

"Sveto Trojstvo Staroga zavjeta"

Čipčić, Anđela

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Catholic Theology / Sveučilište u Splitu, Katolički bogoslovni fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:202:907290>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-20**



Repository / Repozitorij:

[Repository of The Catholic Faculty of Theology
University of Split](#)



SVEUČILIŠTE U SPLITU
KATOLIČKI BOGOSLOVNI FAKULTET
DIPLOMSKI TEOLOŠKO - KATEHETSKE STUDIJE

ANĐELA ČIPČIĆ

„SVETO TROJSTVO STAROGA ZAVJETA“
SIMBOLIKA IKONE ANDREJA RUBLJOVA

Diplomski rad

SPLIT, 2020.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
KATOLIČKI BOGOSLOVNI FAKULTET
DIPLOMSKI TEOLOŠKO - KATEHETSKE STUDIJE

ANĐELA ČIPČIĆ

„SVETO TROJSTVO STAROGA ZAVJETA“
SIMBOLIKA IKONE ANDREJA RUBLJOVA

DIPLOMSKI RAD

iz Liturgike

mentor: prof dr. sc. Ivica Žižić

sumentor: dr. sc. Domagoj Volarevi

Split, 2020.

UVOD

Čovjek u dubini svoje duše vapije za Bogom, traži njegovo lice te želi prebivati u njegovoj blizini i gledati ga. Stoga, iz duboke ljudske čežnje proizlazi potreba za likovnim prikazom Boga, koju nalazi u utjelovljeno Riječi, Isusu Kristu, jer gledajući Kristovo lice gledamo i nevidljivog Trojedinog Boga. Vođena tom čežnjom, odlučila sam se za temu ovoga rada, spajajući ljubav prema umjetnosti i ljubav prema teologiji. Andrej Rubljov, vođen tom istom čežnjom, donosi nam ikonu Svetoga Trojstva, koja svojom zapanjujućom ljepotom i dogmatskim sadržajem dobiva epitet *ikone nad ikonama*. Stoga, u ovom radu donosim pogled na spomenutu ikonu Andreja Rubljova, genija ikonoslikarstva, čije djelo oduzima dah promatraču i uvodi ga u dubine Božjeg otajstva kojeg je i sam promišljao i posvetio mu svoj život. Njegova nam ikona donosi kontemplaciju Božje ljubavi u jedinstvu Presvetog Trojstva, Božjeg povijesnospasenjsko događaja kojim nam dariva sebe i poziva u svoje zajedništvo. O spomenutoj ikoni se u istočnoj kulturi govori više u odnosu na zapadnu kulturu, te na hrvatskom govornom području nemamo mnogo literature. Cilj ovoga rada je proširiti vidike o istočnoj kulturnoj umjetnosti, osobito djelu Andreja Rubljova.

Na samom početku ovog rada prikazat ću nepoznati život monaha i ikonopisca Andreja Rubljova. Iako o samom umjetniku ne znamo mnogo, njegovo nam djelo donosi neiscrpnu teologiju i ljepotu otajstva Trojedinog Boga, koje se s pravom se naziva estetskim dokazom Trojstva. Prikazujući njegov životopis, pokušat ću što više približiti sliku o tome što je utjecalo na njegov umjetnički izričaj.

U drugom dijelu rada posebno ću se baviti problematikom i razvojem svetih slika, odnosno ikona. Počevši od prvih stoljeća kršćanstva, preko problematike ikonoklazma sve do uspostave njenog štovanja. Ono što je bitno za naglasiti jest da ikona, odnosno slika, nije lik nego ona nam samo omogućuje odnos sa likom kojeg predstavlja, kao što nas Rubljovljeva ikona uvodi u misterij Božje ljubavi i zajedništva. Ranokršćanski odnos prema svetim slikama bio je radikalno uvjetovan starozavjetnom zabranom prikaza Božjeg lika, ali sve zbog očuvanja monoteizma u to vrijeme. Međutim, kako se razvijala kršćanska teologija, tako se razvijala i kršćanska umjetnost. Opisujući faze razvoja kršćanske umjetnosti, zapravo ću i opisati traganje Crkve za prikladnim umjetničkim jezikom, kao što je i teologija prvih stoljeća tragala

za prikladnim izričajem. Zatim ću posebno istaknuti teologiju same ikone, njezinu ekleziološku i dogmatsku narav.

U posljednjem dijelu svog rada, povezano s prethodnim, predstaviti ću ikonu „Svete Trojice“ Andreja Rubljova. Također ću razložiti njezinu teološku utemeljenost i kompoziciju. Posebno ću objasniti geometrijske forme ikone, te raspored osoba Oca, Sina i Duha Svetoga, koje je bitno za razumijevanje same ikone.

1. ANDREJ RUBLJOV-ZNANI MEĐU NEZNANIMA

Kako su monasi redovito „neznani“ odnosno ostaju u tišini svoje poniznosti, Rubljov tu malo odskače jer izranja iz srednjovjekovne povijesti kao prepoznatljiv lik. Teologija Trojstva ruske pravoslavne Crkve u Andreju Rubljovu pronalazi svog majstora, te se njegova ikona smatra temeljem ruske ikonografije.

1.2. Životni put Andreja Rubljova

O životu ruskog monaha Andreja Rubljova, tvorca čuvene ikone „Svete Tojice“ ne znamo mnogo.¹ Njegova godina rođenja nije sa sigurnošću utvrđena, pretpostavlja se da je rođen oko 1360. godine, a umro 29. siječnja 1430. godine u samostanu Andronikov. Godina smrti je jedina utvrđena godina njegovog života. U samostanu Andonikov gdje je doživio svoje posljednje dane u njemu je proveo dugi niz godina svog monaškog života, te se na tom mjestu danas nalazi Muzej Ruske umjetnosti njemu na spomen. Povodom proslave tisuću godina Ruske pravoslavne Crkve 1988. godine proglašen je svetim, te ga pravoslavna Crkva slavi 4. srpnja po julijanskom kalendaru.²

Prema predaji Rubljov je bio povučena, ponizna i tiha osoba, koja je prvenstveno bila zaokupirana božanskom službom, ikonopisom, molitvom i meditacijom. Njegova umjetnost je kombinacija monaške askeze i klasične harmonije bizantskog slikarstva.³ Vrijeme u kojem stvara Andrej Rubljov obilježeno je pojavom hezihazma⁴, duhovnog pokreta vezanog za monaški život i šire slojeve kršćanstva. Ovaj pokret odlikuje procvat molitvene usredotočenosti i svetosti. Samostan Svete

¹ Budući da pojedinačni umjetnik ne igra značajnu ulogu, Ikone su po pravilu bile nepotpisane i većina ikonopisaca ostaje nepoznata. Iako ikona jest umjetničko djelo, ona ne pripada nijednom umjetniku i ne može biti proizvod njegove proizvoljnosti. Ona je primarno crkvena slika te se tako ne smije odvajati od njezinog dogmatskog sadržaja. Usp. M. Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2016., str. 175.

² Usp. L. Müller, *Die Dreifaltigkeitsikone des Andréj Rubljów*, Wavel, München, 1990., str. 32-51.

³ Usp. Isto, str. 33.

⁴ Hezihazam (od grč. *ἡσυχία*: mir, tišina), u istočnome kršćanstvu, asketsko-mistični smjer koji askezom i kontemplacijom želi dovesti do duševnoga spokoja, u kojem se uspostavlja zajedništvo duše s Bogom. Hezihastička duhovnost potječe iz sinajskog i sirijskoga pustinjškoga monaštva, a glavni joj je predstavnik bio Ivan Klimaks. Nakon raskola na Istočnu i Zapadnu crkvu, hezihazam se razvijao kao tipično pravoslavni oblik duhovnosti. Usp. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=25340> (9.rujna 2020.)

Trojice za kojega Rubljev slika poznatu ikonu bio je duhovno središte Rusije i izvor širenja hesihastičkog pokreta. Hesihazam je rezultirao i procvatom crkvene umjetnosti iz kojeg je crpila duhovnu snagu. Može se reći da je to bilo vrijeme „neraskidivo jedinstvo dogmatskog nauka, molitvene prakse i umjetničkog stvaranja“.⁵ Za istoimeni samostan Rubljev slika svoju poznatu ikonu „Sveta Trojica“, koja je nastala najvjerojatnije oko 1425. godine. Za izradu ikone Rubljeva poziva Nikon, koji je bio nasljednik svetoga Sregeja⁶ u samostanu Svete Trojice nakon njegove smrti. Rubljev koji je i sam bio Sergejev duhovni učenik slika ikonu Svetog Trojstva njemu na čast.

1.2. Teološki i stilski utjecaji na Rubljeva

Rubljevjeva genijalnost nije odmah bila očita ikako je njegov talent brzo prepoznat. Njegova genijalnost se kovala u rukama svetog Sergeja i Teofana Grka. Od svetog Sergeja preuzima nauku Svetog Trojstva, a od Teofana umjetnički stil prožet mističnim duhom i izvanrednim talentom.

1.2.1. Sveti Sergej

Sveti Sergej živio je u Rusiji tijekom 14. stoljeća. Tadašnji nemiri koji su potresali Rusiju natjerali su ga da se povuče u osamu kako bi se posvetio duhovnom životu. Svoj duhovni mir nalazi u Radonježu gdje očaran jedinstvom i mirom Božjim osniva samostan koji posvećuje Presvetom Trojstvu.⁷

Sveti Sergej bio je molitveni entuzijast te je oživio je monaštvo u Rusiji u 14. stoljeću i donio tradiciju hesihaizma. Iako je živio asketskim načinom života to ga nije razdvojio od Ruskog naroda u čiju je sudbinu bio duboko upleten. Neumorno je pozivao na jedinstvo feudalnih vladara čiji su neredi vladali diljem Rusije, a njegova

⁵ Usp. L. Uspenski, *Teologija ikone*, Manastir Hilandar, Sveta Gora Atonska, 2000., str. 225-263.

⁶ Vrlo je moguće ali nigdje nije potvrđeno da je i Rubljev osobno poznao svetog Sergeja. Usp. G. Bunge, *Der andere Parklet, Die Ikone des Heiligen Dreifaltigkeit des Malerones Andrej Rubljev*, Der christliche Osten, Wurzburg, 1994. str.68.

