

Марина Љ. Матић

Академија СПЦ за уметности и конзервацију, Београд
matimarina@yahoo.com

Оригинални научни рад
Примљен: 2. 7. 2022.
Прихваћен: 12. 2. 2024.

ИКОНОПИСАЦ СИМЕОН ЛАЗОВИЋ И ЊЕГОВЕ ПРЕДСТАВЕ ВАСКРСЕЊА ХРИСТОВОГ

Апстракт: Текст се бави иконописним радовима на тему Васкрсења Христовог још најбољег сликара Симеона Лазовића, који је делао на ширем подручју западне Србије, Метохије и Приморја током друге половине XVIII и почетка XIX века. До данас су преостале четири његове композиције из различитих цркава са овом темом (црква Светих Петра и Павла у Сирогојну, Бела црква у Карану, Велика Успенска црква манастира Савина), које нам доста прецизно описују могућности анализе и синтетизовања Симеоновог плодног иконописачког дела током неколико деценија. Уједно нам се открива и Симеонов удео и место у оквиру иконописних уметничких модела XVIII и почетка XIX века.

Кључне речи: сликар Симеон Лазовић, Васкрсење Христово, иконопис, XVIII век

Бјелопољски сликар, свештеник Симеон Лазовић (?–1817), био је родоначелник плодне сликарске фамилије Лазовић, чија се дела налазе на широком простору које обухвата подручја од Старог Влаха до Приморја.¹ Иако су стицајски околности и бурна историја, као и немар, довели до нестанка многих његових радова, добар део њих ипак је дочекао данашње време и може нам доста прецизно послужити за анализу развојног уметничког пута иконописца Симеона Лазовића.

Овом приликом бавићемо се конкретном темом Христовог Васкрсења, коју је Симеон Лазовић више пута представио у различитим црквама током три деценије, али сваки пут на нешто другачији начин. До данас су преостала четири дела са овом представом за која се поуздано зна да их је урадио Симеон Лазовић, док је пето у непознато време нестало, те га данас можемо донекле сагледати само по црно-белој фотографији.² Ипак, због могућности да се анализира

¹ Шире о опусу Симеона Лазовића видети још: Станић 1973: 65–100; Медаковић 1976: 271–281; Вујовић 1986: 194–198; Станић 1991: 12; Милосављевић 1990; Милосављевић 2000; Тодић 2013 (II): 129–132 са старијом литературом; Матић 2018: 63–79; Матић 2022: 230–298.

² Симић-Миловановић 1953: 162–163; Златић-Ивковић 2004: 111.

Marina Lj. Matić

Academy of the SOC for Fine Arts and Conservation,
Belgrade

ICON PAINTER SIMEON LAZOVIĆ AND HIS DEPICTIONS OF THE RESURRECTION OF CHRIST

Abstract: The text deals with the icon painting works dedicated to the Resurrection of Christ theme and done by famous painter Simeon Lazović who was active in the area of western Serbia, Metohija and the Eastern Adriatic coast during the second half of the 18th and the beginning of the 19th century. To date, only four of his compositions with this theme have survived at different churches (Church of Sts. Peter and Paul in Sirogojno, White Church in Karan and Great Temple at Savina Monastery). They provide us with a rather precise possibility to analyse and synthesise Simeon's fruitful icon painting opus over the course of several decades. At the same time, this reveals Simeon's share and position within the scope of the contemporary artistic models present during the 18th and early 19th century.

Key words: painter Simeon Lazović, Resurrection of Christ, icon painting, 18th century

A painter from Bijelo Polje, priest Simeon Lazović, (?–1817), was the founder of the prolific painting family Lazović whose works may be found throughout a wide territory that includes areas from Stari Vlah region to the Eastern Adriatic coast/Primorje.¹ Although the circumstances and the volatile history, as well as the negligence, have led to the disappearance of many of his works, a good share of them did survive to the present times and may serve us rather precisely for an analysis of the developmental artistic path of icon painter Simeon Lazović.

On this occasion we are going to deal with the concrete theme of the Resurrection of Christ which Simeon Lazović depicted several times at different churches over the period of three decades, but each time in a somewhat different manner. To date, four works with this depiction have remained which are reliably attributed to Simeon Lazović, while a fifth one disappeared at an unknown point in time and nowadays we can analyse it only partially by us-

¹ For more about the opus of Simeon Lazović, also see: Станић 1973: 65–100; Медаковић 1976: 271–281; Вујовић 1986: 194–198; Станић 1991: 12; Милосављевић 1990; Милосављевић 2000; Тодић 2013 (II): 129–132 with older literature; Матић 2018: 63–79; Матић 2022: 230–298.

иконографија, ми ћемо га укључити у наша разматрања како бисмо добили што потпунију слику о уметничком опусу сликара Симеона.

Пре него што приступимо анализи представа које је урадио Симеон Лазовић, осврнућемо се на саму композицију *Христовог Васкрсења*, њен историјски развој, њену иконографију и симбологију.

Сцена није описана у Јеванђељима.³ Христово Васкрсење у хришћанској иконографији тројако је представљано: као *Јављање анђела мироносицама на гробу Христовом*, као *Христов Силазак у ад* и као *Христово Васкрсење из отвореног саркофага*.⁴ *Јављање анђела мироносицама на гробу Господњем*, по свој прилици, потиче још из IV века. Временом је ова представа замењена представом *Христовог силаска у ад*, а од XIV века није ретко да се приказују и заједно, то јест *Мироносице на гробу* се приказују после композиције *Силаска у ад*.⁵ Сама композиција *Силаска у ад* обухвата два догађаја: *Победу над адом* и *Избављење Адама и Еве*.⁶ Иако се иконографија није много мењала током времена, поједини елементи су својствени одређеним епохама.⁷ Укрштена поломљена врата ада појављују се од X века и остају као устаљен мотив.⁸ Црвена застава коју Христос држи, обично у левој руци, преузета је касније из ренесансне Италије, на шта упућује и Дионисије из Фурне у свом приручнику.⁹ У сваком случају ова два вида представљања својствена су средњовековној уметности православног света.¹⁰ Иконографија представе *Христовог Васкрсења из гроба*

ing a black-and-white photograph.² Still, since it is possible to analyse its iconography, we are going to include it into our considerations in order to get as complete picture about the artistic opus of painter Simeon as possible.

Before starting the analysis of the depictions created by Simeon Lazović, we are going to look at the very composition of *Resurrection of Christ*, its historical development, its iconography and symbology.

