

Љупчо ЈОВАНОВ

Универзитет Американ  
колеџ – Скопје

ЗНАЧЕЊЕТО  
НА ИКОНОСТАСОТ  
ВО РАЗВОЈОТ  
НА КОНЦЕПТОТ  
НА ЗАПАДНИОТ ТЕАТАР  
(Театарот како храм  
на уметноста)

Се вели дека театарот е храм на уметноста. Овој став се однесува не само на она што се случува во театарот – театарска претстава, играта на актерот пред гледачот – туку и на внатрешниот просторен концепт на театарот. Каква е поврзаноста на храмот со театарот? За да одговориме на ова прашање, пред сè е потребно да го разгледаме концептот на просторното третирање на храмот во источното и во западното христијанство. Постојат темелни разлики помеѓу источното и западното толкување на поимите храм, перспектива, литургија, иконостас. Можеби исто толку значаен момент како тој на одделувањето на црквата од театарот за време на ренесансата е и моментот на одделувањето на олтарот со иконостас во Источната црква.

Може да се каже дека неколку периоди во историјата на христијанството се важни за историјата на западниот театар, но и за самата историја на христијанството. Тоа се: Миланскиот едикт од 313 година, со кој се става крај на верските прогони, додека самото Царство зазема неутрална позиција по однос на религиите;<sup>1</sup> големата шизма од 1054 година, кога настанува поделба, раскол помеѓу западната Католичка и источната Православна црква; падот на Константинопол во 1453 година; Лутеровата реформа во 1517

---

<sup>1</sup> Дури во 380 година со уредбата на царот Теодосиј I христијанството станува државна религија во Римското Царство.

година, со неговите деведесет и пет тези, односно појавата на протестантизмот/ реформацијата.

Зошто овие периоди се важни за развојот на западниот театар? Пред сè, поради големите промени што настануваат пред и по нив. По Миланскиот едикт, а особено кога христијанството станува државна религија на Римското Царство, театарот и другите игри од Римската Империја полека не само што се потиснати на маргините на општеството туку и се сметаат за дело на сатаната. Ова ќе кулминира со забрана на театарот во VI век од страна на Јустинијан I. Во периодот по тоа, сè до втората половина на X век, може да се каже дека во Римското Царство не постои театар. Во овој период се навестуваат почетоците на средновековниот театар, и тоа преку миракулите што ги опишувале житијата на светците и на мачениците. Најраните записи за постоење на миракулите датираат од 1100 година од Данстабл, Англија. Ова е период и на големата шизма од 1054 година, период на крстоносните војни, на влијанието на исламот врз Западот, појавата на готиката, со еден збор доаѓа до будење на Западот.<sup>2</sup> Во овој период, што е многу важно за нас, доаѓа до големи промени во концептот на храмот на Истокот и на Западот по однос на топографијата и на топологијата (иконостас, литургија, обратна перспектива и сл.).

Падот на Константинопол во 1453 година го означува и крајот на средниот век и почетокот на ренесансата и на нејзиниот хуманистички концепт. Ова е период на откривање на линеарната

---

<sup>2</sup> Walter Lang, Uvod, *Tajne Katedrala*. Fulcanelli (Zagreb: Teledisk, 2003), 22-23. Валтер Ланг пишува за културалните компоненти на средниот век: „Тие културални компоненти ги вклучуваат христијанските ацилаци (засновани на формата која ја воспоставила опатијата во Клини за ацилакот до Св. Јаков во Компостела), крстоносните војни, хералдиката, витешките редови, дворската архитектура, готските катедрали, украсувањето на ракописите и везењето, трубадурите, албигенезите, катарите и световната дворска лирика, дворските балади, темата за кралот Артур и гралот (соединета со келтската предхристијанска традиција), култот на Девицата во католицизмот, теолошката филозофија на Албертус Магнус и на св. Тома Аквински, Бејконовата космологија, побожните системи на св. Фрањо, св. Јован од Крстот и на св. Тереза, патувачките актери, дворските шутови, харлекинадите и црковните претстави, особените танцови, ловот со соколи и одредени игри со топка, слободните сидари и розенкројцерите, градинарството (шпанските градини), игрите со карти, концептот на птичијот говор, братствата, стрелаштвото, делови од медицината, како имунологијата (Парацелзус) и хомеопатијата, кибернетиката (Рејмонд Лили)“.

перспектива,<sup>3</sup> неоплатонизмот,<sup>4</sup> како и повлекување, раздвојување на театарот од Црквата. Благодарение на повторното откривање на *Десет книги за архитектурата* од Витрувиј<sup>5</sup> во 1400 година, како и на големото влијание на линеарната перспектива, Себастијано Серлио<sup>6</sup> во периодот од 1537 до 1575 година ги објавува *Седумте книги за архитектурата*, познати и како *Собрани дела за архитектурата и перспективата*, во кои се појавуваат и трите основни театарски сцени за трагедија, комедија и за пасторална драма. Во периодот од 1580 до 1585 година во Виченца, Андреа Паладио (Andrea Palladio,) го гради познатиот театар „Олимпико“<sup>7</sup>,

<sup>3</sup> Перспектива – метод на графички приказ на тридимензионални објекти и просторни односи на дводимензионални површини или рамнина. Во западната уметност илузиите на перцептивниот обем и простор главно се создадени со користење на т.н. линеарна перспектива, која се базира врз согледувањата дека окоото ги гледа предметите како да се собираат, а паралелните линии и рамнините се конвергираат во бесконечно далечни точки (недогледи), како да се повлекуваат во просторот.

<sup>4</sup> Неоплатонизам – последната школа на грчката филозофија, која добива конечна форма во III век од н.е. од Плотин, еден од најголемите филозофски и религиозни гении на своето време. Античките филозофи кои генерално се класифицирани како неоплатонисти, себеси се нарекуваат едноставно платонисти, како и филозофите од ренесансата и од XVII век, чии идеи потекнуваат од античкиот неоплатонизам.

<sup>5</sup> Маркус Витрувиј Полио (I век пр.н.е.), римски архитект, инженер и автор на прочуениот трактат *De Architectura* (*За архитектурата*), прирачник за римската архитектура, денеска познат и како *Десет книги за архитектурата*, веројатно објавен околу 15 год. пр.н.е. Тоа е единствениот современ извор на класичната архитектура кој е во целост зачуван. Во неа Витрувиј тврди дека структурата мора да има три квалитети: *firmitas, utilitas, venustas*, односно: цврстина, корисност и убавина.

<sup>6</sup> Себастијано Серлио (1475-1554), италјански манирист, архитект, сликар и теоретичар, кој ги воведува принципите на античката римска архитектура во Франција. Неговиот трактат *Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva* - *Собрани дела за архитектурата и перспективата* (1537-1575) извршил огромно влијание во Европа. Расправата е првиот архитектонски прирачник што става поголем акцент на практичните отколку на теоретските аспекти на архитектурата. Тој е првиот кој дава преглед на петте реда во архитектурата.

<sup>7</sup> Театарот „Олимпико“ е театар во Виченца, северна Италија, изграден во 1580-1585 година. Тој е најстариот и прв затворен театар во светот. Театарот е последниот дизајн на италијанскиот ренесансен архитект Андреа Паладио (1508-1580) и е завршен по неговата смрт. На сцената е поставена сценографија дизајнирана од Винченцо Скамоци и инсталирана во 1585 година. Таа, воедно, е и најстарата сценографија која сè уште постои. Овој театар, всушност, е реконструкција на античкиот римски театар во Оранж, Франција.

