

НА РАЗМЕЂУ ИСТОКА И ЗАПАДА: ЖЕФАРОВИЋ У МАНАСТИРУ БОЋАНИ (1737)

Љиљана Н. Стошић

Балканолошки институт САНУ, Београд*

Апстракт: Западноевропска графика као предложак улази после 1600. године у украјинско-руско црквено монументално сликарство (Кијево-Печерска лавра, Јарослављ, Москва, Ростов, Кострома), а потом продире у јерменски катедрални храм Ванк у Исхафану (1691–1701), грчки манастир Фанеромени на острву Саламина (1735) и српски манастир Бођани (1737).

Кључне речи: манастир Бођани, барок, западноевропски графички предложак, Библија Пискатора, Христофор Жефаровић

Западноевропска графика као предложак улази после 1600. године у украјинско-руско црквено монументално сликарство (Кијево-Печерска лавра, Јарослављ, Москва, Ростов, Кострома),¹ а потом продире у јерменски катедрални храм Ванк у Исхафану (1692–1701), грчки манастир Фанеромени на острву Саламина (1735) и српски манастир Бођани (1737).² Посезање за низоземским³ и

* ljljana.stosic@gmail.com

¹ Simon Franklin, "Three Types of Asymmetry in the Manuscripts Engagement with Print", *Canadian-American Slavic Studies* 51 (2017): 351-375; Ljljana Stošić, "Western European Print and the Religious Art in the Balkans (18th -19th Centuries)", у *Art Studies: Old Art - Marginalia* 1, eds. Ivanka Gergova and Elisaveta Musakova (Sophia: Institute of Art History, 2019), 107-121.

² Лазар Мирковић и Иван Здравковић, *Манастир Бођани* (Београд: Српска Академија наука, 1952); Олга Микић, *Дело Христофора Жефаровића* (Нови Сад: Галерија Матице српске, 1961); Радмила Михаиловић, „Утицај западноевропске уметности на српско сликарство XVIII века I: старозаветне теме у манастиру Бођани”, *Зборник за ликовне уметности* 1 (1965): 223-236; Радмила Михаиловић, „Бођани и Библија Јохана Улриха Крауса”, *Зборник за ликовне уметности* 6 (1970): 71-86; Петар Момировић, *Манастир Бођани* (Манастир Бођани: Манастир Бођани, 1980); Дејан Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку* (Београд: Српска књижевна задруга, 1980); Бранислав Живковић, *Бођани: цртежи фресака* (Нови Сад: Галерија Матице српске, 1988); Љиљана Стошић, *Манастир Бођани* (Нови Сад: Покрајински завод за заштиту споменика културе – Платонеум, 2011).

³ Ljljana Stošić, *Beyond Boundaries: Conceptualizing Netherlandish Prints* (Belgrade: National Museum, 2021), 131-140.

немачким илустрованим Библијама⁴ на размеђу светова и векова у православној уметности указује на потребу одбране националних и верских права на местима конфесионалних додира дуж линија разграничења великих светских сила. Реч је о успостављању својеврсних културно-уметничких тампон-зона ради спречавања и ублажавања могућих непосредних етничких и верских сукоба.

Први низоземски старозаветни и новозаветни бакрорези у православном црквеном сликарству XVII-XVIII века превазилазе једнократно отварање према тренутној моди и уметничком ослобађању унутар еклектичког ширења хоризоната. Они из темеља померају не само традиционална стилска полазишта, иконографске поставке и културне моделе православних црквених, али и првих персијских сафавидских дворских сликара школованих у Италији. Позајмљене теме и мотиви, детаљи, фрагменти и акценти унутар вишевековних традиционалних оквира незауостављиво се крећу тражећи нове путеве и истражујући могућности уметничког израза ка још слободнијем стилском уврежавању.

