

ПРЕДСТАВЕ АРХИТЕКТОНСКОГ ПРОСТОРА У СРПСКОМ СЛИКАРСТВУ XIII ВЕКА

Анализа пројекционих система

Софија Ј. РАКИЦИЋ

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

<https://doi.org/10.18485/smartart.2022.2.2.ch18>

Апстракт: Предмет овог рада подразумева сагледавање, анализу и компарацију представа архитектонског простора у оквиру истакнутих композиција српског средњовековног сликарства XIII века. Зидне слике Богородичине цркве у Студеници, Цркве Христовог Вазнесења у Милешеви, Цркве Успења пресвете Богородице у Морачи, Цркве светих Апостола у Пећкој Патријаршији, Цркве свете Тројице у Сопћанима и Цркве светог Ахилија у Ариљу садрже истакнуте примере употребе и комбиновања неколико различитих пројекционих система. На основу анализе ових система се може посматрати развој сликања архитектонског простора. Током XIII века преовладава употреба следећих пројекционих система: античке перспективе, ортогоналне пројекције, косе пројекције и инверзне перспективе. Прилог настоји да на основу појединачних и посебних сазнања о представама архитектонског простора у сликарству наведених цркава, обједини и допринесе сагледавању целокупног развоја сликаног простора током поменутог периода. Циљ рада подразумева преглед пројекционих система, тј. начина представљања простора уз истицање њиховог значаја у односу на описану радњу, иконографске елементе и стилске одлике у оквиру приказане сцене. Посебна пажња је посвећена тумачењу концепта инверзне перспективе, као веома комплексног и оригиналног пројекционог система, који има значајну функцију у нашем средњовековном сликарству и стварању аутентичног односа између слике и посматрача.

Кључне речи: античка перспектива, ортогонална пројекција, коса пројекција, инверзна перспектива, сликана архитектура, зидно сликарство, српско средњовековно сликарство XIII века

УВОД

Сликани простор и архитектура означавају јединствен сегмент зидног сликарства, чијем је истраживању кроз историју посвећена мања пажња у односу на испитивање и тумачење иконографских ликова и радње у оквиру насликаних сцена. Архитектонски простор даје посебан оквир за сваку сцену, уз улогу наглашавања приказаног догађаја. Специфичност и разноврсност ових оквира се огледа у начину коришћења различитих просторних елемената, једноставних

и комплексних, који наглашавају значај приказаних ликова, радње и симболике у свакој композицији.

Развој српског сликарства током средњег века се у одређеној мери може посматрати помоћу анализе пројекционих система¹, који имају улогу организовања сликаног простора у оквиру композиција. Веће сликане површине су захтевале комплекснији наратив, што је утицало и на усложњавање начина представљања сликане архитектуре. Посматрањем сликаног простора се такође може закључити да је комплексност сликане архитектуре у великој мери одраз уметничке слободе и субјективности. Анализом пројекционих система, омогућава се увид у решавање сликаног простора, наглашава се значај архитектуре као саставног дела сцене и даје допринос у дефинисању и разлучивању битних сегмената композиције.

Утисак о диференцијацији сликаног простора током XIII века је јасно истакнут поређењем најистакнутијих остварења зидног сликарства овог периода. Зидно сликарство манастира Студенице, Милешеве, Мораче, Пећке Патријаршије, Сопоћана и Ариља садржи доказе усложњавања начина приказивања сликане архитектуре током једновековног периода, које је проузроковало стварање специфичног концепта решавања архитектонског простора у оквиру сликаних сцена употребом система инверзне перспективе². С обзиром да одређени пројекциони системи нису самостално, нити у подједнаким односима заступљени у средњовековном сликарству Србије, примери наведених система се могу наћи у оквиру многих композиција истовремено, због чега се не могу анализирати изоловано.

ЗНАЧАЈ ПРОЈЕКЦИОНИХ СИСТЕМА И ЊИХОВИХ ОДЛИКА

Сликане архитектонске представе обухватају специфичну целину у оквиру византијске уметности, чије су карактеристике биле последице бројних фактора: епохе настанка, стилског развоја, вештине уметника, инвестирање владарских династија итд. Развој сликања архитектуре се може тумачити на основу смењивања и комбиновања различитих пројекционих система. Усложњавање садржине композиције захтевало је просторно организовање архитектонских елемената и маса на слици, који подржава комплексност наративног карактера.

Истражујући пројекционе системе и пропорционалне односе у византијској уметности, препознаје се метафорички језик који тежи истицању и интерпретацији теолошких истина путем уметности. У том смислу, слика треба да пред-

¹ Термин пројекциони/конструкциони систем подразумева савремени термин, презет из литературе.

“У нашем сликарству је потребно применити посебан методолошки поступак којим се пројекциони системи широко третирају у склопу свих услова из којих су произишли, као функција посебног естетског схватања крајње спиритуалног карактера, коме је строго била подређена целокупна структура слике, па и њен архитектонски простор. Једино оваквим поступком оправданост ових конструкција може се потпуно разумети и правилно објаснити, цењена више са становишта композиционо-концептуалног него оптички-пројекционог.”

А. Стојаковић, Увод, у: А. Стојаковић, *Архитектонски ѝростјор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад, 1970, 10.

² У раду је истакнута разлика између појмова *инверзна ѝерсејкштива* и *систем инверзне ѝерсејкштиве*. Под првим се подразумева начин пројектовања изолованог архитектонског елемента у оквиру композиције, док се други односи на начин распоређивања више просторних елемената у свеобухватнији архитектонски склоп, који јасно прати динамику радње и упућује на тежиште композиције.

ставља одраз хармонијске структуре паралелне Божијој креацији.³ Поставља се питање у којој мери су пројекциони системи коришћени као објективне методе решавања композицијске и структурне проблематике сцена. Перспектива се може посматрати и као симболичка форма, искључујући њену улогу као средства приказивања тродимензионалних вредности на дводимензионалној површини.⁴ Из тог разлога сваки пројекциони систем коришћен у зидном сликарству XIII века захтева специфично тумачење субјективног и духовног карактера и не може се ослонити искључиво на законе оптике и геометрије.

Сликана архитектура је најпре могла бити посматрана као индивидуални симболички елемент у оквиру композиције, али постепено усложњавање просторних облика доприноси њеном суделовању у наглашавању централно приказане радње или догађаја. Динамичност приказане архитектуре има за циљ праћење и истицање важности језгра композиције, што се постиже сликарским остварењима друге половине XIII века.

Систем ортогоналне пројекције захтевао је умеће сликара да истакне волумен због недовољне сагледивости треће димензије приказане овим системом. Употребом косе пројекције, остварују се динамичније композиционе вредности, на први поглед приближније природном сагледавању. Развијањем система инверзне или обрнуте перспективе, омогућено је целовитије сагледавање сликане архитектуре и истицање идејног тежишта у оквиру насликане композиције. Важна карактеристика овог система јесте увећавање архитектонских објеката у складу са удаљењем посматрача, супротно од начина приказивања простора у линеарној перспективи. Овим системом је концепт сликане архитектуре додатно добио на значају, као веома важан, саставни део сцене, који прати динамику композиције и учествује у истицању централних мотива исте.

Развој начина употребе пројекционих система се може сагледавати на основу структурних и композиционих вредности компарацијом различитих примера, али сваки пример такође захтева и индивидуалну анализу.

АНТИЧКА ПЕРСПЕКТИВА

Анализирајући сликану архитектуру и пројекционе системе коришћене у зидном сликарству XIII века, може се закључити да су најчешће употребљавани системи за приказивање архитектонског простора на слици следећи: античка перспектива, ортогонална пројекција, коса пројекција и инверзна перспектива. Анализом античке перспективе, може се увидети значајан утицај остварен на развој јединственог концепта решавања сликаног простора помоћу инверзне перспективе.

Перспектива из античког периода сматра се загонетном геометријском конструкцијом, која је позната и под називом *scenographia antiqua*, из разлога што се њен настанак везује за стварање илузије просторне дубине при осликавању позоришних кулиса. Многи стручњаци своде концепт античке перспективе на косу пројекцију или аксонометрију или је идентификују са ренесансном

3 V. Mako, *The Art of Harmony, Principles of Measuring and Proportioning in Byzantine, Painting Wall*, Belgrade, 2007, 13.