The scene was not described in the Gospels.³ In the Christian iconography, the Resurrection of Christ was depicted in three ways: as *Appearance of Angel to the Myrrhbearers at the Tomb of Christ*, as *Christ's Descent into Hades* and as *Resurrection of Christ from the Open Sarcophagus*.⁴ Most likely, *Appearance of Angel to the Myrrhbearers at the Tomb of Christ* dates back to the 4th century. Over time, this depiction was replaced by the depiction of *Christ's Descent into Hades* and from the 14th century it was not seldom that they were depicted together, that is, *Myrrhbearers at the Tomb* are depicted after *Descent into Hades*.⁵ The composition of *Descent into Hades* itself comprises two events: *Victory over Hades* and *Salvation of Adam and Eve*.⁶ Although the iconography did not change much over time, some elements are more typical of certain time periods.⁷ The crossed, broken gates of the Hades appeared from the 10th century on and they remained as a common motif.⁸ The red banner carried by Christ, usually in his left hand, was taken over later from Renaissance Italy, which Dionysius of Fournia pointed to in his manual.⁹ In any case, these two forms of depictions

³ Иконографски извори налазе се у апокрифном Никодимовом Јеванђељу, које је и главни извор, псалмима, Исајиним пророчанствима, Делима апостолским, Откровењу, познатим беседама Светог Епифанија Кипарског на Велику суботу.

⁴ Костецкая 1928: 63.

⁵ Костецкая 1928: 63.

⁶ Некад су ове две представе осликаване раздвојено. Неки аутори сматрају да је *Победа Христа над адом* грчког порекла, док је *Ослобађање Адама из подземља* својствено арамејском истоку (Костецкая 1928: 69). Нека теолошка тумачења доводе у везу Христов силазак у ад и спасење (ослобађање) старозаветних праведника са цепањем завесе у јерусалимском храму након Распећа (Мт 27, 52) (Schiller 1972: 113–114).

⁷ Костецкая 1928: 68. Тако, у представама од VIII до X века Христос носи свитак као симбол проповеди Васкрсења у аду, док се крст уместо свитка у Христовим рукама појављује од XI века.

⁸ Радовановић 1977: 37.

⁹ Медић 2005: 42.

¹⁰ Покровский 2001: 482–519.

² Симић-Миловановић 1953: 162–163; Златић-Ивковић 2004: 111.

³ The iconographic sources are found in the apocryphal Gospel of Nicodemus, which is also the main source, psalms, prophecies of Isaiah, Acts of the Apostles, Revelation, and the known sermons of Epiphanius of Salamis for Holy Saturday.

⁴ Костецкая 1928: 63.

⁵ Костецкая 1928: 63.

⁶ Sometimes these two depictions were painted separately. Some authors maintain that *Victory of Christ over Hades* is of Greek origin, while *Salvation of Adam from the Hades* is more typical of the Aramaic East (Костецкая 1928: 69). Some theological interpretations make a link between the Descent of Christ into Hades and the salvation (deliverance) of the old testament's righteous men by tearing the curtain at Jerusalem temple after the Crucifixion (Мт 27, 52) (Schiller 1972: 113–114).

⁷ Костецкая 1928: 68. Thus, in the depictions from the 8th to the 10th century, Christ is carrying a scroll as a symbol of the Resurrection sermon in the Hades, while from the 11th century on a cross started to appear in the hands of Christ instead of the scroll.

⁸ Радовановић 1977: 37.

⁹ Медић 2005: 42.

појављује се знатно касније,¹¹ а све чешће се прихвата и у српској барокној уметности XVIII века, уместо верзије *Силаска у ад*.¹²

Симболички, Васкрсење у себи садржи увек литургијско значење. По слављењу, суштини, садржини и смислу, евхаристија се поклапа са Васкрсом, јер је евхаристија бескрвно понављање крвне жртве на крсту, то јест победе над смрћу, искупљење и нада у свеопште васкрсење, те тајна вечног живота.¹³ У том смислу можемо тумачити чињеницу да се ова представа у барокној култури често издваја из циклуса *Великих њразника* и поставља се као средишња композиција на иконостасима, са улогом у сложеним литургијско-евхаристолошким програмима пасхалних служби.¹⁴

Најранија позната Симеонова представа *Христовог силаска у ад* налази се на иконостасу цркве Светих Петра и Павла у Сирогојну (сл. 1). Ова представа потиче са почетка осамдесетих година XVIII века, када Симеон у другом навраћу ради део икона за ову цркву.¹⁵ Представа је веома једноставна са основним протагонистима који се укључују у њу, док сигнатура на икони није очувана. Христос је у средини, у десној руци држи црвену заставу на крсту, док левом хвата Адама за руку. Десно од њега је и Ева са прекрштеним рукама у молитви. Иза Адама и Еве ниже се мноштво глава праведника, на тај начин наглашавајући дубину простора композиције. Испод Христових ногу налазе се укрштена врата ада, а у горњим угловима представе назначени су облаци.

¹¹ Cassee, Berserik, Hoyle 1984: 23–24. Појава оваквог типа представе потиче с краја XII и почетка XIII века. Јавља се примарно у минијатурном сликарству немачког подручја. Експанзију доживљава у другој половини XIV века, после избијања велике епидемије куге у Италији, када је деловао пријемчивије овај тип експлицитног, супериорног и победоносног представљања Васкрсења.

Према неким тумачењима представа Христовог тријумфалног изласка из гроба свој литерарни узор налази у псалмима (Пс 66) (Knipping 1974: 227).

¹² Шире о барокној иконографији теме Христовог Васкрсења из гроба у српској уметности в. Тимотијевић 1989: 111–114, са старијом литературом.

¹³ Мирковић 1961: 195; Радовановић 1977: 42–43.

¹⁴ Тимотијевић 1989: 113–114.

