

Тодор Митровић

Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију, Београд

Један пурпур за два владара? Траговима утицаја постиконоборачких естетских реформи на улогу боје у црквеном сликарству

Сажетак: Широко је прихваћена претпоставка да у оквирима византијског сликарског система „симболика боја“ игра веома значајну и прецизно дефинисану улогу. Савремена истраживања улоге боје у историји уметности показују, међутим, да је, како у античкој тако и у средњовековној култури, боја коришћена као симбол са крајње поливалентним и дубоко историјски/контекстуално условљеним значењима. Покушавајући да примени ова достигнућа на неке од промена кроз које је византијско сликарство прошло у постиконоборачким реформама, истраживање ће понудити тумачење суптилних али врло систематичних и, чини се, врло важних промена које су се догодиле у начину представљања одеће на Христовом портрету. Показаће се да је боја пурпура — као један од незаменљивих топоса империјалне симболике која је доминирала рановизантијском уметношћу — после иконоборства постепено потпуно истиснута из симболичког оквира осмишљеног за представљање Главе Цркве на икони. Пурпур је постао (остао) преваходно ознака земаљске власти, док ће небеска/есхатолошка власт бити представљана иновативним ликовним средством са много сложенијим богословским импликацијама.

Кључне речи: византијско сликарство, Христов химатион, злато, плава боја, кеносис.

На источном зиду изнад апсиде Еуфразијево базилика у Поречу, мозаичким коцкицама чија се боја није значајније променила већ готово 1400 година, представљен је Христос између дванаесторице апостола. Сви апостоли су у идентичним белим одежама,¹ док Христос седи на светло плавој сфери у тамно смеђим хитону и химатиону. Његова фигура је, дакле, свим доступним визуелним средствима — од композиције преко боје до тонских односа — беспрекорно истакнута у оквиру овог небеског/есхатолошког синедриона. Покушавајући да одгонетнемо и остале концептуалне импликације оваквог ликовног решења, поставићемо једно једноставно питање: због чега је Син Божији, међу блиставо белим становницима Горњег Јерусалима, истакнут управо на овакав начин — тамном одевом? Део одговора може се пронаћи на примерима који у истом периоду настају у Равени. На мозаицима у црквама Сан Аполинаре Нуово и Сан Витале, Христос је на исти начин истицан међу апостолима (или мученицима), само што би боју тамошњих тамних, љубичастих одежди било могуће доживети као *йурџур*. Осим тога што се различити посматрачи принципијелно слажу у овом утиску,² нека очигледна поређења би нас могла доследније уверити. У Сан Виталеу су цар Јустинијан, у оквиру својих историјских

¹ Milan Prelog, *Eufrazijeva bazilika u Poreču*, Udruženi izdavači, Zagreb 1986, 19–22, и сл. 24.

² Теоретичари се (такође) слажу око уопштеног утиска да је на равенским мозаицима Христос најчешће обучен у пурпур; упореди: Deborah Maukopf Deliyannis, *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge University Press 2010, 163; Robin Margaret Jensen, *Face to Face: Portraits of the Divine in Early Christianity*, Fortress Press, Minneapolis 2005, 161; Dominic Janes, *God and Gold in Late Antiquity*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, 119–121.

портрета, и Христос, на есхатолошким представама, обучени у одећу исте боје.³ Сваку сумњу да приликом поређења ових композиција, које је архитектоника грађевине физички удаљила, говоримо о истој боји може нам одагнати једна сцена из базилике Сан Аполинаре Нуово. На *Пилајовом суду* су и Христос и представник царске власти обучени у одећу истих боја — у комбинацију злата и пурпура. Због ограниченог броја примера не можемо поуздано проверити утисак да је пурпур на сликама ове врсте чешће коришћен, али је готово сигурно да му је по достојанству једини такмац могла бити златна одећа. Неке мање упадљиве, али подједнако раскошне, слике из овог периода могу потврдити претпоставку да су колористички симболи напосто преузимани из империјалне иконографије зарад потребе да се представи сјај будућег царства. На две сукцесивне сцене *Пилајовој суда* из Розанског *Пурпурној кодекса*, такође из VI века, и Христос и Пилат су представљени у златној одећи.⁴ Штавише, чини се да је сликар био солидно информисан о империјалној представљачкој логици пошто, будући свестан да је Пилат био само представник римске власти, његову одећу није заиста позлатио, већ моделовао жутом бојом. Позлата је постављена само на Христов химатион и на царске портрете који фланкирају Пилата дајући империјални легитимитет његовом суду. Стандардне хипотезе о преузимању империјалних симболичких образаца у рановизантијској црквеној уметности, дакле, у свету бојених односа добијају још једну од својих бројних потврда.⁵ Занимљиво је да по овом питању Стари завет није био у сукобу са паганским навикама, пошто су и тамо владарски и свештени системи репрезентације потпуно сложни око избора пурпура и злата за представљање својих најузвишенијих вредности.⁶