препознатлив по својата фиксна сценографија (сцена) која е директно инспирирана од цртежите на Серлио.

Со објавувањето на деведесет и петте тези на Мартин Лутер (1483-1546), кои ги закачил на вратите на црквата Сите светци во Витенберг во предвечерјето на 31 октомври 1517 година, започнува протестанизмот (реформацијата) во Западна Европа, и тоа како реакција кон феудалното општествено уредување, но и кон издавањето меници за искупување на гревовите од страна на црквата, односно кон папската доминација врз христијанското население. Ова движење наскоро целосно ќе ја реформира картата на Западна Европа. Се работи за време на подемот на англискиот театар, на Шекспир (1564-1616), театарот „Глоуб“ (1599), Хамлет (1601), градењето на театарот „Фарнезе“ во Парма во 1618 година од Џовани Батиста Алеоти (1546-1636), на просторната илузија (барокот). Сето ова ќе резултира со периодот на илуминизмот (просветителството) во XVIII век.<sup>8</sup>

Овој краток осврт на неколкуте важни периоди од христијанската историја на Западна Европа е со цел да се види колку тие збиднувања влијаеле на општествените настани, но и на севкупниот живот на Европа, вклучувајќи го тука и театарот. Исто така, колку влијаеле, пред сè, на разликите што се појавуваат во Источната и во Западната црква, кои за нас се важни од аспект на развојот на театарскиот простор, или како што би кажал Лефевр: „Просторот на (социјалниот) поредок е сокриен во поредокот на просторот“.<sup>9</sup> Како концептуално, по однос на нивните догми, така и просторно, овие две главни струи во христијанството се разликуваат. Најинтересна за нас, по однос на просторната организација на христијанскиот храм, е појавата на иконостасот во Источната црква, како и обредот на литургија. Но пред подетално да се запознаеме со концептот на иконостасот и на литургијата, со

---

<sup>8</sup> Просветителство – европско интелектуално движење во XVII и во XVIII век, каде што идеите кои се однесуваат на Бог, разумот, природата и на човекот се синтетизираат во еден светоглед. Ова движење поттикнува низа револуционерни настани во уметноста, филозофијата и во политиката. Централно место во просветителството е разумот – сила со која човек ја разбира вселената и ја подобрува својата состојба. Според нив, целите на рационалниот човек се: знаењето, слободата и среќата.

<sup>9</sup> Henry Lefebvre (1991), *The Production of Space* (Oxford: Blackwell Publishing, 1991), 289.

нивната појава и значење, најпрво да ја видиме разликата во топографијата, како и во топологијата на храмот.

### Што е храм?

Според Бидерман: „Коренот на зборот храм е грчкиот збор *témenos*, одвоен дел, култен простор, кој со сидови е одвоен од профаниот свет“.<sup>10</sup> Толкувањето на храмот во Стариот и во Новиот завет е различно. Во Стариот завет неговото значење е повеќе материјално, додека во Новиот завет тој добива духовно значење. Така, во Светото писмо се споменуваат неколку храма: скинијата на Мојсеј, храмот на крал Соломон (прв храм изграден од траен материјал – камен), Зерубабеловиот (втор) храм изграден по враќањето на Израелитите од вавилонското ропство, Херодовиот храм, надградбата на вториот Зерубабелов храм.

Во Новиот завет храмот има пошироко значење. Тој не е само градба, туку е и во нас. Додека во Стариот завет тој е дом Господов, во Новиот завет е дел од небесното кралство кое е во нас. Во Стариот завет ги среќаваме следниве Божји зборови: „Тој ќе му изгради дом на Моето име, а јас ќе го зацврстам неговиот престол засекогаш“,<sup>11</sup> како и: „Тој ќе Му изгради дом на Моето име, тој ќе Ми биде син, а Јас ќе Му бидам Татко нему, и ќе го утврдам неговиот царски престол над Израел довека“.<sup>12</sup> Како пример од Новиот завет го наведуваме следново: „Тогаш Јудејците Го прашаа: ’Со каков знак ни го докажуваш тоа што го правиш?’ А Исус им одговори и рече: ’Разурнете го овој Храм и ќе го подигнам за три дни!’ Тогаш Јудејците рекоа: ’Храмов е граден четириесет и шест години, а Ти за три дни ли ќе го подигнеш?’ Но Тој зборуваше за Храмот на Своето тело“.<sup>13</sup> Уште и: „Не знаете ли дека сте Божји храм и дека Божјиот Дух живее во вас? Ако некој го разруши Божјиот храм, Бог ќе го разруши него, зашто Божјиот храм е свет, а тоа сте вие“.<sup>14</sup>

Храмот не е само градба во која се вршат верски обреди. Тој се смета и за дом Господов, земски рај, микрокосмос – слика на вселената. „Неговата должина се простира од запад до исток,

<sup>10</sup> Hans Biderman. *Rečnik simbola* (Beograd: Plato, 2004), 118.

<sup>11</sup> *The Bible: Authorized King James version* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 2 Sam. 7: 13.

<sup>12</sup> 1 Chron. 22: 10.

<sup>13</sup> John, 2:18-21.

<sup>14</sup> 1 Cor, 3: 16-17.

неговата ширина се простира од север до југ, неговата висина од надир до зенит. Како слика на космосот, Храмот е бесконечен и неодреден. Духовно, тој е 'затворен и покриен', 'засолнет од профаните', 'таен', но и 'просветен' или 'многу просветен'; во него владее светлината, дури и 'слободата, еднаквоста и братството'".<sup>15</sup>

Според Лосон: „Просторот е суштинска работа на една многу значајна и универзална форма на комуникација. Холандскиот архитект Алдо ван Ајк убаво го опишува тоа во својот познат опис на местото: што и да значат просторот и времето, местото и поводот значат повеќе. Бидејќи во човечката претстава просторот е место, а поводот е време.“<sup>16</sup>

Храмот е место каде што верниците се соединуваат, каде што просторот и времето добиваат нови димензии, бесконечност и безвременост. Накусо кажано, храмот е слика или минијатурна копија на макрокосмосот, односно на небесното царство. „Сфаќањето на храмот како симболично небесно царство е пренесено и на основната архитектонска структура на источно-христијанското богомилство, кое небесното царство 'го повторува во смалена реплика', додека ѕидната тематска програма во неговата внатрешност само ја следи истата идеја, доследно репродуцирајќи ја таквата слика на светот во која горните делови на храмот го претставуваат симболичното престојувалиште на Бог (според хоризонталната топографско-симболичка поделба, припратата е сфатена и како симбол на времето и на светот на Стариот завет, на осот на Новиот завет, а олтарскиот простор со чесната трпеза како небо, како 'дел од небесното царство')“.<sup>17</sup>

Ништо во христијанскиот храм (како и во кој било храм) не е случајно, сè е со одредена цел и на одредено место, почнувајќи од неговата ориентација, неговата положба во просторот, најчесто на највисокото, најдоброто и најчистото (свето) место, потоа неговата структура, односно хиерархијата на просторот како во вертикална така и во хоризонтална смисла. Кога ќе се преклопат овие две слики (основата и пресекот), ќе се види дека тие се многу слични по однос на значењето на правецот исток–запад и горе–долу. Ова е највпечатливо кога се анализира иконографијата, нејзината топографија и

<sup>15</sup> Danijel Ligu, *Rečnik slobodnog zidarstva* (Beograd: Paidea, 2001), 429.

