

**КОНСТАНТИНОВА ARS CRISTIAN-A И ЊЕН ОДЈЕК У
УМЕТНОСТИ ЦРКВЕ**
– други део –

Есхатолошка димензија историјских композиција

Сагледавање мере утицаја Ars Cristiana-a на потоњи развој византијског сликарства се до сада углавном одвијало на пољу иконографије, кроз анализу генезе симбола, односа симболичког и личног, односно - идеалног и реалног. Истраживање законитости употребе симбола за тражени смисао у хришћанској уметности води новим запажањима која нису вазана искључиво за појмовно - лексички садржај. Реч је о низу смисаоних правила из области теорије форме и њених области: композиције (перспективе), приказивања односа монументалног и минуциозног, односа споља-унутра (екстеријер-ентеријер), сферног и плошног. Ова ће формална правила постати пресудна за естетику црквене уметности, као веома погодна за визуелно исказивање узвишених садржаја еванђелских и предањских истина. Основно питање које се разматра у овом раду је однос историјско-есхатолошко, а циљ – да се укаже на неоспорни узор (прекретницу) у уметности коју чини Константинова епоха и славолук као њен репрезент. Стога ће се, даље, истраживати формалне одлике Ars Cristian-a као естетског утемељења византијске уметности и то кроз два тематска правца:

1. Утицај естетског израза Константиновог славолука на иконографски програм портала – места уласка (у Цркву).

2. Есхатолошки смисао горњег места у хришћанском храму и антиципација према кипу Светог Цара у Максенцијевој базилици.

Кроз ово истраживање се још једном потврђује теза да Константинов славолук представља прекид једне традиције (са претходним Септимија Севера, Августа), прекретницу и преосмишљавање, што ће се показати пресудним за развој културе Римског и Византијског Царства. Истраживањем је начињен и корак даље, применом његових резултата у савременом живопису, кроз остварене пројекте живописања - Академије СПЦ за уметности и конзервацију у неколико храмова наше помесне цркве.



Сл. 1 Константинов
славолук, детаљ

Fig. 1 Constantine's
Arch, a detail

Овде су научна сазнања коришћена не само да би се објаснило створено у уметности, већ и – према Парсоновом схватању¹ – у функцији уметности „која се ствара“.

Однос кружних и плошних форми као модел за исказивање односа историјско-есхатолошко на Константиновом славолуку и у византијском живопису

Уз све естетске елементе који га доводе у везу са поменутим, старијим узорима, Константинов славолук у свом композиционом концепту садржи и нешто потпуно ново. Промена је условљена додавањем медаљона Хадријановог ловачког споменика над зоном плитких рељефа који приказују разне историјске догађаје са форума. Тако је над редом рељефа Константиновог војног тријумфа образована зона кружних икона које приказују Хадријанов/Константинов митски лов и приношење жртве, што је – у ствари – идеолошки програм дивинизације царевог личног. (сл. 1) На овај се начин уводи *clipeus* као модел за исказивање виших (есхатолошких) садржаја, јелисејског (небеског) иконографског програма. Овај се принцип доследно развијао у византијском живопису најпре кроз представљање Христа и његове победе над смрћу (Васкрсења) у форми крста у *clipeus*-у, а касније и кроз приказ мученика у медаљонима чија се христолика страдања схватају као пресудна за утврђивање Цркве. Зато је у традицији да се у тамбуру храма напише: „Оснажење оних који се у тебе уздају, утврди Господе, Цркву коју си заслужио часном својом

¹ R. Parson, *Pojetika*, Beograd 1980, 12.

