



Елизабета ДИМИТРОВА

**DIMENSIO SACRA:  
ЗА ПРОСТОРНИТЕ ВРЕДНОСТИ  
НА КОМПОЗИЦИЈАТА ВО СЛИКАНИТЕ  
АНСАМБЛИ НА ТЕОРИЈАНОВОТО АТЕЛЈЕ**

*Текстиот ги елаборира спецификите на просторното дизајнирање во изведбаите на сценскиот аранжман во фрескоансамблиите атрибуирани на зографот Јован Теоријан и на сликариите од неговото ликовно ателје. Во рамките на композициската структура на преиспитаните од сликаниите ансамбли продуцирани во средината на XIV век во Љубоџен, Матејче и на вториот кај од Охридскиот Светиософски храм, се анализираат карактеристиките на создавањето на просторните ефекти во контекст на стилските принципи на Теоријановиот уметнички идиом.*

Меѓу репрезентативните средновековни сликарски ателјеа кои оставиле значителни остварувања на македонска територија, ликовното студио предводено од Јован Теоријан ја зазема водечката позиција во уметничката продукција од средината на XIV столетие. Иако присутно во научниот дискурс на истражувачите на доцновизантското ликовно творештво поради забележителните естетски квалитети на зачуваните фрескоансамбли, Теоријановото ателје секако заслужува поголемо внимание во проучувањето на неговиот креативен развој, како и во анализата на специфичните одлики на уметничкиот јазик на неговите членови. И покрај драгоцениот придонес на академик *Војислав Ђурић* во детекцијата на карактеристичниот сликарски ракопис на Јован Теоријан во живописот на црквата Мали Свети Врачи и во откривањето на неговиот потпис во ансамблот на Светософс-

ката катедрала, како и сугестиите на некои од помладите истражувачи за неговото учество во дел од сликаната декорација на црквата посветена на Свети Никола во Љуботен и во Богородичиниот храм во Матејче, уметничкиот пат на големиот мајстор и креативната еволуција на неговите соработници, остануваат во голема мера непознати.

Иако недостигот од релевантни пишани податоци ја оневозможува прецизната атрибуција на дел од споменатите ансамбли на авторскиот код на еминентниот зограф, следењето на линкот меѓу стилските специфики на фрескоансамблиите и нивната хронолошка амплитуда, индицира определена база за проникнување во дијапазонот на речиси една декада долгата уметничка кариера на Теоријан и на неговите непосредни и консекутивни соработници. Според расположливите податоци и сериозно аргументираните ставови од постарата научна мисла за ангажманот на зографот во двете охридски цркви, како и врз основа на индикациите за неговото учество во реализацијата на фрескоансамблиите во Скопско-кумановската област, експлицирани во рецентните трудови, претпоставената Теоријанова творечка маршрута би можела да има четири главни пунктови во хронолошкиот опсег на последната деценија од првата половина на XIV век. Во еден хипотетички дискурс, неговото креативно патешествие низ хоризонтите на препознатливиот стилски манир на дворскиот ликовен израз, би можело да се набљудува непрекинато во текот на едно десетлетие, во кое настануваат сликаниите ансамбли обележени со манирот на новата стилска експресија.

Во таа смисла, би можело да се претпостави дека по завршувањето на декорацијата во



Сл. 1 Св. Богородица - Матејче (1348-1352), Циклус на Екуменските собори, *Соборот на цар Сџефан*  
 Fig. 1 The Church of the Holy Mother of God at Matejče (1348-1352), The Cycle of the Ecumenical Councils,  
*Council of Tzar Stefan*

храмот посветен на Светите Врачи во Охрид (изведена околу 1340 година)<sup>1</sup>, Теоријан го прифатил ангажманот за украсување на црквата што му припаѓала на благородничкото семејство во Љуботен, каде што во 1344 година извел дел од планираниот аранжман<sup>2</sup>, кој, за жал, е зачуван во мошне девастирана состојба. Напуштањето на прифатениот проект и препуштањето на останатиот дел од сликаната декорација на Љуботенскиот храм на своите стилски следбеници, односно на членовите од таканаречената втора група на љуботенски мајстори<sup>3</sup>, може без поголемо сомнение да се објасни со поатрактивната понуда за ангажман на инвентивниот мајстор во рамките на донаторскиот потфат на охридскиот архиепископ Никола за живописување на вториот кат од нартексот на Светософиската ка-

тедрала, во периодот околу 1345/1346 година<sup>4</sup>. Веќе воочените стилски дистинкции во ликовниот манир на изведбата на ансамлот во нартексот на црквата и оној реализиран во просторот на Григоријевата галерија, укажуваат на повторна можност за своевиден Теоријанов "ритрит", поради ангажман во задужбина на некој уште попрестижен ктитор, а на сметка на учеството на неговите ликовни колаборатори во декорацијата на ексонартексот (веројатно завршена околу 1350 година)<sup>5</sup>. Повлекувањето на еминентниот мајстор од архиепископската престолнина од една страна и стилската кохезија во изведбата на идентичните иконографски концепти во охридската катедрала и во Богородичината црква во Матејче, спонзорирана од српската царица Елена и насликана во периодот од 1348 до 1352 година<sup>6</sup>,