<sup>16</sup> Bryan Lawson, *The Language of Space* (Oxford: Architectural Press, 2001), 23.

<sup>17</sup> Зоран М. Јовановић, *Кроз двери ка светлости* (Београд: ПИРГ, 2009), 712.

топологија, која е во нераскинлива врска со архитектурата на објектот. „Тие строги прописи на иконографската топографија, посветени на традицијата, не настанале случајно, туку во својата целисходност претставуваат јасен структуриран состав, кој се темели на паралелизам на значења на 'местото' во духовна смисла и во реалниот простор“.<sup>18</sup>

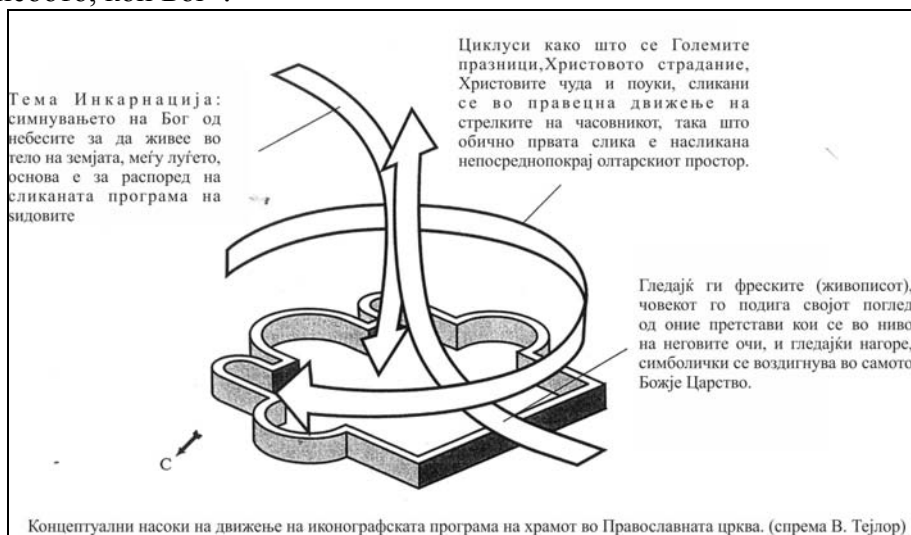
Значењето на иконотасот може да се види и во крунисувањето на византиските императори. Крунисувањето на императорот од страна на патријархот се одвивало токму пред иконостасот, на амвонот. Првично во Византиското Царство императорот бил прогласуван од страна на војската, чинот бил едноставен и световен. Императорот бил подиган на штит и со акламација од страна на војската бил прогласуван за владетел. Подоцна во крунисувањето се вклучува и Црквата. Според Острогорски, ова започнало во V век со крунисувањето на Лав I (457-474): „Изгледа дека Лав бил првиот цар на чие крунисување учествувал и цариградскиот патријарх. Дотогаш византиските цареви, и покрај својата побожност, се задоволувале со традиционално световно крунисување: царот, подигнат на штит, го крунисувал претставник на војската, по што војската, сенатот и народот со свечена акламација го признавале за владетел. Учеството на цариградскиот патријарх во крунисувањето на Лав I секако е одраз на моќната положба што цариградската столица ја стекнала на неодамнешниот севселенски собор. Од тогаш сите византиски цареви круната ја примаат од патријархот на престолнината, па чинот на крунисувањето со тек на време сè повеќе добивал карактер на црковен обред. На почетокот само како надополнување на световното крунисување од воен карактер, тој црковен обред постепено целосно го потиснал стариот римски начин на крунисување, така што во средниот век крунисувањето се претворило во чист црковен чин“.<sup>19</sup>

Најчесто архитектурата на храмот била таа која го наметнувала програмското решение за насликување на храмот, како и одредени барања што биле поврзани со литургијата. Како во Византија така и на Запад не постојат два идентични храма со идентично насликан живопис, но сепак може да се каже дека

<sup>18</sup> Andelko Badurina, *Leksikon, ikonografija, liturgike i simbolike zapadnog krišćanstva* (Zagreb: Sveučilišna naklada liber krišćanska sadašnjost, 1985), 33.

<sup>19</sup> Георгије Острогорски, *Историја Византије* (Београд: Народна књига – Алфа, 1998), 80.

постои универзална шема по однос на програмското решение. „Тематската програма на храмот се следи од влезот, вратата, односно т.н. портална иконографија (и живописот на фасадата, кога се насликани надворешните сидови), преку припратата, наосот со куполниот и поткуполниот простор, сè до темите кои можат да се видат во олтарскиот простор. Според вертикалното читање, програмата на иконографскиот живопис се следи од долните зони нагоре кон сводот и куполата, како постепено воздигнување кон небото, кон Бог“.<sup>20</sup>



Преземено од Јовановиќ, *Кроз двери ка светлости*, 269.

Бадурина нагласува: „Трите ’места‘: куполата како највисока точка, апсидата како фокус во влезното движење и западниот сид, спроти апсидата, во правец на излегувањето се најимпресивниот дел од иконографската програма и воедно се, во дословна смисла, *’највпечатлив‘ доказ на апстрактните теолошко-догматски, но и практично-психолошки причини на топографските норми*“. Просторниот концепт е одреден од „трите места“.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Јовановиќ, *Кроз двери ка светлости*, 269.

<sup>21</sup> Badurina, *Leksikon, ikonografija*, 38.



**Живопис<sup>22</sup>**

Живописот во христијанскиот храм низ вековите е фаворизиран пред сè поради доминантноста на визуелното над аудитивното. Ако се земе предвид дека во минатото голем број од верниците биле неписмени, тогаш слободно можеме да кажеме дека црковното сликарство е еден вид Библија за неписмените, но во исто време говори за надмоќта на визуелното над аудитивното, кое е карактеристично и за театарот. „И додека на Запад ликовната уметност наменета за Црквата, како што се оценува, ја задржала дидактичката и естетската намена, таа за православните секогаш била во функција на догмата и како таква нераздвојна од култот“.<sup>23</sup> Ова дидактичка и естетска намена на црковното сликарство на Западната црква ќе овозможи развој на средновековната театарската уметност, која на почетокот била во тесна врска со Црквата, а подоцна, во ренесансата, иако доаѓа до одвојување на Црквата и театарот, сепак на некој начин ќе ја задржи таа врска. Тоа можеме да го забележиме и преку третирањето на литургијата и на иконографијата во Западната црква. „Сета сликана програма, сведена на човекова мерка, треба да ја анализираме од гледиште и од принцип на сценографија. И навистина, црковната градба е театар со сцена и гледалиште, со актери и публика, *само што во тој театар се кажува и се прикажува една и иста драма, па поради непроменливоста на мизансцената, кулисите и декорацијата можат да бидат постојани*“.<sup>24</sup>

Може да се каже дека либералниот пристап, секако под влијание на хуманистите и неоплатонистите, ѝ овозможил на Западната црква, колку и да звучи парадоксално, развој на театарската уметност. Всушност, не станува збор за забрана или отфрлање на театарот од црквата, туку за „дозвола“ за самостоен развој на театарот. Настрана од ова ја имаме православната догма, која била нераздвојна од култот и која не дозволила не само развој туку и појава на театарот.