⁷ Usp. A. Strezova, *Hesychasm and Art: The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*, The Australian National University, Canberra, Australia, 2014., str. 184.

glavna ideja je bila oslobađanje od Tatara.⁸ Sveti Sergej ostavio je snažan utjecaj na ruski narod te nijedan pravoslavni svetac nije bio hvaljeniji od njega.⁹

Teologija svetog Sergeja bila je duboko ukorijenjena u Svetom Trojstvu. Njegov samostan bio je mjesto na kojem se propagiralo pojmove ljubavi prema Bogu, smirenosti, samodisciplini i mističnom sjedinjenju s Bogom. Epifanije mudri rekao je „*da je samostan osnovan kako bi kontemplacija Svetog Trojstva pobijedila*“.¹⁰ Sveti Sergej popularizirao je dogmu Presvetog Trojstva u Rusiji, čije je štovanje do tada bilo strano ruskom narodu. Slikovni ciklusi obično su bili posvećeni Kristu, majci Božjoj, svetom Nikoli, svetim ratnicima i ocima Crkve ali ne i Svetom Trojstvu.¹¹ Sveto Trojstvo u čiju je čast sveti Sergej posvetio samostan postao je simbol jedinstva Rusije te su se slike Presvetog Trojstva počele častit diljem zemlje. Utjelovio je tako sliku Trojstva kao simbola ruskog jedinstva, što se tako žarko tražilo u 13. i 14. stoljeću.¹²

Sveti Sergej je ostavio snažan utjecaj i na Rubljova koji je živio pod njegovim duhovnim okriljem, kako na njegov duhovni život tako i na njegov umjetnički stil. Sergijeva pobožnost Presvetom Trojstvu odrazila se na Rubljovu ikonu Trojstva. Stvaranje ove ikone imalo je osobno značenje za Rubljova. Stoga se može se reći da je on glavni idejni začetnik njegove ikone, kako teološke tako i kompozicijske.¹³

⁸ Kao posljedica feudalne racjepkanosti kojoj je prethodila borba za prevlast među ruskim feudalcima. Dolazi do najeзде Tatara na Ruske prostore. Borbe sa Tatarima trajale su godinama. Odlučujuća i pobjednička bitka u toj borbi odigrala se na Kulikovom polju 8. rujna 1380. godine. Bitku je predvodio ruski knez Dimitrije Donski. Dok se pripremao za bitku posjećuje Trojički samostan Svetog Sergeja, tražeći od njega blagoslov u borbi protiv moćnog neprijatelja „Sveti sergije mu daje blagoslov i prorokuje pobjedu nad neprijateljem ruskog naroda. Kulikovska bitka imala je veliko značenje za ruski narod koji je shvatio da se samo zajedničkim snagama pobjediti moćnog neprijatelja. Usp. <https://sites.google.com/site/svetisergijeradonjeski/briznik-zemlje-ruske> (7. rujna 2020.)

⁹ Usp. A. Strezova, *Hesychasm and Art: The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*, str. 185.

¹⁰ Usp. J. Reimer, The spirituality of Andrei Rublev's Icon of the Holy Trinity, *Acta Theologica*: br. 11 (2008): Supplementum. str. 168.

¹¹ Usp. A. Strezova, *Hesychasm and Art: The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*, str. 185-186.

¹² Usp. A. Strezova, *Hesychasm and Art: The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*, str. 185-186.

¹³ Usp. M. Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, str. 184.

1.2.2. Teofan Grk

Teofan Grk je bio utjecajni ikonograf koji je na prostore Rusije došao krajem 14. stoljeća. Kao učitelj i kao mentor Andreja Rubljova igrao je veliku ulogu u njegovom ikonosliskarskom umijeću. Glavni izvor informacija o njegovom djelu i životu imamo iz pisama Epifanija Premudrog. Tijekom svog života bio je plodan i cijenjen umjetnik te je radio u najmanje četrdeset crkvi.¹⁴ 1405. godine zajedno sa Andrejom Rubljovom i Prohorom iz Gorodca oslikava ikonostas za crkvu Blagovijesti Moskovskog Kremlja.¹⁵

Njegov stil slikanja je bio oštar, brz i strastven te je izgledao poput skice. Takav način slikanja je u suprotnosti sa mekim figurama prepunih detalja kakvih susrećemo na ikonama ruske škole.¹⁶ Način na koji je Teofan slikao na Epifanija Premudrog je ostavio snažan dojam: "Kada je crtao ili slikao, nitko ga nije vidio da gleda u uzorke¹⁷, kako to čine neki naši ikonopisci koji zbog vlastite tuposti neprekidno u njih gledaju, prenoseći pogled tamo-amo, pa ne slikaju toliko bojama, koliko gledaju u uzorke. A on, čini se, rukama slika lik, a pritom stojeći, u neprekidnom hodu, razgovara s posjetiteljima, dok umom promišlja ono visoko i mudro, a oštrim razumnim pogledom razumnu dobrotu gleda."¹⁸

Grk je ispovijedao hesihazam, kršćansko učenje koje podrazumijeva askezu, poniranje u unutrašnjost duše, stapanje s Bogom i bogospoznaju, odnosno meditaciju. Vjerovao je da emotivno djelovanje ikone može pomoći u tom procesu. Strogost je

¹⁴ Rusko slikarstvo je sve do 17. stoljeća bilo isključivo religiozno i pretežno anonimno. Kako bi zaslužio da bude spomenut u ljetopisima i tako ostavio traga u povijesti umjetnosti, umjetnik je morao posjedovati zaista izuzetne sposobnosti. Usp. https://hr.rbth.com/arts/2014/10/25/veliki_ruski_grk_teofan_30801_2 (4. srpnja 2020.)

¹⁵ Rubljev se spominje posljednji na popisu, što je pokazatelj njegove relativne mladosti i monaškog statusa, isto tako za jednog mladog ikonopisca bila je velika čast raditi na ikonostasu, a to nam govori i o njegovim talentskim sposobnostima. Usp. A. Strezova, *Hesychasm and Art: The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*, str. 182.

¹⁶ Teofanov stil je slobodan i izražajne fizionomije, njegovi crteži nemaju toplinu ni spokoja, strogi su i drski što na promatrača ostavlja snažan dojam. Na njegovom stilu se vidi utjecaj Grčke kulture odakle i dolazi. Usp. https://hr.rbth.com/arts/2014/10/25/veliki_ruski_grk_teofan_30801_2 (4. srpnja 2020.)

¹⁷ Predložak starije ikone, ikone su se uglavnom kopirale zbog toga što su bile uvjetovane kakonom (da bih se očuvala njihova pravovjernost), te zbog toga nisu prepuštene umjetničkoj slobodi stvaranja. Usp. E. Benz, *Duh i život Istočne crkve*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2003., str. 10-11.

¹⁸ Usp. A. Strezova, *Hesychasm and Art: The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*, str. 188.

glavna crta Teofanovih likova. U njima nema topline ni spokoja, koji su karakteristični za slikarstvo Rubljova. Omiljeni likovi njegovih fresaka su strogi i zamišljeni.¹⁹

Iako se većina djela Teofana Grka nije sačuvala do danas, njegov utjecaj na rusku kulturu je neizmjeran. Osnovao je vlastitu školu ikonopisa, u kojoj je poniknuo veliki broj talentiranih majstora.²⁰ Iako se njegov stil slikanja značajno razlikuje od Rubljovog ne znači da nije ostavio utjecaj na njega. Teofan kao vrsni ikonopisac i kao Andrejev učitelj uvelike mu je pomogao izoštriti njegov talent.

¹⁹ Usp. https://hr.rbth.com/arts/2014/10/25/veliki_ruski_grk_teofan_30801 (2. srpnja 2020.)

²⁰ Usp. *Isto*,

2. TEOLOGIJA IKONE

Termin *ikona* je grčkog podrijetla i označava sliku ili crtež. U prvim stoljećima kršćanstva na području bizantskog carstva termin je poprimio značenje prikaza Krista, Bogorodice, svetaca, anđela i događaja iz svete povijesti izrađena prema ustaljenim pravilima (kanonima) u odnosu na dimenzije, boje, tehniku i način prikazivanja likova. Mjesto i uloga ikona koje predstavljaju Krista, Bogorodicu i svece u crkvama istočnih kršćana - osobito bizantskog obreda - uključuju mnogo više od obične pouke ili prisjećanja na spasonosna otajstva. Uloga se ikona ne iscrpljuje ni u tome da potakne pobožnost gledatelja. Njihova je vrijednost prvenstveno dogmatska i zauzima veoma²¹ važno mjesto u crkvenoj ekonomiji. Da bismo govorili o teologiji ikone prvo moramo razraditi njezinu povijesnu pozadinu.

2.1. Ranokršćanski stav prema svetim slikama

U prvom mileniju odnos kršćanstva prema svetim slikama značajno je uvjetovan starozavjetnom zabranom prikaza Božjeg lika.²² Ovu starozavjetnu zabranu koja ima i biblijsko utemeljenje (usp. Izl 20,4; Pnz 5,8-9) trebamo razumjeti prvenstveno kroz radikalni napor očuvanja monoteizma i naglašavanje Božje transcendentnosti i otajstvenosti. Takvo starozavjetno shvaćanje prihvaćalo je i kršćanstvo koje će ipak kasnije pokazat širi i pozitivniji stav prema prikazima svetoga i Božjim otajstvima. Kroz razvoj kršćanske teologije možemo pratiti i razvoj kršćanske umjetnosti.²³

Kršćanska umjetnost leži u samom temelju kršćanstva, a to je otajstvo utjelovljenja. Bog uzima ljudsko tijelo i objavljuje se čovjeku, tako da je njegova vidljivost postala privilegirano mjesto objave. Utjelovljenjem svoga Sina, Bog nam se objavio na neusporedivo uzvišeniji način nego u starozavjetnim objavama, pokazao nam se vidljivim. Tako ovo temeljno kršćansko otajstvo u slikama dobiva svoj izričaj

²¹ J. Zečević, *Istočna liturgika i ikonografija* (skripta)

²² Ova starozavjetna zabrana pravljenja svetih slika kasnije će rezultirati ikonoklazm (grčki: eikon slika, kláein lomiti, kidati). Ikonoklazam je Bizantski pokret koji je trajao od 730-843. godine te se oštro protivio likovnom prikazivanju Trojstva, Krista, Bogorodice, anđela i svetaca, odnosno štovanju svetih slika (ikona). Usp. M. Tadin, *Bizantski ikonoklazam ili kipoborstvo*, u: *Crkva u svijetu 19* (1984) 4, 391-405. ovdje 391.