4 E. Panofsky, *IDEA, Prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti*, Zagreb, 2002, 179.

перспективом.⁵ Идеје о античкој перспективи износи Еуклид у делу Оптика⁶, објашњењем система у којем паралелни зраци конвергују и привидно се секу у бесконачности. Анализа овог метода у оквиру античке конструкције простора се може повезати са ставовима Прокла⁷, који објашњава да сценографија показује како објекти на различитим растојањима и различитих висина могу бити представљени без диспропорција и појаве несразмерности облика.⁸ Примена овог принципа на сликарство подразумева да се фигуре и предмети сликани у вишим зонама зида грађевине намерно представљају као већи, како би се избегла немогућност јасног сагледавања сликаног објекта удаљенијег од посматрача.⁹ Значајност овог система истиче Оскар Вулф¹⁰, претпостављајући да инверзна перспектива води порекло управо од сценографије класичног периода Античке Грчке.

Антички сликар је имао тенденцију ка коришћењу изражајних средстава као што су сенчење и боја, како би истакао волумен приказаног објекта. Овај метод се назива *скијаграфија* и подразумева начин приказивања треће димензије помоћу различитих валерских вредности у складу са даљином, тј. слабљењем боје сразмерно удаљавању. Да би илузионистички приказ био додатно дочаран, уметник се служи *сценографијом*.¹¹ Термин *сценографија* објашњава Витрувије употребом метода који ће омогућити да се у овину једне површине препозна и фронтална, као и бочна страна описаног објекта.¹² Систем инверзне перспективе је као узор очигледно имао концепт античке перспективе, чији су закони описани у текстовима насталим вековима пре настајања српског средњовековног сликарства.

Јасна употреба античке перспективе уочљива је у најстаријим очуваним фрескама, које се налазе у Богородичиној цркви у Студеници. Настало 1208/1209. године, зидно сликарство Богородичине цркве означило је разграничавање од каснокомнинске уметности¹³, почетак монументалног стила¹⁴ и веома значајан корак за самосталан развој српског средњовековног сликарства.¹⁵ Каснокомнинску уметност одликује динамичност и експресивност, за разлику од монументалног стила, започетог студеничким зидним сликарством, које одликује строгост, мирноћа и узвишеност израза. Иако просторни и архитектонски елементи

5 И. Марцикић, *Ефекти конструкције простора у визуелним уметностима* (докторска дисертација), Београд, 2002, 266.

6 А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад, 1970, 87.

7 Прокло (*Proclus*; 411–485) – грчки филозоф.

8 С. Antonova, „On the Problem of “Reverse Perspective”: Definitions East and West” in *Leonardo*, Cambridge, Massachusetts, 2010, 464.

9 С. Antonova, *op. cit.*, 464.

10 Оскар Вулф (*Oscar Wulff*; 1864–1946) – немачки историчар уметности; написао је истакнута дела која се тичу византијске и руске уметности; дао назив концепту „инверзне перспективе”.

11 И. Марцикић, *Ефекти конструкције простора у визуелним уметностима* (докторска дисертација), Београд, 2002, 266.

12 „*Scenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus.*” (в: Е. Panofsky, *op. cit.*, 97–100, нап. 18 и 19)

13 Комнинска уметност обухвата уметничка дела настала у периоду владавине династије Комнина, која је управљала Византијом у два наврата: 1057–1059. и 1081–1185. године.

14 Монументални стил обухвата највећи део композиција у српском средњовековном сликарству у периоду 1170–1300. године.

15 Г. Бабић, В. Кораћ и С. Ћирковић, *Студеница*, Београд, 1986, 70.



Сл. 1

садржани у студеничким фрескама делују једноставно при првом посматрању, они су подређени том изразу, достојанственим ставовима приказаних фигура, као и значајности представљене радње у оквиру различитих сцена. На тај начин је истакнута духовна димензија, у чијој служби функционише и сваки примењени пројекциони систем, по којем су просторни елементи распоређени.

У оквиру представе јеванђелисте Матеја у пандантифу уочава се употреба античке перспективе (сл. 1). При анализи ове сцене, поред елемената других пројекционих система, истиче се грађевина са леве стране која је решена помоћу античке перспективе. Споменут метод *скијаџрафије*, тј. специфичног коришћења бојених и валерских вредности је очигледан при конструисању стубова грађевине. Такође се може приметити да је даљи стуб ужи од предњег, односно предмет удаљенији од посматрача је мањи. Метод *сценоџрафије* изражен је приказивањем фронталне, бочне и горње стране објекта у истој равни.

Античка перспектива је остварила утицај на друге пројекционе системе, а послужила је као база на којој је развијена савремена научна перспектива. Иако се ова два концепта поклапају само у најосновнијем схватању треће димензије, третирање елемената код ових система се знатно разликује. Међутим, ова разлика је значајна за утицај перспективе античког периода остварен на инверзну перспективу.¹⁶

ОРТОГОНАЛНА ПРОЈЕКЦИЈА

Својства ортогоналног система, употребљена су при осликавању већег броја архитектонских елемената у оквиру сачуваних композиција зидних слика насталих током прве половине XIII века. Ортогонални начин обраде сликане архитектуре представља концепцијски најједноставнији пројекциони систем. Хришћанска уметност је овај систем усвојила као реакцију на реалистичку пројекцију античке перспективе, што је подразумевало прелазак из потпуног илузионизма при осликавању простора у плошну сведеност архитектонских маса и редуковање простора слике у површину.¹⁷ Не узимајући у обзир сликарске ефекте, изолованим сагледавањем овог пројекционог система, добија се утисак непотпуне изражености тродимензионалних вредности. Природно сагледавање простора имитира њему најближу пројекциону конструкцију – перспективу, према којој се две паралелне праве привидно секу у бесконачности, у складу са чим се јављају скраћења сразмерна удаљености од очне тачке. Код ортогоналне пројекције, паралелни пројекцијски зраци су управни на раван слике. Због тога се може рећи да скраћења одсуствују, тј. све величине и вредности се представљају свођењем на исту раван.¹⁸ Мана овог система је приказивање пројекција извесних тела нејасно, односно одређене равни се показују као праве.¹⁹

Основе ортогоналног начина конструисања су садржане у Платиновим тумачењима простора. Ставови исказани у другој Енеади указују на његово оспоравање карактеристика феномена људске визуелне перцепције, која подразумева смањивање величина и интензитета боја при удаљавању предмета. Његове идеје о перцепцији простора потичу од Платонових тумачења, који је јасније изнео проблеме античке перспективе и у односу на њу, фрагментарно изнео ставове који су потенцијално водили ка настанку изразите плошности при сликању простора. Ослањајући се на Платонова објашњења, Плотин закључује да би предмет требало посматрати што ближе самом оку, како би био сагледан у својим истинитим вредностима. Овакво мишљење се може повезати са својствима ортогоналне пројекције, која подразумевају да се различити облици елиминацијом перспективних скраћења приказују у предњем плану слике, непромењени у боји и величини.²⁰

Једна од најпознатијих остварења студеничког зидног сликарства представља композиција Распеће Христово (сл. 2). Од малобројних архитектонских елемената у оквиру ове сцене, издваја се површина зида који се простире дуж доњег дела сцене. Већи део позадине заузима плава боја неба са звездама, док

