

Елементи средњовековног поступка размеравања и пропорционисања у живопису Христофора Жефаровића

ВЛАДИМИР МАКО

У свеколиком развоју ликовне уметности на нашем тлу, једно од значајнијих места свакако заузима и онај период у коме се дотадашњи средњовековни источнохришћански ликовни израз почео постепено преображавати у језик којим је култура Западне Европе већ увелико исказивала своја духовна стремљења и погледе.

С тим у вези и сагледавање процеса уметничког стварања српског народа у Војводини у првој половини XVIII века, омогућава шире упознавање законитости, у уметности увек драматичних превирања, у којима се зближавањем различитих ликовних традиција градио нови израз. У том смислу се у монументалном ликовном стварању Христофора Жефаровића могу најјасније сагледати овакви процеси, с обзиром на то да су његово дело, с правом, бројни истраживачи наше новије уметности сматрали мостом који је везао стару зографску и нову барокну ликовну традицију.¹

Међутим, и поред свега што је до сада у литератури записано о монументалном сликарству Жефаровића, остала је празнина у истраживањима оног дела његовог стварања везаног за непосредни занатски поступак меревања и размештања живописа у Бођанској цркви, начина меревања и постављања елемената у композицијама као и пропорционисања људске фигуре и ликова. Анализе дате у овом раду, а усмерене ка разјашњењу постављених задатака, могу указати на степен веза и разлика које је Жефаровићево зидно сликарство имало како са средњовековном традицијом, тако и са новим решењима, које је са собом носила западна уметност тога времена, а чије је елементе бођански сликар свакако уносио у своје дело.²

Нема сумње, а то су и досадашња истраживања већ показала, да је основна ликовна знања Жефаровић стекао у својој јужној постojбини, која је још у то време и поред нових ушлива неговала стару зографску уметничку традицију.³ Његово сликарско изграђивање у оквирима тадашњих уметничких струјања, чије је једно од средишта представљала и Света Гора Атонска, чини и важно полазиште непосредних анализа овога рада.

Наиме, уколико је Жефаровић у области преко Дунава и Саве дошао као већ формиран сликар,⁴ може се основано претпоставити да је основу његовог техничког знања у поступку

меравања и пропорционисања у живопису чинила средњовековна традиција. На то упућују и поједини ставови досадашњих истраживача, који подвлаче блиске везе сликаревог дела с узорима који се могу пронаћи у светогорским приручницима.⁵

Из ових разлога, а имајући на уму чињеницу да се сликари без обзира на промену своје ликовне концепције тешко одричу научених техничких поступака којима самостално граде композицију,⁶ у раду су анализе Жефаровићевог зидног сликарства у Бођанима засноване на оним елементима већ раније примењеним у поступку истраживања ових питања у средњовековном зидном сликарству Србије.⁷ Самим тим ће степен подвргнутости

¹ О. Микић, *Дело Христофора Жефаровића*, Нови Сад МСМЛХI, 18; Д. Медаковић, *Христофор Жефаровић*, *Летопис Матице српске* књ. 389, св. 3 (Нови Сад, март 1962) 236; Л. Шелмић, *Уводни текст* у: Б. Живковић, *Бођани. Цртежи фресака*, *Споменици српског зидног сликарства XVIII века 1*, Нови Сад 1988, 4.

² О овоме, сф. Р. Михаиловић, *Утицај западноевропске уметности на српско сликарство XVIII века*, *Зборник за ликовне уметности Матице српске 1* (Нови Сад 1965) 225-235; Иста, *Бођани и Библија Пискатора*, *Зборник Филозофског факултета IX-1* (Београд 1967) 279-294; Иста, *Бођани и Библија Јохана Улриха Крауса*, *Зборник за ликовне уметности Матице српске 6* (Нови Сад 1970) 73-85.