²³ M. Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, str. 15.

i potvrdu vjere. Čistom dedukcijskom logikom slika unutar kršćanstva postaje nešto samo po sebi razumljivo, bez obzira na starozavjetnu zabranu. Kršćani na starozavjetnu zabranu gledaju kao privremenu, pedagošku i odgojnu mjeru koja se odnosila na ograničeni dio Staroga zavjeta, a ne kao općevažecu zabranu.²⁴

Slika Krista otpočeka se shvaćala kao iskaz utjelovljene vjere, izraz i potreba čuvanja na Isusa Krista, koji je živio među ljudima, koji im je govorio, koji je umro i uskrsnuo, uzašao na nebo, i koji im je obećao da će ponovno doći. Slike Krista u ranoj Crkvi povezivale su vjeru u utjelovljenje s vjerom u Kristov ponovni dolazak. Takve slike su na neki način označavale slikovni *credo*.²⁵

No i prije takvih slika susrećemo figuralne i scenske slike kojima se nije iskazivalo nikakvo štovanje nego su simbolizirale otajstva vjere. Nerijetko su se koristili i poganski motivi i simboli koji su popraćeni dodatnim verbalnim komentarima dobivali kršćansko značenje. U tome vidimo traganje Crkve za prikladnim umjetničkim jezikom kao što je i teologija prvih stoljeća tragala za pravilnim izričajnim pojmovljem.²⁶

U ranim stoljećima kao druga faza kršćanske umjetnosti mogle su se susresti i neke starozavjetne scene kao Abrahamovo žrtvovanje, Danijel u lavljoj jami i sl. Takve scene su se tumačile alegorijski te im se tipološkim razumijevanjem pridavalo novo značenje, kristološko. U ovoj fazi narativnog ciklusa slika obuhvaća scene i iz Novog zavjeta, a nešto kasnije i iz života mučenika i svetaca dok su se osobito isticale scene u kojima se prikazuje Isusa i njegov život. Ovakve slike se u najranijem razdoblju shvaćaju kao alegorija ili naracija, a ne kao Kristove slike u smislu portreta te još nisu imale nikakvu kultnu ulogu koja bi ukazivala na idolatriju. Takvi slikovni prikazi smatrani su slikovnim propovijedanjem, koji služe poput knjige da oživljuje pamćenje, približava likove i događaje, podsjeća i opominje.²⁷

²⁴ Usp. *Isto*, str. 15-17.

²⁵ Usp. *Isto*, str. 18.

²⁶ Usp. *Isto*, str. 18.

²⁷ Židovstvo je u Isusovo vrijeme bilo popustljivije prema tumačenju slika, unatoč radikalnoj zabrani koja je trajala negdje do 4. stoljeća poslije Krista. Kao rezultat arheoloških istraživanja stare sinagoge bile su bogato ukrašene slikovnim prikazima prošlih događaja, radilo se o nekoj vrsti slikovite, ilustrirane nastave. Kršćanske slike što ih nalazimo u katakombama jednostavo preuzimaju onaj kanon slika što ga je stvorila sinagoga. Usp. J. Ratzinger, *Duh liturgije*, Verbum, Split, 2015., str. 111.

Od 3. do 5. stoljeća svete slike su odmicala od simboličko-alegorijskih i narativnih sadržaja te su teološkim promišljanjem i dogmatskim zaključcima bivale kao iskaz sadržaja vjere. Sa širenjem nauka Crkve i njegovim teološkim obrazloženjem istodobno se javlja potreba i za jasnijim slikovnim prikazima. Tako sveta slika postaje teologija slikom. Za oblikovanje crkvene umjetnosti utjecale su helenistička i sirijsko-palestinska umjetnost. Helenistička umjetnost u sebi nosi nasljeđe antičke ljepote, dok sirijska i jeruzalemska umjetnost u sebi nosi naturalistički povijesni realizam.²⁸ Temeljni kriterij crkvene umjetnosti i svetih slika je bio poticaj promatrača na proslavu i čašćenje Boga te suobličavanje samoga sebe njegovoj slici.²⁹

Od 6. stoljeća ikone predstavljaju osobit vid kršćanske umjetnosti, teologije duhovnosti. Zbog sadržaja koje su prikazivale iskazivalo im se osobito štovanje. Vjernici su željeli biti što bliže određenim svecima, kao i samom Kristu i Bogorodici. Te su to ostvarivali preko opipljivih predmeta (ikona) koji su bili u nekoj fizičkoj vezi s njima, tokom njihova života. Upravo zbog takvog štovanja svetih slika koje je ponekad uključivalo pogrješnu sakramentalizaciju slike pojavljivale su se određene poteškoće koje su nerijetko vodile u ekstreme što je uvelike pripomoglo pojavi ikonoklazma.³⁰

2.1.2. Ikonoklazam

Ikonoklazam ili kipoborstvo je prvotno bizantski pokret koji je u 8. i 9. stoljeću prisutan na kršćanskom istoku, a bio je usmjeren protiv štovanja svetih slika i kipova uklanjajući ih iz crkava i liturgije.³¹ Uzrok i nastanak ovakvog pokreta nije nimalo

²⁸ Usp. Marija Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, str. 22- 25.

²⁹ Usp. *Isto*,

³⁰ Tadašnja praksa je bila da su se ikone znale uzimati za kumove prigodom krštenja ili za svjedoke prigodom redovničkih zavjetovanja, kao i neke druge neobične i iskrivljene pobožnosti prema ikonama. »Događale su se i krajnje neobične stvari: neki svećenici su strugali boju sa ikona i miješali je sa Svetim Darovima i pričestivali vjernike, kao da Tijelo i Krv imaju potrebu dopune drugom svetinjom. Drugi svećenici su, opet, vršili bogoslužje na ikoni, a ne na oltaru. Vjernici su ponekad ikonoštovanje shvaćali suviše bukvalno: nisu toliko poštovali prikazanu osobu koliko sam predmet. To je ponekad vodilo u magiju i približavalo se nazadnim oblicima mnogoboštva. Sve to je činilo veliku sablazan za mnoge vjernike koji nisu bili čvrsti u pravovjerju, navodeći neke od njih da se u potpunosti odreknu ikonoštovanja.« Leonid Uspenski, *Teologija ikone*, str. 66.

³¹ Usp. M. Tadin, Bizantski ikonoklazam ili kipoborstvo, u: *Crkva u svijetu* 19 (1984) 4, 391-405. ovdje str. 391.

jednostavan, njegov glavni pokretač je Lav III.³² i njegovi istomišljenici. Pod njihovim utjecajima na svete slike se gledalo kao na profanu praksu primjerenu poganima, a njihovo se štovanje smatralo idolotarijom. S jedne strane u tom razdoblju imamo kršćane koji su pod utjecajem argumenata iz židovske predaje (usp. Izl 20,4-5, Pnz 5,8), a s druge strane imamo strah od snažnog nadiranja islama kojima je bilo strogo zabranjeno prikazivanje živih bića. Naime, glavni razlozi cara Lava III. bili su političke naravi, on je htio carevoj slici vratiti ugled kojeg su ikone potisnule³³. Isto tako ne trebamo zanemariti da je neprijateljski stav prema slikama bio izazvan neumjerenošću i iskrivljenošću štovanja slika. Tada je u crkvi vladao veliki jaz između onih koji su odobravali i osporavali svete slike. Već od ranije imamo „borbu“ kroz dva razdoblja: od 726.-787. do 815.-843. zahvaljući carici Teodori koja je bila velika pobornica slika, saziva se sinoda 843. na kojoj se priznaju valjane odluke sedmog ekumenskog sabora iz 787. te se svečano prolašava štovanje svetih slika slobodno i dostojno svake hvale. Time je okončana dugotrajna borba i uspostavljen mir. Kao sjećanje na ovaj događaj, danas se u Crkvama bizantskog obreda, na prvu nedjelju Velikoga posta (odnosno korizme zapadni rječnikom) slavi Nedjelja ortodoksije – pravovjerja.³⁴

³² Lav III. (717-741) bio je prvi bizantinski car koji je ustao protiv štovanja svetih slika i otvorio vrata prosvjetnom strujanju i utjecaju Istoka. Potjecao je iz obitelji koja se nastanila u Gennaniceji (M ar'as) u sjevernoj Siriji. Pod imenom Konona živio je u istočnim azijskim krajevima Carstva, te se tu upoznao sa s monofizitskim osebnim nazorima i stekao osnovne pojmove o muslimanskoj vjeri. Kasnije se s obitelji premješta na evropsko tlo, u Traciju, tada mu se pruža prigoda da se stavi na raspolaganje caru Justinijanu II, te mu on pripravlja carsku krunu pod imenom Lava III. Za vrijeme boravka u istočnim stranama Carstva, Lav III. je upoznao mnoge dostojanstvenike, crkvene i svjetovne, koji se nisu u svemu slagali sa svećenstvom zapadnih pokrajina, npr. tumačenju nekih vjerskih istina ili ukrašavanju zgrada namijenjenih molitvi i sastajanju vjernika. Usp. M. Tadin, Bizantski ikonoklazam ili kipoborstvo, str. 392.

³³ Tome u prilog ide careva naredba iz 726. godine da se ukloni čudotvorna slika Krista Spasitelja koja je bila postavljena na vratima glavnog ulaza u carsku palaču. Neka istraživanja navode da je na *ovome mjestu prethodno stajala slika Konstantina Velikog, koja je u 7. stoljeću zamijenjena Kristovom slikom*. Činjenica da je car sada naredio rušenje Kristove slike govori u prilog tezi da je ikonoklazam izazvan carevim nastojanjem da povрати svoj carski ugled i ugled svoje slike. Usp. S. Duvnjak, *Mjesto slike u teologiji prema »Govorima o slikama« Ivana Damaščanina*, str. 24.

³⁴ Usp. Marija Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, str. 28-36.

2.2. Teologija ikone

Pravoslavna teologija nas uči da ikone odražavaju arhetipove³⁵, pralikove svetih osoba nebeskog svijeta. Ikona je dakle slika, (i kao takva nju možemo istraživati s gledišta estetike, povijesti umjetnosti, itd.), ali ona je i više od toga.

Za definiciju i temeljno određenja značenja i simbolizma³⁶ ikone veliki utjecaj imao je Ivan Damaščanski³⁷, ona je za njega otisak, odraz, primjer koji u sebi pokazuje Pralik. Da bi objasnio pravo značenje ikone koristi tri različite vrste slika: osobne (naravne) slike, slike koje pripremaju stvarnost i one koje su odraz (odsluk) stvarnosti. U primjeru prve vrste slika spada iskonska naravna sličnost Sina kao slike Očeve, a zatim i čovjek koji je stvoren na sliku Božju.³⁸ Druga vrsta slika odnosi se prema tipološkom razumijevanju Staroga zavjeta na starozavjetne uzore budućeg spasenja u Kristu. U treću skupinu spadaju predmeti i stvari kojima se bilježe događaji spasenja, čudesa i kreposti svetih, koji nas vode do transcendentnog. Toj vrsti slika pripadaju ikone, koje su ukaz i sjećanje na onoga koga predstavljaju³⁹. Ikona je slika koja označuje Naslikanoga, dakle njemu slična ali se od njega bitno razlikuje.

