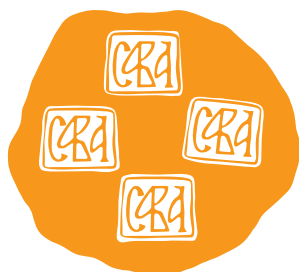




С В Е Т И

СРА



С В Е Т И

СВА



Београд 2026



САДРЖАЈ

9	<i>Зоран Кнежевић</i> УВОДНА РЕЧ
11	<i>Паиријарх српски Порфирије</i> УВОДНА РЕЧ
13	<i>Ђорђе П. Бубало</i> СВЕТИ САВА – ЖИВОТ И ДЕЛО
47	<i>Тихон М. Ракићевић, Епископ моравички</i> ДУХОВНИ ЦЕНТРИ АРХИМАНДРИТА И АРХИЕПИСКОПА САВЕ И НОВОЗАВЕТНИ ИЗРАИЉ
67	<i>Драган И. Војводић</i> СВЕТИ САВА И СТВАРАЊЕ СТАРЕ СРПСКЕ УМЕТНОСТИ
103	<i>Миљана М. Мајић</i> ОЧУВАЊЕ НАСЛЕЂА И ДУХОВНОГ ИДЕНТИТЕТА: КУЛТ СВЕТОГ САВЕ И УМЕТНОСТ 1459–1690
133	<i>Игор Б. Борозан</i> КУЛТ СВЕТОГ САВЕ И УМЕТНОСТ: 1690–2025
201	КАТАЛОГ
473	СПИСАК СКРАЋЕНИЦА И ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ



ПУБЛИКАЦИЈУ ИЗДАЈУ
СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ
МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ

II допуњено издање

Главни и одговорни уредници
Душан Оташевић
Владимир Радовановић

Уредник
Миљана Матић

РЕЦЕНЗЕНТИ
Миодраг Марковић
Јован Делић
Србољуб Убипариповић

АУТОРИ СТУДИЈСКИХ ТЕКСТОВА
Ђорђе Бубало
Тихон Ракићевић
Драган Војводић
Миљана Матић
Игор Борозан

АУТОРИ КАТАЛОШКИХ ОДРЕДНИЦА
Игор Борозан
Миљана Матић
Невена Богојевић
Владислав Касалица
Марија Јовић
Наталија Стокановић
Звездана Остојић
Ђорђе Мандрапа
Оливер Томић
Јелена Хинић
Андреја Егарић

ЛЕКТУРА И КОРЕКТУРА
Маја Анђелковић
Невена Богојевић
Галерија САНУ

ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН И ПРЕЛОМ
Александар Радосављевић

ШТАМПА
Службени гласник, Београд

ТИРАЖ
1000

ISBN 978-86-85917-39-4
ISBN 978-86-6184-126-2





ИЗЛОЖБУ ПРИРЕЂУЈУ
СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА
И УМЕТНОСТИ
МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ

АУТОРИ ИЗЛОЖБЕ

Тихон Ракићевић
Игор Борозан
Миљана Матић

АУТОРИ ПОСТАВКЕ

Игор Борозан
Миљана Матић
Невена Богојевић

КУСТОС ИЗЛОЖБЕ

Жаклина Марковић

ДИЗАЈН ИЗЛОЖБЕ

Ђорђе Мандрапа

**ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН И
ВИЗУЕЛНИ ИДЕНТИТЕТ**

Александар Радосављевић
Немања Илић

МУЛТИМЕДИЈА

Александар Радосављевић
Лука Лазовић
Стефан Кнежевић – LiveView Studio
Марко Билбија

ДОКУМЕНТАРНИ ФИЛМ

Ненад Огњеновић

ПРЕВОД НА ЕНГЛЕСКИ

Галерија САНУ

**КОНЗЕРВАЦИЈА И
РЕСТАУРАЦИЈА**

Немања Комненовић, главни
конзерватор изложбе
Саша Живић
Александар Цвијетићанин
Магдалена Војводић
Ристо Мухић

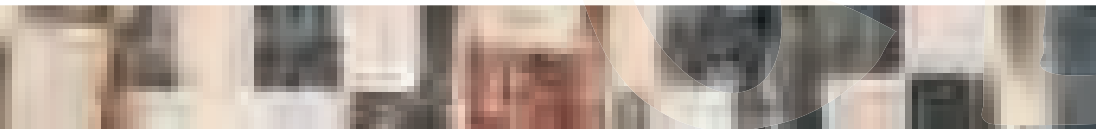
СТРУЧНИ САРАДНИЦИ

Ивана Коматина
Маја Анђелковић
Саша Филиповић
Будимир Кокотовић
Гордана Гаврић
Ивана Јелић
Јелена Межински Миловановић
Катарина Живановић
Владислав Касалица
Марија Јовић
Наталија Стокановић
Звездана Остојић
Анђела Петровић
Сузана Парента
Зорица Бајчета

ТЕХНИЧКА

РЕАЛИЗАЦИЈА ИЗЛОЖБЕ

Саша Рендић
Давид Радоњић
Горан Виторовић
Стојан Предовић
Милан Јазић
Зоран Поповић
Стефан Којадиновић



УВОДНА РЕЧ

Растко Немањић, Свети Сава, једна је од оних монументалних личности српске историје које су на ту историју судбински утицале, одлучујуће је обликовале и на тај начин и саме постале историја. Сава и данас заслужено носи ореол једног од највећих и најплеменитијих симбола српског идентитета, светог човека којем у доброј мери морамо бити захвални што су српско име, дух и вера стварани и нарастали кроз његово дело, да би, промишљу његовом вођени, прошли највећа искушења и претрајали кроз таму векова под туђинском влашћу.

Човек стамене одлучности, снажног ума и непресушне енергије, Сава је био пример највиших моралних и духовних вредности које човек може да поседује, посвећен писац житија и типика, градитељ и просветитељ, али и способан дипломата, помириатељ завађене браће, неуморан путник, светогорац и хиландарац, утемељитељ аутокефалне Српске цркве и први српски архиепископ, у потпуности посвећен својој вери, цркви и народу. Све то сабрано је у личности аскетске природе која је своје овоземаљско битисање подредила врлини и духовној чистоти и чврсто се тих својих опредељења држала без остатка и до последњег даха. Изложба, чији каталог уважени читалац ових редова држи у руци, има за циљ да савременом, поготово младом, човеку представи и приближи живот и дело Светог Саве и преда му лучу Савиног светитељског завештања коју српска покољења вековима преносе онима који долазе после њих.

Српска академија наука и уметности има изузетну част и привилегију да буде поносни домаћин изложбе коју заједно организују Српска православна црква и Српска академија наука и уметности поводом 850 година од рођења Растка Немањића, датума који остаје забележен у историјским хроникама, народном сећању и предању, али, рекао бих, најпре у срцима свих нас, његових духовних потомака и поштовалаца.

Председник Српске академије наука и уметности

Зоран Кнежевић

УВОДНА РЕЧ

Сваки истински сусрет са предањем Цркве превазилази оквире пуке историјске знатижеље и постаје догађај духовног препознавања. Оно што је једном живљено у истини вере, не припада само прошлости већ се, кроз живот Цркве, непрестано изнова дарује као могућност садашњег искуства. У том светлу треба разумети и личност Светога Саве, чије дело и данас остаје живо у саборном бићу Цркве.

Свети Сава није само историјска личност и културни симбол, но и сведок једног целовитог начина постојања у Христу. У његовој личности сусрећу се подвиг и мудрост, устројство и молитва, реч и дело. Утемељујући црквени поредак и обликујући духовни живот свога народа, поставио је основе које своју пуноћу црпе из литургијског живота Цркве. Управо у Светој Литургији, као средишту сваког истинског заједништва, задобија се и мера његовог дела.

Значај Светога Саве огледа се и у његовој способности да предање Цркве учини делатним у конкретном историјском времену. Он је примио наслеђе и, са расуђивањем и одговорношћу, уобличио га је тако да постане темељ духовног, културног и просветног живота. Његово дело стога није заточеник прошлости, већ остаје отворено као путоказ и доступно будућим поколењима.

Ова изложба, насловљена многопризиваним именом највећег из нашег рода, као и каталог који је прати, управо настаје из потребе да се то наслеђе изнова сагледа и о истом промисли. Будући да се она одржава у *Њоїразнишїву* великог светосавског јубилеја – 850 лета од рођења Светитеља Саве, оснивача и првог предстојатеља наше Свете Цркве – њу уједно видимо као завршницу и круну овог великог прошлогодишњег слава. Међутим, она није, и не може бити, завршно слово о овој чудесној личности. Њоме се указује на преображавајући утицај Светога Саве – од богословља и црквеног устројства до књижевности и културе. У том смислу, приређивање једне овакве изложбе није само културни догађај већ и вид црквеног памћења, сабрања и сведочења.

Похваљујући љубав и старање приређивача ове духовне и културне гозбе – Музеја Српске Православне Цркве и Српске академије наука и уметности – призивамо благослов Божји и заступништво Светога оца Саве на све трудбенике ових значајних и значајних установа, као и на све људе добре воље, искрено желећи да и ова изложба заузме достојно место у реду безбројних уздарја које је наш род принео своме добром оцу и незаменљивом учитељу, Светитељу Сави.

Патријарх српски Порфирије

+ Порфирије

ЂОРЂЕ П. БУБАЛО

СВЕТИ САВА – ЖИВОТ И ДЕЛО

Са главице на којој су се у небо пропињали Ђурђеви Ступови, споменик владарског узвишења великог жупана Стефана Немање, простире се поглед на питому жупу реке Рашке и прву престоницу Српске земље – Рас. Са тог места, већ времешни српски владар и његова супруга Ана узносили су молитве Господу да им подари још једно мушко дете, заветујући се на чедност ако им жеља буде услишена. И заиста, „од Бога дан”, како сложено приповедају Савини хагиографи Доментијан и Теодосије, родио се 1175. дечак којем на крштењу наденуше име Растко. Те две тачке – Ступови и Рас – симболи су божанске узвишености и земаљске пролазности, а Растков је избор, већ од детињства и младости, био непоколебиво на страни божанског, иако је, приводећи „своје отачаство на велику побожност”, морао бити окретан и домишљат и у земаљским стварима.

У години у којој се Растко родио, ништа, бар споља гледано, није наговештавало велики преокрет Немањиног доба. Византијско царство под владавином Манојла I Комнина било је неспорни господар Балкана. Српска земља је после Немањиног неуспелог устанка 1172. била умирена и принуђена на покорност. Велики жупан је у репертоару политичких и војних поступака у целости следио путеве којима су се кретали његови претходници на престолу и отуда је и њихов домаћај био више одређен снагом и одлучношћу Византије да брани своју власт у прибрежју Саве и Дунава него ватреном тежњом српских владара да се од ње отргну. Царева надмоћ донела је, пак, Српској земљи раздобље мира и предаха, које



Петрова црква у Расу

ће обележити прве године Растковог живота. Устаљени спокој његова одрастања у удобном окружењу владарских одаја, у питомини Рашке жупе, реметили су само повремени одласци српских одреда што су за цара војевали на удаљеним ратиштима.

Након смрти цара Манојла 1180. године, Царство је утонуло у раздобље грађанских ратова, економских недаћа и друштвених превирања. Стефан Немања је напoкон добио прилику да се ослободи тешке цареве сенке и прошири територије под својом непосредном влашћу. И опет је млађани Растко, и чешће него пре, испраћао ратнике на војишта, али су сада ратовали за његовог оца, понекад и са њиме на челу. У деценији у којој је Немања полагао постојане темеље самосталне Српске земље и окупљао под својим жезлом расуте области и поданике, Растко је, судећи према ономе што о томе приповедају његови животописци, био задубљен у „свете књиге” и надахњивао се узорима побожности и непорочног живота. Отац га је, и поред тога, усмеравао уобичајеним стазама принчевског сазревања – доде-



Манастир Ђурђеви ступови, 1170/1171.

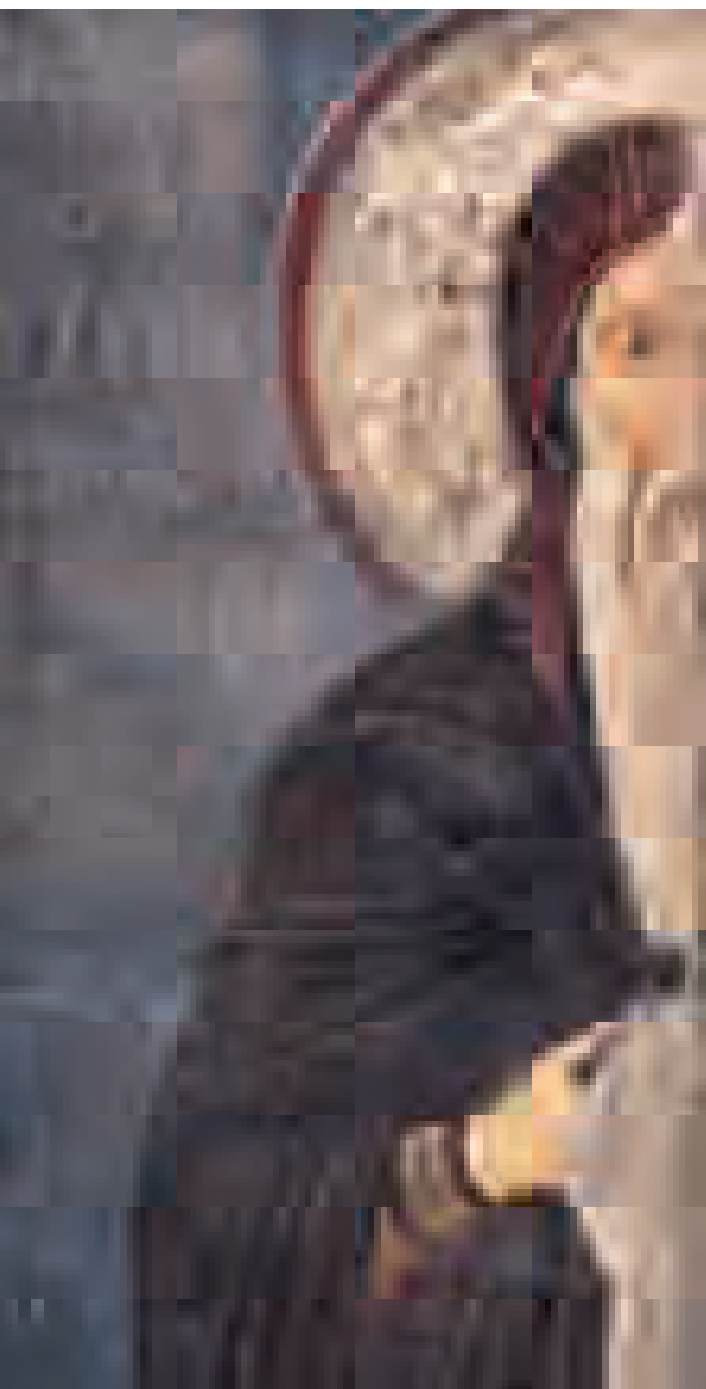
лио му је 1190, тек што је навршио петнаест година, област Хума да њоме управља и „да се с благородним младићима весели”. Иза такве одлуке, разуме се, стајали су и државни разлози – Немањино настојање да Дукљу, камо је за намесника послао сина првенца Вукана, и Хум, две пограничне области са веома живим традицијама политичке самосталности, чвршће веже за државу. Због тога није могао неугодан терет управљања свалити свом тежином на плећа неискусном младићу, већ га је окружио саветницима са свога двора који су васпостављали и учвршћивали власт великог жупана на ободима Српске земље. Утолико пре што Растко, загладан у вечне истине спасења, нити је марио за власт нити се предавао „срамотним и штетним песмама младићких пожуда”.

Растко је већ тада дао да га воде побожна стремљења, надахнут духовним и телесним подвизима монаха и животом у манастиру. Било је то доба процвата монаштва у Византији, нарочито светогорског, одакле су периодично долазили

црнорисци по милостињу и подршку, преносећи приче о великим обитељима, атонским подвижницима и духовној наслади предавања посту и молитви у Богородичином врту. Све то је распаљивало младићеву жељу да се и сâм ода монашком позиву. Расткову одлуку да, мимо родитељске воље, оде у манастир и замонаши се, убрзала је њихова намера да сина ожене. Са непуних 17 година, током боравка у родитељским дворима у Расу, под изговором, и с благословом, да иде у лов, улучио је прилику да се кришом одвоји од властеле и пратилаца и побегне на Свету Гору. Оба Савина животописца описују Растково бекство с доста драматичних појединости, али ван сумње је то да се 1192. или 1193. обрео у руском манастиру Светог Пантелејмона, старом Русику, с постојаном намером да ту прими монашки постриг. Ни потера, коју су уцвељени родитељи за њим послали није га поколебала ни спречила да се одене расом и камилавком. Штавише, пружила му је прилику да своје неумољиве гониоце пошаље назад у отаџбину с власима пострижене косе и световним одеждама као доказима новог живота у утврђењу Свете Горе. Новоме брату расофору, постриженом у капели Светог Јована Претече на врху манастирског пирга, наденуше име Сава, према светоме Сави Освећеном, узору монашког одрицања и благости.

У време када су старији Немањини синови одлучно загазили у доба политичке зрелости – Вукан узео титулу краља и кренуо путем самосталне владавине Дукљом, а Стефан се оженио царевом синовicom и наметнуо за очева наследника – најмлађи, Растко постао је Сава, скромни и послушни монах на путу духовне врлине. Он се није дуго задржао у Русику. Глас о монашењу владарског сина брзо се пронео Светом Гором, а није искључено да је и Стефан Немања, кад већ није успео Растка спречити да се замонаши, дипломатским путем уредио да Сава буде примљен у неки већи, угледнији, грчки киновийски манастир. Није било бољег избора од Ватопеда, старе и угледне општежитељне обитељи, познате од оснивања као место камо су млади чланови великашких породица радо одлазили у потрази за монашком утехом. И тако је на празник Благовести, можда исте године када је стигао на Атос, Сава присуствовао манастирској слави и прихватио позив игумана да се придружи њиховом братству.

Ту је, убрзо по доласку, из руке игумана Теостирикта примио малосхимнички постриг и тиме је почео његов стварни монашки живот на Светој Гори, коју ће учинити извором свога духовног подвига и стваралачког надахнућа и другим домом и уточиштем. Истовремено послушан игуману и општежитељном правилу, а радознао и неутажив у жељи да спозна и следи узоре монашког одрицања атонских отшелника и пустињака, Сава је противречности својих подвижничких стремљења и ма-

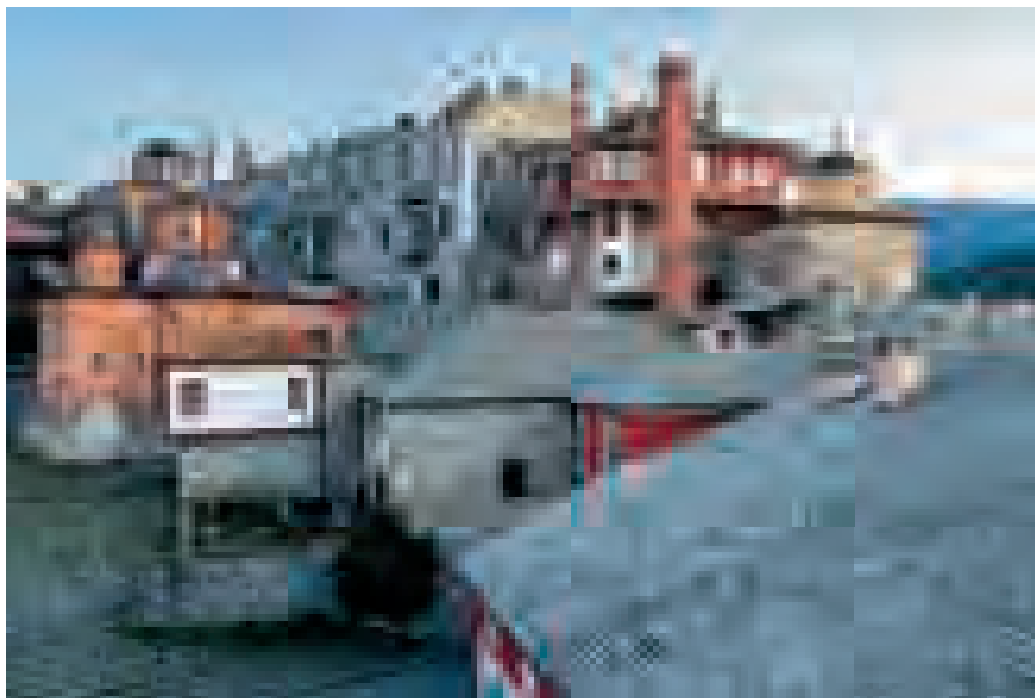


◀ Свети Симеон, Манастир Милешева, 1221–1227.

настирских ограничења ублажавао, под будним оком духовнога оца Макарија, беспопштедним радом и босоногим ходочашћима по врлетним беспућима Атоса, ревносим учењем грчког језика и читањем богословске књижевности, милосрдним делима и штедрим задужбинарством с новцем и драгоценостима које му је слао отац. Доментијан и Теодосије у плодове Савине ктиторске издашности убрајају оловни кров на манастирском католикону и његово опремање новим мобилијаром, те подизање параклисâ Рођења Богородичиног, Светог Јована Златоустог и Преображења Господњег.

На Савине упорне молбе родитељима да се одрекну благодети владарског положаја и остаток живота проведу у тишини манастирских зидина, а оцу посебно да му се придружи на Светој Гори, велики жупан Стефан Немања напокон се 1196, управо на дан храмовне славе Ватопеда, одрекао престола у корист сина Стефана, те су он и супруга му Ана примили монашки постриг. Разуме се, Немања се повукао с власти тек пошто је увео наследника у пробрани круг царске породице, на чијем челу тада беше Стефанов таст, Алексије III Анђео, и оставио му уређену, самосталну државу и темеље владарске идеологије за династију коју је створио. Монах Симеон се испрва настанио у својој задужбини Студеници, а после нешто више од годину и по дана кренуо је ка Атосу, еда би испунио и другу синовљеву молбу и оставивши „земаљско земљи” пошао за Христом и нашао „заблудело своје јагње”.

Почетком новембра 1197. пред капијом манастира Ватопеда обрела се несвакидашња повор-



Манастир Ватопед, Света Гора

ка коју су чинили бивши српски владар и његове одане слуге и властела, од којих многи изабраше да прате господара и у монашком подвигу и странствовању. Монах Симеон, већ изнемогли старац, напослетку је поново видео свога најмлађег сина. Пред њим је стајао двадесетогодишњак, стопала отвордних од дугих пешачења, витка, вре-тенаста тела и огрубелих руку од напорна рада, с поодраслим власима косе и браде, благих, а одлучних очију. Његова спољашност одражавала је, на први поглед, дубину унутрашњег преображаја. А када су дирљивом поновном сусрету, испуњеном радошћу и поносом, уследили дуги разговори оца и сина, тек тада се у свој величини могло видети да је, како бележи даровити састављач христовуље цара Алексија манастиру Хиландару, отац претходио сину у овоме телесном, земаљском свету, али да је син „постао предводник у духовни живот творцу свога телесног битисања”. Све одлуке и поступци које су отац и син заједнички предузимали да би основали српску монашку обитељ на Атосу почивали су заправо на Савиној визији, чврстој и одлучној вољи да је преточи у стварност, делима самоувереним колико и речима.

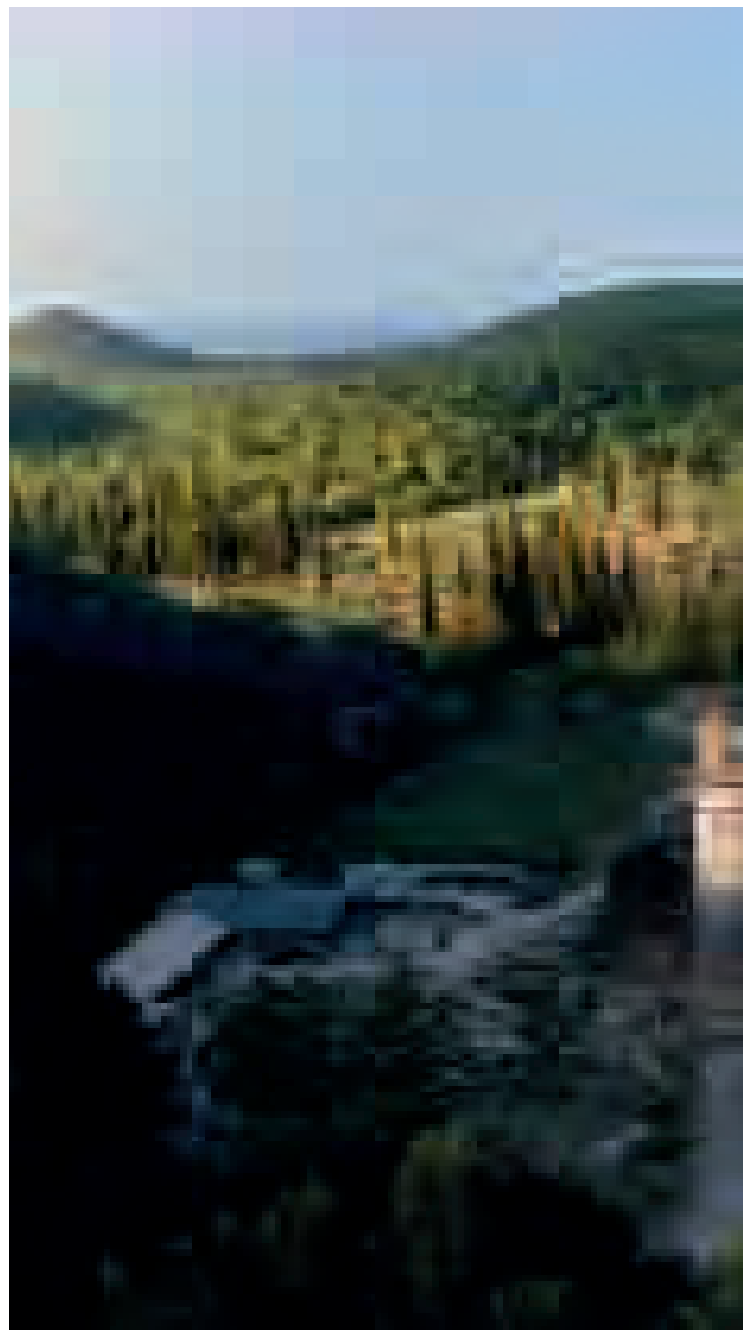
Тешко је претерати у оцени да је доба Саве и Симеона једно од најсјајнијих у историји Ватопеда. Доласком бившег великог жупана, њихова издашна дарезљивост заплъуснула је стари манастир још већим обиљем. Опет су стали притицати новац, драгоцености, земља, виногради, људи и животиње, градило се у порти и обнављала здања на манастирским метосима, попут цркве Светог Симеона Богопримца, чији пирг у Уранополису и данас сведочи о Савиној широкогрудости. С друге стране, глас о придруживању бившег владара и његова сина ватопедском братству привлачио је поклонице и намернике жељне монашког подвига у таквом окружењу. На вест о Симеонову доласку, у манастир су стали притицати игумани других обитељи, отшелници и пустињаци по благослов и духовни разговор, примајући дарове од поштовања достојног старца. Углед и богатство манастира као и бројност његова братства одскочили су за кратко време.

Сава и Симеон обишли су крајем 1197. Свету Гору да би се стари Божји слуга, а нови Светогорац поклатио њеним светињама. Пословично дарезљиви, отац и син уписао се у друге ктиторе у Лаври, Ивируну и Протату, али су са тог поклоничког путовања донели најјачи утисак о старом и разрушеном грчком манастиру Хиландару, као месту питомом и погодном да се поново насели монасима. И поред тога што су дали да се у Ватопеду подигну нови конаци, а Симеон откупио чак 50 аделфата да би вазда било хране, пића и преноћишта за све бројније поклонице, манастир је постао тесан за увећано братство, чији су осетан део чинили управо Срби. Предложише игуману да се од цара добије дозвола за обнову Хиландара и других напуштених светилишта у пределу Милеје, те да се потчине Ватопеду и тако бар делимично растерете његови претрпани конаци. С игумановим благословом, Сава се почетком 1198. отиснуо цару у Константинопољ на своју прву дипломатску мисију и показао, и поред тога што му је сродство с царском породицом отварало врата која су многима била затворена, да је поверење положено у његову дипломатску окретност и благоглагољивост било више него оправдано. Сава се вратио с царевом повељом којом се Ватопеду потчињавају Хиландар и околна светилишта, а њему и оцу одобрава да га могу обновити и опремити за живот монаха и богослужење.

Није пресмело помислити да су искањем Хиландара за Ватопед и Савиним путовањем у Цариград, отац и син покренули след догађаја чији су крајњи исход – оснивање српског манастира на Атосу – желели тим начином да постигну. За наредни корак, на који су се одлучили јер им је, наводно, вођен Божјим промислом, један светогорски старац скренуо пажњу да нису ту само ради спаса својих душа већ и да би саградили „пристаниште спасења” за све људе свога отачаства који изаберу пут монашког одрицања, била им је потребна помоћ светогорске заједнице.

Савину молбу да им се уступи Хиландар да у њему заснују самосталну српску монашку обитељ игуман Ватопеда је, очекивано, одбио. С друге стране, нагло богаћење Ватопеда, омасовљење његова братства и учвршћење престижа, као последица боравка у њему изданака српске владарске куће и царевих рођака, подгревали су нелагоду, суревњивост и зловољу код других, нарочито скромнијих атонских манастира, чак и код прота. Стога се Сава, одбијен од старешине Ватопеда, обратио проту и савету игумана, те они написаше молбу цару да преиначи своју ранију одлуку и додели Хиландар Србима. Упоредо с тиме, цару се обратио истом молбом и сâм монах Симеон. И заиста, у јуну 1198. цар Алексије III издао је Симеону и Сави хрисовуљу којом им поклања Хиландар с оближњим светилиштима с правом да у њему заснују манастир за примање људи од српскога рода, слободан од власти прота и игумана Ватопеда. Убрзо потом Симеон је измолио од цара села, влашке катуне и пчелињаке на граници Српске земље и Византије и о томе дару издао повељу Хиландару. Данас се с добрим разлозима верује да је управо та исправа, својим највећим делом, прво сачувано Савино књижевно дело, које је наговестило сву раскош његова књижевног талента.

Иако су градитељски радови на обнови манастира почели још у време када је био под влашћу Ватопеда, они су добили на брзини и обиму по добијању самосталности, тим пре што је из Српске земље стала притицати издашна помоћ великог жупана Стефана, на којег су оснивачи пренели ктиторска права.





Манастир Хиландар, Света Гора

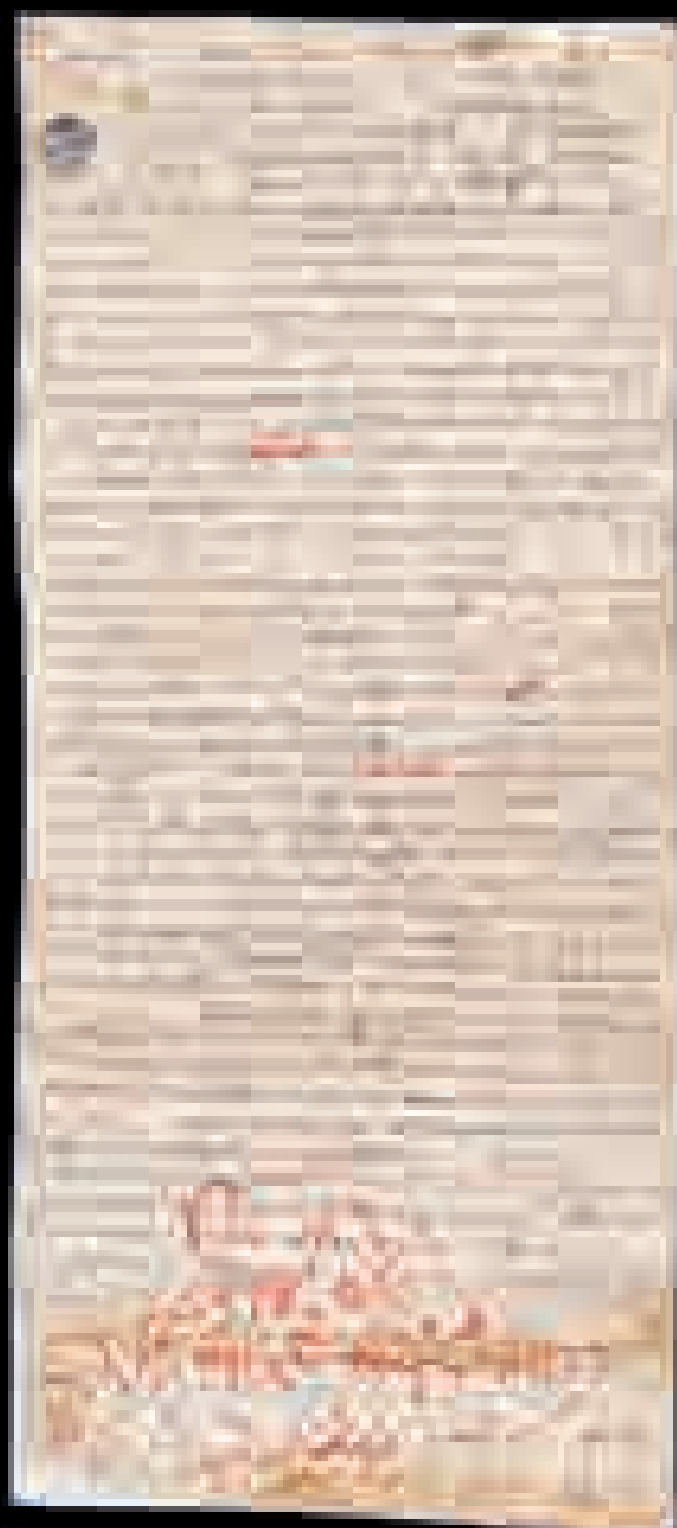
Хиландар је тако устоличен као наследна владарска задужбина Немањића. Средином 1198. и остарели Симеон преселио се у свој манастир. Сава је настојао да на сваки начин олакша оцу тегобе испосништва у поодмаклој старости, али било је јасно да се онемоћали монах ближи своме земаљском крају. Умро је 13. фебруара 1199, достојно оплакан и опојан од свога сина и сахрањен у југозападном углу наоса хиландарске саборне цркве. Рад на обнови и утемељењу економске независности манастира наставио се и након тога несмањеним темпом. Стога се монах Сава поново запутио у царицу градова средином 1199. да измоли у цара право на држање лађе за снабдевање Хиландара и запустели манастир Зиг на граници Свете Горе. Алексије III је без оклевања изашао у сусрет Савиним молбама и истом приликом трајно му доделио игумански штап, који је симболизовао изузетну повластицу – ослобађање игумана Хиландара од обавезе да по потврду свога избора иде цару у Константинопољ.

Након што се монах Симеон упокојио, а главни послови око подизања манастира били одмакли или приведени крају, Сава је могао да се посвети остварењу старе жеље за отшелничким тиховањем, која му у Ватопеду није била услишена. С тим циљем, вероватно још за очеве живота, купио је у Кареји, административном средишту Свете Горе, земљу и дао да се на њој подигну испосничке ћелије и црквица посвећена Светом Сави Освећеном, тезоименимом светитељу своме и монашком узору, да би се ту могао осамити и посветити подвигу и молитви. У исто време, Сава је куповао или подизао ћелије и испоснице у Кареји и другим областима у близини манастира на потребу отшелницима и пустињацима. Да би се монашки живот у општежитељном Хиландару са зависним ћелијама, испосницама и Карејској ћелији организовао, усталио и доследно водио, Сава је установио писана правила у три засебна типика, за сваки вид монашког подвига. *Типик за ћелију Свејої Саве Освећеної у Кареји* саставио је 1199, користећи као предложак неки грчки скитски устав. Ћелија је, према одредбама *Типика*, била изузета и од власти прота и од власти хиландарског игумана. Једина обавезујућа веза с матичним манастиром састојала се у томе што су карејског испосника бирали игуман и братски сабор Хиландара између себе. *Устав за држање Псалтира* је био намењен зависним келиотима, који су се издвојили у испоснице и ћелије, самостално или по двојица, ради пустињачког подвига у којем читање Псалтира, молитве и метахије испуњавају већи део дана и ноћи.

Вероватно убрзо по састављању *Карејскої типика*, можда већ пре краја 1199. године, Сава је организовао рад на писању типика за општежитељни манастир Хиландар, а као предложак послужио му је пролог *Типика за манастир Богородице*



Хрисовуља цара Алексија III Анђела, Архив манастира Хиландара, 1198.



Евергеџиде надомак Цариграда, вероватно зато што је приликом боравака у Цариграду одседао управо у том манастиру. У Савиним изменама предлошка огледа се настојање да се *Тийик* прилагоди не само светогорским приликама већ и његовим замислима о идеалном устројству српских манастира. Штавише, сва три Савина монашка устава користила су се и ван граница Свете Горе и Српске земље, а, судећи по сачуваним преписима, највише у Руској цркви. Иако су ови типични рађени према грчким предлошцима и највећим делом представљају веран превод, одредбе које су се односиле на особен положај и прилике у Савиним задужбинама његово су оригинално дело. У *Карејском ѿиџику* то су почетни (аренга, аутобиографски увод, одредбе о правном статусу ћелије и избору испосника) и завршни одељци, а у *Хиландарском* уводни одељци са кратком житијном белешком о Светом Симеону и поглавље 42 о односу Хиландара и Карејске ћелије. Сава је овим делима ударио темеље законодавном раду у Срба.

Свим наведеним радњама заокружено је материјално, правно, организационо и литургијско утемељење Хиландара као самосталне српске обитељи на Светој Гори. И поред огромног и делотворног ауторитета бившег владара Српске земље – монаха Симеона, и штедре материјалне помоћи великог жупана Стефана, ипак се, без претеривања, може рећи да највеће заслуге за оснивање и нагли успон хиландарске лавре припадају Сави, с његовим угледом у монашкој републици, организационим способностима, разборитом дипломатијом, богословском и црквено-правном ученошћу и непресушном енергијом. Оснивањем српског манастира у међународној монашкој заједници какав је био Атос, Симеон и Сава учинили су српски народ и државу равноправним и видљивим чланом заједнице хришћанских народа, откривајући тиме и тежњу ка самосталној, националној Цркви. Хиландар се, уз таласе дарежљивости будућих српских владара, усталио на месту једног од најпоштованијих и најугледнијих српских манастира. Био је главни преносник византијских утицаја на српску богословску и правну књижевност, надахнуће и образац уметничког стварања, узор устројству и видовима монаштва, расадник српских архијереја, најплодније средиште оригиналног српског књижевног, преводилачког и преписивачког рада, спона сарадње и пријатељства српског и византијског двора, залога спасења династије и народа.

Колико год да је Сава на самом крају XII и првих година XIII века изнуривао своје тело постом, бдењима и молитвама, због чега је током живота патио од хроничне болести трбуха, и колико год да је осамљеношћу и тишином пребивао у „дворима Господњим”, није му било суђено да своје земаљске дане проведе као монах испосник у Карејској ћелији, као што ни подизање Хиландара није био једини дуг који је

требало да одужи за спасење свога рода. Оно што је започето у Хиландару и Кареји, морало се наставити и свршити у отаџбину. Сава није могао остати равнодушан према збивањима у Српској земљи и Византији. Док је у отаџбини, првих година XIII века, беснео грађански рат између старије браће, у којем је Вукан привремено отео власт и потчинио земљу угарској круни, над Византијом се надвијала претећа сена освајачког похода западних ритера. Десило се оно што је савременицима деловало немогуће – 13. априла 1204. Цариград, престоница хришћанског царства, пао је у руке крсташа, а већи део његове територије подељен међу западним баронима и Млечанима. Политичка, црквена и културна мапа југоисточне Европе променила се преко ноћи из темеља. За Свету Гору, притиснуту насиљем Латина и неумољивошћу римокатоличких архијереја, настали су дани зебње, искушења и неизвесности. Наредне године, Сави је за утеху могла послужити вест да је, баш када је навршио тридесет лета и испунио канонске услове да буде произведен у свештеника, окончан братоубилачки рат у Српској земљи и да се на престо великог жупана вратио Стефан. И заиста, на упорно наваљивање прота Дометија, Сава је пристао да га епископ Јерисоса Никола рукоположи у Хиландару за јерођакона, а дан касније и за јеромонаха. А већ 1206. године, док је у позно лето због манастирских потреба боравио у латинском Солуну, православни солунски митрополит Константин Месопотамит, само који месец пре но што ће бити протеран од Латина, произвео га је у цркви Свете Софије, вероватно на Крстовдан, 14. септембра, уз саслуживање јеришког епископа Николе, касандријског Михаила и ардамеријског Димитрија, у достојанство архимандрита с правом да на богослужењу носи набедерник и наруквице.

Како је на Светој Гори само прот могао имати то право и част, Савино архимандритско достојанство, с набедреницом као епископским знаком, указивало је на његову већ сазрелу замисао да се врати у отаџбину да би и тамо организовао монаштво према источновизантијским и светогорским обрасцима, дао му правни и институционални оквир и објединио га под својим жезлом. Можемо само претпоставити да је то био још један корак ка стварању самосталне Цркве. Било је, разуме се, и других разлога за одлуку да напусти Свету Гору. Већ започети поступак канонизације Симеона Немање подразумевао је и translацију његових моштију у „рукотворени њиме манастир” и маузолеј Студеницу. Савиној хитњи да с очевим телом крене у отаџбину, допринело је потчињавање Свете Горе јурисдикцији латинског епископа Севастије, опаког и немилосрдног господара, који је злостављао манастире и монахе изнудама и отимачинама. Будући да су гласови о метежима на Атосу и његовој околини стигли и до Савине браће, и они га писмом подстакосе да очеве мошти пренесе у отаџбину и не излаже их погибелји. Тако је новорукополо-



Пренос моштију Светог Симеона из Хиландара у Студеницу, детаљ,
Радослављева припра́та манастира Студенице, параклис Светог Симеона, око 1235.

жени архимандрит већ почетком 1207. кренуо на неизвесно путовање и прошавши, како сам каже, „кроз огањ и воду, цео, и сачуван и неповређен”, стигао је у Српску земљу. Браћа су га дочекала у Хвосну, а потом је свечана поворка наставила пут до Студенице, где су 19. фебруара Симеонови посмртни остаци положени у унапред припремљено гробно место у Богородичином храму. Под сакралним окриљем очинског ауторитета учвршћени су мир и слога међу до јуче завађеном браћом.

Откако је примио монашки постриг на Атосу, Сава је духовно и физички био распет између порива ка осамљеном посвећивању молитви и испосништву и Бо-

гом надахнуте ревности да просветли отачаство, учврсти га у доброј вери и уброји у ред равноправних удеоника на хришћанском путу ка спасењу и вечном животу. Братовљеву молбу да остане у Студеници као архимандрит није могао одбити управо да би се овом другом идеалу приближио кроз брижљиво вођени поступак канонизације свога оца. Студеница је, стога, управо Савиним замислима и делима, претварана у материјално и духовно средиште култа светог родоначелника, небеског покровитеља и заштитника народа, државе и династије, првог правог српског „представника” у пантеону хришћанских светих. Сва три брата била су заједнички ктитори, а Сава зацело и идејни творац иконографског програма осликавања студеничког католикона, окончаног 1208/9. године. После Симеоновог светитељског објављивања мироточењем гроба и сликане представе, на дан смрти 13. фебруара 1210, Сава је довршио писање *Службе Свешом Симеону*, основног састава за литургијско прослављање новог светитеља, чиме је богослужбено уобличио његов култ и ударио темеље плодној и разноврсној српској химнографској књижевности.

Уређење и монашки живот Хиландара и Студенице били су узор и образац идеалима и организацији монаштва у Српској земљи. Студеничка архимандрија добила је свој типик, написан према истом предлошку као и *Хиландарски*, уз нужна прилагођавања прописа особеностима положаја Симеонове гробне цркве и додавање сразмерно обимног житија ктитора из Савиног пера на његов почетак. И опет на подобије светогорским узорима, попут замисли остварене подизањем Карејске ћелије, Сава је у близини манастира, на литицама изнад реке Студенице, подигао испоснице за братију достојну одрицања и тиховања. Може се рећи да је Савино достојанство архимандрита симболизовало његову духовну и организациону надлежност над монаштвом и манастирима у Српској земљи, али то му је омогућавало и да се стара о хришћанском просвећивању, организацији богослужбеног живота и подизању цркава. Уз дашак смелости, могло би се рећи да је поседовао нека од епископских овлашћења. А у Савине напоре, који су се у крајњем исходу слили у остварење замисли о оснивању самосталне, помесне Цркве, свакако треба убројати и подизање манастира Жиче са саборним Спасовим храмом, започето око 1210, премда има назнака да је првобитно цркви била намењена улога вечног покојишта Стефана Немањића. Иако се ктиторско првенство приписује Стефану, Савин удео у подизању храма и осмишљавању његовог сликаног програма је неспоран, као и у промени његове намене, уколико је заиста Спасова црква била замишљена као маузолеј. Рекло би се да су план храма и његово градитељско остварење били саображени функцији архијерејског средишта и пре но што је Сава по

други пут отишао на Атос, а одатле у Никеју, из које ће се вратити са архиепископским достојанством. Као знамење остварења тог наума зацело се може посматрати и Савино чудотворно исцељење „раслабљеног” у самој цркви, која је тиме, и пре завршетка градње, опремања и украшавања, стекла заслуге посебно поштованог светилишта.

Два брата, „телом и духом сарадници”, била су отелотворење братске слоге и хармоничне власти. Стефан је Сави, за његова далекосежна прегнућа, обезбеђивао сву могућу материјалну и владалачку подршку, а Сава Стефану био духовни ослонац, мудри саветодавац и помоћник у искушењима. Једно такво Српској земљи је задавао рођак бугарског цара Борила, великаш Стрез, који се учврстио у средњем току Вардара, са средиштем у тврђави Просек (данашња Демир капија у Северној Македонији). Након више година сарадње Борил и Стрез су се завадили, а овај други потражио помоћ и заштиту од Стефана. Српски велики жупан војском је помогао Стрезу да се учврсти у Просеку, али обесни бугарски великаш није дуго остао одан и почео је да заузима претеће држање према своме добротинитељу. Стефан је покушао да отклони нову опасност преговорима те је 1214. послао Стрезу брата Саву, наоружаног дипломатским искуством из времена оснивања Хиландара. У непосредним разговорима, у разбојничком гнезду високо на литицама клисуре Вардара, Сава није успео да приволи обесног одметника на споразум, али му је, по свој прилици, пошло за руком да придобије на своју стра-



Гроб Светог Симеона Немање,
Богородичина црква манастира Студенице

ну незадовољне Стрезове дворане. Само тиме се може објаснити чињеница да је у ноћи после Савиног напуштања Просека Стрез пао као жртва атентата. И наредне године, Стефан је прибегаво тражењу савета и подршке од Саве, када се суочио са опасношћу од заједничког напада угарског краља и латинског цара. Братски савет очигледно је био вредан дипломатског решења несуђеног рата.

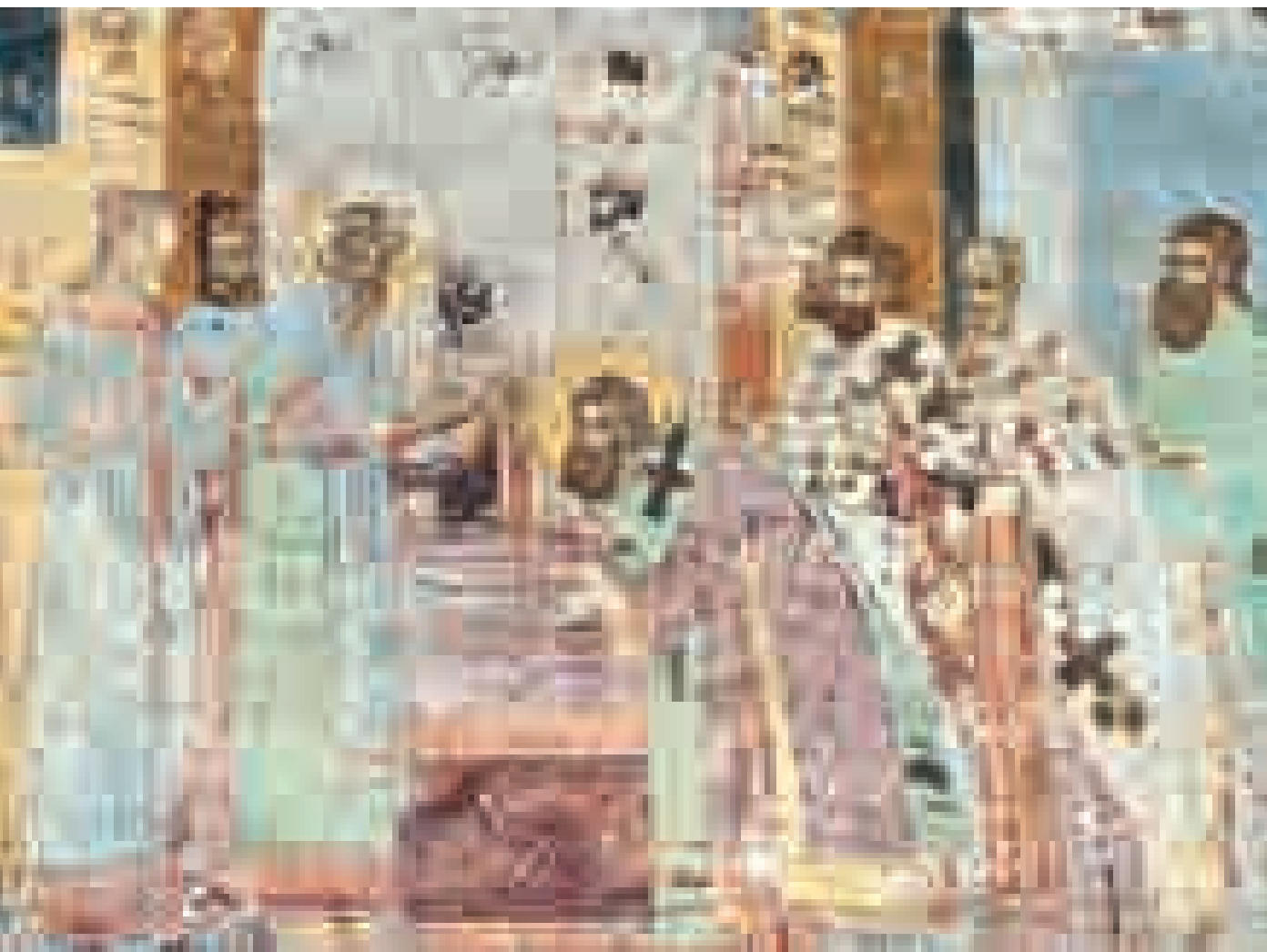
Међутим, најважнији циљ заједничких Стефанових и Савиних дипломатских и црквено-политичких подухвата било је озваничавање и заокруживање самосталног положаја Српске земље, са које је привременим нестанком Византије у вихору Четвртог крсташког рата ишчилио чак и привид њене номиналне врховне власти. Уместо јединственог царства с престоницом у Цариграду, тамо су сада седели Латини, а непокорени Ромеји сабрали су снаге у две државе – на северо-западу Мале Азије, са седиштем у Никеји, и у Епиру и Акарнанији, са седиштем у Арти – настојећи да протерају уљезе са Запада и поврате Цариград. Сава се, најкасније 1216, вратио на Свету Гору да утажи своју непресушну жудњу за испосничким тиховањем далеко од света, мада се не би смела искључити могућност да се на том месту поново обрео и да би лакше прикупио вести о приликама у супарничким грчким државама и изгледима за оснивање помесне Српске цркве. Стефан је за то време чекао погодан тренутак да свој самосталан владарски положај озваничи краљевском титулом. Права прилика указала се у јесен 1217, када се угарски краљ Андрија II, неумољиви противник уздизања Српске земље у ранг краљевства, отиснуо ка Светој земљи у крсташки поход. Посланство великог жупана, које је у Риму изложило претензије и молбе свога господара, папа је предусретљиво дочекао, свакако и због Стефановог брака с млетачком принцезом Аном Дандоло. Убрзо потом, вероватно пре краја 1217, папски легати стигли су у Српску земљу и окрунили великог жупана краљевским венцем у Петровој цркви у Расу. Премда је Српска земља била и формално и практично самостална још од 1204, тек је краљевска круна донела својеврсно међународно признање.

За добијање црквене самосталности, Сави су пак на руку ишли сукоби између Никеје и Епира око права на византијско царско и патријаршијско наслеђе. У Никеји су, у ванредним околностима и стога без доследног поштовања вековима освештаних обичаја и канонских оквира, титулама цара и патријарха оживљене владарске и црквене традиције Византије, али су у Епиру оспоравали каноничност и легитимност тако стечених достојанстава и положаја, те су сами бирали архијереје без знања и одобрења никејског цара и патријарха. Тако је 1216. на столицу Охридске архиепископије, под чијом се јурисдикцијом налазила и Српска земља, постављен и рукоположен Димитрије Хоматин, изабран од епирског влада-

ра, деспота Теодора Дуке, а не, како је установљено још у XI веку, од цара. Епирци, тако, нису признавали цара и патријарха у Никеји; Никејци пак нису признавали охридског архиепископа ни друге архијереје на тлу Епирске државе, постављене без сагласности цара и патријарха. Свестан да се од охридског архиепископа не може надати сагласности за оснивање нове помесне Цркве на територији под његовом духовном влашћу, Сава се окренуо цару у Никеји – тада то беше Теодор Ласкарис, некадашњи Стефанов пашеног – признајући његов легитимитет, као год и улогу арбитра Цркве с правом да се меша у питања њеног устројства, чак и доктрине и да слободно одлучује о јурисдикцији црквених провинција. Власти у Никеји, пак, настојале су да своја царска и патријаршијска права промовишу и међу православним словенским народима, тражећи подршку и признање.

Сава се, у таквим околностима, запутио у лето 1218. у Никеју, свакако тек пошто су обављене дипломатске припреме и цар дао начелну сагласност са Савиним молбама. После срдечног дочека и краћих преговора Сава је издејствовао од цара одлуку којом се држава српског краља издваја из граница Охридске архиепископије и потчињава Васељенској патријаршији, а потом на том подручју оснива нова помесна Црква у рангу архиепископије. Цар је, такође, изабрао Саву за њеног првог поглавара и заповедио патријарху Манојлу Сарантену да га, уз саслужење епископа који су се тада задесили у Никеји, рукоположи за архиепископа. Супротно дуго увреженом мишљењу, новија истраживања показала су, са убедљивим аргументима, да је хиротонија обављена 1218. (а не 1219) у цркви Свете Софије, вероватно на празник Уздизања Часног крста, 14. септембра. Сава је такође измолио, правдајући то удаљеношћу Никеје и опасностима таквог пута због присуства Латина, право да његови наследници на архиепископском трону бивају устоличени на сабору епископа Српске цркве, тј. да не морају ићи на посвећење у цареву престоницу. То је био основни елеменат аутокефалије Српске цркве и њено битно обележје. Једини услов за тај уступак био је да се на служби у храмовима Српске цркве прво помиње име актуелног васељенског патријарха, а тек потом српског архиепископа.

Сава је, тако, признањем царске и патријарашке титуле никејском владару и црквеном поглавару, добио уступке којима се подизао и ширио ауторитет никејских царева и патријараха, а истовремено им се тиме пружила прилика да науде својим главним супарницима, епирском деспоту и охридском архиепископу. Зато су разлоге за задовољство исходом Савине мисије имале обе стране. Једном царевом одлуком и патријарховим потписом на повељи о оснивању Српске архиепископије охридски архиепископ лишен је, практично преко ноћи, готово половине



Хиротонија Светог Саве за архиепископа, трпезарија манастира Хиландара, 1621–1622.

јурисдикционог подручја, а Српска земља стекла је пуноћу самодржавности добијањем аутокефалне Цркве. Сава је у Никеји предузео најважнији, али тек први корак у заснивању и организовању самосталне Цркве. На повратку у отаџбину прво одредиште била му је поново Света Гора, где је међу својим ученицима и угледним хиландарским монасима изабрао оне достојне епископског чина и одговорних поло-

жаја у јерархији. Пошто у атонским манастирима због латинске узурпације суседних епископија годинама нису вршене хиротоније, Сава је током боравка на Светој Гори, на позив прота и већине игумана, рукополагао јерођаконе и јеромонахе.

Потом се обрео у Солуну, у манастиру Филокал, коме бејаше други ктитор, где је под његовим надзором настављен рад на преводу и редакцији номоканонског зборника као основног извора права новоосноване Цркве, приведен крају тек у отаџбини 1219. године. Основни, непроменљиви део сваког номоканона, па тако и Савиног, чинила су црквена правила – апостолска, васељенских сабора, помесних сабора и светих отаца, док је стожер избора царског законодавства био *Прохирон*, законик донет почетком X века. Сава је, према томе, посредством *Номоканона*, преведеног на српскословенски језик, пресадио у српску средину не само свештене каноне већ и норме римско-византијског права и тиме обезбедио правни оквир за догматско, канонско и организационо устројство нове Цркве и темеље за њено чврсто догматско и литургијско јединство с осталим помесним православним Црквама, а нарочито с Мајком црквом – Васељенском патријаршијом.

Седиште архиепископије смештено је у манастир Жичу, а поред већ постојећих православних епископија, чија су се средишта налазила на тлу Српске земље, основане су нове, којима је читава држава покривена мрежом црквене организације. Сава је по повратку у отаџбину прво боравио у Студеници, где је на Васкрс 7. априла 1219, започео освећење јереја и ђаконa, а потом је у Жичи, можда управо на Спасовдан, уз саслужење оних архијереја Охридске архиепископије који су признали његову духовну јурисдикцију, рукоположио нове епископе и одаслао их уз примерак *Номоканона* у њихове епархије, „научивши их богоподобно”. Разуме се, организација новоосноване Цркве није могла почивати само на томе. Сава се, брижљиво одабраним поступцима, постарао да православну хришћанску веру утврди на општем плану, на црквеном сабору одржаном у Жичи у прву недељу Великог поста, 16. фебруара 1220, утврђивањем позитивних догмата ортодоксије и осудом јереси. Био је то тзв. чин „обновљења истините вере православне”, српска верзија *Синодика љавославља*, којим се ортодоксно веровање, засновано на правилима Васељенских сабора и светоотачком наслеђу, одвајало и ограђивало од јеретичких застрањивања. Напори да се све области живота прожму хришћанским учењем, да правоверни обред и исповедање допру до најзабаченијих области и најнижих слојева друштва били су део својеврсне унутрашње мисије, свеобухватне христијанизације с трајним исходом. С тим циљем Сава је протопоповима наменио улогу архијерејских намесника с посебним овлашћењима, који су по земљи испитивали степен христијанизације. Они су, пре свега, били овлашћени

да неканонски склопљене бракове уведу посредством обрета венчања у оквиру хришћанског морала и канонских ограничења и обавеза супружника.

Охридски архиепископ Димитрије Хоматин негодовао је у писму архиепископу Сави, маја 1220, због повреде својих права. Готово подсмешљиво говорио је о Савиној жудњи за славом и световним пословима, о напуштању монашког подвига. Подсећао га је да је Српска земља у црквеном погледу потчињена охридском архиепископу, да има свог епископа у Расу и да се Сава, уколико му је било стало до епископског чина, морао обратити њему, као надлежном архијереју. Упозоравао је на каноне којима се забрањује мешање архијереја једне епархије у послове друге епархије, незаконито изузимање епископија из јурисдикције Охридске архиепископије, а посебно неканонску смену призренског епископа. Најзад, Хоматин је оспоравао каноничност Савине хиротоније и због чињенице да ни цар ни патријарх у Никеји нису имали легитимитет нити на канонима и царским законима утемељено право да носе назив римског цара и васељенског патријарха. На крају писма, између чијих редова је неспутано пробијала Хомастинова озлојеђеност, припређено је екскомуникацијом уколико се Сава не врати у покорност Мајци цркви. Међутим, изостанак политичке подршке епирског владара Теодора Дуке учинио је да Хомастинове претње оду низ ветар, тако да ни Сава, ни Српска црква, а ни Српско краљевство нису претрпели никакве последице његова незадовољства.

Према сведочењима његових животописаца, тек је Сава као архиепископ крунисао Стефана краљевском круном, с тим што Доментијан наводи да је Сава, у неком тренутку после Жичког сабора одржаног 16. фебруара 1220, послао свога изасланика Методија папи у Рим да измоли од њега круну за свога брата. У историографији не постоји једногласан став о томе да ли је било само једног крунисања, које су зацело морали обавити папски легати дошавши 1217. с краљевским венцем у Српску земљу, или је Сава, као архиепископ, поново крунисао брата, овога пута по православном обреду. У прилог веродостојности Доментијановог казивања говори чињеница да је Стефан током прве половине 1220. послао епископа Методија у Рим, о чему сведочи његово акредитивно писмо. Присталице двоструког краљевског „венчања” тумаче сврху овог посланства као тражење папског благослова за крунисање које је први српски архиепископ намеравао да обави. Какав год да је био папин одговор, а то не знамо, Сава би зацело и без папине сагласности извршио обред крунисања и миропомазања српског краља. Та је церемонија вероватно уприличена на Спасовдан, 7. маја 1220. године, у Жичи и тек њоме је краљевска власт сакрализована, а држава досегла целовито идеоло-

шко упориште самосталности. Краљевство и архиепископија, с браћом Стефаном и Савом на челу, као отелотворење византијског идеала симфоније световне и црквене власти, представљали су трајни интегративни фактор. У оквирима националне државе и Цркве уједначавали су се уређење и правни живот, језик и култура, посебна традиција и идентитет.

Угарски краљ, који је још од краја XII века сматрао да му припада право врховне власти над Српском земљом, свакако није одобравао Стефаново крунисање. Краља Андрију II је након повратка из крсташког похода крајем 1218. године сачекало непријатно изненађење. Пошто је већи део наредне године провео у походу на Галицију, најзад је 1220. могао да се позабави приликама у Српској земљи. Угарски одреди насрнули су на српске пограничне области, те је Стефан покушао да се реши ове недаће пославши поново Саву у осетљиву дипломатску мисију. У лето 1220. Сава се обрео на двору угарског краља, али преговори нису текли глатко. Тек пошто је уверио домаћине у своје чудотвориве моћи, како дипломатску вештину свога јунака представљају Доментијан и Теодосије, Сава је успео да убеди краља да обустави непријатељства против Српске земље и вратио се своме брату доносећи вести о споразуму и миру.

После неколико година, у којима су браћа пребивала „безбрижно, одасвуд имајући мир, и увек у Богу добро подвизавајући се”, Стефан се озбиљно разболео без наде у оздрављење. Још у време када се Сава био вратио у отаџбину с архијерејским достојанством, затекао је брата у болести и успео да га исцели, како приповедају његови хагиографи, водом освећеном Часним крстом. Овога пута, међутим, његова исцелитељска моћ учинила је да свога брата врати накратко са ивице смртног часа, замонаши га и као монаха Симона препусти душу његову „у руке добротвору своме Христу”. Насупрот поуздано утврђеном дану Стефанове смрти (24. септембар), о години – 1223. или 1227. – због малобројних и противречних извора, не постоји сагласност у науци. Сава је потом достојно ожалио и сахранио свога брата у Богородичиној цркви манастира Студеница, наспрам очевог вечног покојишта. Најраније годину дана после братове смрти, Сава је пренео његове целе, „неповредиве” и мирисне мошти из Студенице у Жичу. Очуваност Стефановог тела, свечана транслација, дочек и полагање моштију у нови гроб, те писање првих стихира у његову част сведоче о Савиној намери да успостави култ краља Стефана Прво-венчаног, монаха Симона и тиме прошири основе за утемељење и промовисање идеологије светородне династије. Пошто је повећом оснивача било одређено да жичка Спасова црква буде крунидбени храм, подједнако важна замисао остварена том транслацијом била је да се над моштима првога краља, светог и узоритог



Стефан Прво-венчани, детаљ, Манастир Милешева, 1221–1227.





Манастир Светог Саве Освећеног, Јудејска пустиња

претходника, крунишу сви будући краљеви Српске земље. Уз то, свете мошти првовенчаног краља придружене су општехришћанским реликвијама највишег ранга и угледа, којима је Сава у више наврата обдарио жички храм. Уз материјалне и симболичке сведоке Свете историје као показатеље сакралне утемељености младог Српског краљевства, краљево тело уводило је Србе у ред изабраних, Божјих народа.

Савин ауторитет и прибраност, као и чињеница да је најстарији Стефанов син Радослав био добио благослов од оца да наследи престо, учинили су да долазак новог владара прође без метежа. У Спасовој цркви у Жичи Сава је миропомазао свога синовца и ставио му краљевски венац на главу. Недуго затим, обавио

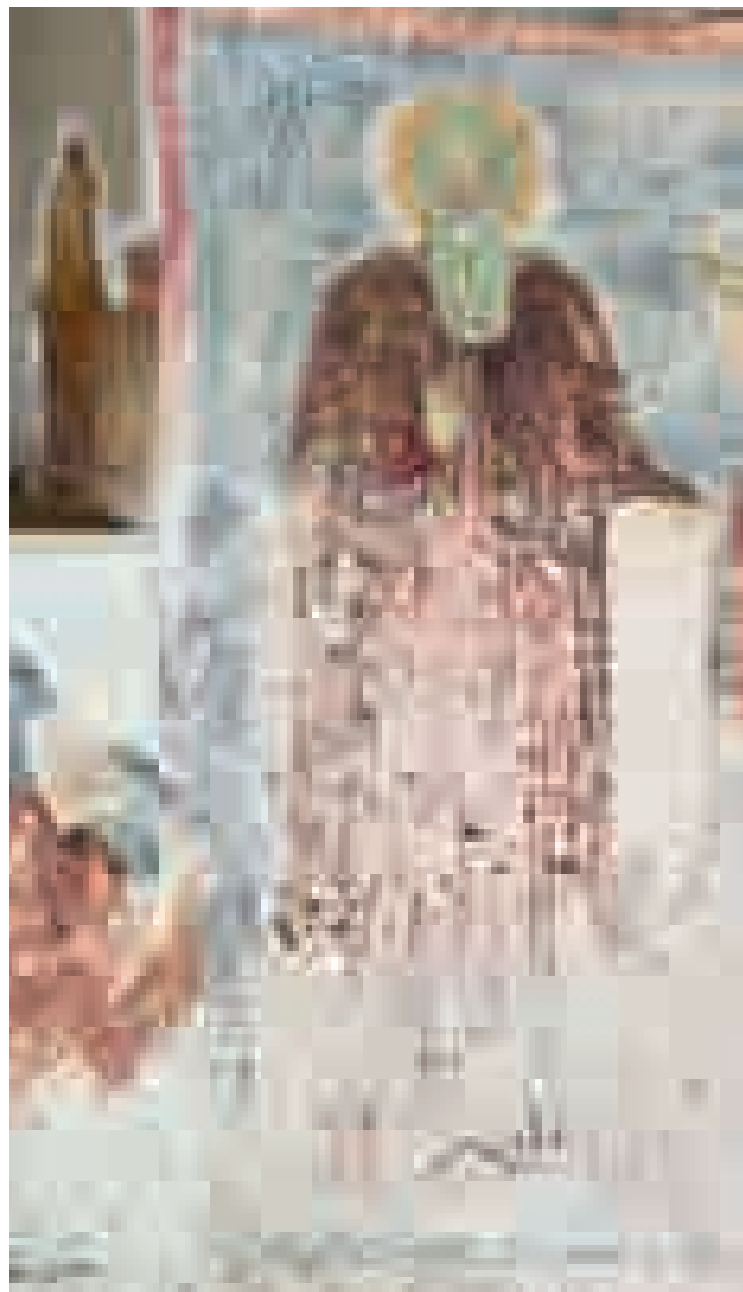
је обред венчања краља Радослава и Ане, кћери најмоћнијег владара на Балкану, епирског деспота Теодора Дуке, мада су младенци били верени још за Стефанова живота, 1219. или 1220. године.

Неколико година доцније Сава је предузео поклоничко путовање у Палестину, како из личних побожних побуда, тако и због дипломатских и оних посвећених литургијским питањима и уређењу новоосноване националне Цркве. У пролеће 1228. или 1229. године Сава се отиснуо лађом из Будве пут Свете земље са жељом да се поклони местима Христовог рођења, живота и страдања и посети знаменита средишта блискоисточног пустињског монаштва. Итинерар првога ходочашћа у појединостима описују његови животописци Доментијан и Теодосије. Из њихових дела дознајемо да је Сава највише боравио у Јерусалиму и његовој околини обилазећи светиње – цркву Светог Гроба, Голготу, цркву Рођења Христовог у Витлејему, Свети Сион, места Богородичиног рођења и живота, Гетсимански врт, Маслинову гору, Витанију, Христову испосницу у Јудејској пустињи, реку Јордан, Лавру Светог Саве Освећеног, у чијем метоху је Сава највероватније боравио док је био у Јерусалиму. Од Јерусалима се удаљавао да би посетио Галилеју, Назарет и Гору Таворску. У више наврата уживао је гостопримство јерусалимског патријарха Атанасија II, уз чији благослов му је уступљена црква Светог Јована Богослова на Сионској гори.

На повратку се укрцао на лађу у Акри и преко Смирне стигао највероватније у Нимфеју, где се сусрео с никејским царем Јованом III Ватацем. Одатле се упутио на Свету Гору и посетио манастире Ивирон, Ватопед, Хиландар и Кареју, обдаривши све светиње златом и драгоценостима које му је за ту прилику дао никејски цар, а најиздашнији је, разумљиво, био према Хиландару, којем је даровао честицу Часног крста у дрвеној ставротечи што се и данас чува у манастиру. За своју ћелију у Кареји купио је од прота Јевсевија још земље еда би на њој засадио виноград. Потом се обрео у Солуну, у коме се састао са Ватацовим главним супарником, тастом краља Радослава, Теодором Дуком, којег је претходне године архиепископ Димитрије Хоматин крунисао за цара. Посетама грчким владарима који су претендовали на византијско царско наслеђе, Сава је потврдио уравнотежену политику Српске земље према оба византијска центра, мада се садржина дипломатских разговора што их је водио на њиховим дворовима не може реконструирати. Уз то, Сава је са свога ходочашћа у Свету земљу донео још реликвија, тако потребних за сакрално утемељење младог краљевства и нове помесне Цркве, као и неке елементе јерусалимског богослужења, са којима је имао прилику да се упозна на самом изворишту, иако их је већ био пресађивао у богослужбени поредак Српске цркве светогорским посредством.

Нема основа за веровање, које није ретко у научној историографији и популарним представама о животу Светог Саве, да су односи између њега и стрица му захладнели зато што се Радослав у једном тренутку, можда баш у време када је Сава био у Јерусалиму, обратио писмом охридском архиепископу, тражећи објашњења неких догматских питања. Од Димитрија Хоматина, огорченог противника аутокефалне Српске архиепископије и њеног првог старешине, српски краљ је добио брижљиво сročене, канонима и црквеним предањем поткрепљене одговоре. Побуде за Радослављев поступак вероватно су почивале на појави да су у тек основаној Српској архиепископији постојале недоумице о канонској исправности неких елемената богослужења, а уз то нису сва догматска питања у богослужбеној примени била доследно решена. Хоматин је био познавалац канонског права и литургијске праксе на гласу и не би било чудно да му се владар државе, која је пружала политички оквир тек основаној помесној Цркви, обрати с циљем да се расветле нека питања из тих области. Ако је судити по потоњим догађајима, од ове преписке није било опасности по самосталност Српске архиепископије, али је свакако могло бити користи од Хоматинових учених одговора по њено устројство и живот. А ако је веровати Савиним животописцима, добри односи између стрица и синовца остали су непомућени и пре и после његовог ходочашћа у Свету земљу.

По повратку у отаџбину, где га је свечано дочекао краљ Радослав, Сава се прво упутио у Студеницу, где се поклатио очевим моштима, а потом је у Жичи обавио заупокојену молитву





Свети Симеон Немања, Стефан Провенчани као монах Симон, Радослав и Ана,
Радослављева припра́та манастира Студенице, параклис Светог Симеона, око 1235.

над гробом свога брата Стефана, вероватно на годишњицу смрти. И наредних година боравио је поглавито у Жичи, архијерејском средишту, обављајући ревносно своје првосвештеничке дужности, али не заборављајући ни на лични монашки подвиг. Уто је дошло до насилне смене на престолу. У другој половини 1233. властела је, незадовољна Радослављевом владавином, извршила преврат и на престо довела његовог млађег брата Владислава. На то је, без сумње, утицала и чињеница да је овај био ожењен ћерком бугарског цара Јована Асена II, који је, победивши солунског цара Теодора Дуку у бици код Клокотнице 1230, избио на водеће место међу балканским династима. Архиепископ Сава је, иако испрва није одобравао насилно Владислављево устоличење, крунисао новог владара, помиревши се са превратом као исходом Божје воље. Убрзо потом, после четрнаест година на челу Цркве, одлучио је да се повуче с архијерејског престола и за свога наследника изабере и рукоположи Арсенија, једног од својих ученика. Уз њега је остао још неко време подучавајући га како да се носи са изазовима архипастира.

Осећајући да снага почиње да га издаје, Сава је одлучио да се поново отисне пут светих места на Истоку. Док се на првом ходочашћу бавио углавном у Јерусалиму, овога пута, као да је предосећао да му се ближи крај, намерио је да посети сва места која тада није био стигао, нарочито она знаменита по монашком подвизавању. Ставио је пред себе као циљ много захтевнији итинерар – и временски и према раздаљинама и према напорима путовања. Од Будве, у којој се укрцао на лађу, вероватно у рану јесен 1233, преко Бриндизија до Акре пратила су га искушења у виду гусара и ђудљивог мора, али вредело их је трпети ради поновног доласка у Јерусалим. Тамо се поново сусрео са старим пријатељем, јерусалимским патријархом Атанасијем II, и после краћег задржавања упутио у Александрију, патријарху Николи. С пратњом и благословима које му је обезбедио предусретљиви домаћин, посетио је најугледнија места ранохришћанског скитског монаштва у египатској пустињи, западно од делте Нила и, ако је веровати Доментијану, спустио се све до Тиваиде, староегипатске Тебе. Након повратка у Јерусалим, где је поново био гост и саслужитељ патријарху Атанасију, Сава је кренуо на пут на Синај. Пре поласка јавио се игуману студеничком Спиридону писмом, из ког се види да га ни терет година, ни замор, ни осећај блиске смрти нису могли одвратити од подвижничког странствовања. Писмо Спиридону, натопљено брижном осећајношћу, прва је позната посланица у Срба. До Синаја Сава је путовао старим ходочасничким путем источно од Мртвог мора, али се прво упутио у Каиро, где је од египатског султана добио дозволу и водиче за одлазак до одредишта. Након

посете манастиру Свете Катарине, најугледнијој синајској светињи, издржао је и успон на врх Синајске горе. Одатле је и по трећи пут стигао у Јерусалим, из којег је, опростивши се с патријархом Атанасијем, кренуо пут отаџбине.

Прва станица на повратку била је Антиохија, где га је угостио патријарх. Обишавши светилишта у околини Антиохије, упутио се на север, у Малојерменску краљевину и Иконијски султанат, не би ли прибавио светачке мошти, а потом бродом и копном стигао до Цариграда, где је обишао свој манастир Богородице Евергетиде. На том путу већ се силно измучио болестима и умором, али је, уместо да крене равно ка Светој Гори, ипак одлучио да посети бугарског цара и краљевог таста Јована Асена II, вероватно на његов позив. Допловио је из Цариграда у Месемврију (Несебар), а одатле коњима у бугарску престоницу Трново, камо је, после више од годину дана путовања, напора и искушења, стигао вероватно крајем 1234, изнурен и болестан.

Иако је цар Јован Асен обасуо угледног госта пажњом, почастима и сваком удобношћу, болесни и уморни монах већ се клонио своме крају. Успео је да одслужи литургију на навечерје Богојављења и да, осећајући да се ближи тренутак представљења, пошаље у Српску земљу неке од људи из своје пратње с реликвијама и еулогијама које је набавио на путовању. Болест га је надвладала 14. јануара 1235. и по царевом налогу сахрањен је у припрати цркве Светих Четрдесет мученика у престоном граду Бугарског царства. Асенова одлука да Саву, уз највеће почести и саслужење бугарског патријарха Јоакима, сахрани у својој задужбини, меморијалу тријумфа код Клокотнице, уклапа се у његов програм уздизања Трнова у царствујушти и свети град, који је морао имати своје светитеље заштитнике. Слава Савиних чудотворења за живота и његов углед на православном Истоку били су довољан подстицај Асену да изненадну смрт првог српског архиепископа у својој престоници искористи како би ојачао небеску подршку Бугарском царству. Не чуди стога да је прве кораке ка успостављању Савиног култа предузео сâм бугарски цар.

Разуме се, и краљ Владислав се носио истом мишљу као и бугарски цар, а смрт и првобитни укуп његова стрица ван граница Српске земље пружили су му прилику да организује и спроведе неопходне радње за уобличавање светитељског култа – подизање моштију из првобитног гроба, њихов пренос и сахрану у ново гробно место. Српска мисија у Трново, описана у животописима Светог Саве с доста драматичних појединости, али не без противречности, ставила је на пробу рођачке и пријатељске везе српског и бугарског двора. Озбиљност подухвата посведочена је и чињеницом да се сâм краљ с бројном пратњом угледника упутио своме тасту у Трново, најраније 1238. године. Иако је сусрет таста и зета прошао у



Црква Светих Четрдесет мученика, Велико Трново

веселу и наклоности, разлог Владислављеве посете довео је оба владара пред велика искушења. На двору бугарског цара све је текло глатко док српски краљ није обзнанио жељу да мошти свога стрица пренесе у домовину и тамо их сахрани. Асен није био склон да се одрекне изненадне благодати коју му је пружила прилика да преминулом првом српском архиепископу обезбеди вечно почивалиште у својој задужбини, у престоници Бугарског царства. И поред комешања и незадовољства у царевом окружењу, Владислав није одустајао, те је Асен на крају, што убеђивањем што непријатним сновиђењима, наведен да изађе у сусрет зетовим молбама. Разуме се, противљење великаша из његове околине није успео да умири, па су људи из краљеве пратње били приморани да готово кришом подигну тело из гроба и у журби напусте Трново. У потпуној супротности с раскошним церемонијалом и весељем којим је дочекано угледно српско посланство и прослављен сусрет двојице владара, краљеви људи кренули су назад без сјаја и светлости, безмало као крадљивци. Владислав је остао још толико да се поздрави

с тастом, али је и он убрзо похитао да сустигне посланство видевши да су се у царевој околини проширили разочарање и гнев због одлуке да се дозволи пренос Савиних моштију у Српску земљу.

Тек кад се обрела у отаџбини, почетком маја, где су је дочекали архиепископ Арсеније, епископи и игумани, тиха и хитра поворка добила је своје право обличје и природу, прикладне значају покојника којег су носили. Свечана и знатно увећана скупина са Савиним „нетљеним” телом упутила се потом у манастир Милешева, Владислављеву задужбину, у којој је за новог светог већ био припремљен други гроб, у спољној припрати Спасове цркве. Владислав је веома мудро искористио владарски положај да манастиру који је подигао као породични маузолеј намени улогу вечног почивалишта и средишта култа Светог Саве. Тиме је, безмало преко ноћи, Милешева избила на друго место, одмах иза Студенице, у хијерархији владарских задужбина у Српској земљи, а Владислав себи обезбедио трајне заслуге у историјском памћењу. Савино очувано тело, које је краљ Владислав затекао у трновском гробу, и објављивање његових моштију неком милешевском монаху недуго после сахране у нови гроб били су уверљива знамења и недвосмислена најавна његове светости. Објављене мошти смештене су у кивот пред олтаром, а убрзо потом написано је синаксарско житије новом светом, док су средином XIII века настали служба и опширно житије из пера Доментијана. Тиме су положене химнографске и хагиографске основе култа Светога Саве.

До краја XIII века усталило се штовање здруженог култа Светог Симеона Српског (Мироточивог) и Светог Саве Српског, заштитника државе и династије и извора легитимитета актуелног владара. Књижевно и песнички уобличио га је Теодосије Хиландарац новим *Житијем Свѣѣѣѣ Саве*, насталим прерадом Доментијановог, као и *Похвалом Свѣѣѣѣ Симеону и Свѣѣѣѣ Сави*, службама и канонима. Склад световног и духовног у брзи за добробит и душе Срба наглашен је тако заједничким прослављањем оца и сина, светих покровитеља, који стоје на почетку државног и црквеног живота Српске земље.