И кога би ја споредиле тематската програма на црковното сидно сликарство на Византија со западната можеме да забележиме

<sup>22</sup> Живопис е ликовна уметност во која се слика со бои. Во православните цркви подразбира сликање фрески и икони.

<sup>23</sup> Јовановиќ, *Кроз двери ка светлости*, 258.

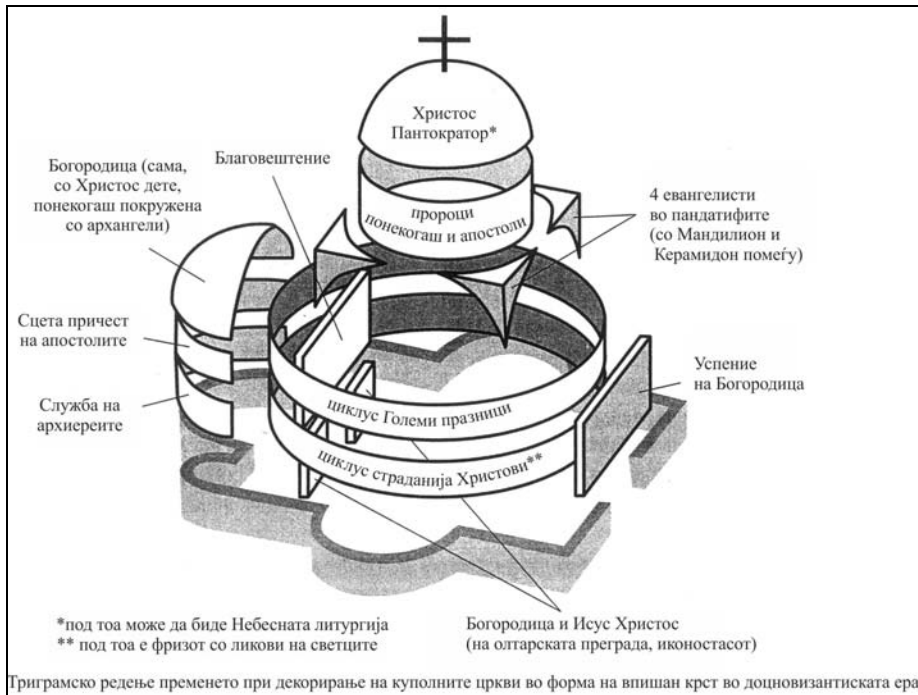
<sup>24</sup> Badurina, *Leksikon, ikonografija*, 38.

дека колку и да се слични или идентични, по однос на толкувањето се сосема различни. Еве што вели Јовановиќ во врска со оваа тема: „Тематската програма на црковното ѕидно сликарство, распоредот на циклусите, сцената и фигурите на светците се (условно) непроменливи, со хиерархиски карактер кој е строго утврден по ’светата вертикала и хоризонтала’, засновани не само на богослужбената намена и симболика на одделните делови на храмот туку и на хиерархискиот однос на настаните и на христијанските историски личности.<sup>25</sup> Поинаку кажано, по иконокластното време (9 век), изворот на теми во уметноста на византискиот свет бил подреден на строги правила на редот, кој, иако бил присутен во различни верзии, секогаш бил потчинет на општата идеја кон која севкупното ѕидно сликарство на храмот е слика на Царството Божјо, претставено преку Бог, ангелите, ликовите на светците и евангелските настани. Оттука, највисоките зони на внатрешните ѕидни површини на храмот, како најсвети зони на живописот, започнувајќи од куполата (или сводот, ако храмот е без купола) со поткуполниот простор, како и ѕидните површини на олтарската апсида, содржат, како што е оценето, тематика со симболичко-космолошки карактер, додека сводните површини (кога храмот има купола), како и погорните средни полиња на ѕидното платно – место каде што се прикажуваат циклусите или темите кои се однесуваат на животот на Христос и на Богородица. На ѕидните површини на долната најниска зона, над цоклето, како приземен појас на живописот, се прикажуваат поединечни претстави на светците според нивната категорија, односно групата светци на кои припаѓаат, како и значењето и силата на култот, а нивниот распоред и групирање е исто така според намената и симболиката на просторот. Над таа зона во која светците се прикажани во цела фигура, вообичаено се претставува фриз на светите маченици до гради, насликани во медалјони и меѓусебно поврзани на различен начин, како лоза, која во тој случај освен декоративно, има и посложено симболичко значење, обединувајќи ги светците во верата, а мачениците и во мачеништво за верата“.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Подвлекол Љ. Ј.

<sup>26</sup> Јовановиќ, *Кроз двери ка светлости*, 266-268.



Преземено од Јовановиќ, *Кроз двери ка светлости*, 265.

Бадурин, пак, вели: „Така и во религиозната слика на светот, на ’врвот‘ е апсолутниот творечки и активен дух, на ’дното‘ е безживотната материја, а меѓу нив, скалесто поделен, патот на ’симнувањето‘ кон материјата, земјата или на ’искачувањето‘ кон духот, небото, Бог. (...) Вака структурираната слика на светот се поклопува со доцноантичката визија на неоплатонистот-мистичар Плотин (3 век). Според него, божествената прапричина постепено се ’спушта‘ низ еманациите преку божествениот ум и божествената душа до природата. За нас е уште поважна Платиновата споредба на таа прапричина со светлината, а на материјата со темнината.<sup>27</sup> Светот настанува од материјата во која продира светлината по пат на зрачење итн. Платиновата шема на двете спротивни начела: дух и материја, светло и темнина, а особено на единствениот дух кој по

<sup>27</sup> Подвлекол Љ. Ј. Оваа споредба е значајна е и заради разбирање на западниот културен концепт (светлина-темнина) кој има големо влијание врз уметноста. Во источниот културен концепт светлината доаѓа од иконата, сликата, кон набљудувачот, односно од внатре кон надвор, додека западниот културен концепт е обратен, од надвор кон внатре.

пат на еманација (зрачење) се спушта кон мноштвото, поединечното, целосно одговара на разместувањето на сцените во црквата од највозвишените до 'земските', а во дословна смисла се поклопува со скалестото намалување на интензитетот на светлото од силно осветлената купола или сводови до полумрачните подножја на сидовите. Но како што процесот кај Плотин не е еднонасочен, туку повратен, симнувачки-качувачки, така е и во христијанската догма: Божјиот Син се 'спушта' до Човекот, а Материјата се 'воздигнува' до Мајката Божја<sup>28</sup>.

Сепак, по однос на живописот, главната разлика помеѓу Истокот и Западот е примената на обратната перспектива во Источната црква и линеарната перспектива во Западната црква, како и третманот на светлината, што е можеби поважно од третирањето на перспективата. „Една од главните причини за различноста во развивањето и постоењето на западноевропската и византиската изобразителност е односот кон перспективата. Кај западната изобразителност, особено во ренесансата, во перспективата се внесуваат геометриски елементи и математички пропорции – со што се инсистира на своевидно поддржување, имитирање на видливата реалност. Авторите започнуваат своевиден натпревар што поверно, пофасцинантно да ја дофатат илузијата на тродимензионалноста. Користењето на овие елементи – 'просторни досетки' ќе направат западната ликовност никогаш да не го напушти рационалистичкиот пристап при изразувањето на светот и човекот. Поради тоа постојано ќе се менуваат формите, стиловите, но, за жал, земскиот поглед на светот никогаш нема да успее да создаде естетика во која изобразителноста ќе биде целосна духовна порака“<sup>29</sup>.