Међутим, не дуго после окончања иконоборачке кризе, десиле се једна неупадљива али изузетно речита колористичка промена. Ако упоредимо боју Христовог химатиона са наведених Равенских примера и са икона/фресака/мозаика који настају у X и XI веку, чини се да више не можемо говорити о истој боји. Христов постиконоборачки химатион је остао *џапан*, али се на скали боја десила једна дискретна промена која ће сваком оку сугерисати да ова одежда више није *љубичаста* већ *плава*. Пошто су, међутим, овако минуциозне промене у свету бојених односа најчешће до крајности контекстуално условљене, утиске ћемо морати да преиспитамо како на конкретним примерима, тако и на ширем сазнајном фону. С обзиром на чињеницу да је током средњег века плава боја на вредносној симболичкој лествици доживела највећи могући успон — од омражене боје у Риму до боје небеског царства у познијој византијској уметности — каснији тамно плави химатион би напосто могао бити схваћен као легитимни, спонтано уведени, наследник ранијег пурпурног.⁷ Овде ћемо, међутим, покушати да покажемо супротно: мноштво

³ Sarah E. Bassett, *Style and Meaning in the Imperial Panels at San Vitale*, *Artibus et Historiae*, Vol. 29, No. 57 (2008), 49–57; Deborah Maukopf Deliyannis, *Ravenna in Late Antiquity*, 237–244

⁴ О овом кодексу, за који се сматра да представља најстарије сачувано илустровано јеванђеље на грчком језику, види у: Alexander P. Kazhdan (editor in chief), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford University Press, New York / Oxford 1991, 1813–1814; о пурпурним кодексима уопште, детаљно, види у: Courtney M. Booker, *The Codex Purpureus and its Role as an Imago Regis in Late Antiquity*, *Studies in Latin Literature and Roman History VIII (Latomus Revue D'etudes Latines)*, Bruxelles 1997), 452–477.

⁵ Ово јесте до скоро био доминантни ерминевтички кључ за тумачење рановизантијске уметности, али је у новијој теорији ова доминација унеколико доведена у питање; види, на пример: Robin Margaret Jensen, *Understanding Early Christian Art*, Routledge, London / New York 2000, 98–103, Thomas F. Mathews, *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton University Press, Princeton / London 1999, 3–22.

⁶ Courtney M. Booker, *The Codex Purpureus and its Role as an Imago Regis in Late Antiquity*, 447–448.

⁷ John Gage, *Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles 2000, 73.

аргумената ће сугерисати да употреба плаве боје на Христовом химатиону заправо представља *најувишњање нејојсредних империјалних колористичких реминисценција*. На фресци насликаној око 1300 године у Пећкој патријаршији, видимо Христа у тамно плавом химатиону, какав данас сматрамо сасвим уобичајеним, док је Пилат обучен у пурпур.⁸ Иако је опозиција између плаве и љубичасто-црвене сасвим очигледна и недвосмислена, основни колористички утисак који нам сугерише да је Пилат обучен у порфиру ваљало би пажљивије преиспитати. Упркос томе што је ова боја била строго контролисано обележје царске власти, потврђено је да су од XII века и неки високи дворски службеници имали дозволу да се њоме украшавају.⁹ Чак и без овог податка симболички оквир уметности којом се бавимо, као што је то био случај и на раније приказаним примерима, допуштао би комотну употребу кључних ознака царске власти на њеним представницима. Позновизантијске фреске ће и Пилатову и Иродову власт обележавати различитим ексклузивно царским инсигнијама као што је пурпурни јастук под ногама, круна, пурпурна/црвена обућа, или пак царски лорос. Педантним дечанским сликарима није промакло да чак и Пилатову жену обуку, попут византијске царице, у ону доју у коју је ће њен муж бити обучен на фресци на којој је представљен догађај изрицања империјалне пресуде: у царски пурпур. Наравно, у складу са јеванђељском нарацијом, у исту боју ће Христос бити обучен на сцени *Изруивања* из исте цркве. Најзад, Радојчић је убедљиво показао да су паралеле између византијског цара и Понтија Пилата биле врло специфично и крајње вишезначно обележје ромејског легалистичког континуитета које су нашле свој јасан израз на позновизантијским циклусима страдања. Међу разнородним парадоксима византијске културе за нашу расправу ће од посебне важности бити ова потреба за ритуалним представљањем позиције њеног властодржца (цара) као легитимног наследника државе која је легитимизовала осуду самог Сина Божијег.¹⁰