<sup>1</sup> В. Ј. Ђурић, *Марков манастир - Охрид*, Зборник за ликовне уметности 8, Нови Сад 1971, 151-154; Ц. Грозданов, *Охридското судно сликарство од XIV век*, Охрид 1980, 53

<sup>2</sup> М. Радујко, *Драдњански манастирски св. Николе. II - живопис*, Зограф 24, Београд 1995, 35

<sup>3</sup> *ibidem*, 35

<sup>4</sup> В. Ј. Ђурић, *Црква Свете Софије у Охриду*, Београд 1963, X; *idem*, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 68-69; Ц. Грозданов, *op. cit.*, 78-79

<sup>5</sup> В. Ј. Ђурић, *Црква Свете Софије у Охриду*, X; *idem*, *Византијске фреске у Југославији*, 68-69; Ц. Грозданов, *op. cit.*, 100; С. Коруневски - Е. Димитрова, *Византијска Македонија*, Скопје 2006, 184.

<sup>6</sup> Е. Димитрова, *Манастир Мајејче*, Скопје 2002, 246





Сл. 2 Св. Никола - Љуботен (1344-1345), Циклус на Христовите чуда и поуки, *Пройовед на дванаесетгодишниот Христос во храмот*

Fig. 2 The Church of St. Nicholas at Ljuboten (1344-1345), The Ministry Cycle, *Christ Among the Doctors*

би можеле да упатуваат на можната кауза за “претприемачката недоследност” на Теоријан во неговите аспирации за професионална асоцијација со највисоките кругови на ктиторското приложништво. Притоа, се разбира, не се доведува во прашање учеството на втората група љуботенски мајстори, односно на консекутивните Теоријанови соработници во декорацијата на Марковата црква во Драдња, нешто по 1350 година<sup>7</sup>.

Во контекст на стилските иновации што го одликуваат ателјето на Јован Теоријан во продукцијата на сликаните ансамбли, покрај светлиот, просирен колористички спектар со сонорно студена длабочина на хроматските хармонии, рафинираната моделажија на формите доловени со ненаметлива пластичност на ликовната експресија, сензибилизацијата на светителските ликови, облагородени со лирската енергија на поетизираниот ликовен манир и грацилната динамика на аристократски ритмизирани фигури, внимателно избалансираната композициска структура на прикажаните глетки е еден од синонимите на творечкиот

пристап на уметничката работилница координирана од прочуениот зограф. Методолошкиот приод во конципирањето на просторните ефекти на сцените е особено интересен елемент на сликарската постапка на Теоријан и на групата негови соработници во остварувањето на инвентивни композициски решенија, а со тоа и во естетизирањето на иконографските матрици на претставите. Во таа смисла, фрескоансамблите изведени во Светософиската катедрала, во Љуботенскиот храм и во Богородичината црква во Матејче претставуваат репрезентативен каталог на изразни средства во остварувањето на рафинираната ликовна естетика на Теоријановиот сликарски модус и во доловувањето на просторните квалитети во реализацијата на програмскиот концепт на изведената декорација. Иконографските новитети во фрескоансамблот на Љуботенската црква, инвентивно вклопени во навидум стандардниот аранжман на сликаната програма, промислено конципираниот програмски концепт на ликовната декорација изведена на вториот кат од припратата на Охридскиот катедрален храм, есхатолошки изнијансираниот контекст на фрескоживопи-

<sup>7</sup> М. Радујко, *op. cit.*, 36





Сл. 3 Св. Софија - Охрид (1345-1346), *Покајание Давидово*  
 Fig. 3 The Church of St. Sophia in Ohrid (1345-1346), *The Repentance of King David*

сот експлициран во просторот на Григоријева-та галерија и енциклопедски елаборираната сликана панорама во Богородичиниот храм во Матејче, овозможиле огромен спектар на ликовни можности за визуелизација на креативните идеи на мајсторите во автентичното осмислување на просторните решенија на претставите. Тргувајќи од начелото за ефектуирање на нивниот композициски склоп во создавањето оптички баланс на структуралните елементи во прикажаните глетки, авторите на сликните ансамбли во трите цркви постигнале оптимални просторни квалитети во конципирањето на сценскиот аранжман на илустрираните настани.

