сара далеко од анђела, у шатору) — он носи посуду са јелом, а она хлебове (Тодић 1998: 143).

Положај фигура у грачаничком сликарству сугерише на средишњег Анђела који у сваком смислу симболизује Христа. Он је виши од остале двојице и иако у нимбусу нема крст очигледно је да је центар догађања око њега. Тик уз њега стоји Аврам у богослужбеном положају, нагнут према њему у поклону. Сара му се приближава да га угости, иако је приказана на већој дистанци од Аврама. Изостављање осталих актера старозаветног догађаја, слуге који убија теле и сл. указује на сужавање композиције на рачун фокуса ка евхаристијском догађају. Потврда да је евхаристија централни догађај сцене јесте и то што се леви Анђеоло окреће Сари и као да води дијалог са њом, у прилог евхаристијског и литургијског чина који је увек динамичан и у покрету. За разлику од појединих икона, где се инсистира на исихастичком миру и спокоју и где су фигуре у међусобној комуникацији, рекло би се молитвеној, овде је акценат на живом односу који се огледа у покрету и радњи. Као да је наручилац хтео да нагласи саму суштину евхаристије као динамичког покрета сотириолошке истине о избављењу човека од смрти. Јер, као што је познато, Литургија је свештенорадна где покрет указује на прожетост историјских и метаисторијских слика и ишчекивања. У њој се прошлост преплиће са будућношћу у садашњем возгласу литургијског прослављања васкрса и сједињења свих и свега у Христу. Отуда и сама композиција са Аврамом и анђелима показује сотириолошку

истину о свету и човеку. Све три фигуре благосиљају часну трпезу која је изведена у обрнутој перспективи, а поред устањене зделе са телећом главом благосиљају се и три хлеба са два путира, што је поново снажан акценат на служењу. Положај десног анђела је неодређен, он не гледа ни у средишњег који једини свој поглед усмерава на гледаоца, него негде према тачки коју прати и леви анђео. Целокупан Аврамов циклус у Грачаници снажно појачава типолошку визију старозаветних наговештаја тројичних дејстава у Новом завету. Поготово што тему појачава композиција Аврамове жртве, чија популарност почива у њеном доста јасном паралелизму са Христовом жртвом: Аврам (као Бог Отац) жртвује јединог сина (Бог Отац – Христа) и овај без противљења пристаје на жртву, сам носи дрво на коме ће бити жртвован, алузија на Христа који је носио свој крст на губилиште (Тодић 1998: 144).

Премудрост сазда себи храм, која за основ има Приче Соломонове (9, 1–5), налази се на северном делу источног зида олтара, тик уз сцену причешћа апостола. Њено евхаристијско значење се огледа у томе што дословно илуструје речи Господње изговорене на Тајној вечери. Централно место фреске заузима анђео, сличан оном из Перивлепте, али је овде без крстастог ореола и представља Премудрост – Исуса Христа, док је храм символ саме Богородице (Марковић 2020: 120). Света Софија приказана је као девојка обнажених руку, а према речима „ходите, једите хлеба мојега и пијте вина кога сам растворила” у охридској Перивлепти и Дечанима се на трпези представљају храна и пиће, са јасном причесном симболиком. Занимљиво је да у овој представи постоји одступање од уобичајеног начина приказивања, па је у средишњем доњем делу композиције радни сто, приказан у обрнутој перспективи, где је уобичајено да су постављени храна и пиће (хлеб – вино). Али, сада присуствујемо универзалнијој поруци, јер се овде налазе прибор за писање (кутија за пера и бочица с мастилом) и два свитка, од којих је један полуразвијен са исписаним шифрованим знацима у два реда (Марковић 2020: 121). Полусавијени ротулус на коме се назире текст као и прибор за писање симболизују једну „законодавну и вечну истину” откривену у Причама Соломоновим (Јанићијевић 2021: 529).