Според Флоренски, со помош на обратната перспектива, духовното око на човекот се среќава со Божјото око. Тогаш просторот се доживува како „осветлен“. „Аголот на поставеност на обратната перспектива – не е ниту 'геометриски', ниту 'реалистички', ниту пак постои амбиција за тродимензионално прикажување на просторот во изобразбата. Обратната перспектива е еден вид огледало во кое наративното е заменето со таков ракурс преку кој проблеснува зрачењето на духот. Инсистирањето на се-

<sup>28</sup> Badurina, *Leksikon, ikonografija* 34.

<sup>29</sup> Павел Александрович Флоренски, *Обратна перспектива. Иконостаc* (Вељуса: Библиотека Воведение, 2002), I-II.

опфатно и многуаголно претставување на мотивите по една изразена вертикала значи еден голем исчекор во објаснувањето, толкувањето на смислата на живеењето. (...) Зашто оној што застанал пред византиското ликовно дело – иконата, не е набљудувач, туку созерцател на надземни суштини. Обратната перспектива е метафизичкиот простор во кој вечно опстојува духот“.<sup>30</sup>

Во обратната перспектива се среќаваме со *разноцентричност*. Таа нуди динамичко доживување при што: „цртежот се гради така како окото да ги набљудува неговите различни делови, менувајќи ја својата местоположба“.<sup>31</sup> Ова е блиску до современите театарски концепти.

Според Флоренски, перспективното сликарство не е измислено во ренесансата, таа само повторно го открива, односно попрецизно го применува. Перспективното сликарство е применувано и од Агатаркус во трагедиите на Есхил, кој ја користел за сликање на театарскиот декор. За перспективата, како што вели Витрувиј во својата седма книга за архитектурата, пишувале Демокрит и Анаксагора. Но ова не значи дека перспективата е откриена во античка Грција. За неа знаеле и во Египет и во Вавилон, но не ја применувале, бидејќи, според Флоренски, изборот на принципот на соодветност зависи од внатрешната потреба на душата, а никако не од принуден надворешен притисок бидејќи: „Генијот на времето го разбира и го чувствува светот на начин кој иманентно го вклучува во себе **тој метод** на сликање“.<sup>32</sup>

Но, тогаш каде се корените на перспективата?

„Корените на перспективата се во – театарот, не само на историско-техничка причина – дека токму на театарот за првпат му потребала перспектива, но и од една многу подлабока побуда: театралноста на перспективното прикажување на светот. Во тоа и се состои нестекнатото со труд (незаслуженото), лишено од чувство за реалност и сознание за одговорност, светочувствие, за кое животот е само сцена-гледалиште, а не подвиг“.<sup>33</sup>

Од театарот тргнува и Цото.<sup>34</sup> „Тогаш започнува обидот да се заменат поматените и замаглените реалности со разни сличности

<sup>30</sup> Флоренски, *Обратна перспектива. Иконостаc*, III.

<sup>31</sup> Флоренски, *Обратна перспектива. Иконостаc*, 14.

<sup>32</sup> Флоренски, *Обратна перспектива. Иконостаc*, 40.

<sup>33</sup> Флоренски, *Обратна перспектива. Иконостаc*, 28.

<sup>34</sup> Цото ди Бондоне (1266-67/1276), највлијателниот италијански сликар од XIV век, чии дела со својата иновативност посочуваат на ренесансниот стил што се

и призраци, на местото на теургијата да се постави илузионистичката уметност, на местото на Боженственото дејство – театарот“.<sup>35</sup>

Тргувајќи од евклидовскиот простор, користејќи една единствена точка на гледање само со едното око додека тој е неподвижен, сликарот ја црта својата перспективна слика, го слика светот кој е неподвижен и непроменлив. Оваа слика може само од оваа позиција и да се гледа, со едно око, неподвижно. Секое поместување на гледачот е нарушување на идеалот на сликата што е насликана.<sup>36</sup> „Така на ренесансна почва и се појавува погледот на свет на Леонардо-Декарт-Кант; така се појавува и изобразителниот (ликовен) уметнички еквивалент на тој поглед на свет – перспективата. Уметничките симболи овде треба да бидат перспективни, зашто тоа е таков начин на обединување на сите претстави на светот при кои светот се разбира како единствена, нераскинлива и непрониклива мрежа од кант-евклидовски односи, кои имаат средиште во Јас на созрцателот на светот, но така што тоа Јас е само бездејствено и огледалско, никаков замислен фокус на светот“.<sup>37</sup>

За разлика од линеарната перспектива која е статична, непроменлива и од гледачот бара неподвижност, обратната перспектива е динамична, таа се менува и се движи како што верникот напредува и се движи во храмот, при што тој не е пасивен гледач, туку зема активно учество во доживувањето на сликата и на просторот. Тој станува дел од приказот. Затоа и театарот не можел да опстојува и да се развива на Истокот така како што се развивал на Западот. Театарот бара пасивност на гледачот, тој треба да „гледа“, а не да „види“. Вака е сè до почеток на XX век, кога Крег и Апија прават обид театарот „да се види“. Источната црква не дозволува преод од теургија кон светско гледање и оддалечување од мистичното, односно од мистеријалната реалност.

---

развија еден век подоцна. Речиси седум века Цото е почитуван како татко на европското сликарство и прв од големите италијански мајстори.

<sup>35</sup> Флоренски, *Обратна перспектива. Иконоста*, 47.

<sup>36</sup> Затоа Крег и Апија го отфрлаат насликаниот декор, кој ја нарушува целата театарска слика кога ќе се појави актерот, при што користат архитектонски форми кои го создаваат декорот што треба да го види главниот лик, актерот.

<sup>37</sup> Флоренски, *Обратна перспектива. Иконоста*, 97.

### Иконостас<sup>38</sup>

Важен елемент кој е карактеристичен за Источната црква, а во Западната не се среќава е иконостасот. „Како преграда помеѓу олтарскиот простор и наосот, тој претставува симболична граница помеѓу материјалното и духовното, Небото и земјата, видливиот и невидливиот свет, каде што, меѓу другото, се врши и обредот на претворање на предложените во чесни дарови, како најистакнат, но и најтаинствен дел на светата литургија, пред сè на канонот на евхаристијата“.<sup>39</sup>

Иконостасот е носач за иконите. Тој е, всушност, преграда со икони која го одвојува олтарскиот дел од другите делови на храмот. Најпрвин иконостасот бил парапетен ѕид од дрвени или од камени плочи, но со развојот на богослужбата иконостасот добива монументален карактер. Во X век станува еден вид декориран ѕид изработен најчесто од резбано дрво кое било позлатувано. Иако на почетокот имал само еден отвор, врата, подоцна добива уште две врати као пандан на небесниот Ерусалим. Иконостасот ја претставува една од страните на небесниот Ерусалим. „На Запад, во времето на готиката, од иконостасот во некои краишта се развил летнерот. Иконостасот го влече своето потекло од канцелот (лат. *cancelli* 'ограда') во ранохристијанската базилика“.<sup>40</sup>