Совршената рамнотежа во просторниот распоред на ликовните компоненти, карактеристична за сликарскиот ракопис на Теоријан е конципирана врз принципот на пропорционална диспозиција на композициските маси во рамките на кохерентно структурираниот иконографски асамблаж на претставите. Забележителната пресметливост на сликарската постапка во примената на просторните атрибути на претставите и промислената апликација на расположливите средства во конфигурирањето на просторните планови во прикажувањето на глетките, се основните елементи на ликовниот приод на мајсторите во создавањето на композициските шеми, обележани со вешта организација на структурал-

ните компоненти и извонредна координација на примарните и секундарните конституенти во изведбата на сцените. Иако постојат забележителни дистинкции меѓу совршено хармонизираната визуелна интегралност на Теоријановиот авторски јазик во продукцијата на цврсти композициски решенија и конфлуентната илустративност на стилскиот вокабулар на неговите соработници во реализацијата на сценскиот аранжман на претставите, просторните вредности на изведбата упатуваат на единствениот пристап во остварувањето на ликовната кохезија на илустрираните настани. Во рамките на една условна типолошка анализа на концептуалните матрици на претставите во експозицијата на карактеристичниот Теоријанов просторен ракурс, би можело да се издвојат три основни типа на композициски шеми, кои ја рефлектираат методологијата на создавањето на сценските ефекти. Првиот од нив, дериват на пирамидалниот тип на композиција, ги опфаќа претставите од циклусот на Екуменските собори во Светософискиот нартекс<sup>8</sup> и во припратата на Матејче<sup>9</sup>, како и дел од сцените што припаѓаат на илустрацијата на Христовата јавна дејност во

<sup>8</sup> Ц. Грозданов, *op. cit.*, 69-73

<sup>9</sup> Е. Димитрова, *op. cit.*, 199-203



Сл. 4 Св. Богородица - Матејче (1348-1352), Апостолски циклус, *Пройовед на айосѿол Пеѿар во Ерусалим*

Fig. 4 The Church of the Holy Mother of God at Matejče (1348-1352), The Cycle of the Acts of the Apostles, *St. Peter Preaching in Jerusalem*



Сл. 5 Св. Богородица - Матејче (1348-1352), Апостолски циклус, *Пройовед на айосѿолиѿие Пеѿар и Павле во Рим*

Fig. 5 The Church of the Holy Mother of God at Matejče (1348-1352), The Cycle of the Acts of the Apostles, *Sts. Peter and Paul Preaching in Rome*

Матејче<sup>10</sup> и во Љуботен<sup>11</sup>. Земајќи ги предвид карактеристиките на расположливата локација за програмска елаборација на циклусите на Екуменските собори во Охрид и во Матејче во рамките на архитектонската концепција на припратите, вклопувањето на двозонскиот аранжман на композициите во просторната структура на нартексите во двете цркви, резултирало со определени дистинкции во геометриски изнивелираната концепција на прикажаните сцени. Ограничената површина на сидовите и на столпците во припратата на Богородичиниот храм имплицирала извесна сублимација на композицискиот склоп и отстапување од ортогоналната рамка на сценската изведба, придонесувајќи за умерена кондензација на ликовните елементи во перспективната визура на прикажувањето, во однос на претставите од Охридскиот ансамбл. Сепак,

<sup>10</sup> *ibidem*, 128-138

<sup>11</sup> E. Dimitrova, *The Ministry Cycle in the Fresco Painting of the Ljuboten Church*, Културно наследство 28-29 (2002-2003), Скопје 2004, 49-63

структурирањето на глетката врз начелото за совршен баланс во распоредот на композициските маси, како и внимателната селекција на просторните назнаки во конципирањето на сценскиот аранжман, се препознатливите одлики на Теоријановиот ликовен дуктус во обликувањето на вешто изнивелираната просторна димензија на претставите. Во таа смисла, принципот на пропорционална диспозиција на елементите во конфигурацијата на фигуралниот ансамбл во претставата на Првиот цариградски собор во Охридската катедрала<sup>12</sup> и во сцената на Соборот на цар Стефан во Матејче<sup>13</sup> (Сл. 1), е основното средство за создавање на единствен просторен организам во хармонично конципираната композициска матрица на прикажаниот мотив.

Симиларна постапка за остварување на структуралната рамнотежа на композициските елементи во сценскиот аранжман на претставите се забележува и во илустрацијата на на-

<sup>12</sup> Ц. Грозданов, *op. cit.*, 72, Сл. 45

<sup>13</sup> E. Dimitrova, *Манасѿир Маѿејче*, 201





Сл. 6 Св. Богородица - Матејче (1348-1352), Богородичин Акатист, *V кондак*  
 Fig. 6 The Church of the Holy Mother of God at Matejče (1348-1352),  
 The Cycle of the Akathistos Hymn of the Virgin, *V kontakion*