Листа референци

- Бубало Ђ., *Да ли су краљ Свешан Првовенчани и његов син Радослав били савладари?*, ЗРВИ 46 (2009) 201–229.
- Бубало Ђ., *Још једном о јодини смрти краља Свешана Првовенчаног*, у: *Свешан Првовенчани и његова доба*, Зборник радова, књ. 42, ур. И. Коматина, Београд 2020, 99–118.
- Вујновић А., *Ајосиол Срба. Поршреши и иконе Свешој Саве Српској*, Београд 2019.
- Гавриловић А., *Свеша Сава – шрејед живоша и рада*, Београд 1901.
- Доментијан, *Жишије Свешој Саве*, изд. Љ. Јухас-Георгиевска, Т. Јовановић, Београд 2001.
- Живојиновић М., Савић В., *Савин ујовор са свешојорском ујравом о кујовини земљишиа за винојрад (1228). Насшанак и судбина јрчкоја и српскоја шексиа*, ЗРВИ 60/1 (2023) 455–520.
- Законојравило Свешој Саве, 1, прир. М. Петровић, Љ. Штављанин-Ђорђевић, Београд 2005.
- Законојравило Свешоја Саве на српскословенском и српском језику, 2, прир. М. Петровић, Београд 2020.
- Коматина И., *О јодини смрти свешој Саве Српској*, Историјски часопис 71 (2022) 121–147.
- Краљевсшво и архиепископија у Српским и јоморским земљама Немањиха. Темашки зборник у часш 800 јодина јројлашења краљевсшва и аушокефалне архиепископије свих српских и јоморских земаља, ур. Љ. Максимовић, С. Пириватрић, Београд 2019.
- Марковић М., *Прво јушовање свешој Саве у Палесшину и његов значај за српску средњовековну умениносш*, Београд 2009.
- Међународни научни скуј Сава Немањих – Свеша Сава. Исшорија и јредање, ур. В. Ј. Ђурић, Београд 1979.
- Миљковић Б., *Жишија свешој Саве као извори за исшорију средњовековне умениносши*, Београд 2008.
- Наслеђе и сшварење. Свеша Ђурило – Свеша Сава (869–1219–2019), I–II, ур. Ј. Радић, В. Савић, Београд 2019.
- Оболенски Д., *Шесш визаншјских јоршреша*, Београд 1991.
- Од Раса до Никеје, књ. 1. 850 јодина од рођења Свешоја Саве и 1700 јодина од Првој васељенској сабора, ур. Д. Бојовић, М. Копривица, Ниш 2025.
- Осам векова аушокефалије Српске јравославне цркве (1219–2019): исшоријско, бојословско и кулшурно наслеђе, књ. 1–2, ур. В. Пузовић, В. Таталовић, Београд 2020.
- Пириватрић С., *Хронолошја јроизвођења свешој Саве у досшјансшво архимандршја*, ЗРВИ 60/II (2023) 929–942.
- Поповић Д., *Под окриљем свешосши. Кулш свешшх владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006.
- Радојичић Н., *Свеша Сава*, Годишњица Николе Чупића 44 (1935) 6–49.
- Радонић Ј., *Свеша Сава и њешово доба*, Сремски Карловци 1935.
- Савић А. З., *Дарови са Нила: Нови јојлед на сусреш свешој Саве са ешшайским сулшаном*, ЗМСИ 90 (2014) 7–35.
- Савић А. З., *„Измишљање” Вавилона – Геојрафија и хајојрафија у блискошшјочном ишшнерару свешој Саве Српској*, ЗРВИ 52 (2015) 291–312.
- Сајловић М., *Монашки јосшриш Свешој Саве*, у: *Пеша казивања о Свешој Гори*, ур. М. Милосављевић, М. Живојиновић, Београд 2007, 60–92.
- Свети Сава, *Сабрана дела*, изд. Т. Јовановић, Београд 1998.
- Свети Сава, *Сшуденички шшиик*, ур. М. Анђелковић, арх. Т. Ракићевић, Манастир Студеница 2018.
- Свеша Сава. Сшоменица јоводом осамсшјојодишњице рођења (1175–1975)*, Београд 1977.
- Свеша Сава, 1175–2025*, Темашки зборник јоводом 850 јодина од рођења Свешој Саве, ур. Т. Ракићевић, М. Матић, Београд 2025.
- Свеша Сава и Доментијан*, ур. Д. Бојовић, Ј. Стошић, Ниш 2024.
- Свеша Сава у српској исшорији и шрадицији*, ур. С. Ђирковић, Београд 1998.
- Свешосавски зборник*, књ. 1. Расправе, Београд 1936.
- Свешосавски зборник*, књ. 2. Извори, Београд 1939.
- Сшављање мошшшју Свешоја Саве 1594–1994. Зборник радова*, ур. Сава, епископ шумадшјски и др., Београд 1997.

Станојевић С., *Свети Сава*, Београд 1935.

Станојевић С., Перовић Р., *Нацрт библиографије о Св. Сави*, Београд 1934.

Стефан Првовенчани, *Сабрана дела*, изд. Љ. Јухас-Георгиевска, Т. Јовановић, Београд 1999.

Стојковски Б., *Свети Сава*, Београд 2020.

Теодосије Хиландарац, *Живот Светиога Саве*, изд. Ђ. Даничић, прир. Ђ. Трифуновић, Београд 1973.

Списи св. Саве, Дела старих српских писаца књ. 1, прир. В. Ђоровић, Београд – Сремски Карловци 1928.

Црквене студије 16/1. Тематски број о Светом Сави. Поводом 800. годишњице аутокефалности Српске православне цркве, ур. Д. Бојовић, Ниш 2019.

Џамић В., *Када је свети Сава постао архијереј?*, ЗРВИ 62 (2025) 67–94.

Шпадијер И., *Светиоорска баштина. Манастир Хиландар и ствара српска књижевност*, Београд 2014.

Шпадијер И., *Почеци српске химнографије. Савина служба светом Симеону*, Београд 2019.

*

Bubalo Đ., *Pragmatic Literacy in Medieval Serbia*, transl. C. A. Ward, Utrecht Studies in Medieval Literacy 29, Brepols Publishers, Turnhout 2014.

ТИХОН М. РАКИЋЕВИЋ, Епископ моравички

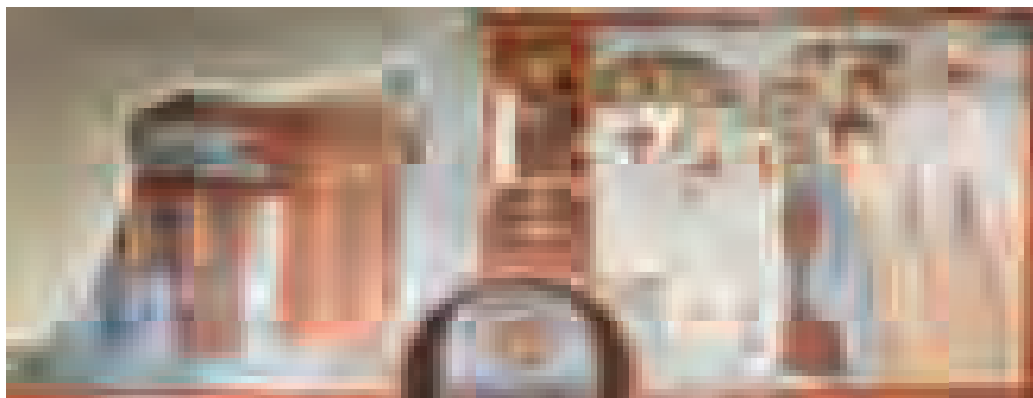
ДУХОВНИ ЦЕНТРИ АРХИМАНДРИТА И АРХИЕПИСКОПА САВЕ И НОВОЗАВЕТНИ ИЗРАИЉ

*Јер видимо на нама великої Божијеї смолїрења милоср-
ђе, јер јави нам нової Аврама, Свеїшоїа нашеї іосїодина
Симеона и нової мироїшочца, у новорођеном Израїљу,
їшо јесїї у Срїској земљи.*

Типик Светог Архиепископа Никодима, 1319. година

После битке на Морави у јесен 1191. године, те склапања брачног савеза између српског и византијског двора, као и после борби против Мађара, чијим је нападима Србија била изложена 1191/1192. године, настао је значајан период мира за Србију. У Немањиној *Хиландарској њовели* каже се да је након ових догађаја његова владавина одасвуд добила „мир и тишину”. За Србију је наступио период стабилности: „[...] Пошто је моја држава одасвуд стекла мир и тишину, почех пооштровати мисао своју и поучавати ум свој да желим и да се бринем за душу своју, у који ћу број бити убројан у дан страшнога суда, и како би ми било могуће примити анђелски и апостолски лик [...]” Од настанка мира у Србији па до Немањиног монашења вероватно је протекло и више од три године припрема током којих је Немања сматрао као извесно да се његов син неће вратити са Свете Горе. Савин одлазак, монашење и истрајност у животу на Атону свакако су утврдили Немању у одлуци да изабере монашки живот. Ипак, промисао Божија учинила је да се и Немањин и Савин монашки живот одвија онако како они нису планирали на његовим почецима. Монах Симеон напустиће манастир Студеницу – своју најважнију задужбину, и отићи на Свету Гору, док ће Сава напустити





Пренос моштију Светог Симеона из Хиландара у Студеницу,
Радослављева припрата манастира Студенице, параклис Светог Симеона, око 1235.

своју и очеву светогорску задужбину – манастир Хиландар, и вратити се у Србију где ће руководити радом и изградњом два темељна духовна центра – Студеницом, као архимандрит заједнице манастира, а Жичом, као архиепископ помесне Цркве.

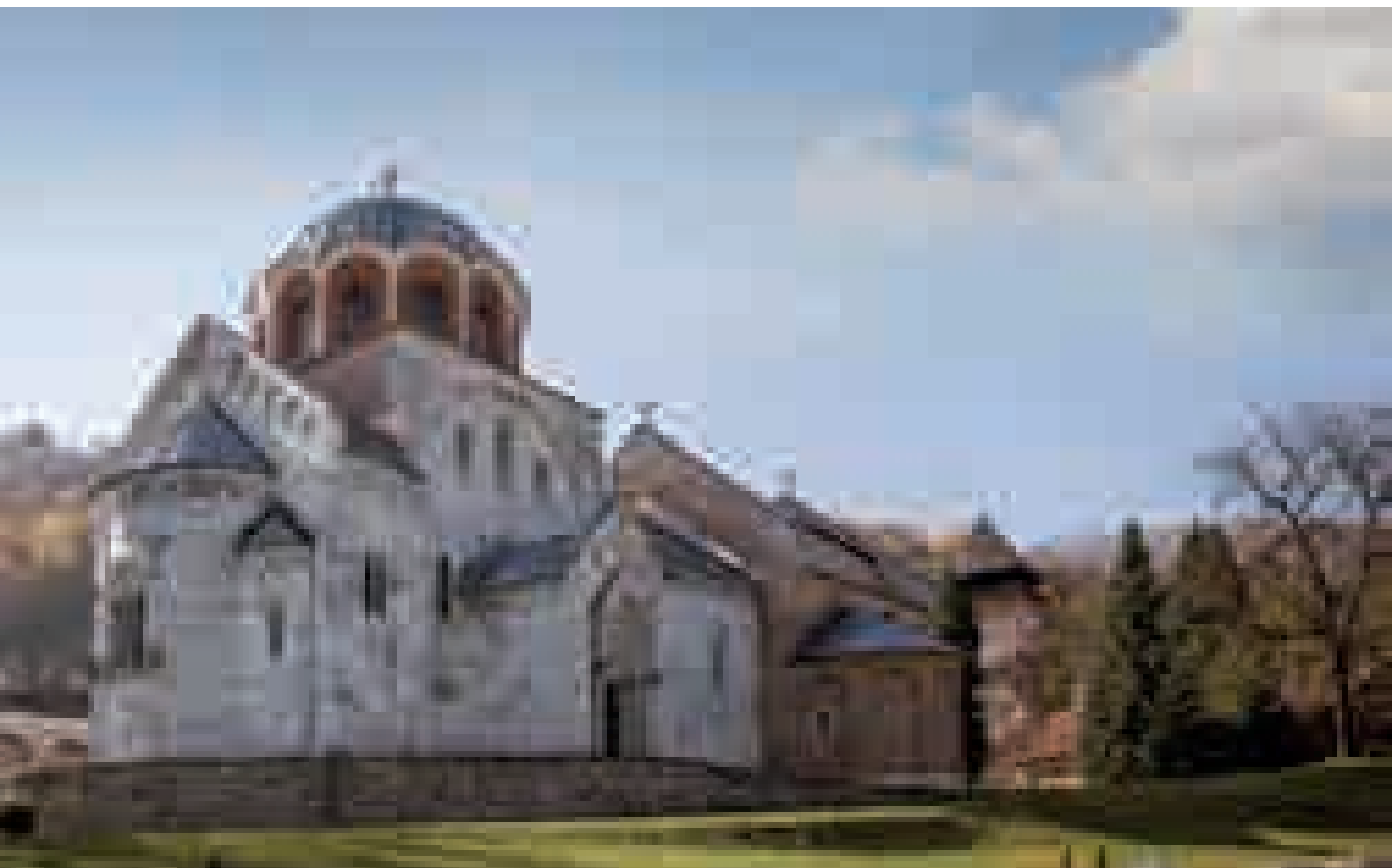


Док се монах Сава Немањић подвизавао на Светој Гори, а Стефан Немања планирао повлачење са власти и монашење, увелико се одвијала изградња манастира Студенице. Подизање Студенице има своју духовну предисторију која се односи на успостављање јаке везе српског жупана Стефана Немање са Евергетидским манастиром, важном светињом Цариграда, ондашње византијске престонице. О овој вези, коју је наставио Немањин син, светогорски монах Сава, говоре извори из XIII века које су писали Савин брат Стефан Првовенчани, Савин ученик монах Доментијан, његов ученик Теодосије Хиландарац, као и руски митрополит Антоније Новгородски.

На Благовести године 1196. Стефан Немања произвео је свог сина Стефана за великог жупана Србије (1196–1227). Ово се збило недуго после доласка цара Алексија III Анђела на престо у Константинопољу (1195–1203). Нови жупан Стефан био је ожењен Алексијевом ћерком Евдокијом, и убрзо је стекао високу дворску титулу севастократора. Након предаје власти сину, Стефана Немању замонашио је рашки епископ. Нови монах Симеон, убрзо потом, стигао је у Студеницу и осамнаест и по месеци био сабрат тамошњег општежића. На Савин позив, Симеон



Свети Сава,
Краљева црква
манастира
Студенице,
око 1314.



Богородичина црква манастира Студенице, последња деценија XII века

напушта Студеницу 8. октобра, те стиже у манастир Ватопед 2. новембра 1197. године. Преподобни се на Светој Гори подвизавао петнаест и по месеци, све до свог блаженог упокојења 13. фебруара 1199. године.

Наредне године биле су тешке за Византијско царство јер је уследио Четврти крсташки рат и пад Константинопоља под Латине и Франке 1204. године. После пада Цариграда и интронизације латинског патријарха, настао је период „мека-

ног” приступа према православнима и убеђивања да добровољно признају примат и јурисдикцију папе. Када то није успело, окупаторска власт потчинила је Солун и Свету Гору папском трону у јесен 1206. године. Од тада су светогорски манастири стављени под власт латинског бискупа од Севастije, а угроженост монаха и манастира све више и брже почиње да се увећава.

Распарчавање Византијског и стварање тзв. Латинског царства и других држава под влашћу западних господара исход је Четвртог крсташког рата. Настаје дуготрајна криза византијског света и дотадашњег поретка. Држава Немањиног сина Стефана нашла се између, и унутар, две монархијске концепције – византијског цара и римског папе. У осциловању између ових концепција, дошло је и до грађанског рата јер је 1202. године Вукан, уз помоћ Угарске, збацио Стефана са власти. Тад је папа овластио надбискупа Калоче да стави Србију под своју јурисдикцију, али овај то није могао да спроведе у дело пошто се у међувремену Стефан вратио на власт. Такође, тешко да је овај надбискуп стигао да узме заклетву верности од Вукана Немањића будући да је сâм угарски краљ почео себе да назива краљем Србије. Пред повратак Светог Саве у Србију стање се стабилизује, али тек његовим доласком отпочиње свеопшти духовни процват и друштвени напредак.

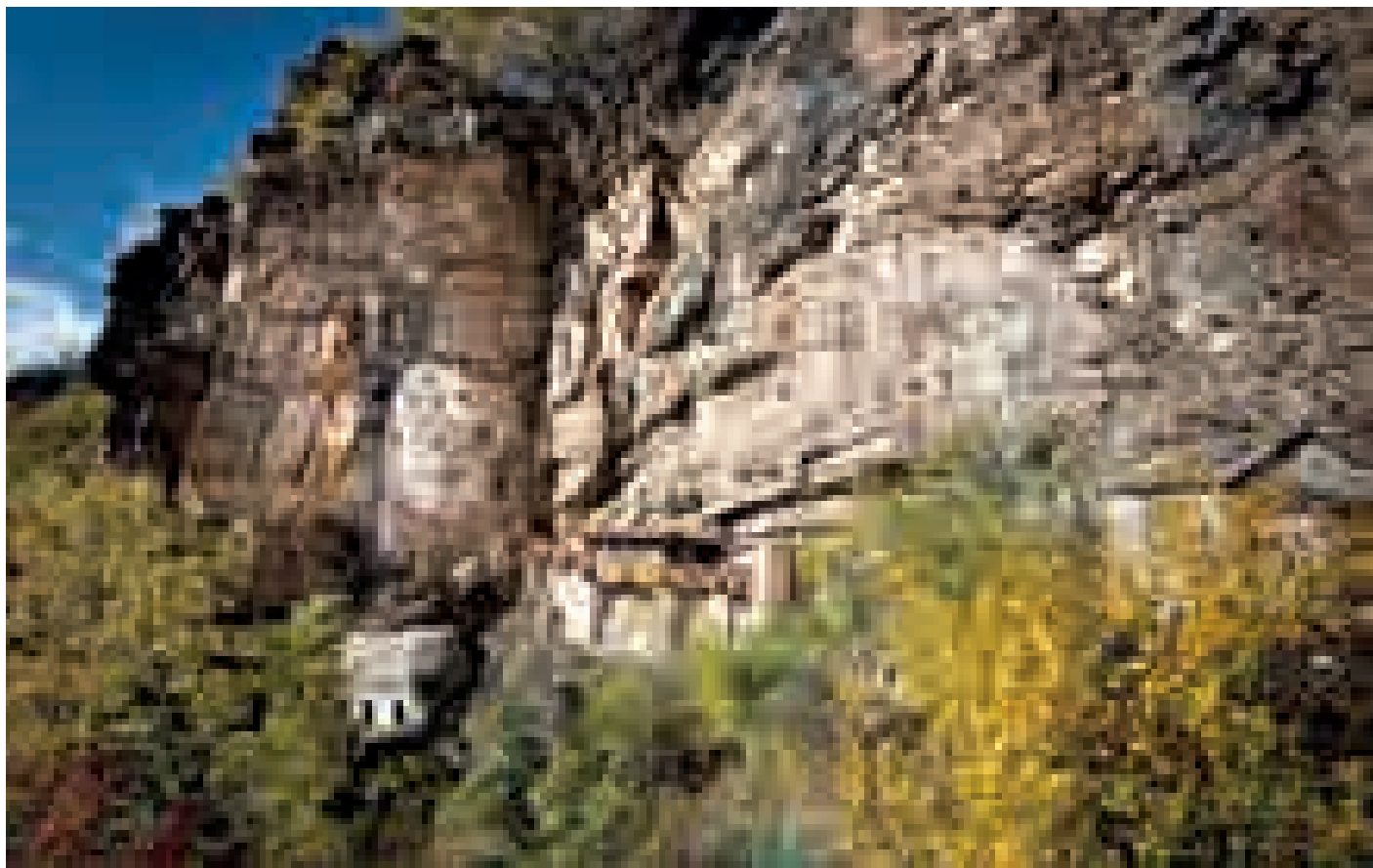
Имајући већ у искуству уистину неповољне историјске околности у којима се тада нашла Света Гора, али и имајући позив од своје браће Стефана и Вукана, Сава се, носећи очеве мошти, упутио у Србију, и на том путу, како сâм бележи, прошао „кроз огањ и воду”. Са групом монаха и Симеоновим моштима, почетком 1207. године стигао је у Хвосно, где су га браћа дочекала са племством и свештенством. Одатле су Симеонове мошти пренели у Студеницу и 9. фебруара положили у припремљени гроб, да би 13. фебруара свечано обележили Немањин помен. У Студеници ће се у наредном периоду збивати мироточења, што ће овом манастиру утврдити значај, а уједно бити и доказ Симеонове светости и изузетан основ за развијање његовог култа. Такође, не треба заборавити веома важну чињеницу да архимандрит Сава Немањић убрзо постаје старешина студеничког братства. Савин, готово деценијски, боравак у отаџбини као архимандрита и игумана студеничког обележио је неуморан рад и посвећеност. У Студеници Сава довршава *Сѣуденички ѿшиѿик*, у оквиру којег је написао ктиторско *Жиѿије Свеѿѿоѿ Симеона*, и саставља и обликује *Службу Свеѿѿом Симеону*. Култ Светог Симеона почиње постепено да се развија да би касније постао изузетно значајан за српску Цркву и монархију док је његов студенички гроб постао видљиви знак трајања српских државних установа.

Игуман Сава завршио је радове на манастирском комплексу закључно са живописањем саборног студеничког храма, после чега је поставио ктиторски нат-



Распеће Христово, Богодичина црква
манастира Студенице, 1208/1209.





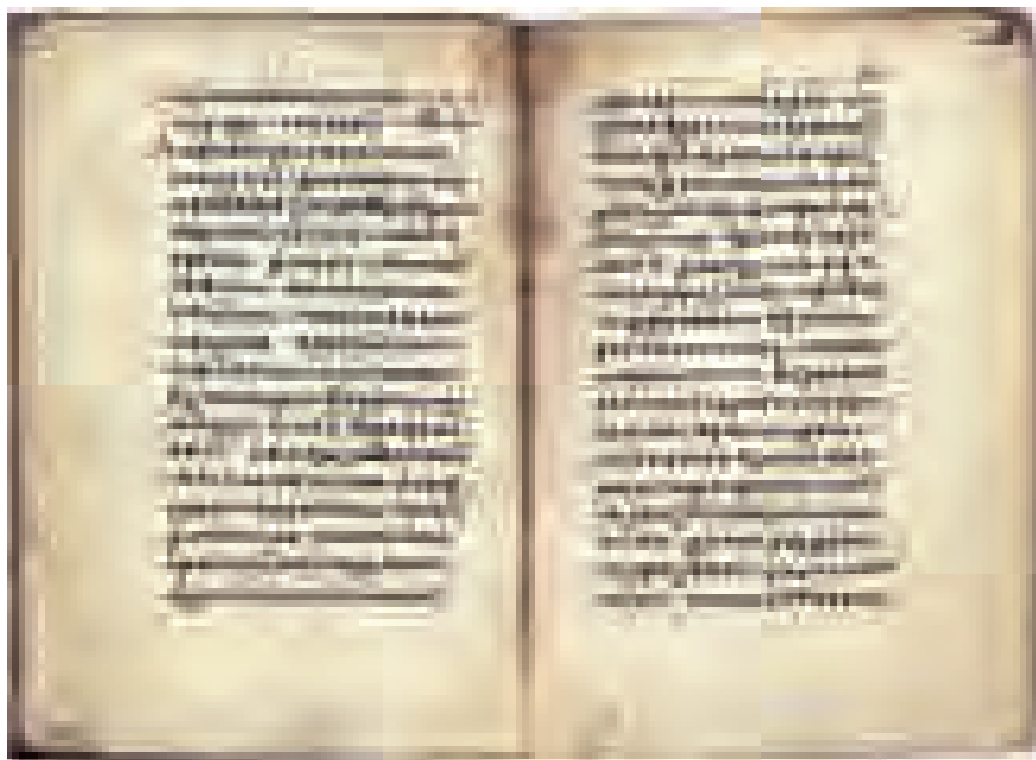
Горња студеничка испосница Светог Саве, прва половина XIII века

пис који се и данас налази испод велике куполе. Он даје основне податке о градњи овог манастира, ктиторству свога оца и браће, а завршава смерним навођењем сопственог имена: „Помените работавшег Саву грешног.” Натпис открива да је живопис завршен 1209. године. Као и сви студенички иконографски натписи, и овај је писан ћириличким писмом, на српскословенском језику, уместо дотадашњег грчког, што сведочи о културолошко-политичком преокрету. У тој, очигледно добро промишљеној одлуци, може се сагледати значај који је Свети Сава имао у дефинисању интереса српског народа, његове Цркве и државе, али и у брижљивом стварању духовних центара.

Немањин студенички храм, зидан у XII столећу од белог мермера, спада данас међу најбоље сачуване средњовековне објекте на свету. Његова скулптура припада највреднијим остварењима романичког стила свог времена, док живопис из 1208/1209. године представља најквалитетније сликарство које постоји из овог периода. Осим храма, у Студеници су сачувани и други аутентични објекти из времена Светог Саве и Немање. Сачувана је Немањина ктиторска резиденција и монашки конаци у доњим зонама, пирг, трпезарија, као и доње зоне свих одбрамбених зидова. Гроб Преподобног Симеона, мошти Преподобног Симона – краља Стефана Првовенчаног, и мошти Преподобне мати Анастасије налазе се у храму који је најпре био замишљен да буде гробни храм владарске породице. Такође, захваљујући Савином ученику Доментијану који је написао његово опсежно житије, данас имамо записану једну беседу Светог Саве коју је изговорио у манастиру Студеници управо као њен игуман.

Студеница је била главни манастир у Српској земљи и водећи манастир Студеничке архимандрије, ондашње својеврсне манастирске заједнице. Игумани ових манастира учествовали су у избору студеничког игумана. Како се јасно види у 13. глави *Сѣуденичкої шийика*, у избору и постављању игумана учествовали су игумани шест манастира: Светог Георгија у Расу, Светог Николе у Топлици, Светог Николе у Казновићима, Богородице Градачке и два дабарска манастира – Светог Николе и Светог Георгија. Према садржају 35. главе *Сѣуденичкої шийика*, исти ови игумани су, поред српског владара, учествовали у свечаном богослужењу у манастиру Студеници на дан упокојења ктитора. Међу њима је студенички игуман заузимао виши положај, на шта указује његова посебна титула – „први” игуман, што потврђује 13. глава *Сѣуденичкої шийика*. Ова титула до данас се сачувала у надгробним натписима прва два студеничка игумана – Игњатија и Дионисија.

Ова заједница српских манастира *sui iuris*, уједињених под руководством студеничког игумана, била је историјска стварност црквене организације у српским земљама у то време, а 1219. године њена структура постала је и основа изградње првих епархија основаних од стране архиепископа Светог Саве. Немањин и Савин рад на уређењу манастирског савеза (конфедерације) са Студеницом на челу убрзо је надишао првобитне оквире и постао део процеса који је водио у правцу како утврђивања Православља тако и опстанка и јачања српске државности. Свети Сава у *Писму Сѣиригону*, студеничком игуману, које је из Јерусалима у Студеницу послао пред крај свог живота, спомиње игумане који су *удеоничари* Спиридонови што, само деценију и по после оснивања Српске архиепископије, сведочи о манастирској традицији која је постојала у Рашкој.



Студенички типик Светог Саве, Аверкијев препис, Глава 35, л. 576–58а, Библиотека Народног музеја у Прагу, 1619.

О развоју Студенице као духовног центра, али и места у коме Свети Сава записује своје виђење српског народа као новозаветног Израиља, недвосмислено сведочење имамо у Савином *Сѣуденичком ѿиѿику*. За разлику од *Хиландарској ѿиѿика* који му претходи, и *Еверѿеѿидској ѿиѿика* који му је узор, у прво слово *Сѣуденичкој ѿиѿика* Свети Сава је уградио одредбе које се тичу односа према становништву државе Немањића које је ту виђено као народ Божији – Нови Израиљ. Са формалне тачке гледишта, издавање *Сѣуденичкој ѿиѿика* и његово стављање у употребу, било је у надлежности великог жупана Стефана Немањића (Првовенчаног), коме су 1196. године припала овлашћења ктитора, премда је настанак *Тиѿика* апсолутно и искључиво зависио од рада архимандрита Светог Саве. То што држава стоји иза одредби које је написао духовник, појачало је њихов значај и дало специфичну снагу овим одредбама.



Најстарији препис Хиландарског типика, детаљ л. 1, Архив манастира Хиландара, двадесете године XIII века

The image shows a detailed view of a manuscript page from the Lindisfarne Gospels. The page is filled with dense, stylized text in a dark ink, likely Old English or Latin. The text is written in a compact, angular script. Interspersed throughout the text are elaborate decorative elements, including interlaced knotwork and zoomorphic designs in red and blue ink. Some words or initials are highlighted in red ink, providing a visual contrast to the dark text. The overall appearance is that of a high-quality, illuminated manuscript from the early medieval period.



У средњовековним делима, одређене Немањине владарске надлежности алегоријски су представљане позивањем на старозаветне великане: Јаков је вођа Израиља, Јосиф је богоизабрани праведник, Давид је миропомазани победник над јачим непријатељем, Мојсије је богонадахнути племенски поглавар, Исус Навин је ратник и освајач. У *Сћуденичком шииику*, тачније у његовом првом слову – *Жишију Свейої Симеона*, Свети Сава свога оца назива „другим Авраамом”. Такође, у *Жишију* истиче идеју сопственог народа као Божијег народа, те управо у том смислу пише да је Немања, приликом предаје власти, упутио сину Стефану следеће речи: „Чедо моје љубљено, напасај Израиљ овај мој, и пази на њега [...]” Из наведених Немањиних речи јасно се сагледава да родоначелник династије Немањића српски народ отворено назива Израиљем, у значењу Новог Израиља.

Мало пре наведеног места, Сава бележи да Немања каже: „А мене сада отпустите, владара свога с миром, да виде очи моје спасење, које је [Господ] спремио пред лицем свих, светлост за откриће народима и у славу вама, пастви мојој.” У наведеном сегменту очито је да је реч о парафрази Јеванђеља по Луки (Лука 2, 29–32), али са једном битном појединошћу – на месту где је код Светог апостола Луке наведен „Израиљ”, код Светог Саве наведена је *ѡасѡва* Немањина, тј. читав српски народ. Оваквом изменом Свети Сава недвосмислено наглашава поређење Немањине пастве са народом Божијим – Израиљем. Осим тога, довођење Немање у исту раван са Симеоном Богопримцем, указује на великог жупана као на човека *на коме обѡѡва Дух Свейи* (упореди: Лука 2, 25), на човека који је „Духом вођен” (Лука 2, 27), те на онога који је препознао где је светлост спасења, и који је благословио (упореди: Лука 2, 29) пут спасења свом народу (упореди: Лука 2, 32). Дакле, српски народ као паства Немањина овде је у упоредном односу са израиљским старозаветним народом. Такође, ово поређење Симеоу Немањи придаје пророчки дар јер он препознаје благослов на свом народу.

Убрзо потом, такође током предаје власти, Немања каже: „Зато, чедо моја љубљена, пустите ме брзо, да идем видети утехе Израиљеве.” Свети Сава овде опет повезује Немању са Симеоном Богопримцем за кога Свето Писмо каже да „чекаше утеху Израиљеву, и Дух Свети беше на њему” (Лука 2, 25). У Савином опису Немања је препознао да је у хришћанској вери светлост спасења, те је благословио (упореди: Лука 2, 29) српском народу овај пут – пут спасења (упореди: Лука 2, 32).



Олтарски простор Спасове цркве манастира Жиче, прва половина XIII века



Ученик Светог Саве, монах Доментијан, за Савин рад у Студеници каже: „Јер ваистину Богом би наречена архимандрија, од које овај богољубац основа

велику архиепископију, дом Спасов звану Житчу, коју почевши и сврши са благоверним братом својим великим жупаном кир Стефаном.” Ове речи сведоче о стварању жичког манастира. Сава је, дакле, уз подршку брата, ктитора и великог жупана Стефана, надзирао и руководио изградњом манастира Жиче, која је подударна са првим годинама Савиног боравка у Студеници до 1215. године. Доментијанов пак ученик, монах Теодосије, описујући исти подухват, сведочи како Сава тада поче зидати „велику цркву Господњег Вазнесења у Жичи, која се зове Архиепископија”.

Тих година дешавају се и велике промене које ће се одразити на даље прилике у Цркви и држави. Године 1217, папски легат крунише за краља Савиног брата жупана Стефана, чиме је он задобио виши ранг у хијерархији владарâ западног света. Изгледало је као да српски владар, чија се држава налазила на својеврсној прекретници, никада за византијског цара неће признати Теодора I Ласкариса (1204–1221), којег је у Никеји крунисао цариградски патријарх. У том периоду моћ ромејског цара увелико је обнављана заједно са царским традицијама. Савина пак делатност у наредним годинама довела је до стварања самосталне Цркве. Он је преосмислио положај српског краља у хијерархијама западног и византијског света. У тренутку пресудне борбе за превласт између два дѐла Византије – Никејског царства и Епирске државе – Сава је подржао настојања Никејског царства да буде прихваћено и поштовано као аутентично „Византијско царство”. Никејско царство 1261. године повратило је и престоницу Константинопољ, четири деценије пошто га је Свети Сава подржао – чиме му је признао легитимитет.

Свети Сава је одлично познавао историјске прилике у региону. Године 1219. Васељенска патријаршија и Архиепископија у Охриду нису били у литургијском општењу, већ су се налазиле у стању необјављеног раскола. Архиепископ охридски Хоматин није признавао Теодора Ласкариса за пуноправног цара, а цар и патријарх у Никеји, у том тренутку, нису признавали Хоматиново рукоположење. Била је то, по свему судећи, последица чињенице да тадашњег архиепископа у Охриду није изабрао цар Ромеја, како је то била двовековна традиција, већ епирски господар. Име охридског архиепископа Димитрија Хоматина није се тада налазило у диптиху никејског патријарха, што је, у време када је Свети Сава предузео свој пут у Никеју, била чињеница од пресудног значаја.

Ослањајући се на двестогодишњу традицију утицаја цара на границе и избор првојерарха Архиепископије у Охриду, Свети Сава одлази у Никеју, обраћа се Теодору I Ласкарису, а потом прима хиротонију. Податак да је Света Гора признала Ласкариса за свог господара, те да су се царева устаљена овлашћења односила и



Спасова црква манастира Жиче, прва половина XIII века

на избор вишег клира, садржан је и у Доментијановом опису Савине посете Никеји и цару Теодору Ласкарису, као драгоценом сведочанству о догађајима који ће снажно утицати на даљи ток развоја српске државе и Цркве. Оснивањем аутокефалне Српске архиепископије пронађен је, у складу са традицијом, и канонски модел за организацију Цркве на територији којом је владао Савин брат краљ Стефан Немањић.

После хиротоније у Никеји, Свети Сава је, преко Свете Горе и Солуна, стигао у Србију, у припремљену архиепископију Жичу. Овде, у цркви Вазнесења Господњег, Сава је рукоположио епископе новоосноване Српске архиепископије, а његов ученик Доментијан записао још једну Савину студеничку беседу којом се

обратио дошавши у „Лавру Свете Богородице Студеничке”. Беседа је изговорена убрзо по доласку архиепископа Саве у Србију.

Приликом оснивања Српске архиепископије 1219. године, два манастира Студеничке архимандрije – манастир Светог Николе у Топлици и дабарски манастир Светог Николе – постали су средишта Топличке, односно Дабарске епископије. У манастирима су се налазила средишта неких других Савиних епископија због очигледне нераскидиве везе црквених (епископских) центара са манастирима у првом периоду историје Српске цркве.

Манастир Жича постаје средиште важних, чак и пресудних збивања која су овај храм уздигла и утврдила као велики духовни центар. У жичком храму до данас су сачуване оригиналне фреске из Савиног времена, и то из периода од Савиног повратка из Никеје 1220. па до краја владавине Стефана Првовенчаног 1227. године. Нема сумње да је Свети Сава имао утицај и на сâм текст *Жичких ђовеља*, које и данас, у виду натписа, кресе жички храм Вазнесења Христовог. По смрти краља Стефана Првовенчаног, „у великој архиепископији” Сава је крунисао свог синовца Радослава за краља и венчао га са Аном, ћерком епирског владара Теодора, из рода Дука.

У седишту Архиепископије, Свети Сава на Спасовдан 1221. године сазива Велики жички сабор коме су присуствовали духовници и лаици. После Свете литургије, коју је архиепископ Сава служио са новопроизведеним епископима, свештеницима и ђаконима, изговорио је *Беседу о ђравој вери*. Монах Доментијан, који је ову беседу записао, посебну пажњу обраћа на догматско-богословски рад свога учитеља на овом сабору. Ово је *Српски синодик ђравославља* у којем је изложено саборно исповедање православне вере, док завршницу беседе чини анатемисање јереси.

Нови Божији народ у српској земљи на најсвечанији литургијски начин, у својој централној духовној институцији – Архиепископији српских и поморских земаља у Манастиру Жичи, на Спасовданском сабору, исповедио је најчистију и најдубљу православну веру.

Значај рада Светог Саве у манастирима Студеници и Жичи има изузетну важност. Темељи Цркве које је он поставио никада нису нарушени, а његовом обазривом и промишљеном црквеном дипломатијом додатно су ојачани стубови државе. Чињеница да је српска држава добила посебну и јединствену аутокефалну Цркву, учинила је да разједињеност Срба, у црквеном погледу, у великој мери буде превазиђена.

Након првог ходочашћа у Свету земљу, на које је пошао 1229. године, Сава се поново вратио у Жичу. За свог наследника на архиепископском трону, после извесног времена одредио је жичког сабрата Арсенија. Из Жиче се 1234. године

упутио на друго поклоничко путовање по светим местима Истока, да би се у повратку са путовања упокојио у Трнову.

Али, и након Савине смрти, духовни центри које је управо он успоставио, остају да трају, преносећи културно-историјски значај и на своје метохе. Мошти Савиног наследника, архиепископа Арсенија, по његовој смрти пренете су у цркву Светих Апостола у Пећи. Овај централни храм метоха манастира Жиче изграђен је управо Арсенијевом заслугом. У њему је сахрањен и Арсенијев наследник Архиепископ Сава II (1264–1271). После спаљивања Жиче, крајем XIII столећа, жички метох код Пећи постаје седиште Архиепископије.

На стогодишњицу стицања аутокефалности Цркве српских земаља 1319. године, у Пећком манастиру – центру Српске архиепископије – првојерарх Никодим пише у свом типик у вези „новорођеног српског Израиља” и рада на стварању црквене организације. Речи Светог архиепископа Никодима повезују појам новог, то јест „новорођеног Израиља” са „овом великом Црквом Светог Саве”.

У вези са тим *Никодимов ѿиѿик* износи следеће:

„Божаствених пророка пророштва свршетку приђоше. Јер како рече Исаија: 'Светли се јер дође светлост твоја, и подигни около очи своје и види сабрана ти чеда. Јер поћи ће цареви у светлост твоју, и народи у зраку истока твога.' Пошто је први Израил изнемогао неверовањем, рече исто пророк, од лица Господња говорећи: 'Назваћу народ који није мој народом својим, и невазљубљене мојим вазљубљеним.' Где рече им се: 'Ви нисте народ мој', ту ће се назвати синови Бога живог. Јер видимо на нама великог Божијег смотрења мило срђе, јер јави нам новог Аврама, Светог нашег господина Симеона и новог мироточца, у новорођеном Израиљу, то јест у Српској земљи.”



Долазак Светог Саве из Хиландара у Србију био је узрокован различитим околностима, али је исход тог доласка био јединствен у смислу духовног узрастања српског народа. У *Жичкој беседи о ѿравој вери* Сава открива да су историјске околности управо саставни део промисли Божије о људском спасењу. О њој, према писању монаха Доментијана, каже се: „И преблаг Бог [...] по истој тој првој заповести и истим начином по науци и проповеди Светих Апостола уздиже мене на ово светитељство хотећи да преко мене 'испуни недостатке' отаца наших; и Духом Својим Светим заповеди ми да вам објавим ову реч своју о вашем спасењу, коју ви чувши са љубављу је сачувајте, да бисмо и ми били заједничари реда

светих.” Савине речи „испунити недостатаке” у датом контексту значе допунити, надопунити и надокнадити оно што недостаје, и истовремено упућују на богословље Светог апостола Павла који је рекао: „Допуњавам што недостаје Христовим патњама, за тело његово, које је Црква” (Кол 1, 24). Свети Сава у Жичи учи да хришћани треба да се, „као живо камење”, узиђују „у дом духовни” (1Петр 2, 5). Оваквом уградњом себе у „тело његово, које је Црква”, управо тај народ српски којем пропева постаје „род изабрани”, „народ свети” који објављује „врлине Онога Који их дозвоља” (1Петр 2, 9).

Свети Сава, као архимандрит у манастиру Студеници, у првом слову *Сѣуде-ничкој ѿишѣици*, пророчки је описао Немањино и своје гледиште на сопствени народ као на Нови Израиљ. Потом је, као архиепископ српских земаља, у манастиру Жичи развијао ову идеју јавним свенародним исповедањем *Срѣској Синодици Православља*, што је еклисиолошки назив за поменућу *Жичку беседу*. Век касније, наследник његовог трона у Пећкој архиепископији износи свој став како је Савин рад у духовним центрима Жичи и Студеници, као и оним који следеју, успео, сада у свеукупном „новорођеном Израиљу, то јест у Српској земљи”. Отуда се може закључити да виђење српског народа као Новог Израиља није остало само на Савином виђењу сопственог народа, него да се тај „новорођени Израиљ” рађа његовом заслугом, првенствено у духовним центрима које је он успоставио, да би своје неугасло трајање утврдио превазилазећи границе свих Српских и поморских земаља.

Листа референци

- Анђелковић М., Матић, М., *Епиграфика и идентитет културног наслеђа: о ошкривању студијичкој књижевности из 1208/1209. године*, у: *Наслеђе и идентитет(и). Тематски зборник радова*, ур. Ј. Пан-дуровић, Бања Лука 2022, 307–326.
- Војводић Д., *Слика световне и духовне власи у српској средњовековној уметности*, ЗЛУМС 38 (2010) 35–78.
- Војводић Д., *Средњовековни живопис Жиче*, Београд 2016.
- Доментијан, *Живот Св. Симеона и Светиога Саве*, изд. Ђ. Даничић, Београд 1865.
- Живојиновић М., *Света Гора у доба Лазареве царства*, ЗРВИ 17 (1976) 77–92.
- Живојиновић М., *Света Гора око 1204. године*, у: *Међународни научни симпозион 950 година од Великог раскола (1054) и 800 година од пада Цариграда у руке крсташа (1204)*, ур. Р. Поповић, Д. Перић, Београд 2005, 91–99.
- Коматина И., *Црква и држава у српским земљама од XI до XIII века*, Београд 2016.
- Максимовић Љ., *О години преноса Немањиних моштију у Србију*, ЗРВИ 25/26 (1986) 437–422.
- Марјановић-Душанић, С., *Владарска идеологија Немањина, дипломатичка студија*, Београд 1997.
- Миљковић Б., *Житија Св. Саве као извори за историју средњовековне уметности*, Београд 2008.
- Оболенски Д., *Шест византијских историја*, Београд 1991.
- Пентковский А., *Славянское боислужение и церковные организации в сербских землях в X–XII веках*, у: *Стефан Немања – Претходни Симеон Мироточиви*, ур. М. Радујко, Београд–Беране 2016, 46–53.
- Пириватрић С., *Крза византијског света и постанак краљевства и аутокефалне архиепископије свих српских и поморских земаља*, у: *Краљевство и Архиепископија у српским и поморским земљама Немањина, тематски зборник у част 800 година пролаза краљевства и аутокефалне архиепископије свих српских и поморских земаља*, ур. Љ. Максимовић, С. Пириватрић, Београд 2019, 107–146.
- Пириватрић С., *Црквене прилике у византијском свету у време оснивања архиепископије свих српских и поморских земаља 1219. године. Прилог проучавању проблема*, у: *Осам векова аутокефалије Српске Православне Цркве II*, В. Пузовић, В. Таталовић, Београд 2020, 81–90.
- Радујко М., *Престоло Светиога Симеона*, Зограф 28 (2000–2001) 55–88.
- Ракићевић Т., *Есхатолошка визија Теодора Студита (Хиландар 387) у Књижевном житију Тихона Манастира Студенице (IX Н 8 [§ 10])*, ЗРВИ 53 (2016) 179–208.
- Ракићевић Т., *Аскејско поучење и српске владарске идеје у широким првом слову књижевности житија Студијичког тика*, у: *Стефан Првовенчани и његово доба, Зборник радова*, књ. 42, ур. И. Коматина, Београд 2020, 329–342.
- Ракићевић Т., *Свети Сава и Еврејски манастир*, у: *Еврејски тик*, ур. М. Анђелковић, Т. Ракићевић, прев. А. Стојановић, Манастир Студеница 2020, 17–49.
- Свети Сава, *Студијички тик*, ур. М. Анђелковић, Т. Ракићевић, прир. и прев. М. Анђелковић, Манастир Студеница 2018.
- Списи св. Саве*, Дела старих српских писаца књ. 1, прир. В. Ђоровић, Београд – Сремски Карловци 1928.
- Суботић Г. и др., *Најстарија историјска садржина у зидном сликарству, шом први, XII–XIII век*, ур. Љ. Максимовић, Београд 2015.
- Теодосије Хиландарац, *Живот Светиога Саве*, изд. Ђ. Даничић, прир. Ђ. Трифуновић, Београд 1973.
- Тик Архиепископа Никодима*, књ. I, фототипија изгорелог рукописа Народне библиотеке у Београду, прир. Ђ. Трифуновић, Београд 2004.
- Тик Архиепископа Никодима*, књ. II, српскословенски текст разрешио Л. Мирковић, прир. Ђ. Трифуновић, Београд 2007.
- *
- Maksimović Lj., *L'idéologie du souverain dans l'Etat serbe et la construction de Studenica*, у: *Студеница и византијска уметност око 1200. године међународни научни скуп новог 800 година манастира Студенице и студијичког тика САНУ*, ур. В. Корач, Београд 1988, 35–50.
- Rakićević T., Debljović Ristić N., *Medieval templon with inseparable objects of prostration. A case of Saints Joachim and Anna church in the Studenica Monastery*, Зограф 46 (2022) 73–98.

ДРАГАН И. ВОЈВОДИЋ

СВЕТИ САВА И СТВАРАЊЕ СТАРЕ СРПСКЕ УМЕТНОСТИ

Када се делатност Светога Саве Српског из првих деценија XIII века, богата плодом у области верског, политичког и културног живота Србије, сагледа у њеној пуноћи, уочава се да је претежно била подређена једном циљу. Све што је у тим областима чинио, ма и зарад добробити властите душе, водило је идентитетској самоспознаји, сазревању и цивилизацијском узрастању српског народа у есхатолошки зацртаној перспективи. Одржању, уздизању и спасењу свог народа посветио је Свети Сава и неуморан, темељан рад на стварању српске уметности у концепцијски пажљиво осмишљеним оквирима и с дометима које пре њега није имала. Наравно, стварана је уметност на подручју српских земаља – како у Рашкој и Босни тако у Зети, Хуму, Травунији и другим поморским областима – и пре но што је у историју закорачио најмлађи син Немањин. У њеном уобличавању, међутим, није било трајнијег правца и јасног програма, а прилично стихијско преплитање различитих традиција и стилова остајало је све до пред крај XII века без уочљивог идентитетског печата, утиснутог стваралачким искораком. Тек у доба Савиног оца, великог жупана Стефана Немање, потоњег Светог Симеона, упоредо с почецима изградње немањићке династичке и државне идеологије, зачиње се и уметничко стваралаштво које показује знаке програмски одређеније заснованих, самосвојних решења (Ђурђеви Ступови код Раса, Студеница). Оно што је тада наговештено, односно у заметку остварено, развиће до зрелог, препознатљивог плода и васпоставити као задуго утицајан модел наредно поколење, предвођено Светим Савом. Ту

улогу идејног предводника он је могао преузети захваљујући својој многострукој даровитости, свом образовању и стваралачком духу, као у уметничке послове најупућенији припадник династије.

Савина спремност да се прихвати предводништва произилазила је из његовог широког увида у уметничке традиције и савремене прилике у најзначајнијим центрима источнохришћанске уметности, његовог темељног познавања православног богословља, литургијских пракси и потреба, па онда и непосредног учешћа у многим немањићким ктиторским прегнућима. Прва искуства у сусрету с великим уметничким подухватима Свети Сава је засигурно стекао и пре одласка на Свету Гору, када је као млади Растко пратио радове на изградњи очеве најзначајније задужбине – Студенице. Но, пре него што су ти радови били окончани, он се, још као јуноша, обрео на Атосу, изворишту православне духовности. Тамо је имао прилику да се темељно упозна с архитектуром, зидним сликарством, иконописом и примењеном уметношћу неких од најугледнијих манастира византијског света, а затим и да самостално или с остарелим оцем Симеоном, који му се пред крај 1197. године придружио, започне замашну ктиторску делатност. Нема сумње да је млади и обдарени Сава, тада већ монах с извесним искуством, који је владао грчким језиком, имао притом кључну улогу. У манастиру Ватопеду, у којем се подвизавао и дочекао оца, брине о подизању три параклиса, посвећена Рођењу Богородице, Светом Јовану Златоустом и Преображењу Господњем смештеном у великом пиргу, затим о препокривању католикона оловом, као и о обнови разорене црквице Светог Симеона Столпника у Просфори, те о проширивању и осликавању ватопедске трпезарије. Свети Сава и Симеон дарују богато и материјално помажу обнављање и уздизање и других светогорских обитељи, као што су Ивиرون, Велика Лавра, Кареја, Филотеј и Каракал. У Ксиропотаму, првобитно манастиру Светог Никифора, темељно обнављају и осликавају, као „истинити ктитори”, католикон, који посвећују Четрдесеторици севастијских мученика. Најзад, почињу обнову и напуштеног манастира Хиландара, „који ће служити за примање људи од српског народа”, оданих монашком животу. Манастирски католикон они „украше и распространише колико требаше на почаст отацству њихову” (Доментијан). Након Симеонове смрти, његов син завршава ту замашну обнову, преузима и поправља више раније добијених манастирића у околини Хиландара, у Милејама (Зиг, Свете исповеднике, Светог Ђорђа, Светог Николу итд.), оснива и гради келију Светог Саве Освећеног у Кареји.

У међувремену Свети Сава путује у Константинопољ и Солун, престоницу и другу по значају метрополу великог царства, жаришта најнапреднијег уметничког ства-

➤ Пирг Светог Саве, Манастир Хиландар, последња деценија XII века



ралаштва тога времена и својеврсне „градове музеје”, препуне споменика античке, раносредњовековне и византијске уметности. Ту је могао стећи и непосредан увид у престоничке обрасце свечаног катедралног богослужења, и сјај простора у којима се обављало, пошто је већ увелико био упознао много строже и скромније светогорске молитвене обичаје. Посећујући у Константиновом граду царски двор династије Анђела, с којима су се Немањићи били ородили, и пребивајући у оближњем манастиру Богородице Евергетиде, Свети Сава не упознаје само префињену престоничку уметност него и водеће престоничке уметнике. Тако, рецимо, предузима радове у цркви Светог апостола Андреје, евергетидском метоху смештеном у средишту престоног града, „чинећи потребе свете с царским мајсторима” (Доментијан). Неуморни путник, жељан спознаја о свему што се ствара и негује на широком простору Средоземља као колевке европске цивилизације, Свети Сава ће и потом, дословно до краја живота, походити и најсветија места Палестине и царске метрополе и монашке пустиње. Богатио је тако своја знања и таложио их у искуству како би их творачким замахом своје надарености преносио у отачаство, оплеменио га и уздигао. Због тога је већ 1207. године, када се с моштима Светог Симеона враћао са Свете Горе у Србију, био спреман да се прихвати замашног подухвата изградње уметности која ће својим естетским програмом и идејним садржајем обележити читаву епоху и зацртати правац самосвојне српске културе у будућности. Ипак, уз нарочиту даровитост, велико знање и искуство, за то су биле неопходне Савина непресушна енергичност и предузимљивост, једине кадре да следе ширину његове визије. Чим је ступио на родно српско тле, „преподобни архимандрит” започиње широку делатност. Многе „свете цркве по свим местима изабраним”, „мале и велике [...] не само камене но и дрвене”, „започевши и сврши и старе утврди а нове сазда” (Доментијан, Теодосије). Најзначајније, за српску уметност судбински опредељујуће плодове своје делатности оставио је ипак у великим задужбинама Немањића. Реч је о тадашњим средиштима српског духовног и културног живота – Студеници, Жичи и Милешевима.



Веома замашан и важан посао који га је најпре чекао било је осликавање Богородичине цркве у Студеници. Допринос Светог Саве у поставци тематског програма, одређених иконографских решења и уметничких оквира тог живописа данас је, као и његову улогу у стварању других споменичких целина, могуће сагледати много јасније и одређеније него некада. Сада знамо, или поузданије закључујемо, у којим је храмовима био стваралачки непосредно ангажован, лакше уочавамо елементе који су им заједнички, а нису уобичајени као решења ван тог



Богородичина црква манастира Студенице, последња деценија XII века

споменичког круга, боље познајемо Савине самосвојне наклоности и схватања, односно идеје које су га заокупљале, али и опште механизме и узусе уметничког стварања у источнохришћанском свету. У самој Студеници Свети Сава је оставио недвосмислено сведочанство о томе да је, као архимандрит те „царске лавре”, руководио радовима на њеном осликавању. На крају натписа из 1208/1209. године у прстену подножја студеничке куполе, након истицања ктиторских заслуга свог оца и помена старије браће, он је дао да се у првом лицу јединине забележи: „И мене који је служио, помените Саву грешног.” Из начина на који је тај исказ уобличен и текстуалног контекста у којем се јавља, несумњиво је да се „служење” односи на бригу и труд око довршавања и украшавања католикона Студенице. Они који су проучавали Савин рукопис, препознају чак његов дуктус у словима студеничког ктиторског натписа, „прецртаних” с архимандритовог предлошка. И сам избор места за исписивање тог натписа, веома неуобичајен за тадашње

византијске прилике, а због угледа Студенице често понављан у потоњим српским храмовима (Стара Павлица, Сопоћани, Градац, Ариље, а можда и Жича и Милешева), морао је произаћи из укупне Савине замисли програма студеничке Богородичине цркве.

Некада се сматрало да је Свети Сава утицао само на поставку појединих сегмената тог програма, а не и стожерног идејног решења тематске целине. Претпостављало се да је на необично устројство те целине пресудно утицала околност што је храм посвећен Успењу Богородичином, па да је слика тог празника премештена са западног на северни зид како би била истакнутија и уочљивија. Међутим, управо је западни зид сматран почасним местом за представљање Успења Богородичиног. Зато је везивање поменуте сцене за западни зид постало уобичајен и у зрело византијско доба широко прихваћен програмски обичај. Са друге стране, није запажена нарочита пракса померања те сцене са западног зида у програму цркава посвећених Успењу Богомајке, а јесте у храмовима друге посвете. Тако је, рецимо, у српској средини, поставка главних сцена у наосу Студенице доследно поновљена у Градцу, посвећеном Благовестима. Заправо, у Градцу је, под несумњивим утицајем Студенице, било примењено једно већ увелико потиснуто средњовизантијско програмско решење с истицањем Распећа на западном зиду, како би се оно, између осталог, довело у непосредну визуелну везу с олтаром у којем се вршила литургијска жртва, утемељена на спасоносном Распећу Христовом. То решење је за собом повлачило постављање Рођења Христовог и Успења Богородице као пандана на бочне зидове наоса, опет с нарочитом идејном потком, зарад истицања посебног статуса оне која је родила Богочовека. Пошто је таква поставка тема у временима осликавања Студенице представљала знатан архаизам, њену појаву у Немањиној гробној цркви не би требало приписивати стилски веома напредним студеничким живописцима. Са друге стране, она би сасвим приличила избору Светог Саве, који је, како ће се видети и како је добро познато, имао посебну молитвену наклоност према представи Распећа Христовог и њу често постављао у примарну или секундарну жижу тематских програма које је осмишљавао. Осим тога, био је и иначе склон да из богате ризнице источнохришћанске уметности, коју је добро познавао, издвоји по потреби нека потиснута, прилично заборављена решења. Користио их је, надограђујући их и преобликујући, као погодну идејну платформу за развијање властитих замисли.

Пошто је одредио основни идејни стожер тематског програма студеничког живописа, Свети Сава га је даље разрађивао уобличавајући његове другостепене сегменте. Наложито је да се у најнижој зони храма, на посебно истакнутим мести-

➤ Поглед на олтарски простор, Богородичина црква манастира Студенице





ма широких површина поткуполних пиластара насликају ликови четворице святих нарочито поштованих у српској владарској породици, али и средњовековној Србији уопште. Под раскошно изведеним сликаним луковима представљени су на источном пару пиластара, уз олтарску преграду, Свети Стефан Првомученик, у апостолској одећи – заштитник српских владара и српске државе – и Свети Никола, један од најомиљенијих хришћанских святих, којег су посебно поштовали и храмове му подизали Свети Симеон и његови наследници. Најшира и најистакнутија, средишњем делу храма окренута површина западног пара пиластара украшена је ликовима Светог Јована Претече – једног од најјаснијих заступника људског рода – и Светог Саве Освећеног – имењака, монашког узора и заштитника студеничког архимандрита Саве. Сва четворица добиће истакнуто место и у програму Жиче, а Свети Стефан, Свети Никола и Свети Јован биће трајно укључени у круг святих којима је исказивано нарочито поштовање у сликаним програмима средњовековних храмова српских владара, црквених достојанственика и властеле. Насликан на југозападном поткуполном пиластру у Студеници, дакле уз место на којем се налазио игумански трон архимандрита Саве, лик Светог Саве Освећеног чини само део знатно ширег, пажљиво уобличеног програма фресака. На страницама вишестепеног пиластра Свети Сава је дао да се насликају представе још неколико њему блиских святих личности, носилаца симболике његовог трона. На источној страни пиластра, на површини суседној оној на којој је насликан Свети Сава Освећени, представљена је, тачно изнад места на којем је стајао игумански престо, Богородица означена топографским епитетом као „Студеничка”. Слика је то заштитнице светог места и оличења тог трона, икона свете особе чији је намесник, заправо, био ту упрестољени игуман. Одмах до ње, на јужној страни уз трон, насликан је монах с владарским венцем на глави, Свети Јоасаф, индијски принц, који се, попут Растка Немањића, одрекао световне власти и замонашио. Њега је хришћанском учењу привео и к монашењу приволео стари монах Свети Варлаам, исто као што је Растка к монашком животу на Светој Гори привео по имену непознати руски инок. Уз Светог Јоасафа, на суседној површини степенастог пиластра место је зато добио управо Варлаамов лик. Важно је уочити да и текстови исписани на свицима које њих двојица држе у рукама подесећају, у виду дијалога, на Јоасафов подвиг одрицања од власти зарад монашења. Фреско-иконама својих узора и заштитника светог места чији је настојатељ био, закрилио је тако Свети Сава студенички игумански трон, дајући му истовремено карактер формалног хијерархијског фокуса храма и исповедно интимног молитвеног кутка. Не треба сумњати у то да је на западном зиду поткуполног простора,



Распеће Христово, Богородичина црква манастира Студенице, 1208/1209.



Свети Варлаам, детаљ, Богородичина црква манастира Студенице, 1208/1209.



управо по Савиној вољи, високо над троном, насликана сцена Силаска Светог Духа на апостоле. По његовој вољи, та ће сцена бити представљена и изнад архијерејског трона у Жичи.

Уз исту јужну страну цркве, у западном травеју храма, непосредно иза Савиног игуманског трона, пружа се мермерни саркофаг који обележава мироточиви гроб Савиног оца, првог студеничког ктитора, Светог Симеона. Симболичку спону два просто-ра – оног на којем је седео син и оног у којем лежи отац, чини фрескописан лик Светог Атанасија Атонског, утемељитеља монашког живота на Светој Гори. На њој су се Сава и Симеон поново срили, на њој се као монаси заједно подвизавали и на њој окончали своје овоземаљско заједништво. Зато тај лик Светог Атанасија избором и поставком сасвим јасно потврђује лични Савин „рукопис” у формулисању слика-ног програма и тог дела храма. Сачуван је на слоју обнове из XVI века, који у целини готово доследно понавља првобитна, затечена решења. Јасно је, додуше, да поменути решењима нису могли припадати ликови Светог краља Стефана Дечанског и Светог Саве као архиепископа, насликане непосредно уз ктиторску слику над саркофагом Светог Симеона. Међутим, нема нимало сумње да сав остали живопис из времена обнове над ктиторовим гробом чува тематску аутентичност освештаног оригинала. Ктиторску композицију фланкирају представе двојице столпника – Светог Симеона, према чијем је житију Свети Сава делимично обликовао житије свога оца, столпниковог имењака – и Светог Алимпија. Не треба притом заборавити ни то да су два Немањића, како је поменуто, обновила параклис Светог Симеона Столпника у Просфори. Са друге стране, о утицају Светог Саве на уобличавање особеног низа од три композиције насликане у низу над Симеоновим

саркофагом – ктиторска представа, Мироносице на Христовом гробу и Крштење Христово – сведочи околност да је исти низ сцена насликан над саркофагом краља Владислава у Милешеви, у оквиру програма који је несумњиво осмислио краљев стриц. Идејна заокруженост и дубок смисао тог низа сцена јединствени су у исказивању упечатљиве поруке. Из скупа промишљено обједињених слика може се јасно разумети да ктитор, насликан како га Богородица приводи престолу Христа Страшног Судије, полаже наду да ће као сви који се „у Христа обукоше”, тако што се „у Христа крстише”, васкрснути с Њим у живот вечни и да ће захваљујући свом богоугодном ктиторском делу стећи жељено место у Царству Божијем. Да ли је сличан програмски низ био остварен већ уз привремено покојиште Светог Симеона приликом осликавања Хиландара, не може се рећи. Познато је, ипак, захваљујући сведочењу хагиографа Симеонових и Савиних, да је и тамо, вероватно негде крај гроба новог ктитора, његов син такође наложио сликање портрета Светог Симеона.

И простору студеничких вестибила наменио је Свети Сава особен програм, чије ће идејне основе наћи одраза у неким његовим потоњим остварењима, с трајнијим утицајем на српску уметност у целини. У горње зоне вестибила смеистио је представу Страдања четрдесеторице севастиијских мученика на залеђеном језеру, управо оних којима је био посветио обновљени католикон у Ксиропо-таму, и низ старозаветних сцена, попут Три јеврејска младића у пећи огњеној и Покајања Давидовог. У најнижој зони вестибила, претежно оног јужног, дао је да се наслика низ стојећих фигура светих мелода, твораца црквене поезије појане на богослужењима. Из тога је јасно да је просторима студеничких вестибила, иако за то нису били најпогоднији, наменио – надахнут свакако светогорском праксом смештања хорова у бочне конхе наоса – групама појаца што су антифоно појале приликом службе Божије. Програми живописа олтарског простора, у чијој се апсиди једна над другом нижу представе Литургијске службе, Причешћа апостола и Богородице Знамења, и припрате с циклусом сцена Страдања Христових, наткриљеним темом Страшног суда, представљају прилично стандардна решења византијског црквеног сликарства. Због тога се, бар на први поглед, у тим деловима тематског програма студеничког католикона не може пронаћи сасвим одређена потврда о Савином утицају на њихово уобличавање. Међутим, Причешће апостола, као литургијска транспозиција представе Тајне вечере, добило је прилично особен иконографски вид. Уместо свођења приказа на сâм тренутак причешћивања ученика Телом и Крвљу, слика представља шири обред у чијем је средишту епиклеза, односно освећивање дарова. Пошто је тек поне-



Поглед на западни травеј, Богородичина црква манастира Студенице

што варирана иконографија истог тог ретког вида Причешћа апостола, који је у стручној литератури добило назив „Евхаристија”, заступљена и у живопису Милешева, чији је програм засигурно осмислио Свети Сава, не треба сумњати да је и у Студеници њена појава последица његовог избора. Осим тога, у студеничкој Литургијској служби архијереја изостављена је представа Агнеца, по свему суде-



Причешће апостола, детаљ, Богородичина црква манастира Студенице, 1208/1209.

ћи као и у Жичи на слоју обнове, који у олтару и наосу углавном прати првобитна решења изведена по замислима Светог Саве.

Постоје такође, верујемо, одређенији показатељи његовог утицаја на уобличавање програма живописа студеничке припрате, у целини обновљеног у XVI столећу, уз несумњиво понављање основног програмског концепта сликарства из краја прве деценије XIII века. Мање је индикативно то што је циклус Страдања добио место у програму припрате Милешеве, као у Студеници. О Савином утицају на поставку програма студеничког нартекса нешто одређеније сведочи, чини се, околност да су две сцене тог циклуса – Тајна вечера и Прање ногу – спуштене у најнижу зону живописа и постављене као пандани, једна наспрам друге. Такво решење представља знатну реткост у источнохришћанској уметности, а у читавом српском средњовековном сликарству оно се среће само још једном, у Жичи. Тамо су у најнижу зону певничких простора спуштене и постављене као пандани – по жељи Светог Саве, пред његовим архијерејским троном – једна наспрам друге сцене Распећа Христовог и Скидања с крста. Но, и да нема овако одређених



Служба архијереја, детаљ, Богородичина црква манастира Студенице, 1208/1209.

програмских детаља произишлих из истоветне идејне матрице што повезује различита Савина остварења, јасно је да је особа која је оставила онако снажан лични печат на програм сликарства студеничког наоса, морала битно утицати и на уобличавање програма олтарског простора и припрате исте цркве.

Служење „грешнога Саве” у довршавању послова на уређивању и украшавању Студенице није се нипошто сводило на утврђивање тематике и иконографије зидног сликарства католикона. Врхунске сликаре који су почетком XIII века представљали авангарду у стварању новог стилског израза источнохришћанске уметности могао је изабрати и у Србију позвати само онај ко је у византијске културне токове био упућен попут Светог Саве. У сарадњи с мајсторима највиших домета он је већ имао знатног искуства. „Чинећи” и деценију пре осликавања Студенице „свете потребе” на уређењу и украшавању црквених здања са „царским мајсторима”, Сава је осликавање гробног храма свога оца и својеврсног династичког маузолеја, поверио уметницима који су српску средину учинили једним од полигона развоја такозваног монументалног стила византијског живописа. Захваљујући Светом Сави, који

је био кадар да непогрешиво изабере најбоље, и да за осликавање Жиче и Милешеве у Рашку опет доведе најнапредније сликаре, развој тог интернационалног стила најпоузданије се прати преко српских споменика XIII столећа. Рурална Србија се тако, пре свега његовом заслугом, од уметничке периферије почиње претварати у поштовања достојног културног лучоношу. Свети Сава се, дакле, није старао само о томе шта ће се уметношћу богословски изрећи него и како ће се то произнети, односно рећи. У тежњи да Студеници фрескописом подари блистави дворски карактер, он је наложио живописцима да фреске на источној страни храма изведу на светлој позадини боје окера, а нимбове светих на најистакнутијим представама прекрију златом. Та светлост, о којој као о „осликавању златом”, говоре и шутири описи светосавског живописа хиландарског католикона (Теодосије), прелила се и преко слова у ктиторском натпису и сигнатурама уз сцене и ликове посебно поштованијих светих у Студеници. Заправо, сви натписи на студеничком живопису заблистали су словесним златом ћириличног писма, изведени доследно на српском језику. Представљало је то изузетну новину и нарочиту Савину одважност, јер се тада духовни живот православних у Србији одвијао под окриљем грчке Охридске архиепископије. Свети Сава се још на Светој Гори посветио превођењу на српски језик типика и појединих богословских списа, а у самој Студеници развио списатељску делатност, као наш први именом познати прозни писац и песник. Управо у њој он саставља житије и службу своме оцу, Светом Симеону. Систематско исписивање ћириличних натписа уз сцене и ликове светих нису студеничко сликарство учинили само још у једној идентитетској равни заиста српским. Ти натписи су показали сав слојевит значај ликовних уметности за уобличавање културног идентитета народа, речито сведочили о сазрелости прилика у Србији за широко увођење богослужења на народном језику, и одзвањали вапајем тог језика за властитом Црквом.



До васпостављања Српске аутокефалне цркве доћи ће једва деценију после живописања Студенице, 1219. године, и то заслугом управо Светог Саве. Након што је 1217. његов старији брат Стефан Првовенчани добио краљевску круну из Рима, Сава одлази у Никеју, где вољом цара Теодора I Ласкариса и патријарха Манојла I Сарантина бива рукоположен за првог српског архиепископа. За његово архијерејско седиште изабран је Спасов храм у Жичи, грађен испрва као гробна црква Стефанова. Писци житија Светог Саве изричито су у сведочењу да он „дом Спасов, звану Жичу, започевши и сврши са благоверним братом својим, великим жупаном Стефаном” (Доментијан). Изградња Жиче могла је, према томе, започе-

ти тек након што се архимандрит Сава с моштима Светог Симеона вратио с Атоса у Србију. Заправо, сигурно је да Сава и његов брат Стефан нису кретали у тај нови велики подухват пре но што су окончали веома замашну делатност на довршавању Студенице. Пошто је исписан високо у прстену куполе, ктиторски натпис о осликовању студеничке Богородичине цркве сведочи да је 1208/1209. године то осликовање било тек на почетку. У Студеници је сигурно било и других заосталих послова, а присуство великих уметника у њој браћа нису користила само при украшавању католикона. О томе сведоче остаци фресака с портретима ктитора, великог жупана Стефана и великог кнеза Вукана, праћених ликовима династичких и личних заштитника на кулама западног улаза у студеничку обитељ, изведени руком главног мајстора Богородичиног храма. Најзад, познато је на основу традиције да је Сава у околини Студенице оснивао храмове, односно анахоретска станишта с малим црквама (Горња и Доња Савина испосница). Све то, уз прихватање чињенице да је ново велико прегнуће подразумевало озбиљну припрему, води закључку да је изградња Жиче започета тек негде након 1210, а пре 1214. године и Стрезове смрти о којој Доментијан приповеда после повести о градњи Спасове цркве. Прва фаза њеног подизања, укључујући засвођавање и стављање под кров, морала је бити окончана негде између 1215. и 1217. године, када Свети Сава одлази поново на Свету Гору. Наиме, Доментијан и Теодосије обавештавају нас о чуду исцељења ослабљеног које је „архимандрит Сава” извршио у Спасовој цркви пред иконом Христовом. До прекида у радовима дошло је, готово сигурно, због потребе да се сачека слегање зидова високе и масивне грађевине пре њеног осликовања. Сви градитељски, клесарски и сликарски радови на главном делу храма, који је у међувремену добио нову намену, завршени су зато тек мало пре Спасовдана (20. мај) 1221. године, после повратка архиепископа Саве из Никеје, преко Свете Горе и Солуна, у Србију, и његовог боравка у Студеници. Убрзо потом, свакако до 1227, уз западни део храма дограђена је велика спољашња припрата с кулом.

Разумљиво је да је Стефан Првовенчани при подизању и украшавању Жиче, као владар, имао пре свега ктиторске заслуге, док је Сава био идеатор и надзорник уметничког остваривања заједнички утврђених решења. Савину улогу у стварању Спасове цркве нарочито сликовито представља Теодосије. Он приповеда како је студенички архимандрит „многе раднике неимаре и веште мраморнике” довео, наводно, из „грчке земље”, те да „и сам са њима пребивајући, учаше их да по вољи његовој украсе цркву”. Изглед жичког католикона, као првог храма зрелог рашког плана, потврђује Теодосијеве исказе. Измене и значајне новине унете приликом њеног подизања у програмски зацртану структуру преузету са стари-



Спасова црква манастира Жиче, прва половина XIII века

јих, Немањиних задужбина (Ђурђеви ступови, Студеница), најнепосредније се могу довести у везу с личношћу Светог Саве. Онај који је вестибиле студеничког католикона, према светогорским литургијским обрасцима, наменио смештању хоров, у Жичи је те бочне компартименте поткуполног простора и архитектонски прилагодио тој намени. Задржао им је правоугаону основу, какву имају у Немањиним ктиторијама, чак и дубину истоветну оној коју мере студенички вести-

били. Проширио их је, међутим, према наосу и уклонио portale на њима, како би им се побољшала акустичка својства. Настао је тако „ниски певнички трансепт” као једна од препознатљивих и битних одлика Жиче и потоњих рашких цркава. Другу значајну новину трајнијих вредности представља изградња бочних параклиса, симетрично постављених уз првобитан нартекс жичке Спасове цркве. И ту су били пресудни светогорски предлошци, са којима се Свети Сава упознао у Великој Лаври, Ватопеду и, нарочито, Ивируну. Сава је основу параклиса, план и величину прилагодио структури рашке архитектуре, а наткриљујући их куполицама и васпостављајући засведене тремове између њих и певница, остварио разуђенију, односно динамичнију композицију волумена читаве цркве. И у избору њихове посвете јасан је Савин утицај. Духовна санкција жичке повеље уверава да је јужни параклис од почетка био посвећен Светом Стефану Првомученику, заштитнику српског владарског дома и имењаку владара ктитора, а северни Светом Сави Освећеном, монашком узору и небеском покровитељу Саве Немањића. Стотинак година касније обновљен живопис параклиса са циклусима житија та два патрона потврђује да је тако остало и у XIV веку.

Савина упућеност у светогорске обичаје била је такође пресудна за оживљавање омалтерисаних фасада Спасове цркве у Жичи црвеном бојом, то јест пурпуром. Осликаност фасада црвеном бојом одвајкада је својствена саборним манастирским храмовима на Атосу. Градитељи Жиче чија је уметност била западњачког порекла, о чему сведочи начин зидања и артикулација фасада храма с недвосмисленим елементима романоготичког стила, засигурно нису имали иницијативу при осликавању њене спољашњости. Међутим, управо је промишљеним избором тих мајстора омогућен континуитет с ранијим рашким градитељством, уз увођење свих значајних новина. Заправо, задржавши основну просторну структуру, архитектонски план и систем артикулисања фасада, уз органско преплитање византијских, првенствено атоских, и западњачких традиција, Свети Сава и Стефан Немањић су у Жичи начинили корак пресудан за даљи развој концепција зачетих у Ђурђевим ступовима и Студеници. Стваралачки их употпуњујући и функционално унапређујући, дали су им зрелост и заокруженост. На тај начин створен је препознатљив и за српску средину особен модел храма, мање или више утицајан на читаво потоње српско средњовековно градитељство. Само у једном битном елементу Свети Сава је одступио од претходно оствареног решења, што још увек није добило задовољавајуће објашњење. Широки олтарски део Жиче првобитно је, за разлику од храмова које је Стефан Немања подизао из темеља, изграђен без засебних просторија за пастофорије, проскомидију и ђаконикон. У ранијој архи-

тектури православних Срба аналогиче за то се могу пронаћи тек у Богородичиној цркви у Топлици и у рашкој катедрали Светих Петра и Павла. Међутим, те поликонхалне грађевине ни планом ни временом настанка нису блиске Жичи – изворна архитектура прве потиче из рановизантијског, а друге из раног средњовизантијског доба.

Насупрот раније изнетом мишљењу, просторије ћаконикона и проскомидије засигурно нису дограђене уз средишњи део олтарског простора Спасове цркве пре њеног првог осликавања. О томе сведочи, најпре, околност да су прозори на бочним зидовима олтарског травеја Жиче, преко чијих су отвора касније постављене кровне греде накнадно дограђених пастофорија, били у функцији у време живописања храма. Тек касније су зазидани и претворени у нише. Осим тога, првобитно решење олтарског простора Жиче морало се бар неко време одржати, јер је имало извесног утицаја и на потоње српско градитељство. Без посебних просторија за проскомидију и ћаконикон граде се, под несумњивим Савиним утицајем, још неке ране рашке грађевине – Студеница Хвостанска и Милешева. Свима њима касније су, као и Жичи, дозидане засебне просторије пастофорија, Милешеви засигурно и пре осликавања изведеног за живота Стефана Првовенчаног (†1227). Из тога произилази да је и сâм Свети Сава, који је непосредно помагао свом синовцу Владиславу у подизању и украшавању његове задужбине, о чему ће бити више речи, релативно брзо одустао од шире примене првобитног решења олтарског простора из Жиче. Потоњи низ рашких храмова, засниван на жичком архитектонском плану – Свети апостоли у Пећи, Придворица, Морача, Сопоћани, Градац, Ариље – грађен је из темеља с троделним олтарским простором.

Свој коначан светосавски лик Жича је добила тек након повратка новохиротонисаног српског архиепископа из Никеје, када су се, у међувремену, битно изменили њен статус и функција. Она је постала најзначајније светилиште у држави, катедра поглавара аутокефалне цркве и крунидбено место српских краљева. Доментијан приповеда о томе како је тек рукоположени први српски архиепископ, враћајући се у отачаство, био опхрван бригама око изградње нове црквене организације и уређења њеног средишта. Потиштенос Саву охрабрио је Дух Свети. С небеских висина обратио му се речима: „Онај који је [...] на непокретном камену саградио цркву своју [...] помоћи ће ти [...] да цркву твоју, велику архиепископију, свршиш часно, са прекрасним бојама и са божаственим лепотама, и да цео твој народ научиш да последује Његовим светим заповестима; и часни рог праве вере уздићи ће се у твојем отачаству.” Управо ту мисао уздизања и спасења повереног му народа кроз народну цркву, засновану на апостолским

темељима, Свети Сава следи при коначном уобличавању градитељског и сликаног програма Жиче, убрзо по повратку у земљу. Након мањих преосталих грађевинских (тремови пред параклисима, синтронон у апсиди) и каменорезачких радова, приступа се осликовању цркве под помним старатељством првог српског архиепископа. Нажалост, готово сав преостали живопис у куполи и поткуполном простору Спасове цркве, сем у певницама, потиче из времена обнове (почетак XIV века), али понавља, како је поуздано утврђено, веома оригиналан тематски програм првобитних фресака.

У складу са древним обичајем, запостављеним током зрелог средњег века, у куполи је насликано Вазнесење Христово, као слика догађаја који представља завршну тачку и суму икономије спасења. На одлуку Светог Саве да се та сцена смести у куполу жичког католикона свакако је утицала и чињеница да је храмовна слава жичког католикона управо Спасовдан – празник Вазнесења Христовог. Особен значај који је у Жичи подарен слици поменутог празника нарочито се јасно очитује у необичном устројавању читавог преосталог програма према тој социологијској жижи. Непосредно испод представе Вазнесења, у поткуполном простору храма, груписане су сцене које с њом идејно и сижејно живо опште. С једне стране, реч је о представама догађаја што за корак претходе или за корак следе повратку Христовом у крило Очево и односе се на догађаје пресудне за васпостављање и ширење Цркве – Тајна вечера, Неверовање Томино, Благослов у Витанији и Силазак Светог Духа на апостоле. Нарочито ваља скренути пажњу на Благослов у Витанији. Опис тог догађаја (Лк 24, 36–53) – Христова поука апостолима и заповест да проповедају свим народима покајање, изговорена непосредно пред његов повратак на небо, као и обећање да ће им бити послат Дух Свети – представља чтење из Јеванђеља на Спасовданској литургији. С друге стране, у питању су прикази догађаја који су с Вазнесењем у хронолошком и догматском контрапункту (Благовести Захарији и Благовести Богородици), те подсећају на почетак благодати, силазак Бога на земљу и узимање људске природе на себе да би је, жртвено искупљену, уздигао на небо (Јн 3, 13; Еф 4, 10). Програмски обједињене, представе у куполи и поткуполном простору помажу тако да се потпуније разумеју смисао и значај Вазнесења у домостроју спасења. Њима се образлаже и историја заснивања и устројство „свете, саборне и апостолске Цркве”, чији је поглавар сâм оваплоћени и вазнети Господ. Услед овако особеног тематског програма у поткуполном простору, већина сцена циклуса Великих празника и Страдања Христових, којима је употпуњена повест о икономији спасења, била је потиснута са својих уобичајених места у ниже зоне цркве – певничке просторе и западни травеј.

Особен избор и распоред тема сликарства у наосу Жиче представља заправо ликовни одраз богословља Светог Саве, изложеног у беседи на великом сабору маја 1221. године, а познатој захваљујући Доментијановим и Теодосијевим списима. У њој је први српски архиепископ указао на кључне тачке икономије спасења људског рода, истакнуте сликом у жичком живопису такође. Поставио је у њен оквир и повест о успостављању темеља апостолске Цркве, њеној небеско-земаљској структури и ширењу међу народима, па и међу Србима, зарад чега је он сâм уздигнут, по Божијој милости, на „светитељски” (архијерејски) сан, постајући, по прејемству, апостол у своме роду. Тако на једном месту у беседи истиче: „И четрдесет дана остаде [Христос] овде на земљи по васкрсењу своме; и кад хтеде узићи на небо ка Оцу, својим ученицима, апостолима заповеди говорећи: 'Идите и научите све крајеве, крстећи их у име Оца и Сина и Светога Духа' [...] и по истој тој првој заповести и на исти начин по учењу и проповедању светих апостола, уздиже мене на ово светитељство, хотећи да преко мене испуни недостатке наших отаца” (Доментијан). Та мисао о равноапостолности поглавара Српске цркве и смислу њеног заснивања добила је нарочито јасан ехо у програму сликарства повезаног с архијерејским троновима у нижим зонама храма. Стасидион првог српског архиепископа, постављен уз југозападни пиластар, био је окружен низом од дванаест стојећих фигура Христових ученика, који се протезао дуж зидова оба певничка простора, па се, стојећи или седећи усред тог низа, српски архиепископ за време почетног дела литургије показивао као њихов истински саврсник. Наспрам трона, у првој зони живописа насликана је сцена Распећа, око које су окупљени поменути апостоли и према којој је Свети Сава, како је већ поменуто, гајио посебне молитвене наклоности. Најзад, трон је био надвишен и сценом Силаска Светог Духа на апостоле, насликаном на јужном зиду поткуполног простора. Њоме се на још један начин указивало на српског архипастира упрестољеног под том сценом као на „сапрестолника” Христових ученика и заједничара у Духу Светоме. На сличан начин и са сличном идејном потком, успостављена је визуелна и симболичка веза горњег места и сапрестоља у олтару са представом Тајне вечере, на наспрамном зиду поткуполног простора. Та полукружна слика апостола који седе окупљени око Христа у средишту сасвим је одговарала поретку српских клирика на жичком синтронону. Поглавар Српске цркве и њени епископи указивали су се, на тај начин, као жив одраз иконе изворног евхаристијског скупа у сионској горници. Заправо, икона Тајне вечере у њима се светотајински „огледала”.