крвљу“ (Катавасија треће песме канона, гласа трећег).² Развијање теме иконе Христове у *clipeus*-у почиње са његовим монограмом, крстом, Пантократором у кругу, све до приказивања Христа на сценама из циклуса Великих празника у мандорли-небеском штиту. О овој појави је веома утемељено писао Иван Ђорђевић,³ па тему *imago clipeata* овом приликом нећемо продубљивати, већ ћемо се бавити искључиво односом кружних и плошних површина, смислом овог односа на естетско-иконографском плану Константиновог славолука и његовом одјеку у византијском живопису. Када је о правоугаоним рељефима на поменутом споменику реч, задржана је и извесна линеарност (историчност) презентовања садржаја посматрачу (као на рељефима Титовог тријумфа, Трајановог похода на Дачане или оних са лука Септимија Севера). Истовремено се инсистира на симетрији елемената, на извесној центричности, као и на увођењу обрнуте перспективе (код приказивања простора) у плитки рељеф. Тиме клесани историјски призори исказују тежњу ка вечном. На извешан начин се историјски догађаји посматрају кроз есхатолошко сочиво. Однос плошних сцена са Хадријановим/Константиновим медаљонима потврђује овакво схватање: свако догађање у времену има свој смисао у вечности и све што се догодило на земљи има свој небески исход, али и утемељење. Тако се однос кружних и плошних рељефа на Константиновом славолуку, а потом и однос кружних и правоугаоних формата у византијским мозаицима и фрескама, појављује као естетски концепт за откривање есхатолошког смисла историјских догађаја. „Врло је лако разумети да је теологија, која у овом случају помаже у тумачењу историјског тока догађаја, врло повезана са историјом. Може се рећи да управо та веза историје и теологије доводи до плоднијег тумачења историје саме по себи. Због тога констатација да устројство цркве има есхатолошки карактер има итекако везе са животом цивилизација.“⁴

На основу примера Константиновог славолука, али и мноштва примера из византијског живописа, може се запазити да је тема односа историјског и есхатолошког тесно повезана са појмом уласка. Између Константиновог тријумфалног уласка на форум и Христовог смиреног уласка у Јерусалим створена је богата иконографија којом се сваки улазак доживљава као улазак – у вечност. У том смислу Константинов славолук иконизује портал Цркве, који ће задржати и развијати неке формалне концепте први пут виђене на овом позноантичком споменику. Доживљај посматрача да се кроз одређена историјска дешавања улази у вечност појачан је, у формалном смислу, применом синтезе линеарног и кружног (цикличног). У Тертулијановом исказу „...наше цркве су подигнуте на узвишеном месту и окренуте су према истоку“⁵ изражено је схватање да је Црква – небески Јерусалим (Откр.

² Н. Бркић, *Технологија сликарства, вајарства и иконографија*, Београд 1991, 287.

³ I.M. Đorđević, *Imagines clipeatae dans la peinture monumentale serbe du XIII^e siècle*, Зборник за ликовне уметности 16, (Нови Сад 1980), 13.

⁴ Н. Мацукас, *Творевина и црква*, АРХН ΚΑΙ ΤΕΛΟΣ, аспекти философске и теолошке мисли Максима Исповедника, Никшић 2004–2005, 545.

⁵ Л. Мирковић, *Православна литургија или наука о богослужењу православне источне цркве I*, Београд, 1965, 81



Сл. 2 Медаљон са представом Сола
Fig. 2 Medallion with depiction of Sol



Сл. 3 Медаљон са представом Луне
Fig. 3 Medallion with depiction of Luna

21,16). Тертулијаново сведочење наглашава есхатолошки смисао уласка у Цркву, због чега је посебно развијена тема уласка како у Константиновом славолюку тако и у иконографији портала Цркве. У првом случају, тема је наглашена додавањем посебних медаљона *Sol*-а и *Luna*-е (дана и ноћи) на бочне стране тријумфалног лука. (сл. 2 и 3) Композиционо решење има мноштво аналогија у соларним култовима, где парови појачавају основни садржај – централну представу. *Auriga Sol* је приказан како четворопрег управља ка горе, док *Selena* своју запрегу управља ка *Okeanus*-у, као да ће се утопити у таласима. Тако се и парови Атиса или Дадофора приказују на Митриним споменицима: један је са уздигнутим, други са спуштеним педумом (или бакљом). Њихова очита аналогија са *Sol*-ом и *Luna*-ом у медаљонима, која се препознаје у томе да једна страна тежи горњим а друга доњим сферама, у многome поништава тезу о профилатичком карактеру парова. Дакле, иако се често појављују на стелама, они нису чувари гроба, већ сведоци неумитног, извесног преласка из смрти у живот вечни. Такав смисао носе и Константинови тонди у односу на онога који из историје прелази у вечност, а такво схватање препознајемо у позном еху ове традиције која се појављује као персонификација *Сенке* и *Истине* у Богородици Љевишкој. О овој иконографској представи расправљали су Светозар Радојчић и Иван Ђорђевић.⁶ Изнели су веома прихватљива тумачења да је реч о антители дана и ноћи, односно, о теми смене двају