ЕВХАРИСТИЈСКЕ И ЕСХАТОЛОШКЕ СМЕРНИЦЕ ГРАЧАНИЧКОГ СЛИКАРСТВА

Утиску да је Грачаница осликана у духу евхаристије, што значи и онтологије цркве, доприноси и централна купола, где је око попрсја Христа Пантократора и около Небеска литургија, у којој учествују хорови анђела, дванаест анђела ђакона и агнец на престолу кога чува херувим. Омилитичари поистовећују Премудрост са Христом, а Соломонов храм са будућом црквом коју је Христос основао на земљи посредством свог оваплоћења и страдања на крсту. Због тога је Богородица мајка Премудрости (Тодић 1998: 145). Јер, евхаристија није ништа друго него почетак Оваплоћења: освећивање дарова обнавља тајну вечитог и временског рађања Слова – свештеник се моли (Оцу) да оствари тајну Сина, да се овај роди или да се овај хлеб и ово вино претворе у тело и крв Христа и Бога (Тодић 1998: 149).

Ако је прилично јасно да су фреске са Аврамововом циклусом у грачаничком сликарству евхаристијске по свом садржају (Dimitrova, Zorova 2021: 35–36),

то имплицира да су оне истовремено и есхатолошке, јер је сама природа евхаристије есхатолошка. Она тиме што је есхатолошка не негира историју и догађаје из икономије као мање важне. Заправо евхаристијска есхатологија преузима оне садржаје из Старог завета који се уклапају у њену аналогију чиме се узајамно обогаћују. Отуда је Гостољубље Аврамово аналогно са многим еванђелским причама о заједници човека са Богом. Аврам је пример човека који се одазвао позиву цара на гозбу, за разлику од многих (Мт. 89. (22,1–14)).

Аврам је практично постао пријатељ Божји онога тренутка кад је оставио простор сигурности. Везује се за Бога слободно и из љубави. Ту везу он не жели да прекине ни из каквих разлога, чак ни онда кад му Бог тражи да убије свога сина. Ту се заправо Аврам креће у есхатолошком светлу, простору слободе и безусловне љубави у Богу и са Богом. Поред неспорно тачне констатације да Гостољубље Аврамово треба тумачити у евхаристијском кључу, Гавриловић допуњује ту чињеницу и есхатолошким тумачењем композиције. Наиме, она утврђује, пишући о сцени Гостољубља у старој трпезарији Манастира Свете Катарине на Синају, да њу одликују есхатолошки знаци допуњени представама небеских светила, Сунца и Месеца. Поменута небеска видела су симболи вечности. Идејом вечности, небеска светила упућују на есхатон и будућа времена, стојећи у снажној идејној вези с Апокалипсом (Гавриловић 2024: 603–604). Ипак, треба бити опрезан приликом довођења у везу сцена Страшног суда са идејом есхатологије, како чини Гавриловић приликом тумачења старозаветне Тројице у Богородичној цркви у Драгаљевцу у Бугарској (Гавриловић 2024: 608). У поменутој сцени је у крстастим нимбовима анђела исписан епитет „онај који јесте” што је, по њеном мишљењу, доводи у идејну везу са композицијом Страшног суда. Поред чињенице да се крстасти нимб не уписује у ореоле свих анђела, важније је питање зашто је поменута композиција смештена у припрату, а не у олтарски простор како је то учињено у Грачаници? И у Грачаници постоје фреске страшног суда у припрати, па ипак су епизоде са Аврамом смештене ван њих. У одговору на ово питање може послужити чињеница да су сликари припрате више пажње посвећивали дидактичким и етичким питањима хришћанства, док је олтарски простор носио евхаристијске и есхатолошке поруке. У припрати су стајали оглашени и требало је да они имају у виду етичке аспекте цркве у коју се спремају да уђу након крштења. Симеон Солунски је говорио да се у нартексу налазе непросвећени, непобожни и некрштени. Он нартекс карактерише као место за оне који желе да окају своје грехе, без обзира да ли су они били обични људи или цареви. Велики црквени обреди, попут крштења, обављани су у нартексима цркава (Столић 2024: 14). Отуда и сцене Страшног суда више служе као опомене онима који не следују Христу да их чекају муке, али ту није реч о евхаристијској есхатологији какву срећемо у олтарском простору. Заправо су се муке грешника (са различитим варијантама мучења) и уживање праведника у рају, у оквиру слика Страшног суда, највише удаљиле од идеје праведног судије који дарује живот вечни у литургијском служењу. Често инспирисане не само Апокалипсом већ и апокрифним штивом, оне одступају од традиционалног богословског мишљења по коме су једини праведници они који учествују у сабрању, док су, условно речено, грешници они који нису у свој животни темељ поставили