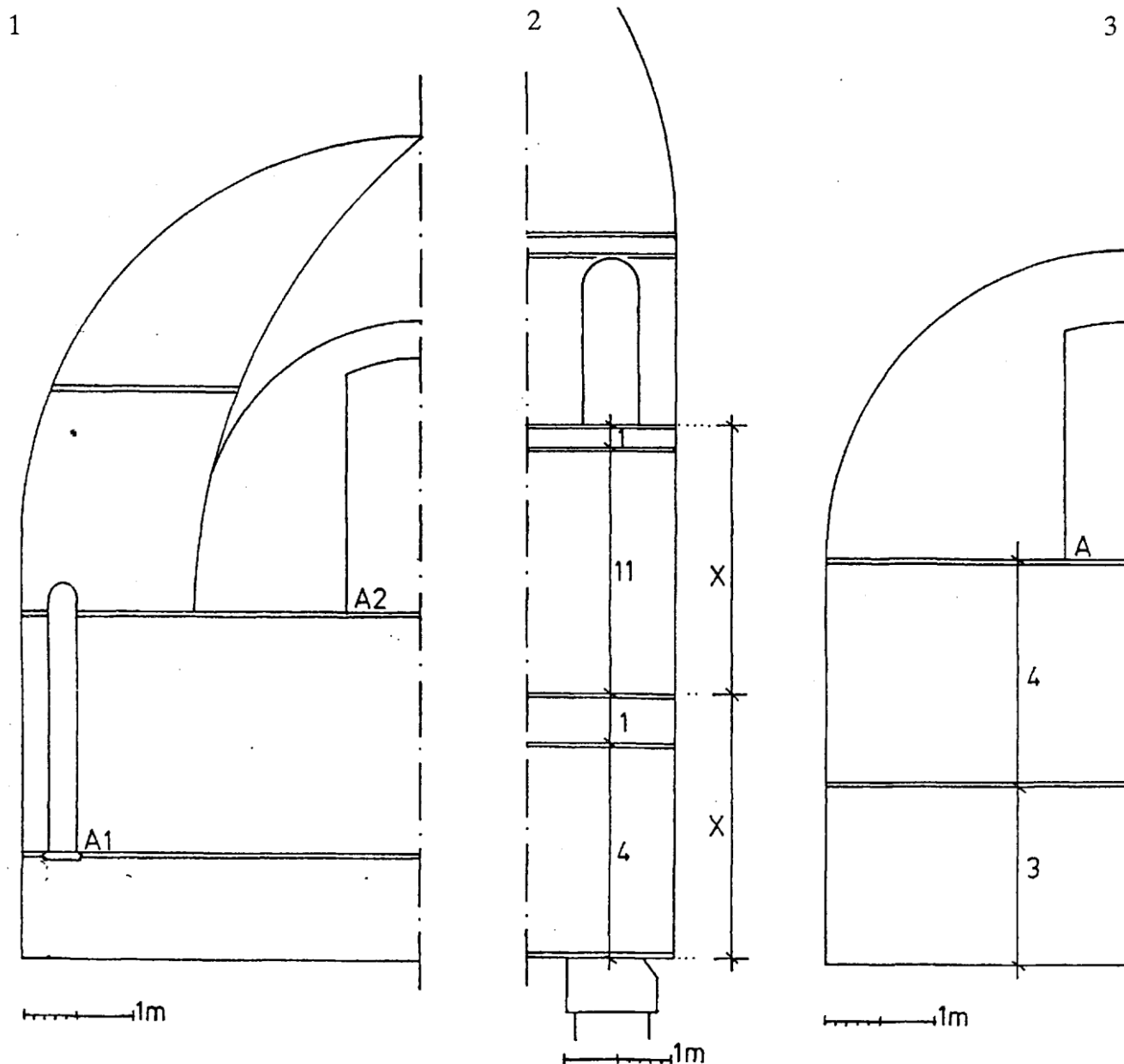
³ Д. Медаковић, *op. cit.*, 234; О. Микић, *op. cit.*, 14.

⁴ Д. Медаковић, *op. cit.*, 234; Исти, *Барок код Срба*, Загреб 1988, 140.

⁵ Л. Мирковић, И. Здравковић, *Манастир Бођани*, Београд 1952, 65; Д. Медаковић, *Путеви српског барока*, Београд 1971, 260.

⁶ Један од значајнијих примера свакако представља и дело Михаила и Евтихија, који су у односу на ликовна својства сликарства у охридској Богородици Перивлепти у својим каснијим делима битно променили израз, али су при томе задржали својства свог начина меревања и пропорционисања. Овде је свакако потребно поставити и одређену оgradu, с обзиром на то да код Жефаровића ипак настаје значајнија симбиоза традиционалних и западњачких ликовних елемената, што га битно издваја од средњовековних мајстора, који су, без обзира на промене ликовних својстава свога сликарства, радили у чврсто задатим стилским оквирима. О компоновању у делима Михаила и Евтихија, сф. В. Мако, *Утицај пропорција и унутрашње архитектуре на живопис у српским средњовековним црквама*, Београд 1993, докторска дисертација, 127-138.

⁷ *Ibidem*, 115-155.



Сл. 1 Бођани, анализа поступка распоређивања зона, олтарски простор

Сл. 2 Бођани, анализа поступка распоређивања зона, поткуполни простор

Сл. 3 Бођани, анализа поступка распоређивања зона, јужна певница

Fig. 1 Bodjani, analyse du procédé de répartition des zones, sanctuaire

Fig. 2 Bodjani, analyse du procédé de répartition des zones, espace au-dessous de la coupole

Fig. 3 Bodjani, analyse du procédé de répartition des zones, partie méridionale du chœur

елемената у композицијама Жефаровићевог зидног сликарства средњовековном техничком поступку указати и на могућност нашег даљег закључивања у вези с овим питањима.