⁶ И. Ђорђевић, *Стари и Нови Завет на улазу у Богородицу Љевишку*, Зборник за ликовне уметности Матице Српске 9, (Нови Сад, 1973), 13-26

Завета. Ми би смо скренули пажњу на есхатолошки смисао појаве и њену повезаност са местом уласка (у храм), као и односом историјског и есхатолошког. Однос је у многome дефинисан самим натписом СЪНЪ ПРОИДЕ (сенка прође) и ИСТИНА ПРИДЕ (истина долази) као и кроз визуелни исказ фигура: једна носи спуштену, а друга подигнуту рипиду. Како се кроз смену елемената, која је античка тековина, остварује хришћанско поимање есхатологије? Овде је пресудно, како је запазио Радојчић,⁷ да је реч о трајној смени завета, односно испуњењу Старог у Новом Завету. То би било довољно уколико би смо зидне иконе схватили само као илустрације богословских списа. Али питање иконичности, односно питање шта икону чини иконом, још увек остаје отворено. Склон сам мишљењу да, кроз приказ историјске смене двају Завета, портална сцена у Љевишкој иконизује будући живот. На тај начин се у овој икони препознаје трећи, основни смисао. О трајности смисла Еванђеља словио је Свети Максим Исповедник у *Гностичким стословима*: „Закон је сенка Еванђеља а Еванђеље је икона будућег добра“ (90. Стослов).⁸ Реч је, дакле, о испуњењу Старог кроз Нови Завет у светлу будућих догађаја. Као Свети Максим, сликар Астрапа на свој начин наговештава да је Закон пролазан, а његов смисао - вечан. Код Максима Исповедника даље, у његовом слову о закону, налазимо да је смисао историјског садржан у вечности. „Овде повлачи сличну иконичну паралелу између човјека и Светог Писма говорећи да тјело - душа, састав човјека, одговара канону Стари Завјет - Нови Завјет, или да историчности слово - смисао (или циљ ума) одговара цијело Свето Писмо. То значи да као што је тјело смртно а душа бесмртна, тако је и Слово Светог Писма пролазно док је смисао непролазан.“⁹

Исти смисао носе и медаљони Дана и Ноћи на Константиновом славолуку, првом споменику који ће идеју цикличне смене елемената заменити идејом трајне смене која пројављује нови – есхатолошки смисао. Како смо видели, то се показало као веома погодан концепт за исказивање хришћанског поимања вечног. Због тога, дакле, Константинов славолук прославља више од војничке победе, тријумфа.

Развој естетског концепта са кружним формама у горњим и правоугаоним у доњим зонама се у ранохришћанској уметности може пратити кроз сликарство катакомби, али и гробница сиријског типа и његових верзија које доминирају у Панонији, Горњој Мезији и другим провинцијама. Мрежа бордура је заснована тако да повезује кружнице и правоугаоне паное преко беличасте основе фреско малтера, као на *Cubiculum*-у катакомбе на Via Latina. (сл. 4) Сарджај кружних икона даје димензију вечности наративним сценама у правоугаоним форматима. Композиција је устројена тако да посматрач пред собом има синтетизовану слику у којој елементи мењају појединачни смисао, сагледавају се недељиво од смисаоне целине. У знаменитом кубикулуму из Присцилине

⁷ С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 88-96

⁸ Максим Исповедник, *Гностички стослови*, АРХИ КАΙ ΤΕΛΟΣ, 207

⁹ Георгије Дион Драгаш, *Црква у мистагогији Светог Максима*, АРХИ КАΙ ΤΕΛΟΣ, 533.