евхаристију [„Ако не једете тело Сина Човечијег и не пијете крви његове, немате живота у себи” (Јн. 6: 53); „Ко једе моје тело и пије моју крв, остаће у мени, и ја у њему” (Јн. 6: 56)]. Важно је напоменути, како је у науци већ и примећено да живописи дечанског или грачаничког храма немају декоративну функцију. „Њихов живопис није предмет уживања и естетског доживљаја. Кад то постане он губи свој суштински простор. Он чак нема ни миметичку функцију. У живопису се Бог доживљава на непосредан начин. Хришћани који се моле пред иконама немају естетски став према њима, већ заједничаре са Богом” (Радовановић 2010: 104). Управо због тога је олтар најважнији део црквеног ансамбла резервисан за есхатолошке теме, а не припрата, јер се из олтара врши сједињење богочовечанске реалности. У олтару се налази Христос вазнесења, што се у православном предању чита и као Његов Други долазак, што јесте истина есхатологије. Затим, у олтару су смештени апостоли и архијереји, а по Христовом обећању апостоли ће бити они који ће судити свету. Напокон, олтарско свештенство на челу са првојерархом епископом, иконизује – показује истину есхатона својим служењем већ сада и овде (Игнатије, *Мајнежанима*, VI. 244, *Смирњанима*, VIII. 262). Сцене Страшног суда, иако имају своју основу у библијским текстовима, нису обавезујуће есхатолошке пројаве. Ове сцене описују више крај историје као сликовити феномен другог Христовог доласка и суд свету. Међутим, за хришћане, учеснике Свете литургије, тај суд је већ започео, он се одвија пред нашим очима, „Отац сав суд даде Сину, сад је суд овоме свијету” (Јн. 5, 22: 12, 31).

Генијалности грачаничких сликара и наручилаца није промакло да композицију Силазак у ад доведу у непосредни однос са олтаром, јер Силазак у ад има смисла једино ако се тумачи есхатолошки. Зашто би иначе Христово васкрсење било значајно за човечанство ако оно не покреће на свеопшти чин устајања сваког бића из смрти, а то је чин који је започео Христовим васкрсењем и имаће коначно заокружење Његовим другим доласком. Силазак у ад није завршен процес, јер избављење из ада се тек очекује. Управо је ова аналогија тачан опис и саме сврхе служења у цркви. Опширан и слојевит Страшни суд какав је у Грачаници, добро је познат византијској уметности. Специфичност грачаничке припрате јесте што је њена целокупна декорација прожета есхатолошком идејом. Избор је извршен веома смишљено, а у њему се преплићу стереотипна решења и нови, оригинални додаци, па је по томе грачаничка припрата усамљена у свом времену, без директних аналогија (Тодић 1998: 159–160). Од бољих аналогија из сцене Страшног суда, свакако је Рука Божја у врху крстастог свода, која се, колико је познато, овде у оквиру Страшног суда први пут појављује истовремено кад и у Кахрије џамији. Вернику који улази у цркву слика сугерише да су „душе праведника у руци Божјој” (како пише на Соломоновом свитку поред ове представе у Манасији са алузијом на дан свеопштег суда, где се говори о десници Божјој као руци која доноси спасење). Насликана над улазом у наос, Рука Божја је обећање и уздање праведним да ће њихове душе бити спашене и да неће „ходити у тами” (Тодић 1998: 159–161).

Дакле, ова танана истина о бризи Божјој за човека, заједно са идејом стварања која отпочиње већ у ексонартексу у Грачаници (са Анђелом великог савета), наставља свој живопис ка васкрсењу и коначним есхатолошким гошћењем

(Гостољубље Аврамово) које се одиграва у олтару, што све скупа одражава и испуњује сотириолошку намену овог Светог Храма.

ЗАКЉУЧАК

Велики број тумача се слаже да композиција Гостољубље Аврамово или Света Тројица, јасно указује на Превечни – Велики савет Свете Тројице, где је одлучено да ће један од Тројице ући у матицу живота. Отуда Тројични Бог не чини ништа у једној личности у смислу изолованости од пуноће божанства. Због тога је и дело Христа у икономији увек дело и Свете Тројице. Тројично јединство је предзамислило живот човека који би личио на живот саме Тројице, а то је јединство у љубави које самим тим чини неразориву заједницу и ипостасно јединство са извором живота. Поштовање светих икона, а посебно иконографије Свете Тројице, има дубоко догматско утемељење, пошто целокупни живот и устројство цркве носе на себи печат „тројичног образа”. Црква, као „тело Христово”, у својој еклисиолошкој структури одражава овај тројични поредак.