Када све ове податке уккрстимо са чињеницом да сличну опозицију између плаве и пурпура лако препознајемо на бројним репрезентативним примерима у позновизантијској уметности,¹¹ онда постаје јасно да не можемо говорити о случајности, већ о једном новом топосу византијске теологије боја. У покушају његовог прецизнијег лоцирања не смео заборавити чињеницу да су византијски цареви остали обучени у *порфиру*.¹² Увођење плаве боје на Христову одежду и њено „преотимање“ сазнајног „примата“ од пурпура дешава се управо у култури у којој се позиција царског достојанства, тешком муком, спушта у земаљске оквире — на основу вере да се прави/завршни суд историји врши из перспективе једног сасвим другачијег поретка. Најзад, употребу плаве боје на Христовом химатиону не можемо објашњавати праволиниј-

⁸ Војислав Ј. Ђурић, Сима Ђирковић, Војислав Кораћ, *Пећка њапирјаршија*, Југословенска ревија, Београд 1990, сл. 74.

⁹ Alexander P. Kazhdan, Ann Wharton Epstein, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, University Of California Press (Berkeley / Los Angeles / London) 1990, 79.

¹⁰ Светозар Радојчић, *Пилајов суд у византијском сликарству раној XIV века*, ЗРВИ XIII (Београд 1971), 293–312.

¹¹ Пример из Пећи представља нарудбину највишег црквеног ранга, за уметнике највишег креативног домета (Војислав Ј. Ђурић, Сима Ђирковић, Војислав Кораћ, *Пећка њапирјаршија*, 121–130), али није усамљен у свом времену — проналазимо га и у другим репрезентативним фреско ансамблима палеолошког периода: Старом Нагоричину, Светом Николи Орфаносу, Дечанима... У исти пурпур у коме је Пилат представљен на сцени *Суђења*, Христос ће бити (насилно) обучен на сценама *Рујања*, те се може устврдити да је отклон спрам империјалног симболизма, макар када су боје у питању, био донекле условљен и самим јеванђељским текстом [Мт 27, 28; Мк 15, 17].

¹² Са друге стране, француски и енглески краљеви, од XII века, заиста постепено напуштају (старо)римске навике, те користе ново достојанство које је, кроз црквену употребу плава боја задобила — за потребе ројалистичке симболике; види: Mišel Pasturo, *Plava: Istorija jedne boje*, Službeni glasnik, Beograd 2011, 54–58.

ски, директним преузимањем примата од пурпура, ни због тога што је ово исто *преузимање ѓримайша* већ објашњено на основу значаја који је плавој боји додељен у црквеном сликарству.¹³ Излазак из циркуларног закључивања можемо, дакле, постићи једино увођењем претпоставке о покушају свесног дистанцирања од империјалне симболике (боја) у византијској црквеној уметности, каква је горе уведена.