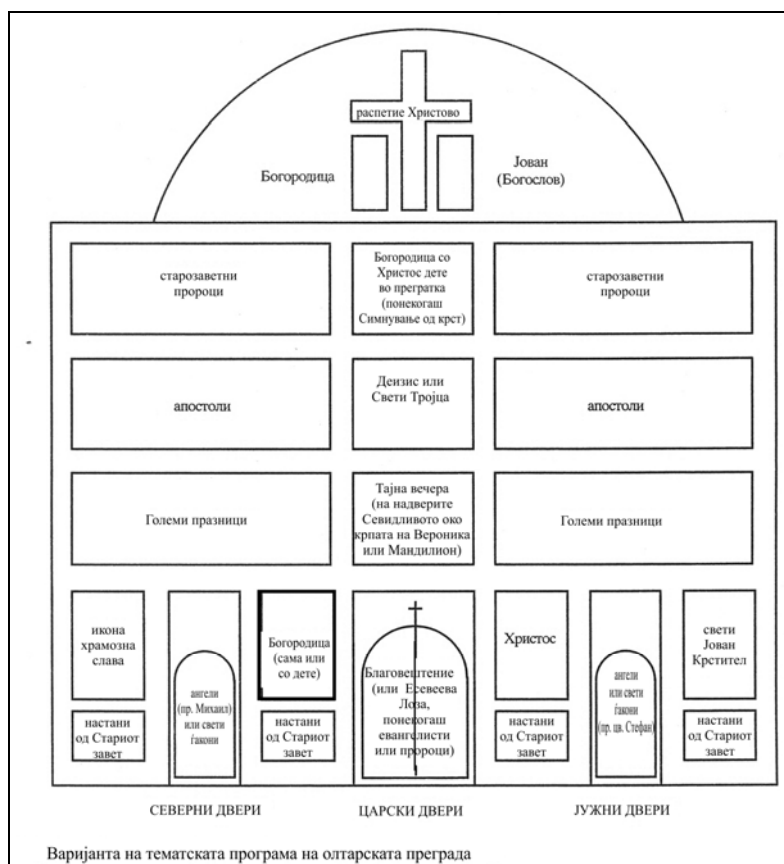
Иконостасот е тенка мембрана која го одвојува видливото од невидливото, небото од земјата. „Според првите зборови на летописот **Битие** 'Бог го создал небото и земјата' (1 Мој.1.1.) и таа поделба на сето создадено на две отсекогаш се земала за основна. Во исповедувањето на верата ние Бога го нарекуваме 'Творец на видливите и невидливите твари'. Творец како на видливото, така и на невидливото. Но тие два света – видливиот и невидливиот свет – се допираат. Сепак, разликата меѓу нив е толку голема, што не може да не се постави прашањето за *границата* на нивното допирање. Таа ги разделува, но и ги сврзува“.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Иконостас – преграда помеѓу олтарскиот простор и наосот, застапен во православните цркви. Тој е основната, базичната литургиска симболична преграда околу која се дефинираат филозофиите на источното и на западното христијанство.

<sup>39</sup> Јовановиќ, *Кроз двери ка светлости*, 314

<sup>40</sup> Badurina, *Leksikon, ikonografija*, 259.

<sup>41</sup> Флоренски, *Обратна перспектива. Иконостас*, 115.



Преземено од Јовановиќ, Кроз двери ка светлости, 321.

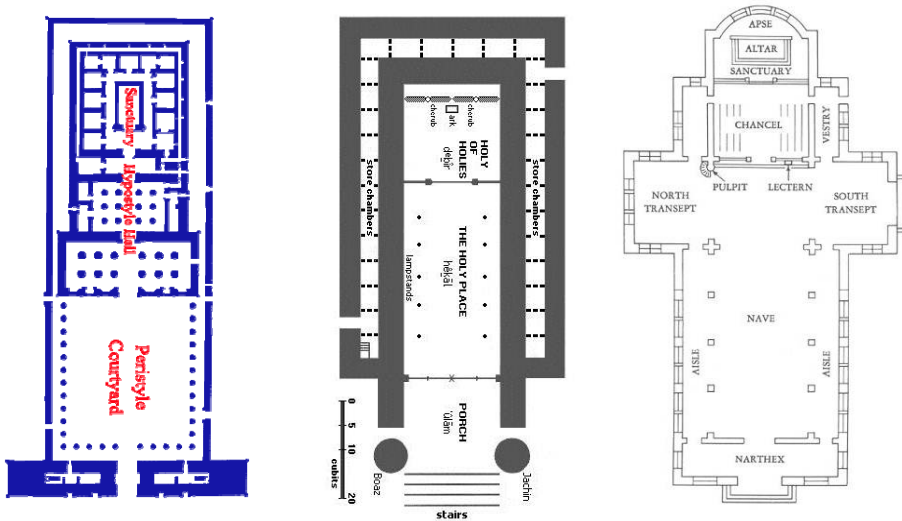
Иконостасот е сновидение, праг помеѓу сонот и јавето. „Во однос на обичните образи на видливиот свет, во однос на она што го нарекуваме 'стварност', сновидението е 'само сон'. (...) Но неговото време, а значи, и неговата основна карактеристика, устроено е *обратно* од она на што се одржува видливиот свет. И затоа, макар и видливото, сновидението е наполно *теологично*, или симболично. Тоа е заситено со смисла на другиот свет, тоа е – речиси чистата смисла на другиот свет, невидливиот, невештествениот, непреодниот, макар што се пројавува видливо и во некаква смисла вештествено. Тоа е речиси чиста смисла, затворена во најтенка обвивка, и затоа речиси целосно тоа е пројава на другиот, на *оној свет*“.<sup>42</sup> Иконостасот е граница која го одделува небото од земјата, возвишеното од земното, храмот од олтарот, тој е *видлив*

<sup>42</sup> Флоренски, *Обратна перспектива. Иконостас*, 129-30.



сведок на невидливиот свет, тој е жив симбол кој го соединува едното со другото. Но зошто бил потребен иконостас, зошто морало видливото да се одвои од невидливото? Флоренски наведува: „Поради немоќта на духовниот вид на оние што се молат, Црквата, грижејќи се за нив, мора да подготви некакво помошно средство за да ја поттикне таа духовна тремавост, ги одбележува небесните виденија, силни, јасни и светли, зацврстувајќи ги во материја и поврзувајќи ги нивните траги во боја“.<sup>43</sup> Ако не постои иконостасот, тогаш храмот би бил одвоен од олтарот со слеп ѕид. Иконостасот, затоа, во тој слеп ѕид пробива прозорци преку кои може да се сирне во тоа што е зад ѕидот, да ги види, како што вели Флоренски, „живите сведоци на Бога“.<sup>44</sup>

Овој концепт на храм, со иконостас, го среќаваме и кај Мојсиевиот табернакл (шатор на сведоштвото – скинија), односно во храмот на кралот Соломон, кој, пак, концептуално е сличен на кананитските и на египетските храмови.



Основи на Хорусовиот храм во Едфу, на Соломоновиот храм во Ерусалим, на црквите Св. Стефан и Св. Тома во Лондон<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Флоренски, *Обратна перспектива. Иконостас*, 156.

<sup>44</sup> Флоренски, *Обратна перспектива. Иконостас*, 157.