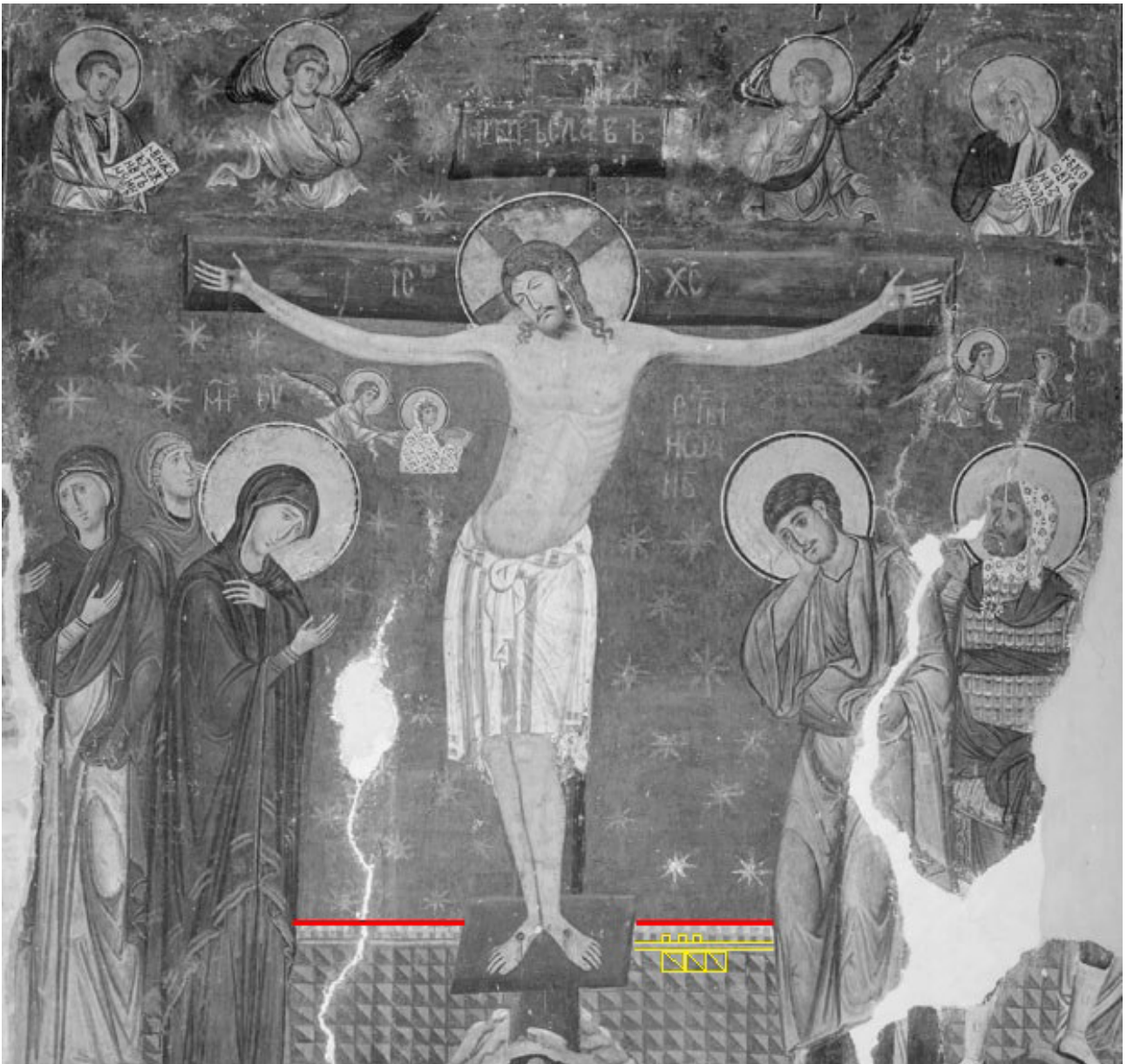
16 А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад, 1970, 72.

17 *Исто*, 50.

18 *Исто*, 50–51.

19 В. Ђуровић, *Нацртна геометрија*, Београд, 1977, 392.

20 А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад, 1970, 52–54.



Сл. 2

су архитектонске масе сведене на минимум. Зид је ортогонално пројектован и посматрач може видети само једну – предњу страну овог архитектонског елемента. Комплекснији приказ сликане архитектуре решен помоћу ортогоналне пројекције, може се видети у делу представе Сретење, тј. приказу Богородице са Христом на западном делу олтарске преграде. У оквиру представе Сретење, уочава се више архитектонских елемената – висока грађевина, зид, капија, степениште и тло. Сви елементи су низани једни изнад, односно поред других и представљени су фронтално, тј. посматрач сагледава једино предњу страну сваког представљеног архитектонског елемента. Примери оваквог начина приказивања архитектонских објеката могу се видети и у зидним сликама Цркве Христовог Вазнесења у Милешеви. Сликаство манастира Милешева настаје у периоду 1221–1228. године. У оквиру сцене Благовести (сл. 3), иза фигуре Богородице се налази ортогонално пројектована грађевина. При геометријској анализи објекта, може се закључити да је грађевина постављена косо у односу на раван слике, тако да се ортогоналним пројектовањем могу сагледати предњи



Сл. 3

и бочни зид грађевине. Иако је ортогонална пројекција сведенији начин приказивања архитектонског простора, она је наговестила потребу за приказивањем више страна истог објекта у равни слике, што је систем инверзне перспективе додатно нагласило. Употреба ортогоналне пројекције елиминише илузионистичке ефекте дубине простора свођењем облика на исту раван, али је тродимензионалност представљених елемената наглашена идејом сагледавања више страна истог објекта. То омогућава виђење целине као што би то било могуће покретањем ока, тј. кинетичким сагледавањем. Развијање овог својства је могло да се наслути применом античке перспективе, али постаје значајна карактеристика, која добија нови смисао развојем система инверзне перспективе.

Ортогонални систем се углавном повезује са једноставнијим приказима архитектонских маса и целина. У сценама у којим је сликана архитектура комплекснија, уочљива је употреба више врста пројекција. Милешевска композиција

Мироносице на гробу Христовом је пример наведеног. Грађевина представљена иза фигуре Белог Анђела је ортогонално пројектована, док се сагледавањем објекта на ком је позиционирана сама фигура Анђела уочава употреба инверзне перспективе. Може се претпоставити да је чак и код представа за које је карактеристична једноставност сликаног простора, постојала потрага за погодним начином уклапања више архитектонских објеката, односно системом приказивања сликане архитектуре која би пратила шири и комплекснији наратив у оквиру композиција, који је карактеристичнији за зидно сликарство друге половине XIII, као и XIV века.

Плошност и једноставност ортогоналног система није спречавала тражење за наглашавањем просторне дубине или волумена, због чега је важна карактеристика сликаног простора контраст светлог и тамног, поготово када су у питању примери композиција насталих у првој половини XIII века.

ОДНОС СВЕТЛОГ И ТАМНОГ

Једноставност сликаног простора, прате симболична решења на основу којих се може закључити да приказивање архитектонских форми није било примарно, што доказује и живопис Богородичине цркве у Студеници. Из тог разлога се сликани простор могао тумачити на основу анализе односа између светлих и тамних површина, који доприноси ефекту волумена и тродимензионалности. Наглашенији однос светло-тамног прати усложњавање архитектонских елемената и потреба за изражавањем просторне дубине. Употреба светло-тамних односа се не може посматрати као директна последица коришћења било ког пројекционог система, али она доприноси утиску о позицији архитектонских елемената у простору, што је првенствено доказано употребом античке перспективе.

Анализирајући одлике сликаног простора, неопходно је напоменути утицај цариградских мозаика и зидних слика, који је посебно уочљив при анализи сликаног простора студеничких фресака. Боја позадине се може поделити на три врсте: златну, жуту и плаву позадину. Увођење позлаћене позадине је представљало смелу новину, која је касније прихваћена и усавршена израдом фреска манастира Милешеве, Сопоћана и Градца.²¹ Уједначена златна позадина се може сматрати као неодређена и несамерљива област, која означава етерични волумен светлости фиксиран у равни слике. Сликањем чисте декоративне површине, постојање треће димензије је неизвесно. У овом случају, може се претпоставити да она не постоји, али се може закључити и да је бесконачна.²²

При сагледавању једноставних композиција са оваквом врстом позадине, може се анализирати волумен сликаних фигура. Уколико постоји другачија обрада позадине, тј. додатна назнака простора у виду архитектонских елемената, волумен и тродимензионалност могу бити јасније дефинисани. Уједначена осветљеност свих фигура и архитектонских елемената у оквиру композиције представља одлику решавања сликаног простора у студеничком зидном сликарству – сваки насликани елемент је осветљен на центру и осенчен на периферији. Централна осветљеност просторних елемената, као и сваке фигуре, доказује

21 С. Мандић, *Богородичина црква у Студеници*, Београд, 1966, 6–8.

22 А. Стојаковић, „Композиционе вредности инверзне перспективе у нашем средњовековном зидном сликарству” у: *Зборник архитектонској факултета*, Београд, 1960, 3.

бескрајну удаљеност светлосног извора.²³ Може се тумачити да је уједначеност осветљења на композицији последица спољног извора светлости. Архитектура већих храмова углавном подразумева доста прозорских отвора који омогућавају дифузно осветљење унутар цркве. Према С. Склирису, зраци који долазе од спољног извора светлости обасјавају зидне слике, тј. пружају се паралелно и не падају косо у односу на раван слике.