*

Као што су поједини истраживачи, истина уопштено, већ назначили, начин на који је распоређен живопис у Бођанској цркви у великој мери одражава дух средњовековне традиције.⁸ Истраживање чији је циљ било испитивање поступака

везаних за распоређивање живописа (пре свега зона) у српским средњовековним црквама,⁹ указало је на следеће значајне чињенице:

1. коришћење архитектонских елемената унутрашњег простора:
- као почетних репера у поступку размеравања зона;

⁸ О. Микић, *op. cit.*, 15; Ј. Шелмић, *op. cit.*, 4.

⁹ В. Мако, *op. cit.*, 56-115.

- као елемената на основу којих су се постављале, пре свега, хоризонталне бордуре сцена;

- као димензионалних одредница помоћу којих је утврђивана висина појединих зона (нпр. висина прозорских отвора, размак између појединих архитектонских елемената итд.);

2. најчешћа употреба нумеричких низова приликом размаравања висина појединачних зона;

3. једноставне геометријске слике, као што су квадрат или правоугаоници са односом страна 1:2, 2:3, 3:4, приликом уоквиравања појединачних композиција;

4. једноставан начин поделе висина појединих зидних површина на половине, трећине итд. приликом утврђивања висина зона.

Анализе спроведене на живопису Бођанске цркве указују да су у његовом распоређивању примењени готово сви наведени поступци.

У олтарском простору је у поступку распоређивања зона живописа примењен једноставан систем који се, пре свега, заснива на поштовању положаја појединих архитектонских елемената. Тако је горња хоризонтална бордура, која дели зону са представом *Поклоњење Агнецу од Причешћа апостола*, утврђена доњом ивицом апсидалног прозорског отвора (цр. 1, А2). Доњу ивицу најниже зоне и уједно висину сокла одређује положај доње ивице нише жртвеника (А1). Неопходно је напоменути да овакав начин утврђивања висине сокла није био редак у средњем веку.¹⁰ Најзад, горња хоризонтална бордура сцена *Причешћа апостола* налази се на висини коју одређује врх бочних пиластара.

У поткуполном простору су висине сцене *Небеска литургија* утврђене висином прозорских отвора. Висине зона које се налазе на делу зидне површине између доње ивице ових прозорских отвора и капители стубаца размаране су на двојак начин (цр. 2). Прво је целокупна висина зидне површине подељена на два дела, да би затим свака од ових двеју половина била размарана по посебном нумеричком низу. Тако је горња половина подељена на венац и зону са пророцима, по односу 1:11, док су висине зона на доњој половини одређене по низу 1:4. У северној и јужној певници почетни репер за размаравање на зоне чине доње ивице прозорских отвора (цр. 3). Од ових линија, надоле, висине најниже зоне и сокла стоје у односу 4:3, низу који ни у средњем веку није био непознат.¹¹ Висине сцена на луцима одређене су једноставном разделом обима на четири једнака дела.

У наосу Бођанске цркве, на северном и јужном зиду, приликом размаравања висина најниже зоне и сокла примењен је истоветни поступак као и у певницама, тј. однос 4:3 од доње ивице прозорских отвора. Појединачне сцене из циклуса *Генезе* уоквираване су страницама, које стоје у односу 4:5, с тим да је ширина лука представљала величину која је чинила основу за даље размаравање по висини сваке композиције.

Поступак истоветан оном на северном и јужном зиду наоса и у певницама примењен је и на зидовима нартекса.

Као што се из анализе поступка распоређивања зона и појединачних сцена живописа у Бођанској цркви може видети, Жефаровић је применио принципе чврсто засноване на средњовековној традицији. То се у потпуности може утврдити на основу употребе архитектонских елемената у унутрашњем простору цркве, који прати логику средњовековних мајстора, као и у примени нумеричког односа 4:3 и у поступку једноставне поделе одређених површина на правилне сегменте приликом размаравања висина сцена и њиховог уоквиравања. Примена правоугаоника с односом страна 4:5 приликом размаравања живописа у средњем веку била је готово занемарљива. Међутим, примена овог односа у средњовековном сликарству икона,¹² чињеница је која може да укаже и на неке друге утицаје под којима је Жефаровић спроводио ова размаравања.