Графички предлошци и сликарски утицаји који су до 1737. године у српску уметност притицали са Југа, са Леванта, после двогодишњег турско-аустријског рата и склапања Београдског мира (1739), тачније, од 1740. пристижу са североистока, из Кијева, Лавова и Москве као званични и заштићени импорт визуелне културе и наредне две и по деценије. Предводећи Другу сеобу Срба из Турске у Аустрију, патријарх Арсеније IV Јовановић Шакабента и Српска православна црква раскидају све везе са Пећком патријаршијом, на чији се трон из Цариграда, султановом вољом, поставља Грк из фанариотске породице, Јоаникије III Караџа (1737–1746)⁵. Рука која је била пружана из Пећи, у Карловцима није могла бити прихваћена, што је било својеврсно симболично знамење и народу који је живео подељен на две територије – или да остане или да устане и оде.

Пре него што су успостављене непосредне уметничке споне између домаћих уметника школованих на страним сликарским академијама и графика као прерада слика великих западноевропских мајстора, приметно је било уважавање низоземских и немачких колорисаних бакрореза, акварела и гвашева из области ботанике, фармакологије, анатомије, медицине, алхемије и географије. Ове књиге на латинском језику, њихове рецептуре и бојене гравире стизале су уобичајеним поморским путевима из Амстердама и Ротердама: јужним, медитеранским правцима преко Венеције, Солуна и Цариграда или северним преко немачких лука до Балтика – Риге и Талина. До великих дипломатских путештвија руског цара Петра I Великог и његових дужих боравака у Амстердаму (1697–1698, 1716–1717) долази тек пошто опчињеност квалитетом западноевропских гравира као сликарских, графичких и предложака примењене уметности стекне статус општеприхваћених, неупоредивих и незаменљивих у тадашњем ликов-

⁴ Љиљана Стошић, *Западноевропска графика као предлошак у српском сликарству XVIII века* (Београд: Српска Академија наука и уметности, 1992).

⁵ Љиљана Стошић, *Српска уметност 1690-1740* (Београд: Балканолошки институт САНУ, 2006), 26-32.

ном животу. Приврженост овој „овереној” робној марки владала је толико да су их дрворези и бакрорези украјинско-руских издања следили до најмањих појединости орнаменталних перваза, заставица и насловних страна, а наши последњи минијатуристи из Сентандреје (Кипријан Рачанин, Гаврил Стефановић Венцловић) копирали уверени да следе изворну православну „печатњу”.

Задржавајући своја традиционална својства, Грчка је у уметности и култури XVIII века подједнако зајмила и са Истока и са Запада. Као некада у италио-критској школи, јонска и егејска острва заједно са Епиром, Атиком, Македонијом и Пелопонезом постају попришта укрштања западноевропских и светогорских утицаја. Јеромонах Дионисије из Фурне (Аграфа, око 1670 – ?, око 1745)⁶ из централне грчке области Еуританија а школован у Цариграду, ради на Атосу са групом сликара-монаха са егејских острва и из Јањине, представљајући конзервативнији сликарски правац у доба туркократије. Георгиос-Јоргос Марку (Аргос, 1690 – Атина, 1770)⁷ украшава зидним сликама католикон цркве манастира Фанеромени на острву Саламини (1734–1735)⁸, за које је, пошто су конзервиране и рестауриране 2013. године, установљено да су од историјског значаја јер представљају прву велику грчку сликарску школу XVIII века у областима под влашћу Венеције. На потоњи развој грчке уметности утицала је и сликарска радионица Давида из Селенице (Валона, око 1680 – Корча, око 1750),⁹ која је пре манастира Драче, Манасије и Војловице (1735) осликала зидове Велике Лавре, манастира Каракала и Симонопетре на Атосу, али и православне цркве у Мосхопољу, Костуру и Солуну (1715-1730).

Могуће је да се у имену Х(К)риста¹⁰ као једног од чланова ове путујуће сликарске радионице којој је припадао и Конста/н/дин, крије будући балкански „илирико-словенски обшчи зограф” Христофор Жефаровић (Дојран, око 1690 – Москва, Богојављенски манастир, 18. IX 1753), који се на зидним сликама манастира Бојани потписује 1737. године. Њихову линију додиром чини поствизантијска основа са позајмицама из западноевропске графике које се препознају у чешће коришћеним бакрорезним листовима из Пискаторове Библије (Антверпен – Амстердам, 1639–1645). Оне су у старијој литератури биле помињане као утицаји италијанске ренесансе, Венеције и јонске сликарске школе Панајотиса

⁶ Љиљана Стошић, „Одједи Ерминије Дионисија из Фурне у зидном сликарству хиландарских параклиса из прве половине XVIII века”, у *Осам векова Хиландара: историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура*, ур. Војислав Кораћ (Београд: Српска Академија наука и уметности, 2000), 621-628.