Za Ivana Damaščanskog proizlazi da je relacija između slike i originala sličnost, ali ne sličnost s *biti* originala ili s njegovim bitnim određenjima, nego sličnost koja samo označava (obilježava) original, upućen na nj i u sebi ga pokazuje. Tu se dakle radi o sličnosti s velikom ograničenosti. Razlika između slike i originala je u

³⁵ Archétypos (grčki)=pralik

³⁶ Znakovi posjeduju funkciju očitovanja, ali ne mogu označenu stvarnost razotkriti u svoj punini njezina bitka. to je moguće samo po određenoj sličnosti između znaka i onoga što je označeno. Znakovi koji kriju u sebi značenje obično se nazivaju i simboli (grč. symballein, prvotno označuje dvije polovice razbijenog predmeta koje su se sastavljanjem pri lomnim rubovima koristile kao znak prepoznavanja). Simbol je, dakle, znak koji se tako reć sastoji iz dva dijela: vidljivog i označava nadiskustvene stvarnosti koja sastavljanjem cjelina postaje vidljiva. Usp. A. Adam, *Uvod u katoličku liturgiju*, Hrvatski institut za liturgijski pastoral, Zadar, 1993., str. 77 – 80.

³⁷ Ivanu Damaščanski je jedan od najvećih velikana u povijesti bizantske teologije i veliki naučitelj u povijesti sveopće Crkve. Napisao je tri Govora protiv onih koji se obrušavaju na svete slike, u tim je tekstovima moguće iznaći prve pokušaje opravdavanja čašćenja svetih slika, povezujući ove potonje s otajstvom utjelovljenja Sina Božjega u krilu Djevice Marije. Ivan Damaščanski je, uz to, bio među prvima koji su u javnom i privatnom kultu razlikovali klanjanje (latreia) od čašćenja (proskynesis). Papa Lav XIII. ga 1890. proglašava naučiteljem opće Crkve. Usp. <https://www.bitno.net/vjera/svetacdana/sveti-ivan-damascanski-velikan-bizantske-teologije-i-naucitelj-crkve/> (2. rujna 2020.)

³⁸ Usp. M. Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, str. 46-47.

³⁹ Usp. S. Duvnjak, *Mjesto slike u teologiji prema »Govorima o slikama« Ivana Damaščanina* Izvadak iz doktorske disertacije), Srarajevo, 1992., str. 39-41.

tome da one nisu jedno te ista stvarnost. Original je stvarnost koja egzistira u sebi i za sebe, što je neovisno o slici, dok slika može postojati i ovisi samo o onome koga prikazuje, kao odsjaj, kao ukaz na original. Upravo zbog toga ikona ne može biti neki samovoljni zahvat slikara, nego nužno mora pokazivati izvorni odnos. Ikona mora odgovarati ispravnoj teologiji. Bez teološkog određenja bila bi bez obzira na njenu estetsku vrijednost, samo beznačajan predmet.⁴⁰

Nadalje, što se tiče simboličkog značenja i značaja ikone, ona je "vidljivo evanđelje", Zato se i kaže da se ikona piše, a ne slika. Glavni cilj ikona je proslava Boga i njegovo štovanje⁴¹. Čašćenje ikone čašćenje je svetosti na koju ona ukazuje i poziv na odvažnost da se ta svetost slijedi. Sva milost i sve božansko nadahnuće slikara ikona, čiju ruku zasigurno vodi Duh Sveti, kada prikazuje lik na ikoni, prelijeva se na onoga koji ikonu gleda.

2.2.1. Ekleziološka narav ikone

Ikonopisanje je crkvena umjetnost i ne može se razdvajati od njene crkvene i liturgijske funkcije. Dakle, ikona ima bogoslužnu funkciju, dogmatski je opravdana i ima ulogu prenošenja Objave u Crkvi.

Uloga ikone je posvećujuća, sakralizujuća, ona nikako nije samo objekt estetskog uživanja ili znanstvenog istraživanja, nego pripada vrsti milosne umjetnosti koja se doživljava puninom bića. Ikonu kao svetu sliku u njenoj religioznoj funkciji moguće je razumjeti samo u okviru Crkve. Izvan Crkve ona je neshvatljiva.⁴²

Ikona se, kao i sve u Crkvi, otvara isključivo u dodiru s Duhom. Crkva posebnim obredom, u kojemu djeluje Duh Sveti, posvećuje ikonu i time je čini aktivnom. Ta posveta od bitnog je značaja za funkciju ikone. Posvetom ona postaje posebni i aktivni instrument Božje prisutnosti. Vršiti funkciju vidljive anticipacije nevidljivog Božjeg svijeta. Naime, slika se ne posvećuje samo onda kada je završena, već je sama njezina izrada liturgijski čin. Ikonopisac mora proći i izvjesnu duhovnu pripravu prije pisanja ikone. Ikonoslikarstvo. Sveta slika u istočnoj, pravoslavnoj crkvi

⁴⁰ Usp. M. Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, str. 45.

⁴¹ Usp. S. Duvnjak, *Mjesto slike u teologiji prema »Govorima o slikama« Ivana Damašćanina*, str. 83-84.

⁴² Usp. D. M. Kazelić, Teološki smisao ikone, u: *Teološki pogledi* 6 (1973) 1, str. 57.

ima određenu duhovnu funkciju te vezanost svete slike za tradiciju nije odraz umjetničke slabosti, već promjenu slike sprječavaju određene teološke i religiozne predodžbe.⁴³

Pravoslavna crkva svoj najviši izraz nalazi u slavlju euharistije. U euharistija zajednica doživljava Kristov dolazak i njegovu prisutnost, prijevremeno sudjelovanje u paruziji, njegovu ponovnom dolasku u slavi, ali ne dolasku samog Krista, već se u euharistiji događa susret cijele nebeske zajednice sa zemaljskom zajednicom. U euharistiji u posvećenom prostoru crkve nebo silazi na zemlju i upravo ikone u crkvi predstavljaju ovaj pojavak Krista i nebeske Crkve unutar zemaljske zajednice. Stoga svete slike unutar crkvenog prostora imaju svoje posebno mjesto. Svakom mjestu crkvenog prostora date su odgovarajuće ikone. Time je u redosljedu slika prisutna cijela nebeska Crkva koja se na ovaj način predstavlja zajednici u slavlju euharistije.⁴⁴

2.2.2. Dogmatska narav ikone

Kad se Pravoslavna crkva drži uvijek jednoga istog stila u slikarstvu to je zato što najdublje izražava misao Objave, utjelovljenu i doživljenu, kao što biblijski tekst najvjernije prenosi poruku te iste Objave. Sveta slika i sveti tekst dva su vida jedne iste Objave, odnosno njezina sadržaja: to je objava bojom i objava riječju⁴⁵.

Ikona, kao likovna vizualna manifestacija dogme uvijek je iznad ljudskoga shvaćanja i odražava onostranu stvarnost. Nadosjetilna shvatljivost koja prožima ikonu podudara se s dogmom Crkve. Zato obje tradicije, dogmatska i ikonografska, izražavaju vlastitim sredstvima isti sadržaj. Sadržaj Objave nadilazi granice čovjekove spoznaje, ali ne isključuje ih, nego ih oblikuje u tradiciji Objave da bi bili sposobni shvatiti njezina otajstva⁴⁶.

⁴³ Usp. E. Benz, *Duh i život Istočne crkve*, str. 12-13.

⁴⁴ Usp. E. Benz, *Duh i život Istočne crkve*, str. 16.

⁴⁵ Usp. Dimitrije M. Kazelić, *Teološki smisao ikone*, str. 49-50.

⁴⁶ Usp. *Isto*,

2.3. Ikona kao „kopiranje“

Kao djelo ljudskih ruku ikona je umjetnost. Slikanje ikone, odnosno ikonopisanje u izvjesnom smislu možemo okarakterizirati kao kopiranje, ali ne kopiranje u grubom smislu riječi, nego pretvaranje poruka, ideja i vrijednosti u materijalni svijet.

Budući da je tema ikone metafizička, u starom Bizantu postavljeni su kanoni slikanja. Umjetnik je morao pratiti propise koji su mu određivali način na koji će predstaviti određene motive. Zapravo je umjetnikov talent i duhovna snaga ključna kod izražavanja nadmaterijalne stvarnosti. Stoga ne možemo reći da je stvaratelj ikone samo pasivni oponašatelj ili onaj koji samo kopira. Naprotiv, kroz sposobnosti umjetničkog izražavanja ovisi umjetnička vrijednost djela.⁴⁷

Ako ikonopisac nije sam uspio doživjeti onoga koga slika, neće moći zahvatiti ikonu kao cjelinu, te će paziti da točno prenese na svojoj kopiji vanjska obilježja izvornika. Međutim, ako mu se kroz original otkrije duhovna dimenzija naslikana na njemu, i on ju zapazi, tada mu se javljaju vlastiti kutovi gledanja i odstupanja od kaligrafske vjernosti originalu.⁴⁸

Svaka slika, po Pavlu Florenskom, ima za cilj da izvede promatrača izvan granica opažajućih boja u drugu realnost. Stoga, ako slikar ne vodi promatrača nikuda dalje izvan sebe samoga, onda ne može biti govora da je to umjetničko djelo. Cilj ikone je voditi spoznaju u duhovni svijet, da pokaže tajne i natprirodne prizore. Ako promatrač osjeća da se taj cilj nikako ne ostvaruje, onda se o toj ikoni može reći da je njezina vrijednost ostala na materijalnoj razini, ili u najboljem slučaju, arheološkoj. Zaključno možemo reći da umjetničko djelo ne određuje priroda objekta koji se kopira, nego to što mu umjetnik dodaje, rekonstruirajući ga.⁴⁹

⁴⁷ Usp. T. Odobašić, Teološko iščitavanje ikone u pravoslavnoj teologiji, *Služba Božja*, 47 (2007) 3, str. 288.

⁴⁸ Usp. *Isto*,

⁴⁹ Usp. *Isto*, str. 289.

2.4. Trinitarna ikona

Kao što smo već rekli, ikone odražavaju vjerske istine i kao takve ne smiju odstupati od crkvenog nauka te ih se ne smije slikati prema vlastitom nahođenju.⁵⁰ Dakle pravovjerni ikonopisac treba načiniti prikaz Trojstva tako da on bude odraz teološke dogme o Trojstvu te da se preklapa sa sadržajem Svetoga pisma i crkvene predaje. Trojedini Bog je „nevidljiv, neopisiv, nezamisliv i neograničen“⁵¹ u svom biću, što za svakog ikonopisca predstavlja veliki izazov.