Утврђивање степена утицаја средњовековног начина размаравања и пропорционисања у појединачним композицијама бођанског живописа представља много осетљивији проблем него што је то био случај са својствима поступка његовог размештања на зидне површине. Томе свакако доприносе и ликовни елементи које је Жефаровић, као туђе средњовековној традицији, унео у своје сликарство. И поред тога, на основу анализа неких композиција у Бођанској цркви, може се утврдити не само степен зависности Жефаровићевог поступка компоновања од традиционалних схема већ подвући и снажније изражене разлике у поступку између оних сцена које је сликар пренео из западних илустрованих библија и композиција које су својствене, пре свега, средњовековној иконографији византијске сфере.

Средњовековна композициона схема, у најкраћем, подразумева линеарни начин размештања елемената слике и њиховог оквирног пропорционисања по вертикалној и хоризонталној оси помоћу пречника (тј. полупречника) нимба главне фигуре у сцени. Величина пречника нимба се, по правилу, утврђује у односу на висину композиције, и тиме се у њој налази у пуном броју.¹³

Ова схема не подразумева подређивање свих елемената слике правилном начину постављања. Она се, пре свега, односи на композиционо језгро, на односе између положаја главних фигура (њихових нимбова), као и на утврђивање габаритних линија насликане архитектуре и осталих значајних делова сцене. С обзиром на то да се на ове основне принципе компоновања налази и у Жефаровићевом сликарству, посебно у монумент-

¹⁰ На овај начин утврђене су висине сокла у олтарском простору у Ариљу, Краљевој цркви у Студеници, Св. Арханђелу у Леснову, cf. *ibidem*, 67, 76, 88.

¹¹ Овај однос је коришћен приликом одређивања висина најниже зоне и сокла у Милешеви, Жичи, јужном краку крста у Св. апостолима у Пећи, Св. Димитрију у Пећи, на галерији Св. Софије у Охриду, cf. *ibidem*, 61, 72, 82.

¹² О овоме и широј литератури, cf. *ibidem*, 28.

¹³ О овоме, cf. *ibidem*, 115-155.

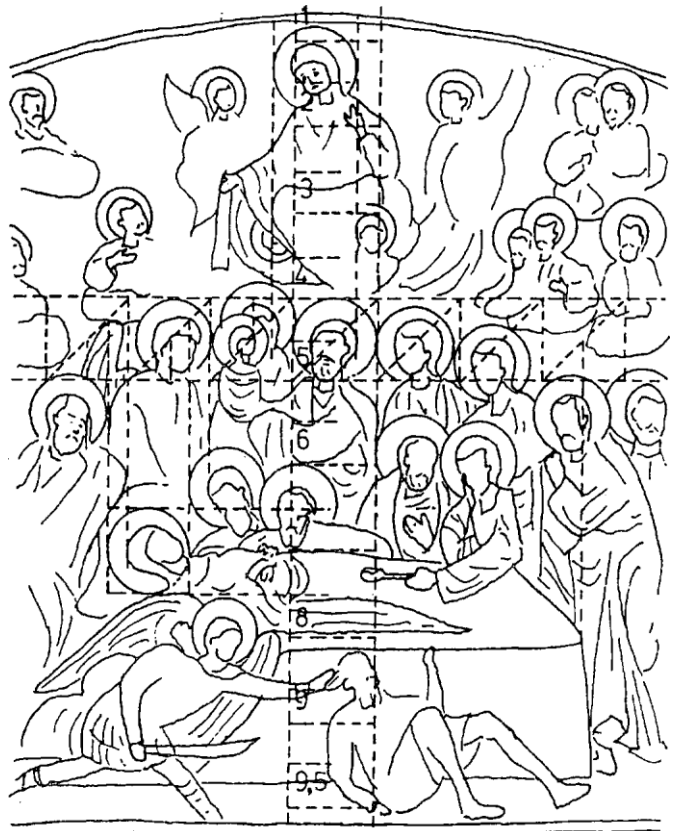
талним сценама, поред ових приложене су и анализе појединих, тематски истоветних представа из католикона Хиландара, не да би се утврдили могући узорци бођанског сликарства,¹⁴ већ да би се указало на блискост поступка. Имајући у виду корене Жефаровићевог сликарског наука, чини се да је, иако у познијем времену преликан, живопис из времена краља Милутина у Хиландару најпогоднији за једну овакву упоредну анализу.

Уколико се на основу величине и положаја Христосовог нимба у представи *Успење Богородице* постави замишљена схема, јасно се могу уочити правилности које непосредно указују на битан утицај средњовековног поступка приликом основног размештања и оквирног пропорционисања фигура и других елемената који чине језгро слике (цр. 4). Средњовековни је пре свега поступак утврђивања величине пречника Христосовог нимба као 1/9,5 висине сцене, а потом и његово коришћење као елемента којим се одмеравао положај нимба Богородице, основних габаритних линија одра и донекле положаја нимбова најближих фигура. До које мере је Жефаровићева схема традиционална показује анализа средишта композиције *Успење Богородице* из католикона Хиландара (цр. 5). Ова анализа не само да открива истоветност општих принципа у оба поступка већ и становиту блискост међу њима, посебно по начину вертикалног одмеравања положаја центра нимба Богородице са два и по пречника од центра Христосовог нимба, као и по распореду хоризонталних ивица одра, који је идентичан у оба примера.