На основу сликања светлости и сенке, могуће је нагласити дубину простора и постојање планова, чиме се надомешта строга фронталност ортогоналне пројекције. Коришћење наглашенијег односа светлости и сенке доприноси утиску волумена, међутим при коришћењу ове пројекције често недостаје утисак о постојању просторних планова. Утисак о постојању планова се може добити коришћењем одређеног распореда просторних елемената. Низање елемената, тј. смештање једног објекта испред/иза другог доприноси утиску о дубини простора. Сликањем малог броја једноставних архитектонских елемената, постојање планова је недовољно изражено. Исти утисак се добија и ређањем више елемената у истој равни. Међутим, утисак о волумену искључиво зависи од обраде површине појединачног елемената, односно ликовних вредности као што су валерска вредност, контраст светло-тамног, употреба боје и сл.

Конструктивни елементи студеничке композиције Распећа Христовог (сл. 2) су добили тродимензионалне квалитете помоћу сенчења. Зид иза фигура садржи седам редова квадрата дијагонално подељених на две нијансе црвеносмеђе боје. Овом поделом се добија утисак уједначених испупчених делова зида целом дужином, налик на плочице. Тиме је изражен волумен представљене површине зида. Такође, на врху зида је присутна дебља хоризонтална линија испуњена низом црвених и окер квадрата. На суптилан начин је уметник овиме потенцијално покушао да прикаже врхове бедема. Бедеми не представљају страни просторни елемент при осликовању сцене Христовог Распећа, али је овде исти решен у виду орнаменталног детаља. Низањем боја од тамнијих ка светлијим у овом сплету линија и квадрата је такође назначена тенденција ка описивању треће димензије. Иако је карактеристика сликаног простора ове композиције прочишћеност, минималним средствима је успешно наглашен волумен сликане архитектуре.

Милешевски живопис садржи одлике на основу којих се може посматрати засебно у односу на епоху којој припада. Разлог томе може бити специфичан карактер одређених композиција у наосу, као и неуједначени израз, пун супротности, који потиче од угледања на различите узорне.²⁴ Фреске обједињују два уметничка тока: архаичан, надахнут старим византијским мозаицима и новији ток, који је подразумевао стилске карактеристике итало-романичког сликарства из периода XII и XIII века. Могу се уочити одређене разлике, али и сличности у односу на сликарске ефекте коришћене при настанку студеничког зидног сликарства. Посматрањем композиција у наосу, уочљива је сведеност контраста између светлог и тамног на минималну меру, што додатно подвлачи плошни карактер сликане архитектуре у оквиру композиција. Светао општи тоналитет даје предност површини над волуменом и на тај начин просторне вредности ортогонално пројектованих архитектонских објеката остају неистакнуте. У одређеним композицијама, форме се из тог разлога стапају са златном позадином,

23 С. Склирис, *Ликовни простор у византијској иконографији*, Београд, 1988, 59–61.

24 С. Радојчић, *Милешева*, Београд, 1971, 23.

која је у односу на студенички живопис постала карактеристика још већих површина зида.

Може се закључити да је коришћење одређених односа боја и контраста између светлих и тамних површина одраз уметничког начина изражавања и стилских карактеристика епохе. Захваљујући томе, долазе до изражаја ефекти помоћу којих посматрач добија утисак о позицији датог архитектонског елемента у простору, без обзира на коришћени пројекциони систем. У случају ортогоналног система, контраст светло-тамног подразумева карактеристику којом се могао нагласити волумен.

КОСА ПРОЈЕКЦИЈА

Коса пројекција подразумева систем у којем су паралелни пројекциони зраци произвољно нагнути у односу на раван слике.²⁵ Коса пројекција доприноси да се лакше сагледају представљени просторни елементи у односу на систем ортогоналне пројекције.

Примери косе пројекције се могу наћи на зидним сликама Цркве свете Троице у манастиру Сопоћани, настале у периоду 1272–1276. године. Најдрагоценије сопоћанске зидне слике се налазе у наосу манастира. Фреске протезиса, ђаконикона, спољашње припрате и бочних капела заостају за највреднијим сликарским остварењима манастира.²⁶ Поређењем сликарства храма и унутрашње припрате, уочава се неколико разлика – колорит, тонско схватање, иконографски програм и композиционе карактеристике. Последица различитих стилских схватања сликара централног дела храма и сликара унутрашње припрате је омогућила да неки примери зидних слика припрате делују композиционо слободније, уз израженије представљање простора.²⁷ Прикази архитектуре су овде израженије пратили ток радње. Пример представља композиција Јаков са синовима (сл. 4). Значајност и ауторитет личности Јакова истакнута је грађевином насликаном у позадини, која је косо пројектована. Просторна дубина је назначена због наизглед логичнијег положаја архитектонског објекта у простору у поређењу са архитектонским представама решеним помоћу ортогоналне пројекције. Ова представа такође садржи елемент пројектован у инверзној перспективи – столица на којој је представљена седећа фигура Јакова, што је само још један доказ преплитања више врста пројекција.

Зидно сликарство на самом крају XIII века обележиле су фреске Цркве светог Ахилија у Ариљу, које су настале 1296. године. При посматрању зидних слика Цркве светог Ахилија, уочавају се комплексна решења архитектонских представа. То је уочљиво при сагледавању композиција Успења, Сретења и Рођења Богородице. У овим фрескама налазимо примере више пројекционих система. Иако преовладава инверзна перспектива, у композицији Сретења уочљива је употреба косе пројекције при конструисању централне грађевине. Продор у дубину је додатно остварен степеништем решеним у инверзној перспективи, које води ка ниским зидинама, затим приказу олтара под витким киворијем и на крају централној грађевини. Може се закључити да је више нових решења остварено у сликаној архитектури ове ариљске композиције у односу на претходна остварења XIII века. Међутим, и поред наглашенијег осећаја за прикази-

25 Љ. Гагић, *Нацртна геометрија*, Београд, 2002, 56.

26 В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд, 1991, 133.

27 В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд, 1991, 133–134.



Сл. 4

вањем просторних планова, архитектонске масе не прате доследно и уравнотежено приказану радњу и ликове.

Успешније решење тог типа представља композиција Успење Богородице у истој цркви. Према Д. Војводићу, грађевина са леве стране сцене је ортогонално пројектована, док је комплекснија грађевина насликана на десној страни решена помоћу косе пројекције.²⁸ Детаљнијом анализом, може се уочити да је леви архитектонски објекат ипак решен помоћу косе пројекције, што у овом случају може бити последица непрецизности сликара. Пројекциони зраци се налазе под произвољним углом, који није прав, што би представљало карактеристику ортогоналне пројекције. Са друге стране, из истог могућег разлога, може се закључити да је десни архитектонски објекат пројектован помоћу инверзне перспективе. То се поготово уочава сагледавањем централног и највишег дела грађевине, као и бочне стране исте. Распоред архитектонских маса у оквиру ове сцене ипак остварује равнотежу и склад, и прати приказан догађај, тј. групације фигура приказаних на једној и другој страни композиције.

Систем косе пројекције је ближи природном виђењу у поређењу са ортогоналним системом, али се не подудара са концептом перспективе због лишености

²⁸ Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светиої Ахилија у Ариљу*, Београд, 2005, 178.

конверговања пројекционих зракова ка коначним тачкама недогледа. Уз коришћење косе пројекције, омогућено је јасније разликовање просторних планова и наглашена просторна дубина. Мада, треба имати у виду да коса пројекција, као и други пројекциони системи коришћени у српском средњовековном сликарству, нису геометријски испоштовани у потпуности. Комбинације више пројекционих система и слободно уметничко изражавање, доприносило је јединствености и аутентичности многих архитектонских представа.²⁹

ПРЕОБРАЖАЈ У СЛИКАЊУ АРХИТЕКТОНСКОГ ПРОСТОРА

Велике површине зида и потреба за сликањем детаљнијих и комплекснијих сцена изазвала је усложњавање сликаног архитектонског простора и самим тим сложеније коришћење пројекционих система. То се огледа како у комбинацијама више врста пројекција, тако и постављању јасног циља сликања архитектуре.