⁷ Evangelos Amdreou, *Da Peloponneso a Venezia e da Venezia ad Attica: Giorgio Marcou di Argos - la più grande scuola agiografica del diciottesimo (18 secolo)* (Athene: Europaiko Kentro Technis, 2012).

⁸ Masako Kido, *Studies of the Mediterranean World: Past and Present* (Tokyo: Hitotsubashi University, 2017), 1-36.

⁹ Ahilino Salushi, *The 1st International Conference of Research and Education Challenge towards the Future* (Tirane: Faculty of History, 2013), 1-7.

¹⁰ Бранислав Тодић, *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века по архивским и другим подацима* (Нови Сад: Галерија Матице српске, 2010), 161-167.

Доксараса рођеног на крајњем југу централног Пелопонеза (Кутифари, 1662 – Крф, 1729)¹¹, радом и животом везаним за острва Закинтос, Лефкаду и Крф, а сликарским науковањем – за Венецију и Рим (1699–1704). Доксарас је први грчки уметник XVIII века који после вишегодишњег боравка у Италији преводи италијанске мајсторе на челу са Леонардом, пише властити Трактат о сликарству (1726) и уместо фреско-пигмената, користи уљане боје на малтеру. Без његовог наглог искорака ка западним уметничким тековинама, а у писаној форми – Сликарског трактата, вероватно не би било ни одговора Дионисија из Фурне у облику Ерминије која позива на повратак старим, традиционалним и провереним мајсторима, вредностима и рецептурама. По предању, њихови творци и чувари традиције били су Манојло Панселинос, солунски сликар из доба Палеолога, као и позновизантијски мајстори Теофан Крићанин и Франгос Кателанос.

Ако је за Жефаровића установљено да је 1734. године у Београду имао своју сликарску школу, а притом знао за Ерминију Дионисија из Фурне и Доксарасов превод Леонардовог Трактата који вероватно фрагментарно преписује за своје потребе на новогрчки, то значи да је Грк Дионисије окончао своја сликарска упутства већ око 1730. године, да би следећих година њих увелико почели да примењују најистакнутији грчки, албански и цинцарски мајстори унутар православне заједнице сликара који су радили на територији под османском влашћу. Такође, то је био и период у којем Жефаровић стиче практична сликарска знања, али се и упознаје са теоретским достигнућима која су га нагнала да самостално истражује, дорађује и примењује у већим црквено-манастирским неосликаним комплексима. Његов долазак у Београд, Сремске Краловце и Нови Сад 1734. године оставља могућност да је неко време могао да ради у оквиру сликарске дружине Давида из Селенице,¹² као и да га је управо та практична делатност препоручила тадашњем бачком епископу Висариону Павловићу за осликавање цркве Ваведења Пресвете Богородице у манастиру Бођани. Посао је брзо и квалитетно изведен будући да је склопио разуман договор са владиком, имао уз себе уходане сликарске помоћнике, али и западноевропске графичке предлошке са којима је имао јасну идеју и одобрење шта да постигне и како то да изведе.

До сада је у више наврата скретана пажња да је Жефаровић био упознат са најновијим теоретским достигнућима Панајотиса Доксараса (1726) и Дионисија уз Фурне (1730), као и са светогорском и јонском сликарском школом. Његово довођење у везу са практичним деловањем у централним, западним и јужним

¹¹ Мирослав Тимотијевић, *Српско барокно сликарство* (Нови Сад: Матица српска, 1996); Мирослав Тимотијевић, „Традиција и барок (тумачење традиције у реформама барокне пикторалне поетике)”, у *Зборник Матице српске за ликовне уметности 34-35: Поствизантијска уметност на Балкану 2* (Нови Сад: Матица Српска, 2003), 201-222; Мирослав Тимотијевић, „Жефаровић, Христовор”, у *Српски биографски речник 3*, гл. ур. Чедомир Попов, ур. Злата Бојовић, ред. Милица Бујас и Татјана Пивнички-Дринић (Нови Сад: Матица српска, 2007), 731-733.