Избор и распоред програмски најистакнутијих представа у најнижој зони наоса Жиче, поновљен почетком XIV века са старијег слоја, одговара у основи



Распеће Христово, Спасова црква манастира Жиче, до 1221.

решењу из Студенице. Круг светих којима је сликом исказано посебно поштовање само је мало проширен. Фигуре Светог Стефана Првомученика и Светог Саве Освећеног, насликане уз Светог Димитрија и Светог Ђорђа, добиле су место пред олтарском преградом, а Светог Јована Крститеља и Светог Николе на западном пару поткуполних пиластара. Спасову цркву повезују са Студеницом и високи уметнички домети зидног сликарства, као и припадност тог живописа најнапреднијим стилским развојним токовима. О томе сведоче сачувани оригинални делови жичког живописа, пре свега они у јужној певници. Док се на позадини



тих фресака држало, касније испрано и отпало, светло плаветнило *лайис лазулија*, боје која је била скупоченија од злата, оне су свечаним сјајем биле још ближе студеничким. Све то сведочи да је Свети Сава остао доследан својим естетским уверењима и мерилима, те да је и за осликавање српског архиепископског седишта позвао водеће сликаре из неког од највећих центара византијске уметности.



Значајна и захтевна улоге Дома Спасовог, као архиепископског седишта и крунидбене цркве, убрзо је наметнула потребу проширења црквеног здања. Годину или две након осликавања храма, Свети Сава предузима зато изградњу спољашње припрате, вишеструке намене. Започето је испрва зидање нешто мањег егзонартекса, од чега се убрзо одустало. Саграђено је потом знатно веће спратно постројење, с девет травеја у приземљу, засведених крстастим сводовима, и са масивном, високом кулом, кроз коју се у припрату улазило, на западној страни. Начин извођења грађевинских елемената и романичке стилске одлике другостепене архитектонске пластике показују да су њени зидари дошли са Запада. Ипак, порекло саме замисли о тако монументалној спратној припрати није сасвим јасно. У сваком случају, по узору на тај жички егзонартекс настаје неколико великих спољашњих припрата у српској архитектури прве половине XIII века (студеничка Радослављева припрата, Милешева, Богородица Хвостанска). Њена конструкција је, нажалост, веома пострадала, па се не може одређеније говорити ни о целини њеног сликарства. Боље је сачуван само првобитни живопис просторије на другом спрату куле. Појава шест портрета Немањића у сегментима крстастог свода, међу којима и Стефана Првовенчаног као владара, уверава да је егзонартекс подигнут и осликан негде до 1227. Заједно с поменутим портретима – а осим Првовенчаног и његових синова, ту су били насликани и Свети Симеон и Сава – преостали живопис просторије готово свим својим елементима пружа сведочанство да је његов тематски програм осмислио први српски архиепископ. Као једина наративна представа, на источном зиду просторије доминира сцена Распећа, насликана на источној страни. Под њом су ликови династичког заштитника Светог Стефана, који је први следио Христа у мученичком страдалништву, и Светих Константина и Јелене с Часним крстом Распећа Господњег у рукама. Најнижу зону јужног, западног и северног зида заузимају фреско-иконе с ликовима светих које је Свети Сава Српски нарочито поштовао. Реч је, најпре, о двојици његових монашких узора – Светом Сави Освећеном и Светом Теодору Студиту, творцима типика које је српски просветитељ преводио као основу за своје редакције *Карејској*, *Хиландарској* и *Сџугеничкој шийи*ка. Фреско-иконе



Свети апостол Лука, Спасова црква у манастира Жиче, од 1221. год.

тројице светих јерарха – Василија Великог, Григорија Богослова, Јована Златоустог – и међу Немањићима нарочито поштованог Светог Николе Мирликијског, истакао је као своје архијерејске узор. Уз све то, некада дуги, а сада тек делимично сачувани натпис на једном од ребара крстастог свода просторије подсећа садржајем на студенички ктиторски натпис. Заправо, описани програм фресака садржи толико момената присно везаних за личност Светог Саве да води уверењу како га је Сава створио за малену просторију скривену у жичкој кули, намењујући је властитом осамљивању и молитви.



Свети Сава није у Србији учествовао у уметничком обликовању, односно подизању и украшавању само најзначајнијих црквених здања, оних при којима је столовао. Његово ангажовање у стварању српске уметности првих деценија XIII столећа било је знатно шире. Осим што, како је већ поменуто, оснива многе камене и дрвене храмове, о чему говоре писци његових житија, први српски архиепископ има непосредног или посредног утицаја и на изградњу и осликавање појединих епископских катедрала (Богородица Хвостанска) и ктиторија својих сродника Немањића (Милешева). Печат Савине стваралачке личности нарочито је дубоко утиснут у тематски програм, иконографију и уметничку природу живописа милешевског храма. У зидном сликарству те цркве подигнуте трудом његовог синовца Владислава, која архитектуром следи решење остварено приликом изградње архиепископије, Свети Сава је применио мноштво програмских елемената раније остварених у живопису Студенице и Жиче. Укључио их је, међутим, у тематски склоп с новим идејним стожером. Његову основну, догматски добро промишљену потку чини постављање слика три велика хришћанска празника – Божића (Рођење Христово), Васкрса (Силазак у ад) и Спасовдана (Вазнесење Христово), као три кључне тачке домостроја спасења, у срж тематског програма. Монументалне представе Божића (највећег празника) и Васкрса (празника над свим празницима), које заузимају више зона, поставио је у виду речитих пандана на северни и јужни зид. У складу са Савиним замислима, већ исказаним у Жичи, Вазнесење је насликано у куполи. Пошто Милешева попут Жиче слави Спасовдан као храмовну славу, Свети Сава је и овде непосредно испод Вазнесења, на источном зиду поткуполног простора, истакао слику с њим сижејно и литургијски повезаног Благовештења у Витанији. На своја жичка решења Сава се враћа, варирајући их укључивањем у другачији идејни контекст, и када тражи да се фигуре дванаесторице апостола насликају у милешевским певницама. На западни зид потку-



Манастир Милешева, прва половина XIII века

полног простора, тамо где је у Жичи насликана Тајна Вечера, он у задужбини свог братанца поставља њену литургијску транспозицију – Причешће апостола – али у несвакидашњем виду „Евхаристије”, који та сцена има и у Студеници.

Своје студеничке програмске моделе Свети Сава преноси у Милешеву и када одлучује да се сцена страдалништва Четрдесеторице севастијских мученика, представљена на своду јужног вестибила гробног храма Немањиног, наслика на своду северног певничког простора Милешева. Због особеног програма жичког наоса, та сцена је у Жичи била пренета на свод портика под кулом. На свод јужне милешевске певнице преузете су из студеничких вестибила старозаветне сцене с повешћу о Тројици јеврејских младића у пећи огњеној и Покајању Давидовом. И низ представа над саркофагом као обележјем ктиторовог гроба у западном травеју Милешева – ктиторска композиција, Мироносице на гробу Христовом, Крште-



Стефан Првовенчани, Радослав и Владислав, Манастир Милешева, 1221–1227.

ње – потпуно одговара старијем решењу из Студенице. О непосредној и пресудној бризи Светог Саве за конципирање тематике милешевског сликарства сведочи и неколико за њега нарочито присно везаних програмских елемената. То сведочанство утолико је важније што нема писаних извора који, као када је реч о Студеници и Жичи, потврђују Савино учешће у подизању и осликавању Милешева. У наосу милешевског храма насликани су тако ликови двојице руских светих – Бориса и Гљеба. Њихова појава представља изузетак када је реч о живопису византијских и српских средњовековних храмова и може се објаснити само упознавањем Саве Немањића с тим локалним култом у Русику, руском манастиру у којем се најпре

обрео и извесно време провео ступивши још као младић на тло Свете Горе. Неки други свети које је Сава веома поштовао, попут Светог Саве Освећеног или Светих Јоасафа и Варлаама, добили су такође место у милешевском тематском програму. Притом је лик Савиног освећеног имењака и заштитника насликан непомредно уз низ портрета Немањића, па и Светог Саве, у нартексу. Своју наклоност ка програмском истицању представе Распећа, први српски архиепископ је исказао и у Милешеву. Она је била насликана, а сада је само фрагментарно очувана, на источном зиду припрате, као једина сцена у том простору изведена на златној позадини. Непосредно испод ње, као у просторији на спрату Жичке куле, представљени су Свети Константин и Јелена с Часним Крстом, на којем је Господ био распет, у рукама. Указујући сликом на искупитељски значај оруђа Христовог страдања, први српски архиепископ је подсећао и на заштитничку моћ реликвијара с честицом Часног дрвета који су Немањићи поклонили Жичи.

Фигуре Светих царева, Константина и Јелене, само су део идеолошки веома важне и пажљиво осмишљене тематике фресака у најнижој зони источног дела милешевске припрате. Тај живопис послужио је оликотворењу политичког богословља Светог Саве. Уз Светог Константина и Свету Јелену, дао је да се на јужном зиду наслика портрет једног доста младог василевса у пуном инсигнолошком сјају, с нимбом осветљене главе, највероватније тадашњег никејског цара Јована III Ватаца. На северној страни нартекса нижу се ликови Немањића. На источном зиду су Свети Симеон, као монах, и „свети Богоносац и отац наш” Сава, као архиепископ, што показује да је милешевско сликарство морало настати негде после 1220. и Савиног повратка у Србију из Никеје. И он и Симеон заузимају хијератичан, фронталан став и имају нимб око главе. Иза њих, на јужном зиду следе портрети краља Стефана Првовенчаног, његовог престолонаследника Радослава и ктитора Владислава. Благо су окренути ка истоку и немају нимбове. Одевени су у орнат високих византијских достојанственика; прва двојица имају и златне венце с камарионима на главама, а само Првовенчани, као врховни владар, златни тавлион на хламиди и краљевски скиптар у рукама. Тако је могао бити насликан само до 1227. године. Успостављајући описани распоред и иконографију историјских портрета у Милешеву, Свети Сава се исказао као доследан заступник византијског учења о земаљској власти и њеној хијерархији. С њим се добро упознао на Светој Гори, у Константинопољу и Никеји. У складу с тим учењем, византијски василевс је представљен као богиолики носилац аутентичне власти и врховни господар васељене, а српски краљ као њему подређен поданик, што је било веома далеко од правога стања ствари. Сава, дакле, није тежио представљању

политичке стварности, него њеном подређивању древној ромејској идеолошкој пројекцији. На тај начин желео је не само да Србију и њеног владара, који је добио краљевску круну из Рима, чврсто укорени у византијској хијерархији држава и властодржаца већ да им, у складу са византијским схватањима, утврди легитимитет и место у давно постављеном систему међународних односа. Додуше, тај систем озбиљно је био нарушен крсташким освајањем Цариграда 1204. године, али се Сава, боравећи у Никеји, уверио у озбиљност рада на обнови Царства. Упоређо, он милешевским портретским низом настоји да укаже и на успостављени континуитет власти Немањића и светородно утемељење династије, заслужне за уздизање националне државе и васпостављање народне Цркве. Под Савиним непосредним или посредним утицајем зачиње се и развија тако модел српске династичке слике. Његово уобличавање прати се од западне студеничке капије, преко просторије у жичкој кули и милешевске припрате, до параклиса Светог Симеона у Студеници. Тај развој обележава и све израженија тежња за указивањем на веома особен однос световне и духовне власти у немањићкој Србији. Заправо, као што је уложио напор да тематским програмом живописа Жиче образложи заснованост успостављања аутокефалне Српске архиепископије, стављајући га у контекст опште еклисијалне историје, Свети Сава у Милешеву и потоње поменути споменицима настоји да пажљиво осмишљеним портретским низовима подцрта међународну и унутрашњу легитимност владајуће династије, преко које је успостављена крвна веза државе и Цркве као предводника јединственог, ка есхатону усмереног сабрања српског народа.



Дело двојице или тројице изванредних живописаца, различитих сликарских рукописа и темперамената, али стилски доста блиских, који су осликали Милешеву, сведочи о већ увелико оствареној концепцијској прочишћености и постојаности главног развојног правца српске уметности првих деценија XIII столећа и сталности њених домета. Прилично је сигурно да су се и милешевски сликари, претежно класицистичког образовања, обрели у рашкој средини баш захваљујући Светом Сави, који је и зацртао тај развојни правац. У Студеници тек наговештена пластичност фигура и стешњена перспектива у потоњим споменицима досежу до убедљиве пуноће волумена и знатно осетљивије просторности. Расветљавање и истицање најистакнутијих фресака блиставим окером њихове позадине, започето опрезно на источној страни студеничког храма, у Милешеву је добило вредност начела примењеног при осликавању читавог олтарског простора и наоса.



Свети Сава и Свети Симеон Немања, Манастир Милешева, 1221–1227.



Притом се мрежом линија на тој позадини стварао утисак рада у мозаичкој техници. Као приступ заснован на замисли Светог Саве, све ће то постати вредност негована у потоњим ктиторским подухватима Немањића из XIII века (средишњи део Радослављеве припрате, Сопоћани, Градац, бар делимично Морача). Слично ће бити и са појединим решењима тематског програма живописа. Савин ученик и наследник Арсеније поновиће доследно жички сликани програм приликом живописања Светих апостола у Пећи, као што ће краљица Јелена пренети стожер тематског програма Студенице у свој Градац. И неки ужи тематски и иконографски склопови из Студенице и Жиче налазиће одјека у живопису значајних српских цркава, попут Сопоћана, и деценијама након уснућа Светог Саве. Још трајнију вредност имаће у српској уметности зрели рашки план црквених грађевина, који је до заокружености довео управо Свети Сава. Он је доследно поштован током читавог XIII века, а његови непосреднији или посреднији одрази прате се такође у српском градитељству XIV столећа (Бањска, Дечани). Изнова, они ће се осетити у архитектури обновљене Пећке патријаршије у XVI и XVII веку (Мајсторовина, Месић, Велика Ремета, Добриловина, Трноша, Возућа, Озрен, Пустућа итд.). Не можемо бити сигурни у то да је Свети Сава донео одлуку о посвећивању јужног параклиса уз студеничку припрату свом оцу Светом Симеону, што ће као узор следити ктитори Сопоћана и Градца. Извесно је, међутим, да је пратећи знаке светачког објављивања Симеоновог, учинио пресудне кораке на уобличавању његовог култа, као и то да су његови књижевни радови постали основа за стварање житијног циклуса српског мироточца у свим тим параклисима. Култ Светог Симеона уткао је Свети Сава и у своја решења иконографије династичке слике Немањића да би указао на светост корена њихове лозе.

И у временима када се о непосредном утицају првог српског архиепископа на уобличавање српске уметности знало много мање но данас, добро је закључено да „читав XIII век, све до Милутинових освајања [...] носи печат Савине делатности”, те да је „импулс” који је „дао нашој средњовековној уметности, био тако снажан”, да се на „његово дело, за дуго година, [...] ослањао целокупан развој наше средњовековне архитектуре и сликарства” (Ђурђе Бошковић). Наравно, поједине замисли и решења Светог Саве напуштени су или знатно модификовани већ у уметности зрелог XIII столећа. Била је то последица померања државних и црквених средишта, промена културних утицаја и тежишта, раста угледа и самосвести српских владара и предводника Цркве, развоја идеја и преобликовања идеолошких оквира. Зато ће већ у српској уметности XIV века претрајати прилично мало изворних Савиних решења. Но, парадоксално, управо се у томе може

сагледати његов највећи допринос одређивању природе и правца развоја наше старе уметности. Одлучујући се увек за иновативан приступ и превазилажење освештаних модела који не могу да допринесу уметничком одговору на потребе средине којој је уметност намењена, Свети Сава је српско ликовно стваралаштво неповратно усмерио ка сталним креативним помацима и непрестаним променама у складу са захтевима времена. Ни узвишени ауторитет његовог властитог дела није могао сапети снагу животворног покрета духа који мења и превазилази затечено, а који је том стваралаштву сâм удахнуо.

Листа референци

- Бабић Г., *О композицији Усијења у Бојородичиној цркви у Свугеници*, Старица 13–14 (1962–1963) 261–265.
- Бабић Г. и др., *Свугеница*, Београд 1986.
- Бошковић Ђ., *Свети Сава и српска средњовековна уметност*, Српски књижевни гласник 44/1 (1935) 212–216.
- Војводић Д., *Хиландарски гроб светог Симеона српског и његов сликарски украс*, ХЗ 11 (2004) 27–58.
- Војводић Д., *Затажања и размислиња о сликарству светилишта Савине цркве у Жичи*, Ниш и Византија 11 (2013) 247–265.
- Војводић Д., *Свугенички гроб светог Симеона Српског: прилози грађи и затажања о живопису*, у: *Стефан Немања – претходни Симеон Мироточиви. Зборник радова II*, ур. М. Радужко, Београд–Беране 2016, 587–600.
- Војводић Д., *Ка царском доскојанству краљевске власи. Владарске инстиније и идеологија у доба првих Немањића*, у: *Краљевство и архиепископија у српским и њимским земљама Немањића*, ур. Љ. Максимовић, С. Пириватрић, Београд 2019, 315–354.
- Духовно и културно наслеђе Манасијира Свугенице. Древност, доскојаност, савременост*, ур. М. Марковић, Београд 2019.
- Ђорђевић И. М., *Милешева и Свугеница*, у: *Милешева у историји српског народа*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд 1987, 69–80.
- Ђорђевић И. М., *Представа светог Саве Јерусалимског у свугеничкој Бојородичиној цркви*, Богословље 31 (1987) 171–186.
- Ђорђевић И. М., *Представе светих Бориса и Глеба у Милешеву и српско-руске везе прве половине XIII столета*, у: *Међународни научни скуп Свети Сава у српској историји и традицији. Зборник радова*, ур. С. Ђирковић, Београд 1998, 295–308.
- Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Јуославији*, Београд 1974.
- Ђурић В. Ј., *Свети Сава и сликарство његовог доба*, у: *Међународни научни скуп Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање*, ур. В. Ђурић, Београд 1979, 245–261.
- Живковић М., *Представе светих монаха у западном шравеју Бојородичине цркве у Свугеници*, Зограф 39 (2015) 67–92.
- Живковић М., *Свугеница. Гробна црква родоначелника династије – шемељ црквене и државне самосталности*, у: *Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, ур. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд 2016, 193–209.
- Кашанин М. и др., *Манасијир Свугеница*, Београд 1986.
- Кораћ В., *Свети Сава и програм рашког храма*, у: *Међународни научни скуп Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање*, ур. В. Ђурић, Београд 1979, 231–244.
- Кораћ В., *Архитектура рашких храмова сахрањених у време првог српског архиепископа*, у: *Манасијир Жича. Зборник радова*, ур. Г. Суботић, Краљево 2000, 47–54.
- Марковић М., *Прво усвовање светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд 2009.
- Марковић М., *Занемарени подаци о једини изградње Бојородичине цркве у Свугеници*, Зограф 46 (2022) 33–56.
- Миљковић Б., *Сликарство западног улаза у манасијир Свугеницу из 1208/9. године*, у: *Трећа јуословенска конференција византологија*, ур. Љ. Максимовић и др., Београд–Крушевац 2002, 183–187.
- Миљковић Б., *Жичија светог Саве као извори за историју средњовековне уметности*, Београд 2008.
- Митровић Т., *Свети Сава и свугеничка Евхаристија. Ка моћности боље разумевања начина на који су бојослов(ље) и сликарство сарађивали у средњем веку*, Богословље 78/2 (2019) 137–179.
- Павловић Д., *Темајски програм српског монументалног сликарства*, у: *Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, ур. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд 2016, 249–259.
- Поповић Д., *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992.

Радојчић С., *Сѣларо срѣско сликарсѣво*, Београд 1966.

Радујко М., *Епископски ѿресѣо у срѣским земљама од IX до XVIII века*, I–II, Београд 2020.

Савић В., *Светої Саве рукоїис*, у: *Свеїи Сава и Доменїијан. Зборник са Међународне научне конференције одржане 26. и 27. маја у Нишу и Сѣугеници*, ур. Д. Бојовић, Ј. Стошић, Ниш 2024, 51–71.

Тодић Б., *Милешева и Жича – ѣемаїске и иконоїрафске ѣаралеле*, у: *Милешева у исиѣорији срѣскої народа*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд 1987, 81–89.

Чанак-Медић М. и др., *Манасїиц Жича*, Београд 2014.

*

Babić G., *Les moines-poètes dans l'église de la Mère de Dieu à Studenica*, у: *Сѣугеница и визанїијска умеїносїи око 1200. їогине*, ур. В. Кораћ, Београд 1988, 205–216.

Ђорђевић I. M., *Das Programm der Muttergotteskirche in Studenica und die serbische mittelalterliche Wandmalerei*, у: *Сѣугеница и визанїијска умеїносїи око 1200 їогине*, ур. В. Кораћ, Београд 1988, 505–516.

Vojvodić D., *The Ascension Church, Žiča Monastery*, in: *Mapping Eastern Europe*, eds. M. A. Rossi, A. I. Sullivan, Princeton University, <https://mappingeasterneurope.princeton.edu/item/the-ascension-church-zica-monastery.html> [приступљено 24. 04. 2026].

МИЉАНА М. МАТИЋ

ОЧУВАЊЕ НАСЛЕЂА И ДУХОВНОГ ИДЕНТИТЕТА: КУЛТ СВЕТОГ САВЕ И УМЕТНОСТ 1459–1690

После пропасти Деспотовине, оставши на њеном опустошеном згаришту са сећањем на славно раздобље слободе, за православни српски народ наступио је вишевековни период живота у оквирима Османске империје и борбе усмерене како ка очувању физичког опстанка тако и ка заштити етничког и духовног идентитета. Велике промене које су се збиле средином XV столећа, имале су свој утицај и на уметничко стварање и на правце развоја култа Светог Саве Српског. Развојни токови уметности, који су некада штедро рађали, већином су пресахли. Ипак, ни пад Смедерева ни пропаст Српске деспотовине (1459) нису, како би се очекивало, означили замирање и гашење култа Светог Саве, већ његово бујање и још снажније прожимање кроз ткиво живота Цркве и свакодневице православних, посебно у један и по век дугом раздобљу након обнове Пећке патријаршије.

У ПРВОМ СТОЛЕЋУ ПОД ОСМАНЛИЈАМА

Лик Светог Саве као симбола самосталне и снажне династије Немањића и аутокефалне Српске цркве, на фрескама храмова и на иконама сусретале су очи потлачених зимија, православних хришћана – немуслиманских поданика на тлу Османског царства, одржавајући у њиховим срцима искру живе вере у ишчекивању обнове Пећке патријаршије, која ће донети право на слободно исповедање и практиковање православних обреда у институционализованим оквирима.



ΕΙΣ

ΠΑ

ΤΡΑ

ΧΗ

ΤΗ

ΝΑ

Да је и у временима кризе и замирања стваралачких токова било остварења достојних старе славе сведочи вредна икона у ризници манастира Хиландара, датирана у XV век, на којој су представљени Свети Сава Српски и Симеон Немања. Ово изузетно дело српског мајстора, који испољава недовољно познавање ортографије грчког писма исписујући текст на свитку Преподобног Симеона, ретко је добро очувани пример иконе из овог периода. Свети Сава на овом остварењу има озбиљан и скоро аскетски лик који уоквирује проседа смеђа коса и равно завршена брада средње дужине. Занимљиво је да на темену нема тонзуру, и да је поглед усмерио у страну. Одевен је у фелон са крстовима (полиставрион), а не у сакос, десницом не благосиља, како је то уобичајено, већ је молитвено пружа ка Богородици са Христом, допојасно приказаној у врху. На икони су видљиви трагови пресликавања.

Милешева је била седиште херцеговачке митрополије са које се најчешће ступало на престо српских патријараха после 1557. године. Манастир је био изузетно богат, у њему је у периоду 1544–1557. године радила штампарија, а што је најзначајније – ту су се налазиле и мошти Светог Саве Српског. Милешевски монаси чували су све што је било везано за живот светитеља – од усменог предања до појединачних предмета. Управо међу тим предметима било је и архијерејско жезло за које се претпоставља да је представљало дар васељенског патријарха Сави Српском током његовог боравка у Никеји 1218. или 1219. године. Ово жезло, а посебно његов врх са крупним, скупоценим горским кристалом, видео је 1589. године енглески путописац Гај Фокс (Guy Fawkes) који је посетио Милешеву. Монаси су пред њега и његове сапутнике изнели жезло коме су приписивана чудотворна својства због директног контакта са светитељем и његовим моштима. Само две деценије после посете Фокса, жезло је добило нову плату од сребра са позлатом. Због пустошења Милешеве 1782. године пренето је у манастир Света Тројица код Пљеваља.

Присуство моштију Светог Саве у манастиру Милешеви у периоду од 1459. до 1594. године представљало је кључно исходиште формирања и континуираног јачања његовог култа, који је, у специфичним друштвено-историјским околностима турократије, добио додатну религијску, идентитетску и симболичку снагу. Нема сумње у то да су Савиним моштима у Милешеви, као израз побожности, непрестано прилагани вредни дарови. Такође, већ од краја XV столећа постоје сведочанства да су у спомен на Светог Саву Српског израђивани веома репрезентативни, скупоцени црквено-уметнички предмети. До данас их је сачувана неколицина. Студеничко братство поручило је да се крајем XV века изради раскошни епитрахил „Светог Саве Српског” везен сребрном и златном нити, који је од студеничке обитељи за манастир Крку 1824. године откупио проигуман Ви-



Свети Сава,
деталј иконе Све-
тог Саве и Светог
Симеона, Мана-
стир Хиландар,
XV век



Епитрахил из ризнице манастира Дечана, детаљи, Музеј СПЦ, друга половина XVI века

кентије Кнежевић. Помишљало се да је епитрахил „Светог Саве” могао добити овакво одређење припадности самом светитељу и због тога што је након израде био освећен на моштима Светог Саве у Милешеву, а потом пренет у манастир Студеницу, одакле је у XIX веку пренет у Крку. Међутим, чињеница је да у ризницама српских манастира постоји више дела која су, попут заветних предмета, везана за име Светог Саве, али их није могуће са сигурношћу везати са Савом, или његовим моштима, јер су неретко настајали и столећима после спаљивања његових моштију. То је, рецимо, случај са крстом „Светог Саве” из ризнице манастира Студенице, изванредном остварењу дубореза и примењеног златарства с почетка XVIII века, делу светогорског дуборесца и српског кујунције и филигранисте из Сарајева, који је у крст уградио преко две стотине комада изузетно вредног драгог камења.

Угледни српски интелектуалац и штампар Божидар Вуковић, који се услед османске инвазије преселио у Млетачку републику, и настанио у Венецији, већ у

четвртој деценији XV века, заједно са Мојсијем Дечанцем, у једно од својих најрепрезентативнијих издања – *Празнични минеј* (Пећка патријаршија, СШК 20), укључују *Службу Свешом Сави и Свешом Симеону* коју прате њихове представе отиснуте са дрвореза, и одређење „српски”. О посебном односу који је Вуковић имао према Светом Сави, говори чињеница да манастиру Милешеви и моштима првог српског архиепископа шаље на дар раскошни барјак, завештавајући том приликом Савиној гробној цркви сав новац зарађен од продаје књига.

И у другој половини XV века, упркос нестабилним приликама, монаси су брижљиво преписивили Савино житије, што је потврда чињенице да је оно било веома тражено и поштовано штиво. Из тог времена постоји један препис *Житија Свешої Саве* од Доментијана које се данас чува у Народном музеју у Прагу (Шафарикова збирка IX 7 (Š 25)). Слично је било и у раздобљу непосредно пред обнову Патријаршије – из друге четвртине XVI века сачуван је *Устав за држање ѿсалишира* (Народна библиотека Србије, РС 34) Светог Саве Српског. Ова дела, као и жива преписивачка пракса, сведоче о континуитету култа Светог Саве и његовог значаја у духовном и културном животу српског народа, чак и у временима искушења. Поменути рукописи не представљају само књижевну, већ и историјску потврду трајне везе између традиције и идентитета у очувању успомене на најзначајнију личност у историји Српске православне цркве.

ОБНОВА ПАТРИЈАРШИЈЕ (1557) И НОВИ СТВАРАЛАЧКИ ПОЛЕТ У ОСЛИКАВАЊУ ХРАМОВА

Ступајући на трон патријараха у древној ставропигији и седишту обновљене Патријаршије, Мајци цркава у Пећи, Макарије Соколовић је, извесно, затекао Пећку патријаршију у незавидном стању. Прошло је више од два века од последњих обимнијих радова у храму, а припрата испред све три пећке цркве морала је бити најугроженија, пошто се Макарије најпре прихватио њене обнове и украшавања. Овај део храма заштићен је од даљег пропадања, а пажљиво је сачувано све што је било могуће, како споља, тако и изнутра. Зазидане су отворене аркаде, а спољашња припрата је скоро у потпуности живописана. Фреске из времена архиепископа Данила II брижљиво су конзервиране, а нови слој живописа урађен је по узору на стари.

Обнова сликарства спољашње припрате завршена је 8. септембра 1565. године. У ктиторском натпису изнад северних врата припрате патријарх Макарије је, између осталог, свој ктиторски подухват окарактерисао као обнову „Светог престола” и „Велике цркве”: „Вољом Оца и потпомагањем Сина и довршењем Пресветог Духа,

сазида се и ослика се ова припрата свете и велике цркве Патријаршије, с великим трудом и добром вољом преосвећеног и блаженог архиепископа кир Макарија, првог патријарха након друге обнове часног и светог овог престола све Српске земље, западног Поморја и северних страна, године 7074. [1565], круг сунца 28, [круг] месеца 5, индикта 9, златни број 8, темељ 28, месеца септембра 8. [дан].”

Уз лик Макарија, првог патријарха Патријаршије после обнове, исписано је: „Макарије Преосвећени патријарх и обновитељ светог престола овог”. У непосредној близини ове фреске управо се налази оригинални престо Светог Саве Српског, смештен између улаза у цркву Светог Димитрија и улаза у цркву Светих апостола. Овај престо надвишен је фреском Светог Саве као првог српског патријарха, насталом око 1370. године. Међутим, изображавање Савино као патријарха у назначено доба је историјска нетачност будући да је Свети Сава имао архиепископско, а не патријарашко достојанство, док је Српска патријаршија установљена тек 1346. године. Стога се ова иконографска интерпретација може тумачити као накнадна идеолошко-црквена конструкција усмерена ка ретроактивном уздизању његовог статуса у складу са потоњим институционалним развојем.

Појединачне представе Светог Саве у српском зидном сликарству раздобља 1459–1690. најчешће су биле позициониране у доњим зонама наоса, често у пару са представом његовог оца и родоначелника династије Немањића – Преподобног Симеона, било да су сликани један поред другог или један наспрам другог. Преовлађује иконографски вид изображавања Саве као архиепископа, без митре на глави. Сава је на овај начин насликан у манастиру Свети Прохор Пчињски (1489), Матка (1497), Поганово (1499), капели Светог Николе у Светом Спасу у Кучевишту (1501), Светом Николи Шишевском (1565), Пећкој патријаршији (1565), Брезовици код Плава (1567), Студеници (1568), Будисавцима (1568), Доњој Битињи (седма деценија XVI века), спољашњој припрати Грачанице (1570), припрати Бање код Прибоја (1571), цркви Светог Николе (1577) и Светог Јована (осма деценија XVI века) у Великој Хочи, Трнави код Рашке (1579/1580), Никољцу (око 1570), Ломници (1607/1608), Црној Реци (1599/1600), Светој Тројици Пљеваљској (1594/1595), Ораховици (1594), Мушникову (друга половина XVI века), Светим Врачима у Подграђу (друга половина XVI века), Богошевцима (крај XVI века), Кијеву код Пећи (1602/1603), наосу Пиве (1604–1605), Петровићима код Требиња (1605), Жељевици (1609), Хопову (1608), Подврху (1613/1614), Журчу код Битоља (1622), Пустињи (1622), припрати Пиве (1626), цркви Светог Николе у Морачи (1639), цркви Светог Николе у Пећкој патријаршији (1673/1674), параклису Светог Јована Претече у пиргу Светог Саве (1683/1684) и у другим храмовима.



Свети Сава, Богородичина црква манастира Студенице, 1568.

Међу појединачним представама Светог Саве, на источном зиду припрате манастира Пиве сачувана је јединствена фреска, дело зографа Јована из 1625/1626. године, на којој Свети Сава Српски, одевен као архиепископ, стоји пред престолом Пресвете Богородице одричући се инсигнија владарског достојанства. Инсигније су положене на тлу испред њега, док у рукама држи склопљено јеванђеље и приклања своју главу ка Пресветој и њеном Сину, који благосиља у Савином правцу. Очигледно да је зограф Јован оваквом особеном представом светитеља желео да нагласи кључан моменат његовог живота, када од Растка

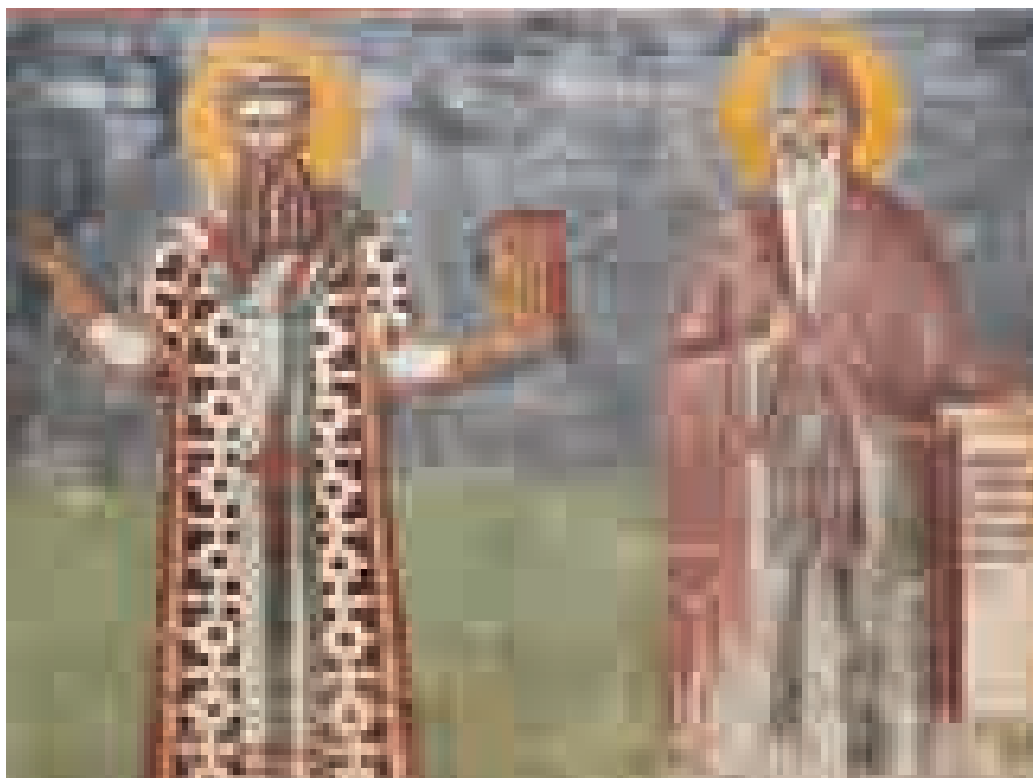


Свети Сава пред Богородицом са Христом, Манастир Пива, 1625/1626.

узраста у Саву, недвосмислено указујући надилажење важности духовног над свим што је земаљско.

Представе Светог Саве Српског се у зидном сликарству срећу и у олтару, у оквиру композиције Службе архијереја, као и у оквиру посебног иконографског вида представљања низова архијереја. Лик Светог Саве пронашао је средином XV столећа своје место у програму живописа цркве у Долгацу, у Пелагонији, где у Служби архијереја поред Саве учествује и Свети Климент Охридски.

Потоњи сукоб са Охридском архиепископијом и оспоравање самосталности Пећке патријаршије после њене обнове допринели су да се у српском сликарству на иницијативу врха јерархије појави низ новина, попут укључивања актуелних пећких патријараха и митрополита у поворку српских архиепископа и патријараха са Светим Савом на челу, односно укључивања српских и балканских све-



Свети Сава и Свети Симеон, Црква Светог Николе манастира Мораче, 1639.

тих у програм живописа зоне стојећих фигура. Поменуте новине су за циљ имале потврђивање законитости и независности Српске патријаршије и њених предводника сликом која има вредност веродостојног историјског сведочанства. Тако се низови архијереја налазе у припрати Пећке патријаршије (1565), Будисавцима (1568), спољашњој припрати Грачанице (1570) и Морачи (1616, 1639, 1642). Они су визуелно подсећање Патријаршије свима на њену три и по века дугу независност, а место Светог Саве као родоначелника Српске цркве у њима је неспорно.

Свети Сава Српски је сликан у наведеном раздобљу и у оквиру теме Лозе Немањића, у којој су приказивани чланови ове династије, почевши од Симеона Немање све до Уроша V. Ретко укључивана у сликани програм храмова у доба Османске власти, заступљена је само у манастиру Ораховици (1594), Светој Тројици Пљеваљској (1595) и у Градишту у Паштровићима (1620).

ПРЕДСТАВЕ СВЕТОГ САВЕ НА ДЕЛИМА ИКОНОПИСА

Представе Светог Саве Српског биле су веома често заступљене на иконама. Када је реч о иконопису, најзаступљенији је иконографски предлог двојног портрета Светог Саве Српског и Преподобног Симеона, у пуној фигури, дубоко прожет идејом о историјском континуитету. Особито у иконопису нема изражене тежње ка одвајању Светог Саве од Светог Симеона и поред тога што постоји неколико самосталних представа Светог Саве из друге половине XVII века – у Липници код Бјеловара и Рисну, где се сачувала икона на којој је Свети Сава приказан крај Светог Јована Претече. Овај вид иконографске аналогije Светог Саве са Претечом Господњим није усамљен. Сусрећемо га на руској икони Светог Саве и Светог Арсенија Српског из Музеја Српске православне цркве (МСПЦ 4164), датираној у сам почетак XVIII века, у чијем је средишту изображен управо Свети Јован Претеча. Аналогija између Светог Саве Српског и Светог Јована Крститеља темељи се на идеји о Светом Сави као Претечи и Посреднику пред Христом за српски род. Представљање Светог Саве крај Светог Николе сусреће се у зидном сликарству Охридске архиепископије и Бугарске током XVI и XVII века. У Бугарској су током XVI и XVII века представе Светог Саве и Светог Симеона чешће заступљене у храмовима у области Ђустендила и Самокова, седишта епархија које су се до 1766. године налазиле под њеном јурисдикцијом.

У опусу икона најзнаменитијег српског сликара XVII века, зографа Јована, најзаступљенија је тема двојног портрета оснивача српске владарске династије и његовог сина, првог српског архиепископа. У периоду између 1627/1628. и 1644/1645. године он је у неколико наврата представио Светог Саву Српског заједно са Светим Симеоном. Најпре је Светог Саву заједно са Симеоном приказао у попрсју, раширених руку, на доњој ивици оквира иконе Христа са апостолима из Никољца. Деценију касније их је на икони из Пиве насликао у пуној фигури, са рукама пред грудима. Тако их је представио и на иконама које је сликао за манастир Морачу – једном заједно са Светим Стефаном Вукановићем и Светим Кирилом Филозофом, а други пут их слика окружене циклусом житија Светог Саве.

До средине XVII stoleћа Свети Сава Српски је на иконама из Дечана, Црне реке, Никољца, Липнице и Крке сликан у полиставриону. Зограф Јован приказујући првог српског архиепископа на једном од својих најранијих дела – икони Христа са апостолима из Никољца, најпре следује том обрасцу. Током следеће деценије уобичава иконографски приказ Светог Саве у тамноплавом стихару са рекама и раскошно извезеном сакусу са тамноплавим омофором, а то решење преовлађује од средине до краја XVII века. Јован га је применио на престоној икони из Пиве

> Икона Светог Саве, Светог Симеона, Светог краља Стефана Вукановића и Светог Кирила Филозофа, Манастир Морача, 1644/1645.





Детаљ сцене Чудо истицања мира из кивота Светог Симеона, Икона Светог Саве и Светог Симеона са житијем Светог Саве, Манастир Морача, 1644/1645.



(1638/1639), а потом га нису мењали ни он – на иконама из Мораче (1644/1645), ни његови ученици Андреја Раичевић и Радул – на иконама из Бусоваче, Народног музеја у Београду (инв. бр. 4029, 1675/1676. година) и Збирке Секулић (око 1675/1676. године). Овај предложак користи и сликар иконе из Лепавине. Варијацију Лонгиновог и Јовановог решења применили су аутор иконе из Крке и зограф Димитрије на икони из Рисна. Икона Светог Саве и Светог Симеона Српског из ризнице манастира Крке је ремек-дело иконописа XVII века малог формата. Вештином минијатуристe, непознати сликар овог дела минуциозно изводи цртеж који обилује детаљима, и колористички складно решава ликове, одећу и позадину.

Полукружни сегмент неба са попрсјем Христа који благосиља ка Светом Сави и Светом Симеону заступљен је као иконографски мотив и на Јовановим иконама из Пиве и Мораче, и на икони из Крке. Овај мотив представља оригиналну тековину сликара обновљене Пећке патријаршије и њихов допринос коначном уобличавању иконографије светих Немањића, симболично указујући на порекло духовне власти ових светитеља, добијене посредством Христа. Предочена је тековина, извесно, постала део општег предлошка њиховог представљања, па између Саве и Симеона на руској икони раног XVIII века из ризнице манастира Пећке патријаршије видимо и Христа Емануила који, из сегмента неба, ка обојици благосиља.

У српском сликарству обновљене Пећке патријаршије нема приказа Светог Саве са жезлом, одевеног у раскошни сакос. Али, и даље је заступљена тонзура као један од елемената уобичајене иконографије лика Светог Саве. Она изостаје је-

дино на представама светитеља на иконама из Црне реке и Крке. Уз име Светог Саве је на иконама обично исписиван само епитет „српски”, који је једино на икони Димитрија Даскала из цркве Светог Петра и Павла у Рисну проширен додатним одређењем „чудотворац”.

Да је Свети Сава Српски могао бити представљан без Светог Симеона, а крај неког другог светог, потврђује икона коју је око 1596. године најбољи српски сликар друге половине XVI века, зограф Лонгин, насликао за манастир Дечане. Иако је ова икона данас веома оштећена, извесно је да насликани светитељ крај Светог Саве није његов отац Симеон, већ, вероватно, Свети Никола. Иако је Лонгину приписана још једна икона из Народног музеја у Београду датирана у другу половину XVI века (инв. бр. 2050), судећи по нешто грубљем маниру израде ликова и инкарната, ово остварење вероватније је рад неког од сликара из његовог најближег круга.

Као потврда варирања иконографског обрасца, сведочи чињеница да је, поред двојног портрета Светог Саве и Светог Симеона, Свети Сава представљан и у оквиру сложене иконографске целине Деизиса, као сажетог приказа Последњег суда Божијег. На том Суду се, поред Христа, Претече и Пресвете Богородице, међу светитељима у овом раздобљу веома често изображава и Свети Сава Српски. Осим молитвеног заступништва Светог Саве, основном значењу Деизиса могао је бити придодат и нови слој ишчитавања. Сликара Андреја Раичевић тако на икони Деизиса са светима из Бусоваче (1654), иза равни основне иконографије Деизиса развија тематски план који за окосницу има приказивање Светих Срба са угледним оцима Цркве. На горњој и доњој ивици оквира он прави аналогију између Светог Николе и Светог Стефана Дечанског, Светог Саве и Светог апостола Петра и Светог Симеона и Светог апостола Павла.



Икона Светог Саве и Светог Симеона, лице склопљеног триптиха, Манастир Ораховица, прва половина XVI века

Један триптих у чијем се средишту вероватно налазио Деизис, а од кога је преостало само десно крило са представама апостола Петра и Павла и Светог Саве и Светог Симеона Српског, чува се у Музеју Српске православне цркве (МСПЦ 2104). Настао је, по свему судећи, на Светој Гори у другој половини XVI столећа, као рад руског мајстора. Лепота и мајсторство изведбе и на оквиру урезани натписи недвосмислено потврђују важно место које је Свети Сава Српски имао у руској црквеној заједници.

У најсложенија решења Деизиса са Светим Савом и другим светим Србима убрајају се иконе зографа Радула из Народног музеја у Београду и из Збирке икона Секулић. На њима је Деизис издвојен у поље у горњем делу, док су у доњем фигури светих владара из породице Немањића. На овим делима зографа Радула заступљен је концепт компоновања по хоризонтали, у два паралелна нивоа која дели сликана бордура. На икони из Збирке Секулић, Деизис је у горњем сегменту, док у доњем представе Света Три јерарха окружују фигури родоначелника династије, Светог Симеона и Светог Саве, оснивача самосталне српске државе и Цркве.

На икони из Народног музеја у Београду зограф Радул одлази корак даље у иконографском уобличавању теме Деизиса са српским светима, уздижући у горњу зону сликаног поља и Светог Саву и Симеона, који стоје тик уз Христов престо крај кога су Мати Божја и Свети Јован Претеча. Радул у доњој зони чеоно приказује Пантеон српских владара и светитеља у малом – фигури Стефана Првовенчаног, Стефана Дечанског, краља Уроша и кнеза Лазара, предвођених Светим архиђаконом Стефаном, патроном средњовековне српске државе и династије Немањића. Неке од њих, попут младог краља Уроша, први и последњи пут видимо у иконопису обновљене Пећке патријаршије. Његова појава на овом делу свакако одражава снажење култа последњег Немањића, коме су нови живот удахнули житије и служба (1642) из пера патријарха Пајсија. То потврђује и епитет „мали” у сигнатури, често коришћен у наведеним изворима. На све три иконе Деизиса тема Страшног суда идејно је повезана са српским средњовековним владарима, особито Светим Савом.

На овом месту треба подсетити на још једно значајно дело са представом Светог Саве и Светог Симеона Српског, настало у Хиландару вероватно током прве половине XVI века. Ради се о изгубљеном триптиху из манастира Ораховице, у чијем је средишњем пољу чеоно насликана Богородица (Кириотиса) са Христом на престолу и два арханђела у дивитисионима. На унутрашњој страни левог и десног крила триптиха су допојасне представе Светог Јована Златоустог и Светог



Георгија (накнадно ретуширане), односно Светог Николе и Светог Димитрија. На спољашњим странама затвореног триптиха су у пуној фигури фронтално били приказани Свети Сава и Свети Симеон Српски, који десницом благосиља, што је неубичајена појединост.

Ретки су, и утом драгоценији, појединачни прикази Опела Светог Саве Српског. На икони из ризнице манастира Пећка патријаршија, датираној у четврту деценију XVII века, ова сцена означена је натписом „Успеније Светог Саве српског научитеља”. Поред архиепископа и бугарског цара Ивана Асена II, чину опела присуствују и архијереји, монаси, властела и мирјани, а ниједна од представљених особа није означена именом. Уметник веома живо дочарава хитре покрете свештенослужитеља који високо подигнутом левицом држи кадионицу стојећи над одром Светог Саве, као и раскошно одевеног младог цара Ивана Асена у пратњи дворјана и мноштво окупљеног народа, са визуром града Трнова у позадини.

Приказ епизоде Опела Светог Саве у оквиру житија првог српског архиепископа на Јовановој морачкој икони сасвим је поједностављен. Задржани су основни елементи, довољни да илуструју околности изненадног догађаја из јануара 1235. године, приликом Савиног повратка са другог ходочашћа у Свету земљу и проласка кроз Бугарску. Архиепископ који стоји изнад упокојеног архипастира није означен именом, а одру погнутих глава приступају трновски патријарх Јоаким и цар Иван Асен II са супругом. На сличан начин је решена и композиција Опела Стефана Вукановића на постаменту морачке иконе.

У иконографском погледу најразвијенији су, без сумње, циклуси житија Светог Саве Српског, који су до данас сачувани само у два примера, оба из XVII века – у трпезарији манастира Хиландара и у манастиру Морачи, на монументалној икони постављеној у западном травеју наоса, изнад гроба ктитора, Светог краља Стефана Вукановића.

Хиландарски циклус фресака житија Светог Саве Српског насликао је зограф Георгије Митрофановић 1621–1622. године у трпезарији манастирске Лавре, завршивши живописање 16. новембра 1622. године „по вољи и уз одобрење отаца и браће сабора хиландарског, при оцу игуману кир Илариону”. Овај циклус Савиног житија обухвата двадесет девет сцена изведених у оквиру двадесет шест композиција. Свака појединачна композиција оивичена је бордуром. Циклусом су обухваћене сцене: Растко се саветује са монахом да бежи у Свету Гору, Растко узима благослов родитеља да иде у лов, Растко заваравши пратњу бежи у Свету Гору, Изасланици Стефана Немање туку монахе тражећи Растка, Пострижење Светог Саве, Свети Сава носи топле хлебова пустињацима и Светог Саву хватају разбојници, Свети Си-

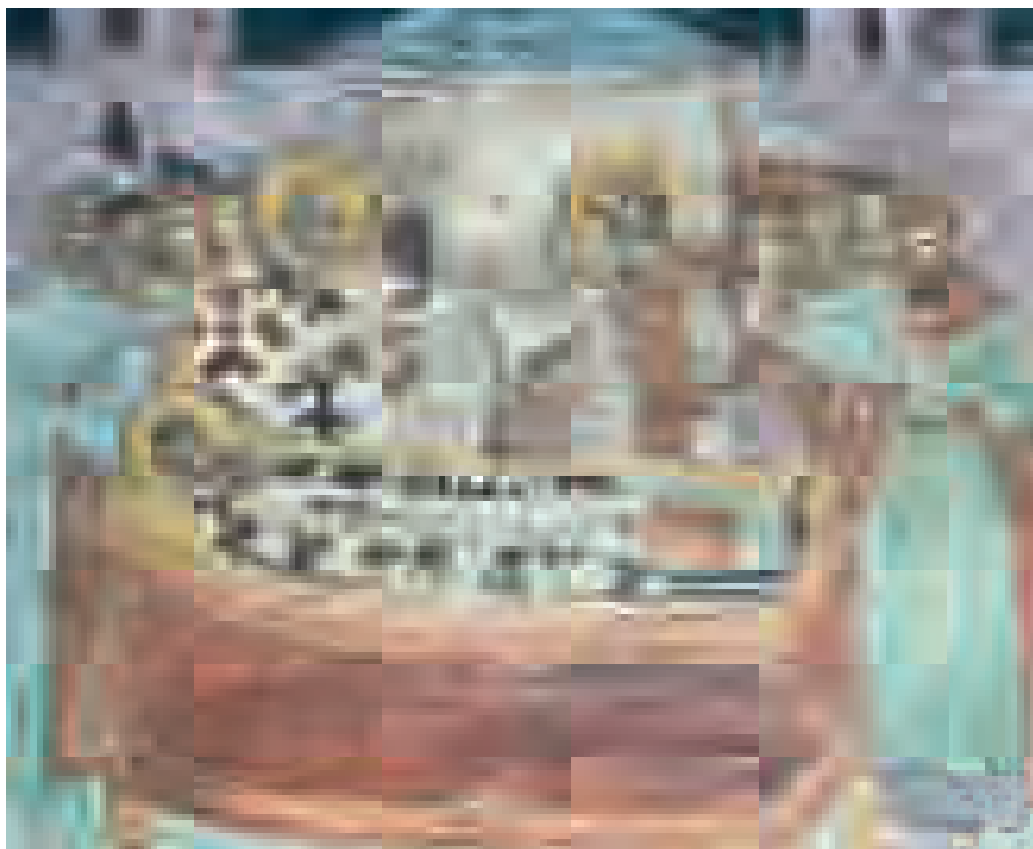


Икона Светог Саве, Светог Симеона, Светог краља Стефана Вукановића и Светог Кирила Филозофа, Манастир Морача, 1644/1645.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

CHICAGO, ILLINOIS





Смрт Светог Саве у Трнову, Трпезарија манастира Хиландара, 1621–1622.

<
Сусрет Светог
Саве и Светог
Симеона у Ва-
топеду, Трпеза-
рија манасти-
ра Хиландара,
1621–1622.

меон долази у манастир Ватопед, Савина интервенција код цара Алексија у Цариграду да манастир Хиландар прогласи ставропигијалним, Смрт Светог Симеона у Хиландару, Богородица се јавља Сави у сну и открива му скровишта са благом, Чудо са изливањем мира из моштију Симеона Немање, Сава постаје јеромонах, Сава исцељује ослабљеног, Сава молитвом убија Стреза, Сава постаје архиепископ, Сава крунише брата Стефана за краља, Сава молитвом сведе град, Сава предаје угарском краљу посуду с ледом, Сава причешћује угарског краља превodeћи га у православље, Смрт Стефана Првовенчаног, Саву на путовању у Јерусалим заробљавају на мору гусари, Море храни Саву пастрмком, Свети Сава освећује воду у навечерје Богојављења у цркви у Трнову, Смрт Светог Саве у Трнову, Исцељење монаха Неофита



Сцене младости Светог Саве, детаљ иконе Светог Саве и Светог Симеона са житијем Светог Саве, Манастир Морача, 1644/1645.

на гробу Светог Саве, Краљ Владислав од бугарског цара Ивана Асена моли да се мошти Светог Саве врате у Србију (део ове сцене је и Јављање Светог Саве Ивану Асену у сну), и Краљ Владислав преноси мошти Светог Саве из Трнова у Милешеву.

Икона из Мораче са изображеним ликовима Светог Саве и Светог Симеона, а са епизодама Савиног житија настала је 1644/1645. године као дело зографа Јована и убраја се међу најсложеније тематске целине посвећене Светом Сави Српском. Смештена је у раскошно резбарени, бојени и позлаћени оквир, а садржи циклус од двадесет три сцене које наткриљује полукружно поље у коме је попрсје Христа са Светим Николом и Светим Луком. По вертикали је фигура Светог Саве у вези са представом Светог Николе, а фигура Светог Симеона са Светим апостолом Луком, покровитељем племена Ровчана. Циклусом су обухваћене сцене које су претходиле и следовале Савином постригу, његова чуда, упокојење и догађаји у вези са зидањем цркве манастира Мораче: Свети Сава разговара са монахом, Свети Сава узима благослов родитеља за одлазак у лов, Одлазак на Свету Гору, Војници туку монахе, Савин постриг у пиргу манастира Светог Пантелејмона и Свети Сава дели топли хлеб пустињацима, Богородица се јавља Светом Сави и открива му скровиште злата, Увођење Светог Саве у чин свештеника, Чудо истицања мира



из кивота Светог Симеона, Светог Саву постављају за епископа, Сава се моли за смрт бугарског племића Стреза (у две епизоде), Свети Сава исцељује раслабљеног (паралитичара), Свети Сава крунише свог брата Стефана Првовенчаног, Свети Сава молитвом изазива грађ и шаље посуду са грађом угарском краљу, Свети Сава васкрсава умрлог брата Стефана Првовенчаног да би га замонашио, Чудо на мору са гусарима (Свети Сава на мору бива сакривен од разбојника густом маглом), Светитељу морски талас убацује рибу на брод и Смрт (Успење) Светог Саве. На средини доње стране обода у низу су насликане сцене Зидање манастира Мораче и Стефан се саветује са протомајстором, док је у медаљону на постаменту насликана композиција Смрт Стефана Вукановића.

ПИСАНО НАСЛЕЂЕ СВЕТОГ САВЕ У ДОБА ОСМАНСКЕ ВЛАСТИ

Снази култа Светог Саве особито је доприносило непрекинуто преписивање Савиних дела и његовог житија. Са преписивањем *Жиџија Свѣиої Саве* наставило се и током друге половине XVI века: вредан препис Савиног *Жиџија* из пера монаха Теодосија сачуван је у зборнику *Жиџија и служби српским и друјим свѣиийшељима*

из збирке Музеја Српске православне цркве, тачније из Оставине Радослава Грујића (ОРГ 91). У штампаним књигама тога доба распрострањене су и ликовне представе Светог Саве Српског, по правилу изображеног заједно са својим оцем, Преподобним Симеоном. То је случај са *Цвећним шриодом* штампаним у Мркшиној цркви 1566. године.

После смрти патријарха Јована Кантула, упркос великој кризи у којој се обновљена Патријаршија нашла, преписивање Савиних дела не јењава, штавише, доласком патријарха Пајсија на трон, оно постаје све интензивније. У манастиру Морачи је у време игумана Гаврила, будимљанског епископа Теофила и патријарха Пајсија 1615. године завршено са преписивањем *Номоканона*, познатијег као *Морачка крмчија*, рукописа који се данас чува у Музеју Српске православне цркве (ОРГ 164). Познати преписивач, хиландарски монах Аверкије, пореклом из Херцеговине, преписао је 1619. године у Горњој испосници манастира Студенице *Сѣуденички шийик* са *Жийијем Свейиої Симеона*, сведочећи у свом запису на књизи да је оригинал писан Савином руком. Аверкијев подухват преписивања *Сѣуденичкої шийика* показаће се немерљиво драгоценим чином будући да судбина оригинала није позната. И сам препис се сплетом околности нашао у збирци Јозефа Павела Шафарика, те се данас чува у Шафариковој збирци Народног музеја у Прагу. Преписивање Савиних дела се наставља, па је тако непознати преписивач у трећој деценији XVII века преписао *Карејски шийик* са *Усѣвом за држање Псалтира* који се данас налази у Архиву САНУ (АСАНУ 51).

Руком писане књиге бивале су понекад и богато илустроване. Зограф Јован аутор је једне од најлепших двојних представа Светог Саве и Светог Симеона Српског у сликарству рукописних књига XVII столећа. Реч је о минијатури на листу 179а *Псалтира*, рукописа датираног у 1643. годину, и једној од најрепрезентативније илуминираних књига XVII столећа. Настао је у скрипторијуму манастира Свете Тројице Пљеваљске, руком писара Гаврила Тројичанина, а данас се чува у



Минијатура са представом Светог Саве и Светог Симеона, детаљ минијатуре на л. 179а Псалтира Гаврила Тројичанина, Библиотека Матице српске, 1643.

Библиотеци Матице српске (РР II 19). На овој минијатури, коју је Јован урадио служећи се као предлошцима сопственим иконама из Мораче и Пиве, Свети Сава и Свети Симеон приказани су у фронталном стојећем положају. Док је Сава насликан у архијерејском одејанију, како једном руком држи књигу, а другом благосиља, Симеон је оденут у монашку расу, а у десници држи крст.

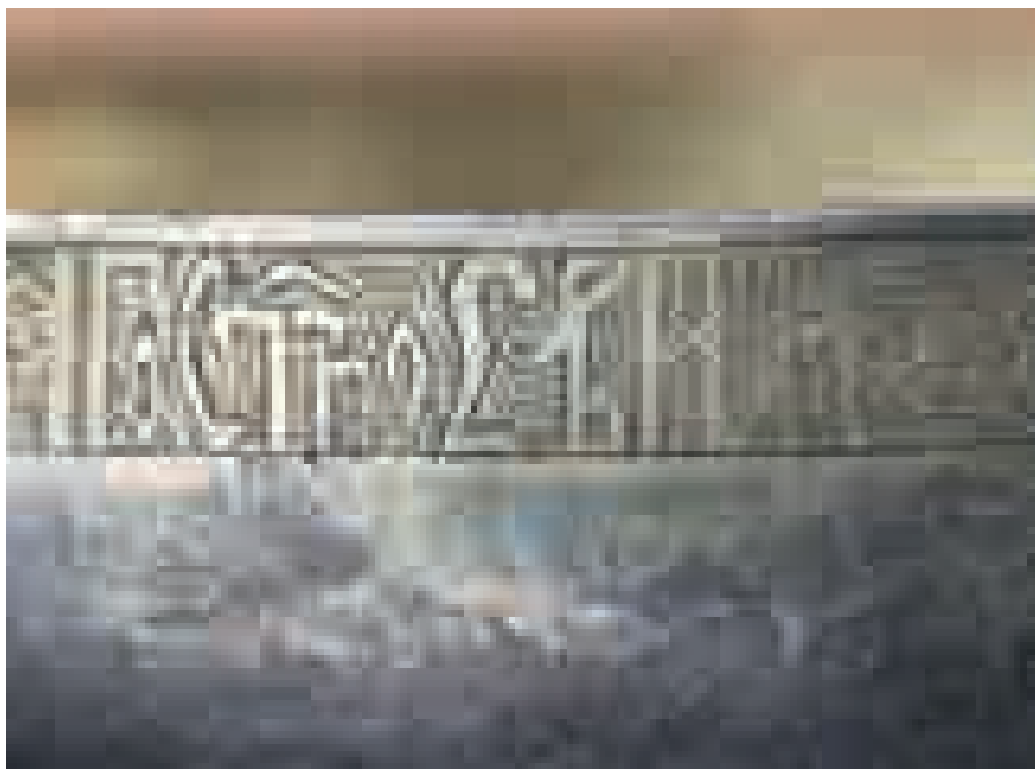
Када се говори о представама Светог Саве у контексту књижног наслеђа, незаобилазне су и оне које су се налазиле и на оковима књига. На окову *Четворовјеванђеља* из манастира Хопова (1662) с једне стране је изведен Деизис, док је са друге стране непосредно уз Светог апостола Петра приказан Свети Сава у оквиру композиције која укључује Богородицу са Христом и архангелима, првоапостолима Петром и Павлом и Светим Симеоном и Савом Српским.

Током друге половине XVI века, ликови Светог Саве и Преподобног Симеона нашли су се и у ликовном програму једног вредног предмета црквено-уметничког веза: на епитрахилу који се чува у ризници манастира Дечани, допојасне представе родоначелника самосталне српске државе и Цркве, двојице светих српских монаха, извезене су у низу медаљона заједно са апостолима Христовим.

ЧУВАЊЕ НАСЛЕЂА СВЕТОГ САВЕ У ХИЛАНДАРУ

Наслеђе Светог Саве Српског неговано је са великом пажњом и љубављу како монаха и клирика обновљене Пећке патријаршије тако и православних на територији под њеном јурисдикцијом, али и на Светој Гори. Управо је монашка обитељ манастира Хиландара, која се старала и о Испосници Светог Саве у Кареји, посвећено вековима бринула о чудотворним иконама Богородице Тројеручице и Богородице Млекопитатељнице, која је заједно са патерицом Светог Саве чувана у Испосници Светог Саве Освећеног у Кареји. Као доба преласка иконе Богородице Тројеручице из Србије на Свету Гору узима се XVII век: по предању, икона је на чудесан начин, ношена морем, 1661. године доспела пред сам манастир Хиландар. У том столећу, око 1685. године, настала је и икона Богородице Млекопитатељнице која се данас налази на престоној позицији на олтарској прегради Испоснице Светог Саве у Кареји, са десне стране царских двери. Натпис на икони потврђује да је израђена старањем јеромонаха Максима из манастира Пећке патријаршије, у време пећког архиепископа Аренија III и хиландарског игумана кир Симеона, који је тада пребивао у овој испосници.

Ови подаци указују на то да је простор Свете Горе, а нарочито манастир Хиландар и Карејска испосница, функционисао као једно од кључних средишта



Натпис на чаши цара Ивана IV Васиљевича, детаљ, Музеј СПЦ, 1558.

очувања и преношења Савиног духовног и култног наслеђа у поствизантијском периоду. У том контексту, повезаност српских и светогорских монашких заједница не огледа се само у заједничким обрасцима побожности већ и у континуираној размени уметничких образаца, теолошких идеја и култних пракси, чиме је очување наслеђа Светог Саве добијало шири, наднационални значај у оквирима православног света.

КУЛТ СВЕТОГ САВЕ У РУСИЈИ

Бивајући непрекидно жив у народном памћењу и у свакодневици Цркве, култ првог архиепископа самосталне Српске цркве временом је бивао обједињавајућим свеправославним чиниоцем, будући да се посебно од друге половине XVI

> Свети Сава Српски обилази светиње у Светој земљи, минијатура на л. 599б Руског царског летописа, Руска национална библиотека (Санкт-Петербург), друга половина XVI века



века проширио на територију Русије, Влашке, Молдавије и Бугарске. Култ Светог Саве Српског пренет је у Русију захваљујући препису Теодосијевог *Житија Свѣтої Саве* који је светогорски старац Исаија 1517. године поклонио кнезу Василију III и иконама које су српски монаси, одлазећи у „писанију”, даривали руским влада- рима. Посебно је друга половина XVI века доба снажења култа Светог Саве у Руси- ји: цар Иван IV Васиљевич „Грозни” 10. септембра 1558. године на дар манастиру Милешеви „где почивају мошти првог архиепископа српског Светог Саве” шаље масивну чашу од позлаћеног сребра, на којој су урезане напред наведене речи. О томе да је одлука о слању поклона донета у Москви, сведочи и натпис на по- стољу чаше: „Дано у царствујушчем граду Москви”. Да се ради о континуираном молитвеном поштовању које је први руски цар имао према Светом Сави сведочи и двојни портрет Светог Саве и Светог Симеона који је 1564. године живописан приликом осликавања монументалне придворне цркве Архангелског Сабора у Москви. Нарочит значај ове представе најславнијег оца и још славнијег сина у историји српског народа треба сагледати и у складу са чињеницом да су њихови ликови изображени у оквиру програма царске задужбине.

Врхунац култа Светог Саве у Русији осликава богато илустровани *Руски царски лејојис*, рукопис настао 1568–1576. године, у чијем се четвртм тому, посвећеном историји Срба, налази *Жијије Свєјої Саве Срїскої* од Теодосија. Са изузетном пажњом сликари *Лејојиса* приказали су кроз минијатуре у техници акварела живот Светог Саве у више од двеста педесет сцена, што је најсвеобухватнији ликовни приказ живота Светог Саве у историји хришћанске уметности. Сцене циклуса прате Савин живот од родослова Симеона Немање, Растковог одласка на Свету Гору, преко монашких подвига, оснивања Хиландара, посвећења за архиепископа, оснивања самосталне Српске цркве и Савиних путовања у Свету земљу, све до његове смрти у Трнову и преноса моштију у Милешеву.

Тако конципиран и изузетно разрађен иконографски програм сведочи не само о високом степену рецепције савинског култа у руској средини већ и о његовом укључивању у шири идеолошки оквир православне царске идеје, у којој је Свети Сава препознат као један од кључних духовних ауторитета.



Обиље, изврсност уметничке израде и разноликост техника и материјала коришћених за приказивање lika Светог Саве Српског, слојевитост и сложеност иконографских замисли иза којих стоји дубоко теолошко промишљање, потврђују да је култ Светог Саве Српског у раздобљу од пада Смедерева до Велике сеобе не



Крст „Светог Саве”, детаљ, прва половина XVIII века

само био очуван, упркос чињеници да су његове мошти спаљене, већ умногоме обogaћен и посвећено ширен, зрачећи ка православнима суседних земаља. Савин је углед до краја XVII века далеко превазишао границе српских земаља у средњем веку и границе обновљене Пећке патријаршије, бивајући свеправославним свети-

тељем чији је углед морао бити на понос православне заједнице у доба свеопште османске окупације. Улога пећких патријараха у очувању својеврсног завета Светог Саве, који јесте завет очувања тековина које је Сава оставио Српској цркви, без сумње је била пресудна. Она, пак, није била ништа мање значајна од мере љубави и вере монаха и лаика који су прилежно, било као преписивачи било као уметници и ктитори, посвећено славили лик и дело светитеља, вечно живо у бићу српског народа.

У том смислу, може се закључити да се поштовање Светог Саве у посматраном периоду обликовало као динамичан и вишеслојан културно-религијски феномен који карактерише својеврсни преплет литургијске праксе, књижевне продукције и визуелне уметности. Таква синтеза различитих израза побожности омогућила је не само континуитет већ и даље институционално и духовно утемељење наслеђа Светог Саве у ширем православном контексту.

Листа референци

- Бабић Г., *Низови њорјреџа срјских архиејискоја и њајријараха у зидном сликарсјву (XIII–XVI в.)*, у: *Међународни научни скуј Сава Немањих – свейи Сава. Исјорија и ѡредање*, ур. В. Ђурић, Београд 1979, 319–342.
- Вујичић, *Иконојисана гјела Димјирија даскала у Рисну, Бока 12 (Херцег Нови 1980)* 213–220.
- Грозданов Ц., *Свейи Симеон Немања и Свейи Сава у сликарској џемајици у Македонији (XIV–XVII век)*, у: *Сјефан Немања – Свейи Симеон Мирѡјочиви. Исјорија и ѡредање*, ур. Ј. Калић, Београд 2000, 319–342.
- Димитријевић Ст., *Сјаљивање мошјију Свейѡја Саве*, Братство 28 (1934) 140–163.
- Кашић Д., *Писане и сликане биоѡрафије свейѡја Саве*, у: *Свейи Сава. Сјоменица ѡводом осамсјѡјодишњице 1175–1975*, Београд 1977, 13–16.
- Кучековић А., *Лоза срјских владара и архиејискоја у цркви манасјира Ораховице у Славонији*, ЗНМ 18/2 (2007) 95–116.
- Матић М., *Срјски иконојис у доба ѡновљење Пећке ѡајријаршије 1557–1690*, Београд 2017.
- Међународни научни скуј Сава Немањих – свейи Сава. Исјорија и ѡредање*, ур. В. Ђурић, Београд 1979.
- Милошевић Д., *Срби свейишељи у сјаром сликарсјву*, у: *О Србљаку*, Београд 1970, 239–268.
- Милошевић Д., *Иконоѡрафија свейѡ Саве у средњем веку*, у: *Међународни научни скуј Сава Немањих – свейи Сава. Исјорија и ѡредање*, ур. В. Ђурић, Београд 1979, 281–315.
- Миљковић Б., *Жијија свейѡ Саве као извори за исјорију средњевековне умејносји*, Београд 2008.
- Москва–Србија, Београд–Русија, ѡм I Друшјивене и ѡлијичке везе XVI–XVIII век*, Београд–Москва 2013.
- Пејић С., *Макарије Соколовић – џишје и слике*, у: *Иконоѡрафске сјудије 2 – Друшј симѡзијум ѡсвећен сјерији црквене умејносји*, ур. С. Пејић и др., Сремски Карловци – Београд 2009, 183–203.
- Петковић В. Р., *Лејенда св. Саве у сјаром живојису срјском*, Глас СКА 159 (1933) 62–76.
- Петковић С., *Зидно сликарсјво на ѡдручју Пећке ѡајријаршије: 1557–1614*, Нови Сад 1965.
- Петковић С., *Срјска умејносји у XVI и XVII веку*, Београд 1995.
- Петковић С., *Иконоѡрафија свейѡ Симеона Срјској у доба џурске владавине*, у: *Сјефан Немања – Свейи Симеон Мирѡјочиви. Исјорија и ѡредање*, ур. Ј. Калић, Београд 2000, 381–394.
- Петковић С., *Ликови Срба свейишеља у срјским џјамјанним књијама XVI века*, ЗЛУМС 26 (1990) 139–158.
- Петковић С., *Срјски свейишељи у сликарсјву ѡправославних народа*, Нови Сад 2007.
- Ракић З., *Минијајуре сликара Јована у Псалишу Гаврила Тројичанина из 1643. ѡдине*, Саопштења 34 (2002) 263–278.
- Ракић З., *Срјска минијајура XVI и XVII века*, Београд 2012.
- Свейи Сава 1175–2025: џемајски зборник ѡводом 850 ѡдина од рођења Свейѡ Саве*, ур. Т. Ракићевих, М. Матић, Београд 2025.
- Симић-Лазар Д., *Илусјровано жијије свейѡ Саве Срјској на икони из Мораче*, Саопштења 37–38 (2005–2006) 2006, 69–93.
- Суботић Г., *Иконоѡрафија Свейѡја Саве у време џурске власји*, у: *Међународни научни скуј Сава Немањих – свейи Сава. Исјорија и ѡредање*, ур. В. Ђурић, Београд 1979, 343–355.
- Тодић Б., *Срјски сликари од XIV до XVIII века*, књ. 1–2, Београд 2013.
- Шакота М., *Дечанска ризница*, Београд 1984.
- Шакота М., *Сјуденичка ризница*, Нови Сад – Студеница 2015.
- *
- Matić M., *Ktitor portraits of church dignitaries in Serbian Post-Byzantine painting (part one)*, Зорграф 42 (2018) 181–208.
- Matić M., *Ktitor portraits of church dignitaries in Serbian Post-Byzantine painting (part two)*, Зорграф 45 (2021) 209–238.
- Matić, M., Lymberopoulou A., *A Madre della Consolazione icon in the Serbian Orthodox Church Museum in Belgrade. Type and style of a popular post-Byzantine icon revisited*, Зорграф 48 (2025) 135–150.

ИГОР Б. БОРОЗАН

КУЛТ СВЕТОГ САВЕ И УМЕТНОСТ: 1690–2025

Н сторијски лик Светог Саве, познат из његових житија која су написали Доментијан (XIII) и Теодосије (крај XIII или почетак XIV века), од самих почетака почивао је на устаљеним обрасцима, али и на јединствености личности Светог Саве у оквирима хришћанског универзума. Принц, дипломата, правник, писац, путник, монах и први српски архиепископ, утемељитељ Српске аутокефалне цркве и припадник светородне династије Немањића, представља особену појаву, и то не само у оквирима хришћанског света већ и према мерилима световног поимања које у епицентар историје ставља надарене појединце. Стога се Свети Сава, канонизован недуго по смрти, од тог времена налази у међупростору између духовног искуства и црквеног предања, с једне стране, и позитивистичког читања његовог лика, а тиме и његовог историјског позиционирања у контексту секуларне традиције, с друге стране.

Већ по његовом упокојењу створен је култ око светитељевог нетрулежног тела. По стандардним обрасцима уобличавања средњовековних светитељских култова, тело Светог Саве постало је основ његовог прослављања. Истовремено, поред хагиографских списа, и уметност је одржавала живим сећање на лик и дело светитеља. Почев од конституисања његовог лика на канонској фресци у манастиру Милешеви (XIII век), па преко средњовековних и позносредњовековних ликовних образаца, било да је реч о самосталној представи светитеља или о представама у оквиру сцена везаних за његова дела за живота или за накнадна чуда, лик Светог Саве надилазио је оквире уобичајеног светитељског култа. О томе све-

дочи и његово прослављање међу православним народима, чиме је превазилазио особености националног култа распрострањеног међу Србима.

Чин спаљивања његових моштију на Врачару 1594. године условио је још израженије поштовање светитељевог лика. Постављање Савиног лика на заставе устаника у Банату, као и уништење његових земних остатака од стране Османлија, несумњиво су, поред врлинског живота и светитељске харизме, допринели ширењу његовог култа, чиме је започело ново раздобље у трајању сећања на светитеља. Тако је варварски чин, проузрокован идејом поништења светитељевог тела, са крајњим циљем брисања његовог имена из повеснице, не само учврстио националну свест међу Србима већ је, условно речено, изнова оживео светитеља. Нестало тело Светог постало је симбол верске и националне хомогенизације, која је превазишла немогућност поклоњења уништеним моштинама. У таквом оквиру култ Светог Саве наставио је да делује, чини се, још јачим интензитетом, омогућивши да у новим околностима, и у складу са верским, друштвеним, идејним, културним, идеолошким и другим оквирима времена, буде актуализован у предмодерном и модерном добу међу Србима. Тако је живо предање било уткано у основе традиције и културе сећања, не изгубивши притом примарно верски карактер светитељевог лика, али је истовремено отворило могућност за његово ново дефинисање, односно за приписивање нових улога, међу којима се посебно истиче његова улога заштитника и патрона просвете.

ВЕРСКИ ПАТРИОТИЗАМ И ЛИК СВЕТОГ САВЕ НА ТЛУ КАРЛОВАЧКЕ МИТРОПОЛИЈЕ У XVIII ВЕКУ

Након Велике сеобе 1690. године, култ Светог Саве је пренет на тло јужне Угарске. У средњем веку дефинисан као лаос Божији, чије је отаџбаство Небески Јерусалим, српски народ прешао је на нову територију, поставши део Хабзбуршке монархије. Под влашћу Леополда I, и у околностима верске нетолеранције и сталне угрожености од стране доминантне Католичке цркве, српски народ, односно паства, у својим је верским поглаварима, особито патријарсима Арсенију III Чарнојевићу и Арсенију IV Јовановићу Шакабенти, нашао не само духовне него и политичке предводнике. Они су својим дипломатским активностима стварали оквир за очување језика, вере и политичке аутономије, које им је обећао цар Леополд I.

У неретко непријатељској средини Срби су се окупили око својих верских поглавара, институционално се објединивши око Карловачке митрополије, основане 1708. године, која је, по укидању Пећке патријаршије 1766. године, постала њен

наследник, а тиме и једини носилац легитимитета српског народа и чувар сећања на славу српске средњовековне државе и достојанство Српске цркве. Бринући се о верским, школским, културним и другим унутрашњим питањима српског народа, али и других православних заједница, попут Грка и Цинцара, Карловачка митрополија постала је институционални оквир за неговање сећања и одржавање култа чланова светородне династије Немањића.

У том верском, али и политичком програму, у којем су се световно и сакрално неизбежно прожимали, важну улогу су, према речима Владимира Симића, имале свете мошти које су Срби са собом понели приликом сеобе. Њима су бранили свој статус и оправдавали своје привилегије као народа високог достојанства, али су њима истовремено штитили и своју конфесионалну припадност, бранећи се од прозелитских амбиција Беча и Рима, као и од сталних притисака угарског племства. Свете мошти су тако, поред своје примарне верске намене и духовне функције, постале симболи духовног и политичког континуитета, али и жижна места око којих се народ окупљао.

Похрањене у Сентандреји, као новом средишту српског народа, а потом и у фрушкогорским манастирима, који стичу статус својеврсне сремске Свете Горе, свете мошти дефинисале су нову сакралну карту Карловачке митрополије, поставши идентификациони топоси у новој политичкој и друштвеној збиљи. У том контексту треба разумети и улогу јерархије у популарисању светитељских култова. Наручивање похвалних песама, графичких листова и икона, као и успостављање механизма ходочашћа ка манастирима у којима су се чувале свете мошти, допринели су јачању култова националних светитеља, који су постали и симболи верске и националне самобитности, а у чијем се средишту налазио Свети Сава.

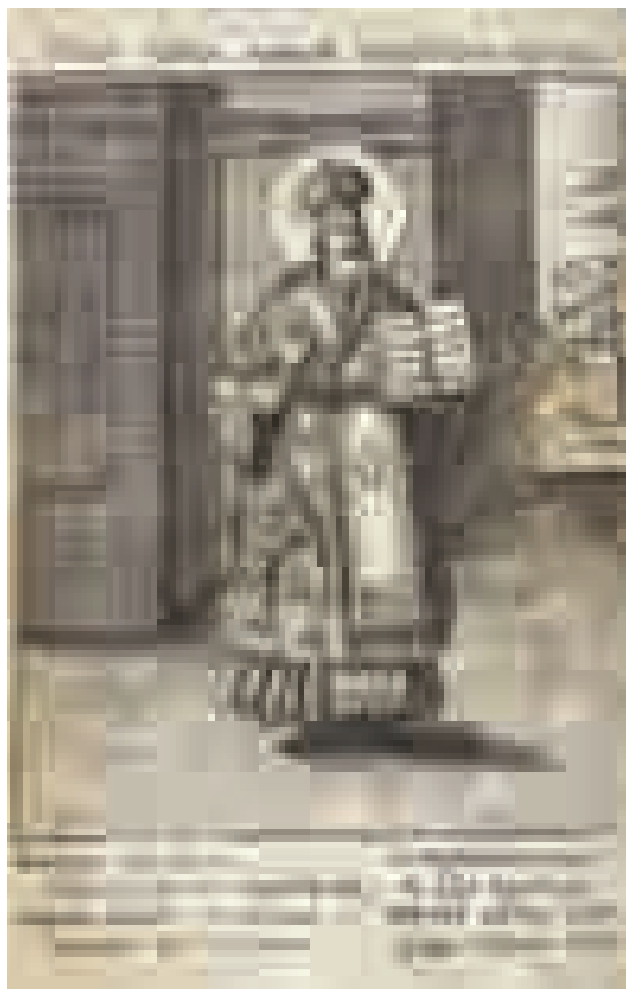
Овај концепт верског патриотизма посебну је примену имао у химнографским списима у којима се Свети Симеон и Свети Сава, дакле отац и син, изнова умећу у хор небеских светитеља који штите и чувају земљу, а тиме и одржавају живим династички континуитет прекинут османским ропством.