¹⁵ Први пут у овој цркви ради 1764. године, израдивши том приликом Царске двери, надверје са *Недреманим оком*, и још неколико икона, које су уједно и први познати радови Симеона Лазовића (Златић-Ивковић 2004: 93). Након паузе од неколико година, Симеон се поново враћа у Сирогојно да допуни свој опус, и том приликом, између осталог, израђује и икону *Силасак у ад*.

are typical of the Orthodox world's medieval art.¹⁰ The iconography of the depiction of *Resurrection of Christ from Tomb* appeared significantly later¹¹ and, instead of the version of *Descent into Hades*, it was accepted more frequently in the Serbian Baroque art of the 18th century.¹²

Symbolically speaking, the Resurrection always contains liturgical meaning in itself. By its celebration, essence, contents and meaning, the Eucharist overlaps with Easter since the Eucharist constitutes the bloodless repetition of the blood sacrifice on the cross, that is, the victory over death, the redemption and hope in the general resurrection, as well as the secret to the eternal life.¹³ It is in this sense that we can interpret the fact that in the Baroque culture this depiction often gets taken out of the *Great Feasts* cycle and placed as the central composition on the iconostases, with a role in the complex liturgical and Eucharistological programmes of the Paschal services.¹⁴

The earliest known depiction of *Christ's Descent into Hades* by Simeon may be found on the iconostasis of the Church of Sts. Peter and Paul in Sirogojno (fig. 1). This depiction dates back to the early 1780s when Simeon worked on a part of the icons for this church for the second time.¹⁵ The depiction is very simple with the basic protagonists who are included into it, while the signature mark on the icon has not been preserved. Christ is in the middle, holding the red banner on a cross in his right hand, while grabbing with his left hand Adam's arm. To the right from him there is also Eve with her arms crossed in prayer. Behind Adam and Eve, there is

¹⁰ Покровский 2001: 482–519.

¹¹ Cassee, Berserik, Hoyle 1984: 23–24. The appearance of this type of depiction dates back to the late 12th and the early 13th century. It appeared primarily in the miniature painting in the German territories. It experienced expansion in the second half of the 14th century, after the onset of a large plague epidemic in Italy, when this type of explicit, superior and victorious representation of the Resurrection seemed more amenable.

According to some interpretations, the depiction of Christ's triumphant departure from the tomb found its literary paragon in the psalms (Пс 66) (Knipping 1974: 227).

¹² For more about the Baroque iconography of the Resurrection of Christ from Tomb theme in the Serbian art, see Тимотијевић 1989: 111–114, with older literature.

¹³ Мирковић 1961: 195; Радовановић 1977: 42–43.

¹⁴ Тимотијевић 1989: 113–114.

¹⁵ He worked at this church for the first time in 1764 making on that occasion the Royal Doors, the Deesis tier with the *Anapason* and several icons that are also the first known works by Simeon Lazović (Златић-Ивковић 2004: 93). After a break of several years, Simeon returned to Sirogojno again to complete his opus and this time around he painted, among others, the icon of *Descent into Hades*.

Дакле, композиција је врло скромна и иконографски и колористички сведена претежно на црвену и плаву боју. Одежде протагониста имају апликације у виду белих груписаних тачкица. Уочава се знатна несигурност у цртежу, невешто одмерене пропорције фигура, што ће бити и касније честа одлика Симеонових радова, статичност и наивност у моделацији ликова. Евидентно је да је сликар још невешт у свом занату, склон наивном зографском маниру претходних епоха.

Крајем осме деценије, тачније 1779. године, Симеон је ангажован на изради иконостаса за цркву-брвнару у Севојну, посвећену арханђелу Михаилу. Црква у Севојну је крајем XX века изгорела у пожару, те је један део икона том приликом уништен.¹⁶ По свој прилици тада је нестала и икона *Христџов силазак у ад*, те је данас позната само из литературе.¹⁷ Иконографски гледано, ова представа је нешто сложенија и разрађенија од оне из Сирогојна. Христос је у центру композиције изнад укрштених врата ада, сада десном руком благосиља, док у левој држи заставу са крстом. Са те стране је и Адам, који посеже за Христовом руком и који овде има и ореол. Иза њега су други праведници, од којих се сада виде и нека лица, а не само наслагане главе. Десно је Ева са осталим праведницима. Овде се сада у горњим партијама јављају на облацима и анђели и херувими. Колористички икону није могуће анализирати, али према рестаурисаним иконама из Севојна, рађеним истовремено и за исти иконостас, можемо да закључимо да је палета, по свој прилици, такође нешто богатија и суптилнија, мада остају доминантни плави и црвени тонови.

Христџов силазак у ад (Воскресенїе Гѣднѣ), који се сада налази у Белој цркви у Карану, вероватно је иконописан незнатно након Севојна, током девете деценије XVIII века (сл. 2). Икона из Беле цркве каранске знатно је усавршена, са занимљивим моментима, који откривају инвентивни дух мајстора. Иако је веома оштећена, можемо да препознамо Христа у мандорли, како

¹⁶ Златић-Ивковић 2004: 121.

¹⁷ Симић-Миловановић 1953: 162–163. Личним увидом аутора овог текста, приликом стручних теренских истраживања опуса сликара Лазовића обављаних 2013. године, установили смо да је неколико икона из ове цркве спасено и похрањено у оближњој новој парохијској цркви у Севојну (*Царске двери, Свѣти Илија и Кришћене Христџово*). Међу овим иконама није био *Силазак у ад*, а иконе су биле у веома лошем стању. Ове иконе убрзо су успешно рестаурисане и заштићене, те је спречено даље пропадање (Томановић, Цветковска 2016: 225–258; Томановић, Цветковска 2017: 263–280).



1. *Силазак у ад, Црква Свѣтих Пеѣтра и Павла, Сирогојно (почетак осме деценије XVIII века)*

1. *Descent into Hades, Church of Sts. Peter and Paul, Sirogojno (beginning of the eight decade of the 18th century)*

a myriad of the heads of the righteous men, in this way emphasising the depth of the space within the composition. Under Christ's legs there are crossed gates of Hades, while in the upper corners of the depiction there are suggested clouds.

In other words, the composition is very modest and in terms of its iconography and colour scheme it comes down primarily to red and blue colours. The garments of the protagonists have applications in the shape of white grouped-up dots. One can also observe significant insecurity in the drawing, unskillfully measured proportions of the figures, which will later also be a frequent characteristic of Simeon's works, and the stasis and naivety in the light modelling of the figures. It is evident that the painter is still unskillful in his craft, prone to naive zographic manner present in the previous epochs.