Сл. 4 Кубикула „Доброг пастира“, из катакомбе на Via latina

Fig. 4 Cubicula of the “Good Shepherd”, from the catacombs in Via Latina



Сл. 5 Луцинина крипта у катакомби св. Калиста

Fig. 5 The Crypt of Lycina in the catacomb of St. Callistus

катакомбе, кружна икона Доброг Пастира је носилац основног смисла, који се преноси на остале приказе. У том контексту, Јону који се избавља из чељусту кита и три младића у ужој пећи сликар преосмишљава из библијских илустрација чуда и промисла Божијег у сотириолошко-есхатолошке иконе будућег живота. Јонин циклус је веома занимљив пример за оно што се може запазити у оквиру ове теме. Омиљена тема Јониног одмора испод вреже од тикава, у ранохришћанској уметности саркофага и катакомбних фреска сматра се префигурацијом вечног блаженства у рају. Према предлошку из Старог Завета, Јонина срећа је трајала кратко и носи етички смисао, јер је тиква усахла по вољи Божијој због Јониног гнева. У аркосолијуму Доброг Пастира катакомбе са Via Latina, пророк Јона је представљен у рајском благовању под сеницом од тиквине вреже. Ту су и други атрибути раја: паун у плиткој ниши, Адам и Ева као симболички приказ сећања на првостворени рај, оранс је раширених руку окренут ка темену лука аркосолијума, где је Добри Пастир приказан са атрибутима Орфеја. Рајске гирланде се зракасто спуштају ка описаним призорима на бочном и фронталном зиду као да се тако указује на то шта им даје коначни смисао. Сам Пастир у *chapeus*-у по правилу показује да је у овој кружној икони примењено начело пратећих парова који појачавају основни смисао. Мноштво примера потврђује правило у Домицилиној и Присцилиној катакомби, али је и у Луцилиној крипти

у оквиру комплекса Св. Калиста представа неизмењена. (сл. 5) Увек је присутан пастир који носи нађену овцу на леђима и увек је фланкиран двема овцама које стоје на земљи и окренуте су ка њему гледајући у њега. Њихова је улога да изобразе мноштво оних који се спасавају (парови означавају и множину) као и да укажу на оног ко спасава. Чак се и дрвеће као и птице на њему упарују, како би се појачао основни смисао који укупном зидном сликатству кубикулума даје централна икона. Кроз њу је, дакле, на есхатолошким основама утемељено приказивање библијских и савремених, историјских приказа у фреско-декорацији римских катакомби. Описани концепт у потпуности подржава композиција, остварена кроз мрежу бордура које чине формалне одлике црвено-зеленог линеарног стила. У њему би требало тражити и модел развоја композиције живописа средњовековних цркава у склопу византијске традиције. Тако, сумарна композиција већег храма подразумева да се, кроз односе монументалног и умањеног, плошног и кружног (сферног), затим кроз прожимање ових елемената (појединачних композиција) повезаних бордурама, досегне виши смисао који ће библијско-историјским садржајима дати есхатолошки смисао. На изврстан начин то је и одговор на недоумице Лазара Мирковића о томе да ли су повезане или раздвојене зоне мозаика Баптистерија православних у Равени.¹⁰ (сл. 6)



Сл. 6 Свод из баптистеријума Православних у Равени
Fig. 6 The arch from the Baptistery of the Orthodox in Ravenna



Сл. 7 Грачаница поглед на сводове
Fig. 7 Gračanica, a view of the arches

¹⁰ Л. Мирковић, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, 67.