Композиција Гостољубља ликовним начинима указује да је „један од тројице” преузео улогу образовања цркве. Гостољубље Аврамово је у манастиру Грачаница насликано као део фреско декорације цркве, почетком XIV века. У раду је уочено и наглашено да је приликом одређивања појединих сцена улога ученог богослова епископа Игњатија била значајна. Све ово указује да је симбиоза теологије и живописа добродошла пракса. Општи закључци овог рада указују да је главни фокус фреске Тројице у Грачаници христолошка доктрина као и исихазам. Поред тога, грачанички циклус везан за Аврама снажно наглашава идеју заједнице. Стога је очигледно да су фреске са Аврамововом циклусом у грачаничком сликарству евхаристијске по свом садржају, што имплицира да су оне истовремено и есхатолошке, јер је сама природа евхаристије есхатолошка. Она тиме што је есхатолошка не негира историју и догађаје из икономије као мање важне.

Специфичност грачаничке приправе лежи у томе што је њена целокупна декорација прожета *есхатолошким идејом*. Избор је извршен веома смишљено, а у њему се преплићу како стереотипна решења тако и нови, оригинални додаци, па је по томе грачаничка приправа усамљена у свом времену, без директних аналогја. Од бољих аналогја из сцене *Сйраиној суда*, свакако је *Рука Божја* која се овде у оквиру *Сйраиној суда* први пут појављује. Танана истина о бризи Божјој за човека, заједно са идејом стварања која отпочиње у ексонартексу у Грачаници (са *Анђелом великој савети*а), наставља свој живопис ка васкрсењу и коначним есхатолошким гошћењем које се одиграва у олтару, што све скупа одражава и испуњује сотириолошку намену овог Светог Храма.

ИЗВОРИ

- Св. Атанасије Велики. *Пройив Јелина Лόγος κατά Ελληνων*, ВЕПЕС. т. 30, 31–73.
 Св. Игњатије Богоносац 1999: *Посланице, Дела айосйолских ученика*. Прев. и коментари А. Јевтић. Врњачка Бања – Требиње.
 Св. Максим Исповедник. Мистагогија Светог Максима Исповедника у преводу на новогрчки И. Сакалиса са схолијама протојереја Д. Станилоа 1997: *Μυσταγωγία του αγίου Μαξίμου του ομολογητού, Αθήνα*.