Снага оваквог техничког поступка, изграђе-ног највероватније на основу средњовековних схема, долази до изражаја и у оним композицијама у којима се очитују бројни елементи западног сликарства, пре свега продубљивање простора перспективом. Тако се у представи *Тајна венера* врло добро може сагледати до које мере Жефаровић и оваква ликовна решења уклапа у систем размеравања нимбом (цр. 6). Елементи перспективе примењени у овој сцени не одговарају научном поступку, већ зависе од схеме. При томе се очна тачка налази у центру Христосовог нимба, док су фронтално постављене стране стола као и његова перспективна дубина, у потпуности одређени схемом. И у овом случају упоређење са средњовековним примером употпуњава утисак зависности Жефаровићевог поступка компоновања од традиционалних принципа (цр. 7).

Наведена својства и поступци јасно су видљиви и у композицији *Ругање Христу*, чиме се недвосмислено показује да је Жефаровићево ослањање на традиционалне принципе размештања елемената у слици саставни део његовог ликовног језика (цр. 8). Новине које је и поред тога увео у своје сликарство, уклапао је у традиционалне оквире што је усложњило његов поступак компоновања,

¹⁴ О могућим блиским везама Жефаровића с Атосом и узорима његовог сликарства, cf. Д. Медаковић, *Путеви српског барока...*, 260, 261.



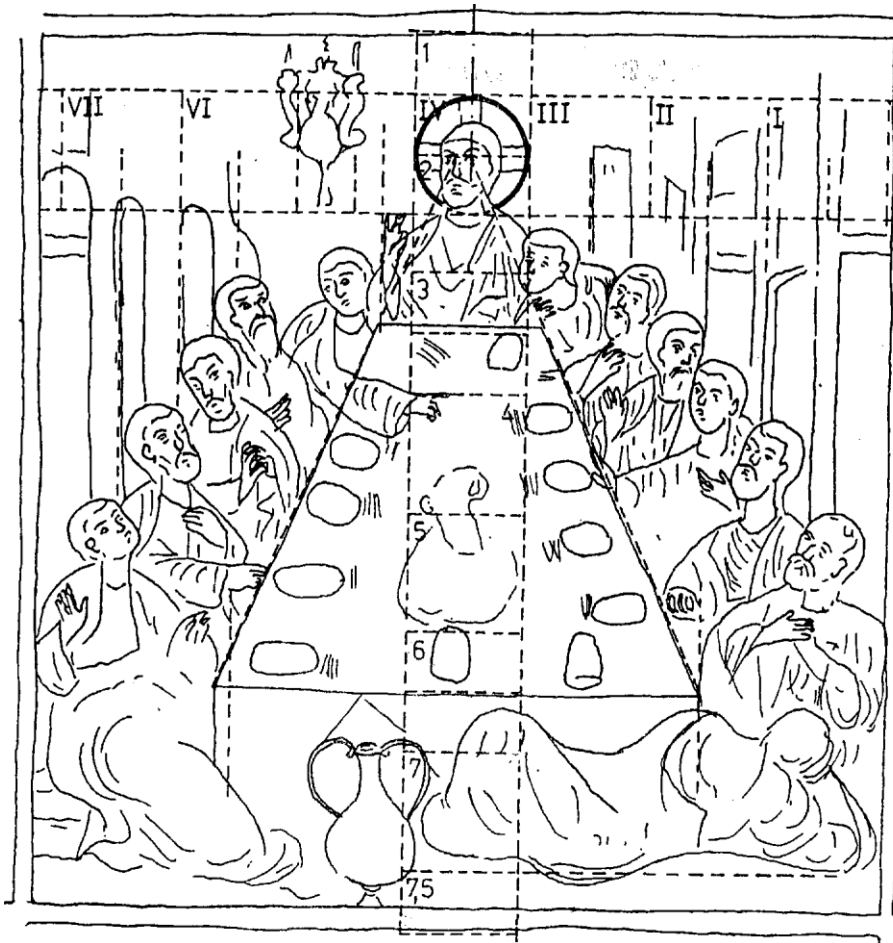
Сл. 4 Бођани, анализа поступка размеравања, Успење Богородице