У тондалној икони *Крштења Христовог* у теменом делу куполе ове крстионице возглављују се доње зоне мозаичког живописа: апостоли (12) са венцима и станови у дому Оца небеског са престолом. Овај јелисејски програм указује и на смисао иконе *Крштења*, која се не појављује у функцији библијско-историјске Теофаније, већ изражава идеју да се крштењем као духовним рађањем закорачује у Царство Небеско. На тој идеји заснована је, даље, веза апостола са становима небеским и престолом, коју у основи изражавају и речи песме: „Ви који се у Христа крстите у Христа се обукосте,“ која се у стандардним литургијама пева уместо Трисвете песме у дане који су предвиђени за крштење верних.

Средњовековни живопис је донекле пратио поменути композициону схему, али је, развојем и разуђивањем архитектуре храмова, веза кружних и плошних икона постала мање уочљива. (сл. 7) Најпре се запажа у програму куполе већине цркава кроз модел превођења лопте на ваљак и даље на калоте. Сликање пророка у тамбуру указује да је, временом, над есхатолошком тематиком превагнула програмска оријентација заснована на овоплоћењу. Есхатолошки смисао је могуће препознати у кружним формама у којима се појављује Христос на празничним зидним иконама, у *clipeus*-у, мандорли, небеском штиту... Тако се библијске параболе и чуда Христова, као и житија светих, доживљавају као иконе будућег стања ствари. Икона *Вазнесења*, на пример, поима се као приказ Другог доласка, икона *Васкрсења Христовог* – као наговештај Васкрсења мртвих и сл. Оваквим поретком се на изванредан начин превазилази историчност, а истовремено се препознаје иконичност библијских композиција и живописа у ширем смислу.

Клипеус је такође опстао кроз појаву светлосних дискова (Милешева, Св. апостоли у Пећи) (сл. 8) и кроз кружне иконе мученика или слично, које су биле погодне за решавање потрбушја лукова, као у кијевској Светој Софији или охридској Перивлепти.

Када је у питању програм портала – места уласка у храм, чији је развој овде наговештен низом примера од *antiteza* дана и ноћи на Константиновом славолуку до Астрапиних персонификација у Љевишкој (сличан је пример са апостолима Петром и Павлом на улазу у жичку Вазнесенску цркву), реч је о доследном коришћењу симетричних парова како би се нагласила тема уласка (у живот вечни). Радо су коришћени у иконографском програму ранохришћанских гробница, било на улазном, или њему супротном зиду. Упечатљиви су примери гробнице са Петром и Павлом који фланкирају Христов монограм у античкој *Sophiana*-и и *Nais*-у. То су примери прејемства хришћанске са античком уметношћу и носиоци есхатолошке идеологије. У композиционом смислу, у односу на уздигнути *clipeus* са монограмом, они сведоче о међусобној узрочности кружног и линеарног у композицији, што донекле објашњава и појаву *imago clipeata* са Христовим монограмом у новооткривеној хришћанској гробници у Нишу. Такав формални концепт изражава тежњу ка поништавању граница између небеског и земаљског (Цркве), прошлог и будућег, дајући сликаном садржају универзални смисао.



Сл. 8 Пећска Патријаршија „Богородичина црква“, олтар

Fig. 8 Peška Patriarchate, „Bogorodičina church“ (Church of the Mother of God), the altar

*Есхатолошки смисао горњег места у хришћанском храму антиципација
– Константинов кип у Максенцијевој базилици*

Други аспект теме односи се на супротну тачку – горње место у цркви и његов икониични смисао. Развој иконографског програма олтарске апсиде може појаснити основну идеју у ширем смислу, али нас овде интересује тема престола и њена есхатолошка димензија. Видели смо већ да се „цела црква“, према изразу апостола Павла, која је била у одређеном месту сабрала на једно место, углавном у Недељу, ради ломљења хлебова у једном и једином сабрању, које је било под епископом. У центру тог сабрања „цела цркве“ или „Цркве Божије“ а пред једним жртвеником, налазио се трон „једног епископа“ који је седео на „месту Божијем“ и био сматран живом иконом Христа, у којој је било изражено њено јединство многољудности католичанске Цркве Божије, смештене у томе месту. Око тога трона су седели „свештеници“ или „свештенство“ на својим „сапрестолима“...¹¹ „Ко што је већ речено, на сваком евхаристијском скупу „свештенство“ је окруживало Епископа као његов „синедрион“, заузимајући престоле око њега, према сведочанству Откривења Јовановог и што јасно потврђују текстови чак и из IV века.“¹² За наше разматрање није толико значајно канонско устројство Цркве, чије је јединство у епископу, колико његова икониична функција у литургији, заснована на Откривењу. На чувеној фресци *Другог доласка* из цариградске цркве Христа Хоре управо имамо овакав