ЛИТЕРАТУРА

- Balthasar 1947: Hans Urs von Balthasar. *Liturgie Cosmique: Maxime le Confesseur*. Paris: Aubier.
- Божовић 2024: Ненад Божовић. „Педагошка улога библијских наратива о Авраму са посебним освртом на гостољубље према странцима (Пост. 18)”. *Свејо њисмо у верској настјави*. Зборник радова. Београд: Православни богословски факултет: Библијски институт: Одбор за верску наставу Архиепископије београдско-карловачке, 49–66.
- Gagu 2023: Cristian Gagu. “The canonical representation of the Holy Trinity in orthodox iconography, Icoana Credintei”. *International Journal of Interdisciplinary Scientific Research (IJISR)*, No. 17, Year 9, 5–30.
- Голац 2019: Андријана И. Голац. *Зидно сликарство Цркве Преображења Христовој у манасијуру Зрзе*. Докторски рад. Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет.
- Гавриловић 2024: Анђела Гавриловић. „Прилог проучавању сцене ‘Гостољубља Аврамовог’ у источнохришћанској уметности-програмско-симболички аспект сцене”. *Етноантрополошки проблеми*, н. с. год. 19, св. 2, 599–619.
- Dimitrova, Zorova 2021: Elizabeta Dimitrova, Orhideja Zorova. “Old Testament Abraham and his journey through iconography of medieval Macedonia”. *Nish and Byzantium Symposium. Collection of scientific works XIX*, 153–168.
- Ђурић 2026: Жељко Ђурић. *Концепт иконе: Еклисиолошка анализа појма иконе код архиепископске браничевској Иконија и Јована Зизијуласа*. Смедерево: Музеј у Смедереву; Пожаревац: Епархија браничевска, Одбор за просвету и културу.
- Ђурић 2017: Жељко Ђурић. *Богословље Цркве и Теологија иконе*. Београд: Академија СЦП за уметности и конзервацију.
- Зизијулас 2000: Јован Зизијулас. *Домаћинске теме*. Нови Сад: Епархија бачка.
- Мидић 2008: Игнатије Мидић. *Биће као есхатолошка заједница*. Пожаревац: Епархија браничевска, Одбор за просвету и културу.
- Мидић 2017: Игнатије Мидић. „Стари Завет је сенка, Нови Завет је икона, а истина је стање Будућег века (Протошолка и есхатолошка онтологија)”. *Саборност*, 11, 73–90.
- Мидић 2022: Игнатије Мидић. „Црква као икона будућег Царства Божјег”. *Саборност*, 1–20.
- Марковић 2020: Ивица Марковић. „Генеза иконографије Премудрости у споменицима грађитељске епохе немањиха из прве половине XIV века”. *Темајски зборник јужорска чине-нија, звезде над Јужором*. Ур. Дмитар Атанасов, Голуб Јашовић, Предраг Драгојевић, Ивица Тодоровић и Иван Веџић. Својново – Крушевац, 111–128.
- Јевтић 1991: Атанасије Јевтић. Тријадолошке јереси данас, *На њушевима оцаца (прва књига)*. Београд: Храст, 241–275.
- Јанићијевић 2021: Горан Јанићијевић. „Импликације истине и њена иманентност у уметничким творевинама као фокус иконолошких и херменеутичарских тумачења”. *Nish and Byzantium Symposium. Collection of scientific works XIX*. Зборник радова. Ур. Миша Ракоција. Град Ниш: Универзитет у Нишу: Православна епархија нишка: Нишки културни центар, 525–538.
- Јањић, Савић 2015: Драгана Јањић, Марија Савић. „Континуитет базилика на Косову и Метохији”. *Башићина*, св. 38, 21–41.
- Куюмџиева 2020: Маргарита Куюмџиева. *Ликџи на Боја: Изображењиха на Свејиха Троица в љавославнио изкуство*. Софија.
- Kriza 2016: Agnes Kriza. “Legitimizing the Rublev Trinity: Byzantine iconophile arguments in medieval Russian debates over the representation of the Divine”. *Byzantinoslavica*, Vol. 74. Prague, 134–152.
- Поповић 1978: Јустин Поповић. *Домаћинска љавославне Цркве*. Књ. 3. Белије: Манастир Св. Белије.
- Reimer 2014: Johannes Reimer. “The spirituality of Andrei Rublev’s Icon of the Holy Trinity”. *Acta Theologica*, 1(1):166, 166–180.
- Радовановић 2010: Саша Радовановић. „Уметност и свето”. *Башићина*, св. 29, 95–109.

- Столић 2024: Александра Столић. *Свољашња иприраија манасиира Грачанице*. Докторски рад. Београд: Филозофски факултет.
- Strezova 2014: Anita Strezova. *Hesychasm and Art: The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*. ANU Press.
- Тодић 1988: Бранислав Тодић. *Грачаница: сликарсйво*. Београд: Просвета; Приштина: Јединство; Љубљана: Људска правица.
- Тодић 2011: Бранислав Тодић. „Сликарство припрате Зрза и богослужење Страсне седмице”. *Зограф*, 35, 211–222.

Željko R. ĐURIĆ

THE SECRET OF TRINITARIAN SALVATION IN THE COMPOSITION OF ABRAHAM'S HOSPITALITY MONASTERY OF GRAČANICA

SUMMARY

The composition of Abraham's Hospitality, or the Holy Trinity, is examined in this paper in accordance with the words at the beginning of the Bible: Let us make man... Thus, not in the singular but in the plural, which points to the Trinitarian eternal counsel. "The Trinity deliberates." The unity of the Holy Trinity, in certain interpretations, acts as the Church, which, with the unity of its will, eternally created the world and man. More precisely, through the God-Man, all creation is composed into the Church as an immortal and eternal community. This further implies that the Church is only authentic when it is in the image of the Holy Trinity, its eternal Great Counsel. All compositions that describe the economy of salvation with the scene of the Old Testament Trinity are eschatological, as they refer to the ultimate goal and reason for divine creative action on the world and history.

Keywords: Abraham's hospitality, Holy Trinity, Gračanica, Kingdom of Heaven, icon.