Преображај у схватању архитектонског простора у оквиру слике се испољава у нашем зидном сликарству током неколико деценија XIII века, а зидно сликарство Цркве Успења пресвете Богородице у манастиру Морача представља прелазну тачку између двеју различитих концепција. Настало око 1260. године³⁰, морачко зидно сликарство садржи примере доста комплекснијих архитектонских представа, за разлику од упрошћених просторних елемената милешевског, а поготово студеничког живописа. Зидне слике Богородичине цркве у Студеници и Цркве Христовог Ваазнесења у Милешеви су представљале узор при настанку морачког живописа, мада посебну вредност овим фрескама дају складна композициона решења и упечатљив колорит у коме преовлађују хладнији тонови, што представља разлику у односу на наведене примере. Најстарије морачко сликарство такође показује израженију тежњу за продубљивањем архитектонског простора уз наглашенији осећај за волумен. Због малог броја сачуваних композиција, може се претпоставити могућност настајања покушаја решавања сликаног простора помоћу система инверзне перспективе, али је дефинитивно израженија тенденција ка дескрипцији треће димензије у односу на претходно настале живописе. То се пре свега примећује на основу пластичности коришћене при обради лица и фигура. Напушта се изразита фронталност, а продор у простор се осећа захваљујући распореду фигура. Пре морачког живописа, волумен је био значајнија одлика насликаних фигура. Фрескама у Морачи је остварена јаснија тежња да се исто постигне и сликањем архитектонског простора. Пластична обрада обухвата сликану архитектуру, а продор у простор даје компоновање архитектонских елемената по дијагоналама.³¹

Композиција која приказује прилично комплексна решења при сликању архитектуре је Рођење светог Илије (сл. 5). Сликана архитектонска целина је пре свега богатија у поређењу са претходно наведеним примерима. Посматрањем архитектонских елемената ове сцене, уочава се примена више пројекционих система, као и наглашени осећај за волумен и тродимензионалност, што је поготово уочљиво на крову представљене грађевине, односно вешто приказаном црепу. Према А. Стојаковић, архитектонске представе у оквиру ове сцене

29 А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад, 1970, 55–58.

30 С. Петковић, *Морача*, Београд, 1986, 24.

31 С. Радојичић, *Старо српско сликарство*, Нови Сад, 2010, 56.



Сл. 5

су решене системом косе пројекције³², међутим детаљнијим посматрањем се може закључити комбиновање различитих врста пројекција, као и постојање елемената пројектованих у инверзној перспективи. Распоред фигура и архитектонских елемената представља јединствено решење, у ком су у први план постављене две лежеће и једна седећа фигура. Иза постеље Илијине мајке су приказана три анђела допојасно. Иза њих се нижу архитектонски облици који прате динамику сцене, која је постигнута дијагоналама композиције, дефинисаним паралелним ивицама архитектонског објекта. Оне указују на лик анђела који држи светог Илију.³³ Оваква конструкција издваја композицију Рођења светог Илије у односу на све друге примере најстаријег морачког зидног сликарства. Први пут динамика архитектонских елемената упућује на динамику идејне садржине сцене, што постаје једна од основних карактеристика система инверзне перспективе. Иако се не може закључити да је систем инверзне перспективе доследно примењен, препознатљиве су назнаке система који ће се значајније обликовати настанком фресака у Сопоћанима.

Наглашавање идејне концепције слике помоћу сликане архитектуре је постала битна карактеристика зидног сликарства од друге половине XIII века. У великом броју композиција насталих у првој половини XIII века, ова карактеристика је мање наглашена, односно сама сликана архитектура је пратила динамику сцене на другачији начин, не упућујући нужно на тему композиције. У оквиру манастирског комплекса Пећке патријаршије постоје примери коришћења система ортогоналне и косе пројекције уз структурну организацију простора ради истицања језгра композиције, али и докази изостављања истог. Зидно сликарство Цркве светих Апостола у Пећи садржи више сликаних слојева, урађе-

³² Исио, 117.

³³ С. Петковић, *нав. дело*, 36.

них у различитим периодима. Најстарије зидне слике настале су средином XIII века и налазе се у олтарском и поткуполном простору. Овај живопис самим тим даје увид у више концепција решавања сликаног простора. Старија стилска обрада приказује једноставну архитектуру представљену помоћу ортогоналног система, док је новијом концепцијом испољена наклоност према комплекснијим архитектонским целинама реализованим системима ортогоналне и косе пројекције уз укључивање елемената инверзне перспективе. Живопис Цркве светих Апостола, уз фреске манастира Мораче, доказује да се примери зидног сликарства овог периода налазе на прекретници два различита начина схватања и конципирања сликаног архитектонског простора. Прва значајна карактеристика ових зидних слика која упућује на развитак система инверзне перспективе јесте потреба да се архитектонским простором ограничи садржајна целина, што се може приметити у сцени Исус Христ се јавља апостолима.³⁴ Са друге стране, иста сцена у Богородичиној цркви, настала у првој половини XIV века, садржи архитектонски приказ који даје неутралан однос према идејном тежишту приказане сцене.³⁵

Коса пројекција је, за разлику од ортогоналне пројекције, унела вредности ближе људској перцепцији, због чега косо пројектована архитектура у оквиру различитих композиција пружа посматрачу бољи утисак просторних односа. Овај систем је такође понекад успео да омогући директније обухватање и представљање радње у односу на ортогоналну пројекцију, као и античку перспективу. Међутим, тражењем система који ће на то недвосмислено упућивати, долази до развоја система инверзне перспективе.

ИНВЕРЗНА ПЕРСПЕКТИВА

Израз обрнута, обратна или инверзна перспектива би лако могао да наведе на погрешно тумачење, с обзиром да значење овог појма не подразумева да је метод настао инверзијом научне перспективе. Научна перспектива подразумева јасно одређени систем код којег су величина и међусобни однос непознатих вредности условљени познатим вредностима. Цео концепт научне перспективе настао је из емпиријских и теоријских научних истраживања, делимично основаних законима оптике и математике.³⁶ За разлику од научне, инверзна перспектива не подразумева чврст систем у којем би целина и њени елементи били дефинисани неким утврђеним односима и величинама. У овом систему је обрнут положај очне тачке према ликоравни и зависно од тога и положај тачака ка којима зраци конвергују у простору – одатле потиче назив овог система. Како А. Стојаковић објашњава, уобичајени начин представљања простора методама научне перспективе подразумева да је очна тачка позиционирана испред ликоравни, тако да паралеле конвергују у недогледе који се налазе у линији хоризонта. Ако се код инверзне перспективе очна тачка налази иза ликоравни у посматраном простору, паралеле конвергују ка посматрачу слике, уместо од њега и тиме се добијају скраћења обрнута нормалном виђењу.³⁷ Паралелни

34 А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад, 1970, 116.

35 *Истио*, 56.

36 Исти, „Композиционе вредности инверзне перспективе у нашем средњовековном зидном сликарству” у: *Зборник архитектонској факултета*, Београд, 1960, 5–6.

37 *Истио*, 6–7.

правци се отварају с увећањем дистанце.³⁸ Сам термин је прихваћен чланком Оскара Вулфа из 1907. године, који објашњава карактеристику сликаног простора у византијском сликарству која подразумева збир различитих перспектива – птичје, која подразумева посматрање предмета одозго, као и фронталног сагледавања предмета. Бавећи се анализом фронталног сагледавања, Вулф објашњава проблематику сагледавања објеката у даљини.³⁹ Научна перспектива подразумева да се предмети удаљенији од посматрача сагледавају као мањи, док инверзна перспектива решава тај проблем увећавањем удаљенијих објеката, тј. сужавањем истих који су ближи посматрачу. С једне стране, он истиче утицај *сценографије* на настанак инверзне перспективе и перципирање простора од стране посматрача, који се налази изван простора слике. Са друге стране, он такође прихвата тезу *унуџрашње ѿачке ѿлегишѿа*, која подразумева хипотетичку позицију посматрача унутар сликаног простора и сагледавање истог на тај начин.⁴⁰ Значај ове одлике јесте сврставање посматрача као једног од делова приказане сцене, односно системом инверзне перспективе, сликана архитектура обухвата и самог посматрача.⁴¹

Неки аутори су сматрали да је инверзна перспектива настала обртањем система линеарне ренесансне перспективе. Лев Жегин⁴² доприноси овом ставу и изводи закључке наизглед логичне на основу Вулфове теорије. Он објашњава феномен састајања паралелних линија, тј. праваца архитектонских објеката у тачки нестајања у даљини. Као пример истиче константинопољски мозаик у Аја Софији, где се јасно уочава да би се зраци повучени на основу ивица постаментa на којем се налази Богородица, састали у одређеној тачки, само што се то догађа у оквиру простора посматрача, што је супротно законима линеарне перспективе.⁴³ Са друге стране, издвајају се и аутори који су изучавали Вулфове ставове искључиво сагледавајући принципе инверзне перспективе на основу метода *сценографије*. У том смислу, Павел Флоренски⁴⁴ у једном тексту износи тврдњу која описује инверзну перспективу као феномен који подразумева да се облик мења, тј. увећава у складу са даљином и висином зидне слике, односно сразмерно удаљавању од самог гледаоца. Овакво мишљење је довело до различитих савременијих теорија о изменама и стварању изобличених објеката ради стварања јасније слике посматрачима који је сагледавају одоздо, са страна и из удаљених позиција.⁴⁵ Постојали су и поборници става да инверзна перспектива представља природан, објективан начин сагледавања, познат људском оку. Карл Доелман⁴⁶ такође доприноси теорији о инверзној перспективи представљањем концепта хијерархијског редоследа, који подразумева да је увећавање архитектонских елемената у складу са већом раздаљином од посматрача, последица

38 И. Марцикић, *Ефекти конструкције простора у визуелним уметностима* (докторска дисертација), Београд, 2002, 274.