Неретко неповољно сагледавана од стране Васељенске патријаршије, Карловачка митрополија своје природно упориште пронашла је у Руској цркви, што се нарочито огледало у публикувању руских штампаних црквених књига. На тој основи, као и на традицији старих писаних богослужбених текстова, настаје и *Србљак*. Ова специјализована богослужбена књига, чији је пун назив *Правила молебнаја свјайших сербских ѿросвешѿишељ*, дефинисана је заслугом раковачког игумана Теофана 1714. године. У *Србљаку* се налазило шест служби светитељима из

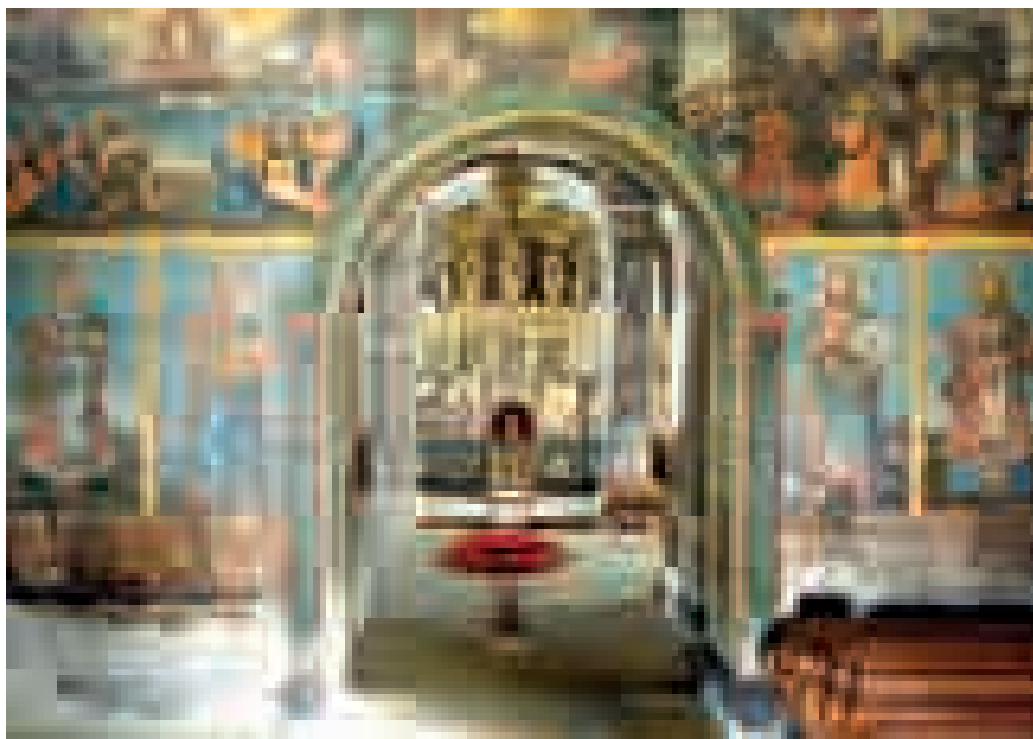
лозе Немањића: Светом Сави, Светом Стефану Првовенчаном, Светом краљу Милутину, Светом Стефану Дечанском и Светом цару Урошу, а потом су придодате и службе кнезу Лазару, Светом Стефану Штиљановићу и светим деспотима из породице Бранковић, чиме је дошло до прожимања старе лозе Немањића са култом сремских светитеља.

Тај идејни оквир треба имати у виду за разумевање и улоге *Србљака*. Инсистирање на традицији произвело је нову стварност. У протомодерном добу дошло је до обнове идеје о светитељском пантеону који је попримио и изразит национални карактер. Српски светитељи, као заштитници рода и отачаства, дефинишу небески Јерусалим, али и чувају географски простор настањен Србима. Тако се средњовековни концепт изабраног народа повезује с модерним концептом патриотизма, који се дефинише као теолошка врлина на основу које се успостављају лични и колективни идентитет.

Уметничка пракса допринела је популаризацији *Србљака*. Сликар Стефан Тенецки извео је цртеже према којима је Јосиф Антон Лидл у бакру изрезао један портрет и ликове светих за римничко издање *Србљака*. Међу њима се нашао и лик Светог Саве, чиме је ликовним језиком потврђен велики углед и место које је овај светитељ имао у пантеону светих Срба. Слично је деловао и Захарија Орфелин у *Србљаку* из 1765. године, објављеном у штампарији Димитрија Теодосија у Венецији исте године. У оквиру скупа махом српских светитеља представљен је и Свети Сава у архијерејском орнату, који својом мирноћом и стабилношћу упућује на непрекинути ауторитет црквене јерархије и Српске цркве, а чиме се потврђују идеолошке основе верско-политичког програма Карловачке митрополије. По овом обрасцу насликана је и икона Срби светитељи из XVIII века која се чува у Музеју Српске православне цркве.



Јосиф Антон Лидл (по цртежу Стефана Тенецког), Свети Сава, Римнички Србљак, Музеј СПЦ, 1761.



Јов Василијевић, зидно сликарство припрате цркве манастира Крушедола, 1750.

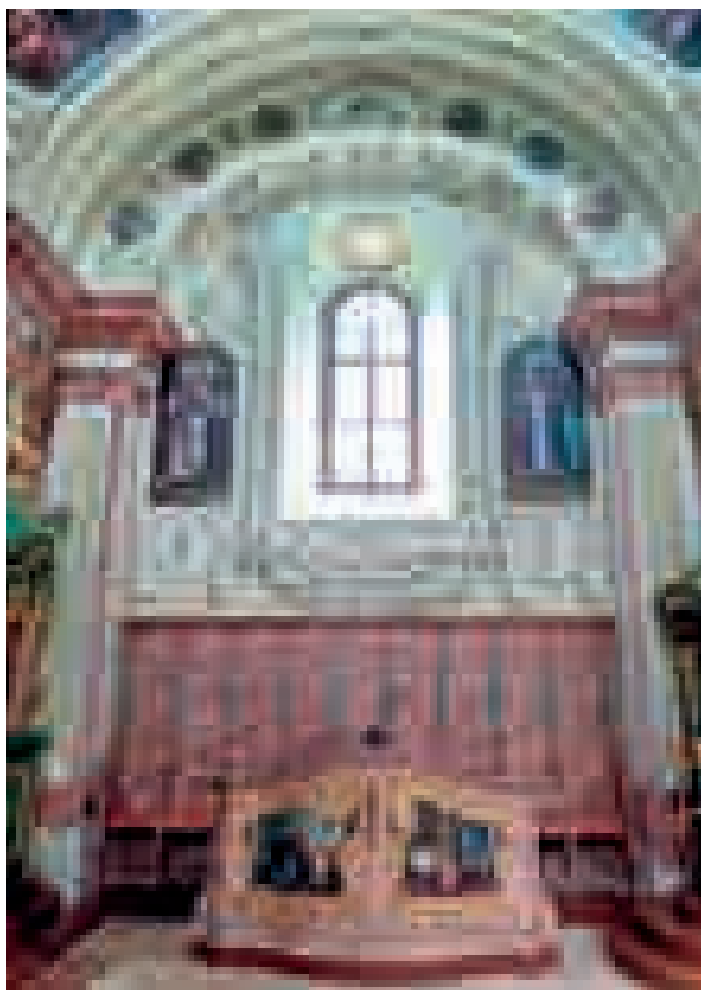
Упркос непостојању тела Светог Саве, око којег би се конституисало култно место на тлу Карловачке митрополије, личност Светог Саве је, уз личност Светог Симеона, била градивна у формирању ликовних програма у зидном сликарству. Тако је манастир Крушедол, као најважнији манастир на тлу Карловачке митрополије, о чему је у канонској студији о овом манастиру писао Мирослав Тимотијевић, постао средиште култа старих и нових српских светитеља. Маузолеј светих Бранковића и београдско-сремских епископа дефинисан је као жижна тачка хришћанског патриотизма и симболички топос претрајавања традиције и сећања на изходиште српске државе и Цркве.

Простор припрате католикона посвећен Благовештењу, у коме су почивале мошти високих архијереја и светитеља из лозе сремских деспота Бранковића, симболизовао је прворазредан простор активног сећања, поставши својеврсни пантеон светих Срба. Ликовни програм пратио је функцију припрате, те су на источном

зиду припрате представљени ликови двојице архиепископа: Светог Саве, у улози оснивача Српске аутокефалне цркве, и Светог Максима, који је као београдско-сремски митрополит преминуо у Крушедолу и чији се саркофаг са моштима налазио испод његове представе на зиду припрате. Двојицу светитеља је средином XVIII века насликао украјински мајстор Јов Василијевич, који је, у складу са барокном пикторалном поетиком, извео њихове представе у светлости идеје о јединству две лозе, што је у простору припрате додатно наглашено представом светородне лозе Немањића, која се завршава сремским деспотима Бранковићима. Овим је извршен пренос култа славом освећене средњовековне династије Немањића на простор Карловачке митрополије, што је додатно надограђено увођењем у исто достојанство и лозе Бранковића, чиме је утврђиван легитимитет актуелне црквене јерархије у новој средини.

Лик Светог Саве представљен је у зидном сликарству и у другим важним манастирима на тлу Карловачке митрополије. Христофор Жефаровић представио је Светог Саву у олтарском простору цркве манастира Бођани. Постављање Светог Саве у сцену која представља службу архијереја, уз Максима Бранковића, још једном је потврдило симболичко јединство старе и нове црквене јерархије. Међу појединачним фигурама на зидовима наоса цркве манастира Грабовца у јужној Угарској, новосадски сликар Андреј Шалтист је 1784/1785. године насликао и лик Светог Саве.

Током XVIII века представе Светог Саве биле су често заступљене и у иконопису. Досадашња истраживања указује на то да је Свети Сава углавном приказиван као архијереј или монах. Представљан је самостално или у групним ком-



Андреј Шалтист, Свети Сава Српски и Свети кнез Лазар, манастир Грабовца, 1784/1785.

позицијама, и то на појединачним иконама или у склопу иконостаса и других делова црквеног мобилијара. Најчешће је приказиван у архијерејској одежди, са орнатом, митром и крстом у левој руци, док десном благосиља. Неретко се уз светитеља приказује и модел храма или јеванђеље, чиме се истиче његова улога чувара вере и утемељитеља Српске цркве. Овакве представе, доминантне током барокног периода, полако су пред крај XVIII века уступале место представама Светог Саве у монашкој одежди. Под утицајем просветитељских реформи, скрушени монах приказује се у групним сценама, које допуњују оне у архијерејском орнату, првенствено насликане с циљем потврђивања ауторитета Цркве и њеног оснивача.

У складу са литургијском функцијом храма, и иконе са ликом Светог Саве материјализовале су основу култа у богослужењу. У складу с таквом праксом, али и са репрезентацијом Саве у архијерејској одежди, односно Светог Симеона најчешће приказаног у великосхимничкој одежди, насликане су иконе двојице најважнијих Немањића у виду престоних икона на иконостасима. Таква ситуација уочава се и у престоној зони иконостаса цркве манастира Крушедола, делу Јова Василијевича из 1745/1746. године. Уз подразумевану стојећу фигуру Светог Максима, деспота српског, представе светих Немањића, изнова су нагласиле спону између је наглашена спона између Пећке патријаршије и Карловачке митрополије.

Свети Сава и Свети Симеон представљени су и у престоној зони цркве манастира Кувеждина, иначе њима посвећене, на раду мајстора Јанка Халкозовића из 1772. године. Свети Сава и Свети Симеон заједно су представљени и на престоној икони Саборне цркве у Сремским Карловцима, чиме је сликар Теодор Крачун посебно нагласио њихову улогу као стожерних личности Српске цркве и у новом духовном и културном средишту Срба северно од Саве и Дунава.

Ова два српска светитеља приказивана су и на другим деловима иконостаса. Тако су се нашли на царским дверима цркве манастира Беочина, делу Јанка Халкозовића из 1758/1759. године. Они се појављују и као непосредни заступници изабраног народа пред Богом. Пример за то представља рад Мојсеја Суботића у Великим Бастајама из 1785. године, где су посебно истакнути у оквиру проширеног Деизиса као национални посредници. Свети Сава и Свети Симеон, уз Светог Симона, односно Стефана Првовенчаног, приказани су и на соклу иконостаса цркве манастира Јаска, места у коме су се од XVIII века чувале мошти Светог цара Уроша.

Родоначелници српске државе и Цркве приказивани су и на певницама. Димитрије Бачевић је 1762. године насликао Светог Саву на проповедаоници Николајевске цркве у Земуну, где је светитељ приказан поред великих црквених отаца



Димитрије Бачевић, Свети Сава, проповедаоница цркве Светог Николе у Земуну, 1762.



Теодор Крачун, престопа икона Светог Саве и Светог Симеона, Саборна црква у Сремским Карловцима, 1780.

везаних за проповедништво: Василија Великог, Светог Јована Златоустог, Григорија Богослова и Кирила Јерусалимског. Барокни мајстори и мајстори прелазног периода насликали су велики број портативних икона са представама Светог Саве, махом представљеног са другим светитељима. Тако је Георгије Стојановић насликао триптих 1746. године, на коме су приказани Свети Сава, Свети Симеон и Свети Димитрије на коњу. Под очигледним утицајем бранковчанског стила, овај триптих сведочи о боравку сликара у Малој Влашкој. Својим квалитетом издваја се и рад Стефана Тенецког, који је за цркву Светог Георгија у Старом Сланкамену 1764. године насликао четири иконе са по три светитеља. На једној од њих, поред Светог Саве и Светог Симеона, приказани су и Свети Стефан Штиљановић и Арсеније Српски. И ван Карловачке митрополије сликане су иконе са ликом Светог Саве, што сведочи о ширењу утицаја сликара који су деловали на њеном тлу, као и о снази саме Митрополије, али и о континуираном трајању култа Светог Саве међу православнима уопште. Пример за то представљају вредна дела попут иконе иконописца Петра Рафаиловића,

припадника бококторске зографске породице, који је током 1771. године насликао икону на којој су приказани Свети Сава, Свети Никола и Свети Сава Освећени.

Представе Светог Саве и Светог Симеона сликали су и истакнути сликари из Бијелог Поља, Симеон и Алексије Лазовић. Симеон је насликао њихове ликове за манастир Студеницу, док их је Алексије 1803/1804. године насликао на дверима цркве Светог Сергија и Вакха у Подима.

О већ поменутом култу Светог Саве међу православним народима сведочи и икона настала у Москви 1739. године, израђена по поруџбини Матеје Павлова Владиславића, рођака Саве Владиславића, и дарована манастиру Савини. Од по-



себног значаја је и текст у барокној картуши, у коме се наводи да је тело Светог Саве почивало у Милешеву, те да је од њега преостала само рука која се чува у Пећкој патријаршији.

Медиј графике имао је особито важну улогу у одржавању култа Светог Саве на тлу Карловачке митрополије и широм простора који су настањивали Срби и други православни народи. Штампане илустроване књиге и графички листови, као прикладнији медиј за масовну комуникацију у односу на иконе, постали су током века главни носиоци значења за популарисање лика првог српског архиепископа. Спој православне традиције и новог хералдичког језика допринео је њиховој широј распрострањености која је надилазила оквири искључиво верске употребе. Ширећи се посредством трговачких мрежа и у светлости све јефтиније штампе, графички листови су временом постали и културни артефакти који су одржавали не само сакралну већ и световну традицију, поставши прворазредни предмети неговања побожности, али и патриотског осећања.

У том контексту сагледавају се и рани графички листови у чијем се средишту налази манастир Студеница као важан верски топос у доба средњовековне српске државе. Управо воду манастира Студенице из 1733. године материјализује идеју верског, али и политичког патриотизма у протомодерном добу. Поред приказа манастира, са леве и десне стране, јасно је назначен идеолошки програм патријарха Арсенија IV. Прикази светородне лозе Немањина и хералдичког паноа са грбовима српских земаља недвосмислено упућују на патријарха као верског и световног поглавара, те на симболичан начин повезују Карловачку митрополију са српском средњовековном државом. Приказ Светог Саве у хору српских светитеља, разуме се, указује и на идеју литургијског славословља. У сличном маниру је Тома Месмер уобличио графику Манастир Хиландар 1755. године. Изнад представе Светог Саве и Симеона приказана је чудотворна икона Богородице Тројеручице. Култна реликвија је потврдила кључно место у дефинисању симболичке типологије Хиландара који је потврђен древним ликовима родоначелника српске средњовековне цркве и државе.

Још репрезентативнији и идеолошки наглашенији јесте графички лист Свети Сава са светитељима Дома Немањина, дело Христофора Жефаровића из 1741. године. Њега је поручио патријарх Арсеније IV по свом преласку у Карловце, у спомен крунисања царице Марије Терезије за угарску краљицу у Пожуну 1741. године. Уз ликове Немањина приказани су и хералдички грбови српских земаља, у чијем се средишту налази грб Немањина, чиме је несумњиво учвршћена патријархова улога као заштитника српског рода. Средишњи лик Светог Саве сим-

Петар Рафаи-
ловић, Икона
Светог Николе,
Светог Саве
Српског и
Светог Саве
Освећеног,
Народни музеј
Србије, 1771.

болички се идентификује с патријархом, који у похвалној речи Марији Терезији, исписаној на листу, указује на потребу представљања српске пастве као политичког организма у оквиру Хабзбуршке монархије.

У суштини, реч је о идеји успостављања равнотеже, односно садејства небеске Србије, коју представљају светитељи, и земаљске Србије, коју представљају грбови српских земаља, а које повезују лик Светог Саве и патријарха Арсенија. Тај програм идеолошки ће уоквирити и најчувенију барокну илустровану књигу – *Сѿемаѿоѿрафију*, коју су у Бечу штампали Христофор Жефаровић и Томас Месмер. Књига је штампана истог дана, 21. октобра 1741. године, када је Арсеније IV Јовановић потврђен од стране царице Марије Терезије за патријарха. Наглашени лик Светог Саве, изведен у репрезентативном маниру, у пуном архијерејском орнату, представљао је потврду патријархових аспирација. Идеја о њему као предводнику пастве, не само Срба већ и других народа и области, подударала се са границама немањих државе из доба цара Душана. Свети Сава, као средишња фигура српског светитељског пантеона, али и као један од врховних духовних ауторитета православних народа, представљао је симбол и гарант очувања српских интереса и интереса православних народа у Хабзбуршкој монархији, чему је била прилагођена и идејна и визуелна концепција *Сѿемаѿоѿрафије*.

У исту сврху деловале су и ведуће значајнијих манастира. Посебну улогу у том процесу имао је Захарија Орфелин. Његове ведуће манастира Кувеждина из 1770. године и манастира Хиландара из 1779. године, уобличене су с идејом истица-



Томас Месмер, Манастир Хиландар, Галерија Матице српске, 1755.

ња важних монашких центара као својеврсних духовних и националних топоса и места сећања у колективној свести. Приказ манастира Кувеждина, а још више манастира Хиландара, указује на потребу да се савремена света места повежу са извориштима духовности, какво је био манастир Хиландар, чији је култ негован међу Србима на тлу Карловачке митрополије током читавог XVIII века.

Коначно, од средине XVIII века, услед успона просветитељских идеала и све израженије тежње ка секуларизацији друштва, из које није била изузета ни Католичка црква, и Карловачка митрополија дошла је под удар терезијанско-јозефинистичких реформи образовања у које је било укључено и континуирано смањивање прослављања православних црквених празника. Овај процес окончан је 1786. године, у време цара Јосифа II, када је Синод прихватио редукцију црквеног календара на 22 празника. У складу с таквом праксом, али и са сталном опрезношћу пред таласима прозелитизма, високи црквени јерарси Карловачке митрополије морали су да се прилагођавају. У томе је своју улогу имала и уметност. Тако је *Историја разних словенских народа* ковиљског архимандрита Јована Рајића, штампана 1794. године, донела сасвим другачије приказе српских средњовековних владара. Изостављање ореола изнад њихових глава указивало је на процес секуларизације који није мимоишао ни црквену уметност. Супротно очекивањима, ограничење прослављања црквених празника учврстило је култ националних светитеља, у чијем се средишту нашло прослављање Светог Саве. У том контексту, а у светлу православног ритуала, црквене догме, као и функционисања икона и графичких листова, утврђено је место Светог Саве као најважнијег светитеља на тлу Карловачке митрополије, који је био схваћен као спона између средњовековног доба и модерних времена. Покушај умањења сакралног значаја Светог Саве произвео је, парадоксално, проширење његовог деловања, те су у овом периоду постављени темељи његовог дефинисања као стожерне фигуре српске просвете, културе, али и нације у њеном модерном значењу.

ДРЖАВОТВОРНО, НАЦИОНАЛНО И ПРОСВЕТНО УТЕМЕЉЕЊЕ КУЛТА СВЕТОГ САВЕ И ЊЕГОВИ ЛИКОВНИ ПРЕОБРАЖАЈИ У ДУГОМ XIX ВЕКУ

Пренос култа и поштовања Светог Саве из XVIII у XIX век текао је, чини се, природно, али и у складу с контекстом нових политичких збивања. Последице Француске револуције 1789. године означиле су прекретницу, док је сам тај догађај, уз сву нужну опрезност при извођењу општих закључака, увео европски континент у модерно доба. Успон грађанства као кључне друштвене структуре епохе и стварање модерних

политичких нација, уз све већи утицај нових медија у јавном простору, довели су до никада бржег протока информација који је свет чинио све повезанијим местом.

Поистовећен с овим раздобљем, *дући XIX век*, како је дефинисан у савременој историографији, био је омеђен великим историјским догађајем почетком и крајем Првог светског рата. Тако су његове временске границе уједно обликовале и разумевање уметности и културе у том периоду, које су посматране у тесној вези с друштвеним, политичким, идеолошким, социјалним и другим оквирима времена. У складу с таквим праксама и јавним политикама праћено је и трајање култа Светог Саве у јавном простору настањеном Србима с обе стране Саве и Дунава. Делимично наслеђен из искуства XVIII века, у раздобљу када је српски народ живео у иновним и наднационалним државним системима, он је у првим деценијама XIX века почивао на раније успостављеним структурама.

Посебно место у оквиру српског етничког корпуса имали су Срби из јужне Угарске. Сентандреја, Будим, Нови Сад и Сремски Карловци, као средишта српске елите, били су стецишта црквених, а нарочито грађанских првака, који су, у складу с просветитељским идеалима заснованим на патриотизму, стоицизму у моралу, личним слободама и вери у опште јавно добро, заступали тезу о модернизацији и прогресу друштва устројеног по мери позитивистичке науке и критичког мишљења. Истовремено, у складу с бујањем романтизма и јачањем националних покрета који су негирали универзални, класицистички идеал просветитељства, дошло је до снажења националне свести код Срба. Тако су се прожели идеали Вука Караџића, Доситеја Обрадовића, митрополита Стефана Стратимировића и других интелектуалаца који су, у крајњој линији, утицали на дефинисање места Светог Саве у модерном културном и медијском простору настањеном Србима с обе стране Саве и Дунава, али и шире.

У свом делу *Живоџ и њриклученија* (1783) Доситеј пише о узорним делима Светог Саве. Сагласно начелима прослављања великих људи из свете и националне историје, на уобличавању култа Светог Саве радили су и истакнути интелектуалци и угледни појединци.

У Петропавловској цркви, иначе породичној задужбини породице Текелија у Араду, на Дан Светог Саве 1804. године, служена је свечана литургија са похвалном беседом. Потом је угледни добротвор и племић Сава Текелија омогућио штампање црквене проповеди о Светом Сави као народном патрону, која је затим дистрибуирана на адресе угледних интелектуалаца на тлу Карловачке митрополије. Овим актима, међу Србима у XIX веку дошло је до првих покушаја дефинисања Светог Саве као народног просветитеља. Систем редукције црквеног календара и чвршћа

централизација школства под окриљем државе, као последице реформи Марије Терезије и Јосифа II, омогућили су повезивање лика Светог Саве са школством и образовањем. У светлу стратегија српског просветитељства и јачања националне идеје дошло је и до оснивања школског фонда на Дан Светог Саве у Земуну 1812. године. Утврђен је и правилник јавног прослављања Светог Саве, у чему је велику улогу имао прота Јефтимије Ивановић, који се током свог боравка у манастиру Кувеждину упознао са Савиним култом. Тиме су дефинисане основе прослављања Светог Саве и његово двојно меморисање, црквено-литургијско и секуларно, повезано са школством и просветом. Хришћанско поимање просвећења и култура која проиходи из црквеног култа прожели су се са световним виђењем просвећености засноване на рационалистичким постулатима и позитивистичким нормама, те су током XIX века у извесној мери лик Светог Саве *изместили* из његовог верског оквира.

У тим разноликим идејним оквирима треба разумети и основе ликовне поетике с краја XVIII и почетка XIX века. Од доба барока, са експресивнијим фигурама и наглашеном палетом боја, до прожимања европских утицаја и позновизантиских традиција, оличених у схематизованим фигурама и употреби златне позадине, кретало се пут сликарства до модернијих класицистичких основа које су струјале из савремених тенденција Бечке ликовне академије. Тако су последње деценије XVIII и прве деценије XIX века обележили сликари препознатљиви по уздржанијем потезу, сведенијем колориту и прочишћеној позадини, пре свега Стефан Гавриловић, а нарочито Павел Ђурковић и Арсеније Теодоровић, као водећи сликар на тлу Карловачке митрополије.

Њихово деловање огледало се у представљању Светог Саве у бројним црквама. На иконостасима, певницама, а нарочито архијерејским троновима, они су изражавали лик светитеља. Павел Ђурковић, сликар из Баје, представио је Светог Саву на архијерејском трону у цркви Светих Петра и Павла у Белој Цркви, осликао у периоду од 1804. до 1808. године. Светитеља је на архијерејском трону цркве посвећене Светој Петки у Сурчину насликао и Стефан Гавриловић, између 1807. и 1809. године. У сличном маниру, са ознакама архијерејског достојанства, светитеља је на иконостасима приказивао и Арсеније Теодоровић, и то у Успенској цркви у Вршцу 1808/1809. године, у цркви Успења Богородице у Великом Сентмиклушу 1809. године, као и у Ваведењској цркви у Зрењанину 1816/1817. године.

Арсеније Теодоровић је 1815. године насликао и једну од утемељујућих слика у српском религиозно-историјском сликарству с почетка XIX века. Наиме, несумњиво у сарадњи са ученим протом Јевтимијем Ивановићем, насликао је



Арсеније Теодоровић, Свети Сава мири браћу,
архијерејски трон Богородичине цркве у Земуну, 1815.

лик Светог Саве на архијерејском трону Богородичине цркве у Земуну. Међутим, посебно се занимљивом чини слика испод светитељевог лика. Реч је о представи Свети Сава мири браћу. Настала вероватно у контексту збивања у устаничкој Србији, кроз указивање на средњовековно доба када је Свети Сава над телом свог оца измирио посвађану браћу Стефана и Вукана, ова представа је реферисала на савремену политичку ситуацију, указујући на потребу националног јединства у веома сложенем политичком тренутку. Тиме је у српско религиозно сликарство XIX века уведена важна тема која ће током читавог столећа често бити варирана у српском сликарству с обе стране Саве и Дунава.

С њом започиње процес секуларизације вере и сакрализације нације, који ће довести до концепта религиозног сликарства као историјске истине, како га је у нашу науку увео Мирослав Тимотијевић. Религиозне слике у храмовима и даље су имале своју примарно литургијско-обредну функцију, дакле, биле су прилагођене службама које се у њима врше, као и месту на ком су постављене, што је неретко условљавало и тематски избор. Истовремено, нарочито када је реч о светитељима дома Немањина, оне бивају одређене и контекстом националне идеологије,

која, у складу са грађанским идеалима, постаје основна структура модерног друштва. У том оквиру уметници достојни звања историјског сликара су на основу историјских извора стварали што је аутентичније могуће ликовне представе. Познавање одежде приказаних ликова, географског подручја, дакле, места радње, те верног приказа историјских ликова, сматрано је предусловом за слику чији је задатак био да подучи и покрене посматрача. Овим се сликарство постављало као морално-дидактичка уметничка грана која је кроз приказ емоција отеловљених кроз гестове и изразе лица приказаних појединаца имала за задатак да морално утиче на посматрача. Притом емоције које су се имале приказати на ликовима нису као у романтизму биле саме по себи вредност већ су биле у функцији утицања на посматрача слике.

У складу с тим, и историја у извесном смислу постаје замена или надопуна религији. Она постаје свеприсутна, а историјски начин мишљења, било да је реч о романтичарско-митском или критичко-научном, дефинише поглед на свет. Историја постаје света, а живот нације у њој постаје мера вредности у садашњости и покретач пројектоване будућности, односно такозваног живота у нацији. У том контексту лик Светог Саве и његово узорно дело, изворно ослоњено на историјске чињенице и житија Доментијана и Теодосија, постају основ за његово смештање у оквиру националне идеје. Самим тим, и црквене слике, односно религиозне слике у ширем смислу, са ликом Светог Саве манифестују причу. Тај историјски наратив рефлектује се и на сликарство, што показује и тема Свети Сава мири браћу, на коју је већ указано примером из Богородичине цркве у Земуну. Сцене из живота Светог Саве, нарочито оне пријемчиве за разумевање и ангажовану прераду садашњости, постају прилагођене сликарству заснованом на фабули и радњи која, поред верског, има и морално-дидактички карактер прилагођен световном обрасцу. Сlike из историје тако постају обрасци и путокази у креирању личне побожности, али и препознатљиви симболи у служби обликовања колективног идентитета.

Пренос модерних схватања из јужне Угарске на тло устаничке Србије довео је и до савременијег виђења лика и дела Светог Саве. У том духу је учени Викентије Ракић 1807. године написао *Тройар Свѣйом Сави архијейскоју срѣскому*, који је уједно био и прва песма посвећена ослобођеном Београду. Убрзо је лик Светог Саве уписан и на звоно Карађорђево Велике школе 1810. године, које је 1840. године пренето у Лицеј, када је у Крагујевцу уприличена велика свечаност. Тиме је већ од самих почетака у младој српској држави подцртан значај Светог Саве као заштитника просвете и првог српског просветитеља. Знатно касније, 1905. године, звоно је пренето у новоосновани Универзитет у Београду, чиме је потврђен

континуитет идеје о Светом Сави као патрону српске просвете и образовања.

У светлу претходних чињеница може се сагледати и представа Светог Саве и Светог Симеона, насликана 1813. године у певници Карађорђеве цркве у Тополи. Дело сликара Петра Николајевића Молера, изведено у донекле наивном академском маниру, материјализовало је идеју државног и верског континуитета обновљеног у политичком програму Карађорђево Србије. Овај сликар и устанички војвода, обучен основама сликарског заната код Стефана Гавриловића у Карловцима, извео је сложени програм живописа цркве Светог Георгија у Тополи. Подучен основама сликарства, али и актуелним идејним концептима који су струјали у Срему, и овај устанички првак био је преносилац модерних ликовних струјања у Карађорђеву Србију. Ликови двојице најуженијих Немањића, оснивача Српске аутокефалне цркве и српске средњовековне државе, послужили су као идентификациони образац обнове државе и Цркве након вишевековног ропства.

Идеја прожимања верског, дакле православног, елемента и дефинисања концепта патриотизма и националне идеје међу Србима условила је даље продубљивање улоге и места Светог Саве као идентитетског симбола српског народа, али и других православних народа на територијама настањеним Србима. Идеја верског патриотизма материјализована је у ликовима првих Немањића који, заједнички држећи макету манастира Хиландара, указују на значај овог древног манастира и на његово место у животима Светог Саве и Светог Симеона. Тиме је на симболичан начин подцртана и веза древне царске лавре и Карађорђевог цркве у Тополи, којом је требало потврдити идеју обнове некадашње славе средњовековне краљевине и царевине у новом политичком и идеолошком програму устаничке Србије, под вођством харизматичног хероја и првог оца модерне српске државе, Карађорђа Петровића, и то у Тополи, срцу нове модерне српске државе.

Од тог периода напоре се у модерној српској држави и међу деловима срп-



Петар Николајевић Молер, Свети Сава и Свети Симеон, Црква Светог Георгија у Тополи, 1813.

ског и православног народа на тлу јужне Угарске негује култ Светог Саве. Поготово у Кнежевини, а потом и Краљевини Србији, он задобија и државотворно значење, док се на територији Хабзбуршког царства умеће у оквире дозвољеног испољавања верске и националне другости српске заједнице, те постаје основ наддржавног, верски и национално одређеног култа најпоштованијег националног светитеља.

Узимајући у обзир претходна дешавања, скупина угледних Срба основала је 1826. године Матицу српску и за дан свог прослављања изабрала Савиндан. Настапак ове најстарије српске научне, културне и просветне установе на Дан Светог Саве несумњиво указује на идеју континуитета и одржања традиције. Идеали модерног просветитељства, засновани на образовању и вери у опште јавно добро и постављени на темељима научног позитивизма, а у овом периоду и националног романтизма, у Светом Сави видели су првог српског просветитеља, па стога није, дакле, без разлога што су темељи Матице српске везани за дан његовог прослављања.

Уметност је континуирано пратила шира верска и културна струјања, па је наставило да се практикује приказивање Светог Саве на престоним иконама на иконостасима цркава. Сликари Никола Алексић је 1826. године насликао Светог Саву управо у тој зони иконостаса цркве у Молу. У питању је црква посвећена Светом Сави што је чини посебно важном за разумевање уздизања култа Светог Саве на тлу Карловачке митрополије.

Настављена је и пракса сликања представе Светог Саве на архијерејским троновима. Тиме је потврђена пракса дугог континуитета Српске цркве која своје утемељење дугује управо Светом Сави. Стога је и сваки нови архијереј, у преносном смислу, уподобљаван лику родоначелника Српске цркве у пастирској служби.

Константин Данил, водећи сликар бидермајерско-назаренске ликовне поетике, насликао је светитељев лик у архијерејској одежди за владичански трон Успенске цркве у Панчеву, у периоду од 1828. до 1835. године. Данилов неприкосновени статус међу црквеним сликарима у Банату у том периоду довео је до његовог ангажовања. У садејству са ученим панчевачким протом Константином Арсеновићем, сликар је извео програм иконостаса и пратећег мобилијара, утврдивши ликом Светог Саве канонско прејемство српских архијереја од оснивања Цркве до тог доба. Уписивање лика протe Константина Арсеновића у портретску представу Светог Саве говори о реалистичким особеностима сликара у том периоду, који су у природи тражили узор, али и о осавремењавању древних ликова посредством актуелних судеоника, чиме се истиче концепт приближа-

вања древних тема савременом посматрачу. Такође, богато панчевачко становништво и црквена општина уложили су значајна средства у опремање ентеријера цркве, те је и оквир за Данилову представу Светог Саве, у овом случају сам архијерејски трон, одавао репрезентативан утисак. То је доприносило осећању достојанства српског грађанства, али и новом статусу православног становништва и Карловачке митрополије у Аустријском царству.

У првој половини XIX века у европској култури и науци дошло је до утемељења модерног концепта хероја. Идеја великих људи који улазе у светску историју и иза себе остављају велика дела, несумњиво подупрta романтичарским схватањем о изузетним појединцима, већ је уочљива у Кантовој тези о рађању генија. Ти изванредни појединци, достојни историје, остављају своја дела заувек, а њихово име, сходно античком концепту уметности памћења, живи трајно. Ову идеју сублимирао је учењак Тома Карлајл у знаменитом циклусу предавања *О херојима* из 1840. године. Између осталог, у својој класификацији типских фигура хероја, издвојио је и хероје вере. Реч је о изванредним и Богом надахнутим верским првацима и реформаторима, али и утемељитељима црквених организација који су у домену религиозног искуства мењали ток историје.

У сваком случају, овај концепт убрзо је постао познат и у српској средини, што је несумњиво садејствовало са ангажованим тумачењем личности Светог Саве не само као хероја вере већ и као хероја нације и њене просвете. О томе сведочи и утемељење Дана Светог Саве, 14/27. јануара, као школске славе 1840. године, одлуком Совјета Књажевства Србског од 2. јануара, а на предлог Атанасија Николића, ректора Лицеја у Крагујевцу. Тако је, по одлуци Попечитељства просвештенија, Свети Сава проглашен за патрона свих наших школа. Од тада се Све-



Константин Данил, Свети Сава, архијерејски трон Цркве Успења Пресвете Богородице у Панчеву, 1828–1835.



ти Сава прославља на свечан начин, стекавши током времена неформалну титулу првог српског просветитеља и народног учитеља. О снази визуелних уметности сведочи и чињеница да је током прославе, у вечерњим сатима, школско здање било осветљено транспарентом са ликом Светог Саве и српским грбом.

Почетак организованог прослављања Светог Саве у Србији установљен је наредне године. Тада је кнез Михаило Обреновић утврдио прослављање Савиндана „сваке године, по свим црквама Србије, празник св. Саве, првог архиепископа и просветитеља српског”. Традиција прославе Светог Саве као школске славе подразумевала је и сечење славског колача, једење кољива, свечани ручак и друге облике свечаности, који су, уз црквени обред, указивали на прожимање верског и секуларног прослављања Светог Саве као заштитника српског школства, али и све израженијег патрона и заштитника српске нације. Убрзо је дошло до ширења прославе Светог Саве и широм простора настањеног Србима. Тако су прославе забележене у Шибенику 1846. године, Котору 1849. године и у другим местима. Прослава Савиндана обновљена је у Новом Саду након 1848. године, а као школска слава учврстила се током шесте деценије XIX века.

Важну улогу у даљем уобличавању култа Светог Саве у уметности и култури средином XIX века имао је Димитрије Аврамовић. Проистекао из академских поука Академије ликовних уметности у Бечу, а као сликар близак назаренском концепту религиозне слике везаном за обнову религиозног сликарства немачких романтичарских сликара, прешао је у Кнежевину Србију на позив Јована Стерије Поповића и Вука Караџића. У садејству са историзацијом религије и културом историзма која је тежила да критички проучи националну прошлост и у њој пронађе инспирацију за савремену обнову националне уметности, Аврамовић је кренуо путем утемељења модерног религиозног сликарства код Срба. У светлу тога сагледава се и његов рад на осликавању иконостаса, зидног сликарства, али и мобилијара ентеријера Саборне цркве у Београду (1841–1845). У садејству са ученим митрополитом Петром Јовановићем, Аврамовић је насликао сложен програм који је материјализовао патриотско-религиозно сликарство код Срба, спроводећи у дело идеју симфоније Цркве и државе. На архијерејском трону представио је стојећу фигуру Светог Саве у архијерејском орнату, успоставивши иконографски тип који ће током наредних деценија углавном бити понављан на архијерејским троновима и у представама Светог Саве на иконостасима.

У складу са својим реформаторским деловањем, Димитрије Аврамовић је 1845. године упутио и апел Министарству просвете, у коме наводи: „Оно [сликарство] може с временом и народну црквену историју осветлити. Предмети

Димитрије Аврамовић, Свети Сава, архијерејски трон Саборне цркве у Београду, 1841–1845.



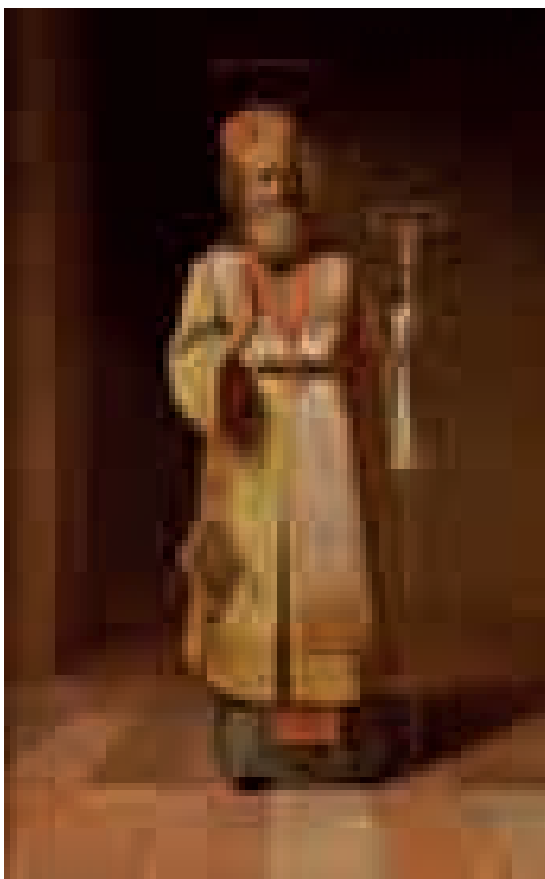
из Србске црквене историје немају се одкуд прегледати, и зато још нигди по Србским црквама и немамо, дела Светитеља Саве, немамо остали свети предака која Српска црква слави.” Овим је Аврамовић утврдио пут даљој историзацији лика и живота Светог Саве. Потреба да се истраже историјски оквири, односно околности живота светитеља, природно је водила ка Хиландару. Стога је Аврамовић и походио Свету Гору, оставивши иза себе и студију *Описаније древности Србски у Светој Атонској гори* из 1847. године у којој је описао и илустровао места и објекте везане за живот Светог Саве. Између осталог, оставио је илустрацију манастирске цркве Ваведенја, као и жезло Светог Саве, које је, према предању, добио од византијског цара Алексија Комнина. Слика је извео и једну од првих представа на тему Свети Сава и деца, додуше реализовану у медију цртежа. Наслонивши се на претходне верзије ове знамените теме, која потиче од представе Доминика Перласке из 1838. године, а потом и варијације на тему Живка Петровића, Аврамовић је наставио овим путем. Такође, Аврамовић је 1847. године поклатио Београдском читалишту представу Светог Саве, а 1852. године насликао још једну, која се чува у Народном музеју Србије, тежећи да канонизује његово ликовно изображење у модерном периоду.

Године 1851. мултимедијални уметник Анастас Јовановић извео је, у медију графике, представу Свети Сава крунише Стефана Првовенчаног. Тиме је успостављен канонски образац за даљу обраду ове теме, која је евоцирала златно доба српске монархије и доводила у везу модерне српске династије са освештаним претходницима из лозе Немањића, послуживши тако и као идеолошки аргумент и као средство постизања легитимитета и легалитета савремене српске кнежевине, а потом и краљевине. У средишту Јовановићеве представе нашла се моћна фигура Светог Саве, несумњиво уобличена у складу са постепеном хероизацијом његовог лика.



Димитрије Аврамовић, Жезло Светог Саве, илустрација из књиге *Описаније древности Србски у Светој Атонској гори*, 1847.

Димитрије
Аврамовић,
Свети Сава,
Народни музеј
Србије, 1852.



У том периоду, 1851/1852. године, настао је и, нажалост, изгубљени циклус представа из живота Светог Саве, који је насликао угледни уметник назаренске ликовне провенијенције Павле Симић. У сарадњи са ученим архимандритом манастира Кувеждина Никанором Грујићем, Симић је насликао следеће сцене: Растков одлазак на Свету Гору, Постриг Светог Саве, Молитва Светог Саве, Свети Симеон се после смрти јавља Светом Сави, Свети Сава васкрсава, и Монашење Стефана Првовенчаног. Следећи писане предлошке, спис Никанора Грујића *Сава Немањић* и Доментијаново *Житије Свѣѣѣѣ Саве*, Симић је илустровао живот светитеља, чиме је његов живот преточио у поучну причу засновану на романтизованој преради историјског наратива.

Године 1857. Урош Кнежевић, уважени сликар у Кнежевини Срби-

ји, упутио је молбу Министарству просвете да за потребе школа и просветних установа у Србији наслика представу Светог Саве као патрона школства и просветитеља српског, која би се потом у литографском медију масовно умножавала. Одговор је био позитиван и приступило се реализацији мултиплицирања и дистрибуције светитељевог лика. Ова представа је вероватно инспирисала и Лазу Лазаревића да напише своју приповетку *Школска икона* (1879), а њено дуго трајање у различитим ликовним варијацијама је несумњиво уткано у лично сећање ђака на сусрет са школском иконом. Тог лика са иконе и црних очију које те свуда гледају, и продиру у душу, и подстичу на позорност, сећа се и Лаза Лазаревић приповедајући о школској икони Светог Саве. На сусрет са школском иконом, или неком другом славском представом Светог Саве сведочи и песма Алексе Шантића *Пред иконом свѣѣѣѣ Саве* (1888), чију прву строфу преносимо:



Анастас Јовановић, Свети Сава крунише Стефана Првовенчаног,
Галерија Матице српске, 1851.

„На Истоку зора плава
Првим зраком просијава.
Из ложнице ја устадох,
Пред икону дивну стадох,
Светитеља Саве
Наше српске славе.”

Павле Симић је 1858. године насликао представу Свети Сава и деца, чиме је наставио праксу приказивања ове теме, а тиме и утврдио основе за њене даље варијације. У донекле ублаженом и лирском маниру, типичном за поетику српских



Дичо Зограф,
Свети Сава,
иконостас
Саборне цркве
у Врању, 1859.

сликара блиских назаренској ликовној поетици, нежним и пастелним тоновима представио је сетног светитеља окруженог децом. Наредне године најугледнији сликар зографског правца – Дичо Зограф, насликао је лик Светог Саве у престоној зони иконостаса Саборне цркве Свете Тројице у Врању. Тиме је потврдио светитељев интегративни значај у епархијама које су се налазиле на рубним подручјима било српске државе, било простора на којима су Срби живели у Османском царству. Известан број представа Светог Саве на иконостасима и архијерејским троновима, насликаних у наредним деценијама на територији Врањске епархије, остаје сведочанство идеје о Светом Сави као националном симболу и заштитнику српске пастве, али и идеје о континуитету Српске цркве и њених симбола. Изведени лик, настао у зографском маниру, у прожимању поствизантијских, барокних и рокајних поетика, као и иконографских типова из ерминија, представља потврду прожимања ликовних поетика и прилагођавања Савиног лика локалном поднебљу.

Године 1861, на Благовештенском сабору у Сремским Карловцима, Свети Сава је проглашен за патрона Српске Војводине, што је додатно утврдило његов култ, и то у годинама када је нотни запис на Химну Светом Сави – *Ускликнимо с љубављу*, кодификовао Корнелије Станковић. Ова песма непознатог аутора, настала вероватно крајем XVIII или почетком XIX века, несумњиво је допринела популаризацији светитељевог лика у верском, али и националном контексту, поставши својеврсно чулно место сећања на славног светитеља.

Током деценија прослава Светог Саве задобијала је све израженији национални карактер, а светитељ је уобличен као интегрални симбол српског народа.

О томе пише и Владан Ђорђевић 1867. године: „Има један дан у години, који се слави по свим земљама српским, као опште народна слава, и то је дан успомене на светог Саву, то је 14. Јануарија. Од Пеште до Пећи, од Ниша и Тимока до јадранског мора, у све четири државе, на које је данас поцепан народ српски, па и по свим државама и варошима јеропским где се само неколико Срба састане, свуда се слави свети Сава.” Ове речи представљају потврду уздизања Светог Саве у водећу фигуру српског светитељског пантеона. Упркос развијеном култу Светог Симеона као оца српске средњовековне државе, светог краља Стефана Првовенчаног као првог српског крунисаног владара, као и других поштованих светитеља, махом регионалног карактера, Светом Сави је кроз просветни систем несумњиво утврђено кључно место у верском систему, али и у секуларном националном памћењу. Тиме су у светитељевој личности сједињене и државотворне традиције средњовековне српске државе, векови памћења под Османлијама и нови секуларни систем комеморативног прослављања, поставши неприкосновена фигура оностране и овоземаљске Србије. Отуда се у великој мери почео и самостално изображавати, те ће се представе са његовим оцем тек спорадично јављати у наредним деценијама.

Године 1871. Павле Чортановић и Адам Стефановић извели су, у медију литографије, веома распрострањену представу Спаљивање моштију Светог Саве. Представивши опипљиво сву драматику тог догађаја, уметници су уобличили једну од канонских представа нације, која је постала део масовне конзумације на простору који су настањивали Срби.

Током наредних деценија и почетком XX века велики број представа Светог Саве извели су сликар Стеван Тодоровић и његови сарадници: супруга Полексија, Никола Марковић и други. Водећи јавни и културни радник тог времена у Србији, Тодоровић је у академском маниру, следећи илустроване Библије, представљао Светог Саву самостално на архијерејским троновима, али и у оквиру историјских композиција на иконостасима, као, на пример, у Вазнесењској цркви у Београду 1881. године.

Стеван Тодоровић је 1875. године извео и представу Свети Сава благосиља Српчад. За Црквену општину у Перлезу насликао је ову представу, потврдивши њен континуитет у српској уметности. Моћна фигура светитеља постаје не само симбол духовности већ и стамености и постојаности православне вере у прошлом и садашњем времену. Четрнаест година касније, Тодоровић је за истоимену представу извео припремну скицу, у медију акварела и гваша. Иконографско решење светитељевог лика је сачувано, али је уметник у медаљоне који спајају декоратив-



Стеван Тодоровић, Свети Сава благосиља српчад, припремна скица за представу из Црквене општине у Перлезу, Народни музеј Србије, 1889.

Зарад просветне намене која је подразумевала оснивање школа за српску децу изван територије Краљевине Србије, било је потребно изградити дом. Тако је 1890. године освећен Светосавски дом у Душановој улици у Београду. Изведен по пројекту угледног архитекте Јована Илкића, са краљем Александром Обреновићем као главним покровитељем, дом је постао простор националне и просветне улоге. О несумњиво патриотском ангажману и едукацији уоквиреној националном идејом сведочи и прочеље зграде, на које су аплицирани грбови српских земаља, док је средишње место заузео вајани двоглави орао монументалних димензија,

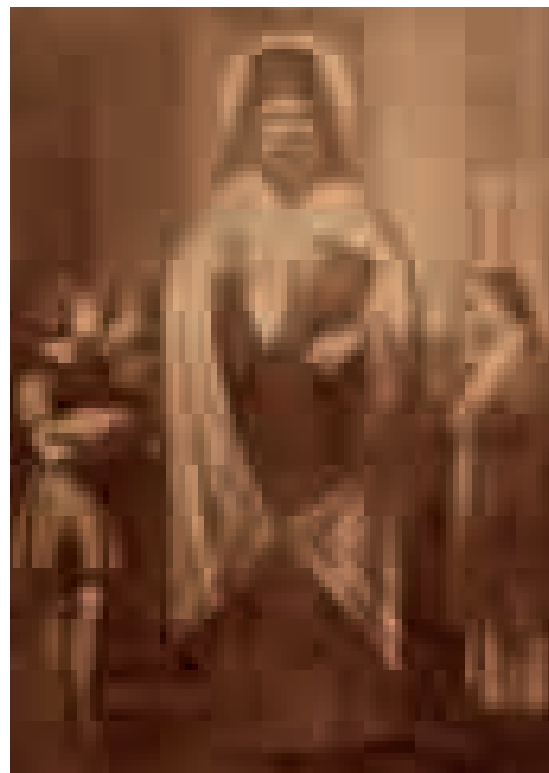
ни рам уметнуо и представе из светитељевог живота: Св. Сава одриче се повратка очинском дому, Св. Сава крунише свога брата Стевана, Св. Сава помирује браћу над очевим гробом, и Прима оца Симеона у манастир. Овим делом кодификовао је кључне сцене из светитељевог живота, које ће у потоњим деценијама бити вариране.

Током девете деценије XIX века збио се још један важан догађај. Године 1886. основано је Друштво Светог Саве, и то од стране водећих интелектуалаца тог времена, међу којима је био и Љубомир Ковачевић, а на челу са председником, професором Велике школе Светомиром Николајевићем. У свом програму имало је културно-просветни рад са јасно назначеним националним призивом. Друштво је имало активну улогу у дистрибуцији књига српским црквеним и школским установама у Османском царству (Стара Србија). Посебно се истиче помоћ цркви у Косовској Митровици, за коју је утврђено да није имала ни *Србљак*.

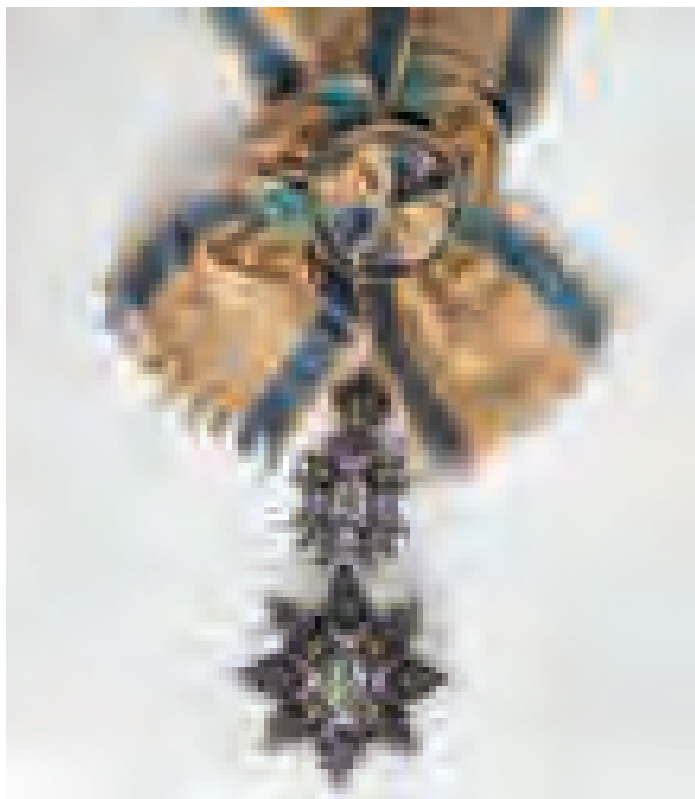
дело вајара Петра Убавкића. Овим је изражена суштина деловања Друштва Светог Саве, које је своје годишње скупштине одржавало на Дан Светог Саве, чиме је истицало допринос светитеља као симбола ангажованог друштвеног рада овог Друштва. У периоду од 1914. до 1924. изграђена је и зграда Друштва Светог Саве. По пројекту архитекте Петра Бајаловића палата је изведена у духу историзма, и била је намењена за становање. Зграда изграђена на углу Душанове улице и улице Браће Барух подигнута је с идејом материјалне подршке деловању Друштва.

Једна мања епизода из живота Друштва Светог Саве чини се веома индикативном за разумевање његовог деловања. Наиме, један од оснивача Друштва и народни посланик у скупштинском сазиву 1905/1906. године – Андреја Парађанин, добио је Диплому Друштва 1889. године. Ова свечана диплома изведена је по нацрту угледног академског уметника, минхенског ђака и српског академика Ђоке Миловановића. Уметник је Диплому обликовао у складу са идеалима Друштва. Изнад пиротског ћилима као симбола народног духа и његове аутентичности, аплицирао је грбове српских земаља које наткриљује окруњени двоглави орао. Поред овог националног и монархистичког симбола, Свети Симеон и Свети Сава насликани су у медаљонима с леве и десне стране. Диплому красе и представе древног гуслара са окупљеним народом, као и приказ Србина са фесом који држи националну тробојку, док га окружују представници Срба из разних региона. Несумњиво, национални дух прожима ову представу, изведену у декоративном маниру и са патриотским набојем. Након годину дана, Диплома је уоквирена декоративним и мајсторски израђеним дрвеним рамом, на чијем се врху нашао лик Андреје Парађанина, чиме је окончан процес његовог личног уписивања у живот и рад Друштва.

Ова мала студија случаја, међутим, није окончана уобличавањем овог рама. Године 1908. Андреја Парађанин поручио је од знамените швајцарске фирме за сатове *Longines* да се, по предлошку већ коментарисане представе Павла Симића Свети Сава са децом из 1858. године, изведе рељефни отисак на поклопцу сата, што се чини веома ретким, ако не и јединственим случајем у српској примење-



Свети Сава са децом, разгледница, (по слици Павла Симића, хромотисак, након 1871)



Орден Светог Саве I степена проф. др Милана Јовановића Батута, радионица Huguenin-Frères (Ле Локл, Швајцарска), Архив САНУ, 1927.

ге у просвети, књижевности и лепим уметностима. На аверсу, у бело емајлираном медаљону, постављен је лик Светог Саве у архијерејској одежди, са митром на глави, уоквирен краљевском круном и двоглавим орлом. Орден је имао пет степени, а орденски знаци су, по његовом установљењу, рађени у више бечких медаљерских фирми, попут *G. A. Scheid* и *Karl Fischmeister*, па је и портрет Светог Саве имао неколико варијанти. Орден је од својих почетака додељиван културним и научним радницима, као и црквеним великодостојницима, а од 1914. године и официрима истакнутим у ратним дејствима. Позната су и два примерка овог ордена са брилијантима – један је добила руска царица Александра, а други се чува у Смитсонијан институцији у Вашингтону.

Године 1891. настала је и друга знаменита представа на тему Свети Сава благосиља Српчад, овога пута у извођењу Ђорђа Крстића. У симболистичком маниру и одступању од ренесансних правила мимезиса, односно идеализованог подражавања природе, Крстић је насликао монументалну композицију. Иреална све-

ној уметности. Изузетно изведена представа потврда је медијског прожимања у српској уметности, али и личне повезаности наручиоца са Светим Савом, чији се лик нашао у једном сасвим необичном медију.

Потребно је истаћи да је сликар Ђока Миловановић био и један од оснивача Друштва Светог Саве. Он је за потребе Друштва извео нацрт медаље, *српске јрбове* на фасади, а око 1885. године је за цркву Светог Николе у Опову насликао икону светитеља у пуном архијерском орнату у стојећем положају, потврдивши и да су се сликари реалистичног правца могли опробати у религиозном сликарству.

Током девете деценије XIX века догодио се још један важан догађај за даљу популаризацију лика Светог Саве и за јачање његовог угледа међу Србима. Наиме, 1883. године установљен је Орден Светог Саве, који се додељивао за заслу-





Стеван Тодоровић, Свети Сава, иконостас Цркве Светог Николе на Новом гробљу у Београду, 1893–1894.

народном светитељу, што се опажају на држању и у погледу, на покрету тела и изразу лица оних ликова који су представљени у младалачком добу и народном ношиву, значи све Српство. Женска страна оличена је у младој, душевног погледа матери с напршчетом на рукама и ћеркицом поред себе. Ти душевни и свети осећаји, који су обузели све представљене чланове српскога народа, нараствена су садржина слике.” У складу са препоруком Валтровића, Крстићева слика је пренета у масовне медије (литографија, олеографија, разгледница), чиме је стекла велику популарност и истакнуто место у колективном памћењу.

Током последње деценије XIX века Стеван Тодоровић извео је и једну релативно необичну представу Светог Саве. Наиме, уметник је у медаљону горње зоне сликаног иконостаса цркве Светог Николе на Новом гробљу (1893–1894), као пандан лику Светог Симеона, насликао и представу Светог Саве. Попрсје светитеља уоквирено је златном позадином, што представља новину у Тодоровићевом раду и последица је актуелних неовизантијских и истористичких реминисценција у бечком сликарству, које су утицале и на Тодоровићев израз у овој представи.

Средином последње деценије XIX века дошло је до све учесталијег истицања Светог Саве у верско-политичком програму Карловачке патријаршије. Тих година, а у време прославе 300-годишњице од спаљивања моштију Светог Саве,

тлост, имагинарни простор и зачудне боје дефинисали су ову представу. Занимљивом се чини и промена у представљању деце у односу на раније варијанте ове теме. Крстић је децу претворио у мале Србе из различитих региона. Обукавши их у различите костиме, он је, у складу са идејом интеграције националних посебности, односно региона, у један идентитетски образац, а то је сâм Свети Сава, извео своју визију националне кохезије, о чему је сведочио и сликарев тумач и водећи културни радник у Србији тог времена, Михаило Валтровић: „Мисао је чиста и јасна, и потиче природно из оне представе која се у Српству створила по Св. Сави као народном просветитељу. Општост њена изведена је допадљиво сложеним колом представника свију српских крајева око Св. Саве, као узвишеног и штованог учитеља. Осећају су ту из дубоког поштовања према

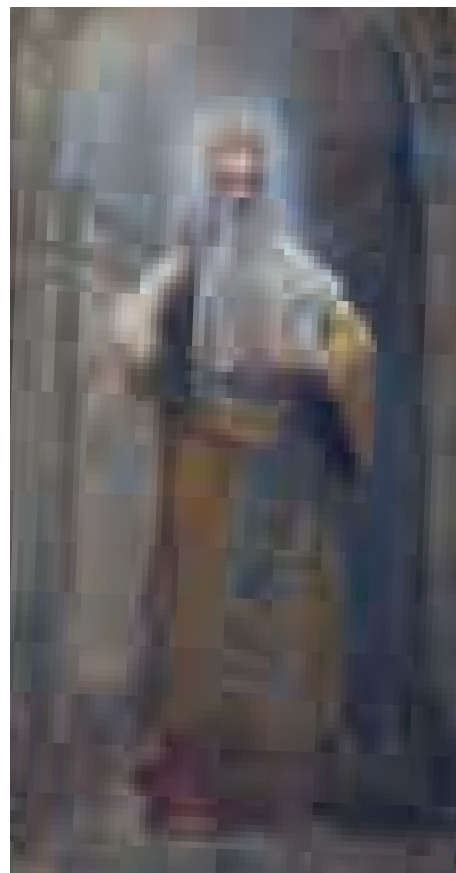
Ћорђе Крстић, Свети Сава благосиља Српчад, Народни музеј Србије, 1891.

патријарх карловачки Георгије Бранковић је основао Фонд Светог Саве.

Током последње деценије XIX века изведене су и две важне представе Светог Саве. Наиме, Ђорђе Крстић је 1896. године насликао светитељеву фигуру за архијерејски трон цркве у Чуругу. Минхенски ђак и преносилац модерних, симболистичких струјања у српску средину, представио је Светог Саву више као визију, а мање као историјску личност. У складу са замишљеном логиком симболизма, који је у свом антиакадемизму тежио укидању ренесансне перспективе, реалних боја и сценских ефеката историјске слике, Крстић је представио визионарски лик Светог Саве, који обитава у надземаљској стварности, а не у реалном простору.

С друге стране, Урош Предић, несумњиво најзначајнији црквени сликар последњих деценија XIX и прве половине XX века, у академском маниру, поштујући правила прикладности, представио је Светог Саву на архијерејском трону капеле Патријаршијског двора у Сремским Карловцима (1897). Овај сликар, са неслужбеном титулом дворског сликара карловачких патријараха Георгија Бранковића и Лукијана Богдановића, у другачијем маниру од Крстића, представио светитеља, и то у складу са тежњом да прикаже његов историјски лик. Тако су се у једном тренутку два сликара различитих поетика нашао пред истим задатком – да на простору Карловачке митрополије насликају две сличне, а ипак различите представе Светог Саве, потврђујући тезу да је виђење светитеља и његовог лика уједно било и виђење самих уметника, и то не само прошлости већ и садашњости.

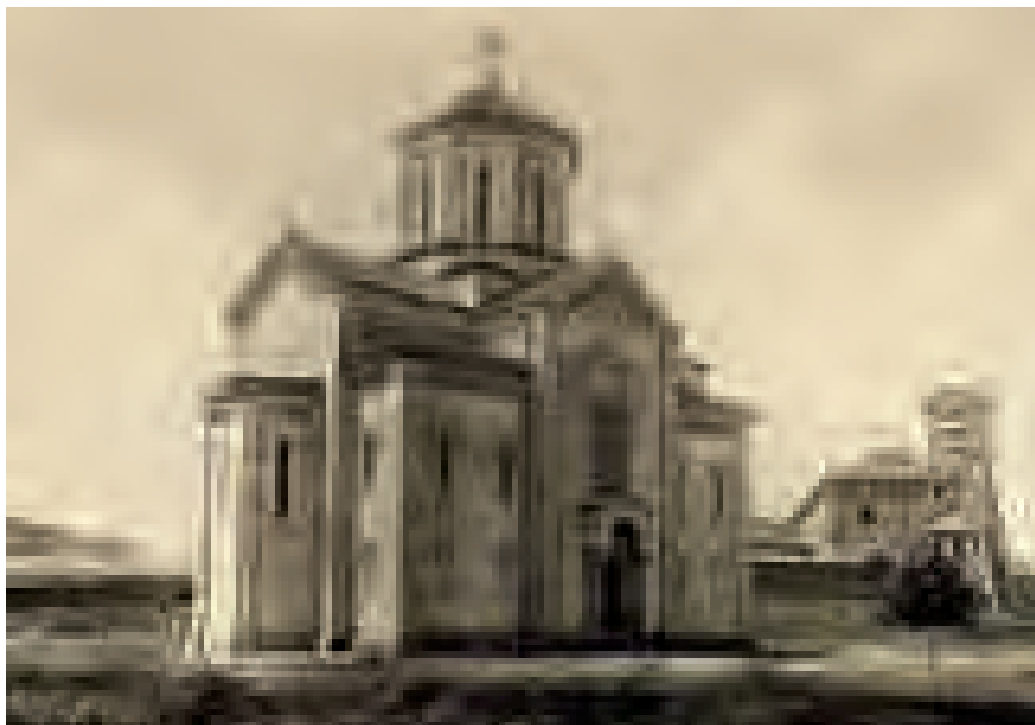
Црквена архитектура је такође имала истакнуту улогу у материјализацији култа Светог Саве. У низу важних градова у Европи и Америци су током последње деценије XIX века подигнуте цркве у спомен на првог српског просветитеља. У периоду од 1890. до 1893. године подигнут је Саборни храм Светог Саве у Бечу. У палати Српске црквено-школске општине, изведеној у складу са начелима историзма уметнута је једнобродна црква. За потребе Црквене општине Урош Предић је 1912. године насликао стојећу фигуру Светог Саве у архијерском орнату, потврдивши употребу разноликих уметничких медија у ширењу култа Светог Саве у срединама са значајном српском заједницом. У Америци је прва црква посвећена



Ђорђе Крстић,
Свети Сава, архијерејски трон
Цркве Вазнесења Господњег
у Чуругу, 1896.

Урош Предић,
Свети Сава, архијерејски трон
капеле Патријаршијског двора у
Сремским Карловцима, 1897.





Андра Стевановић, Црква Светог Саве, Косовска Митровица, 1896–1913.

Светом Сави подигнута у Џексону (Калифорнија). Изграђена 1894. године у локалном стилу, указала је на потоње мапирање овог континента црквама подигнутим у спомен на Светог Саву.

У спомен на 300-годишњицу спаљивања моштију Светог Саве основан је 1895. године Одбор за подизање спомен-храма. На челу Одбора налазио се митрополит Михаило. За место градње изабран је Врачар у Београду, где је требало да буде подигнут репрезентативан храм. Међутим, од те идеје се због недостатка средстава одустало. Уместо њега, 1895. године подигнута је капела скромнијих димензија.

У основној тачки програма Друштва за подизање храма Светог Саве стајало је следеће: „Друштво за подизање храма Светог Саве оснива се са задатком да оствари давнашњу жељу васколиког Српства подизањем велелепног Храма на Врачару, као месту на којем су спаљене свете мошти Божјег угодника и првог српског архиепископа и просветитеља.” Након десет година отворен је први конкурс за

градњу спомен-храма, што је пропраћено позивом за изградњу храма патрону српских школа, који би био изведен у српско-византијском стилу, али ће проћи још две деценије до расписивања новог конкурса. Упркос првопласираном пројектном решењу Светозара Ивачковића које је предвиђало да храм буде изведен по моделу Грачанице, до реализације те идеје није дошло. Комисија је сматрала да ниједно од конкурсних решења није адекватно, па је настао застој у припремама за подизање великог храма.

Године 1896. збио се један важан догађај – започета је изградња храма посвећеног Светом Сави у Косовској Митровици. Храм је изведен по пројекту академског архитекте Андре Стевановића и представљао је градитељску синтезу неорашког стила и актуелних учења неовизантијске архитектуре бечког архитекте Теофила Ханзена (Theophil von Hansen), које су у Србију преносили његови ученици, међу њима и сâм Андре Стевановић. Поводом градње храма огласио се и песник Алекса Шантић, који му је посветио родољубиву песму под насловом *Србима у Митровици на Косову* (1896), из које смо издвојили неколико строфа:

„Дјело Српство данас клечи
И крст часни меће на се,
А молитва чиста, света
У висини таласа се:
Дај им, боже, воље јаке,
Да издржат муке могу,
Да доврше свето дјело,
Посвећено теби — Богу;
Па кад кубе сјајног храма
У твом јарком сунцу сине,
И забрује звона света
Јасним звуком са висине.”

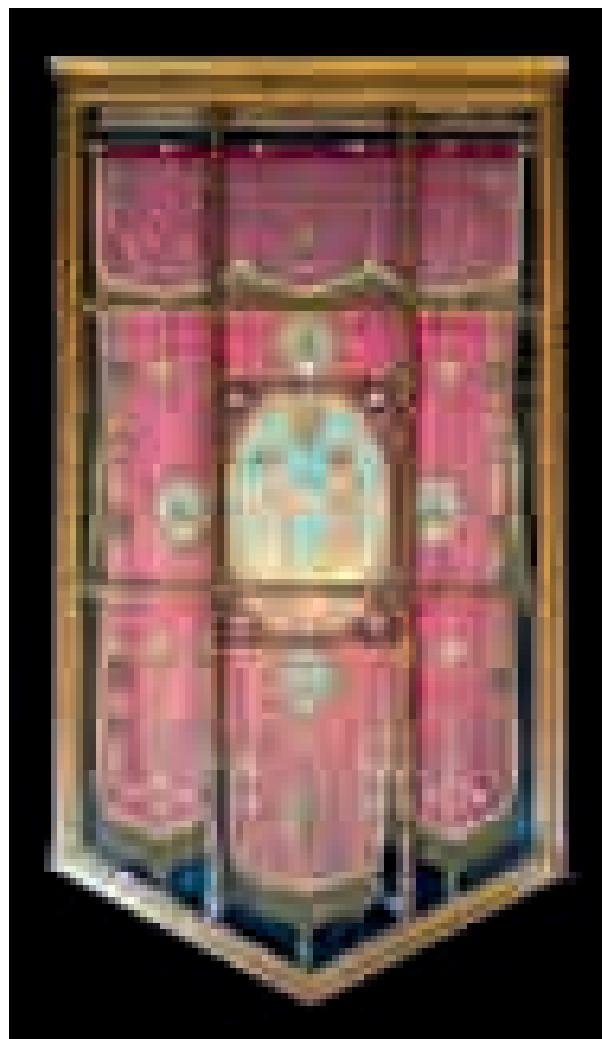
Очигледно јак национални набој песникових стихова указује на то са каквом је пажњом српска средина пратила изградњу овог храма, који је поред верског имао и национални значај. Градња храма на заветној земљи оживела је сећање на дане ишчезле славе, али је указала и на идеале српске елите, која је будно пратила положај српског народа у тадашњим областима Османског царства. Стога је и избор Светог Саве за патрона храма истакао његов свенационални значај, будући да су Срби, али и други православни, најпре кроз богослужбене потребе испове-

дања своје вере, у Светом Сави видели и симбол националног идентитета.

У сличном духу, а по нацрту Михаила Валтровића, у Бечу је 1899. године изведен скупочени барјак који је краљ Александар Обреновић даривао манастиру Хиландару. И овде су ликови родоначелника српске средњовековне државе и Цркве дефинисали симболички осмишљен барјак који је потврдио идеолошки програм последњих Обреновића, настојећи да њихов пољумљани легитимитет веже за светородну лозу Немањића. Истицање Хиландара у то време није било само део идеолошке стратегије последњих Обреновића већ и део процеса сагледавања овог древног топоса као исходишта Светог Саве, али и као актуелног националног топоса, који је у том периоду прешао из бугарских руку у руке српских монаха.

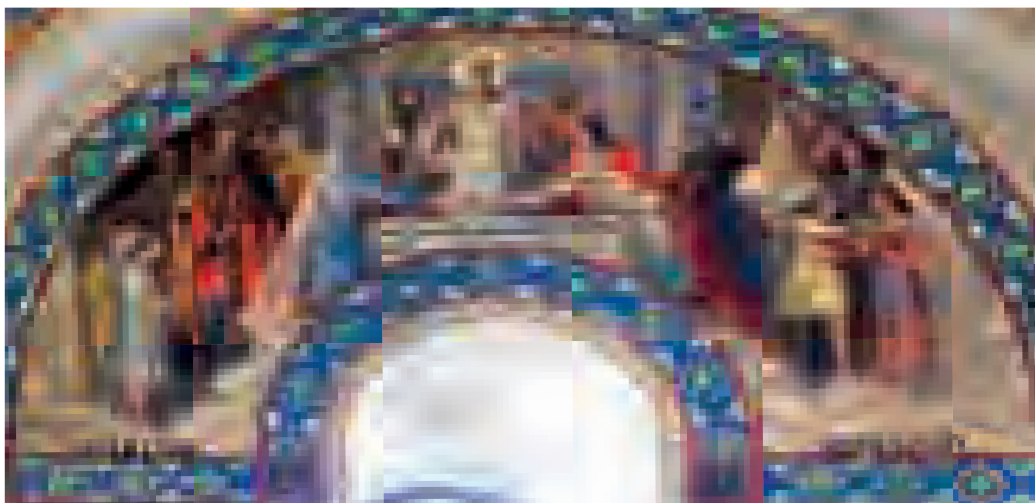
Крајем XIX и почетком XX века настале су и две представе Светог Саве из домена примењене уметности. Године 1902. краљица Драга Обреновић даривала је Саборну цркву у Београду катапетазмом, у чијој су средини били извезени ликови Светог Саве и Светог Симеона. Изведена од стране терзије Светислава Љ. Костића, а по нацрту Владислава Тителбаха, ова декоративна катапетазма својим је симболичким језиком истакла углед двојице славних Немањића.

Почетком XX столећа на зидовима монументалне Саборне цркве Свете Тројице у Неготину насликано је неколико сцена из живота Светог Саве (1901). У складу са идејом о зидовима цркве као илустрованој читанци, поред самосталних стојећих фигура светих средњовековних архиепископа и владара из лозе Немањића, насликане су и сцене из живота светог Саве: Свети Сава одбија краљевске почести, а прима монашки чин, Свети Сава прима оца у манастир Хиландар, Свети Сава мири браћу и Свети Сава крунише брата Стефана. У складу са идејом симфоније српске средњовековне духовне и световне власти, као и са



Михаило Валтровић, Барјак краља Александра, Манастир Хиландар, 1899.





Стеван Тодоровић, Свети Сава мири браћу, Црква Свете Тројице у Неготину, 1901.

наративом о златном добу српске државе и њене Цркве, представе из времена Светог Саве постале су материјализована стварност у бојама савремене српске државе и њене Цркве, а сам Свети Сава симбол националног духа на рубним подручјима српске државе, каквом је у том периоду била Тимочка епархија. Потврда посебног назначења лика Светог Саве у овим подручјима, и посебно у Саборном храму у Неготину, јесте слика Свети Сава благосиља Српчад, дело сликара Павла Чортановића из 1885. године.

Ангажовани национални рад епископа тимочног Мелентија у вишенационалној средини имао је изразит национални призив, те су сцене из средњовековне историје, у чијем се средишту налазио Свети Сава, имале велику улогу. У манастирској цркви, где је већ одраније био насликан лик Светог Саве на архијерејском трону, дело сликара Павла Чортановића из 1888. године, овим је делом употпуњен наратив о животу светитеља Српске цркве. У том контексту сагледава се и сцена Свети Сава мири браћу коју је на своду припрате цркве манастира Букова, а по нацртима Стеве Тодоровића, извео Милисав Марковић 1902. године.

Нестанак династије Обреновић са политичке сцене није променио свезу између Хиландара и српске монархије с почетка XX века. Идеолошки програм последњих Обреновића, везан за манастир као кључни национални и верски топоним изван Србије, настављен је и по доласку Карађорђевића. Овога пута дар је дошао са



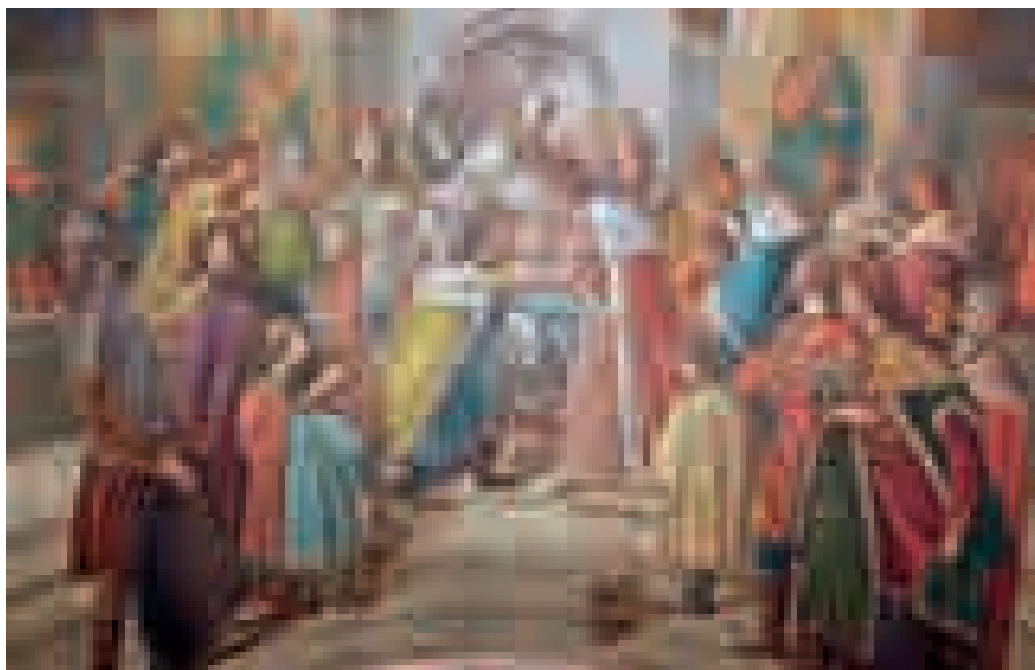
Павле Чортановић, Свети Сава, архијерејски трон манастира Букова, 1888.

друге стране, те су монаси манастира Хиландара даривали краља у спомен на његов долазак на престо 1903. године. Они су монарху поклонили икону Светог Симеона и Светог Саве, рад светогорских монаха руског манастира Светог Пантелејмона. У бајковитом маниру, готово хиперреалистички, начињена је сложена и иконографски вишеслојна икона. Из светог тела Светог Симеона ниче лоза светородне лозе Немањића. У самом врху композиције, изнад ведуће царске лавре Хиландара, приказани су Свети Симеон и Свети Сава како држе макету храма Хиландара који представља њихов најважнији заједнички израз оданости православљу. Овим је потврђена идеолошка свеза манастира Хиландара и српске круне, без обзира на тренутну династију, као и култ Светог Саве, који није био развијен само међу Србима већ и међу другим православнима, у овом случају међу руским монасима.

Ђорђе Крстић је 1906. године насликао једну необичну представу Светог Саве под називом Тебе Бога хвалим (Растко). Млади Свети Сава, без браде, и лик Бога, изведен у својеврсном недовршеном маниру, у троуглу сачињеном од тела, указују више на стања него на епизоде из живота Светог Саве. Слика је изведена у складу са антиакадемским начелима, што подцртава њен надреални карактер. О самој слици изјаснио се и Михаило Валтровић, из чијег приказа издвајамо одређене делове: „Младог монаха обузело свето одушевљење и побожна преданост. Слави Бога и предаје му се душом, да му служи целим својим бићем. Служби богу и његовом светом дому жртвује он сва блага и знање владалачког дома, и шлем и мач, прислоњен уз нишу... А млади монах, члан једне владалачке породице, најмлађи је син Немањин, Растко. На слици одевен у расу, он је већ пострижен; већ носи име Сава.”

Овај исечак из светитељевог живота, који га приказује у младости и непосредно након монашења, као да се наслања на славну песму Свети Сава (1889) Војислава Илића, у којој је у стиховима опевана сцена која претходи Крстићевој слици, дакле долазак Растка Немањића у Хиландар:

„Ко удара тако позно у дубини ноћног мира,
на капији затвореног светогорског
манастира [...]



Милисав Марковић, Свети Сава мири браћу, припрата цркве манастира Букова, 1902.

Презрео сам царске дворе, царску круну и порфиру,
и сад, ево, светлост тражим у скромноме манастиру. [...]

За руку га старац узе, пољуби му чело бледо,
а кроз сузе прошаута: „Примамо те, мило чедо.”

Векови су прохујали од чудесне оне ноћи,
векови су прохујали и многи ће јоште проћи.

Ал’ то дете јоште живи, јер његова живи слава,
јер то дете беше Растко, син Немањин – Свети Сава.”

Једна славна песма Војислава Илића и слика симболистичког сликара Ђорђа Крстића као да су спојиле у јединствен чин две епизоде из Савиног живота, долазак у Хиландар и тренутак након монашења. У својеврсној симболистичкој визији, прожетој патосом тамног романтизма, Илић и Крстић спојили су реч и слику и на посредан начин овековечили узрастање младог Растка у Светог Саву.