Како савремена тако и средњовековна теоријска тумачења византијске слике могу нам помоћи у проналажењу теолошког оквира за промену коју смо детектовали на конкретним сликарским артефактима. Студирајући односе између византијске уметности и богослужења Кристофер Валтер је изнео специфичну хипотезу о *вододелници XI века*, на којој је византијска уметност значајно преусмерила своје дотадашње токове. „Не само да су иконографски типови преузети из античке визуелне културе уступили место онима који су преузимани из црквеног церемонијала, већ, такође, концепција Цркве као хијерархије евхаристијских служби замењује концепт хришћанства као друштва којим управља (цар и) царски двор, чији је небески аналогон препознатан у Христу као универзалном суверену окруженом анђелима и светитељима.“¹⁴ У историјском контексту у коме су и сликарство и богослужење почели да показују све радикалнији отклон спрам империјалних симболичких матрица и иконографије која је за њих везивана, нећемо се изненадити када видимо да Никола Месарит у свом чувеном екфразису цркве Светих Апостола у Цариграду, на преласку из XII у XIII век, контрастира *скромну* плаву боју на одећи Пантократора са *лукузом* пурпура, скерлета и хијацинта.¹⁵ Нова сликарска формула је очигледно заживела, и добила своју богословску конотацију. Намеће се, међутим, питање: због чега напуштање империјалне симболике није кренуло у неком правцу који би био очекиванији за ову, светлошћу опчињену, средњовековну културу?

На примерима који настају мало пре него што је нова колористичка формулација дефинитивно усвојена, може се показати како су у црквеној уметности постојали потенцијали и за такву, блиставу логику. У свеобухватно апокалиптичком програму мозаика из IX века у базилици Санта Праседе у Риму Христос је потпуно систематично, *на свим месџима* представљен у *блиставим златним* одеждама.¹⁶ Светлосне симболичке потенцијале употребе злата у сликарству није неопходно наглашавати, те вероватно у њима треба тражити разлоге што златна одећа, за разлику од пурпурне, никада није потпуно елиминисана са Христових портрета.¹⁷ Изузетак који у исто време (IX или X век) проналазимо на најрепрезентативнијем могућем месту понудио је још убедљивији отклон од империјалних симбола, елиминишући чак и злато из своје једноставне светлошћу окупане колористичке замисли: на мозаику у лунети изнад централног портала цркве Свете Софије у Цариграду Христов светло сиви химатион је моделован до масивних, белих завршних осветљења, те у крајњем утиску изгледа — попут одеће са сцена Преображе-

¹³ Исто, 47–53.

¹⁴ Christopher Walter, *Art and ritual of the Byzantine Church*, Variorum Publications Ltd, London 1982, 241.

¹⁵ John Gage, *Color and Meaning*, 283 (нап. 33); Виктор В. Бичков, *Византијска естетика*, Просвета, Београд 1991, 225; хијацинт је древни назив за врсту драгог камена, вероватно данашњег сафира; о Месаритовом екфразису, детаљније, види у: исто, 223–232.

¹⁶ Mary M. Schaefer, *Iconography and Sources of S. Praxedes's Decorative Cycles*, у: *Women in Pastoral Office: The story of santa Praxedes, Rome*, Oxford University Press, Oxford / New York 2013, 52–111; Marchita B. Mauck, *The Mosaic of the Triumphal Arch of S. Praxedes: A Liturgical Interpretation*, *Speculum*, Vol. 62, No. 4 (Oct., 1987), 813–828.

¹⁷ Сергей Аверинцев, *Золото в системе символов ранневизантийской культуры*, у: *Поэтика ранневизантийской литературы*, Азбука-классика, Санкт-Петербург 2004, 404–425; Dominic Janes, *God and Gold in Late Antiquity*, 139–152.

ња — као да је *блистљаво бео*. Некадашња логика је овде врло успешно инвертована, пошто се чини да земаљски суверен, у дубокој проскинези, позајмљује својој белој одећи ауторитет од оног бљеска који је сликарство покушавало да дочара на композицијама Преображења: од горе описаног преузимања раскошних империјалних мотива за описивање бљеска будућег царства нема ни трага. Због чега се Црква, у напуштању ројалистичке симболике боја ипак није определила за овакву, једноставну и убедљиву, светлошћу окупану, есхатолошку представљачку логику?