Towards the end of the eighth decade, in 1779 to be more accurate, Simeon was hired to work on the iconostasis for the wooden church in Sevojno, dedicated to Archangel Michael. The church in Sevojno burned down in a fire towards the end of the 20th



2. Силазак у ад, Бела црква, Каран (деветиа деценија XVIII века)
2. *Descent into Hades, White Church, Karan (ninth decade of the 18th century)*

у левој руци држи црвену заставу са крстом на врху, док десном благосиља. Готово је у истој пози као и у Севојну. Лево и десно од њега су поворке праведника на челу са Адамом и Евом. У левом горњем углу налазе се тројица анђела на облацима, док су десно анђеоске главе са крилима, према барокним предлошцима. Испод сломљених врата ада види се заробљени ад у ланцима. Сцена је компонована живо, са лепим детаљима, али са јасним одсуством барокног односа према светлости, те још увек присутним иконографским специфичностима ранијих епоха, попут мандорле, наслаганих глава у позадини, које дочаравају дубину простора, златне позадине и изражених пропорционалних неправилности. Ипак, видимо да је Симеон у извесној мери направио корак ка барокном стилском моделу, пре свега у споредним декоративним елементима, попут анђеоских глава са крилима и златним орнаментима на одежама, које сада покушавају да прате покрете тела, што упућује на упливе ранобарокне традиције. Такође је јаснија и сложенија колористичка издиференцираност,

century and a part of the icons were destroyed at the time.¹⁶ In all likelihood, the icon *Descent into Hades* was created at the same time, but today it is known only from literature.¹⁷ Speaking in terms of iconography, this depiction is somewhat more complex and more developed than the one from Sirogojno. Christ is in the centre of the composition above the crossed gates of Hades, how giving blessing with his right hand, while holding the banner with a cross in his left hand. Adam is also on that side and he is reaching for the hand of Christ and has a halo here as well. Other righteous men are behind him, with some of the faces now visible and not only presented with stacked up heads. Eve is on the right-hand side together with other righteous men. In the upper sections here we can see both angels and cherubs on clouds. The icon cannot be analysed in terms of its colour scheme, but judging by the restored icons from Sevojno that were painted concurrently and for the same iconostasis, we can conclude that the palette was, in all likelihood, somewhat richer and more subtle, although the blue and red tones continue to dominate.

The icon *Christ's Descent into Hades* (Васкрсењније Гѣднѣ), that is now located at the White Church in Karan, was probably painted shortly after Sevojno, during the ninth decade of the 18th century (fig. 2). The icon from the White Church of Karan was significantly improved, with interesting details that reveal the inventive spirit of the master. Although it is greatly damaged, we can still recognise Christ in a mandorla, holding the red banner with a cross on top in his left hand, while giving blessing with his right hand. He takes up almost the same posture as in Sevojno. To the left and right from him, there are processions of the righteous men led by Adam and Eve. In the left-hand upper corner, there are three angels on clouds, while angel heads with wings, in line with Baroque templates, are on the right-hand side. Underneath the broken gates of the Hades, you can see the captured and chained Hades. The scene was composed in a lively

¹⁶ Златић-Ивковић 2004: 121.

¹⁷ Симић-Миловановић 1953: 162–163. Through the personal insight by the author of the text, during the professional field research of the opus of painter Lazović carried out in 2013, we ascertained that several icons from this church had been rescued and put at the nearby new parish church in Sevojno (*Royal doors, Saint Elijah and Baptism of Christ*). These icons did not include *Descent into Hades* and they were in a very bad shape. The icons were soon successfully restored and protected, thus preventing their further deterioration (Томановић, Цветковска 2016: 225–258; Томановић, Цветковска 2017: 263–280).

која указује на сликареву отвореност ка усавршавању ликовних елемената. У доњем делу иконе налази се оштећен запис-посвета, у којем се помиње презиме Радовић, али се целина записа не може ишчитати.¹⁸

На иконостасу Велике цркве манастира Савина, посвећене Успењу Богородичином, имамо два од три вида представљања Васкрсења. Овај иконостас израдио је Симеон Лазовић у периоду од 1795. до 1797. године, како нам говори уговор који је потписао са архимандритом манастира Савина Иннокентијем Дабовићем.¹⁹ Ту је први пут радио са својим сином Алексијем Лазовићем, који је у Савини том приликом сликао циклус *Христових страдања* на хорској балустради цркве.²⁰

Представа *Мироносице на гробу Господњем* (Марије неприкасајте мене:) једини је познати сачувани рад Симеона Лазовића са оваквом иконографијом Васкрсења (сл. 3).²¹ Налази се на соклу савинског иконостаса, у оквиру целине коју чине још три представе (*Сусрећ Марије и Јелисаветице*, *Неверовање Томино* и *Молишва о чаши*). Односи се на догађај након Христовог Васкрсења (Недеља мироносица, трећа по Васкрсу). Иако је догађај описан у сва четири Јеванђеља, представа прати текст Јовановог Јеванђеља (Јн 20, 1–18), где се спајају два догађаја, често раздвојена: *Мироносице на гробу Христовом* и *Noli me tangere*. Мироносице (на левој страни представе) прилазе бојажљиво Христу, који их са ивице гроба благосиља, док са неба падају зраци светлости. Између њих анђео, у виду детета, седи на камену гроба и руком показује на васкрелог Господа. У извесној мери сцена одступа од текста поменутог Јеванђеља, јер се у њему наводи појава два анђела који седе на Христовом гробу (један где је била глава, други где су биле ноге). Такође, у Јовановом Јеванђељу помиње се само једна од мироносица.

Симеон Лазовић је очигледно на самосвојан начин интерпретирао опис из Јовановог Јеванђеља, али се представа одлично уклапа у оквиру ширег разматрања сокла савинског иконостаса.²² Сокл са своје четири композиције потврђује темељну поруку иконостаса у XVIII

manner, with pretty details, but also with a clear absence of the Baroque stance towards light and with the still present iconographic specificities of the earlier epochs, such as the mandorla, the stacked-up heads in the background that accentuated the depth of the space, the golden background and the pronounced proportional irregularities. And yet, we can see that up to a point Simeon makes a step out towards the Baroque style model, primarily as regards the secondary decorative elements, such as the angel heads with wings and the golden ornaments on the garments that are now trying to mirror the body movements, which suggests the influence of the early-Baroque tradition. The colour differentiation is clearer and more complex which reflects the painter's openness to the improvement of the painting elements. In the lower part of the icon, there is a damaged inscription-dedication that mentions surname Radović, but the inscription as a whole cannot be read.¹⁸

The iconostasis of the Great Temple of Savina Monastery, dedicated to the Dormition of the Virgin, contains two of the three ways of depicting the Resurrection. Simeon Lazović made this iconostasis in the period from 1795 to 1797, as corroborated by a contract signed with Archimandrite of Savina Monastery, Inokentije Dabović.¹⁹ This is where he first worked with his son, Aleksije Lazović, who painted the *Passion of Christ* cycle on the choir balustrade at the church on this occasion.²⁰

The depiction of the *Myrrhbearers at the Lord's Tomb* (Марије неприкасајте мене:) is the only known preserved work by Simeon Lazović with such Resurrection iconography (fig. 3).²¹ It is located in the socle of the iconostasis at Savina, within an ensemble comprising three other depictions (*Visitation of Mary to Elizabeth*, *Thomas's Doubt* and *Christ Prays on the Mount of Olives*). It refers to an event following the Resurrection of Christ (Sunday of the Holy Myrrhbearers, the third one after Easter). Although this event was described in all four Gospels, the depiction follows the text of the Gospel of John (John 20, 1–18), where two events, that are often separated, are brought together: *Myrrhbearers at the*

¹⁸ Може се још препознати неколико неповезаних фрагмената записа у дну иконе: ИЗ ТРНА(ВЕ?), као и на крају записа у десном углу, трећа цифра у години: 8.