¹¹ Ј. Д. Зизиулас, *Јединство Цркве у светој евхаристији и у епископу у прва три века*, Нови Сад 1997, 200.

¹² Исто, 205.



Сл. 9 Колосални кип цара Константина
Fig. 9 The colossal statue of the Emperor Constantine

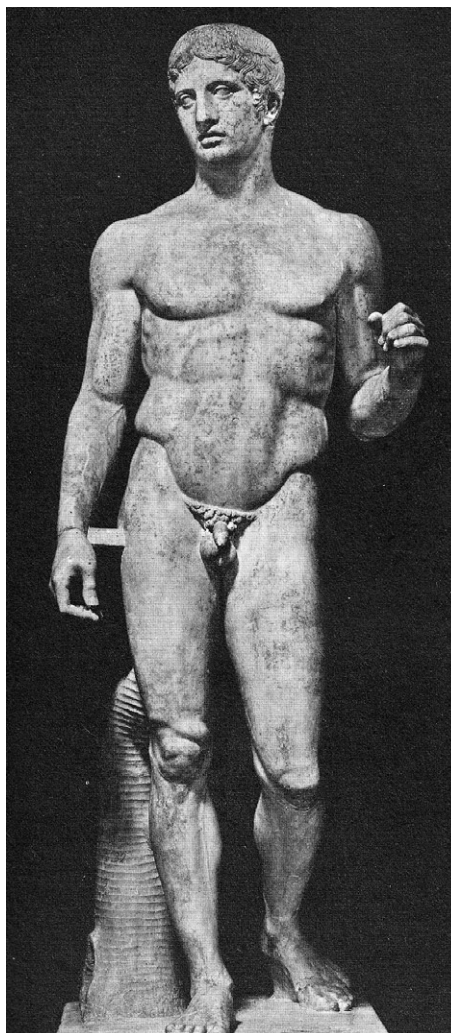


Сл. 10 Август из Prima porte
Fig. 10 Augustus from Prima Porta

приказ: Христос је у средини, а апостоли (12) у синтроносима (сапрестолима). Нема сумње да је ова представа заснована на есхатолошком и текстуалном предлошку Апокалипсиса. Због тога је и аналогија евхаристијске традиције очуване до данас, према којој епископ седа на горњи престо, прожета есхатолошким смислом. Ако узмемо у обзир да је појава епископа иконична на горњем престолу, дакле поред тајинске има и уметничку димензију, поставља се питање њених могућих естетских узора. Композиција горњег престола у устројству храма и епископа на евхаристији који на њега седа, у формалном смислу може се довести у везу са потенцијалним утиском који је посматрач могао имати пред колосалном скулптуром Светог Цара Константина у апсиди Максенцијеве базилике. (сл. 9) Фронтални сусрет посматрача са дивинизираним тријумфатором, по смислу се може пратити још дубље у прошлост – од Августове стојеће фигуре у Примапорти (сл. 10) или седеће на *Gemma Augusta*-е, све до Поликлетовог Дорифороса. (сл. 11) Грчки узор важан је на овом месту из два разлога: 1. У његовом идеалистичком концепту изражена је идеја вечности, што се огледа кроз смирени израз у коме има извесног есхатолошког стремљења и 2. Копље које носи као да му даје власт над временом и простором. Ово последње ће пресудно утицати на формирање типа тријумфалног кipa, преко Августовог, који понавља нека решења, до Константиновог, на коме ће се копље-