39 С. Antonova, *op. cit.*, 464.

40 *Ibid.*, 464.

41 Е. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, New York, 1991, 114.

42 Лев Жегин (*Lev Zhegin*; 1892–1969) – руски сликар.

43 С. Antonova, *op. cit.*, 465.

44 Павел Александрович Флоренски (*Pavel Alexandrovich Florensky*; 1882–1943) – руски теолог, филозоф и математичар.

45 С. Antonova, *op. cit.*, 465.

46 Карл Доелман (*Karl Døehlemann*; 1864–1926) – немачки писац, теоретичар и геометричар.

истицања важности тих елемената. Оно што је важније, на слици би требало да буде представљено као веће.⁴⁷

Када су у питању узорци за настанак многих решења при решавању сликаног простора слике, већ је споменуто да је монументално сликарство понекад пратило идеје остварене минијатурама у оквиру илуминираних рукописа. То је такође вероватно допринело развоју инверзне перспективе у зидном сликарству. У једном манускрипту из X века (*Guest-Coutts New Testament*)⁴⁸, предмети који окружују Јеванђелисту Луку су пројектовани коришћењем инверзне перспективе (сл. б). Иако овај пример показује употребу инверзне перспективе, она се не користи са јасном функцијом у виду система, већ искључиво ради представљања одређених елемената у простору.

Освртом на српско средњовековно зидно сликарство, уочава се веома мали број сачуваних композиција зидног сликарства Цркве Успења пресвете Богородице у Морачи, као и најстарих сликаних слојева Цркве светих Апостола у Пећи, које не пружају довољно доказа јасног почетка употребе инверзне перспективе као целовитог система. Појединачни архитектонски елементи јесу представљани помоћу инверзне перспективе у морачком и пећком сликарству, као и много раније, што показује и пример наведеног илуминираног рукописа. Такође је већ било познато комбиновано приказивање са другим системима, међутим каснији примери указују на употребу инверзне перспективе као система који је обухватио више елемената на сцени. Из тог разлога се фреске Цркве свете Тројице у манастиру Сопоћани, настале у периоду 1272–1276. године, сматрају првим примерима јасног коришћења новог система.⁴⁹

Композиција Причешће апостола, која се налази у олтарском своду Цркве светих Апостола, садржи приказе архитектонских елемената изражених помоћу ортогоналног система у горњој половини сцене, и трпезе решене употребом инверзне перспективе у доњем левом углу. Дубина простора наглашена је позицијом киворија. Исус Христ, који се налази испод киворија, пружа део хлеба апостоу Петру, који својим телом делимично заклања део једног од четири насликана стуба.⁵⁰ Такође су уочљиви драстично комплекснији и разноврснији прикази сликане архитектуре. Јасан увид у то пружа сцена Неверовање Томино, где архитектонске представе готово испуњавају читаву позадину. Међутим, све композиције одликује изражена статичност, која се додатно наглашава сликањем великог броја архитектонских елемената употребом ортогоналне пројекције. Употреба инверзне перспективе уочљива је у сцени Одашиљање апостола. Несразмерно ситна архитектура приказана је инверзним системом, где се као и код трпезе у оквиру композиције Причешће апостола, стране архитектонских елемената видно сужавају према посматрачу.⁵¹ Наведене одлике приказују ток стварања новог концепта у решавању сликане архитектуре.

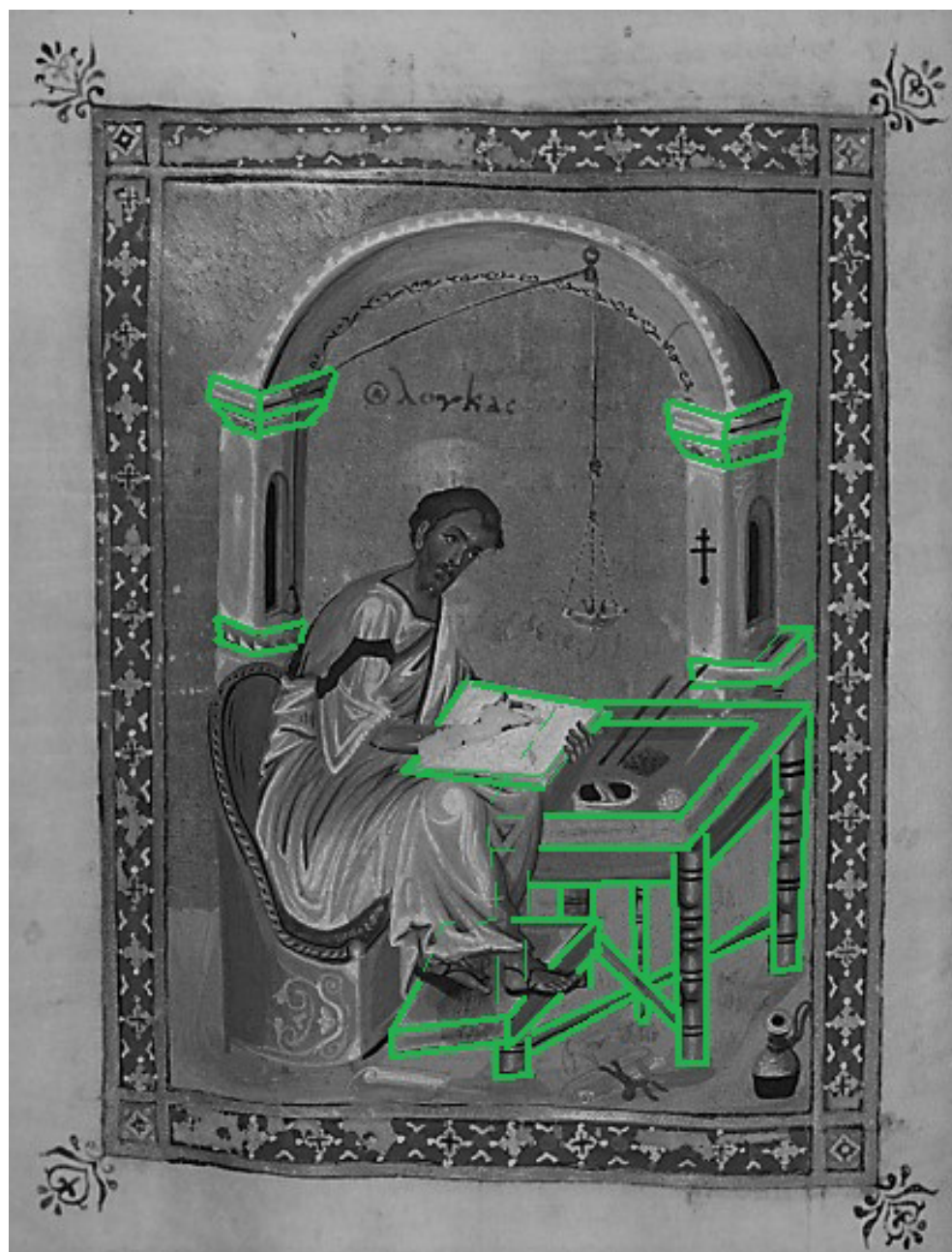
47 С. Antonova, *op. cit.*, 465.