¹⁹ Миковић 1930: 124; Матић 2022: 222–224.

²⁰ Шире о Алексијевим радовима у Савини в. Медаковић 1978: 59–60; Матић 2017: 171–183.

²¹ Матић 2022: 234.

²² Матић 2019: 787–804.

¹⁸ Several unconnected fragments of the inscription at the bottom of the icon can still be discerned: ИЗ ТРНА(ВЕ?), as well as at the end of the inscription in the right-hand corner, the third figure in the year: 8.

¹⁹ Миковић 1930: 124; Матић 2022: 222–224.

²⁰ For more about Aleksije's works at Savina, see Медаковић 1978: 59–60; Матић 2017: 171–183.

²¹ Матић 2022: 234.



3. Мирносице на гробу Господњем, Велика црква, манастир Савина, 1795–1797
3. Myrrh-bearing Women by the Lord's Tomb, Great Temple, Savina Monastery, 1795–1797

веку о Инкарнацији и Искупљењу, јер прва и задња композиција на њему (*Сусрећ Марије и Јелисаветје* и *Молишва о чаши*) уоквирују Христов земаљски пут, док средишње две, са тематиком Христовог васкрсења (*Мирносице на гробу Христовом* и *Неверовање Томино*), говоре о коначном смислу те Инкарнације.²³

У другој половини XVIII века запажено место у српском барокном сликарству добијају управо јеванђеоски призори из Недеља по Васкрсу. Сматра се да је њихова појава плод руско-украјинских уметничких утицаја у српским срединама, јер се први пут јављају на иконоста-сима српских цркава у Слатинском Дреновцу и Костајници, које су осликали украјински иконописац Василије Романович и његови ученици.²⁴

Друга представа Васкрсења са савинског иконостаса налази се у окриву циклуса *Великих њразника* и у иконографији је *Христовог сила-ска у ад* (Воадъ сошествие Хртово:). Композиција прати иконографију устаљену у православном хришћанству (сл. 4). Христос је у централној оси представе, на разваљеним вратима ада, и од њега

Lord's Tomb and *Noli me tangere*. The myrrhbearers (on the left-hand side of the depiction) timidly approach Christ who is blessing them from the edge of the tomb, as the rays of light fall from the sky. There is an angel between them, in the shape of a child, sitting on the rock of the tomb and pointing with his hand to the resurrected Lord. The depiction deviates up to a point from the text in the said Gospel, since the latter mentions two angels sitting on the tomb of Christ (one where the head used to be and the other one where the feet used to be). Also, the Gospel of John mentions only one myrrhbearing woman.

Simeon Lazović obviously interpreted the description from the Gospel of John in his own original way, but the depiction fits perfectly into the broader consideration of the socle in the iconostasis at Savina.²² With its four compositions, the socle confirms the basic message of the 18th-century iconostases about Incarnation and Redemption, since the first and the last composition within it (*Visitation of Mary to Elizabeth* and *Christ Prays on the Mount of Olives*) provide a frame for the earthly road of Christ, while the middle two, with the Resurrection of Christ theme (*Myrrhbearers at the Tomb of Christ* and *Thomas's Doubt*) talk about the final quintessence of this Incarnation.²³

It was the Gospel scenes from the Sundays following Easter that acquired a prominent place in the Serbian Baroque painting of the second half of the 18th century. It is believed that their occurrence was a result of the Russian and Ukrainian artistic influences in the Serbian settings, for they appeared for the first time at the iconostases of the Serbian churches in Slatinski Drenovac and Kostajnica that were painted by the Ukrainian icon painter Vasilije Romanovich and his disciples.²⁴

The second depiction of the Resurrection from the iconostasis of Savina is located within the *Great Feasts* cycle and it is in the iconography of *Descent of Christ into Hades* (Воадъ сошествие Хртово:). The composition follows the iconography established in the Orthodox Christianity (fig. 4). Christ is in the central axis of the depiction, at the demolished gates of Hades, and bright light radiates from him onto the surrounding space. He is extending his right hand towards Adam, while holding in his left hand the red banner with a cross on top, the symbol of victory

²³ Матић 2019: 787–804.

²⁴ Јовановић 1963: 403; Тодић 2013 (I): 103–109; Кучековић 2014: 52–56, 258–264.

²² Матић 2019: 787–804.

²³ Матић 2019: 787–804.

²⁴ Јовановић 1963: 403; Тодић 2013 (I): 103–109; Кучековић 2014: 52–56, 258–264.

се јака светлост шири на околни простор. Десну руку пружа Адаму, док у левој држи црвену заставу са крстом на врху, симболом победе над смрћу и адом. Уз Адама је Јован Крститељ, са склопљеним рукама на грудима, и остали бројни праведници. Јован Претеча се не појављује ни на једној другој представи коју је урадио Симеон Лазовић.²⁵ Лево од Христа клечи Ева, са рукама прекривеним белим убрусом, а прати је такође мноштво праведника. Оно што је приметно и другачије у односу на све остале Симеонове претходне представе јесте третирање светлости. Симеон сада уочава значај који у барокној уметности добија светлост, те покушава да, можда на још увек невешт начин, предочи исијавање светлости из Господа, које се шири на околни свет.²⁶

Иконографски гледано, савинска композиција готово је идентична графици *Христџов силазак у ад* коју је Христофор Цефаровић урадио за *Канон Воскресни* 1742. године и која је касније прештампована и била доступна као узор (сл. 5).²⁷ Распоред фигура, присуство Јована Крститеља у сцени, прекривене Евине руке убрусом, исијавање светлости у виду линија које се пружају од Господа ка околном простору и др. у потпуности се подударују на обема композицијама. *Канон Воскресни* представља иначе збирку ускршњих песама и молитава позајмљених из руске богослужбене литературе која је штампана под покровитељством патријарха Арсенија IV Шакабенте. Посвету патријарху потписује Христофор Цефаровић, као и поменути илустрацију *Силазак у ад*.²⁸ Стога је врло могуће да је Симеон Лазовић имао овај или сличан предлог за своју композицију у манастиру Савина. Требало би имати у виду доступност и других графичких предлогака из руско-украјинске богословске литературе, која је била у огромним размерама присутна током барокнизације српске

²⁵ Појава Јована Претече у представама *Силаска у ад* у вези је са његовим проповедањем Јеванђеља у аду. Такође, Јованова активна служба Господу, која се завршила жртвом, повезује га са Христовом жртвом, те евхаристијом (Иванова 2010: 36–61, 41).