Да би до одговора на ово питање дошли, кренућемо заобилазним путем и покушати да скицирамо улогу мистериозне *тамно плаве* боје у ширем контексту византијске (с)ликовности. Постоје ли неки, макар приближно значајни, сазнајни топови на старим иконама/фрескама/мозаицима на којима је могуће, подједнако систематично, лоцирати употребу ове врсте боје. Дубоку тмину пећина које се сликају на *Рођењу Христовом*, *Силаску у Аг* или као станиште неког од светих пустињака, на пример, сликари су представљали готово чистом црном бојом, али овде не говоримо о истом феномену.¹⁸ Овде радије говоримо о тмини са бојом, тами са садржајем, квалитетом, какву проналазимо доста рано у представама епифаније — у центру мандорле која окружује Христа, или епифанијских мандорли које се често појављују на горњим оквирима икона. На тим местима тамно плава боја — савремена теорија се слаже око оваквог утиска — тешко може избећи апофатичку сазнајну конотацију. У бљеску таворске светлости на икони *Преображења*, на пример, тама око Христове фигуре се може објаснити само у ареопагитским одричним категоријама у којима „примрак који је светлији од светлости“ упознајемо захваљујући „надсуштвеном Зраку божанске Таме.“ Сличност између ове боје и оне којом је насликан Христов химатион је толика да се стиче утисак како се божански (епифанијски) примрак просто „прелио“ са мандорле на химатион. Стога не изненађује утисак да ако је Христос представљен у тамно плавој одећи у *мандорли*, контуре његове фигуре није могуће јасно разазнати.¹⁹ У оваквим представљачким навикама је можда могуће пронаћи један од разлога због којих је као најдостојнија замена (мозаичком) злату, на позадинама византијских фресака, коришћена управо та иста (чувена) тамно плава боја. Само је таква врста визуелне инверзије могла да сачува оно апофатичко достојанство које је златни фон успевао да достигне.²⁰ Стога поново није изненађење што се, ако на фресци нема неке фигуре или грађевине којима би Христова фигура била раздвојена од позадине, плави химатион и плави фон ко-

¹⁸ Симболика пећине јесте крајње вишезначна, али је, у њеном тумачењу, уобичајену феноменолошку одредницу — таму — заиста тешко заобићи. Пећина на икони *Рођења Христовој* је црна управо зато што је протумачена као ознака кеносиса који је већ самим рођењем у грешном (мрачном) људском свету Син Божији одлучио да поднесе (Леонид Успенски, Владимир Лоски, *Смисао икона*, Јасен, Београд 2008, 157–160). У том смислу се она значењски не одваја превише од пећине у коју се Христос спушта да извуче Адама и Еву при *Силаску у аг*, од голготске пећине испод *Распећа* или од гроба у *Васкрсењу Лазаревом*. Мрачни простор у коме обитава персонификација Космоса на икони Педесетнице, попут божинне пећине, представља стање у коме се налази свет који није просветљен светлошћу јеванђеља (*истио*, 209). Чак и ако не прихватимо свако од наведених тумачења, тешко је из ових тамних површи на иконама извући неки утисак који не би напросто сугерисао — недостатак светлости; црна боја је, наравно, сликарско средство којим се такав утисак може најдоследније представити.

¹⁹ Представе *Вазнесења* са оваквим колористичким решењем нису честе, али се појављују у великом историјском размаку — од Бауита, преко Старе Ладуге и Мирожја, до Марковог Манастира, на пример. Тамно плави химатион, и центар мандорле се у неким од ових примера потпуно мешају колористички, збуњујући око посматрача; леп пример види у: Владимир Дмитриевич Сарабјанов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, Северный паломник, Москва 2010, сл. 27–29.

²⁰ О апофатичким конотацијама употребе злата на икони, види: Сергей Аверинцев, *Золото в системе символов ранневизантийской культуры*, 414–416; Леонид Успенски, *Теологија иконе*, Манастир Хиландар, Света Гора Атонска 2000, 363–365.

лористички потпуно стапају.²¹ Такође нас неће изненадити још једно од иновативних формалних решења које срећемо на репрезентативним примерима у XIV веку, а у коме се мандорла и позадина на *Преображењу* готово потпуно колористички и тонски стапају. Некадашњи бљесак замењен је тамом, збуњујућом апофатичком тамом, која је, чини се, заиста почела да сија ненаметљивим загасито плавим сјајем.²² Овај сјај нас је постепено довео до трећег сазнајног топоса на коме се усталило присуство тамно плаве боје — до класичне позадине (познијих) византијских фресака.