Fig. 4 Bojani, analyse du procédé de mesure, Dormition de la Vierge



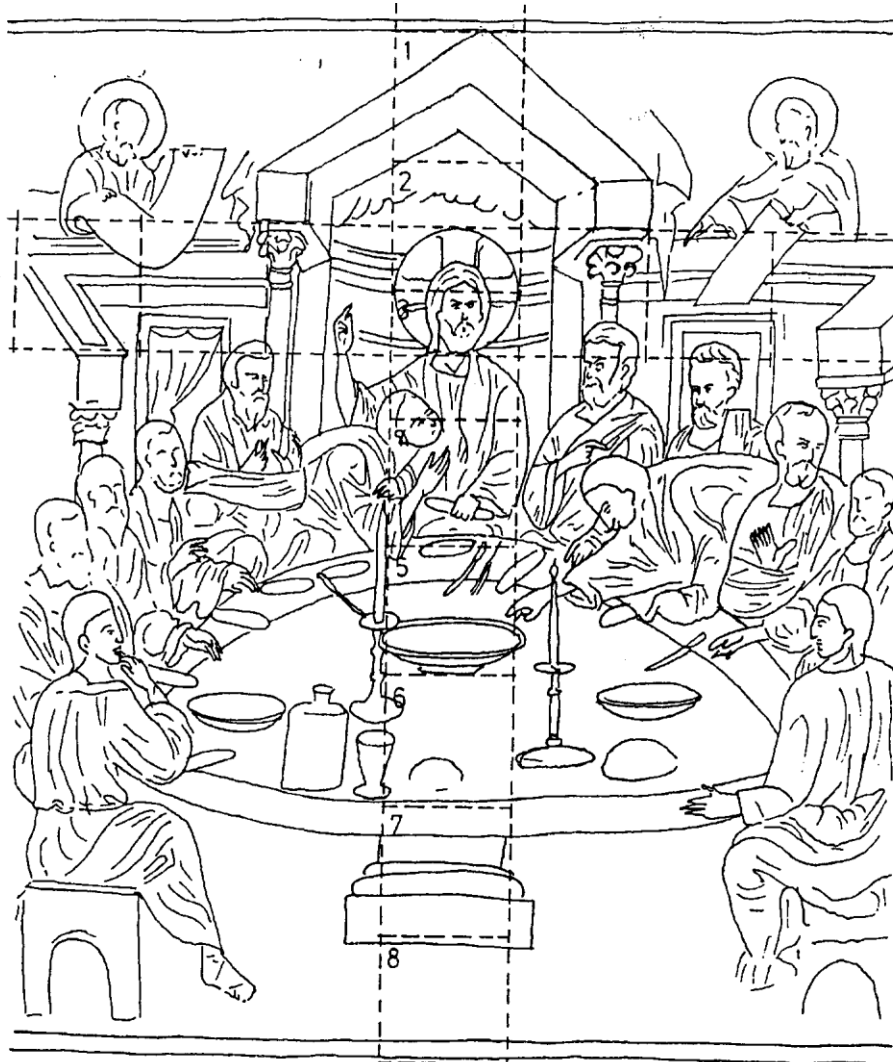
Сл. 5 Хиландар, анализа поступка размеравања, Успење Богородице

Fig. 5 Chilandar, analyse du procédé de mesure, Dormition de la Vierge



Сл. 6 Бођани, анализа
 поступка размеравања,
 Тајна вечера

Fig. 6 Bodjani, analyse du
 procédé de mesure, La Cène



Сл. 7 Хиландар, анализа
 поступка размеравања, Тајна
 вечера

Fig. 7 Chilandar, analyse du
 procédé de mesure, La Cène



Сл. 8 Бођани, анализа поступка размеравања, Ругање Христу

Fig. 8 Bocljani, analyse du procédé de mesure, Dérision du Christ

те је довело до склопа који у потпуности одговара појму *византијско-западњачке симбиозе*, како је по ликовним одликама означавана суштина његовог дела.¹⁵

Највеће напуштање традиционалних принципа компоновања слике видљиво је у оним Жефаровићевим сценама, чији су непосредни узорци биле илустрације из западњачких библија и графичких листова. То се пре свега односи на композиције из циклуса *Генезе*,¹⁶ у којима се не може итврдити готово ништа од ових принципа, осим начина одређивања величине нимбова.