станите од евангелските текстови, кои ги дескрибираат Христовите мудри поуки и неговите чудотворни исцеленија во декоративната програма на Љуботенскиот храм и во Богородичината црква во Матејче. Вешто конципираниот распоред на повеќефигуралната група пред пропорционално конструираниот архитектонски декор во претставата на Преполовувањето на празниците во Матејче<sup>14</sup> и перспективната визура на глетката, доловена со внимателно избалансираниот аранжман на ликовите во сцената во која Христос ги поучува Евреите во храмот во истата црква<sup>15</sup>, се репрезентативни примери на решавањето на просторните проблеми во рамките на камерниот формат на прикажаните настани. Поголемата концентрација на просторни знаци во обликувањето на сцената со илустрацијата на Проповедта на дванаесетгодишниот Христос во храмот од циклусот на Хрис-

товите чуда и параболите во Љуботен<sup>16</sup> (Сл. 2), која се должи на желбата за поголема елаборација на просторните квалитети на претставата, имплицирала порасчленета структура на композициската матрица во обидот за попрецизна просторна дефиниција на прикажаната глетка. Иако вметнувањето на ликовите на Христовите родители во задниот проспект на љуботенската претстава, одделен од предниот план на сцената со ефектно дизајнираните сценографски елементи, отстапува од строгитот систем на пропорционална изнивелираност на структуралните компоненти, неговата улога во просторното дефинирање на различните планови на композицијата не може да се занемари.

Редукцијата на просторните знаци во дизајнирањето на претставите во полза на доминантната магнитуда на вешто конципираниот мизансцен (Сл. 3) е сепак главното обележје

<sup>14</sup> *ibidem*, 129-130

<sup>15</sup> *ibidem*, 130

<sup>16</sup> E. Dimitrova, *The Ministry Cycle in the Fresco Painting of the Ljuboten Church*, 53-54





Сл. 7 Св. Богородица - Матејче (1348-1352), Богородичин Акатист, *VI oikos*  
 Fig. 7 The Church of the Holy Mother of God at Matejče (1348-1352),  
 The Cycle of the Akathistos Hymn of the Virgin, *VI oikos*

на првата група од формалната типологизација на композициските шеми, кои го носат печатот на Теоријановиот ликовен манир. Неутрализирањето на сценската заднина, поедноставувањето на сценскиот декор и ослободувањето на композицијата од просторните назнаки и детали, го соочила мајсторот со нови предизвици во трагањето по инвентивни и несекојдневни решенија за обликување на визуелните квалитети на прикажаната глетка. Лоцирањето на главните протагонисти во илустрацијата на Давидовото Покаяние во Светософскиот нартекс, сигнирано со авторскиот потпис на големиот зограф<sup>17</sup>, во линеарниот дијапазон на предниот план од претставата, овозможило продлабочување на перспективната визура во структурирањето на прикажаниот настан пред длабокиот фон на неутрално конципиралиот сценски амбиент. Своевидната "инвазија" на ликовните елементи од композицискитот склоп врз долната бордура на претставата,

<sup>17</sup> Ц. Грозданов, *op. cit.*, 73-74

која навидум е последица на монументализирањето на фигуралните изведби во ликовната експозиција на библиското сиже, е всушност една од карактеристичните Теоријанови "досетки" за рушење на стандардните димензии во просторното дизајнирање на глетката. Во претставите во кои ритамот на дејството имплицирал распоред на фигуралниот ансамбл во хоризонтално структурирана композициска рамка, архитектонските кулиси во вториот план на сцените претставуваат особено важен елемент за просторно дефинирање на изведените глетки, особено во илустрацијата на настаните што течат во континуиран редослед, без меѓусебно одвојување со бордура. Компактните визури на античките градови во илустрацијата на Апостолските проповеди во Матејче<sup>18</sup>, кои речиси и не отстапува-

<sup>18</sup> Е. Димитрова, *Апостолскиот циклус во црквата Света Богородица - Матејче*, *Balkanoslavica*, 1999-2000, 13-31; eadem, *Манасиџир Матејче*, 168-177





Сл. 8. Св. Софија - Охрид (околу 1350), Циклус на прекрасниот Јосиф, *Јосифовиоѝ разгвор со браќаѝа*  
 Fig. 8. The Church of St. Sophia in Ohrid (ca. 1350), The Cycle of the Old Testament Joseph, *Joseph Talking to the Brothers*

ат од репликативно формулираната матрица за симулација на фортификацираните урбани структури на древните метрополи, ја сублимираат перспективната проекција во организацијата на сценскиот аранжман, пред плиткиот простор на прикажаните настани. Изведбата на сценографските компоненти во претставата на Петровата беседа за Исус во Ерусалим<sup>19</sup> (Сл. 4), и во илустрацијата на свечената реторика на апостолските првенци пред римските граѓани<sup>20</sup> (Сл. 5), спроведена со беспрекорна доследност во пропорционалното структурирање на архитектонскиот ансамбл, го прикажува карактеристичниот модус на мајсторите во конципирањето на елаборираните просторни квалитети на сценската заднина. Притоа, примената на принципот на геометриски координати во конфигураци-

јата на архитектонските панорами, кој во голема мера ги редуцирал просторните димензии на предниот план од претставата, резултирала со воочливо компресирање во групирањето на фигуралните изведби, во вештиот обид за просторна координацијата на фигуралните компоненти, како носители на сценското дејство и на “незадолжителниот”, втор план на претставата, кој во овој случај примил улога на конститутивен елемент во реализацијата на илустрираната глетка.