Apstraktni i simbolički prikazi Trojstva na istoku su bili nedopustivi jer nisu mogli iskazati Božje atribute. Simbolički prikaz Duha Svetoga kao goluba bio je dopustiv samo unutar prikaza scene Isusovog krštenja ili preobraženja.⁵² Prema izvještajima Novog zavjeta Duh Sveti se nije prikazao samo u obliku goluba, na Taboru se pojavio u obliku oblaka, a na Pedesetnicu u obliku plamenih jezika. Pravoslavna crkva kasnije sankcionira ove prikaze Trojstva sve osim scene koja prikazuje Isusovo krštenje.⁵³

Naprihvatljiviji prikaz Svetog Trojstva je posjet trojice tajanstvenih muškaraca Abrahamu i Abrahamova gostoljubivost, ovaj prikaz se ujedno naziva i Philoxenia⁵⁴. Ovaj prikaz opisuje starozavjetnu priču o Abrahamovoj gostoljubivosti kojom je ugostio trojicu muškaraca te istodobno predstavlja otajstveni ukaz na trostvenu objavu Boga u Novom zavjetu. Ovaj prikaz omogućava slikovni prikaz Trojstva s jedne strane poštuje zabranu prikazivanja Boga, a s druge strane čuva jednakost (istočasnost) Trojstva. Moramo imati na umu da Philoxenia prikaz nije izravna slika Trojstva. Za onog tko je promatra s vjerom postaje objava jednoga Boga koji bivstvuje u trima osobama. Kontemplacija ove ikone uvodi nas u otajstvo savršene Božje ljubavi.⁵⁵

⁵⁰ E. Benz, *Duh i život Istočne Crkve*, str. 12-14.

⁵¹ Ove su riječi još od Ivana Damašćanskog temelj pravoslavnog nauka o svetim slikama. Usp. L. Müller, *Die Dreifaltigkeitsikone des Andrzej Rubljow*, München, 1990., str. 110.

⁵² M. Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, str. 178.

⁵³ E. Benz, *Duh i život Istočne Crkve*, str. 23.

⁵⁴ grč. *Philoxenia*=gostoljubivost

⁵⁵ M. Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, str. 178-179.

3. RUBLJOVLJEVA „SVETA TROJICA“

Jedna od najpoznatijih i najljepših ikona, svakako je ikona ruskog monaha i ikonopisca Andreja Rubljova, zbog njezine ljepote i veličanstvene izražajne snage nazivaju je i „estetskim dokazom“ Trojstva.⁵⁶ Ikona ilustrira starozavjetni izvještaj o Abrahamova tri posjetitelja (Post 18,1 i dalje), koja je u ruskom pravoslavlju poznata kao "Abrahamovo gostoprimstvo". Ikona je najvjerojatnije nastala 1425. godine, te je bila namijenjena za ikonostas crkve Svetog Trojstva u samostanu svetog Sergeja u Radonezu.⁵⁷

Na ikoni su prikazana:

tri anđela sa zlatnim krilima i auelama, kako sjede oko jednoga stola na čijoj sjajnoj bijeloj površini stoji zlatna zdjela u obliku kaleža s teško raspoznatljivijim sadržajem tamne boje. Stol i sjedala anđela stoje na zelenoj podlozi, pozadina pokazuje iznad lijevog anđela stiliziranu dvoetažnu zgradu, iznad srednjeg anđela stablo i iznad desnog anđela vidimo slabe obrise vrletnog brežuljka koji se kao i stablo iznad srednjeg anđela prigiba prema sredini slike.⁵⁸

Utjecaj vremena na njoj je ostavio traga što je dovelo do gubitka prvotnog sjaja njezinih boja. Oko 1600. godine po carskom nalogu prekrivena je zlatom i draguljima, dok su samo lica anđela ostala nepokrivena. Po prvi puta restaurirana je 1904. godine gdje je s nje skinut sav nakit, a njena konačna restauracija bila je 1918.godine te se od 1929. godine nalazi u Tretjakovoj galeriji u Moskvi.⁵⁹

⁵⁶ Pavel Aleksandrovič Florenjski je bio toliko očaran ljepotom i izražajnošću teološkog govora ove ikone da je ovaj „*dokaz Božje egzistencije*“ držao uvjerljivijim od svih dokaza koji postoje u knjigama. P. Florenskij, *Die Ikonostase*, Urachhaus, Stuttgart, 1990., str. 75.

⁵⁷ M. Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, str. 182-183.

⁵⁸ L. Müller, *Die Dreifaltigkeitsikone des Andréj Rubljów*, str. 11.

⁵⁹ M. Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, str. 183.

Ono što krasi ovu ikonu nije samo njezina umjetnička vrijednost, nego dogmatska istina u kojoj se i „skriva“ njezina veličanstvena i neizreciva ljepota. Na ovaj način Rubljev ispovijeda središnju kršćansku dogmu te se na svoj način stavlja u obranu protiv svih tadašnjih protivnika trojstvene vjere. Glavni protivnici trojstvene vjere u to doba su bili Tataari. koji su u tadašnje vrijeme harali Rusijom. Bili su izravna opasnost za pravoslavlje kao i različiti antitrinitarni pokreti koji su trovali ruski narod.⁶⁰ Rubljev svojom ikonom „osporavatelje trinitarne dogme ne želi pobijediti silom, nego ih uvjeriti mirnim i opuštenim poniranjem u sadržaj slike“.⁶¹ Dakle, njegovo glavno oružje su kist i vjera u Trojstvenog Boga koji je najsavršeniji odraz ljubavi.

Bitno je naglasiti da idejni začetnik ove ikone nije Rubljev nego sveti Sergej, ne samo da mu je posvetio ikonu, već je pokušao sjediniti najbolje od njegove teologije u samoj ikoni. Ikona predstavlja cijelu teologiju svetog Sergija. Da bismo razumjeli Rubljeva, moramo shvatiti svetog Sergeja. Ikona nam daje bolje razumijevanje zbog čega je sveti Sergej proglašen ocem ruskog pravoslavlja. Značenje ove ikone od velike je važnosti za rusku pravoslavnu duhovnost.⁶²

3.1.Philoxenia tip

Philoxenia,⁶³ slikovni prikaz Svetog Trojstva kako ga je naslikao i Andrej Rubljev, temelji se na starozavjetnoj objavi koja je opisana u Post 18, 1-5. Tekst ovoga odlomka zanimljiv je u izričajima singularnosti i pluralnosti koji se izmjenjuju u odnosu na tajnovite posjetitelje. Da bismo vidjeli o čemu se radi donosimo tekst u cijelosti, ističući izričaje u kojima se pluralnost i singularnost izmjenjuju:⁶⁴

Jahve se ukaza Abrahamu kod hrasta Mamre dok je on sjedio na ulazu u šator za dnevne žege. Podigavši oči, opazi tri čovjeka gdje stoje nedaleko od njega. Čim ih spazi,

⁶⁰ Usp. *Isto*, str. 182-184.

⁶¹ K. Onasch, *Die Ikonenmalerei, Grundzuge einer systematischen Darstellung*, Koehler & Amelang Leipzig, 1968., str. 150.

⁶² M. Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, str. 184.

⁶³ grč. *Philoxenia*=gostoljubivost

⁶⁴ M. Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, str.165.

potrča s ulaza šatora njima ususret. Pade ničice na zemlju pa reče: »*Gospodine moj*, ako sam stekao milost u *tvojim* očima, nemoj mimoići svoga sluge! Nek' se donese malo vode: *operite* noge i pod stablom otpočinite. Donijet ću kruha da se *okrijepite* prije nego *pođete* dalje. Ta k svome ste sluzi navratili.« *Oni* odgovore: »Dobro, učini kako si rekao!« Abraham se požuri u šator k Sari pa joj reče: »Brzo! Tri mjerice najboljeg brašna! Zamijesi i prevrtu ispeci!« Zatim Abraham otrča govedima, uhvati tele, mlado i debelo, i dade ga momku da ga brže zgotovi. Poslije uzme masla, mlijeka i zgotovljeno tele pa stavi pred *njih*, a sam stajaše *pred njima*, pod stablom, dok su blagovali. »Gdje ti je žena Sara?« – *zapitaju* ga. »Eno je pod šatorom«, odgovori. Onda *on* reče: »*Vratit ću se* k tebi kad isteče vrijeme trudnoće; a tvoja žena Sara imat će sina.« Iza njega, na ulazu u šator, Sara je prisluškiivala. Abraham i Sara bijahu u odmakloj dobi, ostarjeli. U Sare bijaše prestalo što biva u žena. Zato se u sebi Sara smijala i govorila: »Pošto sam uvenula, sad da spoznam nasladu? A još mi je i gospodar star!« Onda *Jahve* upita Abrahama: »A zašto se Sara smijala i govorila: 'Kako ću rod roditi ja starica?' Zar je Jahvi išta nemoguće? *Navratit ću se* k tebi kad isteče vrijeme trudnoće: Sara će imati sina.« Sara se napravi nevještom govoreći: »Nisam se smijala.« Jer se prestrašila. Ali *on* reče: »Jesi, smijala si se!«

Ovaj starozavjetni tekst kršćanima nije ostao nezamijećen, osobito zbog spomenute i već vrlo rano uočene singularnosti i pluralnosti (Abrahamu se ukaza Jahve, ali Abraham opazi tri čovjeka, koje ipak oslovljava singularnim oblikom „*Gospodine moj*“; k tomu se u cijelom tekstu govori o Jahvi koji je u obličju trojice, ali koji se izražava singularom) kao i zbog specifične slikovne trojstvenosti (trojica muškaraca) ukazuje na objavu Trojedinog Boga. Ovaj odlomak se vrlo rano pojavljuje i u djelima nekih crkvenih otaca, osobito u sporovima s arijanizmom koji je nijekao

istobitnost Sina s Ocem, pokazuje se kao argument i potvrda Božje trojstvenosti. Stoga se ovaj tekst smatra kao starozavjetni navještaj novozavjetne objave jednoga Boga u trima božanskim osobama.⁶⁵

Moramo imati na umu da se ovdje ne radi o posjetu samoga trojstvenog Boga, nego samo ukazu na njega. Ne smije se i ne može se reći da bi jedna od osoba na Philoxenia prikazu bio sam Bog Otac jer je on u svoj biti nevidljiv i netjelesan, nego možemo samo reći sa se on pokazao u jednoj od ovih osoba. Ovu starozavjetnu perikopu ne smijemo tumačiti kao otkrivanje istinskog Božjeg bića, nego samo kao slika trojstvenog Boga. Ovaj slikovni prikaz trojstvenog Boga dopušten je upravo zato što ga se ne shvaća kao „preslik preslika“.⁶⁶

Važno je napomenuti da se uz trinitarno tumačenje susrećemo sa još dva tipa tumačenja ovog slikovnog prikaza. Prvi je angeološki tip (tri jednake figure predstavljene kao anđeli), drugi je Kristološki tip (jedan od anđela, i to središnji predstavlja Isusa Krista koji je bio označen dodatnom simbolikom, aureola u obliku križa, knjiga u ruci ili natpis „IC XC“ iznad njegove glave). Trinitarni prikaz Philoxenie od 11. st dominirao je Istočnom crkvom te je nerijetko bila popraćena i natpisom „ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ“ tako da ne bi bilo dvojbe radi li se o prikazu Trojstva. U vrijeme Rubljeva osim Philoxenia prikaza s izričitim trinitarnim natpisom postojale su i one koje su bile označene natpisima za pojedine hipostaze što je jasno ukazivalo da se radi o trinitarnoj ikoni.⁶⁷

U Istočnoj crkvi Philoxenia tip se nametnuo kao glavni tip prikazivanja Trojstva, te ga Ruska pravoslavna Crkva postavlja za kanonski određen prikaz Trinitarne ikone. Stoglavni sabor 1551. godine za uzor pravovjerne ikone uzima Philoxenia prikaz na onaj način kako ga je Andrej Rubljev naslikao. U 41. poglavlju sabora kaže da umjetnici „trebaju slikati ikone po drevnim pravilima, kao što su to činili grčki ikonopisci i Andrej Rubljev i drugi glasoviti majstori, a natpis treba biti

⁶⁵ M. Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, str. 165-166.