²⁶ О симболици и смислу светлости у представама Васкрсења Христовог в. Радовановић 1978: 22–25.

²⁷ Чурчић 1968: 312, илустрација 4.

²⁸ Давидов 1978: 109–110, илустрација бр. 91. Христофор Цефаровић израдио је још једну бакрорезну илустрацију *Христџов силазак у ад* (1751) са сценама из Христовог живота, врло сличне иконографије. Бакрорез је урађен на иницијативу Цефаровићевог пријатеља Симеона Симеоновића, по наруџбини његове браће македонских трговаца из Москопоља, који су бакрорез желели да поклоне цркви Светог гроба Господњег у Јерусалиму (Давидов 1978: 117, илустрација бр. 63).



4. *Силазак у ад*, Велика црква, манастир Савина, 1795–1797

4. *Descent into Hades*, Great Temple, Savina Monastery, 1795–1797

over death and Hades. Next to Adam, there is John the Baptist, with his arms crossed against his chest, as well as other numerous righteous men. John the Forerunner does not appear in any other depiction created by Simeon Lazović.²⁵ Eve is kneeling to the left from Christ, with her hands covered with a white cloth and she is also followed by a myriad of righteous men. What is noticeable and different in relation to all other previous depictions by Simeon is his treatment of light. Simeon now observes the significance given to light in the Baroque art and is attempting, perhaps still in an unskilful manner, to epitomise the radiation of light from the Lord that spreads onto the surrounding world.²⁶

In terms of iconography, the composition from

²⁵ The appearance of John the Forerunner in the depictions of *Descent into Hades* is in connection with his preaching of the Gospel in Hades. Also, John's active service to the Lord, which ends in a sacrifice, links him to Christ's sacrifice and the Eucharist (Иванова 2010: 36–61, 41).

²⁶ About the symbolism and the meaning of light in the depictions of the Resurrection of Christ, see Радовановић 1978: 22–25.



5. Силазак у ад, Х. Цефаровић, Канон Воскресни, 1742

5. *Descent into Hades*, H. Džefarović, Канон Воскресни, 1742

културе у XVIII веку,²⁹ где се слична иконографија може запазити (сл. 6).³⁰ Такође, у библиотеци самог манастира Савина постоји већи број књига управо из овог домена,³¹ те су такви примери Симеону Лазовићу били доступни и у самом манастиру.³²

²⁹ Шире о барокној богословској литератури и њеном утицају на српско барокно сликарство в. Тимотијевић 1996: 277–294, са старијом литературом.

³⁰ Барановичъ 1666: X 13; *Октоихъ* 1689. Шире о руско-украјинској богословској литератури и њеном утицају на културу и уметност у српским крајевима у XVIII веку в. Јовановић 1959: 171–177; Бошков 1973: 527–567; Вуксан 2001: 61.

³¹ Шире о барокној богословској литератури у манастиру Савина в. Богдановић 1978: 89–96; Матић 2017а: 21, 23–24.

³² *Јеванђеље* 1763; *Јеванђеље* 1791.

Savina is almost identical to engraving *Descent of Christ into Hades* which Hristofor Džefarović did for *Kanon Voskresni* in 1742 and which was later reprinted and was available as a model (fig. 5).²⁷ The distribution of the figures, the presence of John the Baptist in the scene, the hands of Eve covered by cloth, the radiation of light in the shape of lines that extend from the Lord towards the surrounding space, etc., fully coincide on both compositions. *Kanon Voskresni* (Easter Canon) is a collection of Easter hymns and prayers borrowed from the Russian liturgical literature printed under the auspices of Patriarch Arsenije IV Šakabenta. The dedication to the patriarch is signed by Hristofor Džefarović who also signed the above mentioned illustration *Descent into Hades*.²⁸ Thus, it is very possible that Simeon Lazović had this or similar template for his composition at Savina Monastery. We should bear in mind the availability of other graphic templates from the Russian and Ukrainian theological literature that was vastly present during the baroquisation of the Serbian culture in the 18th century,²⁹ where similar iconography may be observed (fig. 6).³⁰ Also, a large number of books precisely from this domain may be found in the library of Savina Monastery³¹ and such specimens were accessible to Simeon Lazović at the monastery itself as well.³²

From the presented works dealing with the Resurrection of Christ theme we can understand and conclude a lot about the artistic development of Simeon Lazović over the course of three decades. Primarily, it can be clearly noticed that Simeon kept changing and improving his style and technique. Having started his activity as a modest zograph in

²⁷ Чурчић 1968: 312, illustration 4.

²⁸ Давидов 1978: 109–110, illustration no. 91. Hristofor Džefarović made yet another copper engraving illustration of *Descent of Christ into Hades* (1751) with scenes from the life of Christ, of very similar iconography. The copper engraving was made at the initiative of Džefarović's friend Simeon Simeonović and was commissioned by his brothers, Macedonian merchants from Moscopole, who wanted to donate the engraving to the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem (Давидов 1978: 117, illustration no. 63).

²⁹ More about the Baroque theological literature and its influence on the Serbian Baroque painting, see Тимотијевић 1996: 277–294, with older literature.

³⁰ Барановичъ 1666: X 13; *Октоихъ* 1689. More about the Russian and Ukrainian theological literature and its influence on the culture and arts on the Serbian territories in the 18th century, see Јовановић 1959: 171–177; Бошков 1973: 527–567; Вуксан 2001: 61.

³¹ More about the Baroque theological literature at Savina Monastery, see Богдановић 1978: 89–96; Матић 2017а: 21, 23–24.

³² *Јеванђеље* 1763; *Јеванђеље* 1791.