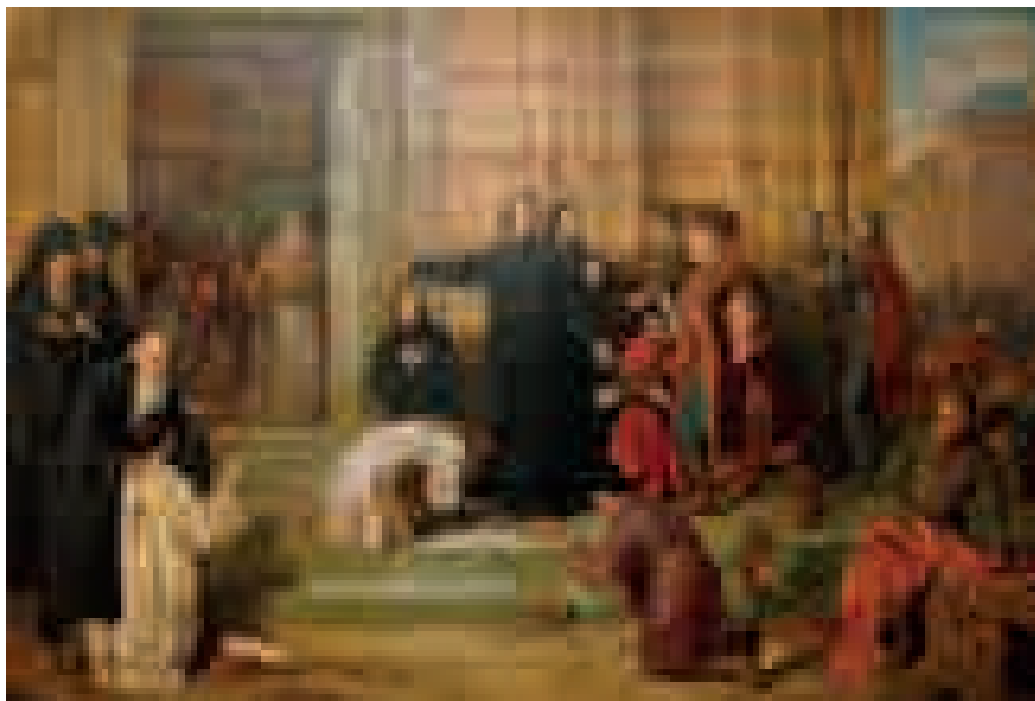
Руска светогорска радионица, Икона Светог Саве и Светог Симеона, Задужбина краља Петра на Опленцу, 1903.

се говори о историјским табловима, треба знати да је специјално српску историјску слику мучно радити, јер је уметник у погледу ношње, опреме, намештаја и других ствари те врсте упућен на претпоставке и нагађања, пошто нема готов никаквих позитивних података. Код Тодоровића се види да је и о томе размишљао, што се нарочито огледа на материјалима (краљевски плашт, појас, орар...), које су врло брижљиво репродуковане на слици. Он ствари ради колико год може савесно. Као леп пример његове уметничке исправности навешћемо портал црквени, украшен орнаментима с Каленића и спољашњу црквену зидну масу, која је по византијском начину сложена.”

Године 1912. Стеван Алексић, минхенски ђак, у донекле другачијем маниру представио је тему спаљивања моштију Светог Саве. У складу са историјском ре-

Притом, у складу са местом Светог Саве као заштитника просвете, а тиме и деце, нису изгубили из вида његову дечју душу и време пре монашења, када је он био, и у извесном смислу остао, вечно дете.

У другој половини прве деценије XX века настале су и две монументалне историјске композиције посвећене животу Светог Саве. Усклађујући се са трендом великих формата у европском и српском сликарству, условљеним великим, театарним, кулним представама које на изванредан начин делују као позоришни мизансцени, Стеван Алексић и Стеван Тодоровић извели су две слике. Тодоровићева представа Пострижење Светог Саве из 1907. године настала је као плански режирана композиција. На основу припремних цртежа, проучавања историјских списа и Савиних житија, те вероватне употребе живих модела, који су фотографисани и потом у одређеним размерама преношени на платно, Тодоровић је извео ову историјску сцену са идејом верне реконструкције стварног догађаја. О томе пише и учени Божидар Николајевић: „Пре свега, кад



Стеван Тодоровић, Пострижење Светог Саве, Народни музеј Србије, 1907.

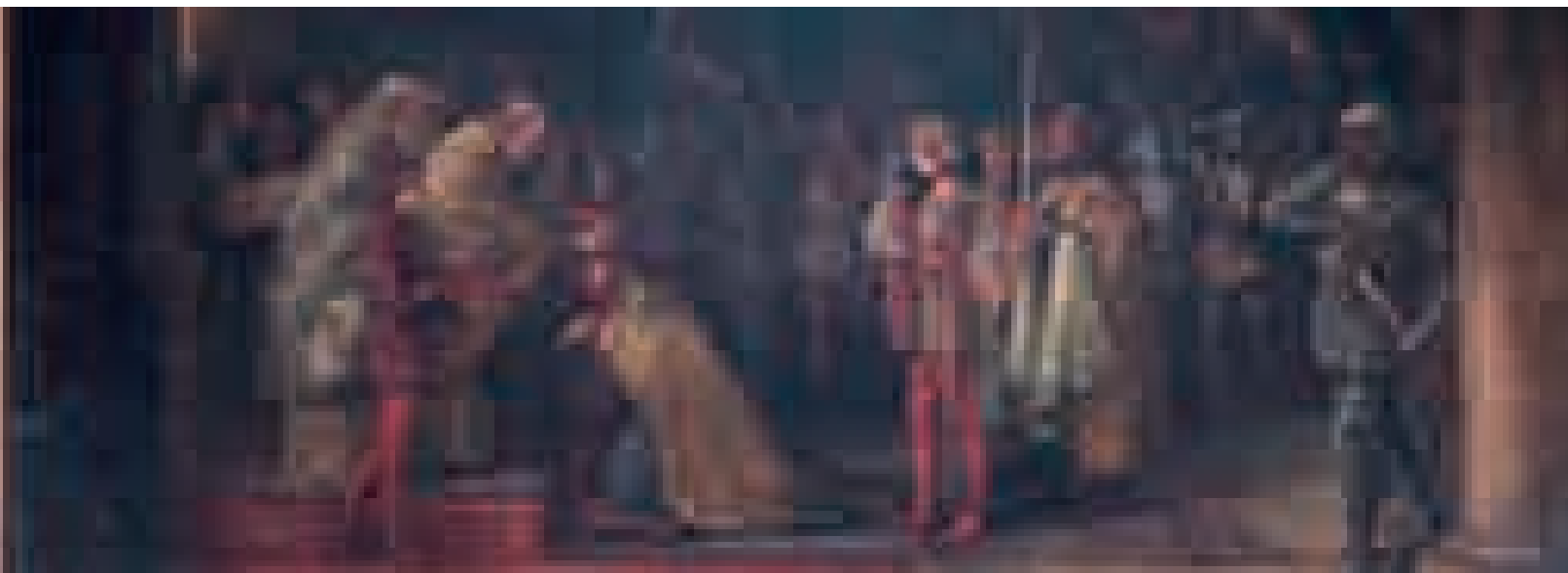
конструкцијом слике и модерним ликовним стремљењима минхенског симболизма, оличеног у драматичној црвеној боји, насликао је страشان догађај уздигнувши га на ниво родољубивог симбола. Тако је, између наратива и симбола, настала ова велика, рекли бисмо театрална слика у спомен на спаљивање моштију Светог Саве, и својеврсни сликани пандан претпоследње строфе Змајеве песме Свети Сава.

Почетком XX века на подручју Карловачке патријаршије положај српског народа постајао је све неповољнији, поготово на тлу јужне Угарске. У таквом окружењу патријарх Георгије Бранковић деловао је у служби очувања верских и политичких права Срба. На таласе католичког прозелитизма и мађаризације реаговало се и путем уметности, која је у извесној мери постала и ангажована категорија у одбрани сопствених права, као што је то била и у време верско-политичког програма Карловачке митрополије у XVIII веку. Тако је, с идејом одбране стечених права, патријарх ангажовао двојицу најистакнутијих уметника епохе – Пају Јовановића и Уроша Предића.



Стеван Алексић, Спаљивање моштију Светог Саве, Народни музеј Србије, 1912.

Паја Јовановић је најпре насликао иконостас Саборне цркве у Новом Саду. Тада је насликао и две штафелајне композиције из 1906. године, постављене на бочне зидове северне и јужне певнице: Свети Сава привлачи руке браћи да се измире и Свети Сава ставља краљевску круну брату Стефану. Изведене у сагласју са историјским изворима, оне припадају времену у коме се, већ од краја XIX века, у српској средини успоставља критички интонирана историографија, коју су предводили, Љубомир Ковачевић, Стојан Новаковић и Иларион Руварац. Управо са таквим уче-



Паја Јовановић, Свети Сава крунише Стефана Првовенчаног,
Саборна црква у Новом Саду, 1906.

ним јавним радницима Паја Јовановић се консултовао приликом извођења својих историјских композиција.

Занимљиво је истаћи да се од првобитне намере да се на архијерејском трону представи Свети Сава одустало, те је уместо њега приказан Свети Никола, што је изазвало незадовољство код угледног Вељка Миросављевића, пароха Успенске цркве у Новом Саду, који је у *Српском Сиону* 1905. године написао следеће: „На то место је смео доћи само српски св. Сава. Св. Сава је ваљда најпотпунији идеал једног хришћанског епископа и учитељ, и организатор, и управник, и родољубив политичар, и молитвеник... па још уз то и Србин! Зар има за српског епископа и српски народ згодније и лепше појаве у црквеној историји да га подсећа на хришћанске дужности у опште, а епископске и родољубиве напосе? Нема!”

Око 1909. године, по налогу патријарха Лукијана Богдановића, и несумњиво у посредним или непосредним разговорима са ученим архимандритом Иларионом Руварарцем, сликар Паја Јовановић насликао је три композиције из живота Светог Саве: Свети Сава крунише Стефана Првовенчаног, Спаљивање моштију Светог Саве и Свети Сава мири браћу. Изведене у складу са историјским позитивизмом, ове пред-



Урош Предић, Свети Сава, архијерејски трон цркве Успења Богородице у Перлезу, 1894–1899.

ставе као својеврсне археолошке маскараде представљају триптих посвећен у славу историјске личности Светог Саве, али се разумеју и као ангажоване представе које упућују на верско и национално осећање патријарха Георгија Бранковића, и пружају потврду легитимитета угрожене српске и уопште православне пастве у време ангажоване мађаризације у праскозорје Првог светског рата на тлу јужне Угарске.

У првој деценији XX века на простору Карловачке патријаршије наставио је да слика Урош Предић. Он је за архијерејске тронове у цркви Успења Богородице у Перлезу (1894–1899) и у цркви Сошествија Светог Духа у Руми (1905) насликао ликове Светог Саве, у већ стандардном реалистичком маниру. Године 1910. је за величајну цркву Преображења Господњег у Панчеву насликао седећу представу Светог Саве. Представивши га на архијерејском трону као моћног предводника Српске цркве, Предић је, с друге стране, кроз сетан и благ, али и одлучан поглед светитеља, указао на вишеструкост његове личности, на њега као архетипску фигуру доброг старца и праведног оца, али и као предводника српске пастве. У том периодује (око 1910) и сликар импресионистичке поетике, Милан Миловановић, насликао две представе Светог Саве у модерном маниру.

Истовремено је у наредном периоду настављена и пракса приказивања младог Светог Саве. Тако је на архијерејском трону у цркви Свете Параскеве у Лапову симболистички сликар Пашко Вучетић 1915. године насликао младог Светог Саву. Нежни младић, налик каквом монаху трубадуру, насликан је више као визија, а мање као историјска личност. У складу





Пашко Вучетић,
Свети Сава,
архијерејски
трон Цркве
Свете Параскеве
у Лапову, 1915.

<
Урош Предић,
Свети Сава, де-
таљ, архијереј-
ски трон цркве
Преображења
у Панчеву, 1910.

са виђењем уметника и његовом ликовном поетиком, светитељ је приказан као типска фигура која симболизује вечну младост Светог Саве. Тако је у тешким данима ратне окупације лик светитеља послужио као утеха и визија која нуди мир и спокој, као својеврсна светлост у тмини Великог рата.

СРПСКИ И ЈУГОСЛОВЕНСКИ ПРОСВЕТИТЕЉ: НОВА УЛОГА СВЕТОГ САВЕ У МЕЂУРАТНОМ ПЕРИОДУ

Након Првог светског рата и стварања нове југословенске државе, Српска православна црква нашла се у новим околностима. Велика држава је својим границама у највећој мери обухватила српско становништво, махом православне вере. Тако је и Српска црква, у складу са победоносним изласком српске државе из рата, била кадра да обнови Патријаршију, што се и збило 1920. године. За ту прилику било је потребно уобличи и панагију за српског патријарха, што се и догодило по нацрту архитекте Пере Поповића и сликара Уроша Предића. Панагија, у чијем се центру нашао лик Светог Саве у архијерејској одежди, потврдила је континуитет Српске цркве кроз векове и истакла стожерну и утемељитељску личност Светог Саве.

О значају уметничког израза у изображавању лика Светог Саве на панагији српског патријарха, као и о својеврсном знамењском значењу насликаног лика који на симболичан начин постаје отеловљење утемељитеља Српске цркве, говори и беседа патријарха Димитрија приликом његовог устоличења у Пећкој патријаршији, у тренутку уручења панагије од стране краља Александра Карађорђевића: „На панагији је свети лик нашег великог светитеља, Светог Саве. Стављају ову панагију на своје прси и гледају на њој лик нашег светитеља, и ја и сви моји будући наследници сећаћемо се увек, колико је велико и колико је свето његово завештање. Које примамо као његови наследници и првостолници Цркве.”

Нову моћ Српске православне цркве поново је манифестовао Урош Предић. Слика неупоредивог ауторитета насликао је 1921. године две представе на тему Свети Сава благосиља Српчад које су временом достигле канонски статус – једну мању за двор, а већу за Државну штампарију. Оне су масовно дистрибуиране у различитим медијима, што је довело до тога да постану најпознатије представе на ову тему у јавном и медијском простору.

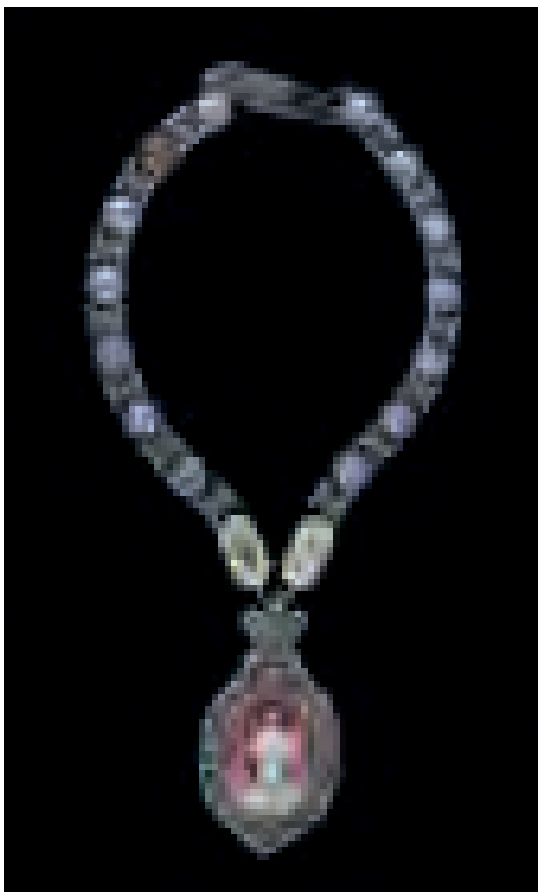
Предић је приказао светитеља делимично седе браде, али светле косе, чиме је несумњиво изменио његово виђење, ускладивши га са актуелним свесловенским покретом и трагањем за древним Словенима. Приказ моћне фигуре светитеља који прима и обједињује децу из свих крајева настањених српским народом имао је и друштвено ангажовану улогу, која је проистекла из претходног раздобља и потребе за обједињењем српске нације у једну целину. Приказ пиротског ћилима материјализовао је идеју непатворености и изворности народног духа и његовог израза, чиме је подцртана и улога светитеља као народног просветитеља.

Осећање оптимизма услед успостављања Патријаршије, чија јурисдикција од времена Пећке патријаршије није била толика, несумњиво се одразило и на уметнике. У том духу можемо сагледати и Предићеву представу Светог Саве за архијерејски трон цркве Светог Николе у Самошу (1924) у Банату, где је сликар представио моћну фигуру светитеља, која одише унутрашњом снагом, али и монументалним телом као симболом васпостављеног јединства.

Године 1926. дошло је до Другог конкурса за подизање храма Светог Саве на Врачару. Оквир за пројекте био је да се црква изведе у српско-византијском стилу из доба кнеза Лазара. Овим је јасно истакнута идеја обнове традиционализма. Идеја о златном добу српске средњовековне државе и њене уметности почивала је на стваралачком замишљању прошлости. У идеалним формама некадашњице виђене су структуре на основу којих се могао уобличити савремени ликовни и архитектонски израз. Овај тренд садејствовао је са ширим културним, идеолошким, друштвеним и другим оквирима времена. Оно што су поједини интелектуалци и уметници током последњих деценија XIX века започели, попут Михаила Валтровића и Драгутина Милутиновића, вршећи теренска истраживања и упознајући се са средњовековним наслеђем, у међуратном периоду прешло је у незванични кредо јавне културне политике. Истраживања Владимира Петковића и других уметника и теоретичара уметности омогућила су оквир за актуелно осмишљавање уметничких пракси по подобију уметности средњег века.

У том правцу текао је 1926. године конкурсни избор за храм Светог Саве. Поред традиционалних решења, која нису давала изразитији ауторски печат, својим квалитетом истакла су се пројектна решења браће Крстић, са реминисценцијама романтичарског експресионизма, потом Душана Бабића, са елементима експресионизма, ар декоа и постсецесије, као и Милана Злоковића и Андреје Папкова, у чијем је решењу доминирала нит експресионизма. Победничко решење потписао је архитекта Богдан Несторовић. Традиционалније замишљен пројекат, по угледу на Грачаницу, евоцирао је архитектуру из доба краља Милутина, док се

Панагија српских патријараха, по нацрту Пере Поповића и Уроша Предића, Двор Патријаршије српске у Београду



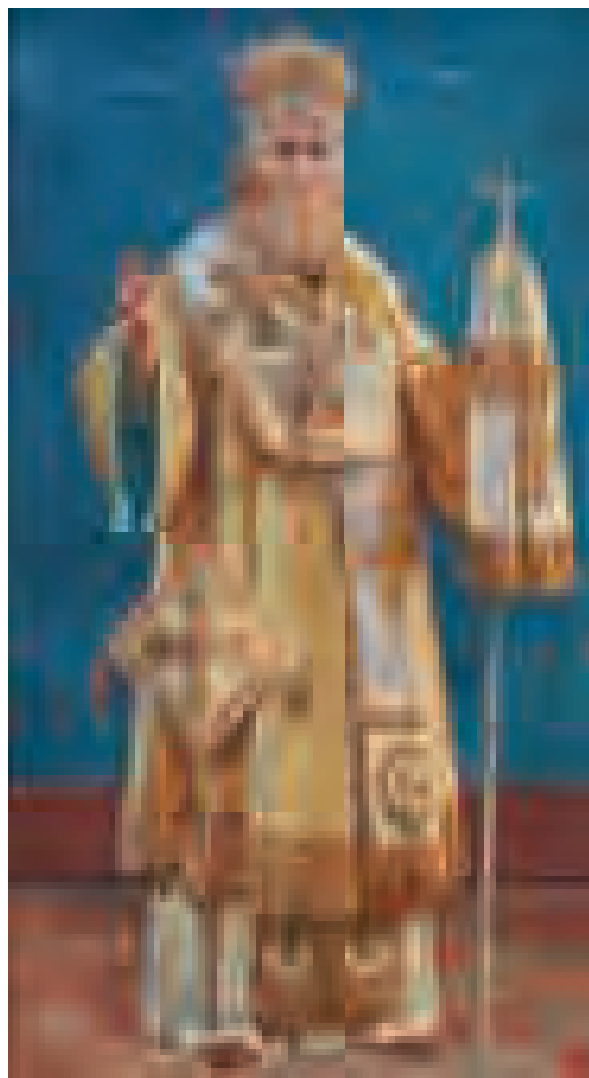
већина архитеката определила за решење по узору на Јустинијанову цркву Свете Софије у Цариграду. Тек 1932. године дошло је до прихватања коначног решења, које је подразумевало да Богдан Несторовић и Александар Дероко начине заједнички пројекат који би се угледао на Свету Софију, што и представља коначно решење храма, са чијом се градњом отпочело у праскозорје Другог светског рата. Услед околности изазваних Другим светским ратом, као и променом државног система након њега, изградња храма настављена је тек после више деценија.

Избор коначног пројекта храма Светог Саве несумњиво потврђује успон традиционализма у српској уметности и култури током треће деценије XX века. Одржавање Другог међународног конгреса византолога у Београду 1927. године, на којем су, између осталих, учество-

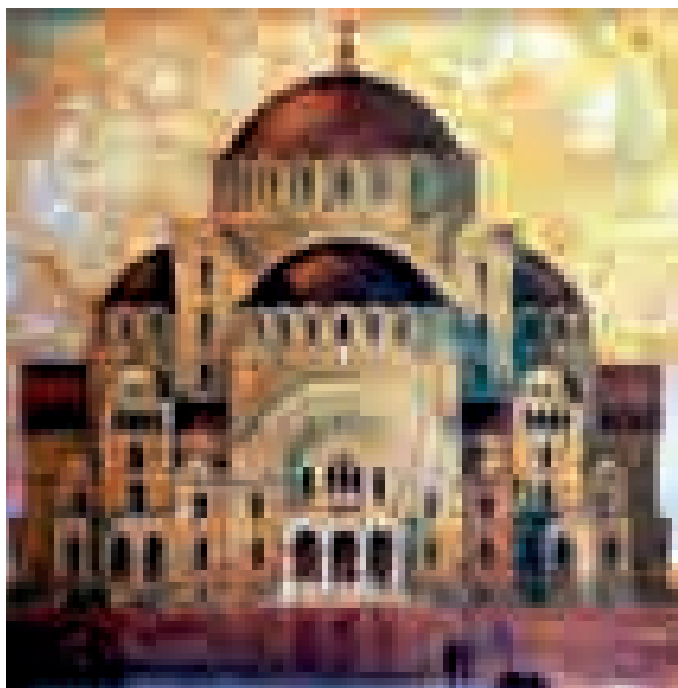
вала светска имена науке, попут Николаја Окуњева, Габријела Мијеа и других, представља потврду таквог правца. У том периоду дошло је до могућности да се српска елита у довољној мери еманципује у односу на западноевропско искуство, на којем су, у највећој мери, били школовани српски уметници и архитекти током XIX и првих деценија XX века. Довољно финансијски, али и интелектуално самостална, живећи у великој држави и делећи искуства своје прошлости са другим народима у заједничкој држави, она је стекла довољно самосвести да крене путем осмишљавања сопствене садашњости, а на основу путање која је водила ка средњем веку. У том дијалогу са собом, и у одмереном сагледавању свог места у европском идејном и уметничком систему, званична култура српске државе и двора, у садејству са традиционалним делом елите и државним пројектима, кренула је путем повратка коренима.

И идеја о изградњи храма Светог Саве била је залог идеје обнове прошлости, и то у монументалном формату који је говорио о цивилизацијској спремности српске културе, снази српске и југословенске монархије у међуратном периоду, али и утопијској слици сопственог положаја на геополитичкој карти Европе. Интегративна личност Светог Саве је кроз идеју изградње велике цркве коначно дефинисана као симбол јединства српског народа и залог сагледавања његовог достојанства, националног идентитета и конфесионалне припадности православљу, некада уобличене унутар византијског комонвелта.

У светлу тога разуме се и промена ликовног израза у Предићевом сагледавању лика Светог Саве. Од академског реализма, сликар је светитеља почео да представља по узору на средњовековне фреске, означивши тиме процес преображаја дела културних токова у српској уметности. Томе у прилог иде архитектонска пракса у том периоду. По пројекту архитекте Момира Коруновића започета је 1929. године изградња храма посвећеног Светом Сави у Цељу. У складу са ауторском прерадом неоморавског стила, Коруновић је уобличио складну архитектонску грађевину, коју је 1932. године дарованим иконама за иконостас обогатио Урош Предић, са подразумевајућом представом Светог Саве. Ово унутрашње и спољашње јединство храмовног ентеријера и екстеријера, изведено у спомен на Светог Саву, говори о потреби изградње цркава на рубним подручјима тадашње државе, чији је центар био у Београду. Превасходно одређена потребама православних верника за обредом, дакле условљена литургијском функцијом, али и изазвана ширењем државне управе и миграцијама српског и осталог православног становништва у присаједињеним регијама, црква у Цељу одговарала је и обједињењу православних на простору са доминантним католичким становништвом и чији су свештеници исказали своје задовољство лепотом икона, о чему



Урош Предић,
Свети Сава,
архијерејски
трон цркве
Светог Николе
у Самошу, 1924.



Богдан Несторовић, Пројекат храма Светог Саве, 1931.

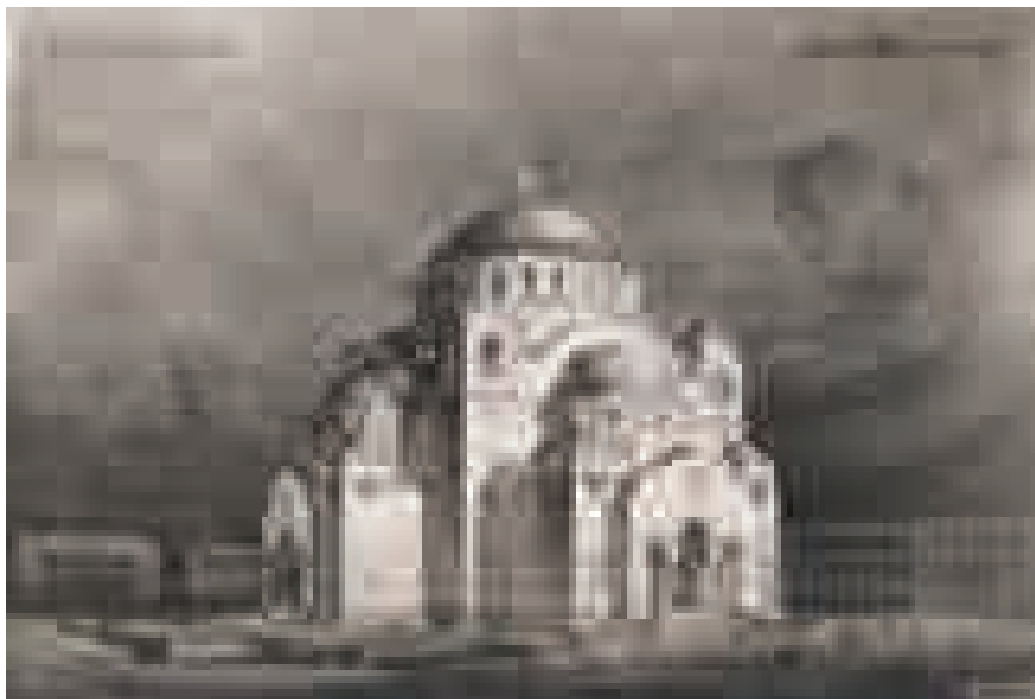
је писао и Урош Предић као о једном од позитивних ефеката његовог деловања на послу уметничког цркве у Цељу. Црква је тако постала мера идеје о материјализацији концепта интегралног југословенства, који је уоквиривао примарно православни и национални идентитет пастве за коју је изграђена, те представља објекат саображен идеји интегрализације и културног прожимања разноликих идентитета и вероисповести у тадашњој вишенационалној и вишеверској држави.

Обједињујући значај Светог Саве у том периоду потврђен је и изградњом манастира Светог Саве у Либертвилу 1931. године. Као верски, али и просветни центар српске емиграције у Америци, на челу са првим америчким и канадским епископом Мардаријем Ускоковићем, цр-

квена заједница је замолила Предића да у новосаграђену цркву пошаље слике за иконостас, што је уметник, у виду дара, и учинио 1935. године, између осталог начинивши и представу Светог Саве за иконостас.

Архитекта Милан Минић је у неовизантијском и неороманском стилу извео цркву посвећену Светом Сави у Дрвару, у периоду од 1932. до 1934. године. Прилагођена особеностима локалитета, црква је складно уметнута у околиш, чинећи се природним елементом тог простора. Идејно, она је указивала на све израженији интегративни потенцијал Светог Саве, који је постао неприкосновени симбол православног, али и националног, српског идентитета.

Упркос настојањима да се почне са иградњом храма Светог Саве на Врача-ру о чему сведочи и перспективни изглед из 1935. године, до тога није дошло. Исте године, услед застоја у извођењу храма подигнута је мања црква. Изведена у неоморавском стилу, по плану руског архитекта Виктора Лукомског, она је дуго деценија била једина београдска црква подигнута у славу првог српског архиепископа. У складу са повратком средњем веку, није био изведен само облик цркве, већ је и иконостас начињен у сагласју са средњовековним традицијама. Иконе на иконостасу представљале су стилизоване светитеље аплициране на златну



Богдан Несторовић и Александар Дероко, Перспективни изглед храма Светог Саве, фотографија, 1935, колекција М. Јуришића

позадину, чиме се тежило осамостаљивању сликарства од европских академских утицаја, који су подразумевали продубљени тродимензионални простор као меру реалне перспективе, у који су смештани реалистично, додуше неретко идеализовани, светитељи.

У том периоду дошло је до врхунца традиционализма у уметности. Око 1930. године окончан је процес уобличавања великих мозаичких зидних целина цркве Светог Ђорђа на Опленцу, маузолеја династије Карађорђевић. Поред самосталне мозаичне представе Светог Саве, изведене по подобију милешевске фреске, на левом ступцу крај иконостаса, на сва четири ступца изведен је и низ сцена из живота Светог Саве. По угледу на циклус Светог Саве из трпезарије манастира Хиландара, дела Георгија Митрофановића из 1622. године, изведен је и актуелни низ сцена. Иначе, ова целина, као и друге представе, изведена је на основу теренских истраживања која су током треће деценије XX века спровођена под надзором водећих домаћих



Момир Коруновић, Црква Светог Саве у Цељу, разгледница, 1929–1932.

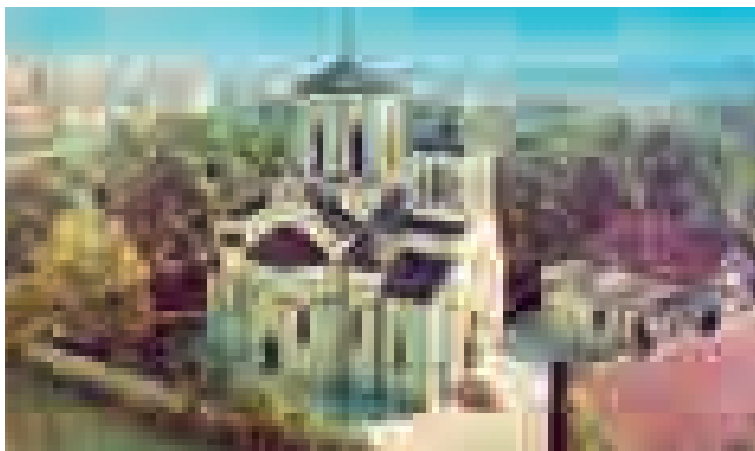
стручњака, попут Владимира Петковића и Милоја Васића, као и руских уметника емиграната, међу којима су били Николај Краснов и Сергеј Смирнов. Том приликом анализирани су, а потом и реинтерпретирани, цитати фресака из важних средњовековних манастира, који су затим у мањој или већој мери копирани у цркви на Опленцу и у неким другим црквама на територији Краљевине Југославије.

У наосу цркве на Опленцу, на ступцима носача лукова, изведен је већ поменути циклус сцена из живота Светог Саве. Уместо изворних 29, колико их је Георгије Митрофановић, служећи се махом Теодосијевим описима Савиног живота, извео у трпезарији манастира Хиландара, опленачки уметници су циклус свели на 24. Изостале су неке од канонских представа из светитељевог живота, попут: Зидање Хиландара, Свети Сава мири браћу, и, коначно, Спаљивање моштију. Иако је тих година од стране Српске књижевне задруге публикувано Теодосијево *Житије Светог Саве*, а француски научник Габријел Мије окончао припреме за публикавање албума о светогорским споменицима, док се Владимир Петковић бавио легенда-

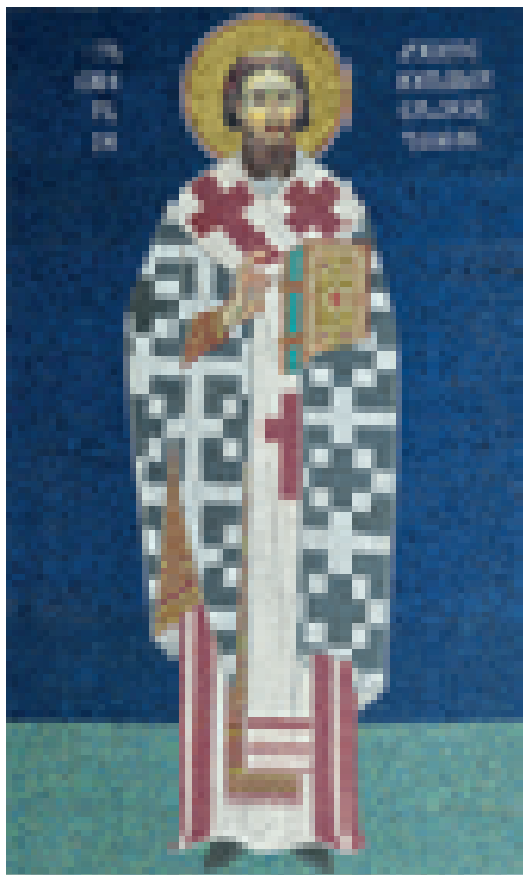
ма о светитељевом животу у старом српском живопису, како наводи Миодраг Јовановић, опленачка верзија је и даље почивала на Митрофановићевом низу:

Растко у лову са пратњом, Бекство у Свету Гору, Растко саветује с калуђером да бежи у Свету Гору, Растко моли родитеље да га пусте у лов, Растков долазак у манастир Русик, Сава носи топле хлебове пустињацима, Светог Саву нападају разбојници, Долазак Симеона Немање у манастир Ватопед и сусрет са сином Светим Савом, Свети Сава добија од византијског цара Алексија повељу за Хиландар, Смрт Симеона Немање, Богородица се јавља Светом Сави и открива му скровиште са благом, Свети Сава проналази два сакривена скровишта, Свети Сава молитвом убија Стреза, Чудо са изливањем мира из моштију Симеона Немање, Свети Сава постаје јеромонах, Патријарх Герман поставља Светог Саву за архиепископа, Свети Сава крунише брата Стефана за краља, Свети Сава моли Бога да пошаље лед с неба на угарског краља, Болесног светитеља море храни рибом, Свети Сава освећује воду на Богојављење у Трнову, Смрт Светог Саве у Трнову, Краљ Владислав моли бугарског цара да му преда мошти Светог Саве, Пренос моштију Светог Саве из Трнова у Милешеву.

Понављање сцена из живота Светог Саве несумњиво је било део ширег уметничког и културног обрта повезаног са савременом реинтерпретацијом златног доба средњег века, али је истовремено било и део династичке стратегије владајуће породице Карађорђевић. Већ смо истакли да је по доласку на власт краља Петра дошло до прожимања династичке идеологије са Светим Савом и манастиром Хиландаром као верским, али и династичким и националним топосом. Посета краља Петра Карађорђевића Хиландару само је утврдила то савезништво, да би на Опленцу оно било потврђено уметничком праксом. Врхунац овог савеза, који је кулминирао опленачким мозаиком у време власти краља Александра, збио се непосредно након његове смрти. Наиме, 1935. године на стубу Гимназије краља Александра у Топчидеру, Урош Предих је насликао једну необичну представу. У уском формату приказао је Светог Саву по узору на средњовековне фреске, пред којим клечи краљ. Постхумни приказ убијеног монарха у молитвеном ставу, пуном скрушености, са



Виктор Лукомски, Мали храм Светог Саве у Београду, 1935.



Свети Сава,
Црква Светог
Ђорђа на
Опленцу,
до 1930.

одложеним инсигнијама своје краљевске власти, упућује на стављање породице и монарха под заштиту моћног светитеља. У том кључу сагледава се и приказ малог наследника престола Петра II Карађорђевића, који, представљен уз бок светитеља, упућује на континуитет династије и монархије у целини.

Током периода Краљевине СХС/Југославије, и неколико уметника модерније провенијенције реализовало је своје виђење лика и дела Светог Саве. Тако су Васа Поморишац и Живорад Настасијевић извели већи број представа из живота светитеља у илустрованим публикацијама.

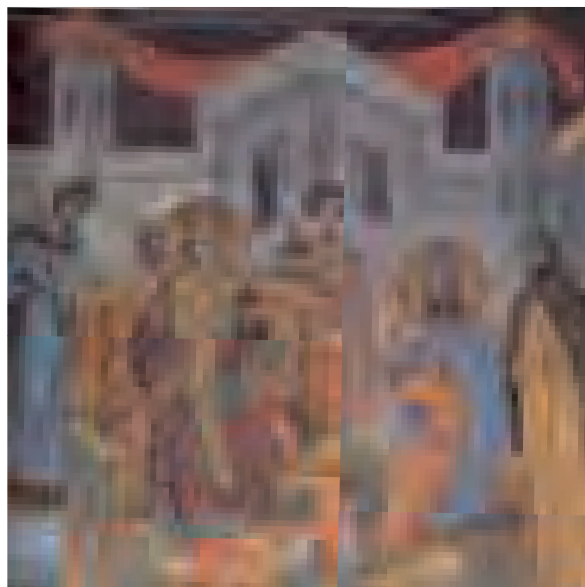
У међуратном периоду, као и током неколико последњих деценија, архитектура је имала истакнуту улогу у прослављању култа Светог Саве, што је убедљиво аргументовано у студији Александра Кадијевића о стилским, односно разноликим поетичким, и функционалним, односно богослужбеним, аспектима црква посвећених Светом Сави. И у медију скулптуре изображаван је лик Светог Саве. Тако је у *Илустрованом лисћу* за 1921. годину публикована биста Светог Саве, окићена националним заставама. Реч је била о прослави Савиндана у Прилепској гимназији, што говори о континуитету прослављања Дана Светог Саве у школским установа-

ма, као и о његовој глорификацији као националног светитеља и заштитника просвете. Биста је била дело наставника цртања Митрофана Косјенка и представљала је, у реалистичном маниру, српског светитеља, док је својом троугластом формом, преузетом из античког света, упућивала на апотеозу изванредног хероја заједнице.

И уметници који нису били Срби материјализовали су снагу култа Светог Саве у међуратном периоду, који је надिलाзио поштовање међу Србима, поставши и визуелни симбол у стварању југословенског идентитета. У складу са концептом интегралног југословенства, Свети Сава је представљен од стране сликара Љубе Бабића и вајара Франа Кршинића, по чијој је замисли изведена медаља Свети Сава благосиља Југословене. Овим је стара тема у којој светитељ благосиља Српчад, модерним ликовним језиком и снажном стилизацијом преображена у замисао о светитељу као заштитнику Југословена, што се у извесној мери

поклапало и са идентификовањем Светог Саве као народног трибуна, из чијих корена проистиче непатворени дух и постојани, органски корен троименог народа.

Око 1935. године коначно је дошло и до покушаја новог, и то званичног, утемељења лика Светог Саве по мери узора старе уметности. Српска православна црква ангажовала је угледног руског уметника академске провенијенције Степана Колесникова да изведе лик светитеља који би се, као званична представа светитеља, дистрибуирао широм црквено-просветних установа. Реалистични приказ светитеља који излази из златне позадине упућује на мешавину класичних академских поука са реинтерпретацијом средњовековног наслеђа, те указује на захтевани модел типизације светитељског лика, што ће у извесној мери поновити и још један руски уметник, Владимир Преодојевич, који ће на сличан начин представити светитеља на иконостасу капеле Светог Симеона у палати Патријаршије Српске православне цркве у Београду.



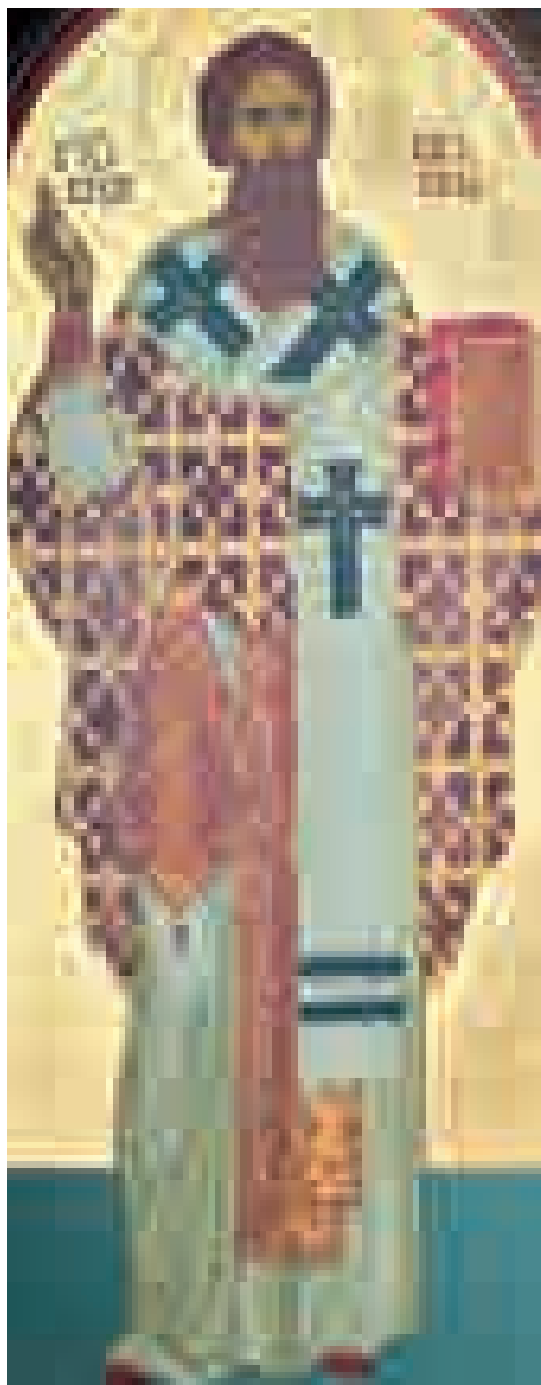
Свети Сава добија од византијског цара Алексија повељу за Хиландар, црква Светог Ђорђа на Опленцу, до 1930.

У НОВОМ ВРЕМЕНУ И САВРЕМЕНОМ ДОБУ:

ОД ИЗМЕШТАЊА ИЗ ЈАВНЕ СФЕРЕ ДО КОЛЕКТИВНОГ СИМБОЛА НАЦИЈЕ

Коначно, Други светски рат донео је велику катаклизму, а период након њега и промену идеолошког и државног устројства. Ипак, и у прелазном добу одржавана је прослава Светог Саве. Тако је 1945. године у Народној скупштини прослављен Свети Сава. Том приликом, на прослави коју је организовао АСНОС (Антифашистичка скупштина народног ослобођења Србије), његов председник Симиша Станковић је рекао: „Право је да наша омладина прослави Светог Саву како то захтева велика историјска данашњица кроз борбени поклич за слободу, братство и равноправност Јужних Словена.”

Очигледно је да је у времену транзиције власти, и у несигурним унутрашњим и спољашњим околностима, новој комунистичкој власти било стало да Светог Саву прикаже као симбол свих народа и народности, и да у времену консолидације своје власти задржи спомен на неупитне симболе претходних времена. Исте године је у великој сали Ректората у Београду, уз сечење колача,



◀ Владимир Предојевич, Свети Сава, иконостас придворног храма Патријаршије српске, око 1935.

одржана прослава Светог Саве. Ипак, Комунистичка партија Србије је исте године упутила допис школама да се Савиндан обележи без верског обреда, али је, на инсистирање Синода СПЦ, прослава у школама ипак одржана уз верски обред. Тежња да се прослава Светог Саве одвоји од верског обреда убрзо је довела до потпуног укидања празника унутар школског система, те су школе од 1947. године радиле на Дан Светог Саве.

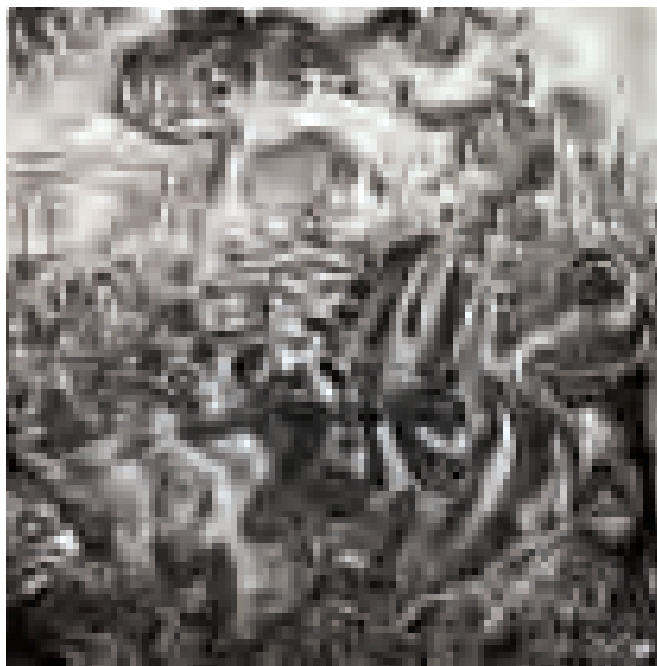
Прослављање Светог Саве у новим околностима одвијало се отежано, те су и уметничко изражавање његовог лика, као и изградња црква посвећених њему, били у паду. Ипак, својим квалитетом и експресивним изразом, типичним за уникатни стил мултимедијалног уметника Александра Дерока, издвајају се представе везане за Светог Саву из 1956. године, које су се налазиле у конаку манастира Хиландара: Смрт Светог Симеона и Спаљивање моштију Светог Саве.

У наредним деценијама Српска православна црква је настојала да одржи спомен на улогу Светог Саве у црквеној и народној историји. Поводом прославе педесетогодишњице Српске Патријаршије, сликар Светислав Вуковић је 1970. године за свечану салу Сабора Српске православне цркве у Двору Патријаршије насликао слику великих димензија. У питању је представа под називом *Ајошеоза Светиој Саве*, која представља светитеља који наткриљује хор црквених великодостојника и сабраног народа. Испод представе Светог Саве приказан је патријарх Герман са актуелним епископима, док је идеја почетка подизања храма на Врачару илустрована приказом замишљеног пројектног решења. На представи су представљени и разнолики слојеви народа. Овим је проширена уобичајена сли-

ка о светитељу као заштитнику деце, који постаје објединитељ целокупног народа у прошлости, садашњости и будућности. У времену када је исповедање вере било ограничено на приватне просторе, постављање ове слике монументалних размера у један ограничен, али ипак јавни простор материјализовало је тежњу Српске цркве да остане верна традицији, и тиме потврди своју постојаност и присутност у савременом добу.

Након извесног затишја дошло је до поновног успостављања lika Светог Саве у јавном простору. После Титове смрти, током првих година девете деценије, дошло је до извесне либерализације у држави, што је условило оживљавање идеје о подизању храма Светог Саве на Врачару. Године 1984, за време столовања патријарха Германа, та идеја је оживела, а њено спровођење у праксу започео је протомајстор Бранко Пешић. У периоду након распада Југославије и увођења вишестраначког живота дошло је до поновног интересовања за представљање lika Светог Саве у уметности. Замајац је дало поновно обележавање Светог Саве у школском систему Републике Србије, почев од 1990. године. У поновном оживљавању култа Светог Саве у јавном простору истакнуту улогу имала је уметност. У том правцу потребно је истаћи скулптуру аутора Миодрага Живковића, који је представио Светог Саву у форми јавног споменика у Пријепољу, нагласивши тиме култ светитеља који проистиче из манастира Милешеве, вишевековног гробног места Светог Саве. Тако је 1995. године откривен споменик који је у себи спојио традиционално решење фигуре, али смештено у један модернистички, апстраховани оквир, повезавши тако традицију и иновацију у јединствену форму, условно речено, прочишћеног и апстрахованог модернизма. Успели пренос милешевске фреске Светог Саве из медија сликарства у медиј скулптуре одликује ову *вајану фреску*, и чини је доказом о могућности приказа светих ликова у реалитивно прочишћеној фигуралној форми.

У години постављања споменика Светом Сави у Пријепољу, и вајарка Дринка Радовановић је извела барелеф са представом светитеља. Вајарка је пет година раније извела и барелеф са представом Светог Саве са вуковима. Она је овим



Александар Дероко, Спаљивање моштију Светог Саве, конач манастира Хиландара, 1956.



Светислав Вуковић, Апотеоза Светог Саве, Свечана саборска сала
у Двору Патријаршије српске, 1970.

указала на још један наратив у виђењу Светог Саве, онај који је везан за народне легенде, фантастику и митолошку димензију светитељевог лика сачуваног у народној традицији.

Крајем столећа својим квалитетом и ауторским печатом издвајају се цркве које је пројектовао архитекта Предраг Ристић, а посвећене су Светом Сави. Црква у ХанOVERу, изведена у духу оживљавања стила средњовизантијског периода, грађена је од 1996. до 2003. године, а црква у Фочи, у неороманском и неовизантијском стилу, од 1994. до 2013. године.

У XXI столећу настављена је изградња великог броја цркава посвећених Светом Сави у многим градовима у којима живи српски и други православни живаљ, при чему се својом складном рецепцијом српско-византијског стила издваја црква посвећена Светом Сави у Сан Габријелу (1984), близу Лос Анђелеса у Калифорнији.

У првим деценијама XXI века дошло је до континуираног уобличавања лика Светог Саве у ликовним уметностима. У традиционално концептираним изразима, насталим угледањем на старе средњовековне иконе, али и у ауторским виђењима светитељевог лика, прилагођеним експресивнијим изразима и извесној слободи, али у складу са православном иконографијом и догматским оквирима, настао је низ ауторских икона и слика. У том оквиру распознају се радови епископа моравичког Тихона Ракићевића, Јелене Хинић, Горана Јовића и других, који сведоче о тези да је лик Светог Саве и рефлексја самих уметника, њихових ликовних поетика, али и ширих верских, естетских и етичких светоназора.

Коначно, у години 2025/26, када је прослављано 850 година од рођења утемељитеља Српске цркве, у највећој мери су окончани радови на ентеријеру храма, угрубо довршени већ око 2020. године. По узору на златне мозаике Свете Софије у Цариграду уобличен је раскошни мозаички ентеријер зидова монументалне цркве, у највећој мери подигнуте по пројекту Несторовић – Дероко. По замисли руског уметника Николаја Мухина, у сагласју са православним изразом и увреженим иконографским обрасцима из средњовековног периода, изведена је стваралачка синтеза српског, византијског и општеуниверзалног православног живописа у техници мозаика. Потребно је истаћи и да је храм Светог Саве задобио симболику српског сакралног пантеона. Крп-та храма, односно црква Светог кнеза Лазара, довршена 2001. године, замишљена је као гробно место српских патријараха, од којих је први сахрањен патријарх Иринеј Гавриловић (2010–2020). Тако је, наместо физичког тела Светог Саве, спаљеног на Врачару, тај простор постао последње одредиште потоњих српских патријараха, чиме је успостављена посредна нит са гробним местом Светог Саве у Милешеву, где је његово тело почивало од 1237. године. Тиме је окончан дуг пут изградње хра-



Миодраг Живковић, Споменик Светом Сави, Пријепоље, 1995.



Тихон Ракићевић, Свети Сава, приватно власништво, 2001.

ма, а са њим и једна велика епизода у прослављању и коначној монументализацији лика Светог Саве, који је тиме утврђен као интегративни национални топос, свети човек у црквеном предању и секуларно *месџо сећања* у колективном памћењу српског народа.



Развој култа Светог Саве од Велике сеобе 1690. године до данашњих дана у српском народу и другим православним народима неодвојив је од уметности. Као важна структура уобличавања стварности, уметност је током векова, у предмодерно, модерно и савремено доба, била ангажовано средство у формирању култа Светог Саве. Од идеолошког дефинисања Светог Саве у доба верско-политичког програма Карловачке митрополије у XVIII веку, разнолики медији, уљане слике и иконе, графички листови и сликарство у црквеним просторима, дефинисали су основе светитељевог израза у уметности, превасходно одређеног богослужбеном функцијом и молитвеним односом верника. Ипак, од тог времена, обележеног настојањем да се српски и православни народ одржи у неповољним политичким околностима, лик Светог Саве у уметности постаје и симбол националног идентитета и израз верског патриотизма.

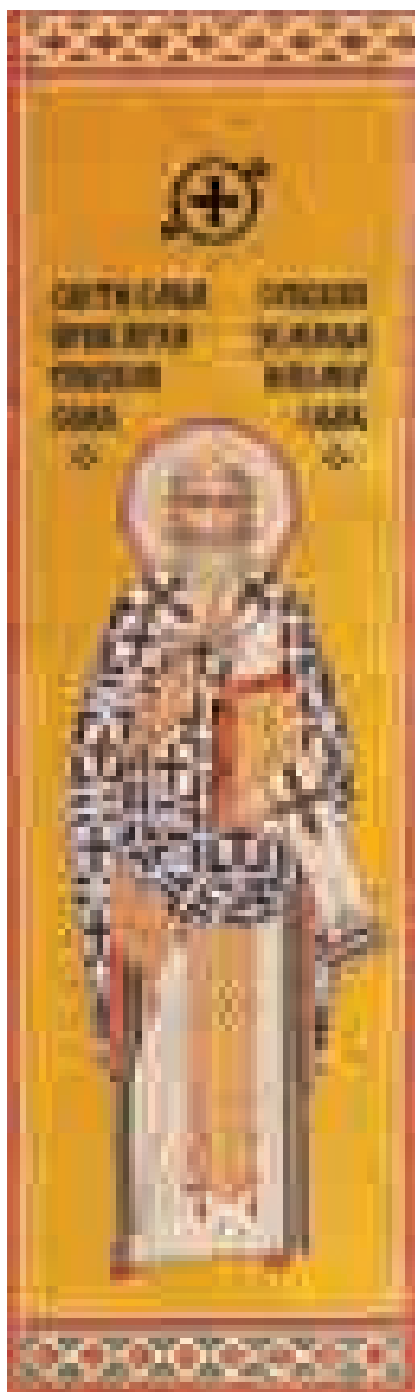
Таква пракса кулминирала је током дугог XIX века. На територији Карловачке митрополије, а особито у јужној Угарској, као и у устаничкој Србији, те Кнежевини и Краљевини Србији, Свети Сава се уобличава као национални херој. Истовремено, он постаје и заштитник српског школства. Постављен као први српски просветитељ, Свети Сава се преко обра-



Храм Светог Саве у Београду, савремени снимак

зовног система препознаје као стожерна фигура образовног процеса, и то поготово у школском систему, у којем је његов лик подражаван кроз литографски медиј, али и кроз верски обред. Стога временом постаје и заштитник ђака, те се његова улога превасходно дефинише кроз ликовну препознатљивост унутар образовних установа. Тако су у његовом лику, поред духовног просветитељства, сажете и фигуре секуларног просветитеља, што је довело до својеврсног прожимања два погледа на свет, обједињена у једној личности. Тиме је започета централизација лика Светог Саве, који је кроз државни систем, и подразумевајућу црквену организацију, задобио обележје верског, али и државно нормираног култа. Од тог времена се чини повезаним уобличавање култа Светог Саве у уметности и његовог прослављања у школском систему.

У складу с тим, и уметност је креирала нову стварност светитеља. Кроз разнолике ликове Светог Саве исказивана су виђења светитеља, условљена различитим историјским и духовним улогама које су појединци или читаве генерације видели у овом вечно истом, али и константно променљивом, живом светитељу. Било као младић, било као архетипска фигура старца, првог српског архиепи-



◀ Николај Мухин, Свети Сава,
Храм Светог Саве у Београду, око 2020.

скопа, или као млади монах, окружен децом и Српчићима, Свети Сава је увек био историјска личност, али и рефлексивна појединачна и њихових светоназора.

Уметници су такође своје ликовне поетике проверавали уметничким уобличавањем светитељевог лика. Од академизма, зографског модела, идеалистичког реализма и симболизма, до модерних ликовних поетика, Свети Сава и његов лик пратили су промене и преображаје српске уметности током XIX и првих деценија XX века.

У сличном духу могу се разумети и цркве подигнуте у његов спомен. Махом дефинисане српским средњовековним градитељским праксама и ауторским решењима водећих српских архитеката, идеја спомена на првог српског архиепископа кулминирала је крајем XIX века идејом изградње монументалног храма на Врачару.

У међуратном периоду, у новој јужнословенској заједници, лик Светог Саве наставио је да делује као интегрални симбол српског народа, али су му додељиване и нове улоге, попут народног трибуна и заштитника новог југословенског народа. Овим је још једном потврђена теза о идеологизацији лика Светог Саве као последици ширих друштвених, верских, идеолошких, културних и других оквира времена. Истовремено је у том периоду дошло и до династичког везивања за лик Светог Саве, што је пратила и уметничка продукција. Оно што је започето у време династије Обреновић наставило се у доба династије Карађорђевић, када је лик Светог Саве, на

посредан начин, постао и патрон владајућег дома, са посебним истицањем средњовековних корена светитеља и манастира Хиландара као древног исходишта и духовног изворишта из којег је изникао светитељ. У том периоду, а у светлости повратка изворима и успона традиционализма, и у архитектури и уметности лик Светог Саве настојао се канонизовати и уобличити у складу са средњовековним ликовним решењима, те као такав унисоно дистрибуирати од стране Српске православне цркве.

Такође, у том периоду настављено је са деветнаестовековном праксом повезивања Светог Саве и његовог оца, Светог Симеона, као чланова светородне лозе Немањића, са владајућом династијом, што се огледало у подстицајној репетицији средњовековних уметничких стилова и израза, који су у стваралачком замишљању прошлости повезивани са идеалним златним добом српске средњовековне цркве и монархије.

Конечно, у неповољним политичким околностима након оснивања друге Југославије, култ Светог Саве био је ограничен и махом везан за приватну побожност. Иако је било вредних уметничких дела у чијем се фокусу налазио светитељев лик, она су пре била део индивидуалног делања него системских подухвата, што и није било могуће у време идеолошки другачијег државног устројства.

У освит дезинтеграције СФРЈ дошло је до обнове идеје о изградњи храма. Потиснута национална и верска убеђења полагано су се пројављивала у јавном простору, што је резултирало обновом градње храма, чија ће градња и унутрашње уређење око 2020. године у највећој мери бити довршени, а храм постати саборно место окупљања и прослављања Светог Саве, и које ће у себи сажети и концепт хришћанског просвећења и идеју прворазредног *месџа сећања*, уобличеног на идеји секуларног прослављања спомена на првог српског просветитеља и заштитника школства. Отуда су и ликовна дела и храмови подигнути широм света, посвећени Светом Сави, назначили његову улогу као својеврсног верског и културног симбола и у савремено доба.

Свети Сава, као својеврсна вертикала историјског хода српског народа и узорна духовна лествица, у својој личности је спојио разнолике идентитетске наративне националне и црквене повеснице, а увек актуелна и слојевита читања прошлости свела су се на меру његове вишеслојне и обједињујуће личности. У том непрекинутом процесу уметност је имала улогу делатног генератора утврђивања и одржавања култа Светог Саве кроз векове.

Листа референци

- Борозан И., *Уобличавање и преображај лика Свејої Саве у религијском сликарству 19. и првих деценија 20. века*, у: *Осам векова аутокефалије Српске православне цркве*, књ. II, ур. В. Пузовић, В. Таталовић, Београд 2020, 495–512.
- Борозан И., *Од националној свејишеља до симбола обновљене Српске Пајтријархије: Представе Свејої Саве у српском сликарству XIX и прве половине XX века*, у: *Свеји Сава 1175–2025: шемајски зборник поводом 850 година од рођења Свејої Саве*, ур. Т. Ракићевић, М. Матић, Београд 2025, 460–511.
- Васић П., *Свеји Сава и свеји Симеон Мироточиви у делима Димитрија Аврамовића*, у: *Свеји Сава: споменница поводом осамстогодишњице рођења 1175–1975*, ур. Р. Веселиновић и др., Београд 1977, 381–385.
- Вујновић А., *Ајосиол Срба: Поретрети и иконе Свејої Саве Српскої*, Београд 2019.
- Грујић Р., *Култи св. Саве у Карловачкој митрополији XVIII и XIX века*, *Богословље* 10/2–3 (1935) 133–170.
- Давидов Д., *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1984.
- Јовановић М., *Српско црквено градишљство и сликарство новијеј доба*, Београд–Крагујевац 1987.
- Кадијевић А., *Један век изражења националној сили у српској архиепископији (средина XIX – средина XX века)*, Београд 1997.
- Кадијевић А., *Југословенска архиепископија између два свејска рата (1918–1941.): контексти шумаћења*, Београд 2023.
- Кадијевић А., *Цркве Свејої Саве из новијеј времена*, у: *Свеји Сава 1175–2025: шемајски зборник поводом 850 година од рођења Свејої Саве*, ур. Т. Ракићевић, М. Матић, Београд 2025, 512–535.
- Макуљевић Н., *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006.
- Медаковић Д., *Историјске основе иконографије Свејої Саве у XVIII веку*, у: *Сава Немањић – Свеји Сава: историја и предање*, ур. В. Ђурић, Београд 1979, 131–145.
- Петковић С., *Српски свејишељи у сликарству православних народа*, Нови Сад 2007.
- Поповић Д., *Под окриљем свејости: култи свејих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006, 97–118.
- Симић Н., *Кнежевићева икона Свејої Саве за основне школе у Србији*, *Гласник СПЦ* 41 (1960) 7–10.
- Симић В., *За љубав оцаџине: ајтриоше и ајтриошизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*, Нови Сад 2012.
- Симић В., *Лик Свејої Саве у доба барока и просвејишљства: ајтриошизам, православље и уметност у Карловачкој митрополији*, у: *Свеји Сава 1175–2025: шемајски зборник поводом 850 година од рођења Свејої Саве*, ур. Т. Ракићевић, М. Матић, Београд 2025, 406–459.
- Тимотијевић М., *Serbia sacra и Serbia sancta у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије*, у: *Свеји Сава у српској историји и градицији*, ур. С. Ђирковић, Београд 1998, 387–431.
- Тимотијевић М., *Манасијер Крушедол*, књ. I–II, Нови Београд – Нови Сад 2008.
- *
- Borožan I., *The Artistic Transformation of Medieval History and the Representative Culture of the Serbian / Yugoslav Monarchy in the first half of the 20th century*, у: *Imagining the Past. The Reception of the Middle Ages in Serbian Art from the 18th to the 21st Century*, eds. L. Merenik et al., Belgrade 2016, 119–135.
- Borožan I., *Between Evidence and Imagination : the Shaping of Tradition and Art in the service of the 19th century Serbian Monarchy*, у: *Imagining the Past. The Reception of the Middle Ages in Serbian Art from the 18th to the 21st Century*, eds. L. Merenik et al., Belgrade 2016, 71–85.

КАТАЛОГ

1. Надвратник и довратници западног студеничког портала

Манастир Студеница, Богородичина црква, око 1190. год.
копија, одлио Анте Кућан, 1958. год. (копирано 1949)
гипс; 1) 265 × 40 цм; 2) 142 × 42 цм; 3) 142 × 42 цм
Галерија фресака Народног музеја Србије, инв. бр. 27_199

Вешто и богато скулптована камена пластика налази се на спољашњим и унутрашњим странама надвратника и довратника главног, западног портала Богородичине цркве у Студеници. Изведени рељефни украси клесани су тако да представљају две програмске целине.

У средишту унутрашњег поља надвратника исклесана је фигура Исуса Христа. Унутрашње стране довратника садрже клесане фронталне представе апостола у пуној фигури – по шест на свакој страни, један испод другог. Све фигуре изведене су у високом рељефу. Представа Христа са дванаест апостола одговара композиционом решењу Мисије апостола, присутном још у уметности ранохришћанског периода, ређе и у скулптури романичке архитектуре. Христос је приказан на престолу како десном руком благосиља док у левици држи отворену књигу. Одевен је у хитон и химатион. Коса му пада до рамена, брада му је краћа, око главе има нимб са уписаним крстом, а дуж ивице нимба су тачкасти оловни украси. Представе апостола на оба довратника су изведене на сличан начин и смештене су у клесана правоугаона поља – сваку клесану бордуру на којој апостол стоји подупире мотив сачињен од спојене три границе

са цветовима. На врху поворке (надвратника), приказани су апостоли Петар и Павле један наспрам другог. Здепастих, помало неусклађених пропорција фигура, иако немају натписе, поједини апостоли се могу на основу иконографских особености идентификовати. Налик Христу, одевени су у хитоне и химатионе и имају нимбове око главе. У левој руци држе до пола развијене свитке, док им је десница подигнута до груди у гесту благосиљања. Апостолу Петру је поред свитка у левој руци, додат и његов препознатљив атрибут – кључеви.

Спољашње стране надвратника и довратника главног портала имају клесане вегетабилне и фигуралне представе. На надвратнику је изведен мотив вреже винове лозе која се у виду фриза преплиће и формира кружне медаљоне унутар којих су уметнуте фигуралне представе. Прве у низу су две афронтиране представе – митолошко биће сирин у виду птице са људском главом и пропети коњ. Сирину следи представа орла раширених крила и још једна птица, док су иза коња приказана два фантастична бића – василиска. У крајњим медаљонима надвратника су флорални мотиви који се природно надовезују на почетак рељефне





декорације довратника, такође украшених врежом винове лозе комбиноване са акантусовим листовима. Лоза се удваја и твори кружна поља испуњена различитим вегетабилним мотивима. Изузев прва три поља горње зоне северног довратника где су приказане и фигуре птица, остала поља довратника имају само мотив грозда. Јужни довратник у пољима има клесане разноврсне флоралне мотиве.

Програм скулпторалне камене пластике студеничке главне цркве представља пример прожимања и синтезе романичких и византијских образаца у српској средњовековној архитектонској каменој пластици.

ЛИТЕРАТУРА: Максимовић 1971: 64–67; Бабић и др. 1986: 30–31; Тодић 1994: 13–23; Бабић 2019а: 36; Бабић 2019б: 34–35; Бабић 2019в: 89–112.

Н. Б.









2. Трифора олтарске апсиде

Манастир Студеница, Богородичина црква, око 1190. год.
копија, одлио Анте Кућан, 1958. год. (копирано 1949)
гипс; 400 × 267 цм
Галерија фресака Народног музеја Србије, инв. бр. 27_198

Посебно истакнута својим префињено и натуралистички скулптованим украсом, трифора олтарске апсиде добила је најсложенији и нај- детаљнији украс, у односу на остале прозорске отворе Богородичине цркве у Студеници.

Четири витке колонете подупиру три аркаде прозорског отвора. Две централне колонете које деле прозорски отвор на три дела, имају стилизоване капителе. Украс у форми високог рељефа покрива површине лунете трифоре и њеног оквира: потпрозорнике, допрозорнике и архиволту. Мотив једноставне вреже са удвојеним акантусовим листовима на преплету, изведен је на потпрозорнику. Слични мотиви који красе довратнике главног портала изведени су и на допрозорницима: удвојена врежа винове лозе која твори кружна поља унутар којих су исклесани разноврсни мотиви. На северној страни су изображене различите врсте цветова, док су на јужној фигуралне представе: сирена, ован са крстом, орао, јелен, свиња, седећа мушка фигура која придржава обема рукама лозу и голуб. Допрозорнике спаја архиволта на којој се наставља врежа винове лозе, односно медаљони са листовима и вишелатичним цветовима. Изнад

споја северне и средишње аркаде исклесана је представа лава из чије чељусту се удваја и развија лоза са акантусовим лишћем. Њени преплети се шире по површини лунете и у њеном средишњем пољу стварају четири медаљона неправилног кружног облика. Десно од медаљона, исклесана је фигура василиска, док је на левој страни представа змаја која прожди- ре људску фигуру. Уз најнижу зону довратника исклесане су конзоле облика људских фигура у клечећем положају, за које постоји тумачење да је реч о представама доброг и лошег монаха. Због положаја и постојања оваквих конзола уз трифору, постоји претпоставка да је првобитна замисао изведбе трифоре укључивала и спољашњи оквир, те да су бочне фигуре биле његов саставни део. До данас, сложени иконографски програм источне трифоре, нарочито његова симболика интерпретирана је разнолико. Углавном се симболика тумачила у контексту алузивних мотива борбе добра и зла, врлина и грехова.

ЛИТЕРАТУРА: Максимовић 1971: 68; Бабић и др. 1986: 31; Ђурић 1988–1989: 7–18; Бабић 2019: 33–34; Бабић 2019в: 89–112; Матић 2019: 188–192.

Н. Б.

3. Конзоле са фигуралним мотивима

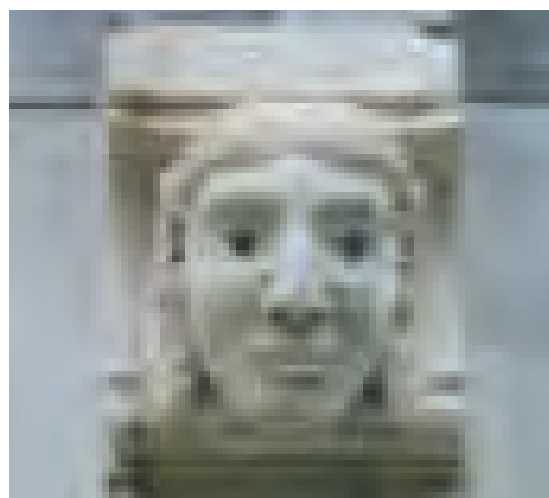
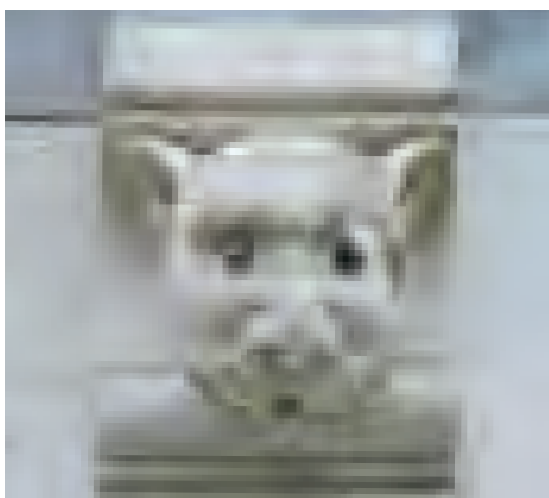
Манастир Студеница, Богородичина црква, око 1190. год.
копије, одлио Драган Петровић, 1968. год.
гипс; 23 × 21 cm
Народни музеј у Краљеву

У највишим зонама фасаде Богородичине цркве у Студеници, под поткровним венцем изведен је фриз слепих аркада. Клесане следе аркаде јужне и западне фасаде цркве садрже скулптоване мермерне конзоле са фигуралним и флоралним мотивима. Међу фигуралним мотивима приказане су главе људи различитог пола и узраста, фантастичних и зооморфних бића.

Конзоле у виду главе лавице и две младолике људске главе, исклесане су на аркадама у највишој, централној зони западне фасаде. Пуноћа пластичности и клесани детаљи карактеришу представљене ликови. Глава лавице са зашиљеним ушима приказана је са раширеним устима и видљивим оштрим зубима у чељустима. Лице лавице карактерише широки, меснати и наборани нос, као и крупне очи са оловним круговима место зеница. Тежња да се што верније прикаже главна физиономија лица лавице и фацијалне експресије, огледа се у детаљима попут уклесаних тачкица у зони бркова, урезаних дубоких линија бора на носу и образима. Две главе младоликих људи, нешто су грубљег моделовања лица. Будући да се помало уочава андрогена природа карактера при

моделовању, са задршком можемо казати да је реч о девојци и младићу. Крупне усне, раширене ноздрве и крупне очи са оловним зеницама су неке од главних карактеристика. Мајстор је плитким линијама у пределу чела, браде и образа опонашао боре и истакао делове лица. Разлика се највише уочава у стилизацији косе. Док је мушкој (?) фигури коса средње дужине, испод образа, зачешљана иза ушију, женској (?) фигури је коса подељена по средини темена и равно пада преко ушију до браде.

Другу групу фигуралних представа чине оне на конзолама јужне фасаде. Међу њима је глава жене са плетеницама, клесана у највишој зони фасаде припрате. Конзоле са представом мушкарца с таласастом дугом косом и брадом и фантастичног бића позиционирани су на фасади западног травеја. Крупне очи бадемастог облика и са зеницама од оловног украса, прочишћена форма скулптованог лица са истакнутим појединим цртама попут назолабијалних бора око усана, раширене ноздрве и профилисана брада, јесу основне црте лица девојке. Њена коса, подељена по средини темена на два дела, зачешљана је иза ушију и везана у две плетенице. Скулптор је дубљим



урезивањем линија опонашао изглед мањих праменова косе. Минуциозније и наглашеније је мајстор извео праменове таласасте, понегде увијене косе и браде са брковима на глави мушкарца. Грубље је моделовање лика средовечне мушке фигуре са додатно наглашеним ушним шкољкама већих димензија. Фантастично биће, које је по стилу грубог моделовања слично описаној мушкој фигури, а по појединим елементима налик глави лавице са западне фасаде, разликује се од поменутих

представа по томе што је своја четири оштра зуба зарило у ивицу конзоле.

Сличност у изведби и обликовању, те у експресијама фигура може се пронаћи у скулптураним рељефима јужноиталијанских цркава. Веза и уплив њиховог стила на наше просторе су могли доћи преко приморских градова.

ЛИТЕРАТУРА: Максимовић 1971: 71–75; Бабић и др. 1986: 42; Бабић 2019в: 89–112; Матић 2019: 183; Прерадовић 2019а: 38; Прерадовић 2019б: 38–39.

Н. Б.



4. Делови лунете северне бифоре западне фасаде

Манастир Студеница, Богородичина црква, око 1190. год.
копија, одлио Раде Пајовић, 2024. год.
гипс; одливак 77 × 19 × 15 cm
Народни музеј у Краљеву, инв. бр. РП. 04 НМК

Поред богато скулптоване олтарске трифоре и низа једноделних прозорских отвора (монофора), Богородичина црква у Студеници има двадесет и четири дводелна прозорска отвора (бифоре), од којих се посебно истичу две на западној фасади цркве. Лунете северне и

јужне бифоре западне фасаде садрже скулптовану камену пластику која по начину и финоћи изведбе наликује на камене украсе олтарске трифоре.

Обе бифоре су степенасто усечене у зид, са наглашеним спољним архиволтама у равни фасаде и закошеним потпрозорницима. У средишту северне лунете бифоре налази се мотив биљне вреже која се разгранави и формира три поља кружног облика испуњена са по три месната листа. Десно и лево од централног мотива, исклесане су две сучељене птице које кљуновима хватају горњи део вреже. Минуциозна изведба перја и клесани мотив „прстена” око њиховог врата са умноженим



рупицама, указују да је реч о представи две грлице, што као мотив има снажно христолошко и симболичко значење. Дуж спољне стране унутрашњих лукова северне бифоре изведена је трака са мултипликованим тролистима, док је дуж њихове унутрашње стране трака са умноженим мотивом двочлане палмете. Аркаду унутрашња два лука подупиरे осмострана колонета – стубић који прозорски отвор чини дводелним. У угловима лунете били су изведени мотиви једнопрутог преплета.

До средине XX века, обе бифоре на западној фасади биле су зазидане. Тада је, услед конзерваторских радова у Радослављевој припрати и археолошких истраживања, пронађен уломак

са исклесаним мотивом розете који припада јужној бифори, а оба отвора су поново отворена како би се уломак поставио на оригинално место. Накнадно пронађени делови северне бифоре, који су до 1956. године били узидани у источни калкан Милошевог конака у Студеници, том приликом су извађени и положени у манастирски лапидаријум. Године 2018, када је рађена реконструкција северне бифоре, два фрагмента лунете су инкорпорирана на оригинално место.

ЛИТЕРАТУРА: Ненадовић 1957: 45; Чанак-Медић, Бошковић 1986: 103–105; Дебљовић-Ристић 2017: 25–42; Прерадовић 2019: 41–42.

Н. Б.

5. Оловна прозорска транзена

Манастир Студеница, Богородичина црква, око 1190. год.
копија, одлили и саставили Михаило Пауновић,
Мирољуб Стаменковић, Слободан Савић, 1987. год.
стакло, олово; 225 × 94 цм
Галерија фресака Народног музеја Србије, инв. бр. 27_1319

Непосредно након подизања цркве посвећене Богородици Еввергетици (Добротворки) у манастиру Студеници, поједини једноделни прозорски отвори били су затворени перфорираним оловним плочама. Данас је у Студеници сачуван само један примерак таквог прозорског отвора – транзена, и налази се на северном зиду наоса, испод куполе храма.

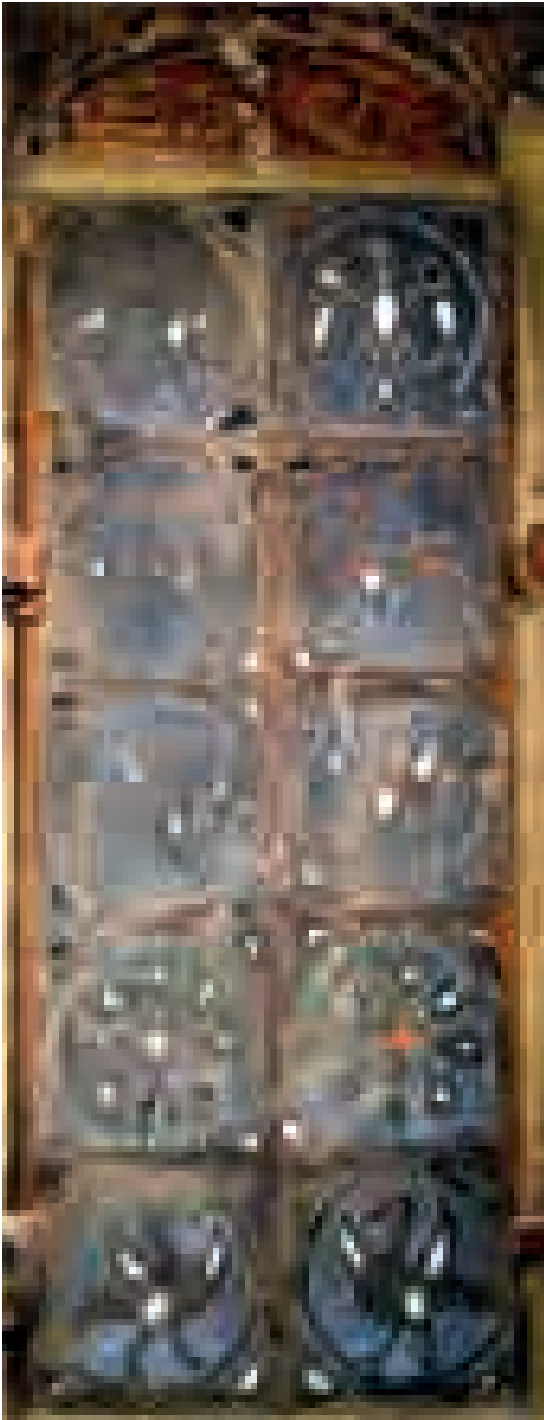
Оловна плоча подељена је на десет кружних поља распоређених вертикално по пет у два реда. Претпоставља се да је првобитно имала укупно дванаест поља. Свако кружно поље изведено је бушењем рупица на оловној плочи. Уз помоћ наведене технике изведене су фигуралне представе у средишту сваког поља: у највишој, првој зони транзене приказан је мотив лава и орла раширених крила, ниже следе две представе у виду срна/кошута, док су у средишњој, трећој зони изведене фигуре две фантастичне животиње које представљају спој пса и змије са крилима. У четвртој зони су две розете, а у последњој су две птице које

наликују голубовима. Све фигуралне представе су афронтиране. У угловима појединих поља, на латицама розета и фигурама животиња постоје веће, резане површине у које су уметнути комади разнобојног стакла неправилног облика, зелене, црвене, жуте, светлоплаве и беле боје. Кроз бојено стакло и ситне рупичасте отворе продирала је сунчева светлост која ја на посебан начин осветљавала унутрашњост храма.

Овако контролисан продор светлости кроз перфорације и уметнуте сегменте бојеног стакла стварао је унутар храма специфичан амбијент, нарочито приликом богослужења. Светлост и поигравање светлости и сенке били су значајан аспект обликовања сакралног простора у средњовековној уметности, како на Западу тако и у областима Византијског царства.

ЛИТЕРАТУРА: Радојковић 1961: 19–26; Кашанин и др. 1986: 64–66; Чанак-Медић, Бошковић 1986: 106; Матић 2019: 192–193; Шпехар 2019: 44–46.

Н. Б.