<sup>45</sup> Преземено од [http://www.odysseyadventures.ca/articles/egyptian\\_temples/egyptian\\_temples-text.htm](http://www.odysseyadventures.ca/articles/egyptian_temples/egyptian_temples-text.htm);

<http://orion.it.luc.edu/~avandel/jerusalem/views/solomonsTemplePlan.htm>;

„Шаторот, според преданијата, бил знак дека Бог, без разлика на непослушноста на Евреите, бил со нив (штитејќи ги), поради што е и наречен 'Заветен шатор', сојуз на Бог со човекот. Сметан е и за престојувалиште на Бог, микрокосмос, симбол на светот. Внатрешноста на Шаторот била поделена на три дела: 'улама', 'хехала' и 'девира', т.е. 'светина над светините', што во христијанскиот храм одговара на: припрата, наос и олтарски простор. Во 'светината над светините' се чувани највредните еврејски светини: Заветниот ковчег со таблиците со законите (Декалог), расцветаниот Аронов стап (жезло), како и златниот сад со маната – 'таинствена храна'“.<sup>46</sup> Светината над светините била одвоена од преостанатиот дел од храмот со завеса која била обоена во сина, црвена и во пурпурна боја и била извезена со херувими. Таа била закачена на четири позлатени столба.

### Олтар<sup>47</sup>

Олтарите се градени многу порано од храмовите. Како пример од Светото писмо можат да се споменат олтарите подигнати од Ное, Аврам, Исак, Јаков. „Уште од дамина, кај Евреите и кај древните народи постоеле два вида олтари, за кадење (горење темјан) и за принесување жртва (жртвеници). Жртвениците секогаш биле подигани на отворено, надвор и пред храмот. Олтарите за кадење биле дозволени само во внатрешноста на храмовите“.<sup>48</sup>

Во православниот храм, зад иконостасот се наоѓа олтарскиот простор со олтарот, чесната трпеза. Тоа е најсветиот дел во христијанскиот храм. Покрај големиот број обреди, во него се врши и најзначајниот и најмистичниот чин на литургиската служба – евхаристијата. „Чесната трпеза (свет престол, чесен престол, олтар, 'голем олтар', 'подигнат жртвеник') е четириаголен стол на еден, четири или на пет столба, со честица на светите мошти во кутиче, кое при осветувањето на храмот се поставува најчесто под трпезата. (...) Средиштето е и најважниот дел на олтарскиот

---

<http://londontemplevisits.blogspot.com/2010/06/church-of-st-stephen-and-st-thomas.html>

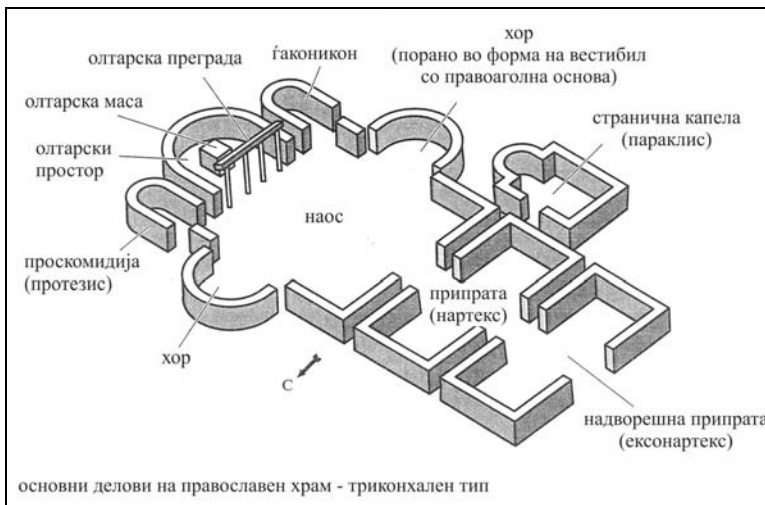
<sup>46</sup> Јовановиќ, *Кроз двери ка светлости*, 767.

<sup>47</sup> Олтар – жртвеник, место каде што се принесуваат жртви за религиозни цели. Во христијанството, најсвет дел сместен во источниот дел од црквата.

<sup>48</sup> Mackey, Gallatin, Albert. *Encyclopedia of Freemasonry, Part 1* (Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2003), 56.

простор, на кој се врши чинот на светата евхаристија. Таа ја симболизира трпезата на која е извршена Тајната вечера, како и крстот на Христовото распятие, неговата смрт, гроб. Го симболизира и Христовото воскресение, како и престолот на кој потоа седнал покрај Таткото Бог. Толкуван е и како небесен олтар околу кој ангелите ја служат Небесната литургија“.<sup>49</sup>

Во Западната црква олтарскиот дел не е одвоен со преграда (иконостас), тој е издигнат од подот на црквата и најчесто сместен кон дното на апсидата. Свештеникот врши миса свртен со грб кон верниците. „Ренесансата го напушта крилниот олтар и гради архитектонски олтар составен од архитектонски елементи; тој може да се спореди со портал, триумфален лак и со фронтон на античките храмови, сè заедно, а во неговото средиште се сместува скулптура или слика на светецот на кој му е посветен олтарот“.<sup>50</sup>



Преземено од Јовановић, *Кроз двери ка светлости*, 445.

Олтарот, одвоен со иконостас, станува место на невидливото. Тој е мал дел од небото, дел каде што во еден храм кој го претставува и го симболизира овоземниот свет, земјата, се вдомува несфатливото, недопирливото, надземното. Така олтарот станува силна вертикала која не само што ги спојува небото и земјата туку и го вдомува небото во себе, секако благодарение на

<sup>49</sup> Јовановић, *Кроз двери ка светлости*, 766.

<sup>50</sup> Badurina, *Leksikon, ikonografija*, 434-436.

литургијата. Тој е и престолот на кој ќе седне Христос при своето повторно доаѓање и ќе им суди на луѓето, тоа е местото каде што ќе започне и ќе заврши страшниот суд. Олтарот отсекогаш бил место каде што се вршело жртвувањето, каде што се принесувала светата жртва, место кое треба да нè потсетува на Христовата жртва за избавување на човештвото од гревот, тоа е место каде што ние ја принесуваме нашата жртва. Но оваа жртва не е наше лишување (од сладости, овоземни добра и сл.), олтарот е место каде што се преобразува нашиот ум, каде што нашето лице добива лик, не маска. „Апостолот вели: ’преобразете се преку вашиот обновен ум‘; преобразувањето на телото се постигнува со обновување на умот како средоточие на сето суштество. (...) Поинаку кажано, да се предаде своето тело на жртва – тоа значи да се стекне духовна островидност во познавање на волјата Божја – ’добра‘ (αγαθόν) и совршена“.<sup>51</sup> Дури тогаш, со помош на нашата островидност, иконостасот ќе исчезне.

Од ова јасно произлегува дека христијанскиот храм е една целина која е составена од мноштво разновидни елементи испреплетени и поврзани меѓу себе. Тие елементи го создаваат телото на Црквата. Сепак, ова „тело“, иако исполнето со низа значења и симболи, е само празна лушпа без својата душа. Душата е обредот, литургијата. Со ова јасно се воспоставува паралелата на макрокосмосот (небото) и микрокосмосот (црквата), а на пониско ниво на макрокосмосот (црквата) и микрокосмосот (човекот-верник). Но без разлика колку елементите и деловите на црквата, па и самата црква, претставуваат и симболизираат една силна вертикала која ги спојува небото и земјата, таа вертикала не може да се постигне, иако физички и симболички е присутна, без литургијата и, секако, без олтарот. „Литургија (грч. *leitorgia* ’трошоци во корист на народна служба‘, *leiton* ’народно‘ + *ergon* ’дело‘). Во општа смисла, во антиката е јавна служба која некој ја извршува во интерес и за добро на целиот град. Во таа смисла е преземена и во христијанството, а означува служба кон Бога која некој ја извршува во име на заедницата и за нејзино добро. На Запад под тоа име се подразбираат сите христијански јавни богослужни дела одобрени

---

<sup>51</sup> Флоренски, *Обратна перспектива. Иконостас*, 150.