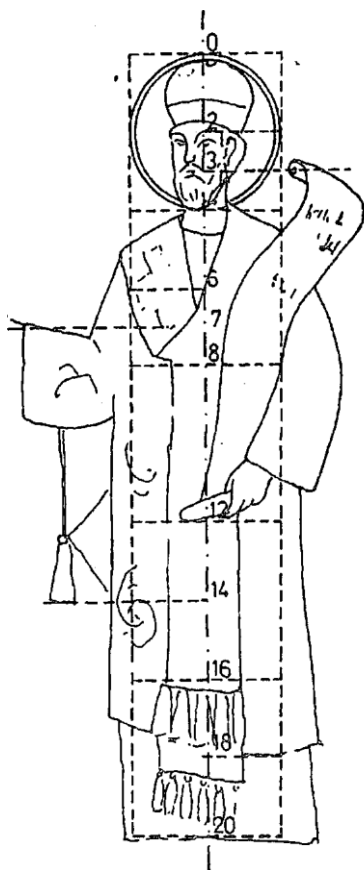
Традиционалним, средњовековним схемама сликар је прибегавао и у поступку оквирног

пропорционисања фигура, посебно оних у најнижој зони бођанског живописа. Овај начин пропорционисања, чије основе можемо наћи у приручнику Дионисија из Фурне,¹⁷ највероватније подразу-

¹⁵ Д. Медаковић, *Христофор Жефаровић...*, 236.

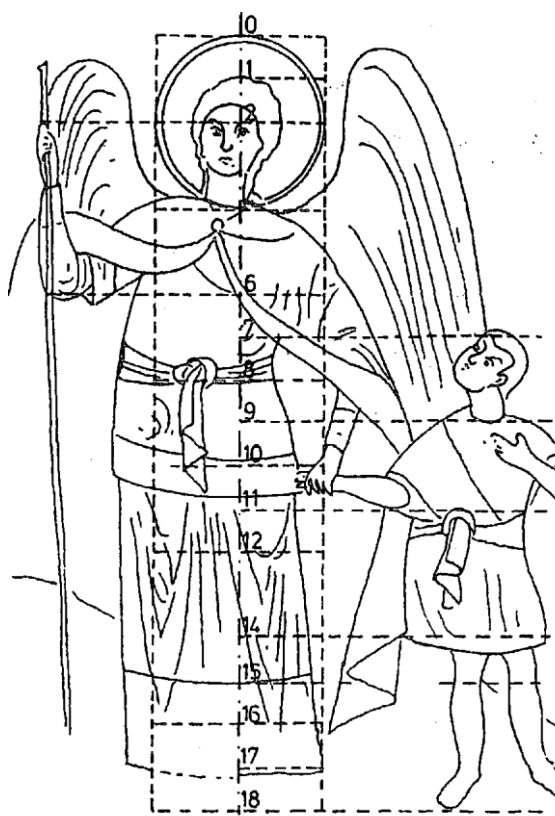
¹⁶ О узорима за циклус *Генезе* у Бођанима, cf. Р. Михаиловић, *Бођани и Библија Јохана...*, 76 sq; Иста, *Бођани и Библија Пискатора*, 280.

¹⁷ Dionysius of Fourna, *The Painter's Manual*, London 1974, 14; у овом смислу приручник Жефаровића не садржи значајне информације, cf: М. Θεοχάρη, *Περί νέας πραγματείας της τεχνικής της Μεταβυζαντινής τέχνης*, *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 1973, 66-86..



Сл. 9 Бојани, анализа поступка оквирног пропорционисања фигуре, Архиепископ

Fig. 9 Bodjani, analyse de l'établissement approximatif des proportions d'une figure, Un évêque



Сл. 10 Бојани, анализа поступка оквирног пропорционисања фигуре, Арханђел Миџаило

Fig. 10 Bodjani, analyse du procédé d'établissement des proportions d'une figure, Archange Michel



Сл. 11 Хиландар, анализа поступка оквирног пропорционисања фигуре, Свети ратник

Fig. 11 Chilandar, analyse du procédé d'établissement des proportions d'une figure, Saint guerrier

мева примену четвртине пречника нимба, којим се оквирно одређивала не само висина фигура већ и положај њених руку, колена, делова одеће и опреме (цр. 9). Врло често се утврђена схема са главне фигуре преносила и на оне другостепеног значаја (цр. 10). Као што је то био случај и у претходним примерима и овде упоредна анализа Жефаровићевог и средњовековног поступка указује на потпуно поштовање једнаковредних принципа, чиме бојански сликар само наставља вишевековну традицију решавања овога проблема (цр. 11).

Како би се стекла целовита слика о начину пропорционисања у Жефаровићевом сликарству и његовој тесној вези са средњовековним системима, анализирани су и поједини насликани ликови. Истраживања чији је циљ било осветљавање проблема пропорционисања људског лика у византијском сликарству,¹⁸ показала су да је дужина носа представљала елемент којим је овај поступак обављан. На исти начин је и Жефаровић приступио решавању овог проблема, а јасно је уочљива и веза између његовог поступка и оног описаног у приручнику Дионисија из Фурне, по којем се са четири дужине носа утврђују делови

лица: једна дужина одређује косу, друга чело, трећа нос и четврта браду (цр. 12 и 13).¹⁹ Тиме се и у оваквим детаљима начин Жефаровићевог размаравања и пропорционисања показао блиским средњовековној сликарској традицији.