6. Хиландарска повеља

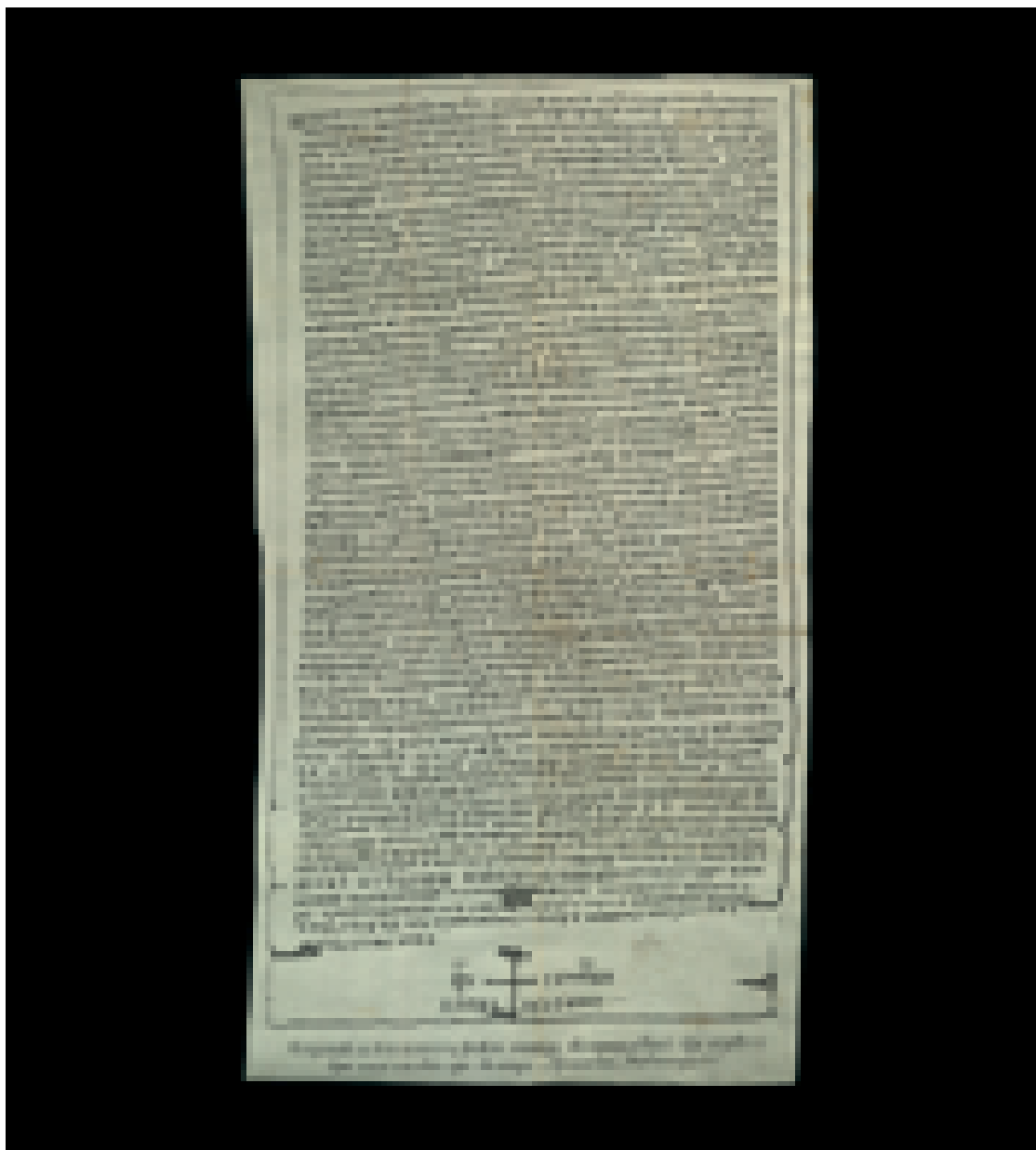
Манастир Хиландар, 1198/99. год.
пергамент; 300 × 400 (Ђоровић: 540) мм
копија из књиге: Д. Аврамовић, *Света Гора са стране вере, художества и повестнице*, примерак из Библиотеке Матице српске, инв. бр. Р19Ср II 23.1

Хиландарску повељу издао је манастиру Хиландару Симеон, бивши велики жупан Стефан Немања. Тачан датум није записан, али се у контексту историјских догађаја може сместити у период после јуна 1198, када цар Алексије дарује Хиландар Симеону и Сави, а свакако пре смрти Симеонове у фебруару 1199. године. Без обзира на име које се налази у потпису – Симеон, *Хиландарска повеља* сматра се Савиним аутографом, на шта нас упућују језичко-стилске одлике самог текста, у поређењу са осталим списима Светог Саве. Истраживањима су утврђени и готово идентични сегменти *Хиландарске повеље* и Савиног *Житија Свѣтої Симеона*.

Хиландарска повеља чувана је у Хиландару, до 1896. године, када је поклоњена краљу Александру, заједно са *Мирослављевим јеванђељем*. Налазила се у Народној библиотеци Србије до Првог светског рата, када је, заједно са осталим рукописима Народне библиотеке, приликом евакуације нестала. На основу фотографија које се чувају у Архиву САНУ и преписа Димитрија Аврамовића, овај документ је објављиван, рашчитаван и превођен од стране најеминентнијих стручњака из области српске историје, права, књижевности, језика. Из аспекта

копистике, веома је вредан препис повеље Димитрија Аврамовића.

Оригинални документ писан је на пергаментном свитку, уставним писмом у 67 редова. Текст почиње аренгом, наставља се експозицијом у којој је изложен долазак на власт Стефана Немање, његова владавина и стабилизација прилика у земљи, описан је његов одлазак на Свету Гору, пошто се замонашио и узео име Симеон. Сина Стефана, зета цара Алексија, поставља за свог наследника на српском престолу. Дошавши на Свету Гору, монах Симеон наилази на манастир Хиландар „Бѣведенне С(вѣ)тыѣ и Прѣславнне Влад(и)тице наше Б(о)городице, идѣже не бѣ каменъ осталь на каменни, ноу разваленъ одноудѣ”. Следи диспозиција у којој набраја села и поклоне које дарује манастиру Хиландару: села Непробишта, Момушу, Сламораве, Ретимље, Трње, Ретивштицу, Трновац, две Хоче са тамошњим тргом, засадио је два винограда, четири кошнице (у Трпезама, Дабшору, Годишеву и Парицама) са по два човека; планину Богачу, Радово Судство и Ђурђево са укупно 170 Влаха; из Зете дарује кобиле и 30 мерица соли. У наставку се истиче забрана преласка људи из манастира код великог жупана и обрнуто. Прекршиоцима његовог завета да од манастира ништа



не узимају, као духовну санкцију изриче да ће им Бог судити, а на страшном суду супарница бити Богородица и „ѣзъ грѣшникъ Симеонъ”.

У потпису стоји: КРЪС(Т) СИМ(Е)ОН(О)ВЪ И ПОДПИСАНІЕ

ЛИТЕРАТУРА: Аврамовић 1848: 40–45; Свети Сава 1928: I–IV, 1–4; Свети Сава 1939: 25–28; Мошин 1979: 101–128; Трифуновић 1986: 49–60; Свети Сава 1986: 24–25, 31–33; Свети Сава 1998: XIII; Анђелковић 2020: 230–234, 236.

М. Ј.



7. Икона Богородице Одигитрије

непознати аутор, крај XII века

дрвени носилац, мозаик; 63 × 44,5 cm

Ризница манастира Хиландара, инв. бр. R001

Мозаичка Богородица Одигитрија најстарија је икона сачувана у ризници манастира Хиландара. Датира из времена када су некадашњи велики жупан, монах Симеон, и његов син, монах Сава Немањић, обнављали манастир Хиландар на Светој Гори. Пресвета Богородица приказана је допојасно у чеоном ставу. На левој руци држи Богомладенца Христа, на кога указује испруженом десницом. Богородица је одевена у тамноплави мафорион, по рубовима украшен двоструком златном траком. На десном рамену и челу Мати Божија има по једну златну звезду. Позадина је изведена златним мозаичким коцкицама. Сигнатура $\overline{\text{HH}} \overline{\text{P}} \overline{\text{O}} \overline{\text{X}}$, и кружна контура нимба око ликова Богомајке и Христа, изведене су тамнијом бојом.

Христос испруженом десном руком благосиља у страну, где је усмерен и његов поглед. Одевен је у златни химатион, испод кога има

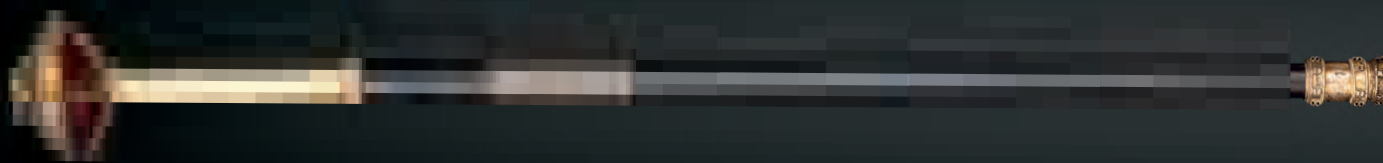
златни хитон са црвеним рекама. Унутар Христовог нимба је крст изведен различитим нијансама плаве боје. Средишњи и доњи део иконе су оштећени, и недостају мозаичке тесере.

Икона је највероватније рад грчког мајстора из Цариграда или Солуна, а датира се у период од средине XII века до 1200. године. Према Савином *Житију Светог Симеона* – монах Симеон, затражио је на самрти икону Богородице да пред њом преда дух свој Господу. Постоји претпоставка да је реч о овој икони, али њу није могуће поуздано потврдити.

Историјски музеј Србије поседује копију мозаичке иконе Богородице Одигитрије (инв. бр. КФИ 29), коју је 1995. године израдила Снежана Јовчић Олђа.

ЛИТЕРАТУРА: Ђурић 1966: 16–20; Петковић 1998: 9, 21, 65–66; Ђурић 1998: 280–281.

М. М.



8. Хиландарски игумански штап, дар Алексија III Анђела

пореклом из Цариграда, 1199. год.
абонос, јаспис, сребро, позлата, тиркиз, бисери,
полудраго камење, резање, ковање, филигран,
гранулација, нијело;
копија, копирао Звонко Петковић, 2024. год.
висина штапа 144,5 цм, пречник 2 цм;
висина главе 4,5 цм, пречник 7 цм
Манастир Хиландар

Свети Сава је хиландарски игумански штап добио од византијског цара Алексија III Анђела приликом свог боравка у царској престоници 1199. године, као симбол потврде да новоосновани српски манастир и његово братство на Атосу имају право да самостално постављају наредне, изабране старешине манастира. За хиландарско братство је овај чин био од великог значаја, будући да је дотадашња пракса на Атосу приликом постављања новог игумана манастира подразумевала његов одлазак на цариградски двор због потврде коју би добио од самог цара.

Штап се састоји од стабла кружног пресека, начињеног од абоносовог дрвета и главе коју чини јаспис елипсоидног облика, причвршћен за стабло позлаћеним сребрним оковом. Крстообразна доња и горња страна окова спојена је прстеном којим је опточен најшири појас

елипсоидног камена јасписа. Изузев центра горње стране окова, где је постављен полудраги камен квадратног облика коме је уз сваку страну придружен по један мањи, кружни, на сваком споју кракова са металним прстеном окова главе, налази се по један уфасовани полудраги камен овалног облика. Стабло је делом прекривено оплатом од позлаћеног сребра, и садржи мање металне прстенасте делове. Додатно су метални делови стабла и оков главе били декорисани двоструким металним нитима на којима су биле нанизане бисерне и коралне перле. Бисери су данас делимично очувани и видљиви на металном средишњем прстену стабла, као и прстену под главом штапа. Наведену технику украшавања, примењивали су златари царске престонице у средњевизантијском периоду, те се период коме се приписује време израде овог игуманског штапа може потврдити.

Накнадно уметнути сребрни оков стабла садржи натпис у техници нијела, који се на основу језика и облика слова датује у XVIII век. У том натпису – *сѣй жез(л)ъ даровалъ ц(а)р(ъ) алексѣи кодинѣнъ с(вѣ)том(ъ) сербкокомъ савв(ы) бѣ знакъ ц(а)рскіе власти поставлатіе игумена самовластна ѿ лѣта ѿ хр(и)ста: ѿрѣпа: –* поменута је 1181. као година настанка. Претпоставља се да би она могла бити резултат лошег рашчитавања првобитног грчког натписа.

По узору на оригинални хиландарски игумански штап, професор Звонко Петковић извео је 2024. године реплику, која се, као и аутентични предмет, данас чува у манастиру Хиландару.

ЛИТЕРАТУРА: Аврамовић 1847: 13; Аврамовић 1848: 48; Миловановић 2008: 266–267; Миљковић 2008: 83–84; Миљковић 2015: 127–137.

Н. Б.



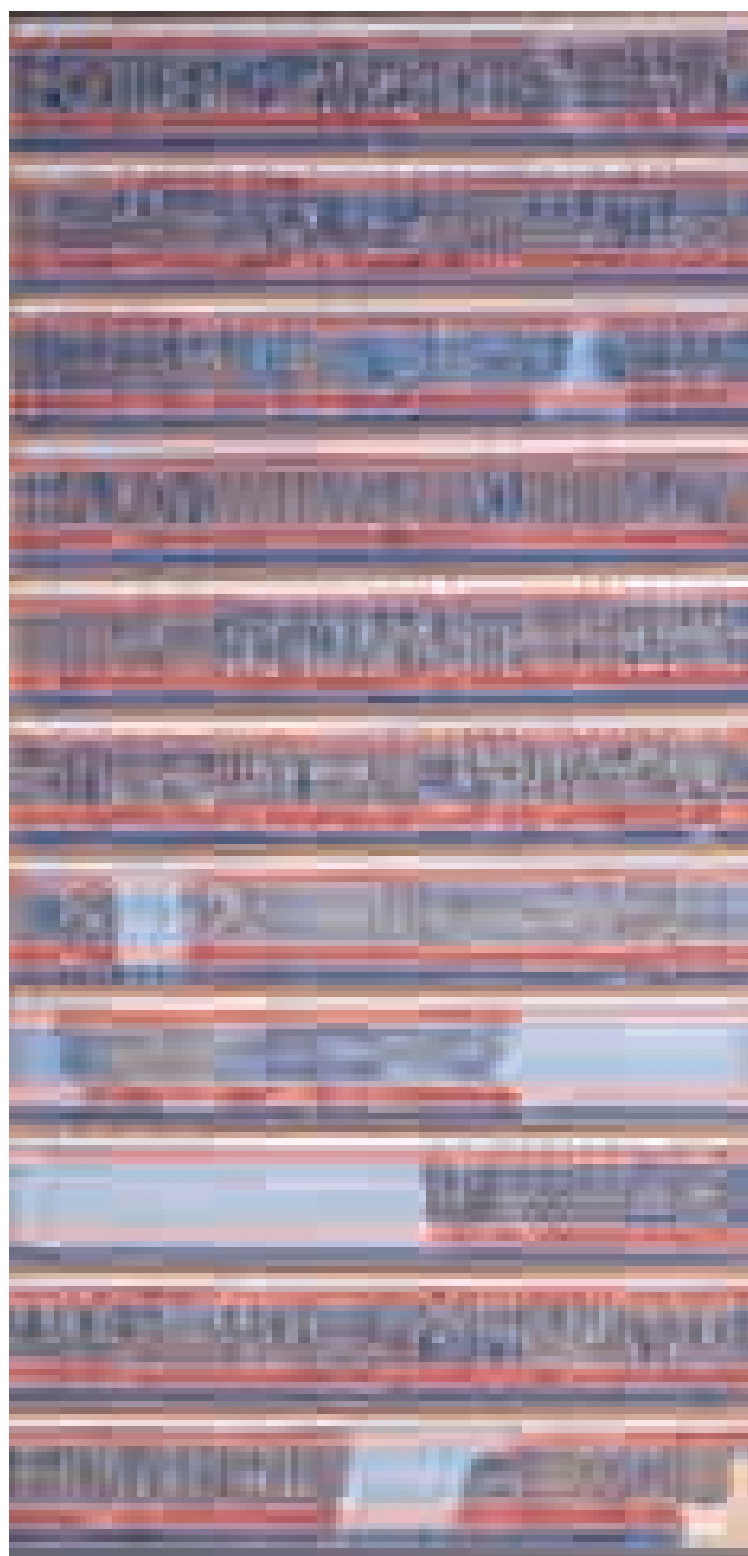


9. Студенички ктиторски натпис

Манастир Студеница, Богородичина црква, прстен
испод тамбура куполе 1208/1209. год.
копија; аутор копије Зоран Јовановић, 2019. год.
платно, казеинска темпера
Ризница манастира Студенице

У Богородичиној цркви у Студеници средином прошлог века откривен је ктиторски натпис у поткуполном простору, чиме је у науци разјашњено прецизније време завршетка сликарских радова у Студеници – 1208/1209. година. Иако је Шафарик један век пре тога, током свог путовања по Србији 1846. године, видео део овог натписа, његов рад није објављен наредних 150 година. Он је тада забележио: „Под кубетом велике цркве пак види се остатак неког ту бившег записа од ког се само речи: *ѿѿѿа кнеѿа вѣкѿана вѣ лѣто 2ѿѿ1* читати могу, које веројатно показују да је љета од созданија мира 6717 или после Христа год. 1209. ова црква од кнеза Влкана, брата Стефана Првовенчаног.” Убрзо после Шафарикове посете Студеници, започета је обнова живописа оштећених фресака и за тај посао ангажован је пожаревачки сликар Живко Павловић. Том приликом овај натпис погрешно је растумачен, те су сликар Живко и сарадници закључили да је црква била већ осликана у време Стефана Немање, а поново осликана у време његовог сина Вукана, и то 1205. године. Ово своје запажање исписали су у новом натпису у картушу на јужном зиду Богородичине цркве.

Како је Шафариково откриће натписа остало непознато до краја двадесетог века, до сазнања о постојању ктиторског натписа дошло се у време опсежних истраживања на Студеници током 50-их година XX века. Скинут је слој поменутог сликара из XIX века и светлост дана угледало је оригинално сликарство из XIII века, као и обновљене фреске из XVI века. Уз доњу ивицу куполе, десно од представе Нерукотвореног образа, у круг тече натпис, исписан крупним словима, величине 10–12 цм, који гласи: *† сен · прѣс(вѣ)ты храмъ · прѣѣнс(т)не владыице наше б(огороди)це · съзѣданъ бысть велеслав(н)ы(м)ъ с.....ъ...ѣ...лѣ · велнѣмъ жоупаномъ н съ(вато)у (ц(а)ра) гр(ъ)у(ъ)ск(аг)о кѣрѣ алѣкѣсе · стѣфаномъ · нецѣланею · прныѣмъшоу(моу) аныгѣльскы ѿбра(зъ) · с)ндеоноу мѣннхоу · съв.... лабѣна...л. (л) (л) м(ъ)велнега кнеѿа вѣкѿана · вѣ лѣто · пѣѿ1 · рнѣднкта · бѣ · н мене работавѣша... (ѣ)тѣ саву грѣшнаго († Овај пресвети храм пречисте Владичице наше Богородице сазидао је велеславни ... велики жупан и пријатељ цара грчког кир Алексе Стефан Немања примивши анђеоски образ као Симеон монах. Заврши ... велеславни господин ... великог кнеза Вукана године 6717, индикта 12. И мене који служих помените, Саву грешног).*







Испрва, ктиторство над осликавањем Богородичине цркве приписано је Вукану, због јасног помена његовог имена. Тек је објашњење које је понудио Ђорђе Трифуновић довело до расветљавања потписа у натпису: и цене рабѡтавъша(го помен)ѿте саву грѣшнаго. На основу корпуса средњовековне рукописне грађе, професор Трифуновић закључује да „глагол *рабѡшаши* није синоним за *радиши* (радити нешто), већ – *робоваши* или *служии* (некоме или нечему)”. Тиме студенички архимандрит Сава себе сврстава у духовне служитеље током изградње и уређења Богородичине цркве. Придев *ѿрешни* није неуобичајен у Савином потпису, будући да је и у својим списима себе карактерисао као *ѿрешноѿ, худоѿ, недосѿѡјноѿ, ле-ноѿ монаха*. Његов допринос у осликавању Студенице огледа се и у избору српскословенских натписа, што је био храбар избор на територији Охридске архиепископије, нарочито ако се узме у обзир чињеница да је сликар био Грк. Како је констатовао Ђорђе Трифуновић, а даљом анализом писарских грешака у натписима потврдила Ирена Шпадијер, и писари ових натписа били су Грци. Овако слободан потез у избору језика потврђује статус који је Сава у то време имао у византијском свету.

ЛИТЕРАТУРА: Мандић 1956: 39–41; Трифуновић 1967: 6–7; Ђурић 1979: 245–261; Ђорђевић 1986: 5; Трифуновић 1986а: 4; Шафарик 1993: 18; Шпадијер 2006: 517–522; Суботић и др. 2015: 25, 35–44; Живковић 2019г: 48–49; Савић 2020: 521; Матић, Анђелковић 2022: 307–326.

М. Ј.

10. Сликани програм око игуманског трона Богородичине цркве у Студеници: Богородица Студеничка, Свети Јоасаф, Свети Варлаам и Свети Сава Освећени

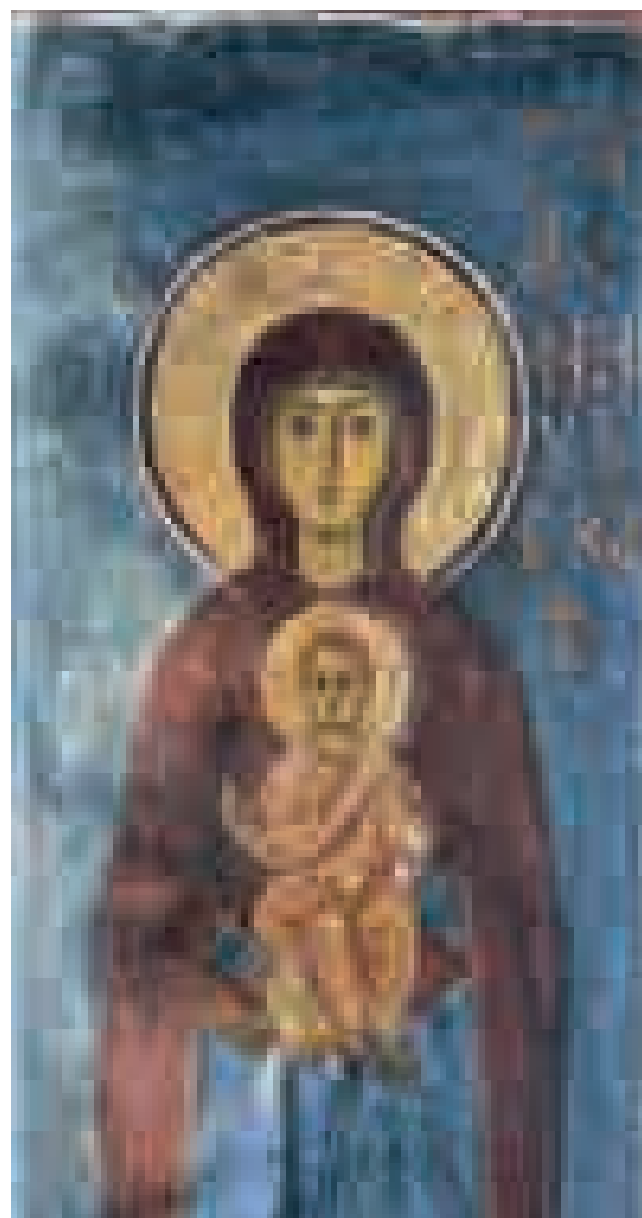
Манастир Студеница, Богородичина црква, 1208/1209 год.
копије, копирала Зденка Живковић: 1) 1986, 2) 1986,
3) 1988, 4) 1986. год.
платно, казеинска темпера; 1) 248 × 70 цм, 2) 250 × 66 цм
3) 248 × 70 цм, 4) 250 × 85 цм
Галерија фресака Народног музеја Србије, инв. бр. 27_783;
инв. бр. 27_1309; инв. бр. 27_1331; инв. бр. 27_1308

Игумански трон Богородичине цркве у Студеници из прве деценије XIII века, био је позициониран у угао вишестепеног југозапад-ног поткуполног пиластра. Значајно седиште игумана, додатно је било истакнуто пажљиво осмишљеним фреско-програмом у нижој зони југозапад-ног пиластра.

Да се некада на том месту, прислоњен уз источну страну поменутог пиластра, налазио игумански престо, указују усеци на мермерном венцу сокла и трагови носача камене конструкције у поду, као и текст тринаесте главе *Сѣуденичкої ѿиѿиѿа*, који се односи на чин постављења игумана манастира, а у коме је описан редослед и начин на који се наведени чин обавља. По прописаном правилу *Тиѿиѿа*, у оквиру устоличења игумана, након литургије би се јеванђеље поставило на олтарску трпезу,

док би се игумански штап ставио уз Пресвету. Тада би рашки епископи и старешине других манастира новоизабраном игуману дали је-ванђеље и одвели га пред царске двери, одакле би га, потом, српски владар привео до Пресвете и „из њених руку” уручио штап игуману. У досадашњим истраживањима, управо је тумачено да се тај игумански штап у Студеници прислањао уз посебно поштовану фреско-икону патронке храма, Богородице типа Кириотисе, са епитетом „Студеничка”, насликану изнад игуманског трона, на источној страни југозапад-ног пиластра.

Богородица (с(к)е)та|ѿа б(огороди)ца стѸ|де|ни|ѿь|ска|ѿѿ) је приказана у пуној фигури и фронталном ставу, на златном супедиону. Одевена је у плаву хаљину и црвени мафорион. Обема рукама испред себе држи малог Христа. У десници



Пресвета држи и белу марамицу. Богомладенац у њеном наручју приказан је фронтално у седећем положају, док у левици држи свитак и десном руком благосиља. Уз патронку храма, нашле су се још три свете личности, велики узор Светог Саве Српског.

До Богородице, јужно, на два суседним површинама пиластра, уз трон, приказан је Свети Јоасаф (с(к)т|ы|но|ас|аф|ъ) – млади принц индијског порекла, који се рано одрекао световне власти и замонашио, као и Свети Варлаам (вар|ла|ам|ъ) – старији монах, пустиножитељ који је младом принцу приближио учење о хришћанској вери и вредностима. Слична животна прича о напуштању световног живота пратила је и Растка Немањића који се на неки начин могао поистоветити са младим Јоасафом. Стога није зачуђујуће што су двојица поменутих светитеља добила истакнуто сликано место уз игумански трон на коме је Свети Сава седео.

Свети Јоасаф је приказан као младић, кратке косе и браде средње дужине, одевен у расу са аналавом и са венцем у облику обруча на глави. Десну руку молитвено упућује ка Богородици док у левој држи развијени свитак с натписом: † се | в'са|ос|тави|х|ъ · н|к|с|ѣд|ствоу|ю|вл(а)д(ы)|цѣ|х(ри)с(т)ъ | да|оу|ху|ж|ела|маго | :- „Све ово оставих и идем за Владиком Христом да нађем жељено”. Варлаам је насликан као старац, са дугом седом косом која пада преко рамена, и брадом. У левој руци држи свитак са текстом који је дијалошки повезан са натписом на Јоасафовом свитку: † ѹдо | н|о|ас|а|фе · ос|тави|тл|ѣн'нос | ц(а)р(ъ)ств|о · н|при|ѣд|к|р(ъ)ств|пос

л|ѣд|хн | х(ри)с(т)ъ :- † „Чедо Јоасафе, остави пропадљиво царство и примивши крст пођи за Христом”].

На северној страни југозападног пиластра, под насликаним и декоративно украшеним луком, приказан је Свети Сава Освећени (с(к)т|ы|са|ва) – пустиножитељ на кога се угледао и Свети Сава Српски. Светитељ је насликан као старац, проћелав, са седом косом и брадом, одевен у монашку одећу. Десну руку, у гесту благосиљања, подигао је у висини груди, док у левој руци држи развијен свитак са делом текста из погребне стихире, који је, према *Житију Свѣтѣи Симеона* од Светога Саве, изговорио Стефан Немања пре напуштања престола и замонашења: † вѣ|ист|инѣ|соу|та|всау|ѣскаа · ж|итиє|ко|се|сѣн'н|и|сон|ъ|ни|то|же|ко|мететъ|се|всакъ|з|ѣмљ|нын|егда|и|всѣ|днрѣ|при|обрѣ|щен|ъ|тогда|и|вѣ|гробъ|вѣс|лнцѣ|се :- „Ваистину све је таштина, а живот је сан и сен, узалуд се мете сваки човек, [као што рече Свето Писмо] кад свет стекнемо тад се у гроб селимо...”].

Управо је Свети Сава Српски током обављања дужности игумана манастира Студенице, а нарочито за време службе, седео на игуманском трону који су окруживале описане представе. Сложеног и врло промишљеног решења, оне су, по свој прилици, настале по његовој замисли.

ЛИТЕРАТУРА: Ђурић В. 1995: 491–498; Тодић 1997: 41; Радујко 2012: 47–64; Живковић 2019: 67, 202–203, 235, 381–387; Живковић 2019а: 59–60; Живковић 2019б: 62; Свети Сава 2024: 78–80.

Н. Б.







11. Патерица „Светог Саве Освећеног”

савремена реплика, 2025–2026. год.

дрво, бела кост, токарење, резбарење, урезивање

висина 130 цм

Манастир Хиландар

Српски сликар Димитрије Аврамовић, боравео на Светој Гори током 1848. године, забележио је предање које се везује за једну патерицу и Светог Саву Српског.

Током свог првог поклоничког путовања у Свету земљу, 1229. године, Свети Сава је посетио Велику лавру коју је 483. године основао палестински пустиножитељ Свети Сава Освећени, а потом ту и живео са братијом. Предање каже да је пре своје смрти Сава Освећени одредио да се његов штап – патерица постави уз иконостас главне цркве његовог манастира и прорекао да ће са Запада доћи његов имењак, монах „царског рода” који ће узети његову патерицу. Легенду даље прати наратив о Савиној молитви пред олтаром манастирске цркве, где се штап покренуо сâм и доспео у његове руке. По повратку, Свети Сава је донео штап на Свету Гору где се доскора чувао у келији посвећеној Преображењу Христовом

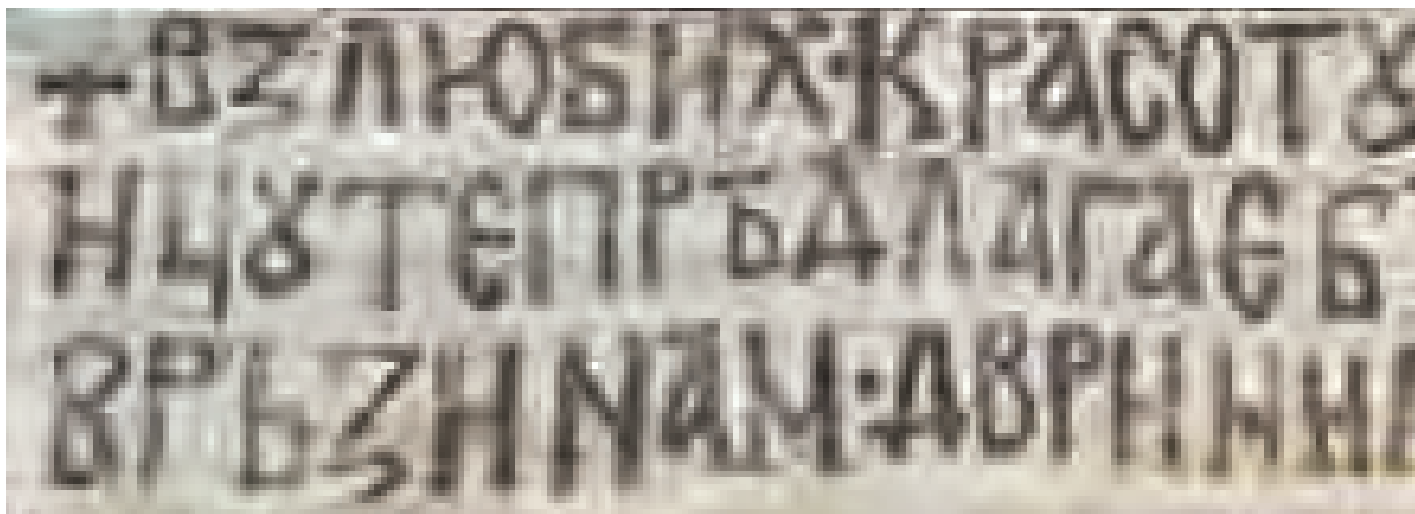
надомак Кареје, познатој и под називом „Патерица”. Данас се налази у манастиру Хиландар.

Штап „Светог Саве Јерусалимског” састоји се од дугог стабла и рукохвата на врху. Благо повијени рукохват заједно са стаблом твори облик „т”. Укупна дужина штапа је 130 цм. Централни део ручке изведен је од дрвета које се при крајевима сужава. На оба краја додати су завршеци од беле кости у облику степенасто профилисаног цилиндра који се постепено сужава и завршава заобљеном куглом. Преко дрвеног стабла штапа нанизани су обрађени делови од исте кости: пет нодуса између којих су прстенасто рашчлањени цилиндри. Унутар прстенастих поља, понегде се уочава „цикцак” мотив. По узору на оригинал, 2025. године израђена је савремена реплика која је такође у власништву манастира Хиландара.

ЛИТЕРАТУРА: Аврамовић 1847: 72; Аврамовић 1848: 79; Марковић 2009: 148–160; Миљковић 2015: 136–137.

Н. Б.



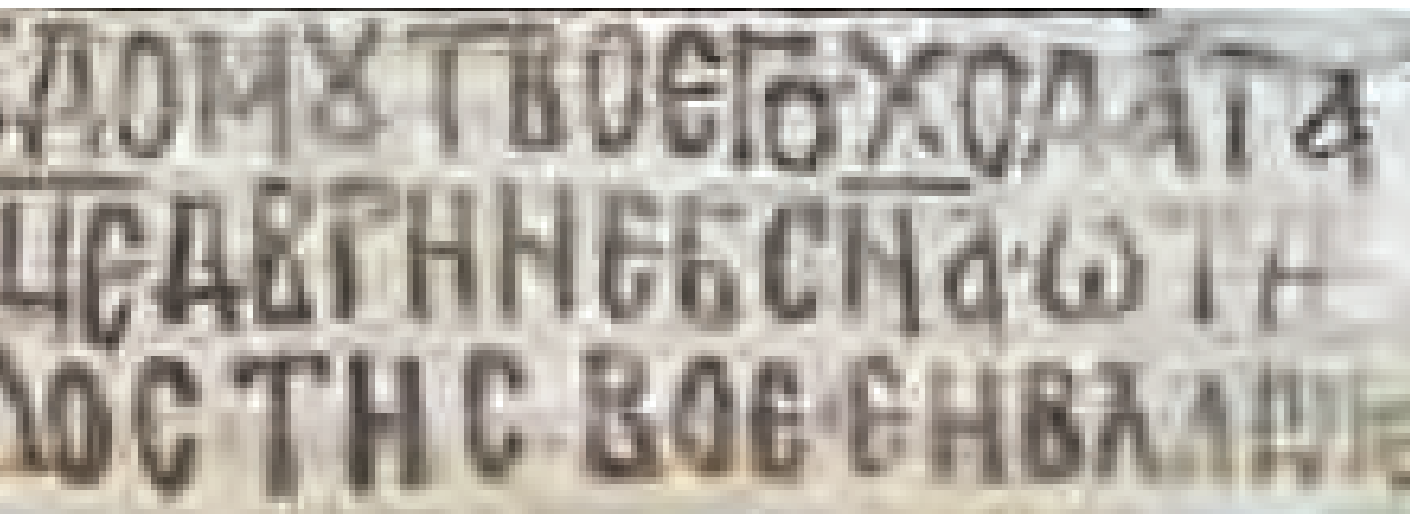


12. Натпис на надвратнику портала Богородичине цркве у Студеници

Манастир Студеница, Богородичина црква, надвратник портала који води из припрате у наос, 1208/1209. год.
копија, копирани Мирко Одаловић и Стојанка Самарџић, 2019. год.
Лапидаријум манастира Студенице

У време осликавања Богородичине цркве у Студеници (1208/09) изнад улаза из припрате у наос, у лунети је насликана представа Богородице са Христом. Као део оригиналне иконографије, ова представа пресликана је приликом обнове 1586. године. Текст који је исписан испод, у оквиру једног правоугаоног блока мермера,

гласи: в(о)злюбих(ъ) · красотоу домоу твоего · ходатаѣ прѣд(ъ)лагаѣ(мъ) в(огороди)це двѣ(ѣ)ри небесна · ѿтѣврѣши нам двѣ(ѣ)ри милости своенѣи влад(ици)це. Са леве и десне стране натписа налази се по један крст, у висини текста. Слова, крстови и лоза која уоквирује представу Богородице са Христом били су изведени златном бојом, која је нестала.



Натпис почиње осмим стихом 26. Псалма: „Заволах лепоту дома Твога”, а наставља се молитвом Богородици – „небеским дверима”, да буде заступница и да „отвори двери милости своје”, како и појемо у тропару. Управо и Богородица, са раширеним рукама, симболично отвара улазак у наос саме цркве.

Са друге стране истог зида, односно на западном зиду наоса, насликана је једна од најлепших представа Распећа, посматрано у ширем контексту византијске уметности.

ЛИТЕРАТУРА: Николић 1987: 70, сл. 30; Tatić-Djurić 1988: 198; Erdeljan 2011: 98; Ђирић 2015: 352–353, н. 39; Живковић 2019в: 62–63; Матић 2019: 151–198.

М. Ј.

13. Архијерејско жезло „Светог Саве”

непознато порекло, XIII век (?), обнова XVII век
сребро, позлата, горски кристал, полудраго камење,
бисери, ковање, гравирање, филигран искуцавање,
резање, урезивање, гранулација
висина штапа 144 цм, висина главе 10 цм, пречник
главе 5,5 цм
Ризница манастира Милешеве

Према сведочењима хагиографа Доментија-на и Теодосија, Свети Сава Српски је приликом хиротоније у Никеји 1219. године од васељенског патријарха добио архијерејско жезло – штап, који је заједно са чином даривања на симболичан начин потврдио стицање његове титуле „архиепископа свих српских и поморских земаља”.

О судбини архијерејског жезла које је по предању припадало Светом Сави, данас сведочи неколико извора. Један од њих везује се

за белешке енглеског путописца Фокса, који је 1589. године записао да су тадашњи монаси манастира Милешеве изнели пред њега и његове сапутнике штап са врхом у виду „лепе кристалне јабуке” којом су поједини присутни, тада „протрљали” очи верујући у његово благотворно дејство. Стога се веровало да је управо та чудотворност штапа проистекла од његовог блиског контакта с моштима светитеља, а претпоставља се да је онда штап могао бити положен уз тело Светог Саве још у



Трнову, након његовог упокојења. Међутим, за разлику од моштију Светог Саве које су спаљене 1594. године на Врачару, архијерејски штап је остао под окриљем манастира. Потпуним пустошењем манастира Милешеве и његове пропасти 1782. године, штап је пренет у манастир Свете Тројице Пљеваљске.

Данашњи изглед штапа резултат је накнадних интервенција спроведених у првој деценији XVII века. Наиме, 1608. године, заслугом тројичког епископа Лонгина и параклесијарха Висариона, штап је добио нову сребрну плату са позлатом: непознати мајстор је већ постојећи дрвени штап и старију плату прекрио новом. Штап се састоји од стабла и сребрне главе овалног облика и богато украшене филиграном, бисерима, и фасованим полудрагим камењем. Унутар металне главе је, претпоставља се, аутентична полиедарска кугла од горског кристала. Поред срцоликих и флоралних филигранских орнамената, на металној глави штапа изведена су четири отвора чији су завршеци у горњој зони лучно обликовани. Ови отвори су

ритмично распоређени, док је њихов средишњи део профилисан мотивом сараценског лука, што је видљиво у самој контури отвора. Доња зона главе целовите је структуре. Кугла од горског кристала назире се кроз изведене перфорације. Дуж рукохвата и остатка стабла симболично су искуцани стихови у славу Светог Саве и Вазнесења Христовог, што поново указује на везу са манастиром и милешевским братством, будући да се стиховима величала како храмовна посвета тако и српски светитељ чије су мошти у храму почивале више од три века.

Данас, описани архијерејски штап поново се чува у ризници манастира Милешеве. Године 2016, по узору на оригинални предмет, златари Симон и Марсел Чивљак израдили су реплику која се налази у Историјском музеју Србије.

ЛИТЕРАТУРА: Косановић 1871: 178; ССЗН 1902: 1608; Радојковић 1966: 76–77; Ђоровић-Љубинковић 1977: 297; Петковић 2008: 41–42; Милосављевић 2010: 265–266; Миљковић 2015: 134–135; Вујновић 2019: 268, 272.

Н. Б.

14. Фрагменти фреско-портрета Стефана и Вукана Немањића

Манастир Студеница, западна кула, око 1210. год.

фрагмент с ликом великог жупана Стефана; 57 × 59 цм

фрагмент с ликом великог кнеза Вукана; 52 × 91 цм

Ризница манастира Студенице

По окончању осликавања Богородичине цркве, њен главни сликар је око 1210. године насликао портрете Савине старије браће, великог жупана Стефана и великог кнеза Вукана Немањића, који су се налазили у склопу фреско-програма западне улазне капије манастира Студенице.

Два фрагмента која су припадала већој портретској целини, била су приказана на површини конвексног зида северне куле где се данас назире само сегмент доњег дела фигуралних представа. Приликом конзервације и санације западног улаза 1968. године, пронађена два поменута уломка са ликовима двојице Немањића пренета су у манастирски депо. Данас се чувају у студеничкој ризници.

Стефан и Вукан Немањић били су насликани на плавој позадини, у трочетвртинском ставу окренути надесно према истоку. Први је, са молитвено испруженим рукама и усмереним погледом удесно, приказан Стефан као средовечан мушкарац, тамносмеђе косе и браде средње дужине. На глави је велики жупан имао венац у виду обруча са кога су падале две сије – ниске сачињене од дугуљастих

драгуља. Одевен је у плавољубичасту тунику преко које је хламида црвене боје оперважена златним тракама украшеним бисерјем и драгим камењем. До њега је био приказан Вукан са тамном, равном косом која недостаје изнад набораног чела. Одевен је у тунику и хламиду која је исте боје као и Стефанова, с тим што је постава хламиде плава. Његова левица била је подигнута до висине груди у молитвеном гесту, што се претпоставља на основу сачуваног доњег дела фрагмента на зиду куле.

Фреско-програм осталих зидова западне капије укључивао је и друге фигуралне представе попут Христа, Богородице и светитеља, међу којима су на зиду јужне куле наспрам Савине браће, били приказани Свети Стефан Првомученик, патрон династије Немањића, и свети ратник, вероватно Свети Георгије. Испред двојице Немањића, као предводник поворке северне куле, претпоставља се да је био насликан и њихов отац, Свети Симеон Мироточиви.

ЛИТЕРАТУРА: Бабић и др 1986: 62–63; Ђурић 1988: 125, 130–132; Миљковић 2002: 183–188; Војводић 2019а: 49–52.

Н. Б.





15. Карејски типик

1199. год., препис из прве четвртине XIII века
 оригинални печат из 1199. год. (крстолико утиснути жиг
 са монограмом **СЖА** у четири поља), 42 × 38 мм
 пергамент, рукопис; 740 × 110–170 мм
 Архив манастира Хиландара, инв. бр. АС 132/134

Сава Немањић, пронашавши узор у свом имењаку – Светом Сави Освећеном, одлучио је да оснује испосницу на Светој Гори, са црквом посвећеном овом светитељу. У тој испосници и сâм ће проводити време. *Карејски ѿиийик*, осим што су њиме прописана правила поста и богослужења, уједно је и оснивачки документ за испосницу Светог Саве Освећеног у Кареји, писан по устаљеним правилима средњовековне дипломатије. Почиње аренгом, уз цитирање речи Светог апостола Павла, наставља се

експозицијом у којој нас аутор обавештава о свом путовању на Свету Гору и оснивању манастира Хиландара, а потом и испоснице: По сем же пакы оуствори хъ тоуи же оу Бораховици мѣсто безмльвию, с(ве)т(а)го и пр(ѣ)под(о)бнаго ѿ(тѣ)ца нашего Савы къ жилище двѣма или тремъ.

Независност ове испоснице је недвосмислена и као таква наглашена: „Зато ову заповест дајем, сви да знају: ни прот нема власт над ћелијом, ни игуман светого нашега манастира, нити ко други од братије да не узнемирава



оног који живи у овој ћелији Светога Саве.” Даље Сава прописује избор монаха који ће живети ту после његове смрти – свог директног наследника изабраће сам и ту „да пребива до краја живота својега, незамењен ни од кога”, а касније игуман и братија манастира бирају „мужа богобојажљива, који је подобан да живи у ћелији у месту том”. Ово правило измењено је у *Хиландарском тийику*, где Сава оставља могућност смене свога наследника, уколико се покаже недостојним да ту борави.

Карејским тийииком прописана су и строга правила поста и богослужења. Понедељком, средом и петком нема уља, нити вина, док уторком и четвртком се може јести на уљу и пити вино. Овима данима једе се једном дневно. Суботом и недељом једе се два пута на дан – „риба, сир и све друго”. Током великог поста уље и вино дозвољени су само суботом и недељом, а у току божићног и поста Светих Апостола – „као и у друге дане обично што прописасмо”. Следе правила везана за богослужбени

живот – јутрења, вечерња, полуноћнице, литургије. Строгост правила везаних за богослужења огледа се и у одредби да се цео Псалтир мора прочитати током једног дана. Сва ова правила су неизмењива, али Сава са очинском љубављу оставља и слободу да се све ради у оквиру могућности „колико снага може”, а „о пићу и о јелу: ако се догоди да ти неко драг дође на утеху, нека се тада наруши пост – осим среде и петка”.

Карејски ѿиѿиѿ завршава се петицијом да све буде како је написано. Духовна санкција за непослушне је строга: „[...] нека буде проклет и завезан од Свете Тројице. Оца, Сина и Светог Духа, и од мене грешног. И да не буде опроштен ни у овоме веку ни у будућем.”

Иако су постојала колебања око тога да ли је ово најстарији препис или оригинал, Савино ауторство овог текста није спорно – и у овом примерку, као и у осталим преписима, на крају стоји потпис: *Ѕего ради писавъ и подписахъ си своје роукописанне (въ лѣт(о) 572) Ѕсѣхъ послѣдни Сава грѣшни. Година је сачувана само у каснијим преписима, али је археографском анализом установљено да је овај податак тачан.*

ЛИТЕРАТУРА: Свети Сава 1928: IV–VIII, 5–13; Мирковић 1934: 52–61, 67; Свети Сава 1939: 15; 25–28; Свети Сава 1986: 14–16, 37–40; Свети Сава 1998: XIV–XVII; *Карејски ѿиѿиѿ* 1985; Савић 2020: 513–530; Бубало 2025: 66–115.

М. Ј.







16. Свети Сава

Манастир Милешева, црква Вазнесења Христовог,
1221–1227. год.
копија, копирао Наум Андрић, 1962. год.
платно, казеинска темпера; 240 × 103 цм
Галерија фресака Народног музеја Србије, инв. бр. 690

У оквиру композиције која заузима северни део источног зида и северни зид припрате цркве Вазнесења Христовог у Милешеву приказана је поворка пет чланова династије Немањића, међу којима се налази први српски архиепископ Свети Сава. Представљен је уз свога оца Симеона Немању који је на челу поворке. До њих, на северном зиду насликан је Стефан Првовенчани са синовима Радославом и Владиславом приказаним са ктиторским обележјима.

Портрет Светог Саве из Милешеве спада међу најстарије сачуване представе настале у периоду његовог живота. Свети Сава насликан је у пуној фигури и готово фронталном ставу, као средовечан човек, тамносмеђе косе која пада до ушију са понегде седим власима и брадом средње дужине. На глави има тонзуру, док је око главе насликан нимб. Слика је приказао Саву са крупним плавим очима бадемастог облика, издуженим лицем, и наглашеним јагодицама. Одевен је у полиставрион беле боје са црним крстовима испод кога се назире стихар и епитрахил. Преко полиставриона пребачен је омофор украшен црвеним крстовима. У левој руци држи јеванђеље, док десном руком благосиља. Око његове главе са леве и десне стране у траговима се назире

остаци натписа: *СѢН БОГОНОСАЦ И ОТАЦ НАШ(Ъ) САВА ПРВ(И) АРХИЕПѢСЪ ВСЕХ(Ъ) РАШКИХЪ И ДИОКЛИТИЈСКИХЪ ЗЕМЉА СѢН СѢН СИМЕОНА НЕМАЊЕ* (Свети богоносац и отац наш Сава први архиепископ свих рашких и диокли-тијских земаља, син Светог Симеона Немање).

Монументални портрет Светог Саве, насликан са битним елементима који указују на њега као архијереја и поглавара Српске цркве, добио је истакнуто место у поворци династије Немањића. Пропорцијама које су веће у односу на владара, гестом и положајем Светог Саве, сликар је нагласио његов значај и уједно хијерархијску подређеност световне власти духовној.

Стилске одлике портрета и свеобухватно живописа из XIII века, за чији је програм био задужен архиепископ Сава Први, указују на рад сликара који су стварали у духу уметничких радионица са простора значајних источних хришћанских центара – Цариграда, Никеје и Солуна – са којима се Сава могао сусрести приликом својих путовања.

ЛИТЕРАТУРА: Радојчић 1963: 20, 30; Ђурић 1974: 35–37; Милошевић 1979: 286–288; Ђурић 1992: 17–19, 22; Тодић 1998: 227–230; Војводић 2010: 43; Војводић 2015: 57–58; Војводић 2019: 321–323.

Н. Б.

17. Икона Христа Пантократора

непознати аутор, трећа четвртина XIII века
темпера на дасци, позлата, 116 × 85 cm
Ризница манастира Хиландара, инв. бр. R003

Икона Христа Пантократора највероватније се налазила на олтарској прегради (темплу) хиландарског католикона у раздобљу из времена краља Уроша I, пре обнове краља Милутина. Представља ремек-дело иконописа и датирана је око 1260. године. Пре конзерваторских интервенција димензије иконе износиле су 124 × 90 cm.

Христос је представљен допојасно и че-оно како десном руком благосиља, а у левој има склопљено јеванђеље раскошног окова, декорисано бисерима и драгим камењем различитог облика и боје, са копчама које држе књижни блок с лица. Одевен је у тамноцрвени хитон и тамнозелени химатион. Позадина је била у потпуности позлаћена, а нимб означен

контуром. У врху сликаног поља је сигнатура: IC XC . Инкарнат је брижљиво моделован уз употребу сенки браон нијансе, а осветљени делови истакнути су потезима беле боје.

Као пандан икони Христа сачувана је икона допојасно приказане Богородице са Христом, дело исте радионице, односно истог мајстора, али је она у већој мери оштећена. На основу стила, обе иконе везују се за раздобље ране „ренесансе” Палеолога и имају аналогије у живопису манастира Сопоћани.

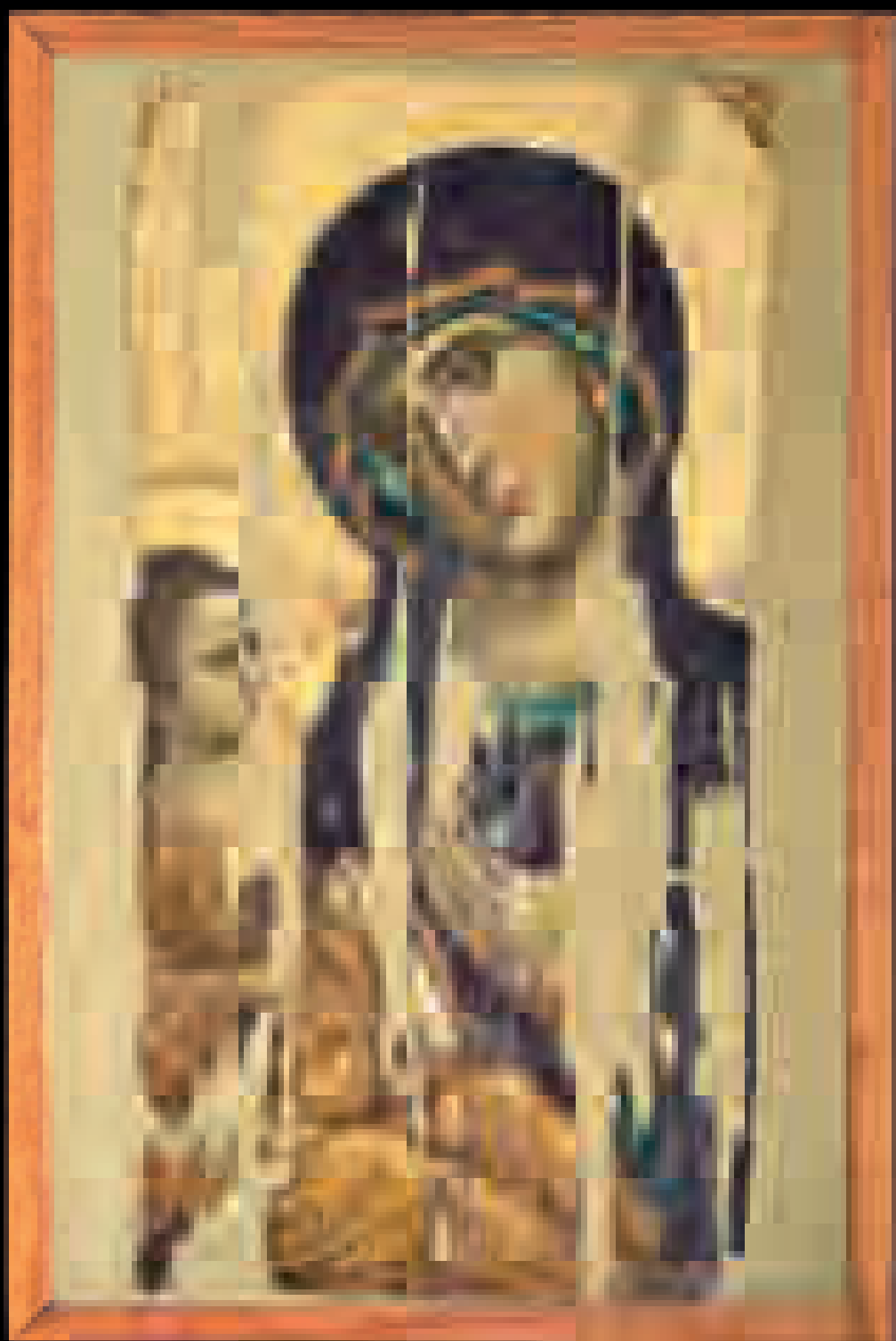
Литература: Петковић 1998: 24, 67–71; Đurić 1998: 280; Tatić-Đurić 1984: кат. бр. 4; Todić 1998: 219–220.

М. М.









18. Икона Богородице Одигитрије са Христом

непознати аутор, трећа четвртина XIII века
темпера на дасци, позлата, 117,5 × 77,5 cm
Ризница манастира Хиландара, инв. бр. R002

Икона Богородице Одигитрије највероватније се налазила на олтарској прегради (темпли) хиландарског католикона у раздобљу из времена краља Уроша I, пре обнове краља Милутина. Представља ремек-дело иконописа и датирана је око 1260. године.

Богородица је представљена допојасно како на десници држи Богомладенца Христа, молитвено испружене левице. Одевена је у браон мафорион, испод кога се виде доња хањина и грчка капа светлоплаве боје. Ивицу мафориона краси позлаћена трака. Христос гледа у страну. Одевен је у хитон и химатион окер боје, читавом површином украшен златним асистом. Десном руком благосиља, а у левој има свитак. Погледи Богородице и детета су замишљени и сетни. У горњем левом углу иконе видљив је мали део сигнатуре.

Инкарнат је сликан топлим тоновима, уз црвене акценте и белом бојом изведена

просветљења, што ствара утисак мекоће израза. Сенке су блаже од оних на икони Христа.

Позадина је била у потпуности позлаћена, а кружна линија нимбова је изведена пунцирањем ситном пунцом. Услед оштећености оригиналног дрвеног носиоца и делова бојеног слоја, икона је прошла конзерваторски третман који је подразумевао постављање и стабилизацију сачуваних делова на новој подлози.

Као пандан икони Богородице сачувана је икона допојасно приказаног Христа, дело исте радионице, односно истог мајстора. На основу стила, обе иконе везују се за раздобље ране „ренесансе” Палеолога и имају аналогије у живопису манастира Сопоћани.

Литература: Петковић 1998: 24, 67–71; Đurić 1998: 280; Tatić-Đurić 1984: кат. бр. 5; Todić 1998: 218, 220.

М. М.





19. Хиландарски типик

XIII век

пергамент, рукопис; III + 39 л; 205 × 140 мм

копија

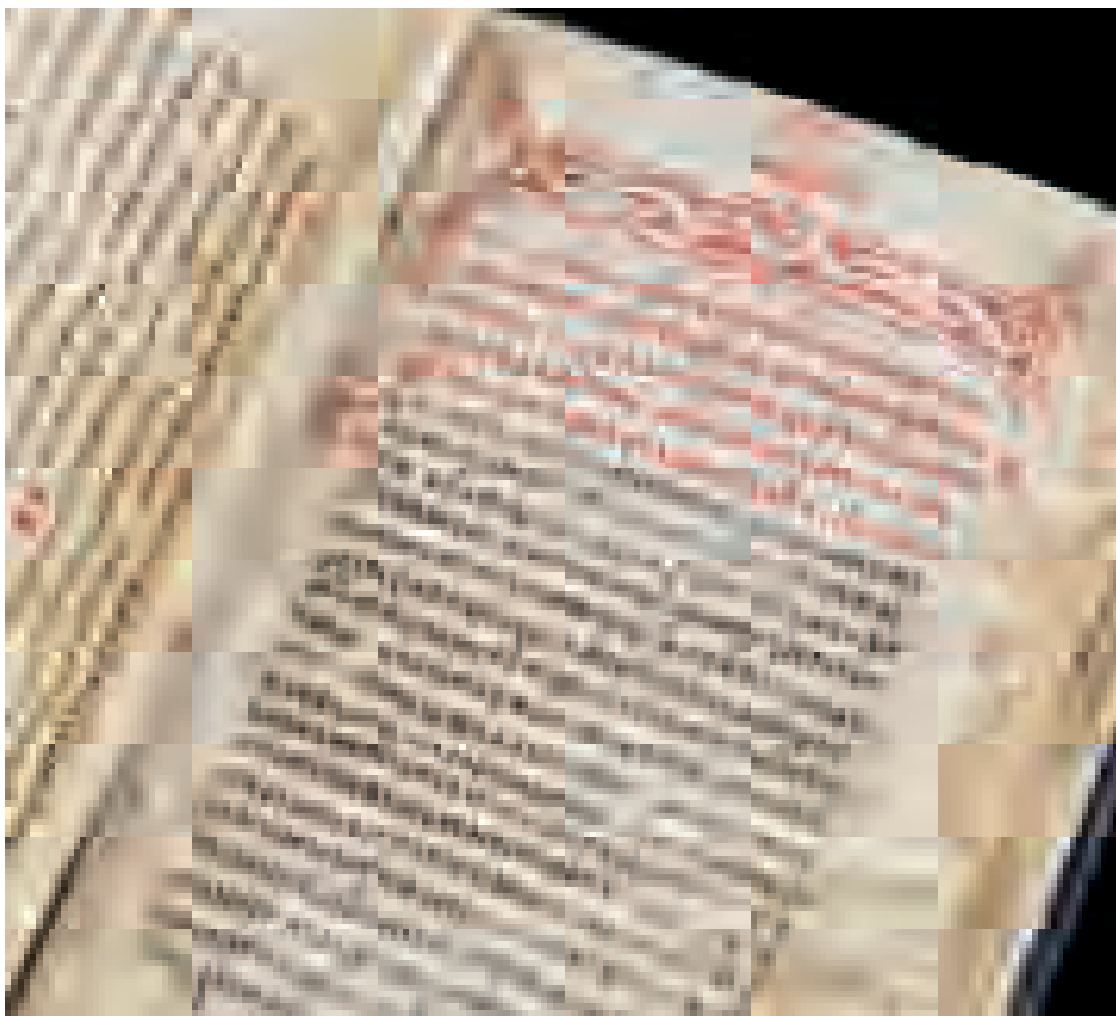
Архив манастира Хиландара, инв. бр. Ас 156

Са оснивањем манастира Хиландара, било је неопходно и утемељење правила монашког живота међу братством новоосноване српске лавре. Иако, у основи, сачињен од превода *Евергејидској шийику*, Савин ауторски допринос *Хиландарском шийику* је несумњив – поједина поглавља Сава је у потпуности прилагодио својим замислима о животу хиландарског братства. Необичан је био избор протографа – пре бисмо очекивали светогорски типик као узор за састављање *Хиландарској шийику*, али Сава је одабрао манастир Пресвете Богородице Евергетиде, који се налазио надомак Цариграда, будући да је и сам боравио у њему приликом својих посета овом граду.

Хиландарским шийику прописана су правила којима се одређују распореди богослужења, правила исповедања, свакодневни начин обедовања у посту и ван њега, начин примања нових монаха и избор игумана (и других манастирских звања, попут еклисијарха, економа), прописан је однос према неговању болесника у манастирској болници, давање милостиње, начин сахрањивања и низ других правила којима се установљава свакодневни живот у Хиландару. У првој глави Сава

проповеда о значају молитве, љубави према Богу и ближњима и неопходности да се следе речи Светог Писма: „[...] треба све остављати и за његовим заповестима ићи”, оставља братији завет да подржавају једни друге, да се моле за ктитора манастира „богопочившега оца нашега и наставника Симеона монаха, не заборављајући ни моје недостојанство”. У следећим поглављима описана је обнова Хиландара, смрт Симеона Немање, позива се на оснивачку повељу Хиландару за појашњења и наводи да се хиландарска обитељ састоји од игумана Методија и деветорице монаха. Следе правила богослужбеног живота, исповести и причешћивања, понашања за трпезом, поста, прослављања празника Господњих и Пресвете Богородице. У 12. поглављу наглашава слободу и независност манастира и изриче казну за оне који се о ово правило оглуше: „нека му је анатема, као што рече божанствени апостол, и клетва на њему 318 светих отаца, и нека је наследник Јуде издајника”, описујући, притом, обнову запустелог манастира Хиландара.

Осим поглавља 1, 2 и 3, остала поглавља су највећим делом пренета из *Евергејидској шии-*



ѡика. Потпуну новину у односу на прототип представља 42. глава, која је допуна *Карејском ѡиѡику*. Односи се у целости на испосницу у Кареји и овде су потврђене одредбе *Карејскоѡ ѡиѡика* и додата појашњења око избора оних који ће ту боравити, са захтевом „да не постави онога који служи ради телеснога одмора или опет неписменог, или онога који тргује у њој, него да се изабира онај који хоће да иде тесним путем и да уђе кроз уска врата”. *Тиѡик*

се завршава 43. главом, истог садржаја као и *Еверѡѡидски ѡиѡик*, поуком да „овај типик читате у почетку сваког месеца, за време вашег јела, ради сећања заповеђеног вам и на корист душа ваших”.

ЛИТЕРАТУРА: Свети Сава 1928: VIII–XIII, 14–150; Мирковић 1934: 52–61, 67; Свети Сава 1939: 17–19; Свети Сава 1986: 14, 16–18, 43–86; Савић 2015: 139–147; Савић 2020: 513–530; Ракићевић 2020; Бубало 2025: 75–88.

М. Ј.

20. Писмо игуману Спиридону

писано у Светој земљи, 1233. год.

објављено у: Ђ. Daničić, *Poslanica sv. Save arhiepiskopa srpskoga iz Jerusalima u Studenicu igumnu Spiridonu*, *Starine JAZU*, IV, 1872, 230–231, на основу преписа из *Отачника* из манастира Велике Ремете, који је данас изгубљен

Током свог другог боравка у Светој земљи, Сава пише писмо игуману манастира Студенице, Спиридону. Даничић наводи да је ово писмо прочитао у једном *Ошачнику* из манастира Велике Ремете, на прилепљена три листа хартије. Ова књига данас је изгубљена, тако да се за тумачење *Писма иџуману Сџиригону* ослањамо на Даничићево издање, како су то чинили и Владимир Ђоровић, Лазар Мирковић, Димитрије Богдановић, Томислав Јовановић и други проучаваоци књижевног дела светог Саве.

Писмо иџуману Сџиригону има лични и епистоларни тон, није, у строгом смислу терминологије, искључиво књижевно дело. Сава обавештава Спиридона, ком се обраћа речима „чедо моје слатко“, о свом путовању. После поклоњења светим местима и Гробу Христовом, Сава и чланови његове пратње су се разболели, пошто их „стиже путни труд“. Сава шаље благослов игуману и братији и потписује се као: прѣвын архіепископъ всѣхъ срѣбскихъ землѣ Сава грѣшнѣи. Уз писмо игуману шаље дарове уз које му даје упутство да их носи са собом: „С тим крстићем да се молиш, носи ми га вазда о врату, макар да имаш и другу иконицу, но њега вазда носи. А појасићем се опаши, да је вазда

о бедрима твојима, јер сам га полагао на гроб, крстић и појасић. И дајем ти убрусац, што су ми га овде даровали, а ја га теби дарујем, да ти буде на благослов душе и тела. И камичак, што сам га нашао, да ти буде на многе потребе, и да га носиш при себи.“ У наставку писма Сава излаже планове о одласку у Александрију и Синајску Гору, на основу чега и можемо закључити да је ово писмо написано током Савиног другог путовања у Јерусалим, а на основу *Житија Свѣтѣиої Саве* од Доментијана и Теодосија, који наводе да је током другог путовања посетио Александрију.

Писмо се завршава духовном поуком, уз цитирање Светог Писма и Јеванђеља по Матеју и Марку (Мат. 16, 26; Мар. 8, 36): „Чувај се, чедо моје слатко, да не изиђеш из неког мога завета. Да, ако човек и цео свет добије, а душу своју изгуби, која је корист?“

У потпису: Сава, прѣвын архіепископъ. Даничић констатује да је, вероватно, писало и „српски“, али више се не види.

ЛИТЕРАТУРА: Свети Сава 1928: XXIX–XXXIII, 187–189; Свети Сава 1939: 20; Свети Сава 1986: 19; Свети Сава 1998: XXV–XXVI; Јонић 2019: 389–398.

М. Ј.

21. Празнични минеј са Службом Светом Симеону

XIII век

пергамент, рукопис; 163 л; 214 × 150 мм

Архив Српске академије наука и уметности,

инв. бр. АСАНУ 361

На основу Доментијановог *Жиѡија Свѣѡѡ Саве*, Сава је *Службу Свѣѡѡ Симеону* написао 1200. године, на први годишњи помен светог. Каснији проучаваоци књижевног дела Светог Саве везују годину састављања *Службе* за Савин повратак у Студеницу 1207. године. Ослоивши се на византијске текстове и поштујући правила црквене поезије, Сава је делове *Службе Свѣѡѡ Симеону* саставио на основу *Службе Свѣѡѡ Симеону Сѡѡлѡнику*, што је била уобичајена пракса приликом састављања служби и канона новоканонизованим светитељима – узор су се проналазили у већ постојећим службама и житијима. Служба, као жанр, састоји се из комплексног састава разних литургијских текстова (стихира, тропара, кондака, канона и др.) у тачно одређеном редоследу излагања.

Најстарији сачувани препис Савине *Службе Свѣѡѡ Симеону* налази се у *Празничном минеју* из збирке рукописа Архива Српске академије наука и уметности. Први је *Службу* у овом *Празничном минеју* приметио М. Милојевић, још давне 1871. године, и описао је у Гласнику Српског ученог друштва. Склон претеривању и измишљању, како су сведочили његови

савременици, попут И. Руварца, Милојевић није био поуздан у изношењу закључака. Тако је његово откриће наишло на критику, а нарочито констатација да је поменута књига писана „руком нашег равноапостолног просветитеља и учитеља св. Саве”, као и да је на крају стајао Савин потпис. Једино што је озбиљно схваћено биле су стране које је објавио у факсимилу, које су омогућиле даљим проучаваоцима озбиљније бављење овим делом. Тек пошто су П. Поповић и В. Ђоровић упоредили стране факсимила у Милојевићевом раду са новооткривеним преписима *Службе Свѣѡѡ Симеону* из бугарских збирки, дошли су до закључка да је Милојевић био у праву када је рекао да је ова *Служба* Савино дело. Убрзо по објављивању Ђоровићеве књиге, у Дирекцији ратног плена пронађен је један сандук старих рукописа Милоша Милојевића, од којих је један био и овај *Празнични минеј*.

Иако није протограф, како је Милојевић објавио, може се сматрати да је *Служба* из Архива САНУ преписана из протографа. До тада познате *Службе Свѣѡѡ Симеону* на дан 13. фебруар помињале су Симеона и Саву, односно, то су биле Теодосијеве службе. Тек



је открићем овог рукописа (л. 69: Мїца тог(о) вѣ її днь прѣпод(о)бнаго оца нїшего бѣдѣсна новаго срѣбьскаго) отворена могућност даљег проучавања текста Савине *Службе* оцу, као оригиналног литургијског састава. Овим химнографским и песничким делом Сава је поставио основе средњовековној српској литургији, на које ће се касније ослонити његови

наследници и други ствараоци српске средњовековне књижевности.

ЛИТЕРАТУРА: Свети Сава 1928: XXI-XXIX, 176-186; Свети Сава 1939: 19; Трифуновић 1970: 271-272; Свети Сава 1986: 25-28; Трифуновић 1990: 327-329; Свети Сава 1998: XXIII-XXV; Шпадијер 2016: 131-151; Шпадијер 2016a: 244-245.

М. Ј.

22. Братков минеј

презвитер Братко, дијаци Никола и Радослав, између
1234–1243. год., друга четвртина XIII века и прва
половина XIV века
пергамент и папир, рукопис; 299 л; 245–247 × 168–175 мм
Београд, Народна библиотека Србије, инв. бр. НБС Рс 647

О развоју култа Светог Саве у првим вековима после његове смрти сведочи нам минејски састав у зборнику под називом *Брајков минеј*. Овај зборник, који назив носи по имену писара првог дела рукописа – Братка: *роукою грѣшныиъ прѣзвитероуъ Браткоуъ*, састављен је од служабних минеја за септембар, октобар и новембар и празничних минеја од децембра до августа. Састоји се из четири дела писана у различитим временским периодима – од времена краља Владислава (1234–1243), па до последње четвртине XIV века.

Рукопис је писан на пергаменту и неколико листова папира у последњем делу конволута, на којима се налази водени знак (во, сл. Мошин, Траљић, 1588), на основу ког је папир датован око 1350. године. Време настанка текстова писаних на пергаменту одређено је палеографском анализом рукописа. Од орнаментике присутне су две уске заставице у преплету на листовима 16 и 124б; иницијали су мали и једноставни, исписани црвеним мастилом, тек понеки скромно украшен.

Крајем XIX века, када је анализиран текст *Брајковој минеја*, установљено је да садржи и *Службу Свејшом Сави*, која до тада није била

позната. Мишљење проучавалаца тога времена навело их је на закључак да је служба преписана у XIII веку, међутим, каснијом анализом установљено је да су део овог конволута у ком се налази *Служба Свејшом Сави* писали дијаци Никола и Радослав, око 1330. године.

Служба Свејшом Сави почиње на листу 24б: *Мѣсѣца. генвар(а). въ .ѿ. д(ь)нь. с(вѣ)т(а)го и прѣп(о)д(о)бнаг(о) ѿ(тъ)ца н(а)шего с(вѣ)т(н)т(е)ла Х(ри)с(то)ва Савы, прѣваго архіеп(н)с(коу)па српскаго*. Комплексност тока православне службе словенске традиције огледа се у строгим правилима која су прописана црквеним типиком. Минеј је текст у ком се прославља светитељ одређеног дана у години. Текст минеја допуњује се читањима из Октоиха, Часослова, Светог Писма. *Служба Усїењу Свејшѡи Савѡи из Брајковој минеја* представља једну од најстаријих сачуваних служби посвећених првом српском архиепископу и приказује развој словенског богослужења заснованог на византијској традицији, уз све већи утицај јерусалимске праксе. Овакав тип службе може се приписати утицају Светог Саве и његовом увођењу јерусалимских обичаја у словенска богослужења, о чему нам сведочи и Савин животописац Доментијан:



Бѣселенскоѣ прѣвѣіе приидѣ законоположеніе и выше пакы нѣросалидѣскааго исправленія, и обоѣ добре съложивъ, и отъ обоѣ лоуѣшеіе прѣѣбираѣ оутвѣрждаше на прѣѣываніе выноу боудуштеіе; и тако спѣаше, исправляѣ црѣковъноѣ оутвѣржденіе и законъноѣ исправленіе. Саставляч је непознат и може се претпоставити да припада кругу милешевских монаха.

Брайков минеј неѣао је током Првог светског рата приликом евакуације Народне библиотеке

Србије, али је, за разлику од многих заувек изгубљених рукописа, пронађен у Немачкој, откупљен и враћен у Србију 1969. године.

ЛИТЕРАТУРА: ССЗН 1902: 27, бр. 58; Мошин, Тралјић 1957: бр. 1588; Доментијан 1965: 282; Симић 1974: 102; Богдановић 1980: 4, 7, 14; Штављанин-Ђорђевић и др. 1986: 340; Богдановић 1988: 9–37; Убишарић 2016: 245–248; Темчин 2021: 139–151; Суботин-Голубовић 2022: 182–184.

М. Ј.

23. Номоканон, дечански препис

почетак XIV века

пергамент, рукопис; 285 л. (127 бис)

300 × 210 мм

Ризница манастира Дечана

инв. бр. Дечани 110

Дечански препис *Номоканона* Светог Саве потиче с почетка XIV века. Овај препис открио је Лазар Мирковић док је пописивао и описивао рукописе манастира Дечана од 2. до 19. августа 1947. године, и датирао га оквирно око 1335. године. Он наводи да је рукопис „писан на пергаменту, чистим уставним црвеним и црним словима, српскословенске рецензије, из XIV века”. Мирковић се ослања и на чињеницу да је краљ Стефан Дечански, снабдевајући манастирску библиотеку неопходним књигама, уврстио и овај препис *Законоуправила* и тако ставља време зидања Дечана (1335) као крајњу годину писања *Дечанске крмчије*, сматрајући да је рукопис највероватније настао пре овог времена, а никако после. С обзиром на то да се при датирању рукописа писаних на пергаменту ослањамо на палеографску анализу писма, са овом констатацијом сложили су се и аутори *Ојиса ћирилских рукописних књига манастира Дечана*, који годину преписивања везују за сâм крај владавине краља Милутина, око 1320. године.

Када Свети Сава одлази у Солун да прикупи књиге из којих ће саставити црквено правило после добијања аутокефалности Српске цркве, убрзо почиње и са састављањем овог обимног

кодекса закона, будући да су били подједнако важни и за Цркву и за српску државу. Калиграфски устав којим је исписан дечански препис *Крмчије*, уз наслове и иницијале исписане црвеним мастилом, без превише украса, доприноси озбиљности овог дела. Иницијали су једноставни, али има и раскошније украшених, са стилизованим гранчицама и петљама, као и оних у преплету. Иницијална слова су геометријског типа, са троуглићима у завршници, што је карактеристика писма из времена краља Милутина. Наилазимо и на четири тачке исписане у виду крста, као и на × са тачкама или линијама између кракова, на местима где се скреће пажња на значај текста (почетак правила). Из истог разлога писар је на одређеним местима исцртавао комбинацију косе и таласасте линије, украшене тачкама. На појединим местима, на крају стране, исцртана је рука која држи текст.

Дечанску крмчију преписала су двојица писара, први: л. 1–150б, други: од л. 151 до краја. Нису сачувани почетни и крајњи листови – недостају уводне главе, као и поједина Апостолска правила на почетним листовима. На крају се завршава са 56. главом, од које недостаје



последњи састав, као и остале главе до краја (57–64). Садржај се поклапа са рашким преписом, који је нешто старији, што је констатовао и Лазар Мирковић у свом опису.

Књига је била на конзервацији и рестаурацији у РЗЗСК, 1963. године, како стоји записано на унутрашњој страни предње корице. Од осталих записа срећемо само маргиналне белешке из каснијег периода, као и занимљиву белешку писара, исписану црвеним мастилом на л. 67: *цѣха полиѣа*. Лазар Мирковић сматра да је „муха дошла на неосушено мастило његових

слова и јела неосушено мастило”. Ипак, С. Троицки ово тумачи тиме да је преписивач био „сувише тачан” у преписивању, јер у овом рукопису нема бледих слова, на која би указала оваква глоса са стране текста, те да је она стајала у предлошку са ког је *Дечанска крмчија* преписана.

ЛИТЕРАТУРА: Троицки 1952: 35–39; Свети Сава 1986: 18–19; Свети Сава 1998: XI–XII, XXVII, XXIX; Богдановић и др. 2011: 455–462; Мирковић 2015: 15, 377–385 (376–384); Бубало 2025: 89–100.

М. Ј.



24. Сунчани часовник

Манастир Студеница, Богородичина црква,
прва деценија XIII века (?)
копија, копирала Милица Ракочевић, 2019. год.
мермер, клесање; 47 × 46 × 20 cm, полупречник
кружнице 21 cm
Лапидаријум манастира Студенице

Уз западни део јужног портала Богородичине цркве у Студеници, у висини лучног дела спољашње архиволте лунете (4,1 м), узидан је сивобели мермерни блок на коме је накнадно уклесан сунчани часовник. Најстарији сачувани сунчани часовник у Србији, изведен је у виду полукружнице из чијег центра се радијално шире урезане линије које деле полукруг на дванаест мањих часовних сектора. У центру сваког сектора, уз ивицу часовника, урезане су словне ознаке старословенске нумерације, од а до и. Услед оштећења каменог блока, страдала је четвртина сунчаног часовника, тачније три сектора са ознакама л, м, и ки као и показивач сенке у виду танког металног клина – водоравни гномон који је био позициониран у централну тачку полукруга, то јест фиксиран у споју два мермерна блока. Уклесани часовник није центриран по ширини блока, већ је померен удесно до споја два камена блока изнад, како би се лакше подесио гномон. На основу изведбе словних ознака (бројева) и палеографских карактеристика, израда сунчаног

часовника се датује у крај XII или почетак XIII века. Претпоставља се да је византијску традицију прављења сунчаних часовника на наше просторе донео Свети Сава, те да је управо и његово знање о мерењу времена допринело да се током његовог боравка у манастиру и осмишљавања студеничког живописа, изради сунчани часовник на јужној фасади. На основу прецизности и начина рада, клесање сунчаног сата приписује се мајстору локалних радионица. Најстарији сунчани часовници попут студеничког потичу из старог Египта. Претрајавали су кроз цео стари век, а затим се њихова употреба раширила и средњовековном Европом, укључујући и просторе средњовековне Србије. Иако је на нашим просторима у употреби био темпорални часовни систем, сунчани часовници попут студеничког су за човека средњег века имали више симболичку улогу него свакодневну, употребну вредност.

ЛИТЕРАТУРА: Тадић 2002: 31–41; Тошић, Тадић 2004: 29–43; Тадић 2019: 43–44.

Н. Б.



25. Свети Сава, архиепископ српски

Манастир Студеница, Краљева црква, око 1314. год.
копија, дигитална штампа на платну
Музеј Српске православне цркве

Портрет Светог Саве из Краљеве цркве у Студеници припада већој фреско-целини која је насликана у најнижој зони јужног и северног зида наоса. Наспрам представе ктитора цркве и његове супруге на јужном зиду – краља Стефана Уроша Другог Милутина и краљице Симониде, које пред Христом заступају патрони храма – Свети Јоаким и Света Ана са малом Богородицом, насликани су Свети Симеон Немања и Свети Сава како се молитвено обраћају заступници, Пресветој Богородици са малим Христом у наручју. Уз представу Светог Саве насликан је и Свети Георгије, ратник коме се краљ Милутин неретко молитвено обраћао пред битку.

Сава је приказан као средовечан човек, с дужом, потпуно седом брадом раздељеном на два заобљена прамена и седом косом зачешљаном иза ушију. На темену има тонзуру, а око главе нимб. Издуженог лица и светлијег инкарната, високог чела, крупних, бадемастих очију и дугог благо повијеног носа, портрет Светог Саве у Краљевој цркви оставља утисак веродостојности. Светитељ је одевен у архијерејску одежду: стихар с наруквицама украшеним бисерима, полиставрион и омофор са

црним крстовима. У левој руци држи јеванђеље украшено бисерјем и драгим камењем, док десну руку молитвено упућује према Богородици и малом Христу. Његово архијерејско достојанство додатно је наглашено сигнатуром: *сѣѣ сава прѣвосвѣщенныи архиепископъ все сръбскє землє и поморскє* (Свети Сава преосвећени архиепископ све Српске земље и Поморске).