48 Грабар пише о међусобном утицају зидног сликарства и илуминираних рукописа насталих у X и XI веку (в: А. Grabar, *The Great Centuries of Painting, Byzantine Painting*, Lausanne, 1953, 41–42), а Стојаковић наводи манускрипте из XI века као узор за идеје решавања архитектонског простора у монументалном сликарству (в: А. Стојаковић, *Архитектонски њросџор у сликарсџиву средњовековне Србије*, Нови Сад, 1970, 58)

49 А. Стојаковић, *Архитектонски њросџор у сликарсџиву средњовековне Србије*, Нови Сад, 1970, 118.

50 В. Ј. Ђурић, С. Ђирковић и В. Кораћ, *Пећка Паџријаршија*, Београд, 1990, 61.

51 *Исџо*, 62.

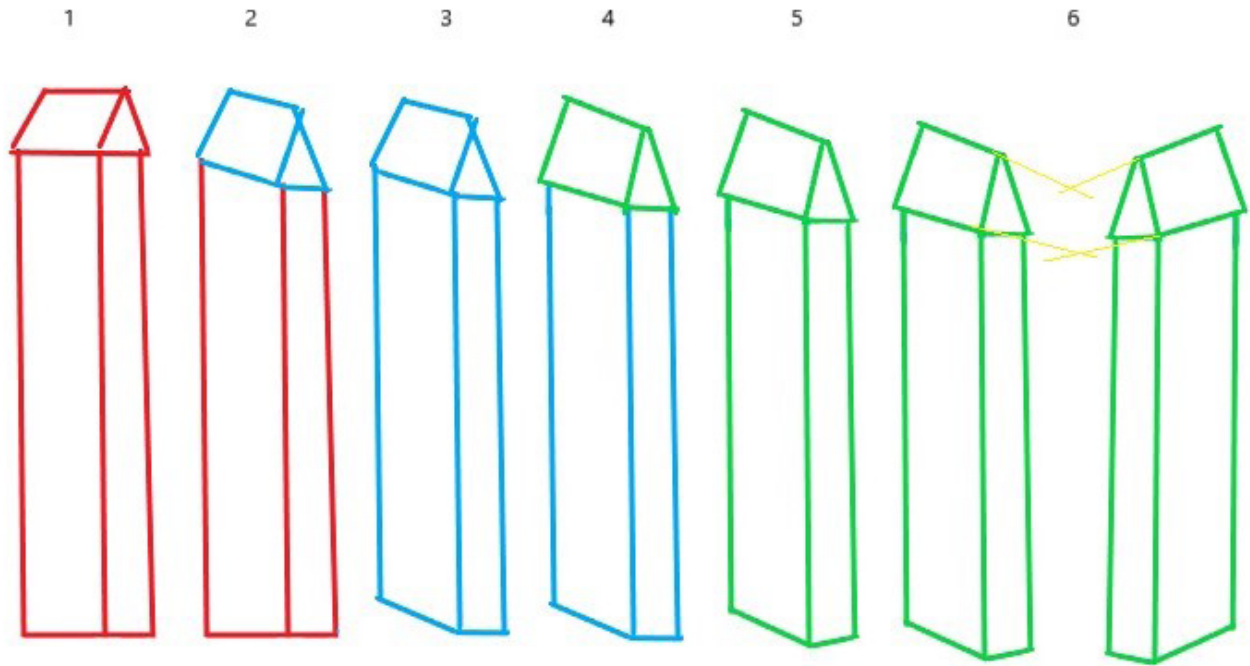


Сл. 6

СИСТЕМ ИНВЕРЗНЕ ПЕРСПЕКТИВЕ

Због малог броја трагова који су сачувани из тог и претходних периода сликарства, као и због преплитања више пројекционих система у оквиру истих, не може се утврдити тачна линија развоја система инверзне перспективе, али се може претпоставити начин развоја архитектонских решења истицања централне теме у оквиру сцене (сл. 7). Овакав шематски приказ може грубо назначити начин образовања јасне идеје основне функције архитектонских представа. Прикази косе пројекције су сликани у комбинацији са ортогоналним системом, док други показују све јаснију тенденцију ка приказивању архитектонских елемената помоћу система инверзне перспективе.

Архитектонски елементи решени помоћу инверзне перспективе су у многим композицијама насталим током XIII века, приказивани у комбинацији са орто-



Сл. 7

гоналном и косом пројекцијом. Оно што разликује изоловани елемент сликан у инверзној перспективи у оквиру композиције, од сликане архитектуре решене помоћу система инверзне перспективе, јесте начин образовања архитектонских склопова који недвосмислено прате динамику радње и упућују на тежиште композиције. Из тог разлога се може рећи да је инверзна перспектива, иако коришћена много пре XIII века, добила облик и карактеристике јединственог система током овог периода, обухватајући све наведене врсте пројекција.

Идеалан пример представља сопоћанско сликарство, у којем су заступљено више пројекциони облици који су се појављивали током XIII века. Композиција Успење Богородице (сл. 8) то и доказује. Очигледна је употреба система ортогоналне и косе пројекције, а према одређеним елементима се препознаје коришћење инверзне перспективе. То је вероватно уочљивије при посматрању грађевине приказане на десној страни, због очигледне употребе ортогоналног система пројектовањем грађевине која је представљена у левом делу исте композиције. Значајност ове сцене лежи у, први пут, јасно виђеним карактеристикама које ће образовати нови систем. Зидно сликарство је до тада дало примере употребе инверзне перспективе при конструисању појединачних архитектонских елемената. То се може приметити и на основу других сцена сопоћанског живописа. Сликањем сцене Купања Христа у оквиру композиције Рођење Христово, уметник се користи идејама инверзне перспективе у конструисању столице. Међутим, главна одлика монументалне композиције Успења Богородице представља изношење очигледне тежње да у нови концепт буду укључене архитектонске целине. Ове целине имају улогу истицања теме сваке сцене, што је остварено композицијом Успења Богородице.

Осим конструкционих сегмената који упућују посматрача на језгро композиције, на основу положаја фигура и њиховог међусобног односа, ова карактеристика је додатно подвучена. Сопоћански живопис даје још једном увид у



Сл. 8

разноликост стилских и структурних карактеристика, које су имале различите узоре. До тада познато фронтално представљање фигура изражено је у сопоћанској фресци Дванаестогодишњи Христос у Храму. Фигура Исуса Христа је централно позиционирана, и полулук на коме заседа се отвара симетрично према посматрачу. Са друге стране, у оквиру зидних слика Цркве светих Апостола у Пећи, издваја се сцена Јеврејског суда коме председава Ана. Приказане фигуре се налазе у међусобном односу, две фигуре судија су чак окренуте леђима у односу на посматрача композиције, а све фигуре повезује дијалог. То је први познати пример у историји српског сликарства да су сликани објекти, архитектура и целокупан простор постали равноправни људском лику, који се до тада првенствено истицао као најважнији чинилац у оквиру једне композиције.⁵² Ова врста објективности је инспирисана хеленистичким минијатурама⁵³, а директан утицај се може видети у сцени Успења Богородице у Сопоћанима. Иако нема фигура приказаних с леђа, фронтално и бочно приказане фигуре поново истичу тему, коју наглашавају и правци ивица насликаних објеката. Многобројне фигуре су окренуте према централном догађају, тј. лику Христа, који стоји изнад лежеће фигуре Богородице.

Већ споменути примери зидног сликарства Цркве светог Ахилија у Ариљу настају на крају XIII века. Стилске и композиционе вредности сопоћанског живописа најавиле су почетак новог, наративног стила. Мноштво нових стилских одлика је прихваћено ариљским живописом, мада се може рећи да са техничког аспекта ове зидне слике нису успеле да досегну квалитет остварен прет-

⁵² С. Радојичић, *Старо српско сликарство*, Нови Сад, 2010, 79.

⁵³ Исто, 79.