Компактното, речиси кондензирано конципирање на фигуралните групи, како средство за премостување на просторните проблеми во композицијата, во сликаната декорација на Матејче е применето и во прикажувањето на сцените од циклусот на Богородичиниот акаѝист<sup>21</sup>, во кои парадната нота на случувањата иницирала ослободување на првиот план од претставата за локација на главните про-

<sup>19</sup> eadem, *Аѝосѝолскиоѝ циклус во цркваѝа Свѝа Богородица - Матејче*, 15-16; eadem, *Манасѝир Матејче*, 168-169

<sup>20</sup> eadem, *Аѝосѝолскиоѝ циклус во цркваѝа Свѝа Богородица - Матејче*, 19-20; eadem, *Манасѝир Матејче*, 172; eadem, *За мизансценот и за кулисите*, Македонско наследство 29, Скопје 2006, 21-22.

<sup>21</sup> eadem, *Циклусоѝ на Богородичиниоѝ Акаѝисѝи во цркваѝа Свѝа Богородица - Матејче*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет 23 (49), Скопје 1996, 281-298; eadem, *Манасѝир Матејче*, 158-167





Сл. 9 Св. Богородица - Матејче (1348-1352), Апокрифно житие на Богородица, *Молиива за жезлаиџа, Свршувачкаиџа на Марија и Јосиф, Благовесџиџа*

Fig. 9 The Church of the Holy Mother of God at Matejče (1348-1352), The Cycle of the Life of the Virgin, *Zacharias Praying Before the Rods of the Suitors, Virgin Entrusted to Joseph, Annunciation of the Virgin*

тагонисти во настанот. Инвентивно дизајнираните облици на архитектонските панорами во задниот план на претставите, конципирани според принципот на хармонична изнивелираност на структуралните компоненти и на декоративните елементи, со монументалниот карактер на формите и со ненаметливиот волумен на својата просторна диспозиција, претставуваат соодветно конфигуриран сценографски аранжман за церемонијалната елеганција на илустрираните настани во првиот план на изведбите. Течните контури на градските сидини, конструирани со монолитна цврстина на хоризонталните линии зад парадната свеченост на глетката што го прикажува Враќањето на тројцата маги во Вавилон<sup>22</sup> (Сл. 6), и елаборираниот систем на архитектонските кулиси, кој со својата просторна експозиција ја следи протоколарната ритмика на поворката во претставата на Пристигнување-

то на светото семејство во Египет<sup>23</sup> (Сл. 7), се можеби најрепрезентативните примери на препознатливиот ликовен манир на Теоријановите непосредни соработници во остварувањето на просторните квалитети на визуелните решенија.

Наспроти амбициозниот приод за хармонизирано дизајнирање на архитектонските кулиси, кои со обемот и со конструктивниот склоп на елементите го следат концептот во формулацијата на фигуралните изведби во првиот план на претставата, карактеристичен за илустрацијата на настаните од Циклусот на прекрасниот Јосиф во Григоријевата галерија<sup>24</sup> (Сл. 8) и за прикажувањето на Богородичиниот апокриф во Матејче<sup>25</sup>, во некои од претставите на Маријанскиот циклус во втората црква (Сл. 9), сценографските компоненти доминираат врз

<sup>22</sup> eadem, *Циклусоџа на Боџородичиниоџа Акаџиџисџа во цркваџа Свеџа Боџородиџа - Маџеџе*, 288-289; eadem, *Манасџир Маџеџе*, 161-162

<sup>23</sup> eadem, *Циклусоџа на Боџородичиниоџа Акаџиџисџа во цркваџа Свеџа Боџородиџа - Маџеџе*, 289; eadem, *Манасџир Маџеџе*, 162; eadem, *За мизансџенот и за кулисите*, 22.

<sup>24</sup> Ц. Грозданов, *op. cit.*, 93-95

<sup>25</sup> Е. Димитрова, *Манасџир Маџеџе*, 97-105





Сл. 10 Св. Софија - Охрид (околу 1350), Циклус на прекрасниот Јосиф, *Пронаоѓањето на сребрената чаша*  
 Fig. 10 The Church of St. Sophia in Ohrid (ca. 1350), The Cycle of the Old Testament Joseph, *Finding of the Silver Cup*

фигуралниот репертоар на сцената. Просторната интер-релација на протагонистите од соседните претстави сигнификантна за илустрацијата на Богородичиното житие во протезисот на Матејче, која се должи на обидот за ликовен континуитет во експозицијата на настаните, е исто така едно од средствата за соодветна интеракција на сукцесивните временски епизоди и репетитивната просторна локација на случувањата. Во сцените што поседуваат екстериерни просторни знаци, пластичното обликување на глетката со помош на пејзажните елементи покажува речиси унифицирани форми, кои сепак не отстапуваат значително од принципот на пропорционална диспозиција во аранжирањето на пленеристичката панорама (Сл. 10). Партиципирајќи во просторната структура на претставите со релативно скромниот дијапазон на стандардни облици, тие понекогаш служат како средство за соодветно групирање на фигуралните компоненти во контекстуалниот дизајн на сценските изведби (Сл. 11).