⁶⁶ „Kako je onaj koji govori prisutan u Pismu, tako je i onaj koji je naslikan prisutan u slici“ P. Mikliss de Dolega, *Ikone und Mysterium*, Freundeskreis St. Pantaleon, Köln, 1996., str. 9.

⁶⁷ Usp. M. Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, str.179.

„Sveta Trojica“.⁶⁸ Kako smo do sada vidjeli na trinitarne ikone su se stavljali različiti natpisi koji su označavali hipostaze osoba, ovaj sabor izričito zahtjeva da se ne smiju stavljeti nikakvi drugi natpisi ni oznake iznad glava trojstvenih osoba, jedini natpis koji treba biti na trojsvenoj ikoni je „Sveta Trojica“. Stoglavi sabor točno propisuje kako se treba slikati ikonu Trojstva, određujući pravila umjetničke kompozicije.⁶⁹

3.2. Teologija ikone „Svete Trojice“

3.2.1. Opis ikone



(Rubljev, Sveta Trojica, Tetjakov galerija, Moskva)

⁶⁸ Usp. *Isto*, str. 181-182.

⁶⁹ Isto tako određuje i nadzor čudorednog života ikonopisaca, te naređuje biskupima da zabrane pravljenje svetih ikona onima koji žive u neredu. Usp. Leonid Uspenski, *Teologija Ikone*, str. 205-206.

Na zlatnoj pozadini tri anđela sjede oko stola na kojem je postavljena zdjela. Srednji anđeo stoji iznad ostalih; iza njegovih leđa je drvo hrasta, planina je prikazana iza anđela s desne strane, a iza lijevog anđela je zgrada.⁷⁰ Glave sva tri anđela naginju se u tihom razgovoru. Izrazi lica su im mirni, a tipovi lica odgovaraju jedan drugome, kao da se radi o tri inačice istog lica. Kompoziciju obavlja sustav koncentričnih krugova. Auerole, konture krila i pokreti ruku anđela stvaraju krugove koji se konvergiraju u kaležu u epicentru ikone i tvore jednu veliku kružnicu. Oblik janjeće glave nalazi se unutar kaleža. Janje simbolizira žrtvenu žrtvu Starog zavjeta, a ujedno je i metafora za Krista, žrtveni Jaganjac Božji (usp. 1 Pt 1, 9; Iv 1,29). Srednji anđeo dodiruje stol i pokazuje prema kaležu; anđeo koji mu sjedi s desne strane blagoslivlja kalež, a anđeo s lijeva nudi kalež promatraču.

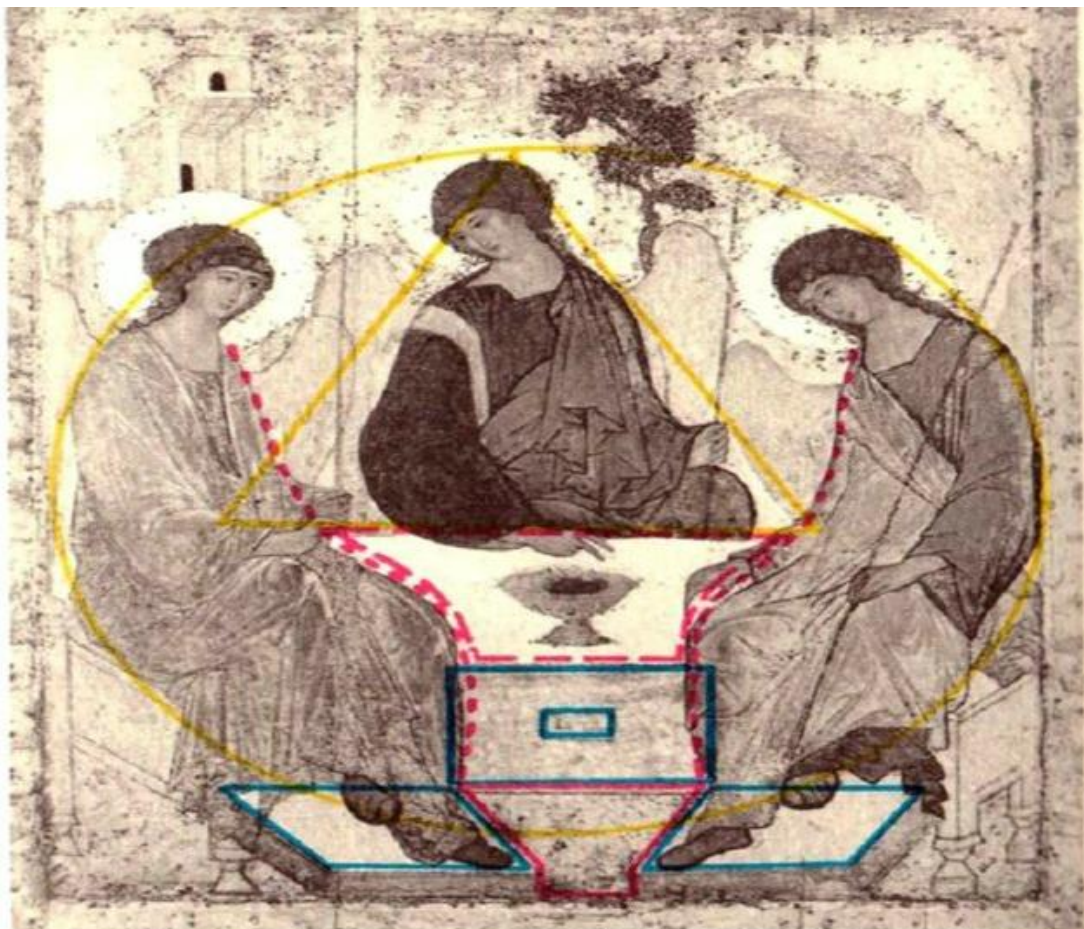
3.2.2. Geometrijske forme ikone

Pravoslavna teologija trajno i snažno naglašava da je Trojedini Bog „nevidljiv, neopisiv, nezamisliv i neograničen“⁷¹ što zapravo na neki način čini zapreku i izazov slikovnom prikazu Boga. Polazište za izradu trinitarne ikone kako smo već rekli starozavjetni tekst o trojici Abrahamovih posjetitelja koji je smatran otajstvenom starozavjetnom samoobjavom Trojstva (Philoxenia tip). Dok je glavno polazište za izradu ovakvog tipa ikone, prikazati jednost božanskog bića u jedinstvu naravi, te istovremeno trojstvenost hipostaza/osoba, gdje se ne smije razdvojiti ono što im je zajedničko niti izostaviti ono što im je različito.⁷²

⁷⁰ „Ako se pođe od temeljnog motiva posjete trojice Abrahamu, kuća je znak Abrahamovog šatora, a stablo hrast Mamre pod kojim je Abraham sjedio za ljetnje žege kad su pristigli glasnici (usp. Post 18,1). sveukupnost simbolike iznad figura anđela ukazuje da biblijska objava Boga nije neko mitsko događanje, nego događaj kokrentnom čovjeku u određenom vremenu i na određenom mjestu. Brdo – brijeg iznad glave desnog anđela, na mnogim je ikonama prikazan rascijepljeno, što neki prepoznaju kao ukaz na stijenu koju je Mojsije rascijepio svojim štapom, te je iz nje u pustinji potekla životvorna voda za žedan narod (usp. Izl 17,6). neki će tumačiti da je ovaj brijeg nastao od tri planine koje su prikazivane na nekim ranijim sličnim ikonama, a sada su se ovdje spojile u jedinstven brijeg koji anticipira Golgotu, a u isto vrijeme simbolizira Djevicu koju Sveto pismo i liturgijski tekstovi nazivaju planinom (Ps 67,16-17; Dn 2,34).“ M. Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, str. 191.

⁷¹ Ove su riječi još od Ivana Damaščanskog temelj pravoslavnog nauka o svetim slikama. Usp. L. Müller, *Die Dreifaltigkeitsikone des Andréj Rubljów*, str. 110.

⁷² Usp. M. Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, str. 168.



Rubljov da bi naglasio jedinstvo triju božanskih osoba koristi se i imaginarnim geometrijskim likovima. Stoga možemo reći da je ovo njegova novost u ikonopisanju. Stoglavi sabor naglašava ju kao uzor svim ikonopiscima.

Na samoj ikoni dominiraju tri anđela, oni su postavljeni u središtu ikone tako da čine kružnicu koja se spaja od njihovih glava, ramena pa sve do stopala. Tako trojica anđela svojim tijelima obuhvaćaju imaginarni krug. Kružnica predstavlja simbol vječnosti i savršenstva Trojedinog Boga. Njihova ljubav nije zatvorena u tome krugu nego se otvara, što njihovi pogledi i geste ruku koji su usmjereni prema stolu s kaležom to i pokazuju. Trojedini Bog kontemplira čovječstvo koje simbolizira kvadrat stola i njegovog podnožja.⁷³ On uočava potrebu za njegovim spasenjem te ga želi nahraniti nudeći mu prazno mjesto za stolom. Prazno mjesto za stolom je pripravljeno za sve nas koji mu žele prići.

⁷³Usp. <https://www.bitno.net/kultura/simbolika-ikone-presvetoga-trojstva/> (24. srpnja 2020.)

Trojstvenost osoba na ikoni je očita već u samom prikazu likova trojice anđela, dok se razina znakovitosti izražava imaginarnim trokutom. Trokut je postavljen na površini stola i njegov vrh dodiruje vrh glave središnjeg anđela. Taj trokut nam govori da su troje u jednom i jedno u Trojstvu.⁷⁴

Simbolom kruga i trokuta dobivamo kršćanski znak Trojstva. Ovaj krug i trokut nam nisu vidljivi, kao što nam ni Bog nije vidljiv. Iako ga ne vidimo on je ipak prisutan.