ходним истакнутим узорима.⁵⁴ Ипак, чврсто моделоване фигуре, архитектонски елементи пројектовани у инверзној перспективи и тамна боја позадине су биле основне одлике стила ренесансе Палеолога, који је владао током XIV века. Опширнија тематика ариљског сликараства захтевала је сложенији начин приказивања сликане архитектуре. Поређењем сопоћанске и ариљске композиције Успење Богородице, може се закључити да је ариљска фреска знатно једноставнија, док архитектонска целина још једном не утиче на тумачење централних мотива догађаја. Групаације фигура и њихови ликови одишу одређеном строгоћом и грубошћу, која се не осећа у сопоћанској фресци обрадом исте тематике. Јединствени елементи архитектонског простора се посебно разликују и истичу у композицији Сабор великог жупана Стефана Немање против богумилске јереси. Предмети сликани помоћу инверзне перспективе уочљиви су при посматрању споредних седећих фигура. Међутим, конверговање праваца не упућује на језгро композиције, већ се они секу на различитим местима. У овом случају, инверзна перспектива у служби система функционише другачије – централна фигура и објект су свакако истакнути, али на другачији начин него код сопоћанског Успења. Трон Стефана Немање садржи ортогонално и косо пројектоване елементе. Правци ивица симетричних архитектонских елемената упућују на посматрача, док фронталност централне фигуре наглашава значај Стефана Немање. Иако су ови објекти пројектовани комбинацијом више наведених пројекционих система, једноставност приказане архитектонске целине, која је одлика студеничког и милешевског зидног сликарства, замењује разноврсност типа и величина сликане архитектуре у Сопоћанима и Ариљу, док је још једном остварено функционисање просторних елемената у виду система на другачији начин. Знатно сложенија решења архитектонских целина у њиховог начина смештања у простор, постају битна карактеристика зидног сликарства XIV века.

Систем инверзне перспективе је изменио дотадашњи концепт осликавања простора подређивањем овог система централном догађају. Усложњавање архитектонских елемената је тежило јединственом начину обухватања великих архитектонских целина у склоп приказане радње или ликова. У складу са тим, сликана архитектура у инверзној перспективи је омогућила праћење динамике радње и наглашавање приказаних ликова. У оквиру овог система настају нови експерименти, који су остварени фрескама насталим током XIV века. Значајност концепта инверзне перспективе током XIII века јесте њена улога функционисања у виду система. У том смислу, комбиновање античке перспективе, ортогоналне и косе пројекције, као и инверзне перспективе добија важну улогу ако се сагледава у целини. Та улога подразумева упућивање на тежиште композиције, као и на посматрача, у овом случају учесника сцене.

Инверзна перспектива у наредном периоду делимично задржава улогу истицања идејног концепта сцене, а њена основна функција посебан значај има и дан-данас, што доказују примери употребе исте у оквиру српског, као и европског савременог фреско-сликарства и иконописа.

ЗАКЉУЧАК

Анализа пројекционих система у зидном сликарству XIII века омогућава увид у слојевит начин приказивања архитектонских представа. Једна од основних карактеристика зидног сликарства овог периода јесте симултано коришћење

54 *Исџо*, 77–78.

више пројекционих система. Комбинације античке перспективе, ортогоналне и косе пројекције, као и инверзне перспективе се уочавају током читавог једновековног периода. Комплексност ликовног садржаја и тематике, који постају знатно опширнији у истом периоду, прати потреба за целовитијим сагледавањем сваке представе.

Сам почетак XIII века обележило је зидно сликарство Богородичине цркве у Студеници, које видно даје примат симболици у односу на сликану архитектуру, а чији су прикази крајње једноставни. Нешто сложенији архитектонски склопови, сликани су у Цркви Христовог Вазнесења у Милешеви. Сликана архитектура као саставни део сцене, посебно добија на значају настанком композиција Цркве Успења пресвете Богородице у Морачи, Цркве светих Апостола у Пећкој Патријаршији и Цркве светог Ахилија у Ариљу, где су осим одлика наведених начина пројектовања простора, испраћене јасније назнаке обликовања јединственог пројекционог система. Црква свете Тројице у Сопоћанима представља прекретницу за развој инверзне перспективе као свеобухватног система.

Иако је обрнута перспектива била фрагментарно коришћена и раније, као целовит систем добија значај настанком сопоћанског сликарства, у другој половини XIII века. Вредност система инверзне перспективе лежи у повезивању архитектонских елемената, на начин који ће истакнути значај и симболику представљене радње и ликова. Чак и у случају коришћења више пројекционих система у оквиру исте композиције, систем инверзне перспективе омогућио је обухватање веома садржајних сцена уз евидентно истицање идејног концепта композиције. Такав преображај у начину конципирања сликаног простора и стварање јединственог система такође истиче општу важност архитектонских представа. Оне су чинилац структуре, који нама – посматрачима, даје прилику да откријемо унутрашњу логику и концепт сваке композиције, који се никада не може у потпуности ослањати на јасно одређене законе нити чисту објективност општих тумачења.

ЛИТЕРАТУРА

Antonova, Clemena. „On the Problem of “Reverse Perspective”: Definitions East and West” in *Leonardo*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2010, 464–469. https://www.researchgate.net/publication/249562971_On_the_Problem_of_Reverse_Perspective_Definitions_East_and_West [приступљено: 28.5.2021].

Бабић, Гордана, Кораћ, Војислав и Ђирковић, Сима. *Сџугеница*, Југословенска ревија, Београд, 1986.

Војводић, Драган. *Зидно сликарство цркве Светиої Ахилија у Ариљу*, Стубови културе, Београд, 2005.

Гагић, Љубица. *Нацртна геометрија*, Академска мисао, Београд, 2002.

Grabar, André. *The Great Centuries of Painting, Byzantine Painting*, Skira, Lausanne, 1953.

Ђурић, Војислав Ј. *Сопоћани*, Просвета, Београд, 1991.

Ђурић, Војислав Ј, Ђирковић, Сима и Кораћ, Војислав. *Пећка Патријаршија*, Југословенска ревија, Београд, 1990.

Ђуровић, Винко. *Нацртна геометрија*, Научна књига, Београд, 1977.

Живковић, Милош. *Најстарије зидно сликарство Богородичине цркве у Сџугеници и његова обнова у XVI веку* (докторска дисертација), Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2019.

Мако, Vladimir. *The Art of Harmony, Principles of Measuring and Proportioning in Byzantine, Painting Wall*, The Orion Art, Belgrade, 2007.

Мандић, Светислав. *Богородичина црква у Сџугеници*, Издавачки завод Југославија, Београд, 1966.

Марцикић, Ивана. *Ефекти конструкције простора у визуелним уметносћима* (докторска дисертација), Факултет примењених уметности Универзитета уметности у Београду, 2002.

- Panofsky**, Erwin. *IDEA, Prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2002.
- Panofsky**, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*, Zone Books, New York, 1991.
- Петковић**, Сретен. *Морача*, Српска књижевна задруга и издавачко предузеће „Просвета”, Београд, 1986.
- Радојчић**, Светозар. *Милешева*, Српска књижевна задруга и издавачко предузеће „Просвета”, Београд, 1971.
- Радојчић**, Светозар. *Старо српско сликарство*, Академска књига, Нови Сад, 2010.
- Склирис**, Стаматис. *Ликовни простор у византијској иконографији*, Универзитетски образовани православни богослови, Хиландарски фонд и Задужбина “Николај Велимировић и Јустин Поповић”, Београд, 1988.
- Стојаковић**, Анка. *Архитекционски простор у сликарству средњовековне Србије*, Матица Српска, Нови Сад, 1970.
- Стојаковић**, Анка. „Композиционе вредности инверзне перспективе у нашем средњовековном зидном сликарству” у: *Зборник архитекционској факултета*, св. 2, Београд, 1960, 3–18.

Sofija J. RAKIDŽIĆ

ARCHITECTURAL SPACE PRESENTATIONS IN SERBIAN PAINTINGS OF THIRTEEN CENTURY – The Analysis of Construction Systems

Architectural space depicted in wall paintings provides a special framework for each painted scene, with the role of emphasizing the displayed moment and event. The development of Serbian medieval art can be observed on the basis of analysing the construction systems used as methods of presenting painted architecture. The subject of this paper involves reviewing, analyzing and comparing the presentation of architectural space seen in well-known fresco paintings in the following monasteries: Studenica, Mileseva, Moraca, Pecka Patrijarsija, Sopocani and Arilje. The course of the 13th century wall painting represents a complex architectural model, which lead to the formation of specific way of solving spatial depth using the system of reverse perspective. The goal of this research is to define the characteristics of several projection systems: antique perspective, orthogonal projection, cavalier projection and reverse perspective, while emphasizing the importance and meaning behind the representations of architectural space in wall painting in general. By studying the development of the image of architectural space in the 13th century Serbian art, the work provides detailed interpretation of emergence of the reverse perspective system, as a very complex and original construction system, which has a significant function in our medieval art.

Keywords: antique perspective, orthogonal projection, cavalier projection, reverse perspective, painted architectural space, wall painting, Serbian medieval art of the 13th century