Во претставите чија ликовна структура подразбира вертикален аранжман на композициските елементи во прикажувањето на илустрираните настани или го акцентира вертикалниот правец на динамичките линии во визуелниот впечаток на глетката, учеството на задниот план во обликувањето на просторните ефекти на сцената е минимизирано во полза на вештиот распоред на фигу-

ралните изведби. Редукцијата на елементите на сценографскиот ансамбл, композиран со промислено селектиран дијапазон на симплифицирани облици, најчесто ослободени од рафинираната естетика на декоративните компоненти, овозможила интензивирање на специфичниот ритам на прикажаното дејство во предниот план на илустрираната глетка, придонесувајќи за концентрација на просторните вредности на композицијата во прецизно избалансираната диспозиција на конституентите на фигуралниот аранжман. Во тој контекст, зелениот фон во претставата на Подготвувањето на крстот во Матејче<sup>26</sup> (Сл. 12), со езотерично сонорната нијанса на хроматските хармонии, е вообличен во неутрално визуелизирана, виртуелна кулиса за пропорционално структурираниот распоред на многуфигуралната група на сценските протагонисти. Истата улога ја има и хармонично изнивелираната конструкција на ерусалимските сидини во претставата на Распетието во истата црква<sup>27</sup> (Сл. 13), во која со помош на совршено ритмизираната симетрија на формите и на просторниот распоред на елементите, суровата глетка на жестокиот настан е трансформирана во свечена визура на трагичен церемонијал.

<sup>26</sup> *ibidem*, 146-147

<sup>27</sup> *ibidem*, 147





Сл. 11 Св. Богородица - Матејче (1348-1352), Страшен циклус, *Христос им се обраќа на ерусалимските жени*

Fig. 11 The Church of the Holy Mother of God at Matejče (1348-1352), The Cycle of the Passion of Christ, *Christ Talking to Women of Jerusalem*

Сепак, во некои од сцените што ги илустрираат настаните од Христовата јавна дејност, сценографскиот аранжман на глетката добива поголемо значење во конфигурацијата на структуралните компоненти на претставата. Користењето на архитектонските елементи, чија просторна експозиција, по своето значење, е еквивалентна на улогата на фигуралните изведби во конципирањето на композицискиот склоп на прикажаните теми, придонесло за пораскошна елаборација на текстуалната предлошка на прикажаните настани, претставувајќи истовремено и соодветна детерминанта на карактеристичниот амбиент од дескрипцијата на евангелските текстови. Активно партиципирајќи во остварувањето на просторниот баланс на композициските решенија, инвентивно обликуваните сценски кулиси ја изгубиле второстепената улога на сценографски декор за сметка на своето забележително место во реализацијата на визуелните решенија. Во таа смисла, впечатливата употреба на архитектонските елементи во просторното дефинирање на двете сукцесив-

<sup>28</sup> E. Dimitrova, *The Ministry Cycle in the Fresco Painting of the Ljuboten Church*, 54-55

ни епизоди од сцената на Христос и Самарјанката во Љуботен<sup>28</sup> (Сл. 14) се вбројува меѓу посспецифичните примери на автентичниот ликовен дизајн во вообличувањето на ефектната композициска структура на претставите. Иако во постојната литература, главно со постар датум, се изнесени определени гледишта за неконзистентноста на мајсторите во изведбата на сликаната декорација во споменатите ансамбли, кои особено се однесуваат на пренагласената концентрација на фигуралните компоненти, како и на механичкото мултиплицирање на сценографските елементи во Љуботен и во Матејче<sup>29</sup>, просторните вредности на композицијата во сликаните аранжмани, продуцирани од членовите на Теоријановото ателје, се еден од најпрепознатливите елементи во стилскиот вокабулар на нивната креативна експресија. Камерниот формат на претставите и засилената наративност во експозицијата на илустрираните настани пре-