од Црквата; на Исток под тоа име се означува само евхаристиската жртва,<sup>52</sup> мисата“.<sup>53</sup>

Литургијата и нејзиниот развој е она што влијаело не само на црковното сликарство и на иконостасот (изборот на теми) туку и на севкупниот архитектонски концепт на храмот. „Со тек на време обредот на литургија станува најважна, централна богослужба во знак на сеќавање на Тајната вечера и установување на светата тајна причеста (’евхаристиската литургија‘), па поради своето значење е наречена и ’Божествена литургија‘. Според учењето на Православната црква, секоја литургија е продолжение на првата литургија, а не само евоцирање спомен за вечерата на установената евхаристија и други настани, како што се Христовото страдање, умирањето, воскреснувањето и вознесувањето, без разлика колку тие настани во одреден вид се присутни во текот на обредот на литургија. (...) Оттука произлегол и ставот дека светата литургија на земјата не е ништо друго освен само нејзин одблесок на небото, онаа што ја вршат светите бестелесни сили (Небесна литургија), и дека свештенослужителите на земјата се споредуваат со нив. Во таа смисла, нивната литургија, односно богослужба, е само слика на обредот кој, како што е речено, постојано се одвива на небото. (...) Божествената литургија не е симбол, туку чин (дело) на Христовата Црква, низ која таа целосно ја остварува и ја развива својата природа“.<sup>54</sup>

Но, како што видовме, покрај внатрешноста на храмот и нејзиниот ентериер (особено на Исток), литургијата влијаела и на литургиската драма<sup>55</sup> на Запад, односно драмата произлегла од неа. Иако Црквата го забранува театарот, таа, исто така, придонесува (на

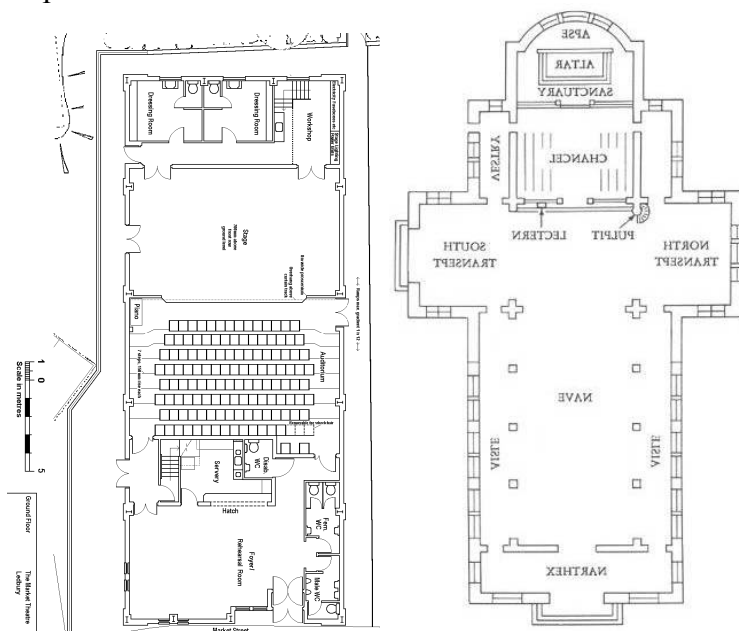
<sup>52</sup> „Евхаристија (грч. ’благодарност‘) се врши во текот на светата литургија на верниците како нејзино средиште, кулминација (евхаристичен канон), со два одвоени различни чина: свршување на тајните во олтарскиот простор... и причесната, примање на осветените дарови како воведување на верниците во тајните на Христовата жртва на крст, неговото воскресение, како соединување на членовите на земската Црква со Христос и со светците во небесната Црква“. Јовановиќ, *Кроз двери ка светлости*, 244.

<sup>53</sup> Vadurina, *Leksikon, ikonografija*, 378-379.

<sup>54</sup> Јовановиќ, *Кроз двери ка светлости*, 363-364.

<sup>55</sup> Литургиска драма – во средниот век, вид драма која се случувала во рамките на, или во близина на, црквата и која прикажувала библиски приказни или житија на светци. Иако корените ѝ се во христијанската литургија, претстави не биле изведувани како составен дел од црковната служба. Литургиските драми својот сјај и раскош го доживуваат во XII и во XIII век.

Запад) тој повторно и да се појави, и тоа најпрво преку средновековните литургиски драми, кои биле во тесна врска со Западната црква и со нејзиниот обред на литургија, а подоцна, во ренесансата, преку одвојувањето на театарот од црквата, односно на забавата од службата. Може да се каже дека не станува збор за тоа дека Западната црква го потиснува театарот, туку дека му дава автономија, бидејќи доколку црквата сакала да го забрани театарот, тоа и би го направила.



Карактеристична основа на театар и на црква<sup>56</sup>

Иако крајно профанизиран, театарот останал во тесна врска со црквата, дали преку архитектура или, пак, преку елементите што се користат во театарот. За пример можеме да посочиме неколку факти. Театарот се нарекува храм на уметноста, тој во својот ентериер се состои од три важни дела: влезен дел со фоаје, аудиториум и сцена која најчесто (и денес) е одвоена од аудиториумот со завеса. Во театарот, како и во христијанскиот храм, сите се учесници во

<sup>56</sup> Преземено од <http://www.themarkettheatre.com/siteplan.htm>;  
<http://londontemplevisits.blogspot.com/2010/06/church-of-st-stephen-and-st-thomas.html>.

збиднувањето што се случува (театарската претстава). Во затемнетиот дел, гледачот е сведок на профаната литургија која се одвива пред него и за него. Сценографијата и насликаниот декор (театарско сликарство) се менуваат за потребите на драмскиот текст и на театарската претстава. Драмскиот текст и драмската игра (мизансцената) се литургијата (душата) на театарската претстава. На сцената актерите, кои со костими и шминка се одвојуваат од публиката, под строгата палка на режисерот секоја вечер го повторуваат истото дејство. Дејството се состои во принесување жртва, кое во овој случај е претставено преку актерот кој го жртвува својот гениј.

Ljupcho JOVANOVIĆ

SIGNIFICANCE OF THE ICONOSTASIS  
IN THE DEVELOPMENT OF THE WESTERN  
THEATRE CONCEPT  
Theatre as temple of art

*- s u m m a r y -*

There is a saying that theatre is a temple of art. This refers not only to what happens inside the theatre – the play itself, acting in front of the audience – but to the inner spatial concept of the theatre as well.

What connects the temple and the theatre? To answer this question, one has to acknowledge/examine the concept of temple's spatial treatment in eastern and western Christianity. There are fundamental differences between the eastern and western interpretation of the terms: temple, perspective, liturgy, and iconostasis.

Although utterly profane, theatre remained related to the church, whether by architecture or the elements it uses.