Forma četverokuta na ikoni je više izraženija od kruga i trokuta jer predstavlja ono što je vidljivo tj. Stvoreno. Na ikoni se nalazi više takvih kvadratnih forma što upućuje na to da je stvorenje raznoliko i razdijeljeno. Bijela kvadratna površina stola koju zaklanjaju koljena lijevog i desnog anđela. Ukazuje na to da zemlja ugošćuje nevidljivo nebo. Naš Bog silazi na zemlju da bi s nama blagovao, te nas trajno i iznova poziva na gozbu.⁷⁵

Na ikoni se naziru i obrisi tri kaleža koja se gledatelju otkrivaju tek u dubokoj kontemplaciji. Veliki kalež kojeg tvore rubovi likova desnog i lijevog anđela, predstavlja Utjelovljenu Riječ koja stoji u sredini,⁷⁶ a to je Krist.

Drugi kalež koji se nazire na ikoni, tvori se od stolnjaka na stolu i stolnjaka koji pada sa prednje strane kojeg dodiruju lijevi i desni anđeo svojim koljenima. Posuda s janjećom glavom koja se nalazi na stolu predstavlja žrtveni prinos. Ovaj kalež je slika Euharistije koja je centar gibanja čitave kružnice.⁷⁷

Treći kalež nazire se na podu između postolja, te predstavlja prostor gdje se može pristupiti i ući u dijalog ljubavi, prebivati u Božjoj blizini.⁷⁸ Na prednjem dijelu stola se nalazi mali prozor, u koji su se tada polagale relikvije mučenika što nam pokazuje da je prikazani stol, žrtveni oltar Božje ljubavi.

⁷⁴ Usp. *Isto*,

⁷⁵ Usp. *Isto*,

⁷⁶ Usp. *Isto*,

⁷⁷ Usp. *Isto*,

⁷⁸ Usp. *Isto*,

3.2.3. Teologičnost ikone

Tema prikaza Rubljovljeve ikone je unutarbožanski razgovor o spasenju i otkupljenju palog stvorenja. U tome nam ide u prilog stol za kojim sjede trojica anđela, koji zapravo predstavlja dvostruku scenu. Istodobno predstavlja Abrahamov gostinjski stol i žrtveni oltar.⁷⁹ Ovdje se preokreće scena Abrahamovog gostoprimstva gdje je čovjek ugostio Boga, sada nam Trojstveni Bog na mnogo uzvišeniji način uzvraća to gostoprimstvo. Priređuje gozbu za spasenje svijeta na koju su svi pozvani. Ova ikona potvrđuje da je imanentno Trojstvo zapravo ekonomijsko Trojstvo.⁸⁰

Na Rubljovljevoj ikoni su prikazan tri anđela, licem u potpunosti identična, a u međusobnom odnosu različita, oni predstavljaju jednoga Boga u trima božanskim osobama. Premoć zlatne i plave boje na ikoni ukazuje na njihovo božansko kraljevstvo, kao i žezla koja drže u rukama. Ista čast koja im pripada iskazana je zajedničkim sjedenjem na tronu na kojem niti jedan od anđela nije veći od drugoga, te isto tako imaju i jednako velike aureole. Jednakost anđela toliko je naglašena da bismo svakog anđela mogli zamijeniti sa svakim drugim. Najdomljivija razlika osoba u njihovom nutarnjem razgovoru nazire se u stavu pojedinog anđela u odnosu na drugoga.⁸¹ Zaustavimo li pogled na bilo kojem liku na ikonu, uočavamo da uvijek iznova započinje novi krug i novo kruženje koje nutarnjim gestama upućuje na druge likove. Ikona govori o različitostima koja prikazane osobe ne razdvaja nego ih ujedinjuje. Svaki od anđela predstavlja različitost, jedincatost i zasebnost, a u isto vrijeme se međusobno prihvaćaju u savršenoj ljubavi i komunikaciji. Njihovo sjedinjenje se očituje u međusobnim pogledima i gestama kojima vode međusobni razgovor. Taj razgovor međusobnog razumijevanja, prihvaćanja i uvažavanja vodi se u tišini (usne su zatvorene) te je ključ razumijevanja cijele ikone. Da bi se taj razgovor moglo

⁷⁹ Da se radi o žrtvenom oltaru jasno je izraženo u udubljenju s prednje strane stola, koje je za to doba bilko uobičajeno i koje je služilo za pohranjivanje oltarskih relikvija, isto tako da se radi o žrtvenom oltaru je kalež koji se nalazi na stolu i u kojem je glava žrtvovane životinje. Usp. Marija Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, str. 188.

⁸⁰ Usp. M. Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, str. 188-189.

⁸¹ Usp. A. Crnčević, Liturgija i slika, Ikona Presvetog Trojstva Andreja Rubljeva u: *Živo vrelo* 24 (2007) 6, str. 10.

razumjeti potrebno je razotkriti njihove različitosti, odnosno koji anđeo na ikoni prikazuje koju od osoba božanskoga Trojstva.⁸²

3.3.Raspored osoba

3.3.1.Prva Božanska osoba

Anđeo koji se nalazi na lijevom dijelu ikone imao bi predstavljati prvu Božansku osobu- Boga Oca. Na ikoni anđeo je ogrnut crveno-zlatnim plaštem koji kao da blijedi i prelazi u prozirnost dok se ispod njega jedva nazire plava tunika. Boje kao i vrsta njegove odjeće simboliziraju Očevu transcendentnost, nedostupnost i skrovitost jer „Boga nitko nikad ne vidje“ (usp. Iv 1,18). Tu se jasno uočava podsjetnik na starozavjetnu zabranu da mu se itko učini sličnim (Izl 20,4).⁸³

Za razliku od prikaza Sina i Duha, Otac je ogrnut plaštem preko oba ramena. On nije poslanik nego pošiljatelj. On je dakle začetak poslanja Sina i Duha. Izvornost njegovog poslanja prikazana je pokretom njegovog lijevog stopala kao da započinje prvi korak plesa. U Bogu Ocu je počelo svakoga gibanja, te iz njega sve ishodi. On je počelo svega stvorenoga. Na ikoni samo je Otac prikazan uspravan, jer je njegov izvor u samome sebi, dok su Sin i Duh okrenuti prema njemu.⁸⁴

Njegov pogled prema Sinu i Duhu kao i položaj ruke kojim blagoslivlja kalež kao da povjeravaju njegovo poslanje. Njegove ruke ne dodiruju stol (žrtvenik) nego ga samo blagoslivlju. Što ukazuje na to da se Otac ne nalazi u svijetu nego na onkraj svijeta, između vidljivoga i nevidljivoga. Sin i Duh su objavitelji i izvršitelji njegove volje.⁸⁵

3.3.2. Druga Božanska osoba

Na ikoni, anđeo koji se nalazi u sredini predstavlja Sina, drugu božansku osobu. On je smješten u središtu ikone kao onaj koji je poslan od Oca da bude njegova slika i

⁸² Usp. M. Pehar, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, str. 190.

⁸³ Fascinantno je vidjeti sliku Boga koja ujedno prikazuje i Božji zakon zabrane takve slike. Rubljev ne nudi idola, on nas vodi do dubokog promišljanja neviđenoga. J. Reimer, *The spirituality of Andrei Rublev's Icon of the Holy Trinity*, str.174

⁸⁴ Usp. A. Crnčević, *Liturgija i slika, Ikona Presvetog Trojstva Andreja Rubljeva*, str.10.

⁸⁵ Usp. *Isto*,

objavitelj svijetu. Središnji anđeo, koji predstavlja sina odjeven je u tuniku crvene boje koja simbolizira prolivenu krv, koju je Krist prolio iz poslušnosti i ljubavi prema Ocu. Tunika u sebi krije i boju zemlje ukazujući na Kristovu ljudsku narav. Plavi plašt koji mu pada preko ramena oslikava objavu Oca. Plava boja na liku Oca je skrivena, dok je na Sinu otkrivena. Otac je odjeven u božanstvo (tunika), dok je Sin ogrnut božanstvom (plašt). Plašt koji pada sa Sinova ramena govori o njegovom poslanju i dolasku.⁸⁶ „*Boga nitko nikad ne vidje. Jedinorođenac, Bog, koji je u krilu Očevu, on nam ga objavi*“ (Iv 1,18).

Štola zlatne boje na njegovom desnom ramenu govori nam o njegovoj zadaći svećenika i prinositelja žrtve. Desnom rukom dodiruje oltar i stoji najbliže kaležu koji simbolizira žrtvu, jer on je prinositelj i prinos otkupiteljske žrtve. Sin gestom prignute glave pred očevim licem, izražava potpunu poslušnost. pogledi između Oca i Sina susreću se jer je jedino Sin vido Oca, a mi smo ga spoznali po Sinu. Sin govori: „*Tko je mene vidio, vidio je i Oca*“ (Iv 4,8). Ovaj Susret njihovih pogleda je dijalog povjeravanja i poslanja. U Sinovu pogledu čitamo riječi „*Evo me, mene pošalji!*“ (Iz 6,8).⁸⁷

Iznad Sinove glave nalazi se hrast Mamre, mjesto Abrahamova gostoprimstva. Hrast je naslikan kao novo ozelenjelo drvo života koje nudi plod spasenja. Drvo hrasta je nagnuto prema Sinu, te će ga on primiti na svoja ramena i „uspesti“ se na njega. Ovdje hrast simbolizira križ, kao novo stablo života.⁸⁸

Prema liku Sina usmjerena je i kuća koja stoji u pozadini iznad Očeve glave. Tako šator Abrahamova sastanka postaje Očev dom u koji nas uvodi Krist, po Očevoj volji. Sin je kamen temeljac novog Božjeg Hrama „*Evo postavljam na Sionu kamen odabrani, dragocjeni kamen ugaoni: Tko u nj vjeruje, ne, neće se postidjeti*“ (1Pt 2,6). vrata Božjeg doma otvorena su svim ljudima.⁸⁹

Brdo iz pozadine koje se nalazi iznad glave Duha Svetoga, nagnuto je prema Sinu. Brdo predstavlja Kalvariju, gdje Krist daje život za otkupljenje svijeta. Očev

⁸⁶ Usp. *Isto*, str. 11.