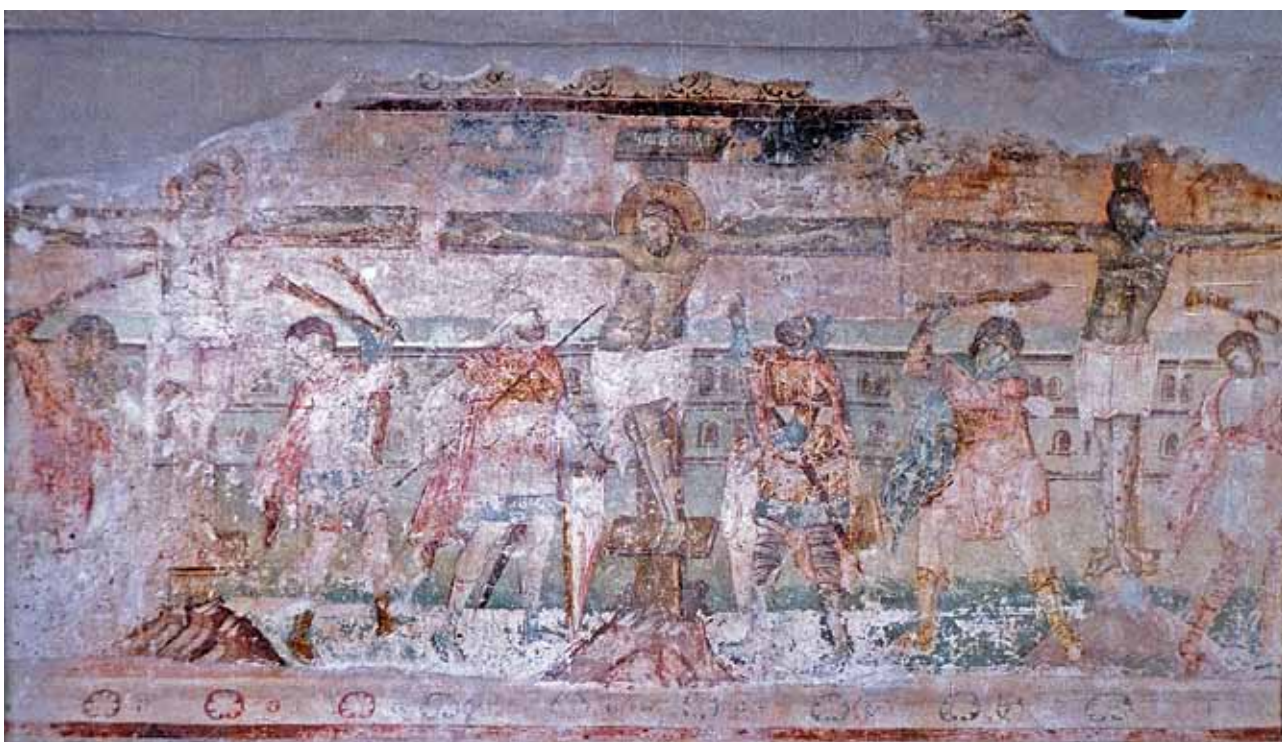
Сл. 12 Св. Богородица - Матејче (1348-1352), Страшен циклус, *Подготвувањето на крстот*

Fig. 12 The Church of the Holy Mother of God at Matejče (1348-1352), The Cycle of the Passion of Christ, *Preparation of the Cross*

<sup>29</sup> С. Радојчиќ, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 143, 150

дизвикале видлива кондензација на ликовните компоненти во аранжманот на сцените, но интер-релацијата на предниот план и на архитектонските кулиси, а со тоа и интеграцијата на фигуралниот ансамбл и на сценографската опстановка на глетките се изведени со беспрекорна доследност во просторната организација на композициските елементи. Структуралните врски меѓу внимателно избалансираниот контрапункт на ликовните маси и пропорционално аранжираната диспозиција на сценските компоненти, резултирале со целосна артикулација на просторните решенија во рамките на педантно изнивелираниот оптички компо-

зит на изведените претстави. Водечкиот принцип за совршена урамнотеженост на ликовните конституенти во аранжманот на композициите, имплицирал визуелна интегралност на просторните ефекти, овозможувајќи пенетрација на грациозниот ритам на изведбата во сите делови на прикажаната глетка. Проникнувајќи ги различните планови на сцената со благородната енергија на елегантна церемонијалност, тој ги обединил возбудливата леснотија на формите и просирната езотеричност на колористичката палета во единствен просторен организам со извонредни визуелни квалитети.



Сл. 13 Св. Богородица - Матејче (1348-1352), Страсен циклус, *Распиејие*  
Fig. 13 The Church of the Holy Mother of God at Matejče (1348-1352),  
The Cycle of the Passion of Christ, *The Crucifixion*



Elizabeta DIMITROVA

## DIMENSIO SACRA: THE SPATIAL QUALITIES OF THE COMPOSITION IN THE FRESCO ENSEMBLES OF THE THEORIANOS' ATELIER

### Summary

Among the representative medieval painting studios that created the breathtaking fresco ensembles in the territory of present-day Macedonia, the one conducted by Joan Theorianos occupies the leading position in the artistic production of the mid-14<sup>th</sup> century. Far from being neglected by the scholars due to the remarkable painterly qualities of its significant production, it certainly deserves further attention in regard to its artistic development, as well as to the peculiarities of the painterly discourse of its members. Although the detection of Theorianos' artistic handwriting in the church of the Physician Saints (Mali Sveti Vrači), as well as the discovery of his signature in the cathedral of Saint Sophia in Ohrid date from several decades ago, while his participation in the execution of a part of the painted programme in the churches dedicated to Saint Nicholas in Ljuboten and Holy Mother of God in Matejče came under observation more recently, one still needs to trace the probable artistic route of the great master, as well as of his associates and collaborators.