¹² Лепосава Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века* (Нови Сад: Галерија Матице српске, 1987); Лепосава Шелмић, „Иконе манастира Бођани из прве половине XVIII века”, у *Зборник Матице српске за ликовне уметности 34-35*, 279-291.

грчким покрајинама зографа попут Јоргоса Маркуа и Давида из Селенице само се наслућивало. Оно Жефаровића не само што приближава стварним изворима његових надахнућа, потврђује темељно уметничко образовање и свестраност својствену барокном добу него одговара и на питање његовог порекла.¹³

И Марку и Селеникази су, наиме, православни Албанци који раде за грецизирану клијентелу, а Џафо, Џафоре и Џефаро(вци) у основи Жефаровићевог или Зефаровог презимена сигнализирају на опрез, упућујући на још један разлог његове потребе за потписивањем као илирико-словенски обшчи зограф.¹⁴ Будући да је реч о јужном Балкану, сличност и истоветност звучности и значења италијанске речи цепа (*zeppa*) и арапско-турске цеп (*cep*) додатно позива на пажњу и налаже истраживања етнолингвиста на тему руже ветрова наше нововековне историје и историје уметности. Арапско-турске речи попут цивар (*civar*) или цевар (*giwar*) са значењем предграђе или околине насеља, које би се у множини могле односити на придошлице међу староседеоцима још више компликују овај проблематични етимолошки чвор. Петар Колендић је још 1931.¹⁵ ушао у траг породици Џефаровци, учивши да су њени чланови све до Првог светског рата живели у Дојрану. И примедба да је презиме Џефаровци било „склопљено од неког надимка”, чини вероватном претпоставку да су и они и Христофор могли бити албанског порекла: *zejtar*, *zejtari* на албанском означава занатлију. Обе сликарске радионице из централне Грчке предвођене Маркуом и Селениказијем били су Албанци који су говорили албански и радили за грекизовану албанску и цинцарску православну клијентелу (Мосхопоље, Саламина) до које су долазили вођени и препоручени родбинским везама и црквеним круговима. То би истовремено значило да је Жефаровић могао бити близак Селениказијевом сликарском тиму и упознат са Маркуовим радом (1726–1735), као што је био упознат и са теоријом и праксом Панајотиса Доксараса и Дионисија из Фурне. Жефаровићев потпуни увид у све што се догађало у трећој и четвртој деценији XVIII века у грчком и јужнобалканском црквеном сликарству ни у ком случају се не доводи у питање, већ се увек само потврђује.

¹³ Љиљана Стошић: „Жефаровић, Христофор”, *Српска енциклопедија IV/1* (Нови Сад: Матица Српска; Београд: Српска Академија наука и уметности, 2024) (у припреми за штампу).

¹⁴ У Стематографији (1741) и Описанију Јерусалима (1748) Жефаровић се потписује као „илирико-расијански обшчи зограф”. Од 1948. године Жефаровић је јерођакон (Богородица Достојно јест), али се на почетку граверске каријере потписивао само именом и презименом Свети Сава са српским светитељима дома Немањина (1741), односно српским, илирским или обшчим зографом – према потребама. На једном месту, у похвалној песми Х. Жефаровићу на крају Стематографије Павле Ненадовић, народни секретар у Карловачкој митрополији, назива га „равнатељом бугарског отечества и љубитељем царства Илиричког”, што је био разлог и биће многим неразумеванима и великим неспоразумима. Видети: Динко Давидов, *Српска графика XVIII века* (Нови Сад: Матица Српска, 1978), 120; Vančo Djordjiev and Vojislav Sarakinski, „The Many Nationalities of Hristofor Žefarović”, *Analele Universitatii ‘Ovidius’ din Constanta, Seria Istorie* 16 (2019): 5-17.