Можда ће нам управо прича о позадини помоћи да објаснимо порекло, значење и улогу мистериозне плаве боје на Христовом химатиону. Подсетићемо се да је, насупрот потоњој средњовековној употреби, у Риму плава боја имала потпуно негативну (вредносну) конотацију.²³ Вероватно је управо због тога наношена превасходно на позадине фигуралних композиција у тимпанонима античких храмова,²⁴ док су златом украшавани сами идоли.²⁵ Ова природна логика односа између периферије и центра, позадине и теме, у хришћанској је уметности значајно уздрмана, те злато почиње да се појављује и на позадини. Управо зато што је злато до краја остало оптимална позадина византијских зидних слика јасно је да увођење плаве боје на позадину није обнова старих римских навика, већ потпуно иновативна сазнајна инверзија. То што је једна омражена боја потпуно истиснула царски пурпур и постала равноправан такмац злату, а нешто тако секундарно као што је позадина добило подједнак колористички третман као и основна тема слике, не може бити последица случајности. Само се јеванђељским парадоксалним утицајем на сазнајну (и сваку другу) хијерархију може објаснити овакав начин (сликарског) мишљења (деловања). Покушаћемо, на послетку, да покажемо како је и на мандорлу и на Христов химатион тамно плава боја стигла управо из оваквих, позадинских, секундарних и маргиналних оквира.

Утисак да је управо некадашња негативна/маргинална (вансазнајна) вредносна конотација, на позицији блиској самом дну светлосне скале, већ у VI веку, омогућила појаву тамно плаве у центру мандорле, на фокалном месту апофатичког изра-

²¹ Владимир Дмитриевич Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, 279.

²² Вероватно због потребе да му се доделе овакве значењске конотације, плавом химатиону ретко је „допуштано“ да, уз помоћ блиставих и драгоцених пигмената којима је покриван, уједини светлосну и небеску симболику и добије, на пример — светло-плаво обојење, попут онога у каквом је Христос представљен у куполи цркве Богородице Араку, у Лагудери на Кипру (XII век), на пример. Осим чињенице да говоримо о непоновљивом ремек делу светске уметничке баштине, те фреске представљају редак пример који се по једном детаљу упадљиво разликује од онога што смо навикли да видимо у византијским црквама: по *свейло-йлавој* боји Христовог химатиона у куполи, *свейло-йлавом* фону у позадини осталих сцена (у медаљону са Пантократором позадина је црвена) и *свейло-йлавом* центру мандорле на *Вазнасењу* (види репродукције у: Μυρτάλη Αχτσιόστου-Ποτατσιανού, *Ελληνική Τέχνη; Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995, 88–94). Сличан колористички распоред може се видети и у Тамној Цркви (Karanlık Kilise; XI век) у Кападокији (Halis Yenipinar, Seracettin Şahin, *Paintings of the Dark Church*, Aturizm Yayınları, İstanbul 1998); највероватније није случајно што оваква необична решења лакше проналазимо на локацијама које су удаљене од главних уметничких центара тога времена. Са друге стране, употреба тамно плаве боје на мандорли и њено (поменуто) јасно разликовање спрам црне (пећине, демона) говоре о томе да, макар на Истоку, не можемо напросто говорити о преузимању римског симболизма смрти и жалости при сликању одеће Христа и Богородице, осим у сасвим уопштеном, кенотичком контексту. У Риму су црна и њој сродне тамне боје — у које се тада могла убројати и плава — била ознака жалости; на хришћанском Западу плава, изгледа, улази у непосреднију уметничку употребу преко маријанског култа, управо као боја жалости, добијајући постепено позитивне вредносне конотације (Mišel Pasturo, *Plava: Istorija jedne boje*, 48–49). Чини се да на Истоку не можемо претпоставити овакав историјски развој, пошто је боја везана више за Христа него за Богородицу (њен мафорион је чешиће смеђ или љубичаст).

²³ Mišel Pasturo, *Plava: Istorija jedne boje*, 26–33.

²⁴ Исто, 22–23.

²⁵ Сергей Аверинцев, *Золото в системе символов ранневизантийской культуры*, 405–406.