If we should follow the links provided by the specific stylistic features of the ensembles in question, as well as by the indications of their precise chronological determination, we could establish a base for a certain analysis of the consecutive stages of almost a decade-long Theorianos' artistic career in this region. In that regard, we could assume that after the painted arrangement in the church dedicated to the Physician Saints in Ohrid was completed (around 1340), Theorianos was engaged in the decoration of the aristocratic foundation in Ljuboten where he executed a part of the fresco ensemble in 1344, unfortunately today very badly preserved. The abandoning of the accepted project and the resigning of the remaining decoration to his stylistic followers, i. e. the members of the so-called second group of Ljuboten masters, can be easily ascribed to the attractive offer made by the Ohrid archbishop Nicholas, who invited the inventive master to paint the second floor of the narthex



Сл. 14 Св. Никола - Љуботен (1344-1345), Циклус на Христовите чуда и поуки, *Χριστός и Самарјанкајџа*  
Fig. 14 The Church of St. Nicholas at Ljuboten (1344-1345), The Ministry Cycle, *Christ and the Samaritan Woman*

of the cathedral church of Saint Sophia in the period around 1345/1346. The already noticed stylistic distinctions in the manner of artistic expression between the ensemble executed in the narthex of the church and the one decorating the walls of the exonarthex, point to the possibility of another retreat of master Theorianos due to the reasons of his engagement in an endowment of a more prestigious khetor, while his collaborators participated in the decoration of the Archbishop Gregory's gallery, most probably completed around 1350. The withdrawal of the eminent painter from the Episcopal Sea of Ohrid on one hand and the stylistic cohesion in the execution of the identical iconographic concepts in the St. Sophia cathedral and in the church of the Holy Mother of God in Matejče, commissioned by the Serbian empress Jelena and painted with frescoes in the period 1348 – 1352 on the other, could point to the possible cause of the "professional inconsistency" of master Theorianos in his aspiration for professional association with the highest ranking spheres of khetorial enterprises. In that regard, we cannot but mention that the participation of the second group of Ljuboten masters, i. e. the consecutive Theorianos' associates in the decoration of the church dedicated to saint Nicholas at Dradnja in the period shortly after 1350, should be taken into serious consideration.

In the context of the stylistic novelties characteristic of the master Theorianos' atelier, besides the bright and translucent specter of colors, the refined modelling of the forms, the sensibility of the saintly images, as well as the gracious dynamics of the aristocratically shaped figures, the carefully balanced compositional structure of the scenes is one of the synonyms of the creative approach of the painting studio coordinated by the famous master. In that regard, the perfect equilibrium in the spatial disposition of the artistic components, as a feature of Theorianos' artistic handwriting, is based upon the principle of proportional arrangement of compositional masses in the frames of the coherently structured iconographical assemblage of the scenes. In the compositions fo-

llowing the pattern of pyramidal disposition of structural components (Ecumenical Councils in St. Sophia and Matejče, Ministry Cycle in Ljuboten), the configuration of the scenic arrangement is based upon the proportional leveling of the figural ensemble, while the reduction of the spatial elements of the compositional matrix is due to the dominant magnitude of the skillfully conceived *mise-en-scène*. In the pictures in which the rhythm of the action implied horizontally structured disposition of the figural components, particularly in the illustration of the scenes which flow in continuity (Apostolic Cycle, Akathistos Hymn, The Cycle of the Life of the Virgin in Matejče, The Cycle of the Old Testament Joseph in St. Sophia) the architectural setting in the background is the main element of the spatial definition of the painted events, whereat we cannot but notice that the interrelation of the neighboring scenes with the help of the spatial design enabled the interaction of the successive episodes and the repetitive location in the visual exposition of the occurrences. In the vertically arranged compositional schemes (The Passion Cycle in Matejče, The Ministry Cycle in Matejče and Ljuboten) the participation of the scenery in the production of the spatial effects is minimized for the benefit of the thoughtful disposition of the figural components; however, in some of the scenes, the scenographic elements participate in the spatial definition of the illustrated events, displaying the authentic artistic design in configuration of the effective compositional structure of the scenes. The leading principle of a perfect balance of the constituents in the arrangement of the compositions produced by the members of the Theorianos' painting atelier implied the visual integrity of the spatial effects, enabling the penetration of the gracious rhythm of their artistic expression in all the portions of the illustrated events. Permeating the different plans of the scene with the noble energy of a courtly elegance, this principle united the compositional elements into a unique spatial organism with extraordinary visual qualities.