⁸⁷ Usp. *Isto*,

⁸⁸ Usp. *Isto*,

⁸⁹ Usp. *Isto*,

pogled usmjeren je prema Kalvariji kao što je i Abrahamov pogled bio usmjeren prema brdu Moriju gdje je bio pozvan žrtvovati vlastitog sina. Brdo Kalvarije nalazi se iza Sinovih leđa jer mu se naum spasenja otkriva u Očevoj volji koju Čita iz njegovog pogleda.⁹⁰

3.3.3. Treća Božanska osoba

Anđeo koji se nalazi sa desne strane predstavlja Duha Svetoga, treću božansku osobu. Njegov nagnuti položaj izražava duboki naklon pred Ocem i Sinom od kojih i on sam izlazi. Desni anđeo na sebi ima tuniku plave boje, koja predstavlja njegovu božansku ulogu, ogrnut je i plaštem prozirno zelene boje koja simbolizira život. Tako boja plašta govori o njegovom poslanju: on je onaj koji udahnuje život, duh životvorni.⁹¹

Njegov pogled je usmjeren prema promatraču ikone. Tj. usmjeren je prema praznom mjestu za stolom, na koje smo svi pozvani pristupiti. Duh je Očevo lice čiji je pogled usmjeren prema stvorenju. Njegov pogled je trajno usmjeren na motritelja govori nam da je „Božja ljubav razlivena u srcima našim po Duhu Svetom koji nam je dan“ (Rim 5,5). Noga Duha Svetoga slijedi pokrete Očeve noge koja prima i izvršuje Božje djelo spasenja.⁹²

Ponuđeno prazno mjesto za žrtvenim stolom poziva vjernike na gozbu vječne ljubavi. Vjerničko motrenje ikone uzdiže nas u to zajedništvo. Uzdiže naša osjetila prema punini Božje ljubavi. Tako možemo reći da je ikona „sakrament“ zajedništva s Bogom.⁹³

Rubljovjeva ikona prikazuje nam trojicu identičnih anđela sa različitim ulogama koji su usredotočeni u zajedničkom razgovoru koji je duboko utkan u biti same vjere- Euharistije. Iz njegove ikone iniče snažna duhovna poruka koja nudi podlogu za sve one koji tragaju za Božjom prisutnošću, koju nalazimo u Euharistiji.

⁹⁰ Usp. *Isto*,

⁹¹ Usp. *Isto*,

⁹² Usp. *Isto*,

⁹³ Usp. *Isto*,

ZAKLJUČAK

Nakon temeljite obrade zadane teme može se ustvrditi da je kroz povijest kršćanska umjetnost prolazila kroz različite faze. Razvojem kršćanske teologije razvijala se i kršćanska umjetnost. Može se reći kako je Crkva od samih početaka tragala za prikladnim umjetničkim jezikom, baš kao što je teologija prvih stoljeća tragala za prikladnim rječnikom. Kršćanska umjetnost leži u samom temelju kršćanstva, budući da se Bog utjelovljenjem objavio čovjeku. Uzevši ljudsko tijelo objavio se na neusporedivo uzvišeniji način nego u starozavjetnim objavama. Starozavjetna zabrana prikaza Božjeg lika postepeno se ublažila, te su kršćani na nju počeli gledati kao na privremenu odgojno-pedagošku mjeru koja se odnosila na ograničeni dio Staroga zavjeta, a ne kao općevažeca zabrana. Od 6. stoljeća ikone počinju predstavljati poseban vid crkvene umjetnosti, i teologije duhovnosti. Međutim, zbog pogrešnog štovanja svetih slika, počinju se javljati određene poteškoće koje su dovele do pojave ikonoklazma.

Objašnjavajući problematiku ikonoklazma dolazim do zaključka kako su ikone zapravo vidljivo evanđelje, kojima je glavni cilj proslava Boga. Glavni i polazni temelj slikovnih prikaza Boga su njegovo utjelovljenje u liku Isusa Krista. Ikonu ne možemo odvojiti od njezine crkvene i liturgijske funkcije. Moguće je razumjeti samo u okviru Crkve, jer izvan Crkve ona je neshvatljiva. U istočno pravoslavnoj Crkvi ikona, odnosno sveta slika ima posebnu duhovnu funkciju. Na svakom mjestu unutar Crkve postavljene su određene ikone, tako da je prisutna cijela nebeska Crkva koja se na poseban način predstavlja zajednici u slavljenju euharistije.

Najljepša ikona, ujedno i jedna od poznatijih, je ikona ruskog monaha i ikonopisca Andreja Rubljova, koja nam donosi kontemplaciju Božje ljubavi. Opisujući život Andreja Rubljova, o kojem zapravo malo toga znamo, dolazim do zaključka kako je Sveti Sergej snažno utjecao na Rubljova, kako na njegov duhovni život tako i na njegov umjetnički stil. Kroz Rubljevov ikonu Trojstva, odražava se i Sergejeva pobožnost Svetom Trojstvu, stoga se može zaključno reći kako je on glavni idejni začetnik Rubljevove ikone, jer u njoj je sjedinjena sva njegova teologija.

Pravoslavna teologija nas uči da je ikona slika, ali je i više od same slike. Za pravilno shvaćanje ikone, dolazimo do Ivana Damašćanskog, koji je ostavio snažan

utjecaj svojim tumačenjem. Ikona nam nije samo objekt estetskog uživanja, ona ima svoju ekleziološku i dogmatsku narav.

Na samom kraja rada dolazim do ikone Andreja Rubljova „Svete Trojice“. Na ikoni možemo vidjeti tri anđela sa zlatnim krilima i aureolama kako sjede oko jednoga stola. Zaključno se može reći da ono što krasi ikonu „Svete Trojice“, nije samo njezina umjetnička vrijednost, nego i dogmatska istina koje izvire iz nje. Slika Svetog Trojstva temelji se na starozavjetnoj objavi koja je opisana u Post, 18, 1-5. U tom tekstu riječ je o Jahvi koji se ukazao Abrahamu, te Abraham opazi tri čovjeka, ono što je bitno za naglasiti kako ga je Abraham oslovio oblikom „Gospodine moj“, te cijeli tekst govori o Jahvi koji je u obličju trojice.

Gledajući ikonu vidimo da su anđeli licem u potpunosti identična, a u međusobnom odnosu različita. Stoga sam opisala i iznijela raspored osoba, Oca, Sina i Duha Svetoga. Ova prekrasna ikona, koja jednostavno ne ostavlja nikoga ravnodušnim, usmjerena je na promatrača, poziva nas k sebi. Usmjerava nas na prazno mjesto za stolom, zaista osjećam kako smo svi pozvani.

BIBLIOGRAFIJA

Izvori

Biblija, Kršćanska sadašnjost, 2015.

Duvnjak, Stjepan, *Mjesto slike u teologiji prema »Govorima o slikama« Ivana Damašćanina*, (izvadak iz doktorske disertacije), Sarajevo 1992.

Literatura

Adam, Adolf , *Uvod u katoličku liturgiju*, Hrvatski institut za liturgijski pastoral, Zadar, 1993.

Benz, Ernest, *Duh i život Istočne crkve*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2003.

Bundge, Gabriel, *Der andere Parklet, Die Ikone des Heiligen Dreifaltigkeit des Malerones Andrej Rubljov*, Der christliche Osten, Wurzburg, 1994.

Florenskij, Pavlele, *Die Ikonostase*, Urachhaus, Stuttgart, 1990.

Mikliss de Dolega, Peter, *Ikone und Mysterium*, Freundeskreis St. Pantaleon, Koln, 1996.

Müller, Ludolf, *Die Dreifaltigkeitsikone des Andréj Rubljów*, Wewel, München, 1990.

Onasch, Konrad, *Die Ikonenmalerei, Grundzuge einer systematischen Darstellung*, Koehler & Amelang Leipzig, 1968.

Pehar, Marija, *Otajstvo Trojedinoga Boga u slikovnome izričaju*, Kršćanska sadašnjost, 2016.

Ratzinger, Joseph, *Duh liturgije*, Verbum, Split, 2015.

Strezova, Anita, *Hesychasm and Art: The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*, The Australian National University, Canberra, Australia, 2014.

Uspenski, Leonid, *Teologija ikone*, Manastir Hilandar, Sveta Gora Atonska, 2000.

Zečević, Jure, *Istočna liturgika i ikonografija* (skripta)

Članci

A. Crnčević, Liturgija i slika, Ikona Presvetog Trojstva Andreja Rubljova u: *Živo vrelo* 24 (2007) 6, str. 10-12.

D. M. Kazelić, Teološki smisao ikone, u: *Teološki pogledi* 6 (1973) 1, str. 391-401.

J. Reimer, The spirituality of Andrei Rublev's Icon of the Holy Trinity, *Acta Theologica Supplementum* 11 (2008) str. 166-180.

M. Tadin, Bizantski ikonoklazam ili kipoborstvo, u: *Crkva u svijetu*, 19 (1984) 4, str. 391-401.

T. Odobašić, Teološko iščitavanje ikone u pravoslavnoj teologiji, *Služba Božja*, 47 (2007) 3, str. 273-298.

Mrežni sadržaj

https://hr.rbth.com/arts/2014/10/25/veliki_ruski_grk_teofan_30801 2 (4. srpnja 2020.)

<https://www.bitno.net/vjera/svetac-dana/sveti-ivan-damascanski-velikan-bizantske-teologije-i-naucitelj-crkve/> (2. rujna 2020.)

<https://www.bitno.net/kultura/simbolika-ikone-presvetoga-trojstva/> (24. srpnja 2020.)

<https://sites.google.com/site/svetisergijeradonjeski/briznik-zemlje-ruske> (7. rujna 2020.)

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=25340> (9. rujna 2020.)

SADRŽAJ

UVOD.....	2
1. ANDREJ RUBLJOV-ZNANI MEĐU NEZNANIMA	4
1.2. Životni put Andreja Rubljova.....	4
1.2. Teološki i stilski utjecaji na Rubljova.....	5
1.2.1. Sveti Sergej.....	5
1.2.2. Teofan Grk.....	7
2. TEOLOGIJA IKONE	9
2.1. Ranokršćanski stav prema svetim slikama.....	9
2.1.2. Ikonoklazam	11
2.2. Teologija ikone	13
2.2.1. Ekleziološka narav ikone.....	14
2.2.2. Dogmatska narav ikone	15
2.3. Ikona kao „kopiranje“	16
2.4. Trinitarna ikona	17
3. RUBLJOVLJEVA „SVETA TROJICA“	18
3.1. Philoxenia tip.....	19
3.2. Teologija ikone „Svete Trojice“	22
3.2.1. Opis ikone.....	22
3.2.2. Geometrijske forme ikone	23
3.2.3. Teologičnost ikone	26
3.3. Raspored osoba.....	27
3.3.1. Prva Božanska osoba	27
3.3.2. Druga Božanska osoba	27
3.3.3. Treća Božanska osoba.....	29

ZAKLJUČAK	30
BIBLIOGRAFIJA	32
SADRŽAJ	34