¹⁵ Petar Kolendić, „Žefarović i njegovi bakrorezi”, *Glasnik Istoriskog društva u Novom Sadu* 8/IV-1 (1931): 37-44.

Хронолошки и цеховски гледано, сва је прилика да је Жефаровић био упознат са позивом албанско-грчкој сликарској радионици у манастир Драчу, и предузетничког духа какав је био, осетио пословну и животну прилику за мајсторе који су били вични раду за православну клијентелу. Четири иконе данас у манастиру Бођани пренете из манастира Манасије већ су, заокупивши пажњу историчара уметности, доведене у везу са овом радионицом. Да је Жефаровић био опробан иконописац потврђује бођанско Распеће на врху иконостаса са аутопортретским цртама на симболу јеванђелисте Матеја, за које се не зна да ли га је израдио пре, током или по живописању цркве (1735–1737). Копљем прободено срце насликано на десној страни прса још једном подсећа на Жефаровићево дивљење и посвећеност генијалним Леонардовим идејама везаним за одраз у огледалу, нарочито када су у питању криптопоруке које су се тичале откривања и сакривања личног идентитета. Ова појединост бођанског Распећа могла би се односити на 1737. годину, период непосредно по окончању манастирског живописа. Жефаровић ће то, наиме, учинити и три године касније у манастиру Шиклушу у Барањи¹⁶ (четири престоне иконе сада у Брањини), када се задржава у манастиру и пошто је на зиду украшеном фрескама већ завршио ктиторски натпис.

И питање западноевропских предлогака овом претпоставком се потврђује, будући да је Марку за своје старозаветне сцене на Саламини знао и користио Пискаторову Библију, а Давид из Селенице Вајглову или Краусову Библију (Парабола о добром сејачу). Извесно је да их је Жефаровић имао и понео са собом, као и своје сликарско умење које је темељно стекао, а не стицао у Карловцима и набављао преко Кијева. Жефаровић је већ на Леванту где је уметнички стасао и дошао у додир са западноевропским предлошцима, што значи да му они нису предочени као модели по којима ће радити у пећкој патријаршији, београдској митрополији или бачкој епископији. У кратком ратном затишју пред нови аустро-турски рат (1737–1739) и Другу велику сеобу Срба (1739) за то није било ни времена ни потребе. Нису бакрорези по којима ће сликати Жефаровићу предочени, него је он то урадио показујући их својим наручиоцима из високих црквених кругова, а они су знали кога су позвали, шта зна и одакле долази. Уосталом, Жефаровић у наше крајеве стиже у зрелим годинама, као стасао и расан уметник, који је за собом већ имао сликарски опус који га је најбоље сам препоручивао. Званично реформисање српског црквеног сликарства започиње указом патријарха Арсенија Јовановића IV Шакабенте 1743. године, одмах после Жефаровићеве делатности у православној цркви у Шиклушу (Барања, 1737–1739),¹⁷ да би свој пуни замах добило у манастиру Крушедолу (1750–1756).

¹⁶ Дејан Медаковић, „Христофор Жефаровић у Шиклушу 1740. године”, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* XXIII, 3-4 (1957), 274-277; Дејан Медаковић, *Путеви српског барока* (Београд: Нолит, 1971), 281-284.

¹⁷ Александра Кучековић, „Трагом утицаја Христофора Жефаровића у Славонији”, *Саопштења* LIII (2021): 39-53.