6. Силазак у ад, Л. Баранович, Мач духовни, 1666

Из предочених радова на тему Христовог Васкрсења можемо доста тога да разумемо и закључимо о уметничком развоју Симеона Лазовића током три деценије. Пре свега, јасно се уочава да је Симеон све време мењао и унапређивао свој стил и технику. Започевши своју делатност као скромни зограф у духу поствизантијске уметности претходних епоха, био је отворен да прима и нове утицаје текуће барокне епохе. Такође је приметно да није дословно и схематизовано користио сликарске предлошке. Као што смо видели, сваки његов рад, иако на исту тему, носи неки нови занимљив детаљ или другачију поставку ликова, који дају једну свежину и виталност његовом сликарском опусу, али и указују на Симеоново промишљање и инвентивност. Иако никад у потпуности није успео да се отргне елементима поствизантијског наслеђа

6. *Descent into Hades*, L. Baranović, *Mach duhovni*, 1666

the spirit of the post-Byzantine art of the previous epochs, he was open to the receiving of new influences of the current Baroque period as well. It is also noticeable that he did not use the painting templates literally and in a schematic manner. As we have seen, each of his works, although dealing with the same theme, carries a new and interesting detail or a different distribution of the figures, which render freshness and vitality to his artistic opus, as well as reflect Simeon's way of thinking and inventiveness. Although he never managed to fully get away from the elements of the post-Byzantine heritage (a series of heads of the figures in the background, the mandorla, the stasis of the figures, the use of gold, etc.) and to completely perfect the proportions of the figures and harmonise their movements, he undoubtedly adopted the elements of the Baroque artistic model over time. Such ap-

(низање глава фигура у позадини, мандорла, статичност фигура, коришћење злата итд.) и да у потпуности усаврши пропорције фигура и усклади њихове покрете, он без сумње временом усваја елементе барокног ликовног модела. Такав приступ најучљивији је на иконостасу Велике цркве манастира Савина, једном од позних радова Симеона Лазовића,³³ који је уједно вероватно и врхунац његовог стваралаштва. На савинском иконостасу Симеон већ сигурно влада композицијом, фигуре теже покрету, драперије природније, богатије и слободније падају, пратећи у већој мери покрете фигура. Интензивно ради на усавршавању светлости на композицијама, расветљава, усложњава и суптилније комбинује колористичку гаму. Барокни елементи попут анђеоских глава са крилима,³⁴ облака, пејзажних решења и бројних иконографских детаља евидентни су на савинском иконостасу. Иако је учљива знатна употреба злата, он га користи очигледно према доступним узорима који су били актуални у ранобарокном периоду у српским крајевима северно од Саве и Дунава. Дакле, Симеон, иако са извесним закашњењем, покушава да се укључи у ликовност главног тока српског барокног сликарства, коју вешто комбинује са ранијом традицијом, изводећи тако допадљиве, а понекад и занимљиве и инвентивне композиције. Ипак, недостатак подробнијег сликарског образовања није Симеону допустило да у потпуности развије своје сликарско умеће и да се у целини преда токовима барокне и тада већ наступајуће неокласицистичке уметности. Он остаје доследно заробљен између поствизантијске и барокне традиције, мада његов рад на иконостасу Велике цркве манастира Савина можемо у највећој мери и с правом уврстити у барокни уметнички модел.

³³ Иако је Симеон након Савине живео још око две деценије, у његовим до данас сачуваним потписаним позним целинама, попут икона из манастира Брезова (1805) (Станић 1993: 97–145; Матић 1918: 69), манастира Дечани (1813/1814) (Станић 1992: 229–261) или манастира Клисуре (1816) (Тодић 2013/II: 129–130), не запажамо евидентно његову руку. Изгледа да је већ остарели сликар све више послова препуштао сину Алексију, док се он више појављивао, као искуснији и познатији сликар, у улози наручиоца послова и формалног потписивача изведених дела.

³⁴ На разматраним иконама из Савине нема детаља попут анђеоских глава са крилима (евидентни су на икони из Беле цркве у Карану), али се они појављују у низу других композиција: *Сћена јеси дјевам* (10 икос Богородичиног акатиста), *Недремано око*, *Поклоњење ѿасѿиѿра Хрисѿу Младенцу*, *Благовесѿи*, уз пророка Авакума, као и на дуборезним апликацијама структуре иконостаса.

proach is most visible in the iconostasis of the Great Temple of Savina Monastery, one of the late works by Simeon Lazović,³³ which probably constitutes the pinnacle of his creative opus. In the case of the iconostasis of Savina, Simeon exhibits a firm command of the composition, the figures aspire towards movement, the draperies fall more naturally, more richly and more freely, following the movements of the figures to a larger degree. He worked intensively on the perfecting of the light in the compositions and he also lightened, made more complex and combined more subtly the colour gamma. The Baroque elements, such as the angel heads with wings,³⁴ clouds, landscape solutions and numerous iconographic details are evident in the iconostasis of Savina. Although the significant use of gold is visible, he obviously uses it in line with the available paragons that were looked up to on the Serbian territories north of the Sava and the Danube in the early Baroque period. In other words, albeit with a certain delay, Simeon did try to catch up with the artistry of the mainstream in the Serbian Baroque painting which he skilfully combined with the earlier tradition creating such likeable and sometimes interesting and inventive compositions. Nevertheless, the lack of more thorough painting education did not allow Simeon to fully develop his painting craft and to give himself completely to the trends of the Baroque and by then also the already very much present Neoclassical art. He remained consistently stuck between the post-Byzantine and Baroque traditions, although his work on the iconostasis at the Great Temple of Savina Monastery can be classified to the highest possible degree and rightfully as a Baroque artistic model.

³³ Although Simeon lived for around two decades more after Savina, in his signed later-date ensembles preserved to date, such as the icons from Brezova Monastery (1805) (Stanić 1993: 97–145; Matić 1918: 69), Dečani Monastery (1813/1814) (Stanić 1992: 229–261) or Klisura Monastery (1816) (Todić 2013/II: 129–130), we cannot evidently discern his own hand. It seems that the already elderly painter passed more and more work to his son Aleksij, while he appeared, as a more experienced and renowned painter, in the role of the ordering party for the works and the formal signatory of the executed pieces.

³⁴ The considered icons from Savina do not have the details such as the angel heads with wings (they are evident on the icon from the White Church in Karan), but they do appear in a number of other compositions: *Thou Art a Wall to Virgins* (10 oikos of the Akathist to the Theotokos), *Anapeson*, *Adoration of the Shepherds to Infant Christ*, *Annunciation*, along with prophet Habakkuk, as well as on the woodcarving applications of the iconostasis structure.