жавања у црквеном сликарству, можда се може објаснити једним познијим сликарским феноменом везаном за ову боју.²⁶ Наиме, насупрот истрајном одолевању ексклузивистичке симболичке препознатљивости (царског) *йурйура* у византијској „свакодневици“, тамно-плава одећа на византијским сликама никада није постала искључива ознака Христовог достојанства. Док је у прелазном периоду, на сликама из X и XI века, још увек могуће пронаћи одјеке раније ексклузивистичке логике везане за пурпур, те Христа у тамно плавом химатиону недвосмислено издвојити из групе апостола обучених у блиставе беле одежде, познија византијска уметност ће — напоредо са описаним отклоном од пурпура — усвојити један сасвим другачији колористички образац. Апостоли ће бити обучени у одећу различитих боја, а међу њима ће готово по правилу, неко бити обучен у тамно плави химатион који се ни по чему не разликује од Христовог. Штавише, исту тамно плаву боју често можемо истовремено пронаћи на Христу и на неком од споредних учесника у представама јеванђељских догађаја, па чак и на фигурама оних који су представљали недвосмислене противнике јеванђељској мисији. Доследност са којом је ова врста колористичког удвајања спровођена сугерише да је иза њега морао постојати неки облик богословске мотивације. Тамно плави химатион је, у оквиру наративних композиција са сигурношћу указивао на то да је Христос био један од људи, учитељ међу ученицима, који се по својој људској природи — у коју је, као што су древни теолози волели да кажу, био као у *хаљину* обучен²⁷ — није разликовао чак ни од најјаднијих примерака Адамовог рода. Штавише, ако се пажљивије посматрају колористички односи, чини се да су и пурпур и злато остали, попут својеврсних трагова негдашње логике, најпросто сакривени на Христовој доњој одежди, хитону, који је најчешће готово потпуно прекривен/заклоњен масивним плавим химатионом.

Ова кенотичка логика, најзад, може да се постави у јасну везу са апофатизмом на коме смо горе инсистирали. Збуњујући тамно плави химатион је, најпросто, доводио у везу Христову кенотичну човечност и недоступну над-човечност, скривајући (кеносисом) царско блистање којим је људска природа преображена у додиру са божанском. Говоримо, заправо, о једном од незаобилазних топоса јеванђељске нарације: у показивању моћи и наметању воље, па макар она била и божанска, никада нису могли били препознати изворни методи који отварају књигу запечаћену са седам печата. Чини се да је и византијско сликарство било тога свесно, те да је успело да изроди визуелне формуле за представљање логике овог величанственог јеванђељског парадокса. Недвосмислен успех са којим је ово постигнуто можемо констатовати сваки пут када погледамо у куполу неке византијске цркве, и нимало се не изненадимо што есхатолошки, небески Пантократор није представљен у блиставим епифанијским одежама — у пурпуру, злату или хијацинту — већ у обичном плавом платну, у какво би свако од нас и данас могао бити обучен.

²⁶ О плавој на мандорли, види у: John Gage, *Color and Culture; Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1999, 58–59.

²⁷ Метафора је у почетку коришћена међу сиријским богословима, да би касније заживела и у ширим оквирима; види: Sebastian Brock, *Clothing Metaphors as a Means of Theological Expression in Syriac Tradition*, у: *Typus, Symbol, Allegorie bei den östlichen Vätern und ihren Parallelen im Mittelalter: Internationales Kolloquium, Eichstätt 1981*, (ed. Margot Schmidt, Carl-Friedrich Geyer), Pustet, Regensburg 1982, 15–16; исти, *The Robe of Glory: A Biblical Image in the Syriac Tradition*, *The Way* 39/3 [= Spirituality and Clothing] (1999), 247–259. Касније репрезентативне примере, види у: Свети Максим Исповедник, *Огјовори Таласију* (превод и напомене: Александар Ђаковац), у: АРХН КАΙ ΤΕΛΟΣ; *Ασκήσει φιλοσοφске и θεολογικε мисли Максима Исјовједника*, Луча XXI–XXII (2004–2005), Никишић 2006, 239; Свети Григорије Палама, *Госјоде йрсовеији йјаму моју; изабране беседе*, (превод: Антонина Пантелић), Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског, Београд 1999, 161.