У пракси, долазак украјинског сликара Јова Василијевића у Петроварадински Шанац везан је за 1740. годину и заједнички позив бачког епископа Висариона Павловића и јеромонаха Дионисија Новаковића, управника новосадске Латинско-славјанске школе, бившег ђака кијевске Духовне академије. Жефаровићеви натписи светитеља и ктиторски запис у цркви у Шиклушу у Мађарској Барањи биле су непосредно после завршених радова (1739–1740) изгребани или премазани кречом. Спор настао у пролеће не би могао заиста да се односи на неисписивање имена локалног црквеног ктитора, али би могао имати везе са необичним словима која нису за то време била довољно српскословенска. Не треби губити из вида ни хитру преоријентацију српског црквеног врха према новом уметничком стилу и привилегованом кругу сликара који су долазили са североистока и имали диплому Кијевске академије, што Жефаровић није поседовао. Званични црквени ставови и уметнички укуси из темеља су се променили, па су до јуче тражене Жефаровићеве зидне слике које се нису ни осушиле на малтеру сада сматране „ружним и непробуваним”. Његов моментални прелазак испрва на графику а после и на црквени вез био је захтеван и омогућен јер су графички предлошци за њих били строго контролисани. После своје друге сликарске епизоде у Шиклушу, Жефаровић шири своју делатност и непрекидно успиње у каријери уз подршку највишег црквеног врха. Захваљујући уметничкој и људској окретности, он уместо дошљака са Југа постаје дворски, званични и привилеговани бакрорезац и везац, заменивши сликарску четкицу цртачким пером и бакрорезном иглом.

Са Жефаровићевом плодном преданошћу црквеној уметности током две деценије може да се пореди само рад Јована Четир/евића/ Грабована (Грабово код Елбасана, око 1716 – Осијек ?, после 1787), још једног сликара који из Албаније долази у Карловачку митрополију. Провевши неколико година на усавршавању у Кијевској ликовној академији, враћа се и до краја живота удовољава великом броју црквених сликарских наруџбина Срба и Цинцара у Угарској. И Жефаровић и Грабован уметнички сазревају на југу Балкана током прве половине XVIII века, грчки им је примаран службени језик, а српскословенски користе са словним грешкама и језичком несигурношћу. Када их посао одведе на Север, у Хабзбуршку монархију, више се не враћају, следивши својом уметничком делатношћу историјски смер српских великих сеоба без повратка.

Литература

Andreou, Evangelos. *Da Peloponneso a Venezia e da Venezia ad Attica: Giorgio Marcou di Argos – la piu grande scuola agiografica del diciottesimo (18 secolo)*. Athene: Europaiko Kentro Technis, 2012.

Давидов, Динко. *Српска графика XVIII века*. Нови Сад: Матица српска, 1978.

Djodjiev, Vančo i Vojislav Sarakinski. „The Many Nationalities of Hristofor Žefarović”. *Analele Universitatii ‘Ovidius’ din Constanta, Seria Istorie* 16 (2019): 5-17.

Живковић, Бранислав. *Бођани: цртежи фресака*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 1988.

Kido, Masako. *Studies of the Mediterranean World: Past and Present*. Tokyo: Hitotsubashi University, 2017.

Kolendić, Petar. „Žefarović i njegovi bakrorezi”. *Glasnik Istoriskog društva u Novom Sadu* 8/IV-1 (1931): 37-44.

Кучековић, Александра. „Трагом утицаја Христофора Жефаровића у Славонији”. *Саопштења ЛП* (2021): 39-53.

Медаковић, Дејан. „Христофор Жефаровић у Шиклушу 1740, године”. *Прилози за језик, историју и фолклор XXIII*, 3-4 (1957): 274-277.

Медаковић, Дејан. *Путеви српског барока*. Београд: Нолит, 1971.

Медаковић, Дејан. *Српска уметност у XVIII веку*. Београд: Српска књижевна задруга, 1980.

Микић, Олга. *Дело Христофора Жефаровића*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 1961.

Мирковић, Лазар и Иван Здравковић. *Манастир Бођани*. Београд: Српска Академија наука, 1952.

Михаиловић, Радмила. „Утицај западноевропске уметности на српско сликарство XVIII века, I: старозаветне теме у манастиру Бођани”. *Зборник за ликовне уметности* 1 (1965): 223-236.

Михаиловић, Радмила. „Бођани и Библија Јохана Улриха Крауса”. *Зборник за ликовне уметности* 6 (1970): 71-86.

Момировић, Петар. *Манастир Бођани*. Бођани: Манастир Бођани, 1980.

Salushi, Ahilino. *The 1st International Conference of Research and Education - Challenge towards the Future*. Tirane: Faculty of History, 2013.