Списак референци / List of References:**Литература / Literature:**

- Барановичъ Л. 1666, *Меч Дѣвны*, Киев.
- Богдановић Д. 1978, *Инвенѝар рукојиса манасѝира Савине*, Д. Медаковић, *Манасѝир Савина – Велика црква, ризница, рукојиси*, Београд, 89–96.
- Бошков М. 1973, *Руска шѝамѝана књига у нашем XVIII веку*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду XVI/2, 527–567.
- Вујовић Б. 1986, *Умеѝносѝ обновљене Србије 1791–1848*, Београд.
- Вуксан Б. 2001, *Украјинска богословска литератѝура и барокнизација срѝске ликовне умеѝносѝи у XVIII сѝолећу*, Саопштења XXXII–XXXIII, 61–80.
- Давидов Д. 1978, *Срѝска графика XVIII века*, Нови Сад.
- Златић-Ивковић З. 2004, *Црква Свѝих айосѝола Пеѝра и Павла у Сирогојну*, Сирогојно.
- Иванова С. В. 2010, *Иконографѝа Пасхи: „Сошествие во ад“ или „Воскресение?“*, *Исторѝа и култура*, 36–61.
- Јеванђеље* 1763, Москва (Библиотека манастира Савина, инв. бр. 134).
- Јеванђеље* 1791, Москва (Библиотека манастира Савина, без инвентарног броја).
- Јовановић М. 1959, *Прилог ироучавању уѝицаја руске графика на срѝску умеѝносѝ средине XVIII века*, Рад војвођанских музеја 8, 171–177.
- Јовановић М. 1963, *Руско-срѝске умеѝничке везе у XVIII веку*, Зборник Филозофског факултета VII–1, 379–410.
- Костецкая Е. 1928, *Къ иконографѝи Воскресенѝа Христова*, *Seminarium Kondakovianum* II, 63–70.
- Кучековић А. 2014, *Умеѝносѝ Пакрачко-Славонске еѝархије у XVIII веку*, Београд.
- Матић М. 2017, *Сликарски радови Алексија Лазовића у манасѝиру Савина*, Саопштења XLIX, 171–183.
- Матић М. 2017а, *Везе манасѝира Савина с Русијом у 18. веку и ѝихов уѝицај у Боки Коѝорској*, Зборник Матице српске за друштвене науке 162/2, 17–33.
- Матић М. 2018, *Иконојисне иредсѝаве Недреманог ока – радови Симеона Лазовића*, Зборник Народног музеја XXIII/2 (Исторѝа уметности), 63–79.
- Матић М. 2019, *Теолошко-симболичке аналогије ирилазног дела иконосѝаса Велике цркве манасѝира Савина*, Црквене студије 16/2, 787–804.
- Матић М. 2022, *Манасѝир Савина у XVIII веку – иравославни иденѝиѝеѝи и млеѝачка власѝи*, Београд.
- Медаковић Д. 1976, *Сликарска иородица Лазовића*, Сеоски дани Сретена Вукосављевића III, ур. П. Влаховић, Пријепоље, 271–281.
- Медаковић Д. 1978, *Манасѝир Савина – Велика црква, ризница, рукојиси*, Београд.
- Медић М. 2005, *Сликарски ириручници III – Ерминија о сликарским веѝиѝинама Дионисија из Фурне*, Београд.
- Миковић Д. 1930, *О иконосѝасу Св. Усѝенског манасѝира Савине*, Гласник Српске православне цркве 8, год. XI, 124–125.
- Милосављевић Д. 1990, *Заосѝавиѝина сликарске иородице Лазовића*, Прибој.
- Милосављевић Д. 2000, *Сликарѝи Лазовићи и ѝихово доба*, Ужице – Прибој – Бијело Поље.
- Мирковић Л. 1961, *Хеорѝологија*, Београд.
- Октоихъ Осмогласникъ*, 1689, Лвовъ (Библиотека Патријаршије, II, 4082).
- Покровский Н. В. 2001, *Евангелие в памятникѝах иконографѝи* (репринт издања из 1892), Москва.
- Радовановић Ј. 1977, *Јединсѝивене иредсѝаве Васкрсења Христѝовог у срѝском сликарсѝиву XIV века*, Зограф 8, 34–47.
- Радовановић Ј. 1978, *Иконографске забелешке из Дечана*, Зограф 9, 20–26.
- Симић-Миловановић З. 1953, *Севојно*, Археолошки споменици и налазишта у Србији, I, ур. Ђ. Бошковић, Београд, 162–163;
- Станић Р. 1973, *Сликарска делаѝносѝи Симеона Лазовића у ужичком крају*, Ужички зборник 2, 65–100.
- Станић Р. 1991, *Сликарска дела Симеона Лазовића у чачанском и моравичком крају*, Чачански глас, I. 1. 1991, 12.
- Станић Р. 1992, *Сликарска заосѝавиѝина Симеона и Алексија Лазовића у Дечанима*, Саопштења XXIV, 229–261.
- Станић Р. 1993, *Црква свѝеѝог Николе у Брезови код Ивањице*, Саопштења XXV, 97–145.
- Тимотијевић М. 1989, *Иконографѝа Великих иразника у срѝској барокној умеѝносѝи*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 25, 95–134.
- Тимотијевић М. 1996, *Срѝско барокно сликарсѝиво*, Нови Сад.
- Тодић Б. 2013, *Симеон Лазовић, у Срѝски сликарѝи од XIV до XVIII века*, I–II, Нови Сад.
- Томановић Д., Цветковска В. 2016, *Реѝика иредсѝава свѝеѝог Илије на иконосѝасу цркве брвнаре у Севојну*, Ужички зборник 40, 225–258.
- Томановић Д., Цветковска В. 2017, *Царске двери из цркве брвнаре у Севојну – конзервација и ресѝаурација*, Ужички зборник 41, 263–280.
- Чурчић Ј. 1968, *Неѝознаѝи ’Канон Воскресни’ Христѝофора Жефаровића*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 4, 309–316.

*

- Cassee E., Berserik K., Hoyle M. 1984, *The Iconography of the Resurrection: A Re-Examination of the Risen Christ Hovering above the Tomb*, *The Burlington Magazine* 126/970, 20–24.
- Knipping, J. B. 1974, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, I, Nieuwkoop – Leiden.
- Schiller G. 1972, *Iconography of Christian Art*, 2, London.