Молитвени гестови Светог Симеона и Саве указују на то да су наведени преци краља Милутина имали посебну улогу у заштити и заступништву пред Богом. Истовремено, као чланови светородне династије Немањића приказани су наспрам Христових прародитеља, Светих Јоакима и Ане чиме је истакнута идеја прародитељства и направљена паралела између две свете генеалогije. Пажљиво осмишљени фреско-програма Краљеве цркве извео је солунски сликар Михаило Астрапа са члановима своје радионице, зограф који је по налогу краља Милутина осликао многе његове задужбине.

ЛИТЕРАТУРА: Тодић 1998а: 44; Марјановић-Душанић 2004: 235–248; Војводић 2015: 69; Војводић 2016: 253–255; Марковић 2016: 173–183; Томић 2019: 109–113; Томић 2019а: 113–115; Бабић 2020: 196–206.

Н. Б.





26. Престо „Светог Саве”

Пећка патријаршија, припрата архиепископа Данила II између 1330. године и последње четвртине XIV века
копија пестола, копирао Саша Филиповић, 2026. год.
румени руговски камен, бањички сиви камен, сиво-бели мермер, светложути мермер
64 × 59 × 69 цм

Престо Светог Саве налази се у припрати манастира Пећке патријаршије, задужбини архиепископа Данила II (око 1324–1337). Престо је постављен уз источни зид припрате, односно, између улаза у северни храм Светог Димитрија, и улаза у прву манастирску цркву Светих апостола, познату и као Дом Спасов, уз њен северни довратник. Заједно са каменим клупама (тзв. банцима), које чине сапрестоље, и које се пружају по унутрашњем ободу зида, престо чини првобитни мобилијар припрате.

Престо је постављен на сопствено постоље, на коме почива горњи део трона, сачињен од ниског седишта и наслона за руке и леђа. Испод трона је некада стајао камени подножник. Састављен је од више плоча, израђених од различитих врста камена: руменог руговског камена, бањичког сивог камена, сиво-белог и светложутог мермера. Престо је једноставних форми и чистих површина, без украса, изузимајући природне шаре камена. Једино су бочне стране на угловима некада биле украшене тзв. јабукама, односно кратким осмоугаоним стубовима, и главама у виду сегментасте куполе. Разлике у камену и начину обраде

делова трона упућују на то да сви делови нису прављени у исто време, вероватно јер је престо морао бити оправљан кроз векове.

С обзиром на то да је свечани оквир за улаз у Свете апостоле израђен од истог сиво-белог мермера, као и један део престола Светог Саве, постоји мишљење да је у питању део седишта које је постојало пре изградње припрате, и да има инсигниолошку улогу, односно да је приликом преноса старијег црквеног седишта у ново седиште у Пећи, имало улогу симбола континуитета црквене институције, посебно што је седиште Цркве у време краља Милутина пренето из манастира Жиче у Пећ.

Престо Светог Саве и сапрестоље, тј. камене клупе, јасно сведоче о намени и значају Пећке патријаршије, односно њене спољашње припрате, која је служила као саборска дворана. Зна се да су ту 1374. и 1375. године одржани црквено-државни сабори, што је пракса са којом се наставило и касније. Вероватно су престо и клупе првенствено били намењени за патријарха и архијереје Српске цркве, али су, могуће, служили и игуману манастира, братству и верницима. Симболично је, али накнадно, престо везан за



личност Светог Саве, оснивача Српске православне цркве. Изнад самог трона је представа Светог Саве као патријарха у пуној фигури, док је у непосредној близини познији портрет патријарха Макарија Соколовића,

који је у натпису крај свог лика означен као „обновитељ овог светог престола”.

ЛИТЕРАТУРА: Радујко 2020: 125–160 (са старијом литературом).

Н. С.



27. Икона Богородице Тројеручице

Непознати аутор, средина XIV века
темпера на дасци, позлата; позлаћени оков; ковање,
ливљење, искуцавање, урезивање; 111 × 91 cm
Манастир Хиландар, црква Ваведења Богородице,
инв. бр. СКМ-К3-08
копија: Храм Светог Саве у Београду

Дрвени носилац је осликан са обе стране и на доњем делу има жлеб који упућује на то да је икона била намењена ношењу у литијским процесијама. Неком накнадном интервенцијом икона је уметнута у новији рам, који носи оков.

Икона Богородице Тројеручице вековима је била паладијум све Српске земље, а била јој је посвећена и катедрална црква у Скопљу. По предању, припадала је Светом Јовану Дамаскину, чија се одсечена десница исцелила после молитве пред њом. По истом предању, Свети Сава је ову икону донео из Дамаска, а доцније је извесно време била и у манастиру Студеници, одакле је на чудесан начин, ношена на леђима магарице и морем, 1661. године доспела на Свету Гору, пред манастир Хиландар. Најновија истраживања указала су на то да првобитна икона Богородице Тројеручице више не постоји, да за наводе из предања нема потврде у Савином житију из пера Доментијана и Теодосија, као и да је икона која се данас налази у проскинитару познија. Наиме, вероватно током XVIII века, она је замењена садашњом иконом која је реплика оригинала настала у време владавине цара Душана и датирана у средину XIV столећа.

Икона Богородице Тројеруиче налази се у наосу главне манастирске цркве у проски- нитару уз источну страну југозападног стуба, крај игуманског трона. У средишту сликаног поља са једне стране иконе допојасно је при- казана Мати Божија одевена у мафорион мрке боје обрубљен златотканом траком, испод кога на глави има грчку капу. Поглед је усмерила ка посматрачу. У чеоном делу мафориона је злат- на звезда, док је на надлактици златна трака са ресама. На десној руци држи Богомладенца Христа, на кога указује испруженом подигну- том левицом. Христос гледа ка Мајци, десницу држи пред грудима, док у левици има свитак. Одевен је у светлоплав хитон са флоралним орнаментима, окер и наранџастим клавусом и појасом, и златни химатион. Унутар нимба је светлоплавим тоновима насликан крст. По- задина је позлаћена. У висини лика Богороди- це је сигнатура: МРГ ΘΥ..., као и ДН..Н, остатак натписа који представу Богородице опреде- љује као Одигитрију (Путеводитељку, Настав- ницу). Изнад лика Христа је исписано: ІС ХС. У доњем десном углу иконе су видљиви обриси треће руке. Тоновима позлате нимба Богороди- це и Христа се разликују од позлате остатка



позадине. Оквир иконе благо је уздигнут. На сликаној површини видљиви су трагови уклоњених украса (окова и апликација) који су красили нимбове Богородице и Христа, чело и мафорион Богородице на више места.

На полећини иконе је допојасно и чеоно приказан Свети Никола. Одевен је у тамноцрвени фелон са омофором, десном руком благосиља док у левој има склопљено јеванђеље. Рубови оковратника фелона су декорисани златотканом траком, од које су израђене и наруквице. Омофор красе два тамна крста на којима је истоветна сигнатура: ϣ ϣ ϣ ϣ („Светлост Христова просвећује све“). Свети Никола је приказан у зрелом животном добу, седе косе и браде, истакнутог чела. На нимбу су видљиви трагови ексера којима је дуж линије нимба и уз главу светитеља био причвршћен оков. Сигнатура је исписана цинобером, на грчком: Ο ΑΓΥ ΝΙΚΟΛΑΟ. Позадина је позлаћена, а дуж обода иконе тече црвена бордура. У погледу стила, представе Богородице са Христом и Светог Николе изведене су у духу сликарства епохе Палеолога.

Са лица иконе, преко представе Богородице са Христом, постављен је раскошни позлаћени оков из 1862. године, богато украшен драгим камењем, на коме је трећа рука придодата испод Богородичине деснице. На полећини нема окова. У дну окова је на доњој ивици натуралистички изведен приказ Светог пророка Јесеја (Пророк Ћсен) који лежи хоризонтално, док се из његовог тела грана лоза пуна лишћа

и плодова. У слободним пољима која творе преплети лозе, приказане су фигуре пророка који седе (одоздо нагоре сдесна: Самуило, Осија, Малахија, Амос, Нум, Данило, Сафоније, Авдеј и Захарија, над којима је Христос; одоздо нагоре слева: Језекиљ, Јеремија, Мојсије и Агеј). У врху окова је допојасна представа Бога Оца Саваота, крај кога су пророк Илија и Натан са једне, и Авакум и Јона са друге стране. Трећа рука од сребра изведена је у доњем левом углу. У угловима иконе је по један херувим. У медаљонима крај лика Богородице урезана је сигнатура МР. ѦѦ, док је изнад Христа сигнатура ІС. ѦС. Унутар Христовог нимба је сигнатура Ѧ Ѧ Н изведена од брилијаната.

На основу натписа на окову, испод стопала Христа, зна се да је дарован за здравље Параскеве, Михаила, Елене, Јована и њихове деце, те Надежде и Николаја са децом, Марије, Олге, Наталије и њихових сродника: о здравин Параскевы Михаилла Елены Юанна и чады ихъ. Надежды Николая и чады | ихъ мариин ольги наталин и сродниковъ ихъ. У доњем десном углу ризе је утиснут жиг (Ф. В. ФБ ФЕЕРХОВЦЕВЪ) радионице Фјодора Андрејевича Верховцева (1804–1868) из Санкт Петербурга, јувелира, власника фабрике сребрних сасуда и реликвијара, и познатог филантропа.

ЛИТЕРАТУРА: Мирковић 1936: 83-94; Ђурић С. 1995: 100-113; Турилов 1996: 510-525; Петковић 1998: 26-27; Миљковић 2007: 224-228; Татић-Ђурић 2007: 565-592; Радовановић 2017: 173-188.

M. M.



28. Икона Богородице Млекопитатељнице (Галактотрофусе)

Непознати аутор, око 1685. год.

темпера на дасци, позлата; 120 × 84 цм

Испосница Светог Саве у Кареји, олтарска преграда

копија

црква Покрова Пресвете Богородице у Београду

На олтарској прегради у Кареји икона Богородице као светиња Савине испоснице има престоно место лево од царских двери, уобичајено намењено икони Христа. По познијем предању, икону је насликао Свети апостол и јеванђелист Лука, а Свети Сава ју је током свог путовања у Свету земљу добио у манастиру Светог Саве Освећеног у Јерусалиму заједно са патерицом Светог Саве и иконом Богородице Тројеручице, према завештању оснивача Светог Саве Освећеног у VI веку.

У средишту благо удубљеног сликаног поља приказана је Богородица Млекопитатељница (Галактотрофуса, *Virgo lactans*) како доји Богомладенца Христа, држећи га обема рукама, погледа усмереног ка посматрачу. Одевена је у мафорион изведен тоновима светлонаранцасте и црвене боје, испод кога има светлозелену доњу хаљину украшену флоралним и вегетабилним мотивима изведеним сребром. Оковратник и завршетке рукава доње хаљине краси златни поруб украшен ситним и крупним драгим камењем. Дуж ивица мафориона тече уска златна трака унутар које је црвеним словима исписан текст екзапостициса Великог Богородичиног канона. На челу и

раменима Богомајке је по једна звезда у виду позлаћених орнамената причвршћених за дрвени носилац. У висини сигнатуре, исписане златом ΜΗΡ ΘΥ Η ΓΑΛΑΚΤΟΤΡΟΦΟΥΣΑ, пре конзервације су била два елемента од сребрног лима са уобичајеном сигнатуром Пресвете Богородице. Два анђела на главу Богородице спуштају отворену златну круну.

Христос је одевен у зелени хитон и наранцасте химатион са златним флоралним и вегетабилним мотивима. Обема рукама држи дојку мајке, која се помаља испод десног руба мафориона у висини рамена. Крај Исуса је сигнатура ΙC XC, а у његовом нимбу је исписано: Θ Ν. Инкарнат Пресвете Богородице и малог Исуса је пажљиво моделован лазурним тоновима окер и браон боје.

Нимбови Богородице и Христа су у XIX веку оковани сребрним лимом зракасто декорисаних ивица, позлаћених детаља, уклоњеним приликом последње конзервације. На месту сликане круне је пре конзервације постојао сребрни позлаћени оков у облику круне, спојен са полукружно издигнутим оковом нимба, зракасто завршеним. И нимб Христа био је украшен позлаћеним оковом од сребра.





Позадина је првобитно била светлозене боје, а данас је тамноплаве боје. Дуж благо издигнуте ивице иконе су светлозелена и пурпурна бордура. На унутрашњој, светлозеленој бордури је око 1685. године, у време настанка иконе, у три реда исписан натпис у коме се помиње пећки јеромонах Максим даскал: † съ ... 8 ... н8 ... њх ... (ї)еромонахъ | Маѡvиѡ даскал(ъ) ѿт патрїаршїе пекс(к)їе при архїеп(нско)п[8] пекс(к)омѡ kv[р] Арсенїю | і нг8менѡ хилан' дарскомѡ kvр свѣсон[8] въ лѣтоо зрѣ. то[гда бык]шѡ мн на пос(т)ници с(вѣ)т(а)го савѣ. На основу наведеног, бојени слој иконе датира се у XVII век. Постављањем иконе Богородице Млекопитатељнице на иконостас почетком XIX века, завршена је свеобухватна обнова испоснице спроведена крајем XVIII и почетком XIX столећа.

Конзерваторско-рестаураторским радовима, спроведеним у току 2004. и 2005. године, икони је враћен првобитни изглед.

Једна од неколико копија иконе Богородице Млекопитатељнице данас се чува у цркви Покрова Пресвете Богородице у Београду.

ЛИТЕРАТУРА: Мирковић 1938: 14–32; Зековић, Гулан 2010: 147–149; Miljković 2011: 177–184.

М. М.

29. Реликвијар Часног крста

атоска или солунска радионица (?)
друга половина XIV века
копија, копирао Горан Ристовић Покимица, 2025. год.
дрво, позлаћено сребро, бисери, горски кристал,
полудраго и драго камење, филигран, фасовање,
искуцавање; 36 × 18,5 × 2,2 цм
Историјски музеј Србије, инв. бр. 32

Свети Сава је током првих деценија XIII века, у жељи да оформи богату ризницу манастира Жиче, прибавио велики број реликвија, међу којима је била и реликвија Часног крста. Све до 1290. године реликвијар се налазио у Жичи, када је због напада Кумана средиште Српске архиепископије пренето из Жиче у Пећ.

Реликвија Часног крста је заједно са манастирском ризницом била пренета у Пећ, где је средином XIV века добила нови изглед ставровете. Реликвијар, облика двокраког крста, сачињен је од дрвене подлоге преко које је богато украшена сребрна оплата са позлатом. Раскошни украс оплате, изведен у техници филиграна, садржи различите геометријске, срцолике и вегетабилне мотиве. Обе стране реликвијара украшене су додатно бисерима и полудрагим и драгим камењем. На сваком краку крста уфасован је по један камен кога фланкирају четири бисерне перле. На нижој укрсници кракова са чеоне стране налази се горски кристал овалног облика, постављен преко крстоликог отвора кроз који се виде честице реликвије. Крстолики отвор мањих димензија, кроз који су такође видљиве честице

Часног крста, поновљен је и на горњој укрсници. Око отвора су урезани криптограми: ФХ-ФП („Светлост Христова обасјава све” – око доњег отвора) и IC XC NI KA („Христос побеђује” – око горњег отвора).

Доњи део крста је продужен у виду дршке и садржи натпис на старосрпском језику искуцан на аплицираном позлаћеном лиму: $\text{SAVA PR[O]BI AR(X)HIEP(NCKO)P[O] PATRIARX SRPSKI}$ (Сава, први архиепископ и патријарх српски). Како је испред Саве изостављен епитет „Свети”, а потом уз титулу архиепископа додата титула патријарха српског, сматра се да је реликвијар лично за живота донирао Сава, а да је нови реликвијар са натписом изведен у другој половини XIV века, највероватније након измирења Српске и Цариградске цркве, 1375. године. Могуће да је приложник био тадашњи пећки патријарх, који је уједно обновио сећање на првог дародавца.

У време турских напада у XV веку, пећке реликвије дошле су у посед чланова владарске куће Бранковића. У највећој опасности, Јелена Бранковић предала је своме оцу деспоту Томи Палеологу, између осталих светиња, и реликвијар Часног крста, који је након



бега у Италију уступио папи Пију II. Данас се Реликвијар са поменом Светог Саве Српског налази у Музеју дијецезе у Пијенци. У сарадњи са Историјским музејом Србије, 2025. године Горан Ристовић Покимица израдио је

на основу оригинала реплику Реликвијара Часног крста.

ЛИТЕРАТУРА: Чанак-Медић и др. 2014: 55–63; Поповић 2018: 55–87, 119, 150.

Н. Б.

30. Зборник српских житија и Хиландарски типик Таха монаха Марка

Таха монах Марко, око 1370/75. год.
папир, рукопис; 326 л; 268 × 210 мм
Народна библиотека Србије, инв. бр. Рс 17

Зборник који се у Народној библиотеци Србије чува под инв. бр. 17, осим веома занимљивог и значајног садржаја, има и занимљиву историју саме књиге. Са претпоставком да је написан у Хиландару, где се раније и налазио, овај зборник крај XIX века дочекао је у рукама тадашњег епископа Димитрија (касније првог патријарха уједињене Српске цркве), који је у то време приређивао издање *Хиландарској илѝиѝка* за Српску краљевску академију. Потврда томе је реверс који је потписан 14. јуна 1896. године, а који се и данас чува у Хиландару. До срећне околности дошло је управо кршењем свих правила библиотечке праксе – рукопис је предат Владимиру Ђоровићу на проучавање и тиме што Други светски рат није дочекала у згради Народне библиотеке у Београду, ова књига преживела је бомбардовање. То је једини рукопис старог фонда Народне библиотеке Србије који није страдао у пожару и приликом обнове фонда добио је сигнатуру Рс 17. Срећа није била толико наклоњена историчару Владимиру Ђоровићу који је убрзо после овог догађаја страдао у авионској несрећи.

Рукопис је писан на папиру, мастилом смеђе и мрке боје, за важнија места у тексту, наслове,

иницијале и иницијална слова употребљено је варзило, које је временом избледело. Текст вел. 205 × 135 мм писан је у 24 реда по страни, нормираним рашким правописом и уједначеним уставним писмом. Недостаје неколико листова, а конзервиран је у Народној библиотеци Србије 1967. године. Писао га је Таха монах Марко, о чему нам сведочи његов потпис (данас једва видљив) на л. 326б: *Грѣшнын таха монах(ъ) Марко*. На коричном листу задње корице записана су сведочанства читалаца: ову књигу прочитао је 1732. године, од почетка до краја Аким Марковић, иконописац и „*дногѣ ползѣ в нем ѡбрѣтохѣ*”; остала је и забелешка о извесном митрополиту, чије име није сачувано у запису. Од илуминације, осим иницијала, сачувана је само једна заставица на л. 284, у виду уске, правоугаоне траке, испуњена круговима и тракама у преплету; унутрашњост кругова испуњена је четворолисним цветовима, а позадина је окер боје. Уоквирена је таласастом траком украшеном куглицама, са полупалметама у горњим угловима. Иницијали су једноставни, скромно украшени, али лепота писма довољно доприноси општем утиску складности и једноставности лепоте



саме књиге. Претпоставља се да је свака целина почињала сличном ликовном композицијом, али ти листови, нажалост, нису сачувани, а самим тим ни почеци осталих текстуалних целина.

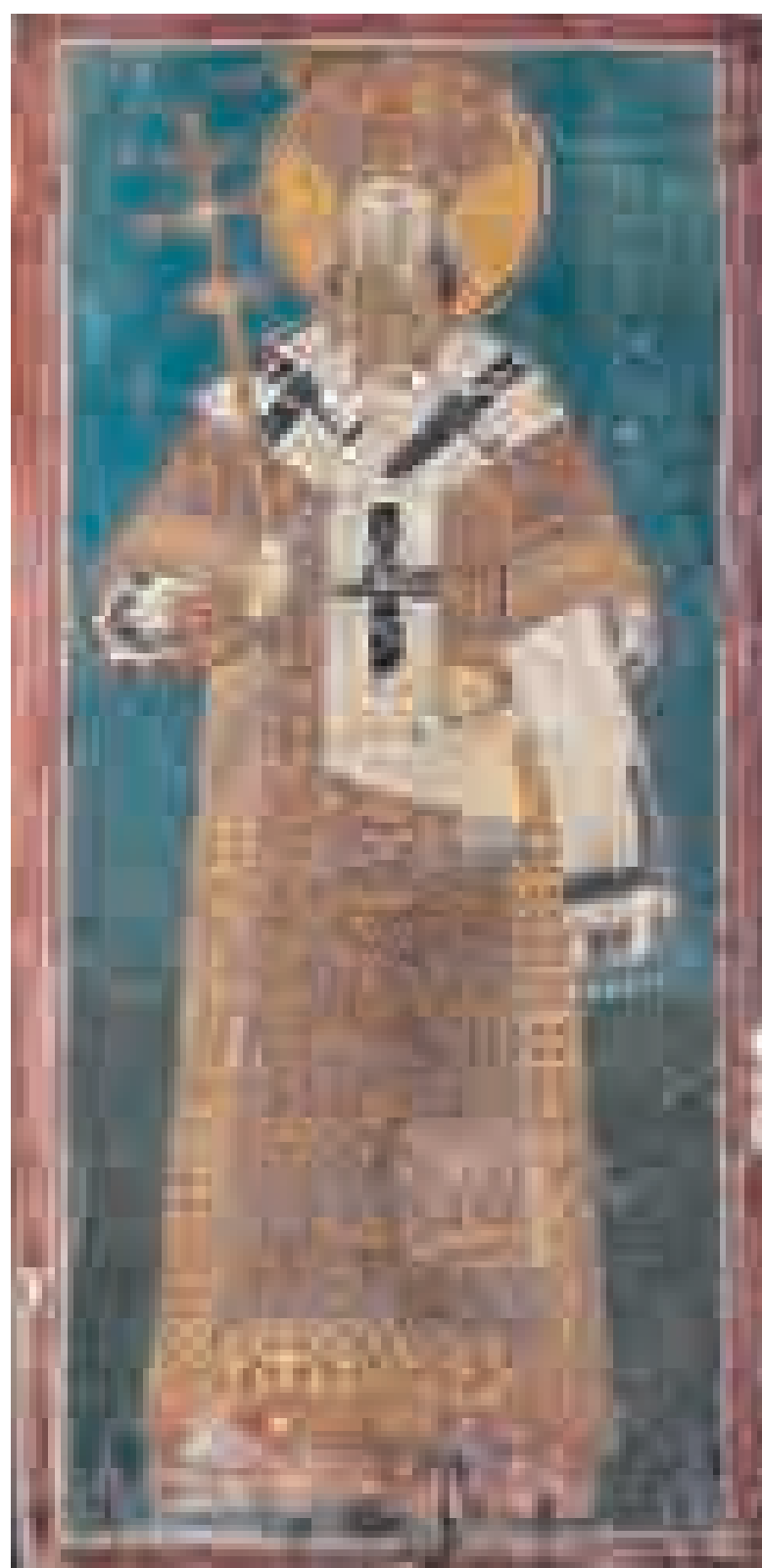
Први текст у зборнику, чији почетак недостаје, јесте *Жиѡије Свѡиої Симеона* од Доментијана, од л. 96 почиње *Жиѡије Свѡиої Саве* од Теодосија, од л. 255 следи *Похвала Свѡиом Сави*

од Теодосија и на крају, од л. 284 *Хиландарски ѡиѡик* Светог Саве.

Наслови и аутори текстова који су сврстани у овај зборник, представљају најзначајније ауторе и дела српске књижевности средњег века.

ЛИТЕРАТУРА: ССЗН 1903: бр. 4215; Радојичић 1961: 159–168; Богдановић 1978: 128–129; Штављанин-Ђорђевић и др. 1986: 340; Јовановић Т. 1998: 237; Шпадијер 2016б: 245–248.

М. Ј.



31. Свети Сава „први патријарх српски”

Манастир Пећка патријаршија, спољашња припрата,
око 1370. год.
копија, дигитална штампа на платну
Музеј Српске православне цркве

Изнад каменог „престола Светог Саве” у припрати манастира Пећка Патријаршија, задужбини архиепископа Данила II, уз северни довратник улаза у цркву Светих апостола, око 1370. године је у време патријарха Јоаникија насликан Свети Сава Српски у пуној фигури. Приказан је као средовечни архијереј, смеђе косе до рамена, и бујне смеђе браде до груди. Лик светитеља је страдао, а очи су му у потпуности изгребане. Одевен је у свечану одору патријарха: бели стихар са рекама, епитрахил, љубичасти сакос извезен златном лозом и присут белим бисерима, са крстовима по ободу, и омофор са црним крстовима на којима су извезени грчки криптограми. На десном рамену у крацима крста исписано је IC XC. На левом рамену је у краковима крста исписано Ф X(ФП). На грудима је у краковима крста исписано А П М СТ.

Левом руком Свети Сава придржава омофор, док у десној држи златни крст са три

хоризонтална крака, који је украшен драгим камењем и мноштвом бисера. На глави носи љубичасту калиптру, архијерејску средњовековну митру широког отвора, која је златним тракама подељена вертикално на три поља, испуњена медаљонима са представама Христа у Слави, и анђелима покривених руку убрусима, који се клањају Спаситељу. Цела је украшена бисерима и драгим камењем, а у средишњем сегменту је аплициран и златни крст. Низ потиљак светитеља се од калиптре спушта светли вео. Око главе има златни ореол, а лево и десно је сигниран као патријарх: Ⲡⲕⲉⲧⲱⲥⲁ ⲡⲣⲱⲩ ⲡⲁⲧⲣⲓⲁⲣⲥⲁ | ⲥⲣⲭⲥⲕⲱⲥⲱⲥ ⲛⲁ. Титула светитеља овде представља историјску нетачност, која одражава борбу Српске цркве са Цариградом око признавања легитимитета Српске патријаршије.

ЛИТЕРАТУРА: Петковић 1982: 27–29; *Задужбине Косова* 1989: 37; Радујко 2020: 130–159.

Н. С.

32. Икона Светог Саве и Симеона

Манастир Хиландар, олтарски простор
непознати аутор, XV век
темпера на дасци, позлата; 45 × 35 цм

У благо удубљеном средишту иконе чеона су у пуној фигури изображени Свети Симеон и Свети Сава Српски. Свети Сава (СА|КА|АРЬ|ХИЕ|ПИС|...|П... С...П...|...Н) је представљен као архијереј смеђе косе и браде, погледа усмереног у страну, са склопљеним јеванђељем у левој руци, деснице испружене пред грудима ка горе у гесту мољења. Одевен је у стихар са рекама, окер полиставрион и омофор, док о десном боку има набедреник. Гологлав је. Свети Симеон (...НЪ | .Ѧ. | МН.| НА) је насликан као временски великосхимник дуге проседе браде и косе, одевен у расу светлосмеђе боје са тамноплавим аналавом и у тамнобраон мандију, док на глави има кукуљицу тамноплаве боје. Гледа ка посматрачу, десну шаку је подигао пред грудима, док у спуштеној левици има свитак са текстом: ДѢУТЕ ТЕ|КНААКЪ|САТЕМЪ ФО|ВОН КУРЪ| ДІДАЖЕ|...Н. Нимбови Светог Саве и Симеона су изведени урезивањем двоструке кружнице у слој позлате. Између

два светитеља је у горњем делу у попрсју представљена Богородица са Христом. Од сигнатуре је сачувано само: ΘΥ. Мати Божија је одевена у црвени мафорион, и, као и Христос, гледа ка Светом Сави. Исус је одевен у плави хитон и црвени химатион. Позадина је у потпуности позлаћена. Испод постојећег слоја позлате назира се старији слој, што указује на позније интервенције на икони. Икона је некада била прекривена сребрним оковом, тако да су само ликови били слободни, при чему су и они били пресликани средином XVII века.

Икона је у старијој литератури била датирана у средину XVII века, али је стил израде и иконографске појединости опредељују у XV столеће.

У Збирци манастира Хиландара чува се и копија ове иконе израђена 2010. године, чији је аутор Бранислав Петрић.

ЛИТЕРАТУРА: Петковић 1998: 47–48, 146–147.

М. М.







33. Епитрахиль „Светог Саве”

крај XV или почетак XVI века

атлас свила, златна и сребрна нит, бојена свилена нит,
метал

151,5 × 23 cm

Ризница манастира Крке, инв. бр. 2301–221

Епитрахиль који је сматран једним од најдрагоценијих предмета студеничке ризнице и традиционално приписиван Светом Сави, од 1824. године део је ризнице манастира Крке. Њега је, према натпису изведеном мастилом на постави, за манастир Крку откупио проигуман Викентије Кнежевић (1772–1828): Кѣпи Прог. Вѣкентій Кнежевичъ Епѣтрахилій С. Савкын Сербскаго Забѣтъ своѣй овнтелн лѣта 1824. пренесенъ изъ Мнѣстрыа Стѣденицы.

Упоредном анализом богослужбених предмета од текстила установљено је да епитрахиль манастира Крке не може бити старији од краја XV и почетка XVI века. Тиме је и претпоставка о могућој припадности Светом Сави одбачена. Ипак, остаје отворен простор за истраживање да ли је овај епитрахиль изворно припадао манастиру Студеници или се можда налазио на моштима Светог Саве у манастиру Милешеви пре њиховог спаљивања, чиме би се евентуално могло објаснити порекло поманутог веровања. Један запис на рукописном Патерику донетом у Милешеву из Свете Горе 1585. године, у којем се проклиње свако ко би се дрзнуо да присвоји нешто од дарова са кивота Светог Саве, могао би указати на порекло

овог веровања. Другим речима, све што је као прилог стигло на кивот Светог Саве, на неки је начин третирано као да њему припада.

Као предмет високог уметничког домета, богате орнаментике, посебно се истиче лепотом, вештином и прецизношћу израде. Скројен је из две половине, спојене сребрним филигранским дугмићима, од атлас свиле која је потпуно прекривена везом, упоредним позлаћеним нитима. На тај начин је позадина издвојена од фигуративних представа и орнамената.

Сигнатуре су везене на грчком језику, али су на многим местима оштећене што отежава идентификацију светитеља изображених на епитрахилу. На оковратнику је извезена сцена Гостољубља Аврамовог, представа која се ређе среће на епитрахилима. Следе фигуративне представе старозаветних пророка, Благовести, царева Давида и Соломона, јеванђелиста и светих отаца. Изображени су у паровима, по 16 фигура на свакој половини епитрахила, у аркадама преломљеног лука, са стубом у средини извезеним у виду плетенице. Простор између и око аркада украшен је палметама и гранчицама са розетом у центру. Композиција у којој су светитељи постављени у аркаде,



често је присутна у изради епитрахиља XVI века, али постављање светитеља у пару под истим сводом је јединствен пример за тај период. Приказани су најпре неутврђени ђакон и пророк, Свети Јован Претеча и Мојсије. Уз представу Благовести изображени су пророци Давид и Соломон као они који су најавили безгрешно зачеће Господа Исуса Христа. Даље се у паровима нижу: апостол Јован [Ιω(άννης)] и апостол Петар [Πετρ(ος)], апостол Павле [Πα(υ)λ(ο)ς] и апостол Лука [Λ(ου)κ(α)ς], Свети Василије Велики [Βασ(ίλειος)] и Свети Јован Златоусти [Χρ(υσοστόμ)ος], Свети Григорије Богослов [Γριγ(ο)ρι(ο)ς] и Свети Никола [Νίκο(λα)ς], два неидентификована архијереја, Свети Атанасије [Αθανασί(ος)] и Свети Петар (?) [Πε(τρος)], Свети Григорије Ниски [Γριγ(ο)ρι(ο)ς] и Свети Атанасије [Αθανασ(ιος)], пет неидентификованих архијереја и Свети Кирил Александријски [(Κ)υρ(ιλλος)]. На самом дну су: Свети Стефан првомученик [(Σ)τεφα(νος)] и Свети Иларион [Ιλ(αριον)], Свети Кипријан (?) [Κ...] и Свети ђакон Роман [Ρομα<ν>(ος)].

Иако везом доминирају златна и сребрна нит, за ликове, уоквиравање и детаље коришћена је свила природне, окер, зелене и црне боје. Сваки пар светитеља одељен је један од другог хоризонталним преградним фризовима у којима се смењују плетенице, „S” форме и кукасти орнамент. У доњем делу епитрахиља, испод представа светитеља извезен је декоративни фриз састављен из два поља неједнаке величине. Горње поље је издељено на мања квадратна поља испуњена наизменично свастикама и кукасто стилизованим волтама и кукастим „S” орнаментом. У доњем је извезен



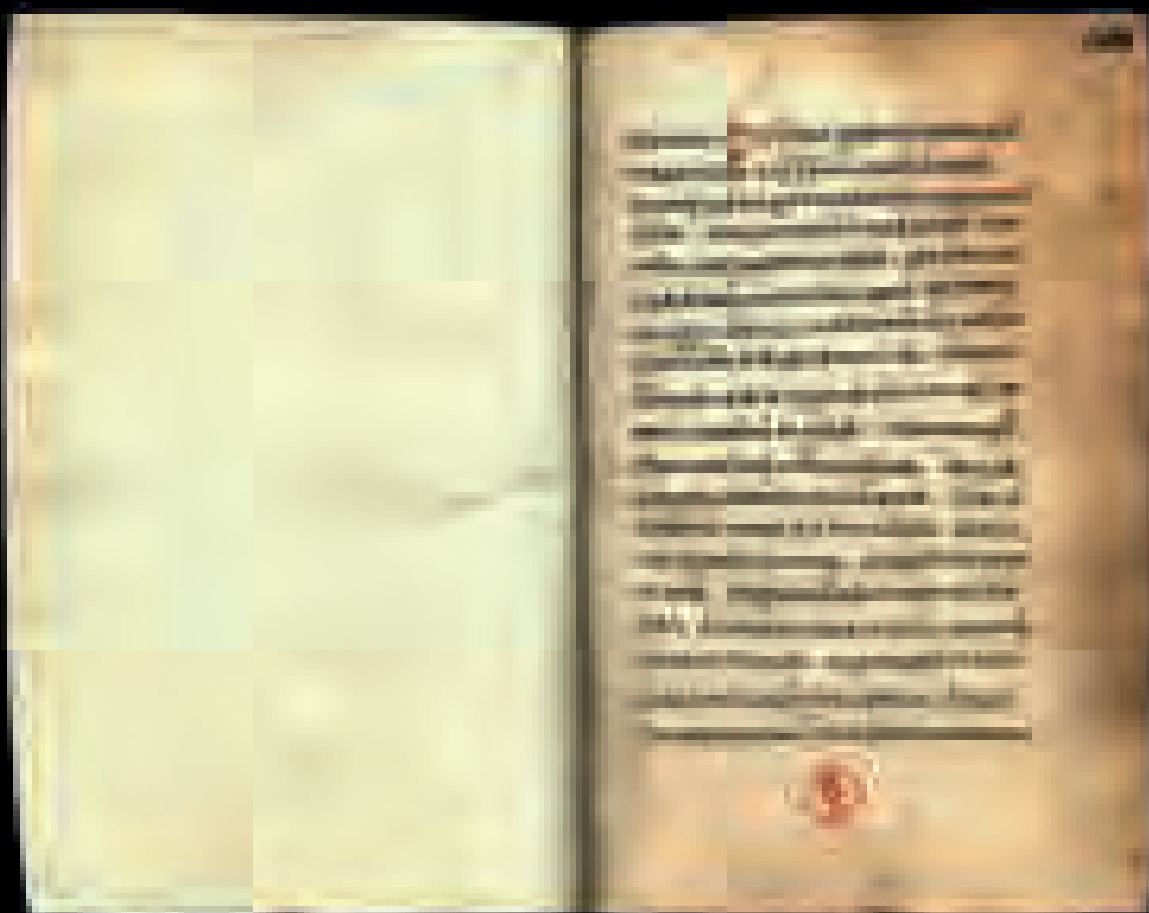
преплетни орнамент. Доњи руб епитрахиља краси осам кићанки тамно црвене боје, по четири на свакој половини, са златним нодусима при врху. У настојању да орнаментима прекрије целокупну површину епитрахиља, аутор ове рукотворине стилизованим „S” формама

прекрива и ивице епитрахиља што представља још једну његову особеност.

ЛИТЕРАТУРА: ССЗН 1902: 234; Мирковић 1940: 42; Стојановић 2005: 9–44; Радосављевић 2019а: 206–207; Медаковић 1987: 223.

З. О.





34. Житије Светог Саве од Доментијана

друга половина XV века

папир, рукопис; 449 л; 210 × 140 мм

Народни музеј у Прагу, Шафарикова збирка IX 7 (Š 25)

Светогорски монах Доментијан написао је *Житије Светиої Саве* у тишини карејске испоснице недуго после Савине смрти. За разлику од *Житија Светиої Симеона* где у сачуваним преписима недвосмислено налазимо 1263/64. годину, у два од три сачувана преписа *Житија Светиої Саве* забележене су две различите године – 1242/43. и 1253/54, док у трећем нема записа (још један препис из Софије откривен је у рукопису из XV–XVI века, непотпун, без записа). Око прецизног датовања овог Доментијановог дела у науци је прихваћен каснији датум.

Имајући претходнике у српској хагиографији – Саву и Стефана Немањића, који су саставили житије свог оца, Доментијан наставља да развија овај жанр, додајући му поетску димензију. Као „последњем ученику” Савином, како сам себе назива, надахнутом личним познанством са првим српским архиепископом, не недостаје му инспирације за писање овог житија. Овим књижевним делом он превазилази и своје претходнике, и по обиму и по комплексности састава. *Житије Светиої*

Саве поред биографске добија и поетску, теолошку и моралну димензију. Он излаже дубока морална разматрања, теолошке мисли и у химнографском тону и верском заносу велича прве српске светитеље. Савина путовања описује детаљно, глорификујући га као личност којој су се дивили где год да се појавио.

У Народном музеју у Прагу, као део Шафарикове збирке рукописа, чува се препис Доментијановог *Житија Светиої Саве*. Овај рукопис писан је српскословенским језиком, полууставним писмом, са елементима брзописа, црним мастилом, док су цинобером исписани иницијали. *Житије Светиої Саве* исписано је на л. 148а–433б. Збирка Павла Јозефа Шафарика богат је извор проучавања писаног наслеђа српског народа, а препис Доментијановог *Житија* је од посебног значаја јер представља један од ретких сачуваних преписа овог писца.

ЛИТЕРАТУРА: Доментијан 1865; Доментијан 1938; Доментијан 1988; Доментијан 2003; Миљковић 2008: 26–29; Јовановић 2023: 107–115.

М. Ј.

35. Житије Светог Саве од Теодосија

1550/60. год.

папир, рукопис; 387 л; 200 × 138 мм

Музеј Српске православне цркве, инв. бр. МСПЦ ОРГ 91

После Доментијана, следећи Савин биограф био је такође монах са Свете Горе – Теодосије. Како сâм наводи, он пише „житије и подвиге у пустињи са оцем, и засебно путовања, а делимично и приповедање о чудесима светог оца нашега Саве, првога архиепископа и учитеља српскога, што је испричао преподобни Доментијан, јеромонах манастира званогa Хиландар, а написао Теодосије, монах истогa манастира”. Први је ово *Жиѡије* приметио Ђ. Даничић, и управо због наслова који је оштећен у препису који је Даничић проучавао, а који је данас изгубљен, дошло је до забуне око ауторства овог дела. Даничић га је 1860. године приписао Доментијану, али је убрзо исправио ту грешку када је у Бечу пронашао препис Доментијановог *Жиѡија Свеѡи Саве* и објавио га 1865. године.

Није позната тачна година настанка Теодосијевог *Жиѡија*. Ипак, узимајући у обзир историјске изворе, Теодосијеви живот и дело могу се сместити у одређени временски оквир. На основу запажања која су у својим радовима изнели Б. Миљковић и И. Шпадијер, а ослањајући се на исказ Теодосијев да је *Жиѡије* које пише „сказано прѣподобнымъ Доментианомъ инокомъ

и презвѣтеромъ манастира Хиландаръ нарицаемого”, значило би да су Доментијан и Теодосије у неком тренутку били савременици и да је Теодосије слушао Доментијанова казивања о Светом Сави. То би Теодосијево дело датирало у другу половину XIII века. Такође, морало је проћи време до првог преписа овог Теодосијевог дела, а то је Теодулов препис из 1335/36. (данас изгубљен), што би и био крајњи могући датум писања *Жиѡија*.

Препис Теодосијевог *Жиѡија Свеѡи Саве* из XVI века налази се у зборнику *Жиѡија и службе срѣским и друѣим свеѡиѡељима* из збирке Музеја Српске православне цркве, Оставина Радослава Грујића. На основу водених знакова датован је око 1550/60. године, писан је црним мастилом, полууставним писмом, са елементима брзописа. Скромни иницијали исписани су црвеним мастилом. Текст *Жиѡија Свеѡи Саве* налази се на л. 1–214б, са прекидима на л. 212–213. Недостаје сâм почетак *Жиѡија*.

ЛИТЕРАТУРА: Теодосије 1860; Суботин-Голубовић 1999: 222; Миљковић 2008: 26–32; Шпадијер 2010: 3–16; Мошин и др. 2017: 142–145; Јовановић 2021: 49–77.

М. Ј.



36. Празнични минеј

Венеција, штампарија Божидача Вуковића
штампар Мојсије Дечанац
штампање завршено 19. јануара 1538. год.
папир, штампана књига; 432 л; 285 × 210 мм
Музеј Српске православне цркве, инв. бр. ПП СШК 20

Штампарија Божидача Вуковића почела је са радом 1519. године у Венецији, тадашњем светском штампарском центру и током XVI века у њој су штампане неке од најлепших српских књига. *Празнични минеј* Божидача Вуковића је најрепрезентативнија књига старог српског штампарства. За разлику од осталих српских штампарија тога времена (Београдска, Милешевска, Горажданска и друге), које су биле кратког века, штампарија Божидача Вуковића имала је дужи животни век – после смрти Божидареве, штампање књига наставио је његов син, Вићенцо, а касније су се на њихова издања ослањали и Стефан од Скадра, Јаков од Камене Реке, Јеролим Загуровић, Јаков Крајков и Бартоло Ђинами. Штампање ове обимне књиге Божидар Вуковић поверио је Мојсију Дечанцу.

Иако се, како сам наводи у предговору у *Празничном минеју*, затекао „у западном, италском крају, у великој јереси римској” и није могао да се врати „у своју отаџбину, због великог исмаилћанског злостављања”, он је неговао љубав према вери и свом пореклу. То потврђује у поговору исте књиге, где наводи како ће „изнети ова штампарска слова у своју отаџбину”,



не би ли надокнадио „недостатак светих књига, чији су (број) смањили иноверни народи”. Истрајност у вери потврђује и његово завештање да манастиру Хиландару остави *Празнични минеј* штампан на пергаменту, са позлатом и повезом од коже. О поштовању култа Светог Саве говори нам златни барјак који је Божидар Вуковић послао манастиру Милешевци, у ком су почивале мошти првог српског архиепископа, као и новац зарађен од продаје књига.

У службе *Празничној минеји* уврстио је и службе српским светитељима: Светом Сави, Симеону и Стефану Дечанском. Прве две службе дело су Теодосија, док је *Службу Светом Симеону Дечанском* саставио Григорије

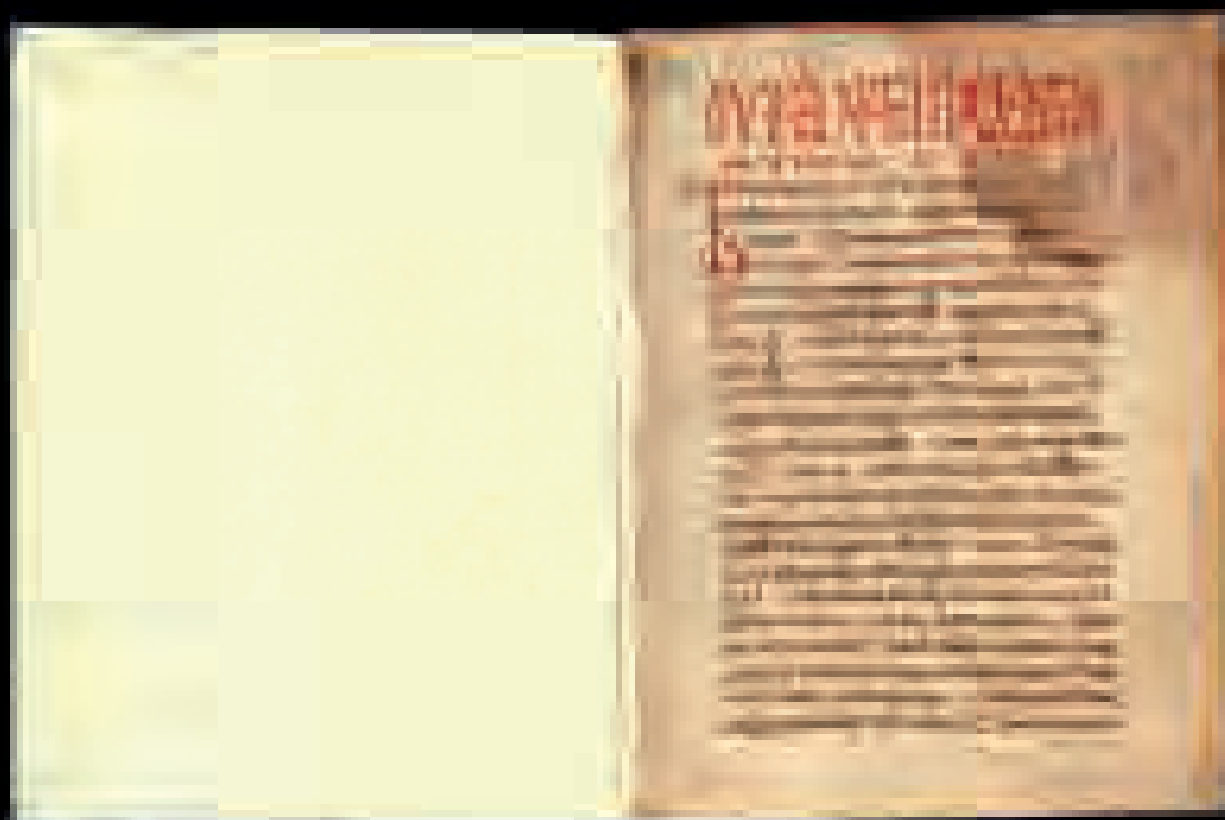


Цамблак. Текстове прате дрворезне графичке илустрације – Свети Сава и Свети Симеон приказани су заједно, што је имало за циљ учвршћивање јединства духовне и световне власти. Овакав приказ није био неуобичајен, ако се узме у обзир да најстарија сачувана икона са приказом оба светитеља потиче из XV века и налази се у Хиландару. Обе свете личности приказане су у пуној фигури, фронтално. Свети Сава приказан је као архијереј, руке су му

уздигнуте са стране у висини рамена, у левој руци држи књигу, док десном благосиља. Свети Симеон приказан је као монах, са крстом у десној руци. Сигнирани су као: *Сѣн Сава и Симеон српскы*. Величина композиције је 67 × 71 мм.

ЛИТЕРАТУРА: Радојчић 1953: 30–31; Медаковић 1958: 29–30, 137–138, сл. XLVIII 2; Плавшић 1959: 174–182; Пет века српског штампарства 1994: 85–86, 144–145, 286; Лазић 2022: 196, 205, 216, 219, 227, 238, 255–258, 262, 291–301.

М. Ј.



37. Устав за држање псалтира

друга четвртина XVI века

папир, рукопис; 15 л; 205 × 155 мм

Народна библиотека Србије, инв. бр. Рс 34

Рукопис Народне библиотеке Србије број 34 садржи *Усѣав за држање ѡсалѣира* Светог Саве. Овај текст је исписан на 15 сачуваних листова величине 205 × 155 мм. С обзиром на то да се већина сачуваних преписа *Усѣава* налази у псалтиру с последовањем, вероватно је и овај препис део неког обимнијег зборника. На то нас упућује и сам наслов: *Ѡуказ(ь) хотещомѠ др(ь)жати ѡсалтирь съ*, из ког се јасно закључује да се ово упутство преписивало уз псалтир, на његовом почетку или на крају.

Светог Саву као аутора *Усѣава за држање ѡсалѣира* навео је архимандрит Нићифор Дучић у *Сѣшаринама хиландарским* 1884. године. Даља научна истраживања потврдила су ову теорију, на основу подударности текста *Усѣава* са *Хиландарским* и *Карејским ѡиѣиѣком*, као и лексичке и синтаксичке структуре, која је подударна са раније посведоченим Савиним делима. Конструкција коју је употребио да себе представи као „грѣшнаго ѡниѣа Савоу” и „азъ же

недостонни и лѣнивы и хѣды ѡниѣ(ь) Сѣва”, није му била страна. Владимир Ђоровић установио је да *Усѣав за држање ѡсалѣира* има трећину подударног текста са првом главом *Хиландарској ѡиѣиѣка*. И сама строгост правила за читање псалтира у *Карејском ѡиѣиѣку* поклапа се са овим указом: псалтир се треба прочитати у току једног дана и ноћи, а уколико има монаха који су у својој молитви толико ревносни да заврше читање пре истека једног дана, храбри их да започну одмах читање из почетка.

Рукопис број 34 уведен је у инвентар збирке рукописа Народне библиотеке Србије 1943. године, где је стигао као поклон српских заробљеника Офлага из Нирнберга.

ЛИТЕРАТУРА: Дучић 1884: 52–55; Свети Сава 1928: XL–XLIV, 199–202; Мирковић 1934: 61–67; Свети Сава 1939: 20–21; Штављанин-Ђорђевић и др 1986: 65–66; Свети Сава 1986: 19, 139–143; Свети Сава 1998: XXVI–XXVII; Савић 2015: 139–147; Савић 2020: 515–516; Бубало 2025: 74–75.

М. Ј.

38. Чаша Ивана Грозног

Московска радионица (?), XVI век, 1558. год.
позлаћено сребро, техника ливења, пунцирања,
искуцавања и гравирања
висина чаше са постољем 6,5 цм, пречник обода 18 цм,
висина постоља 1,5 цм, пречник постоља 8 цм
Музеј Српске православне цркве,
инв. бр. МСПЦ 1925 (првобитно у ризницама
манастира Милешеве и Кувеждина)

Чаша, дар руског цара Ивана IV Васиљевича Грозног, један је од најдрагоценијих предмета из старе милешевске ризнице. Начињена од сребра, ова масивна чаша кружног облика, укупне висине 6,5 цм и пречника 18 цм, стоји на ниском постољу висине 1,5 цм и пречника 8 цм. Са унутрашње стране је позлаћена и богато украшена техником ливења, искуцавања, гравирања и пунцирања. На средишњем делу који је тордираним кругом одвојен од два, различито украшена, концентрична појаса флоралних орнамената, изображен је крилати грифон – лав са разјапљеним чељустима. Око грифона је искуцан орнамент лозе са лишћем и цветовима. Први појас флоралне орнаментике који окружује ову централну представу, ужи је и садржи понављајући мотив лала у строгој симетрији. Овај појас је од другог одељен танком, кружном линијом бисера. Други, шири појас, богато је украшен бујним лозицама, цветовима у пуном цвату, пупољцима, лалама и наром у источњачком, руми стилу.

Дуж обода са спољне стране чаше налази се искуцани натпис: *Сію чашѣ сътвори благочестивн и христолоубивн царѣ и кнезь великы Іоан въ манастирѣ глаголемы Милешева, идеже почивают мошти прѣва*

архїепископа срѣпскаго свѣтаго Сави, лѣта 7038. 3. 3. месеца септемвриа . 11 днь.

Натпис сведочи да је чашу руски цар Иван Грозни 1558. године даровао манастиру Милешеве, где почивају мошти првог архиепископа, Светог Саве. Податак да је израђена у Москви налази се такође са спољне стране, на постољу чаше: *Данѣ от царствующелѣ граде Москве [...]*. Иако је првобитно дарована манастиру Милешеве, чаша је делила судбину многих других предмета из манастирске ризнице, те је стицајем историјских околности, са сеобама српског живота, мењала место пребивања. Тако је доспела у манастир Кувеждин, који је посвећен Светом Сави. Као део ризнице манастира Кувеждина била је изложена на великој Земаљској изложби у Будимпешти 1885. године. Након што је манастир Кувеждин тешко страдао у Другом светском рату, чаша Ивана Грозног откупом је доспела у Музеј Српске православне цркве, где се и данас чува.

ЛИТЕРАТУРА: Валтровић 1886: 94; ССЗН 1902: 189; Мирковић 1931: 45; Радојчић 1963: 45; Постникова-Лосева 1971: 67-68; Медаковић 1987: 226; Милеуснић 2001: 60; Милосављевић 2010: 112-113; Грујић 2012: 36; Матић и др. 2022: 164-165.

З. О.







39. Део триптиха са ликом Светог Саве и Светог Симеона

непознати руски аутор, друга половина XVI века
темпера на дасци, позлата; сребро, позлата, емајл;
ливење, искуцавање, урезивање, филигран, псеудо-
филигран; 7 × 7,4 цм
Музеј Српске православне цркве, инв. бр. 2104

Од некадашњег триптиха у чијем се средишту вероватно налазила представа Деизиса са Христом на престолу, преостала је само десна трећина. Дрвени носилац уоквирен је декоративним рамом вегетабилне вреже изведене од клоазоне позлаћеног филиграна уз употребу емајла светлозелене, тамнозелене и тамноплаве боје, као и псеудо-филиграна. Дрвени носилац и декоративни оквир уметнути су у метално лежиште на коме су сачуване шарке и спона са стране, као и алка на врху. Под металним нимбовима од псеудофилиграна приказане су фигуре Светог апостола Петра, Светог Симеона Српског, Светог апостола Павла, Светог Саве Српског и Светог Николе, у трочетвртинском ставу окренутих улево, где су им и усмерени погледи. Сигнатуре приказаних личности исписане су урезивањем на металну плочицу која је причвршћена за горњу ивицу овог крила триптиха: *аго петрѣ прѣпкнѣ семѣш аго павел сава аго николас*. Апостол Петар има кратку седу браду и кратку проседу косу и обрве. Гледа улево, левица му је испружена у молитви, док у десници има свитак. Одевен је у тамноплави хитон и окер химатион. Апостол

Павле је проћелав, светлосмеђе браде, одевен у тамноплави хитон и бели химатион. Обема рукама држи склопљени кодекс, погледа усмереног у леву страну. Свети Симеон Српски је насликан као седи старац одевен у светлозелену мандију са тамноплавим аналавом украшеним црвеним крстовима и у окер огртач. На глави има тамноплаву кукуљицу са црвеним крсним знаком на челу, а на ногама црну обућу. Свети Сава Српски је представљен као архијереј у зрелом добу, проседе кратке косе и проседе браде средње дужине. Обема рукама држи склопљено јеванђеље позлаћених корица. Одевен је у сакос тамнозелене боје са декорацијом у виду разлистале вреже, дуж рубова рукава и у дну сакоса опшивен златном широком траком са драгим камењем. Преко сакоса има велики омофор беле боје, са црним крстовима. На ногама има обућу црвене боје. Иза Саве је Свети Никола, чија иконографија следује устаљеном обрасцу: има кратку седу браду и бркове, изражено чело и кратку седу косу. Десницу је молитвено испружио улево, док у левици има склопљено јеванђеље златних корица. Одевен је у тамноплави



стихар, златоткани епитрахил завршен црвеним кићанкама и фелон окер боје, дуж ивица украшен бисерима, а преко фелона носи омофор беле боје са црним крстовима. На ногама има црвену обућу. Позадина је у

доњем делу маслинастозелене боје, док је горњи део позлаћен.

ЛИТЕРАТУРА: Вујновић 2019: 333–334, сл. 213.

М. М.





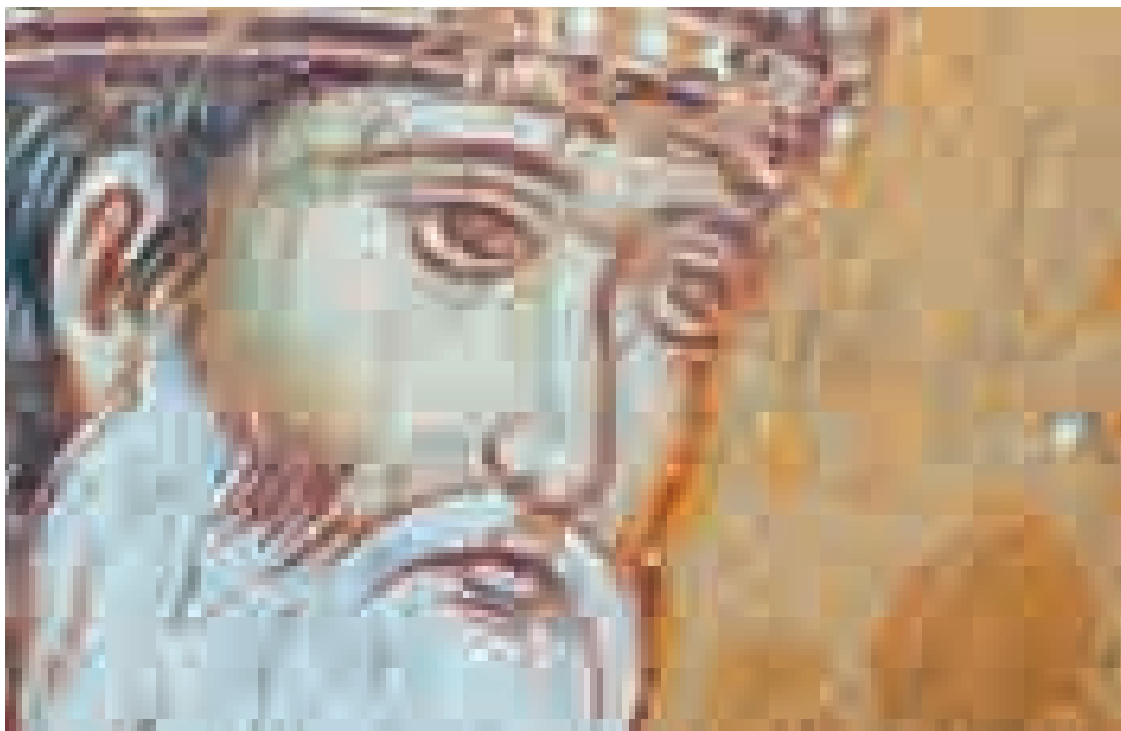
40. Ктиторски портрет патријарха Макарија Соколовића

Манастир Пећка патријаршија, спољашња приправа
1565. год.
копија, дигитална штампа на платну
Музеј Српске православне цркве

Приликом обнове сликарства спољашње приправе манастира Пећке патријаршије, која је завршена 8. септембра 1565. године, у источном травеју спољашње приправе, на источном зиду, изображен је ктиторски портрет патријарха Макарија Соколовића у пуној фигури на пиластру на северној страни.

Патријарх Макарије је окренут удесно, ка Пресветој Богородици, која је насликана на суседном, северном пиластру источног зида, до улаза у храм Светих Апостола, у чеоном ставу и у пуној фигури. Христос дете, у наручју Пресвете Богородице, окренут је ка патријарху Макарију и десном руком благосиља у његовом правцу. Макарије је представљен као човек у зрелим годинама, седе браде и смеђе проседе косе која се у коврцама спушта низ врат испод богато украшене митре коју носи на глави. Одевен је у стихар са рекама и епитрахил, преко којих има раскошно извезени саκος тамноцрвене боје чији су крајеви обрубљени тракама од бисера. Преко сакоса носи бели омофор са тамнобраон нашивеним крстовима. Ктитор у рукама има сликану представу приправе и развијени свитак. Са леве и десне стране његовог нимба је исписано: Макарије преосвећени патријарх





и обновитељ светог престола овог (макаріе прѣ(свѣ)щѣни патріархъ | <и ѡбн)овитељ с(вѣ)т(а)го прѣстола сего). Испод сликаног модела припрате левом руком држи развијени свитак са текстом молитве којом се обраћа Христу, беспочетном Цару, молећи га да прими његов принос и дарује га човекољубљем: ꙗко мѡи и(со)у(се) х(рист)е, сило и соущество ѡ(тѣ)чєе и ц(а)рѣ безначел'не. прїи миє сїє приношенїє и дароуи на м(ѣ) ѡбнч'ное своє чл(о)в(ѣ)колюбіє вѣч'нихъ бл(а)гъ. м(о)л(и)твами рождышєте м(а)терѣ. и вѣсѣхъ с(вѣ)тх(ъ) бл(а)гоугодїв'шихъ ти:~ (+ Владико мој Исусе Христе, сило и суштаство Очево и Цару беспочетни, прими моје ово приношење, и даруј нам уобичајено своје човекољубље вечних добара; молитвама матере која те је родила и свих светих, благоугодивших ти).

Ктиторска представа је надвишена монументалним допојасним приказом Пресвете

Богородице унутар полукружно завршене лунете портала. Мати Божија је натписом означена као „Милостива и Човекољубива” и насликана руку испружених у гесту молитве. Идући ка југу, на источном зиду је на пиластру наспрам Пресвете Богородице, са јужне стране од улаза у храм Светих Апостола, приказан Христос Сведржитељ Праведни Судија, који у рукама има отворено јеванђеље на ком је исписан текст Јеванђеља по Матеју (7, 1–2): не на лица соудыте, на правед(а)нь сѣдѣ соудыте: нмѣже бо сѣдомъ соудїте сѣдїте на м(ѣ) те:.

ЛИТЕРАТУРА: Петковић 1965: 84–85, 119–122, 162–163; Petković 1965: 238–241; Петковић 1983: 353–359; Ђурић, Ђирковић, Кораћ 1990: 255–268, 284–286; Matić 2018: 185–188; Матић 2019а: 228–236; Радујко 2020: 122–160.

М. М.

41. Цветни триод

штампар јеромонах Мардарије, штампарија у
Мркшиној цркви, 1566. год.
папир, штампана књига; II + 216 л; 310 × 210 мм
Музеј Српске православне цркве, инв. бр. МСПЦ 190

Јеромонах Мардарије, после затварања београдске штампарије Радише Дмитривића и Тројана Гундулића, у којој је штампао *Београдско четиљоројејеванђеље* 1552. године, враћа се у Мркшину цркву. Управо у поговору прве београдске штампане књиге сазнајемо да Мардарије потиче из „манастира званог Мркшина црква, близу Црне Горе”. Ту наставља са послом штампања српских књига и 1566. године издаје *Цветни триод*. Већ следеће године црква је срушена, а монаси су напустили манастир, док је судбина штампарије непозната.

Ова књига има неколико илустрација које прате садржај књиге: Распеће, Васкрсење, Вознесење и Силазак Светог Духа на апостоле. На почетку књиге, изнад текста, у правоугаоном оквиру величине 140 × 75 мм налази се композиција са Христом у средишту, који је окренут фронтално, на себи има хитон и химатион, десном руком благосиља, у левој држи склопљену књигу. У нимбу је натпис: *Ѧ Ѧ Ѧ*, а са леве и десне стране стоји: *Ѧ Ѧ*. Са његове леве стране приказан је Свети Симеон у монашком оделу,



окренут благо према Христу, према ком пружа руке. Са десне стране је Свети Сава, такође руку испружених према Христу и благо окренут удесно, одевен као архијереј. Сигнирани су: *Сѣи Симеон* и *Сѣи Сава Срѣбскы*.

ЛИТЕРАТУРА: Стојановић 1902: 451–453; Медаковић 1958: 55–56, 81, 164–169, табла СХХ; Плавшић 1959: 126–129; *Пет векова српској шtamпарској* 1994: 149–150, 201, сл. 98; Немировский 1995: 122–172.

М. Ј.



151

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION
500 5TH AVENUE
NEW YORK, N.Y. 10017



42. Руски царски летопис

илустрована историја Русије и света у 10 томова,
1568–1576. год.

папир, рукопис; 9745 л; 375 × 275 × 15 мм

17744 минијатура; део о Светом Сави налази се у 4. тому

Руска национална библиотека у Санкт Петербургу,

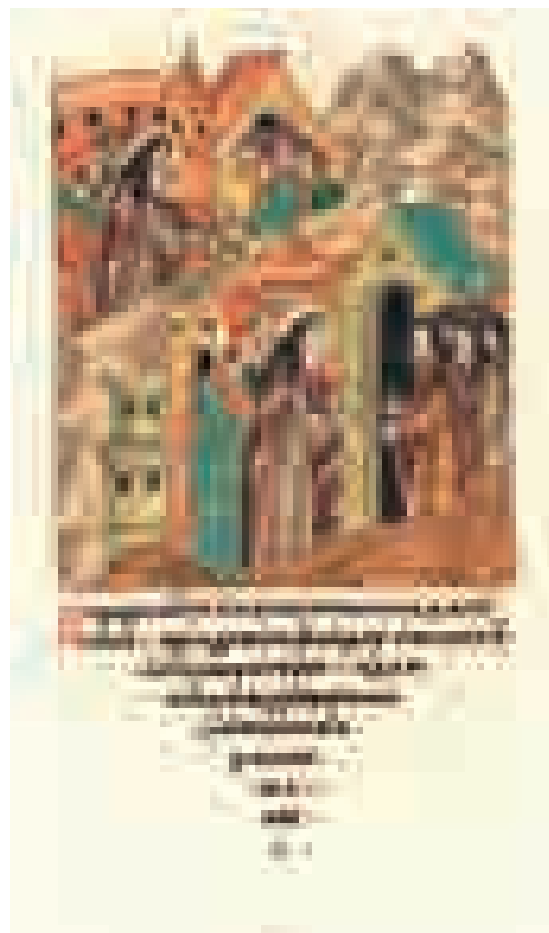
инв. бр. ОСПК F.IV. 233

Култ Светог Саве у Русији присутан је већ од XIII века, а свој пуни замах достиже у XVI веку, у време владавине цара Ивана IV Васиљевича (Ивана Грозног). Интензивне духовне везе између српских и руских земаља оствариване су посредством српских уметника, властеле и црквених великодостојника, који су се, бежећи од Турака, склањали у Русију, доносећи са собом богослужбене предмете и књиге. Међу тим књигама, као поклон великом кнезу Василију III, старац Исаија доноси препис *Жиѡиѡја Свеѡиѡ Саве* од Теодосија, који је послужио као основ за илустровани приказ у *Лейѡиѡису*.

Посебно поштовање које је Иван IV гајио према српским светитељима било је условљено и његовом генеалогijом: преко мајке био је потомак српске властелинске лозе Јакшића – његова бака била је Ана Јакшић Глинска. Као први руски цар, Иван IV наредио је израду монументалне илустроване историје света од постања до XV века, као и руске историје до 1567. године. Ово дело, познато као *Лицевой лейѡиѡисный свод*, у српској књижевности назива се *Руски царски лейѡиѡис*. На изради овог летописа радило је више од четрдесет минијатуриста који су осликали преко 16000 минијатура на више од 9000 листова.

У четвртом тому *Лейѡиѡиса* исписана је и илустрована посебна и јединствена целина посвећена Србима, а нарочито Светом Сави Српском, српским владарским лозама и Косовском боју. Овај изузетан простор дат српској историји сведочи о дубоким духовним, културним и државним везама средњовековне Србије и Русије, као и о посебном месту које је српска традиција имала у самосвести руског царства. Са изузетном пажњом приказан је живот Светог Саве у више од 250 сцена, што представља најобимнији и најцеловитији ликовни приказ живота Светог Саве у историји хришћанске уметности (уп. трпезарија Хиландара 29 сцена, осликана 1622. године). Циклус је заснован на Теодосијевом *Жиѡиѡију Свеѡиѡ Саве* и обухвата сцене које прате Савин живот од родослова Симеона Немање и Растковог одласка на Свету Гору, преко монашких подвига, оснивања Хиландара, архиепископског служења и утемељења Српске цркве, до ходочашћа по Истоку и блажене смрти у Трнову. Исприповедан је, како је приметио М. Витезовић, у сведеним и достојанственим реченицама, интонираним као беседне посвете. Житијни циклус се у ширем наративу *Лейѡиѡиса* надовезује на родослове





српских владара и завршава приказом Косовске битке, чиме се Свети Сава представља као духовни темељ српске историје. Свети Симеон, Свети Сава и Свети кнез Лазар заузимали су посебно место међу светитељима које је Иван IV поштовао, што потврђују и њихови прикази на фрескама Архангелског сабора у московском Кремљу.

Илуминације су рађене у техници акварела на хартији изузетног квалитета, што је допринело очувању овог значајног дела. Минијатуре су осликаване са много детаља, понекад је у једној минијатури приказано више сцена. Сва

осликана архитектура, амбијенти манастира и градова, сви имају руски изглед и руски карактер, иако прате српску житијну традицију, чиме се лик Светог Саве визуелно укључује у духовни и културни простор Русије.

Руски царски леџоис исписан је у десет томова, који се данас чувају у неколико културних институција Русије.

ЛИТЕРАТУРА: ССЗН 1902: бр. 429; Победова 1965; Радочић 1965: 283, 289; Богдановић 1975: 250; Петковић 1979: 358, 365; Мањагин, Танић 2004: 141–260; Витезовић 2012: 9–30.

М. Ј.





44. Епитрахиль са представама Светог Саве и Светог Симеона

друга половина XVI века
тамноцрвена атлас свила, вез позлаћеним концем и
свилем у више нијанси
138 × 32 cm
Ризница манастира Дечана, инв. бр. ТЕ-1

Епитрахиль са представама Светог Симеона и Светог Саве најстарији је сачувани предмет од текстила у ризници манастира Дечани. Дело је српске радионице из периода после обнове Пећке патријаршије и пуног успона примењене уметности. На основу натписа у дну епитрахилја, познато је да је у Дечане епитрахиль доспео као дар овом манастиру и Светом Стефану Дечанском од чланова породице

Дмитрић (Пеја, Неда и Лука): си епитрахїл прини-
ложи црквї дечанској створѣ краљу пѣла и неда и лука
дмитрићи въ вѣчноє нхъ въспомїнанїє. Међутим, тачна
година израде дечанског епитрахилја није по-
зната. Стилски, овај епитрахиль веома је сли-
чан студеничком епитрахилју. Иако се сматра
да је композиционо сложенији, цртеж је на де-
чанском епитрахилју слабије изведен. Такође,
веома је сличан епитрахилју Јелене Црнојевић



и Димитрија Гвозденова из 1553. године, који се до 1941. године налазио у манастиру Гргетегу, а данас се чува у Музеју Српске православне цркве. Упоредном анализом више везених предмета и њихових стилских карактеристика, епитрахил из Дечана датиран је у другу половину XVI века.

Састављен је из две половине израђене од атлас свиле тамноцрвене боје, које су спојене

дугмадима. Везен је позлаћеним концем и свиленим концем мркоцрвене, зелене, плаве, љубичасте, окер и црне боје у више нијанси. Бод је ланчани и положени, прихватац и дијагонално. На оковратнику је извезен Спаситељ – IC XC , допојасно приказан у гесту благосиљања. Ка Њему су, у молитвеном ставу, окренути допојасно изображени Свети Јован – СВЯТЫЙ и Богородица – МДР . Везени

су у кружним, изолованим медаљонима. Све сигнатуре на епитрахиљу су на српскословенском и извезене златним концем. У истом стилу, даље се нижу кружни медаљони у којима су допојасно изображени архангели и светитељи, тако да су ликови са леве половине епитрахиља окренути ликовима са десне половине епитрахиља, лицем к лицу. Медаљони су одељени једни од других сигнатурама. Њихов редослед је: Архангели Михаило – архгль михайль и Гаврило – архгль гавріїль, Свети Петар – сѣын пѣтръ и Павле – сѣын павль, Свети Јован Богослов – сѣын ѿѿн бгослов и Свети Матеј – сѣын мѣѣ, Свети Марко – сѣын марко и Свети Лука – сѣын лѣкѣ, Свети Атанасије – сѣын аѣанасіѣ и Свети Василије – сѣын васііѣ, Свети Јован Златоусти – сѣын ѿѿ застѣ и Свети Григорије Богослов – сѣын грігоріѣ бгослов, Свети Герман – сѣын герман и Свети Кирил – сѣын кѣріїль, Свети Игњатије – сѣын игнатіѣ и Свети Никола – сѣын николаѣ, Свети Симеон – сѣын смѣѿѿн и Свети Сава Српски – сѣын сава српск, Свети Роман – сѣын роман и Свети Стефан – сѣын стѣфанѣ, Свети Георгије – сѣын геѿргіѣ и Свети Димитрије – сѣын димитріѣ. Експресивно-сти ликова светитеља доприносе крупне очи које се издужују ка спољним угловима, као и истакнуте зенице. Целом дужином епитрахиља златним концем је извезен орнамент лозице и полупалмета. На рубовима су нашивене златне бортне. Доњи руб епитрахиља краси десет разнобојних кићанки од свиле са златним нодусима при врху.

ЛИТЕРАТУРА: Мирковић 1940: 39–40; Стојановић 1959: 63; Стојановић 2005: 28–29; Шакота 2016: 305–306.

З. О.

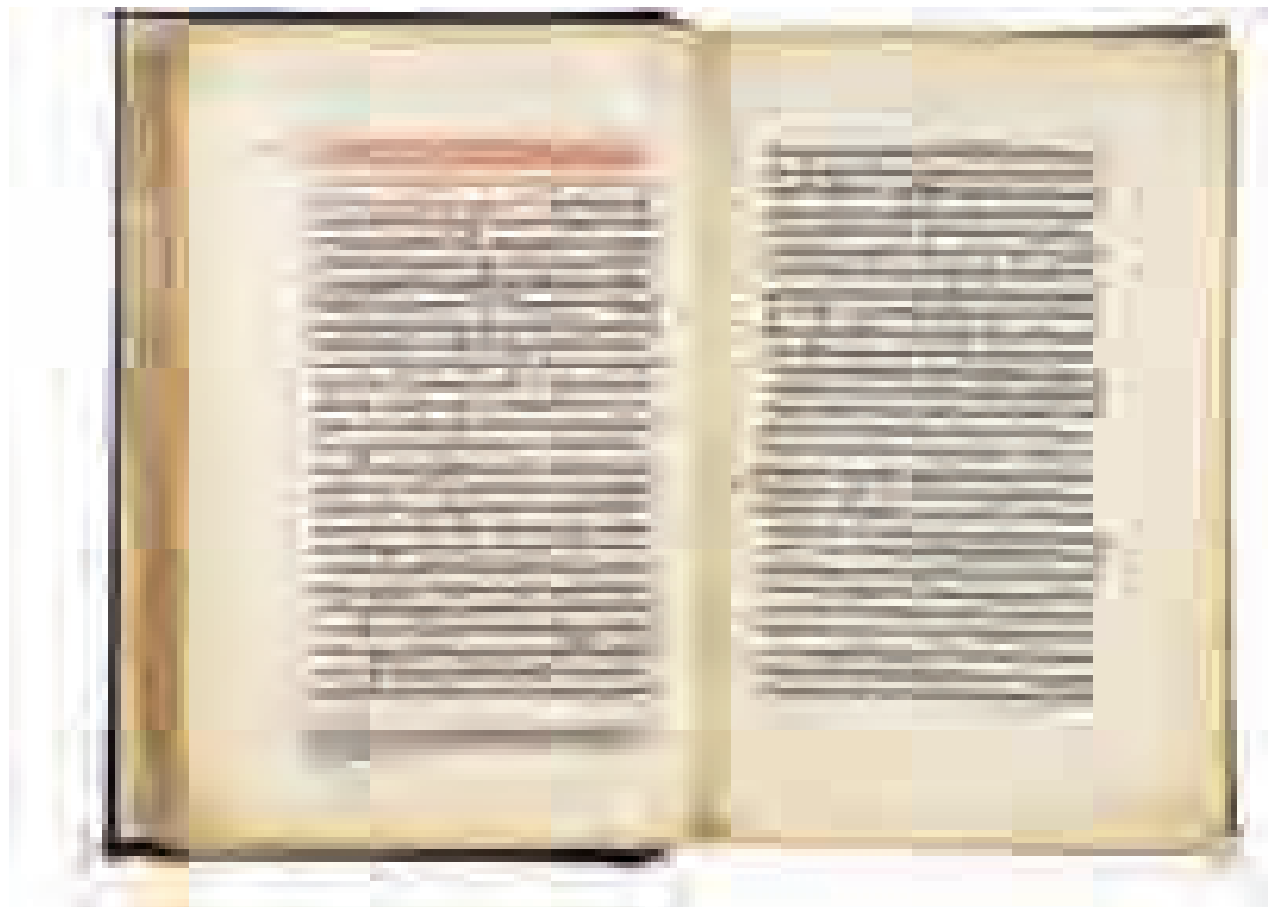


45. Номоканон, морачки препис

Манастир Морача, 1615. год.
папир, рукопис; 347 л; 430 × 275 мм
Музеј Српске православне цркве –
Оставина Радослава Грујића,
инв. бр. МСПЦ ОРГ 164

Манастир Морача био је значајан центар културног и духовног живота Срба у време обнове Пећке патријаршије, током XVI и XVII века. Положај манастира допринео је да се у њему одржавају сабори и састанци најугледнијих народних и црквених представника. У то време радило се на обнови манастира који је био порушен почетком XVI века, а због недостатка новчаних средстава, обнова је била дуга и постепена. Са страдањем саме цркве, страдала је и библиотека, која је пре тога сигурно била добро опремљена књигама. Тада се приступило и обнови књижног фонда, који су и у каснијим временима задесиле несрећне околности: књиге су преношене у друге цркве и манастире, неке су страдале у пожару куће морачког архимандрита, а највећи број књига нестао је приликом посета проучавалаца старог српског писаног наслеђа, када су многе књиге без трага нестале. Архимандрит Нићифор Дучић био је у Морачи баш у време када су се Вук Караџић, Вук Врчевић и рисански свештеник Вук Поповић спремали да покупе књиге из овог манастира, којих је било „два коњска товара”. Дучић проналази само једну вредну књигу – *Крмчију*.

Морачку крмчију Дучић је описао у два наврата, 1866. и 1877. године. Како наводи, књига је писана чисто српском рецензијом, уставом који подсећа на штампане књиге. У најновијем опису групе аутора (Мошин и др.) писмо је дефинисано као читак, леп полуустав, редакција српска. Записи које је Дучић преписао налазили су се на л. 709 и 711, међутим, ти листови нису сачувани у данашње време. Данас рукопис *Морачке крмчије* има 347 листова, односно 700 пагинираних страна. Недостају почетак и крај, укључујући и листове са записима. Дучићев рад на проучавању морачког преписа нам је веома значајан, јер из ових, данас изгубљених записа, сазнајемо време и место преписивања књиге, као и време писања предлошка са ког је преписана. Помен патријарха Пајсија Јањевца не изненађује, с обзиром на то да је неморно опремао цркве књигама, иконама, богослужбеним предметима. Место писања је храм Успења Пресвете Богородице на реци Морачи, у време игумана архимандрита Гаврила, 1615. године (Дучић је погрешно израчунао 1613), преписана је из књиге писане 1252. године, у време будимљанског епископа



Теофила, једног од „12 владиках, које је св. Сава по српској младој краљевини поставио“. Опомена која је записана на крају, да буде проклет ко књигу изнесе из манастира без благослова игумана и братства, није много уплашила наредна поколења, тако да је њен пут из манастира био буран и непознат. У годинама које су уследиле *Морачка крмчија* нестала је из манастира и нашла се у збирци рукописних књига Радослава Грујића, која је

саставни део Музеја Српске православне цркве. Након рестаурације и конзервације извршене у Народној библиотеци Србије, књига је укорићена у нови повез, а кожа старог повеза приложена је уз нови.

ЛИТЕРАТУРА: Дучић 1866: 181–187; Дучић 1877: 27–28; Троицки 1952: 62–63; Мошин 1960: 553–554; Петковић 1986: 51–52; Мошин и др. 2017: 221–224; Мартиновић 2020: 75, 90.

М. Ј.