палица заменити лабарумом са Христовим монограмом, који указује не само на порекло војне победе него и на порекло власти. Вертикала лабарума, као и копље, указује на везу са вечношћу. Сличан концепт се препознаје на мозаичној представи Диониса из Галеријеве *Romuliana*-е и у њеној хришћанској аналогiji – Христа Доброг пастира из маузолеја Гале Плацидије. Дакле, непромењено је есхатолошко устројство представе Доброг Пастира, (сл. 12) било да се препознаје у античкој идеји срећног обнављања времена или у хришћанској идеји о вечном животу. И епископ на евхаристији узима у руке жезал (крст), који симболише и сажима појмове власти и дужности, будући да испуњава и пастирску дужност како у времену тако и у вечности. (сл. 13) Седање на престо на изврстан начин представља последњи тренутак у времену. Августова скулптура је постављена по његовој смрти по налогу жене или сената. Константинов кип је означио његово ступање на престо који је себи обезбедио борећи се на Милвијском мосту. Подигнут је по налогу сената, а сам цар је определио хришћански смисао ла-

барума. Стога се не може доводити у питање ни есхатолошки карактер равенског Пастира, ни Христа из цариградске Хоре нити епископа на сваком евхаристијском сабрању. Овај иконографски образац – фигура у седећем положају са вертикалним атрибутум-везом са вечношћу – препознаје се у знаменитом еванђелском предлошку: „А када дође син човечји у слави својој и сви свети анђели са њим, тада ће сести на престо славе своје.“ (Мт. 25, 31)



Сл. 11 Поликлет - Дорифорос

Fig. 11 Polykleitos' Doryphoros



Сл. 12 Мозаик „Доброг пастира“ из аркосолијума маузолеја Gale Placidie из Равене

Fig. 12 Mosaic of the “Good Shepherd” from arcosolium of Galla Placidia mausoleum in Ravenna

Сл. 13 Епископ на Горњем месту

Сл. 13 The Bishop at the Upper place

Закључак

Контекст иконографске целине је, по свему судећи, био веома важан ауторима Константиновог славолука као и небројеним ствараоцима мозаичких и фреско живописа цркава у римско-византијској традицији. У трагању за вишим смислом историјских догађања, иконографија још од Константиновог доба на изванредан начин поступно мења своју природу од тријумфално-историјско-наративне ка вотивно-есхатолошкој. Анализа формално ликовних елемената указује на то да су естетски обрасци откривени још у уметности позне Антике. Константинов славолук на римском форуму чини синтезу нових иконографских модела који ће се даље развијати кроз обиље могућности коју је пласирала уметност Византије. Цивилизација и култура, које су се рађале у доба Константина Великог, од својих почетака изражавају тежњу ка вечности. У том контексту се сагледавају и историјски догађаји и добијају свој коначни смисао.

Goran Janićjević

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

– part two –

Eschatological dimension of historical compositions

Strengthening phenomenon of the impact of art in the Constantine's times in Ars Christiane on the ecclesiastical art, through iconography analysis of the triumphal arch and observations of the symmetry significance, opened a new subject. This has to do with certain esthetic and formal characteristics of this kind of art, which, by themselves, express an idea of eternity. Therefore, all historical events are viewed through a criterion of eternity, in which they realize their final meaning. This has been supported by the esthetic concept– a combination of circle and plate like compositions, where circle has a role of heavenly-elysian epilogue of the plate (historical) scenes which are usually placed in the zone bellow. This subject has been followed since the Constantine's arch, through the Roman catacombs, crypts in the provinces, Ravenna baptisteries, up to the medieval churches. Eschatological foundation is based on Theology and thinking processes that have permeated the Roman Empire for many centuries. Therefore, eschatological subjects are related to the personality of Christ and his Second arrival. In a certain way, this subject is being dealt with the classical idea of pre-figuration of eternity within the poly-theistic cult. The idea of sitting at the throne has been discussed in this paper, concluding that also the upper throne in a church has itself an eschatological meaning.