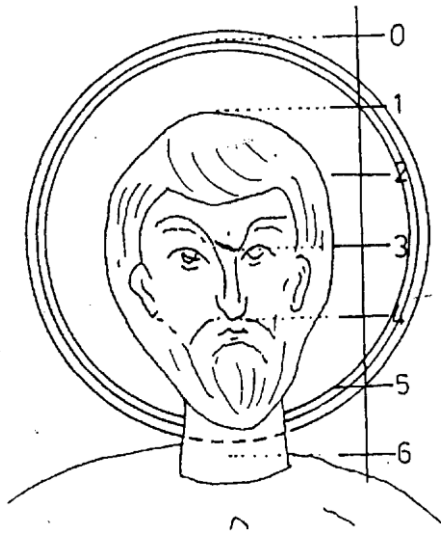
*

На основу свега реченог, може се са сигурношћу закључити да је поступак размаравања и пропорционисања у живопису Христофора Жефаровића веома близак средњовековној традицији, те да је на свим степенима настанка живописа, Жефаровић у суштини задржао принципе који су у овој области ликовног стварања важали пре њега.

Тиме што компоновању и грађењу слике још увек прилази кроз средњовековни вредносни систем, Жефаровићево поимање слике суштински је

¹⁸ J. & D. Winfield, *Proportion and Structure of the Human Figure in Byzantine Wall - Painting and Mosaic*, Oxford 1982, 56 sq; H. Torp, *The Integrating System of Proportion in Byzantine Art*, Roma 1984, 60-68.

¹⁹ Dionysius of Fourna, *op. cit.*, 12.



Сл. 12 Бођани, анализа поступка пропорционисања лика, Св. Евстатије

Fig. 12 Bodjani, analyse du procédé d'établissement des proportions d'une figure, Saint Eustathe



Сл. 13 Бођани, анализа поступка пропорционисања лика, Христос из сцене Исус Христос и Никодим

Fig. 13 Bodjani, analyse du procédé d'établissement des proportions d'une figure, le Christ dans la scène intitulée Le Christ et Nicodème

остало у оквирима димензионалних вредности. При томе и новине које је увео у традиционално сликарство, као што је реалнија примена перспективе, попримају више облик маниристичког деловања него суштински другачијег схватања природе слике, Међутим, Жефаровићево дело треба ценити

пре свега по томе што је уклопивши нове елементе у оквир изузетно снажних традиционалних принципа компоновања начинио нови склоп, који је омогућио следећој генерацији сликара да у потпуности усвоји ликовни израз, којим се наша уметност дефинитивно укључила у европске ликовне токове.

Éléments du procédé médiéval de mesure et d'établissement des proportions dans la peinture murale de Christophe Žefarović

VLADIMIR MAKO

Malgré tout ce qui a été dit dans la littérature sur la peinture murale de Žefarović, des lacunes ont été constatées dans les recherches sur son oeuvre qui avaient pour objet le procédé artisanal direct en matière de mesure et de distribution des fresques dans l'église de Bodjani, ainsi que la manière dont le peintre avait établi les proportions entre les éléments de ses compositions et dont il avait disposé, ceux-ci. Les analysés qui ont eu pour but d'éclaircir les questions posées ci-dessus peuvent, par leurs résultats, montrer des liens et des différences existant entre la peinture murale de Žefarović et la tradition médiévale, d'un côté, et, de l'autre, entre la peinture de celui-ci et les solutions modernes, présentes dans l'art occidental de l'époque et que Žefarović appliquait sans doute dans la décoration peinte de Bodjani.

En se fondant sur ses analyses, l'auteur du présent texte peut conclure avec certitude que le procédé de mesure et d'établissement des proportions dans la peinture murale de Christophe Žefarović est étroitement lié à la tradition médiévale

et que ce peintre s'en était tenu, dans toutes les phases de sa création, aux principes qui avaient été établis dans ce domaine avant lui.

Étant donné que, dans la conception et dans l'exécution de l'image, Žefarović pratiquait toujours le système médiéval, sa peinture est essentiellement celle à deux dimensions. Ainsi, même les innovations qu'il a introduites dans la peinture traditionnelle comme, par exemple, la perspective plus ou moins réaliste, se présentent-elles plutôt comme une forme maniérée d'expression que comme une conception totalement différente de la nature de l'image.

Toutefois, l'oeuvre de Žefarović doit être jugée surtout par le fait suivant: en incorporant des éléments nouveaux dans le cadre des principes de composition traditionnels, extrêmement puissants, ce peintre a élaboré une nouvelle organisation de l'image, ce qui a permis à la génération suivante d'adopter entièrement l'expression plastique par laquelle notre art s'est intégré définitivement dans les courants artistiques européens.