Стошић, Љиљана. *Западноевропска графика као предлошак у српском сликарству XVIII века*. Београд: Српска Академија наука и уметности, 1992.

Стошић, Љиљана. „Одједи Ерминије Дионисија из Фурне у зидном сликарству хиландарских параклиса из прве половине XVIII века”. У *Осам векова Хиландара: историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура*. Ур. Војислав Кораћ, 621-628. Београд: Српска Академија наука и уметности, 2000.

Стошић, Љиљана. *Српска уметност 1690-1740*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2006.

Стошић, Љиљана. *Манастир Бођани - The Monastery of Bodjani*. Нови Сад: Покрајински завод за заштиту споменика културе, Нови Сад: Платонеум, 2011.

Stošić, Ljiljana. ”Western European Prints and the Religious Art in the Balkans (18th–19th Centuries)”. *Art Studies: Old Art - Marginalia* I (2019): 107-121.

Stošić, Ljiljana. *Beyond Boundaries: Conceptualizing Netherlandish Prints*. Belgrade: National Museum, 2021.

Стошић, Љиљана. *Српска енциклопедија IV/1*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска Академија наука и уметности, 2024 (у припреми за штампу).

Тимотијевић, Мирослав. *Српско барокно сликарство*. Нови Сад: Матица српска, 1996.

Тимотијевић, Мирослав. „Традиција и барок (тумачење традиције у реформама барокне пикторалне поетике)”. У *Зборник Матице српске за ликовне уметности 34-35: Поствизантијска уметност на Балкану 2*, 201-222. Нови Сад: Матица Српска 2003.

Тимотијевић, Мирослав. „Жефаровић, Христофор”, У *Српски биографски речник 3*. Гл. ур. Чедомир Попов, ур. Злата Бојовић, ред. Милица Бујас и Татјана Пивнички-Дринић, 731-733. Нови Сад: Матица српска, 2007.

Тодић, Бранислав. *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века по архивским и другим подацима*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2010.

Franklin, Simon. ”Three Types of Asymmetry in the Manuscripts Engagement with Print”. *Canadian-American Slavic Studies* 51 (2017): 351-375.

Hetherington, Paul. *The Painter's Manual of Dionysius of Fourna*. London: Sagittarius Press, 1974.

Шелмић, Лепосава. *Српско зидно сликарство XVIII века*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 1987.

Шелмић, Лепосава. „Иконе манастира Бојани из прве половине XVIII века”. У *Зборник Матице српске за ликовне уметности 34-35: Поствизантијска уметност на Балкану 2*, 279-291. Нови Сад: Матица Српска 2003.

**BETWEEN EAST AND WEST:
ŽEFAROVIĆ IN THE MONASTERY BODJANI (1737)**

Ljiljana N. Stošić

Institute for Balkan Studies, Belgrade

e-mail: ljiljana.stosic@gmail.com

Summary: Western European print like a model began to entry after 1600. in the ukrainian-russian church's monumental painting (Kyiv-Pechersk Lavra, Iaroslavl, Moskow, Rostov, Kostroma), and than penetrate in armenian Vank Cathedral in Ishafan (1692–1701), greek monastery Phaneromeni in the island of Salamina (1735), and Serbian monastery Bodjani (1737). Taking netherlandish or german illustrated Bibles like a model in the orthodox art shows the necessity of defense national and religious rights brings in to the danger in the places of confessional contacts along the borders between the great worlds forces.

It is well known for Hristofor Žefarović's acknowledgement with the latest tractats which autors were greeks painters, Panayotis Doxaras and Dionisyous of Forna, although with both ionian and athonite painting school. Žefarović's connection with painting opus of contemporaneous painters Georgos Marcou and David of Selenica actives in Epir, Macedonia, Peloponnese and Attica was only suspected. It's obvious that is the question about the acknowledgement witch is to complete Žefarović's art inspiration and schooling sources which in great measure answered on the question about his ethnic origin.

Key words: Bođani monastery, Baroque, Western European prints, Piscator's Bible, Hristofor Žefarović.

Примљено: 30.6.2023.

Прихваћено: 1.12.2023.