46. Студенички типик и Житије Светог Симеона у Цароставнику манастира Студенице

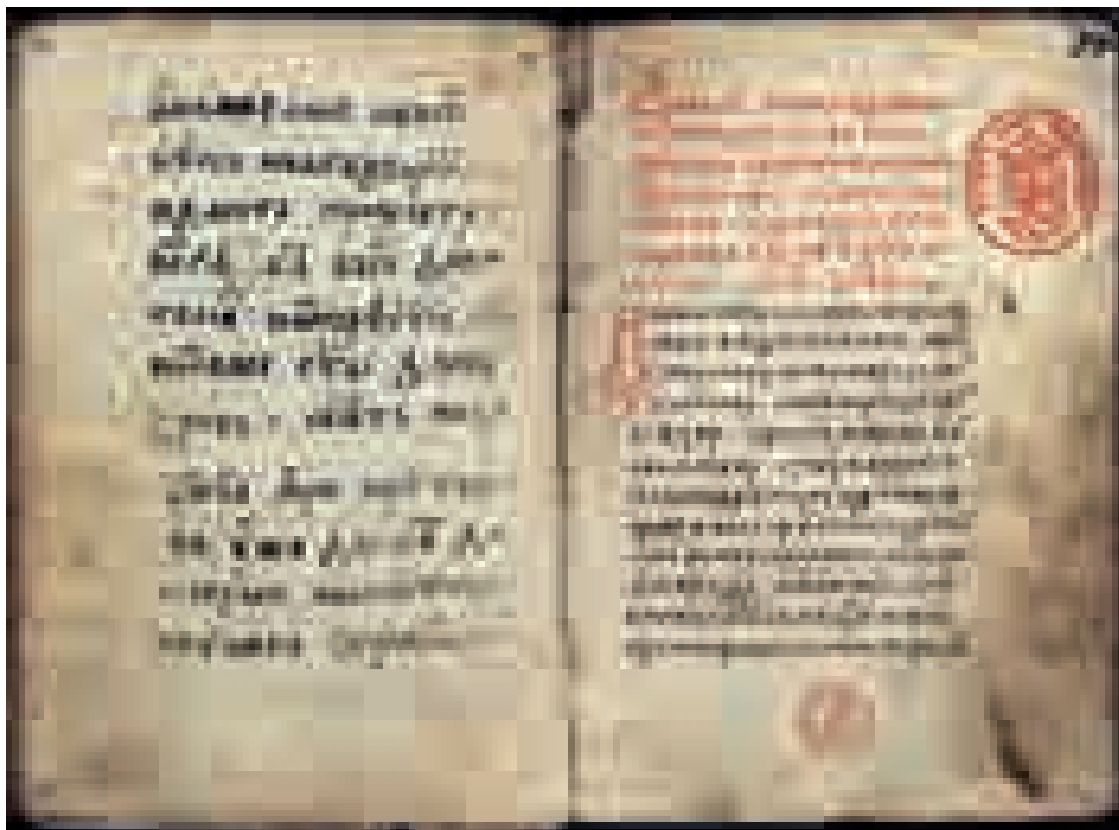
Манастир Студеница, писар Аверкије, 1619. год.
папир, рукопис; XVI + 172 л., 155 × 105 мм
копија
Народни музеј у Прагу, Шафарикова збирка,
IX Н 8 (Ѕ 10)

У Народној библиотеци у Прагу, у Шафариковој збирци, чува се једини сачувани српскословенски препис *Сѣуденичкої ѿиѿиѿа* и *Жиѿиѿа Свеѿиѿої Симеона* од Светог Саве. Познати писар Аверкије преписао је 1618/19. године део овог конволута чији је најстарији део датован у последњу четвртину XVI века, а неколико листова исписано је у XVIII веку.

У Аверкијевом препису састави су укоричени следећим редоследом: *Сѣуденички ѿиѿиѿ* (л. 1а–71а), *Сѣуденичка ѿовеља* (л. 74б–78б) и *Жиѿиѿе Свеѿиѿої Симеона* (л. 79а–117а). Како констатије В. Савић у свом раду о датовању предлошка са ког је Аверкије преписао ове саставе, у једној „идеалној структури” правног зборника о оснивању манастира и прописивању правила живота у њему, логичан редослед састава био би такав да прво долази акт самог ктитора о оснивању манастира (повеља), затим следи живот ктитора изложен у 3. лицу, као и правила живота и богослужења у манастиру (типик). Н. Синдик сматра да Аверкије, као добар познавалац богослужбених текстова, није могао направити овакву омашку, те да је каснијим преповезивањем књиге дошло до мешања састава који се у њему налазе. С обзиром на то да

је кратко *Жиѿиѿе Свеѿиѿої Симеона* садржано у 2. и 3. глави *Хиландарскої ѿиѿиѿа* (л. 6а: слово ·ѿ· о наслѣгени с(вѣ)таго сѣго манастира), може се закључити да је слично било и у *Сѣуденичком ѿиѿиѿу*, односно, да се *Жиѿиѿе* налазило на почетку (почетак *Жиѿиѿа* на л. 79а: слово ·ѿ· о наслѣдовани с(вѣ)т(а)го манастира сѣго). Новина у односу на *Хиландарски ѿиѿиѿ* јесте *Сѣуденичка ѿовеља*, која је део Аверкијевог зборника. Сава је у *Сѣуденичком ѿиѿиѿу* проширио кратко житије свог оца, које је претходно изложио у *Хиландарском ѿиѿиѿу*. По узору на византијску традицију хагиографије, Сава износи биографске податке из Немањиног живота пре монашења, а нарочито истиче, из педагошких и моралних мотива, његове монашке подвиге, одрицање од престола и моћи као владара ради царства небеског.

О времену и месту преписивања податке добијамо из записа писара на л. 71б: *ѿиѿ типикъ сирѣч(ѣ) ѿбразникъ(ѣ). с(вѣ)т(а)го савы ср(ѣ)бъскаго, прѣпис(а) сѣ, въ лѣт[о], ҃҃҃҃҃҃҃. (=7127, тј. 1618/1619) въ пещер[е] с(вѣ)т(а)го савы пос(ѣ)ца (?)*. *ѿѣ ѿо прѣжде нас(ѣ) сѣпис(а)нъ рѣкою с(вѣ)т(а)го савы, въ лѣт[о] рѣч(ѣ) (!) ҃҃҃҃҃҃҃ (=6708, тј. 1199/1200) прѣстави с(ѣ) г(о)с(по)д(и)нъ сѣмѣон(ѣ): И да никтоже забавляет и*



прѣвращает многы ево соутъ) рѣчи прости въ семъ] номоканъне (!), нъ сѣлашъ полъзны. того ево радѣ повелѣ с(к)е)тын прочитати на зач(а)ло кождо м(ѣ)с(е)ца. явѣ тако да оутврѣждаютъ) се сл[о]ужителе и мы въси не забывамъ] любоб(ь) с(к)ет(а)го. вѣдѣ тако онъ нматъ] намъ] соудѣти. тако и ап(о)с(то)лы бѣ, ї(сра)нлекомъ] колѣн[о]м, а инымъ] езыкѡмъ] не соудетъ]. и семъ свѣдокъ, с(к)е)ты никѡнъ). нѣво и съ с(к)е)ты намъ] ап(о)с(то)лъ ес(тъ). господи тог(о) м(о)л(н)твами покры нас(ь), нѣво и тѣ м(о)литъ) се за н(ы). Прї игоуменоу кѹрх Ѳеѡфил[о]у ѡт ѡвленыхъ].

Аверкијев део рукописа писан је црним мастилом, иницијали, наслови и истицања у тексту цинобером. Језик је српскословенски, правопис ресавски, писмо полууставно, са елементима брзописа. Од орнаментике, у

Аверкијевом препису истичу се само једноставни геометријски иницијали црвене боје, понеки украшени таласастим линијама или разлисталим гранчицама у завршници. Године 1735, на л. 1а нацртан је црним мастилом манастир Студеница.

Овај значајни конволут представља јединствени спој средњовековног црквено-правног и хагиографског списка, као зачетник ових жанрова у српској књижевности.

ЛИТЕРАТУРА: Богдановић 1980а: 149–151; Синдик 1988: 200–203; Ракићевић 2015: 451–469; Шпадијер и др. 2015: 85–89; Свети Сава 2018: 29–56; Савић 2019: 385–429; Ракић 2019: 191–192; Савић 2020: 518–521.

М. Ј.

47. Зборник са Карејским типиком и Уставом за држање Псалтира

1620/30. год.

папир, рукопис; 37 л; 210 × 150 мм

Архив Српске академије наука и уметности,

инв. бр. АСАНУ 51

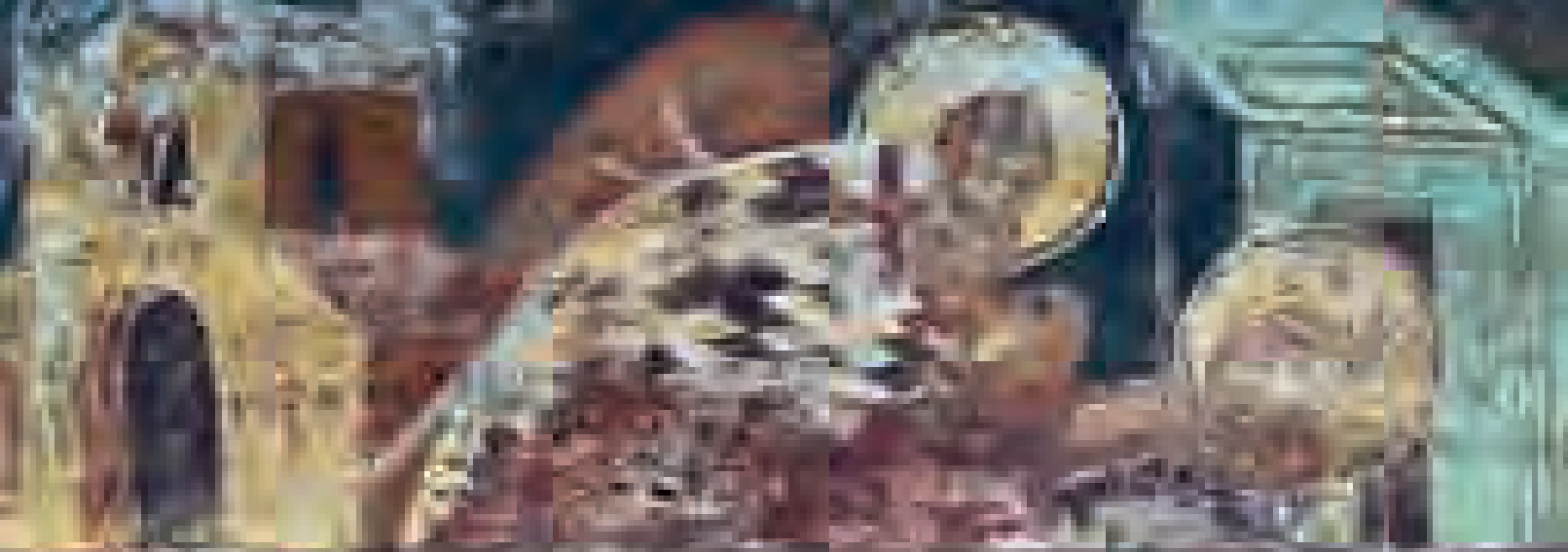
У Архиву САНУ чува се фрагмент *Зборника*, који садржи *Карејски типик* и *Устав за држање Псалтира*. На л. 31 почиње текст *Карејског типика*: Начело прѣмодрости страх(ъ) г(о)с(под)нъ, разум(ъ) же блъгъ всемъ творещи(ъ). Од листа 35 почиње *Устав за држање Псалтира*: Сказъ хотѣщому дрѣжати Псалтирь съ.

Даничић је у целости објавио овај препис у *Књижевнику* 1866. године, закључивши да је писан у новије време и да је писар „како судим по хартији и писму, живио нашега вијека”. Љ. Стојановић, описујући рукописе и старе штампане књиге Српске краљевске академије, под бројем 110 наводи да је овај рукопис српске

рецензије, XV или XVI века. До великог раскорака у датирању дошло је због жеље преписивача да буде што вернији предлошку из ког је преписивао – иако написан у XVII веку (око 1620/30), у језику су задржане архаичне одлике, попут етимолошки исправне употребе ђ, правилне употребе полугласа (са ретким примерима вокализације) и др. Даничић ова одступања приписује времену писања предлошка, а не писару овог академијиног преписа.

ЛИТЕРАТУРА: Daničić 1866: 139–142; Стојановић 1901: бр. 110; Свети Сава 1928: V, XL–XLI; Савић 2018: 299–322; Бубало 2025: 72.

М. Ј.



48. Циклус житија Светог Саве

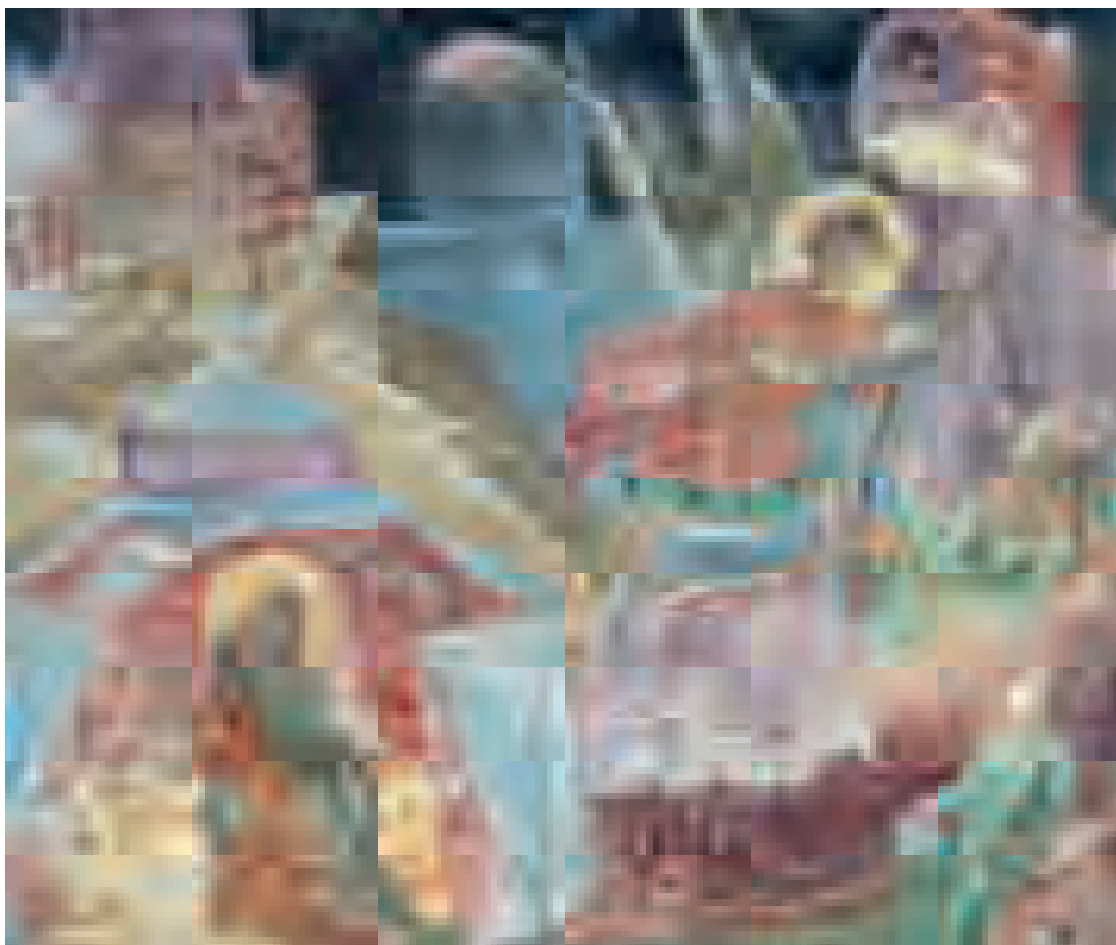
Манастир Хиландар, трпезарија, 1621-1622. год.
зограф Георгије Митрофановић
копије фресака, копирани Иван Дикиј, Борис Обрасков,
Владимир Предојевић, Никола Мајендорф и Виктор
Шевцов, 1965. год.
Галерија фресака Народног музеја Србије

У трпезарији манастира Хиландара зограф Георгије Митрофановић је 1621–1622. године осликао циклус фресака житија Светог Саве Српског, завршивши живописање 16. новембра 1622. године „по вољи и уз одобрење отаца и браће сабора хиландарског, при оцу игуману кир Илариону”. Митрофановић је био и китор целог подухвата украшавања трпезарије, што је све изведено старањем Георгија Митрофановића, „који се трудио о овом делу”.

Читава хиландарски циклус Савиног житија обухвата двадесет шест композиција са двадесет девет сцена. Свака композиција оивичена је бордуром. Младост Светог Саве приказана је у седам епизода у другој зони источног зида, од севера ка југу, кроз сцене: Растко се саветује са монахом да бежи у Свету Гору (с(вє)ты сѡвѣща съ иноком[ъ] бѣжати въ с(вє)тѡю гору), Растко узима благослов родитеља да иде у лов, Растко зававши пратњу бежи у Свету Гору (с(вє)ты посла конни съгнати зѡѣрїе сам[ъ] же бѣгъ се кѣтъ въ с(вє)тѡю гору), Изасланици Стефана Немање туку монахе тражећи Растка, Пострижење Светог Саве (с(вє)ты постригъ се въ монастирѣ рѡскомъ), Свети Сава носи топле хлебовае пустињацима (принесе ѡ(тѣ)цѣмъ топлѣе хлѣбы) и Светог Саву хватају

разбојници (⟨...⟩еше с(вє)таго разбонници). Остале сцене везане су за Светог Симеона и Светог Саву, укључујући ту Савина путовања, чуда, дипломатску мисију, смрт и пренос моштију: Свети Симеон долази у манастир Ватопед (с(вє)тї смѣоуѡъ прїе въ монастирь ваѡпѣд), Савина интервенција код цара Алексија у Цариграду да манастир Хиландар прогласи ставропигијалним, Смрт Светог Симеона у Хиландару (ѡспенїе с(вє)таго сѡмѣоуа), Богородица се јавља Сави у сну и открива му скровишта са благом (яви се б(огороди)ца стоиѡ и показа еѡѡ две скровищи), Чудо са изливањем мира из моштију Симеона Немање (...нїе ѡ дївонзлнѣтї стго сѡмѣоуа), Сава постаје јеромонах (херѣтонїа с(вє)таго савкї), Сава исцељује ослабљеног (с(вє)тїї їсцѣлїы ослабленнаго), Сава молитвом убија Стрезу (с(вє)тїї млнтвою ѡбїї стрѣзоа), Сава постаје архиепископ (с(вє)тїї постаѡлетсе архїепископомъ при ц(а)рѣ ѡеѡдорѣ ласк патрїархъ германъ), Сава крунише брата Стефана за краља (с(вє)тїї вѣнчаеѣтѣ стефана на кралство), Сава молитвом сведе град (с(вє)тїї млтвою сѡведе град), Сава предаје угарском краљу посуду с ледом (с(вє)тїї ѡдаде вѣликъ сѡсѡд града), Сава причешћује угарског краља преводећи га у православље (с(вє)тїї ... кралу ...), Смрт Стефана Првовенчаног (с(вє)тїї





вскрсеши оцмрша брата), Саву на путовању у Јерусалим заробљавају на мору гусари (с(к)е)т(а)и морѣм шьствѣтъ маглоу тастоу сѣхранен бѣт от разбонникѣ), Море храни Саву пастрмком (с(к)е)т(а)и ... благосовѣ къ гѣ со мора павьсрѣм послана бис емоу), Свети Сава освећује воду у навечерје Богојављења у цркви у Трнову, Смрт Светог Саве у Трнову (оуспенѣ с(к)е)таго савѣ въ тръноу), Исцељење монаха Неофита на гробу Светог Саве (с(к)е)т(а)и исцели неѡфита), Краљ Владислав од бугарског цара Ивана Асена моли да се мошти Светог Саве врате у Србију (део ове сцене је и Јављање Светог Саве Ивану Асену у сну) (крал владѣславъ проси ѡ ц(а)ра

мошти с(к)е)т(а)го), и Краљ Владислав преноси мошти Светог Саве из Трнова у Милешеву (прѣн... је мошѣмъ стго савѣ).

У Галерији фресака Народног музеја у Београду чувају се копије фресака сцена из Житија Светог Саве у хиландарској трпезарији, које су настале 1965. године, а чији су аутори Иван Дикиј, Борис Обрасков, Владимир Предојевић, Никола Мајендорф и Виктор Шевцов.

ЛИТЕРАТУРА: Петковић 1933; Кајмаковић 1977: 56–64, 191, 238–255; Матић 2025: 358–403.

М. М.

49. Псалтир Гаврила Тројичанина

Манастир Свете Тројице код Пљевља, писар Гаврило Тројичанин, сликар минијатура: зограф Јован, 1643. год. папир, рукопис; I + 300 л; 194 × 140 мм
Библиотека Матице српске, инв. бр. РР II 19 (РР II 178)

У XVII веку полако замире српска штампарска делатност, тако да се умножавање књига, у наредних 80 година, поново ослањало искључиво на преписивачку делатност. Скрипторији су се, по устаљеној традицији, везивали за цркве и манастире. Један од најзначајнијих преписивачких центара током XVI и XVII века налазио се у манастиру Свете Тројице код Пљевља. Међу многим забележеним писарима овог периода, у скрипторију Свете Тројице пљеваљске издвојио се Гаврило Тројичанин, са више од десет преписаних књига. Међу насловима књига Гаврила Тројичанина, убедљиво преовлађују псалтири. Овај податак није изненађујућ ако узмемо у обзир чињеницу да је *Псалтир* штампан у првој српској штампарији на Цетињу 1495. године, а такође је и последња књига старог српског штампарства, изашла из штампарије Бартола Ђинамија у Венецији, 1638. године. У свест српског народа дубоко су се урезале речи Светог Саве о значају ове богослужбене књиге. Он је још у *Карејском шийику* нагласио значај читања целог псалтира у току једног дана и ноћи: „А што остане од псалтира, то изговори било дању, било ноћу, само да се испева псалтир за дан и ноћи”, а нешто касније

и у *Усѣаву за држање ѿсалиѿира*, где поучава братију да „за ноћ и дан псалтир испојеш”, а, у случају да у ревности заврше читање псалтира у току дана „онда опет зађи од почетка и почни и доврши. Јер псалтир се никада не свршава”.

У рукописном *Псалтиру* Гаврила Тројичанина задржана је традиција украшавања Псалтира, која је била присутна током целог средњег века. Као вештом писару, раније му је приписивана и орнаментика рукописа. Међутим, каснијим проучавањима дошло се до закључка да је украшавање књига препуштао уметницима, сликарима. Као аутор минијатуре са представама Светог Саве и Светог Симеона на л. 179 препознат је Јован, познати сликар XVII века. Њему су приписане и минијатуре са представама пророка Давида и Светог Ђорђа.

Свети Сава и Свети Симеон приказани су у стојећем, фронталном положају, а читава композиција уоквирена је зеленом бордуром. Свети Сава стоји са леве стране и обучен је у архијерејско одјејаније украшено орнаментима, гологлав, браон косе и браон, проседе, дуге браде. Десном руком благосиља, у левој држи склопљену књигу. Поред њега стоји Свети Симеон, са дугом, седом брадом, оденут у



монашку расу; у десној руци држи крст. Поза-
дина је у горњем делу златне боје, а у доњој
половини маслинаста. Јован је инспираци-
ју за ову минијатуру пронашао у сопственом
сликарству – иконама Светог Саве и Светог
Симеона из Мораче и Пиве. Псалтир Гаврила

Тројичанина представља једну од најлепше
украшених књига XVII века.

ЛИТЕРАТУРА: Грбић 1992: 8; Васиљев 1992: 48–49, 51;
Грбић и др. 1993: 8, 28–37; Ракић 2016: 403.

М. Ј.

50. Повеља Раду Леона манастиру Милешеви

Букурешт, 29. мај 1665. год.

Пергамент, 420 × 400 мм

Музеј Српске православне цркве,

Оставина Радослава Грујића, инв. бр. Д 16

Влашки војвода Раду Леон (1664–1669) издао је манастиру Милешеви повељу којом се обавезује да ће давати „оброк” од 10000 аспри, као и 1000 аспри монасима који буду долазили да овај прилог преузму („оброк” у манастирским повељама има значење даровног појма). Култ Светог Саве раширио се Влашком и Молдавијом, а колико је значајна била чињеница да су ту почивале његове мошти, видимо и из текста ове повеље, где Раду Леон наводи да даје прилог манастиру Милешеви „где почива тело светитеља Саве”.

Повеља манастиру Милешеви садржи уобичајене елементе манастирских повеља. На почетку је цитиран старозаветни текст Мојсијевих књига. Следи интитулација у којој владар себе представља као „благоверног, благочестивог, христољубивог”, затим помиње свог оца „великог, предоброг, старог, покојног Јо(вана) Стефана војводу”. Обавезује се на годишњи прилог манастиру, и да овај завет извршава до краја свог живота. Заузврат тражи да буду помињани он и чланови његове породице, као и претходни дародавци, попут Раду Шербана и Матеја Басарабе, у молитвама и на

проскомидији од стране братства манастира. Приликом набрајања сведока пружа нам увид у широк спектар звања на влашком двору, попут великог бана, дворника, логотета, вистијара, спатара, кључара, постелника, пехарника, столника, комиса, служара, питара.

Датирање и потпис долазе на крају: повеља је писана у Букурешту, од „Адама”, односно од постања света 29. маја ^{дѣ}рбг и од рођења Христовог 1665. године. У потпису: *Іо Радѡа воєвода к(о)жнѡ м(н)л(ос)тїю г(о)сп(о)д(а)рѡ землє влашкоє.*

Повеља је писана на пергаменту, црним мастилом, старословенским језиком влашке редакције, полууставним писмом. Иницијал је изведен у флоралном и геометријском преплету. У кружном медаљону, изнад текста насликан је орао раширених крила, са крстом изнад главе. Печат је причвршћен за повељу. Са леве стране је белешка на немачком језику, записана приликом пописивања докумената у Сремским Карловцима у XVIII веку, али Јакоби и сарадници погрешно су навели да је даровна сума 2000 аспри.

ЛИТЕРАТУРА: Петковић 1979: 374; Котарчић 1987: 267–277

М. Ј.





51. Икона Светог Саве и Светог Симеона са житијем Светог Саве

зограф Јован, 1644/1645. год.

темпера на дасци, позлата, дуборез; 251 × 174 цм

(димензије оригинала)

Манастир Морача, црква Успења Богородице,
западни травеј наоса

копија, копирао Бобан Вељковић, 1995–1996. год.

јајчана темпера на дрвету; 151 × 100 цм (димензије копије)

Историјски музеј Србије, инв. бр. 30

Икона са житијем Светог Саве Српског је монументално дело великих димензија, смештено у западном травеју главне цркве Успења Пресвете Богородице манастира Мораче. Са полеђине је фиксирана за масивну дрвену греду која је постављена као утега између два зида. Налази се изнад гроба ктитора Стефана Вукановића, сина Вукана Немањића. Једно је од најзначајнијих и уметнички најуспелијих остварења зографа Јована, српског сликара средине XVII века, и натписом је датирана у 1644/1645. годину. У средишту иконе су чеоно насликани Свети Симеон и Сава Српски у пуној фигури, док је око овог поља оквир на коме су приказане двадесет три композиције које илуструју седамнаест сцена из житија Светог Саве, насликане тако да теку *in continuo* на горњој страни оквира, делимично и на доњој, док су на бочним странама издвојене.

Икона је смештена у раскошан позлаћени дуборезбарени оквир. Постамент је украшен врежом која излази из две вазе и у њу су уплетени листови винове лозе, гроздови и медаљон на средини. На основи почивају два стуба украшена крупним цветовима, завршена капителима на којима је хоризонтални панел

украшен резбареном врежом винове лозе са листовима и гроздовима. Конструкција је завршена траком палметастих украса. Сликано поље је у засебном, такође позлаћеном дуборезбареном оквиру који је увучен у односу на конструкцију рама. На два стуба која краси чипкасти дуборез ослоњен је полукружни лук вишечланог преплета у чијим је угловима по један цвет уплетен у врежу. У средишту сликане табле чеоно су приказане фигуре Светог Саве (с(вѣ)тъї сава срѣбскы) и Светог Симеона Немање (с(вѣ)тъї симѣонъ срѣбскы). Свети Сава је насликан као човек зрелог животног доба, тамне косе са тонзуром на темену и тамне браде средње дужине. Одевен је у сакос са тамноплавим омофором испод кога се виде стихар са рекама исте боје и епитрахил. Десницом пред грудима благосиља, док у левици држи склопљено јеванђеље. Свети Симеон је одевен у монашку мантију са аналавом, преко које носи огртач закопчан на грудима. На глави има кукуљицу са Христовим криптограмом (ѿс хс – нї ка). У десници држи пурпурни крст дугачке дршке, а у левици има развијени свитак (прѣде | те чѣда | н послѣ | шанте | мене ст | рахъ г(пспод)ню | навѣс вн · (Пс. 34, 11). На крају текста исписаног на свитку

забележени су година израде иконе ($\tilde{z} \text{ } \tilde{r} \text{ } \tilde{n} \text{ } \tilde{r}$) и име сликара сакривено у криптограму · $\tilde{c} \text{ } \tilde{i} \text{ } \tilde{z} \text{ } \tilde{n}$
· $\tilde{f}$ · (разређење: њписа ѡаннь зогграф помени господѣ). Горњи део позадине је позлаћен. Око средишњег поља распоређене су двадесет три сцене из житија Светог Саве. У полукружно завршеном врху поља је чеона насликана попрсје Христа који благосиља у страну. Крај њега су у трочетвртинском ставу допојасно приказани Свети Никола и Свети Лука који су приклонили главе и испружили руке ка њему у гесту молитве. У зони испод је у низу насликано шест сцена: Свети Сава разговара са монахом (сѣѣщаѣѣ съ инокомъ бѣжатн въ с[в]ѣтѣю горѣ), Благослов родитеља за одлазак у лов (бл(аго)словеніе ваземлетъ от ротнтелъ ловити звѣри), Одлазак на Свету Гору (пославъ конни сѣзнати звѣри. сѣмъ бѣгъ се едметъ въ с[в]ѣтѣю горѣ), Војници туку монахе (посланн же по с[в]ѣт[а]гѡ м[о]н[а]хнъ бинахъ), Савин постриг у пиргу манастира Светог Пантелејмона (с[в]ѣті постригъ се въ пиргъ манастира с[в]ѣта пантел[ей]мон[а]) и Свети Сава дели топли хлеб пустињацима (с[в]ѣті топлиѣ хлѣбн подаѣе свщци въ пстннахъ). Дуж леве и десне стране оквира око средишњег поља, слева надесно (осим сцена у трећем реду) и одозго надоле, у засебним пољима оивиченим бордурама смењују се композиције: Богородица се јавља Светом Сави и открива му скровиште злата (явн се с[в]ѣтомы б[огороди]ца и показа емоу скровище), Увођење Светог Саве у чин свештеника (с[в]ѣты поставляѣтъ се на сѣщенство), Чудо истицања мира из кивота Светог Симеона (чудо ѡ мїронзантїю с[в]ѣтаго сімеона), Светог Саву постављају за епископа (с[в]ѣты поставляѣтъ се архіеп[иско]подѡ) и Сава се моли за смрт бугарског племића Стреза (у две епизоде) (с[в]ѣты с[а]ѣѣ молнтъ се · с[в]ѣты молнтвою оусыдратъ стрезѡа). Композиције Свети Сава исцељује ослабљеног (паралитичара) (с[в]ѣты исцѣлн раславлена) и Свети Сава крунише свог

брата Стефана Првовенчаног (с(в)е)ты кѣнѣиаваетъ брата stefana на крааство) смештене су у оквиру једног поља, а за њима следе: Свети Сава (с(а)ва) молитвом изазива град (мол(н)твомоу с(в)е)ты град саведс) и шаље посуду са градом угарском краљу (посилаетъ краљу оутрннх сасѣдъ пазнх града), у рукама једног посланика је порука да обузда град: помолити с(в)е)ты да нензгѣокомъ и Свети Сава васкрсава умрлог брата Стефана Првовенчаног да би га замонашио (с(в)е)ты сава васкресн братъ оумрѣша донѣже п(о)стриже его). Дуж доње стране оквира иконе приказани су последњи догађаји из житија Светог Саве: Чудо на мору са гусарима (Свети Сава на мору бива сакривен од разбојника густом маглом) (с(в)е)ты сава вѣ молн твастомоу маглоу сахраненъ бы(с)тъ) от разбоннѣх), Светитељу морски талас убацује рибу на брод (с(в)е)ты шасткоуе морѣмъ вѣ нероснѣмъ море рнѣх ема дароноснѣмъ) и Смрт (Успење) Светог Саве (оупенѣ с(в)е)таго савн сръбскаго). Успењу Светог Саве који лежи на одру присуствују трновски патријарх Јоаким и цар Иван Асен Други са супругом. На средини доње стране обода у низу су насликане сцене Зидање манастира Мораче (кралъ stefanъ с(н)нъ великаго кнеза вѣлк(а)на сѣздаетъ храмъ оупенѣ б(о)городнѣ на рѣцѣ морачн) и Стефан се саветује са протомајстором (сѣбѣтъ кр(а)лѣ творѣтъ сѣ протомајсторомъ). У медаљону на постаменту насликана је композиција Смрт Стефана Вукановића која се одвија испред храма који не личи на морачки. На доњој ивици резбареног оквира је натпис са именима наручилаца иконе – морачког игумана Луке, зетског митрополита Пајсија Колашиновића, дохијара Силвестра Лазаревића и ктитора јеромонаха Јефрема из села Лепенац, који је платио трошкове израде (благоволенѣмъ нѣже вѣ тронцн славнѣаго бога сѣдѣла се н попнса се икона сѣа повеленѣмъ н подѣвнгомъ оутца нгѣмѣна кѣр лѣже равнѣанннх ѣромонаха сѣ братѣмън. сѣмѣ же быс(тъ) дѣлѣх настоателѣ н фнторѣ кѣр ефрема, ѣромонахѣ







от села Лепенца, Богъ да га просты, при кър павсею патриархъ,
и павсею дитрополнтъ колашинновъ, текарсархъ кър нннфоръ,
и дофваръ бис(тъ) кър снлввстаръ от ладаревикъ, ·ъ·р·н·г·
· тогдъ и келѣа съградн се 8 поповон ннвн).

Копију иконе Светог Саве и Светог Симеона
са житијем Светог Саве је у мањим димензијама
у односу на оригинал за Историјски музеј Срби-
је 1995–1996. године израдио Бобан Вељковић.

ЛИТЕРАТУРА: ССЗН 1902: бр. 1397; *Средњовековна умет-
ност* 1969: 61–62, кат. бр. 71; Кајмаковић 1977: 354–356;
Кајмаковић 1977а: 101–104, сл. 1; Петковић 1986: 99–101,
сл. 50–52; Поповић 2006: 26, 66, сл. 4–5, табла XII; Си-
мић-Лазар 2006: 69–93, сл. 1–13 (са старијом литерату-
ром); Петковић 2009: 165–166; Тодић 2013: 259–267; Ма-
тић 2017: 476–477, кат. бр. 266, сл. 175.

М. М.





52. Икона Опела Светог Саве – Светих мученика Макавеја

непознати аутор, четврта деценија XVII века
темпера на дасци, позлата; 44 × 33,6 × 2,5 цм
Ризница манастира Пећке патријаршије, инв. бр. 61

У средишњем пољу са једне стране иконе приказано је Опело Светог Саве (14/27. јануар), означено натписом као ђспенїе с(кѣ)таго савѣ[ї] срп(с)кѣн наѣчнтѣлѣ ѿ. Над пурпурним одром који је прекривен белим платном са црним шарама опело врши архиепископ (Арсеније?), приказан како чита из отвореног јеванђеља, одевен у фелон са омофором. Уз њега стоји бугарски цар Иван Асен Други, кратке смеђе браде и косе. Носи дивитисион са лоросом, а на глави има затворену круну. У позадини су архијереји, монаси, властела и народ, сви са изразима туге на лицу. Један клирик у високо подигнутој левици држи кадионицу, коју додирује слободном руком. На десној страни виде се зидине града и кровови, док је на левој прочеље високе грађевине завршене троугаоним забатом. На одру Светог Саве исписан је ктиторски натпис у коме се наводи да је израду иконе платио Доротеј полатар,

високи чиновник на патријарховом двору: доротеї полатар сїю нконѣ плати ѿ.

Са друге стране иконе у средишњем пољу у пуној фигури насликана су седморица мученика Макавеја с(кѣ)тын макавѣї: – Авив, Антонин, Гурије, Елеазар, Евсевон, Алим и Маркел (1/14. август). У првом реду стоје тројица, а у другом и трећем по двојица. Сви су одевени у тунику и огртач, у десници имају крстове, а на глави венац. У горњем левом углу сликаног поља приказан је њихов учитељ Елезар, а у десном мајка Соломонија, која је пострадала заједно са синонима. У врху сликаног поља је Христос їс хс (у нимбу: ѿ ѿ н)у двострукој мандорли ромбоидног облика. Обема рукама благосиља у страну. Позадина и оквир иконе су позлаћени.

ЛИТЕРАТУРА: Василић, Теодоровић-Шакота 1957: 7, кат. бр. 7; Ђурић и др. 1990: 298, сл. 196, Матић 2017: 456, кат. бр. 204.

М. М.











53. Икона Светог Саве и Светог Симеона

непознати аутор, средина XVII века
темпера на дасци, позлата; 22,6 × 17,6 × 2,4 цм
Ризница манастира Крке, инв. бр. 307

У благо удубљеном средишњем пољу у пуној фигури чеона су приказани Свети Сава и Свети Симеон Немања. Свети Сава (... ..) је представљен као млађи човек тамне косе и густе браде средње дужине. Одевен је у полиставрион са омофором испод кога се виде стихар са рекама и епитрахил. Десницом пред грудима благосиља, а у левици држи склопљено јеванђеље. Свети Симеон (свѣтъи) | сѣ | мѡ | нѣ) је насликан као старац дуге седе браде у одећи великосхимника светле боје, са

кукуљицом на глави. Десницу држи подигнуту пред грудима шаком окренутом ка посматрачу, док у левици има развијени свитак са текстом: прѣдѣ | те | ѡда | послоу | шѡте | ѡне ст | рахоу | г(оспод)ню (Пс. 34, 11). У врху поља је полукружни одсечак неба са попрсјем Христа који обема рукама благосиља у страну. Нимбови су украшени штуко-детаљима.

ЛИТЕРАТУРА: Медаковић 1988: 123; Чоловић 2006: 134.

М. М.

54. Четворојеванђеље

Манастир Хопово, 1662. год.

папир, дрво, месинг; рукопис; I + 280 л; 280 × 195 мм

Музеј Српске православне цркве, инв. бр. МСПЦ 173

Четворојеванђеље из манастира Хопова оковано је 1662, а обновљено 1705, како је забележено у записима. На основу водених знакова рукопис је датиран у 1622. годину. Први запис је на л. Ia: *Сѣ сѣое ѣвѣліе перѣѣ списано и оковано бысть лѣта мѣрокытїа 7170 хрѣтова же 1662. — послѣди поручено быятсе пакн обновлено сталося 1705 лѣта хрѣва. Свидѣтелствѣещица подписанъ.*

Други запис тече од л. 1–4б: *Сне ѣвѣліе монастїра Хопова понових(ъ) га и украсих(ъ) шбрето его поручена азъ никѣф(о) іероѡ въ лѣт(о) зсѣї 1705 м(есе)ца юнї дї при ігѣменѣ кѣр никонѣ іероѡ(онахѣ)*

Оков је израђен од позлаћеног сребра, украшен техникама ливења и перфорирања. Сигнатуре су на српском језику. На предњој страни окова композиција је подељена хоризонтално у два сегмента, од којих горњи заузима 1/3 простора, а доњи 2/3. У горњем делу су представе Богородице, Христа на престолу и Светог Јована Претече. У средишњем делу доњег сегмента уплетене су у расцветалу лозу следеће представе: у доњем реду је Улазак у

Јерусалим, изнад Преображење и изнад ових сцена у кружном медаљону је Богородица са Христом. Са леве и десне стране су по двојица јеванђелиста, а простор између и око представе попуњен је полудрагим камењем.

Задња страна окова има слично композиционо решење са следећим представама: у горњем сегменту у средини је Богородица са Христом, са њене леве и десне стране су архангели Михаило и Гаврило. У доњем сегменту у средини је Свети Георгије на коњу, како убија аждају, испод њега двојица светитеља. Са леве стране апостол Петар и Свети Сава, са десне апостол Павле и Свети Симеон (?). У три реда при дну искупан јетекст: *сѣ сѣое еѣангелїе зпрати хажн софронїе іер-монахъ мон(аст)ирѣ хоповѣ зѣо в бечкереѣ м(есе)ца їхнї и вѣкомѣ кѣю.* Простор између представа попуњен је полудрагим камењем.

ЛИТЕРАТУРА: Радојковић 1958: 74, сл. 35; Јанс 1973: 29–30, сл. 12; Станковић 2003: 55–56.

М. Ј.











56. Крст „Светог Саве”

непознати аутори, прва половина XVIII века
светогорска (дуборез) и српска радионица (оков)
дуборезбарење, искуцавање, прорезивање, филигран
и инкрустација
дрво, сребро са позлатом, полудраго и драго камење;
28 × 20 × 63 цм
Ризница манастира Студенице, сигн. 7

У ризници манастира Студенице чува се престони крст настао почетком XVIII века, а који је средином XIX века приписан Светом Сави. Његове димензије (висине је 63 цм) и превасходно лепота, односно, вештина дубореза у дрвету, издвајају га међу крстовима српских манастирских ризница, чинећи га јединственим. Састоји се из два дела, од дуборезаног крста, који се приписује светогорском мајстору, и филигранског окова од сребра и злата, рада српског кујунџије и филигранисте. Поклон је непознатог трговца из Сарајева.

На свакој страни крста приказано је по шест сцена из циклуса Великих празника, и по двојица јеванђелиста за катедром. Једна страна приказује Благовести Богородици, Рођење Христово (леви крак), Силазак у Ад (сцена на пресеку кракова), Васкрсење Лазарево (десни крак), Срећење и Силазак Светог Духа на апостоле. Друга страна приказује Крштење Христово, Улазак у Јерусалим (леви крак), Распеће Христово (сцена на пресеку кракова), Ваведење Пресвете Богородице (десни крак), Преображење Христово, Вазнесење Христово и апостоле Петра и Павла. Дуборез је вешто изведен, фине израде, а одликују га и спретна и динамична композиција фигура, са

мноштвом грађевина са куполама, кулама, балдахинима, степеништима.

Позлаћени оков за крст представља уметничко дело само за себе, јер је зналачки изведен и изузетно раскошно украшен, што показује инвентивност мајстора. Изведен је техником жичаног емајла, али форме нису испуњене обојеном стакленом пастом, већ само положене на металну плочу. Врат крста је украшен са три нодуса и покривен је у потпуности чистим позлаћеним филиграном. Стопа је искуцавана у позлаћеном сребру, састављена из шест полукружних сегмената, и украшена наизменично испупченим медаљонима са анђеоским главама, изведеним техником искуцавања, обрнутим аркадама са стилизованим представама цвећа и птица, и розетама од филиграна. Стопа је посебно брижљиво украшена, јер је најсличнија стопи Крста цара Душана из манастира Високи Дечани. Богатству крста Светог Саве доприноси 17 великих и 188 малих драгоцених каменова, који су у њега уграђени.

Литература: Василић 1957: 44, сл. 8а и 8б; Шакота 2015: 110–111; Мереник 2019: 311–113; Марковић 2019: 66, 103–104.

Н. С.



58. Манастир Студеница са Светим Савом и Светим Симеоном

Готфрид (?), 1740. год.

ктитор Николај Антониј Продановић

бакрорез

50,1 × 35 цм (папир), 35,7 × 26,5 цм (отисак)

Музеј Српске православне цркве, инв. бр. МСПЦ 3601/1

У манастирској порти, окруженој дрвећем, представљена је Богородичина црква са јужне стране, односно са лева на десно оријентисана од запада ка истоку. Аутор је архитектонске елементе нагласио, тако да је храм препознатљив само укупним габаритом. Штавише, представио је видљивим западни улаз, као да се налази на јужној страни храма. Уз цркву је приказано и ограђено гробље, са једноставним крстовима који обележавају гробна места. На небу изнад храма, унутар самог Сунца, приказан је допојасни лик Богородице заштитнице, која обеа рукама благосиља. У горњем левом углу представљен је стојећи лик Светог Саве. У горњем десном углу приказан је стојећи лик Светог Симеона. Између њих, испод горње ивице оквира, приказан

је свитак са натписом: Сей образъ написаный Црскѣа и священныа окители и Великѣа Лавры Сервскѣа Студеницы храмъ о ѹспѣнїе Престѣа Дѣвы Бѣдѣы, Нже бысть создана Бл҃гочестивымъ и пѣрвымъ Црѣмъ сѣрвскимъ Стефаномъ Неманомъ : На речѣнномъ во иноцѣ Симеономъ монахомъ новимъ мротоицемъ въ лето а ѡ м... Цела представа уоквирена је тањим рамом од стилизоване лозице од ловоровог листа. Испод доње ивице оквира композиције ктиторски запис: Сей иконѣ бысть ктиторѣ Гѣдѣр Николаѣ Антонїѣ Продановицѣ. Десно је оштећен ауторски потпис, изведен латиницом, и препознаје се да пише само Gottfrid Dorst.

ЛИТЕРАТУРА: Давидов 1983: 341, сл. 186; Давидов 2006: 257–258; Кучековић 2019: 347–348 (са старијом литературом).

Н. С.



59. Свети Сава са српским светитељима дома Немањина

Христофор Жефаровић, 1741. год, Сремски Карловци – Беч
бакорез на папиру, бојени, каширан на платно
40,5 × 48,8 cm (папир), 38,3 × 46,7 cm (отисак)
Галерија Матице српске, инв. бр. ГМС/У 2410

Свети Сава са српским светитељима дома Немањина представља честитку патријарха српског Арсенија IV Јовановића Шакабенте хабзбуршкој царици Марији Терезији, поводом крунисања за угарску краљицу 25. јуна 1741. године, које се одиграло убрзо након патријархове сеобе из Пећи и Београда, и настањивања у Сремским Карловцима. У стварности је крунисао католички надбискуп Имре Естерхази, прелат најзначајније угарске надбискупије. Међутим, патријарх је осмислио симболични гест у ком Срби светитељи, које предводи Свети Сава, и који представљају небеску Србију, благосиљају царицу. У име српског народа, поздравио је панегиричким стиховима. Свети Сава изображен је чеоно, као главна фигура, и обема рукама благосиља. Испред њега је Часна трпеза, на којој су уздигнуто оковано Јеванђеље, крст за благосиљање, дискос са звездицом и путир, архијерејска митра и чирак са упаљеном свећом. Десно од Светог Саве, у првом реду су Свети Сава II, Свети архиепископ Никодим, Свети Стефан Немања, Света Ана – Анастасија. Лево од њега су Свети Арсеније, Свети архиепископ Јефрем, Свети Стефан Првовенчани,

Света Јелена. У другом реду су Свети Теоктист, Свети Давид, Свети Стефан Рапави, Свети Владислав, Свети Милутин, Свети Стефан Дечански, Свети цар Урош, Свети кнез Лазар. Изнад њих је приказан Свети Дух у виду белог голуба са ореолом, у два светлосна круга, од којих се шире зраци. Испод Часне трпезе, у средини је приказан окруњени штит са двоглавим белим орлом, подно ког је положени месечев срп. Окружен је грбовима Србије, Рашке, Босне, Бугарске, Албаније и Херцеговине, који представљају земаљску Србију. Грб је назван Дом Немањин. Овом алегоријском представом патријарх благосиља чин крунисања Марије Терезије за угарску краљицу, и као хабзбуршку императорку везује је за историјско немањинско царство, представљајући је као његову заштитницу. Патријархов циљ био је да на тај начин обезбеди патријарашки легитимитет и сигурност српском народу у Хабзбуршкој монархији.

ЛИТЕРАТУРА: Давидов 1983: 25–27; Краут 1985: 55–63; Давидов 2006: 257–258; Давидов 2011: 23–24, 84–87; Симић 2012: 63, 78–80.

Н. С.



60. Стематографија

Христофор Жефаровић, Томас Месмер, 1741. год, Беч
бакрорезна књига; 20 × 16,5 цм
Музеј Српске православне цркве, инв. бр. МСПЦ 1118

У Шематској грађији, најтраженијој књизи свог времена, коју су Христофор Жефаровић и Томас Месмер штампали у Бечу 1741. године по идејној замисли патријарха српског Арсенија IV Јовановића Шакабенте, на листу за (Г.З.) изображени су портрети Светог Саве, првог српског архиепископа, односно оснивача Српске православне цркве, и архиепископа Саве II, једног од наследника трона Светог Саве I. Светитељи су приказани готово истоветно, одевени у богат архијерејски орнат украшен флоралним мотивима, са митрама на главама и ореолима, и панацијама на грудима. Разликују се према сигнатури, јер је Сава Немањић сигниран Ѓѣѣѣ Ѣака, ѡ, архїепскїѣ сербскїѣ, док је Сава II сигниран Ѥ, Ѣакѡѡ, Ѣ. архїепскїѣ ѥербскїѣ. Такође, Свети Сава I држи у левој руци отворену књигу, на којој је исписано Ѡѣѣ ѥмѣ пастирь добрый ѧ дѡшѡ, док уздигнутом десном руком благосиља. Свети Сава II држи затворену књигу у левој руци, и, такође, уздигнутом десном руком благосиља. Испод оквира портрета, у доњем левом углу је сигнатура Ѣ, Ч, К, Ж која се, вероватно, односи на ауторство Христофора Жефаровића за ликовно убличавање књиге. Уз свете српске архијереје Саву I и Саву II, представљено је



још двадесет четири светитеља, тако да представљају небеску Србију. Књига је осмишљена и као хералдички зборник, са грбовима земаља и покрајина над којим је српски патријарх Арсеније IV требало да има духовну јурисдикцију, односно идеалним границама Српске цркве, које су поистовећене са државним границама из времена цара Душана. Због тога се у књизи налази и коњанички портрет цара Душана, окружен истим грбовима, тако да књига пројектује идеју и о земаљској Србији. Патријарх Арсеније IV је *Сшемајшоѳрафију* осмислио као историјски уџбеник, намењен како српском народу тако и царици Марији Терезији и свим иноверним сународницима, да њом велича српску прошлост, односно да



подупреди српску националну и политичку свесност у Хабзбуршкој монархији. *Сйемайшо-ірафија* је замишљена као бедем српске верске и националне неповредивости у Хабзбуршкој монархији, у којој је, смислено, оснивач

Српске православне цркве добио место међу првим приказаним светитељима.

ЛИТЕРАТУРА: Давидов 1983: 16–17; Давидов 2006: 280–285; Давидов 2011: 141; Симић 2012: 80–85.

Н. С.

61. Триптих са Деизисом, Светим Савом и Симеоном

Георгије Стојановић, 1746. год.

темпера на дасци

35 × 44 cm (средњи део), 14 × 37 cm (крила)

Галерија Матице српске, инв. бр. ГМС/У 0310

Средишњу представу триптиха са Деизисом из 1746. године на златној позадини представља *Усрдно моленије* Богородице и Светог Јована Крститеља Христу Сведржитељу. На широком, богато изрезбареном барокном трону, на јастуку, седи Христос, одевен у богат црвени и златни орнат архијереја, у црвеним ципелама на супедиону, и са пурпурном и златном митром на глави. Десном руком благосиља, док левом придржава књигу отворену према посматрачу, на којој пише цитат из Јеванђеља по Марку (8, 34): Рече гдѣ | нже хошѣт по љнѣ | ѣти да ѡбѣржетса | себѣ и вѣзметъ крстѣ | своѣ и по | љнѣ грѣдѣтъ. Са десне стране представљена је Богородица. Одевена је у плаву хаљину и црвени мафорион, са везеним порубом и бисерима, док су изнад чела, и бочно, извезене и звезде. Благо окренута ка Христу, леву руку положила је на груди, док у спуштеној десној руци држи развијен свитак са исписаном молитвом. Благо окренут ка Христу је и Свети Јован Крститељ, са леве стране трона. На развијеном свитку, који држи у левој руци, исписана је слична молитва, којом се и он и Богородица моле за спасење грешника. Повише њих, положених руку на залеђе престола,

насликани су Свети арханђели Михајло и Гаврило. Над тим, у сегменту отвореног неба, на облацима су представљени Света Тројица. Господ Бог Отац представљен је десно, седе косе и браде, са троугаоним ореолом. Одевен је у богату црвену одору, са тамним, плавим плаштом. Десном руком показује ка Христу на трону, док у левој држи златно жезло и плави шар. Са Његове десне стране приказан је Исус Христос, Бог Син, који десном руком благосиља, док левом придржава Часни крст ослоњен о лево раме. Између њих приказан је и бели голуб Светог Духа, раширених крила, са златним ореолом око главе, на ромбоидној црвеној површини, наглашених златних ивица. Од њега полазе многобројни златни зраци. Око Свете Тројице приказани су херувими у виду глава беба са златним крилима. На истакнутој површини рама, бочно су приказани Свети Петар са кључем у левој руци, и Свети Павле, са мачем у десној руци. Између њих је рам украшен биљним украсом златне боје. Површине бочних крила триптиха подељена су на по пола, тако да садрже четири осликане површине. На левом крилу, на горњој површини, приказан је Свети



великомученик Георгије, како на пропетом белом коњу убија аждају, и спасава принцезу Александру. На доњој површини приказани су Свети Никола и Свети Харалампије. На десном крилу, на горњој површини, приказан је Свети великомученик Димитрије, како на пропетом црвеном коњу, уздигнуте сабље, побеђује бугарског цара Калојана. На доњој површини приказани су Свети Симеон Немања, у одећи великосхимника, и Свети Сава, одевен у слични архијерејски орнат, као и Христос Сведржитељ на трону. Сава уздигнутом десном руком благосиља.

Дрвена основа иконе посебно је украсно припремљена. Горњу ивицу средишњег дела чини

дрворезбарени, двостепени, преломљени лук. Исте форме прате и горње ивице бочних икона, и складно се уклапају са средишњом иконом. Триптих стоји стабилно на двостепеном постољу. На њему је, уз доњу ивицу средњег дела триптиха, оштећен ауторов запис. На завореним крилима насликан је крст, окружен криптограмима: ЦС / ТЋ ХЋ / НИКА / љ љ љ љ / љ љ љ љ / љ љ љ љ / ГЉ. Триптих са Деизисом јесте једно од последњих дела зографа Георгија Стојановића.

ЛИТЕРАТУРА: Голубовић 1990: 47–48; Шелмић 1977: 81–82; Вучковачки-Савић 1957: 64–65; Симић 2025: 429–430.

Н. С.

62. Опросница грехова пећког патријарха Атанасија

непознати аутор, 1747. год.

бакрорезна плоча и графика

35,5 × 26,2 см

ктитор: патријарх Арсеније IV Јовановић Шакабента

Музеј Српске православне цркве, инв. бр. МСПЦ 3628

Опросницу грехова ѡаѡријарха ѡећкоѡ Аѡанасија
поручио је његов претходник, патријарх Арсеније IV Јовановић Шакабента, тадашњи карловачки митрополит. Настаје у сложеним историјским околностима за српски народ након Друге велике сеобе, у тренутку када су везе између Пећке патријаршије и Карловачке митрополије биле прекинуте, а на пећки трон ступио је Грк, патријарх Јоаникије. Његов наследник, патријарх Атанасије, током кратког боравка на челу Српске цркве суочио се са тешким положајем српског народа под османском влашћу и борбом Цркве за очување аутономије од утицаја Цариградске патријаршије. У том контексту, Атанасије успоставља везу са Арсенијем IV, који, по узору на католичке индулгенције, наручује израду бакрореза – опроснице грехова, намењене праштању грешника, као алтернативу њиховом анатемисању и искључењу из црквене заједнице.

Обичај издавања опросница грехова (индулгенција) познат је у католичкој цркви од XI века, као вид духовног искупљења путем новчаних прилога, добрих дела или молитве. У православном контексту ова пракса јавља се рано, о чему сведочи податак да је већ 1463.

године патријарх Јоаким издао опросницу руском великом кнезу Василију. Већи број сачуваних примера потиче из XVII и XVIII века, а међу њима су опроснице српских патријараха Максима, Арсенија Чарнојевића, Арсенија Јовановића и Мојсија Рајовића.

[illegible]

ЛИТЕРАТУРА: Руварац 1905: 53-55; Руварац 1922: 264; Давидов 1983: 72, кат. бр. 18; Трифуновић 1990: 197-198; Петковић, Петронијевић 2006: 100-101.

M. J.

СѢИ

САКБА





63. Манастир Студеница са Светим Савом и Симеоном

непознати аутор, Москва, 1758. год.

бакрорез

31,5 × 41,5цм (плоча), 31,5 × 41,5цм (отисак)

отиснуо Вељко Михаиловић,

академски сликар из Београда,

Музеј Српске православне цркве, инв. број МСПЦ 3622

и ел. бр. МСПЦ 06/4036

Ктитори бакрореза су архимандрит Константин и јеромонах Пајсеј са братством манастира Студенице, али је бакрорезна плоча за отискивање припадала до Другог светског рата Митрополијској ризници у Сремским Карловцима. На средини представе налазе се два анђела, који узлећу са иконом Успења Пресвете Богородице. Изнад иконе је натпис: Прѣ(с)тноѣ знаменіе ѿкони сто ѱспенскіа ктѣторскіа стѣденичскіа дрекнїа; со оръжена и оупрашена въ лѣто дрѣ и дрѣ года ѡбновленнаа. У доњем делу представе приказана је црква Успења Пресвете Богородице манастира Студенице. Оријентисана је од запада ка истоку. Као и на графици Студенице из 1740. године, која приказује храм са јужне стране, западни портал је приказан окренут ка посматрачу, слично наглашених архитектонских елемената. Грађевина има пет крстова, који стоје на положеном полумесецу. Поред храма су приказани Свети Симеон Мироточиви и Свети Сава. Сава је сигниран са сѣѣн Савва первын Архіеїскпѣ всѣхъ сербски(хъ) и поморскихъ земел сынѣ Симеона. Одевен је у богат архијерејски орнат, украшен флоралним мотивима, са митром на глави и ореолом. Десном руком придржава Јеванђеље, док у левој

држи палмину грану. Десно од стопала, на земљи, леже одбачени владарска круна и скиптар, који указују на Савино одбацивање принципских почести. Свети Симеон приказан је у одећи великосхимника. Око главе има ореол од којег се шире зраци светла. Такође, крај ногу леже његове одбачене владарске инсигније. На свитку подно њихових ногу и храма, у средини је грб Немањиха. У средини грба представљен је двоглави орао, окружен грбовима илирских земаља. Десно од грба пише: Изѡбразиса сѣ изокраженіе сѣѣа Цр(с)кіа Саворнїа Црквы и Лавры | Сѣѡѱспенскіа стѣденичскіа с про|чїи | мн с образы и знаменїемъ Цр(с)кїѣ | котораа создана Первымъ Црѣмъ | сербски(м) Стефаномъ Немано(м) | же по | слѣди нарече(н) Сѣмѣонъ нѡвѣѣ Мїро|ро|тець сербскїѣ въ лѣто 397. соти | ниса иждивенїе(м) братства настоа|нїемъ Архімандрїта Константїна | студеницкаго и Паѣсеа еромонаха стѣденицкаго. Лево од грба пише: Стефанъ Немана ѡснователь | црствва сербскаго вго Цр(с)каа По|орода и наслѣдники именованнїи | здѣ и еше не|кото|рїи въ наро|дѣ | сла|веносербско|мъ | трѣзъ трехъ соти и 1. лѣтѣ непрѣмѣнно самодержа|вно Црствова|ша. Которїи междѣ | прочїи | мн и разнїи |и|и |и|и знаменїа | мн, и ради прави Црскїа Двоглавнаго | Бѣлаго |о|ла с кринками въ |сѣрвеномъ |



полы положенаго такоже зде зрится и дѣли. Са леве и десне стране, у вертикалном низу од по пет малих овалних медаљона са барокним стилизованим флоралним оквиром, приказани су допојасни ликови Свете Јелене, Светог кнеза Лазара, Светог Саве III, Светог Арсенија, Светог Саве I, Свете Ане Анастасије, Светог Стефана Уроша, Светог цара Уроша, Светог Стефана Теоктиста, Светог Стефана Симона.

Оквир је наглашен испустима, од стилизованог флоралног идентичног орнамента, у сва четири угла. У доњем делу на средини је запис: Къ лѣто 7191 годѣ М(с)ца Априлѣа : къ Цр(с)твѣ оцѣмъ Градѣ Москвѣ.

ЛИТЕРАТУРА: Давидов 1983: 73; Петковић, Петронијевић 2006: 98–99; Давидов 2006: 356–357; Радосављевић 2019б: 349–350; Марковић 2022: 33–55.

Н. С.



64. Правила молебнаја (Римнички Србљак)

аутор бакрореза Јосиф Антон Лидл
штампано у Римнику 1761. год., приредио Синесије
Живановић, епископ арадски
папир, штампана књига; 267 л; 210 × 150 мм
Музеј Српске православне цркве, ПП СШК 78

У XVIII веку обнавља се српско штампарство. За разлику од дотадашњих издања српских штампарија, међу којима су биле само две профане књиге док су остале биле богослужбене, у Римнику су у XVIII веку штампане углавном књиге профане садржине, али 1761. године штампан је *Србљак* – богослужбена књига у којој су сабране службе српским светитељима. Илустрације у овом издању припадају духу традиције српског графичког стила XVIII века.

У Музеју Српске православне цркве, као део библиотеке Пећке патријаршије, чува се примерак ове књиге. Из записа на почетку књиге сазнајемо да је поклон епископа арадског Синесија Живановића, који је и заслужан за штампање *Србљака* у Римнику: во сѣѣнишю Патрїаршїю ѡпекскѣю Сервскѣю Смирннын Сѣнесїн еп(ис)копъ Арадскїн во даръ от своего трѣда за мѣтвѣ прислаетъ. Подписан 12. Јѣніа 763 у вершцѣ.

Бакрорезну илустрацију Светог Саве израдио је Јосиф Антон Лидл, на основу предлошка Стефана Тенецког. Композиција величине 136 × 163 мм налази се између 134. и 135. листа. Свети Сава приказан је у стојећем ставу, окренут благо удесно. Оденут је у комплетно архијерејско одјејаније, богато украшено златовезом, са митром на глави. Десном руком благосиља, у левој држи отворену књигу са исписаним текстом: азъ есмѣ пастиръ довын и ѡшѣ мою полагаю за овци. Свети Сава сигниран је титулом: Сѣын Савва, первын Архїеп(ис)копъ Сервскїн. Испод ове композиције исписан је текст: Їерарха предивна и Перкопастыра Сервска земла славитъ та, и ѡх кратїра, Корене Свѣта Неманска вѣтвѣ Сѣшю Савво, Племене же и Славна рода сервска славо.

ЛИТЕРАТУРА: Паланичанин 1976: 78–79; Чурчић 1976: 43; Давидов 2006: 392, кат. 198/10, сл. 336.

М. Ј.

65. Икона Светог Стефана Штиљановића, Светог Симеона, Светог Саве и Светог Арсенија

Стефан Тенецки, црква Светог Николе у Старом Сланкамену, 1764. год.

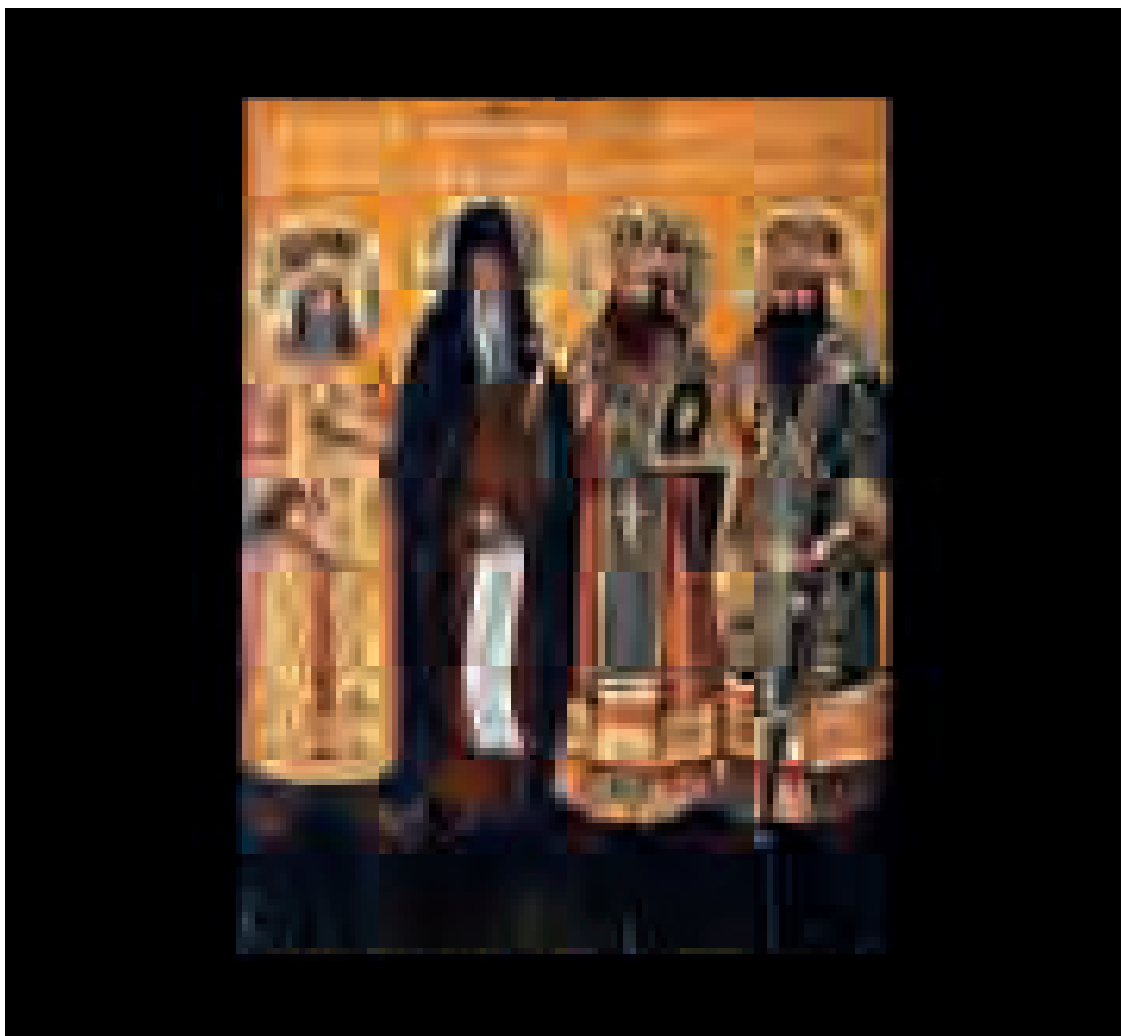
темпера на дрвету

66 × 50 × 2 cm

Галерија Матице српске, инв. бр. ГМС/У 6461

Једна од четири иконе, које је Стефан Тенецки насликао 1764. године за цркву у Старом Сланкамену, на источним обронцима Фрушке горе, јесте икона Срба светитеља, која се чува у Галерији Матице српске, и води под називом Свети Стефан Штиљановић, преподобни Симеон српски, свети архиепископи српски Сава и Арсеније. У XVIII веку лик Светог Саве најчешће је иконописан у оквиру групних представа светитеља, без његовог посебног истицања. Овакве иконе су уникатне, избор светитеља који се приказују заједно је пажљив, и одражава потребу храма за који је уметник слика, или поручиоца дела. Такође, одражава који су светитељи поштовани највише локално, чије мошти су чуване у близини, кога је, и због чега, Црква највише истицала у богослужбеном животу верске заједнице. Ове иконе углавном су мање и намењене целивању. На икони Стефана Тенецког Свети Сава се не истиче, већ су сви светитељи приказани једнако. Почевши са леве стране, сликар је прво представио Светог деспота Стефана Штиљановића, средовековног човека, дуже проседе косе, браде и бркова до рамена. Одевен је у златно владарско рухо, везено флоралним мотивима, оковратником

и епиманикама украшеним драгоценим камењем и бисерима. На глави има барокну владарску круну од злата и тамног платна, украшену бисерима и рубинима. Круна је надвишена златним крстићем. Леву руку је положио на груди, док у десној држи златни скиптар. Само се њему виде стопала – носи црне чизме везене флоралним мотивима златне боје. Мошти Светог Стефана Штиљановића чуване су у XVIII веку недалеко од Старог Сланкамена, у манастиру Шишатовац, на западним обронцима Фрушке горе. До њега је представљен Преподобни Симеон Српски, дуге седе браде, као великосхимник, у црној монашкој ризи. У висини груди левом руком држи златни крст за благосиљање, док у десној руци држи развијен свитак на којем је исписан тридесет трећи Псалм: „Приђите чеда, послушајте мене: страху Господњем научићу вас.” Светог Саву је сликар насликао трећег, у богатом архијерејском орнату, везеном златном и сребрном нити. На глави носи барокну митру од злата, са основом од тамног платна, која је украшена бисерима и драгим камењем. На грудима носи златни напрсни крст и панагију са представом Христа Сведржитеља на трону. Левом



руком придржава књигу, док десном руком благосиља. Последњег у низу Тенецки је насликао Светог Арсенија, у богатом архијерејском орнату, сребро и златовезеном. На глави има богату барокну митру од злата, са основом од пурпурног платна, украшену бисерима и драгим камењем. На грудима има златни напрсни крст и панагију са представом Богородице Шире од небеса. У левој руци држи архијерејски жезал, са суоченим двама змијама

у темену, око крста. Десном руком у висини груди поздравља, или благосиља. Тло на ком стоје светитељи изображено је једноставно црном бојом, док је полеђина светитеља само обојена златно. Светитељи су представљени са златним ореолима.

ЛИТЕРАТУРА: Давидов 1970: 348–351; Микић 2005: 33–54; Тодић 2013: 163; Симић 2025: 429–430.

Н. С.

66. Икона Светог Саве, Светог Симеона и Светог Арсенија – Крштења Христовог

Стефан Тенецки, манастир Крушедол, 1766. год.

темпера на дрвету; 31 × 20 цм

Музеј Српске православне цркве, инв. бр. МСПЦ 4050

Двострано осликана икона са представама Крштења Христовог и три српска светитеља, из фонда Музеја Српске православне цркве, припадала је главном храму манастира Крушедола. Једна је од шест икона које је Стефан Тенецки насликао по поруџбини Епископа вршачког и карансебешког Јована Георгијевића 1766. године. Насликана три српска светитеља су Свети Сава, Свети Симеон и Свети Арсеније. Преподобни Симеон Српски насликан је у средини, дуге седе браде, као великосхимник, у црној монашкој ризи, док посматра право. Десном руком подигнутом у висину груди благосиља, док у левој држи једноставан штап. Са његове десне стране насликан је Свети Сава, средовечни човек дуге смеђе косе и браде. Окренут је благо ка Светом Симеону, главе незнатно забачене уназад, и посматра право ка посматрачу иконе. Одевен је у богат црвени сакос, са златним наруквицама и порубом украшеним драгоценим камењем и бисерима. Омофор је беле основе са великим зеленим крстовима, и златним порубом. Набедреник је зелене боје, са белим крстом, и златним порубом и кићанкама. На грудима носи златну панагију, а на глави златну митру са основом



од зеленог платна, украшену златним медаљонима, и драгоценим камењем. У десној руци, уздигнутој у висини груди, држи златни крст за благосиљање, док у левој држи затворену књигу. Лево од Светог Симеона представљен је Свети Арсеније, окренут полудесно, ка Светом Симеону, у којег је упро поглед. Представљен је као средовечни човек дуже смеђе и таласасте косе и браде. Одевен је у тамније зелени сакос, са биљним везом, златним наруквицама и порубом, украшеним бисерима и драгоценим камењем. Омофор је беле основе са златним крстовима и златним порубом. На



грудима носи златну панагију, а на глави златну митру основе од зеленог платна, украшену бисерима, једноставније украшену од митре Светог Саве. Десну руку је положио на груди, док у левој држи жезло. Прозорима у позадини представљено је да се налазе у ентеријеру. Подно ногу Светог Симеона представљен је грб, који се састоји од хералдичког симбола и иницијала ктитора, Владике Јована Георгијевића (Божијом Милошћу Преосвећени Епископ

Карансебешки, Вршачки, Лугошки и Проч.), на златном штиту. Хералдички симбол састоји се од белог малтешког крста на зеленом усправном овалу, крунисаног митром и оперваженог богатим напрсним крстом, постављеног на укрсници крста и архијерејског жезла. У доњем десном углу иконе су сликареви иницијали С. Т.

ЛИТЕРАТУРА: Микић 2005: 33–64; Тимотијевић 2008: 184–187; Симић 2025: 410, 429, 433.

Н. С.

67. Манастир Кувеждин са Светим Савом и Симеоном

Захарија Орфелин, 1772. год.

бакрорез; 52,5 × 73,5 цм (плоча), 78 × 106 цм (лист),

50,3 × 70,5 цм (отисак)

Музеј Српске православне цркве, инв. бр. МСПЦ 3155 и
МСПЦ ел. бр. 4051

Црква манастира Кувеждина посвећена је Светом Сави и Симеоу. Током XVIII и XIX века, овај манастир био је један од најзначајнијих центара ширења светосавља међу Србима у Хабзбуршкој монархији. Захарија Орфелин приказао је на бакрорезној ведути са јужне стране, у средишту композиције, манастир са црквом и конаком, у брдовитом и пошумљеном фрушкогорском пределу. Око њих су још и манастири Ћипша и Шишатовца, као и село Дивош, онако како су веродостојно распоређени у стварности у пејзажу, због чега се верује да је Орфелин скицу радио у природи, посматрајући предео и манастир. Ова графика се у српској уметности сматра изузетно значајном, попут историјског документа, јер веродостојно приказује кувеждински храм какав је био пре рушења у Другом светском рату. У горњем делу композиције, у пет једнаких правоугаоних поља, представљени су са десна на лево: Свети Сава, Покров Пресвете Богородице, Исус Христос Спаситељ, Свети Никола и Свети Симеон Мироточиви. Ведута је настала у исто време када је обнављана црква, а Јанко Халкозовић осликавао нови иконостас (1772). У престаној зони иконостас је садржао исте иконе, истим редом као и на бакрорезу. Поновивши

распоред икона на иконостасу, Орфелин је, најзначајнијим личностима манастира Кувеждина, додао само још икону Светог Николе, којем је посвећена црква манастира Ћипше, који је тада био под кувеждинском управом. Такође, ктиторски запис ведуте наводи да је приказ манастира Кувеждина, светих српских просветитеља Симеона Мироточца и Светог Саве, и његовог метоха манастира Ћипше, настао с благословом митрополита Јована Георгијевића, ктиторством Димитрија Монастерлије, пештанског грађанина, који га је манастиру поклонио за свој помен 1772. године, у време док је кувеждински игуман био Кирил Јовановић. Увођење првог српског владара и архиепископа у слику, и њихово истицање у ктиторском запису, на директан начин је доводило манастир у везу са њима, уздижући његов значај у очима верника, дарујући манастиру нови степен сакралности. Бакрорез је, могуће, био намењен да се поклања попут захвалнице дародавцима и приложницима манастира поводом обнове.

ЛИТЕРАТУРА: Давидов 1983: 33; Краут 1985: 80; Давидов 2006: 302–303; Петковић, Петронијевић 2006: 92–93; Симић 2013: 113, 174, 236–238.

Н. С.

3455



68. Манастир Хиландар са Светим Савом и Симеоном

Захарија Орфелин, Беочин – Сремски Карловци,
након 1779. год
бакрорезни отисак на свили
54 × 75 цм (плоча), 51,2 × 73,5 цм (композиција)
Музеј Српске православне цркве, МСПЦ ел. инв. бр. 0056

Бакрорезни отисак на свили манастира Хиландара није сигниран, али се ауторство сложено приписује Захарији Орфелину (негде се наводи као псеудо-Орфелин), на основу иконографских решења, истих као на његовим ранијим графикама. Једини је познати отисак ове графике на свили, настао према другој плочи, која је допуњена натписом на грчком језику, испод ведуте католикона манастира. Датује се у период после 1779. године, јер је те године Орфелин изгравирао прву плочу. Графика је настала настојањем кир Атанасија Обрадовића, хиландарског монаха, који је био ангажован на обнови манастира. Тим послом је путовао у Хабзбуршку монархију, када је од Орфелина поручио ову гравуру. Израду и штампу финансирали су Стефан Рожа, племић из Јегре, и Врета Јовановић из Мосхопоља. Сâм графичар је, евидентно, прилагодио изглед манастира са бечког (1764) или московског (1757) бакрореза манастира, и придружио му представе светитеља и библијских догађаја. Католикон царске лавре Хиландара, који је приказан у средишту композиције, посвећен је празнику Ваведења Пресвете Богородице, због чега је представа празника приказана изнад ведуте манастира, лево, док је

десно манастирска слава и чудотворна икона Пресвете Богородице. Уз бочне ивице графике, вертикално су, у два фриза, приказане јеванђеоске представе и светитељи, који симболично представљају посвете храмова и капела који припадају Хиландару, те је на тај начин Орфелин приказао топографију целог манастира, не само католикон. Лево су то: Благовести Богородици, Свети архангели Гаврило и Михаило, Свети Петар и Павле, Свети Сава II архиепископ српски, Свети Георгије, Светих четрдесет мученика; а десно: Рођење Богородице, Свети Јован Претеча и Крститељ, Свети Николај Архиепископ, Свети великомученик Димитрије, Свети мученик Трифун. У врху графике је представа Свете Тројице који крунишу Богородицу, и коју окружују стојеће фигуре Светог Саве и Симеона. Они су истакнути у самом врху гравуре, као оснивачи манастира Хиландара. Годину дана после израде овог бакрореза, Захарија Орфелин је извео и чувени бакрорез Свети Сава и Свети Симеон.

ЛИТЕРАТУРА: Давидов 1971: 164–166; Давидов 1983: 33; Краут 1985: 80; Давидов 1997: 9; Давидов 2006: 302–303; Петковић, Петронијевић 2006: 92–93; Симић 2013: 14, 127, 242–244.

Н. С.



Св. Свѣта
Духинѣ
Богородице



Полкова







69. Икона Светих Срба

непознати иконописац, друга половина XVIII века
темпера на дасци; 44 × 31,5 cm
Музеј Српске православне цркве, инв. бр. МСПЦ 452

Икона Свети Срби, која се данас налази у сталној поставци Музеја Српске православне цркве у Београду, рађена је техником темпере на правоугаоној дасци. Настала је по узору на илустрацију српских светитеља у римничком издању *Србљака* из 1761. године. Њен основни предложак је гравира чувеног бакроресца Захарије Орфелина, објављена у *Србљаку* 1765. године у штампарии Димитрија Теодосија у Венецији. На овом почетном листу поменутог Србљака приказани су српски светитељи са петнаест ликова у тринаест медаљона.

Попут гравире Захарија Орфелина, окосницу композиције иконе Свети Срби чини тринаест овалних медаљона у којима су приказане допојасне фигуре српских светитеља окружене стилизованом флоралном декорацијом барокне форме. Минијатурна попрсја Срба светитеља минуциозно су сликана на златном фону, уз употребу флоралне декорације у облику цветних вितिца. Око средишњег медаљона неправилног облика поређана су попрсја ликова српских светитеља у овалним медаљонима. Изнад свих медаљона исписане су сигнатуре са именима светитеља.

У средишњем делу иконе, у највећем медаљону, приказан је Свети Симон краљ српски,

одевен у великосхимничку одежду са панака-милавком, скиптром у десној руци и крстом са свитком на коме је текст у левој руци. У горњем реду, са леве стране, одозго на доле су изображени медаљони са допојасним ликовима Светог Стефана деспота, Светог краља Милутина и Светог цара Уроша у владарским одежама. Свети Стефан деспот у левој руци држи скиптар, Свети краљ Милутин у десној руци има крст, а Свети цар Урош у десној руци држи крст и палмину гранчицу као симбол мучеништва. Испод је медаљон са три допојасне фигуре: Светог Атанасија Великог, Светог Максима архиепископа и Светог Кирила Александријског, који су представљени у архијерејском орнату са митрама на глави.

На десној страни одозго на доле налазе се медаљони са попрсјима Светог Арсенија архиепископа српског, у архијерејској одежди са крстом у десној руци и жезлом у левој. Испод су попрсја Светог краља Стефана Дечанског, са крстом и палмином гранчицом у десној руци и скиптром у левој. Ниже је медаљон са ликом Светог Јована деспота у владарској одежди са скиптром у левој руци, а сасвим доле је Свети Симеон Мироточиви у монашкој одежди.

Г. ГАВА ДАВХ. СЕРАСКИН



КНАЗ СЕР

ТИГРИ ДА
ЦАР СЕР



Изнад средишњег медаљона насликано је попрсје Светог кнеза Стефана Штиљановића са крстом у десној руци. Испод средишњег највећег медаљона је лик Светог Саве, архиепископа српског, приказаног у архијерејском орнату са омофором и круном на глави како десном руком благосиља, а у левој држи отворено јеванђеље.

Испод медаљона Светог Саве, са леве стране је допојасна фигура Светог кнеза Лазара који у левој руци држи своју посечену главу, а у десној крст као симбол мучеништва. Десно је медаљон са представом Свете мати Ангелине одевене у монашку ризу.

Сасвим при врху, у централном делу иконе насликан је допојасни лик Исуса Христа у облацима, како благосиља. У доњем делу иконе, испод медаљона у средини, исписан је натпис: *ИЗОБРАЖЕНІА СЋХ СРБСКИХ ЦАРЕИ, КНАЗЕН, ДЕСПОТОВЪ, И АРХІЕ(ПИС)КОПОВЪ ГДЪИ ЗА РОД И ОУЧЕ(ЕСТ)ВО СВОЕ МОЛЯЩИСА:*

Композиционо иконографско решење заснива се на барокизираном декоративном ликовном маниру који је настао по узору на Орфелинов бакрорез из Србљака. Иако је у потпуности поновио иконографски образац Захарије Орфелина, непознати мајстор иконе Свети Срби желео је да да свој допринос уврштавању Срба светитеља у српско иконописно сликарство. То је остварио минуциозним моделовањем минијатурних фигура српских светитеља и топлим колоритом на златној позадини. Он је предложак оплеменио суптилним сликарским третманом, афирмишући овај карактеристичан ликовни мотив кроз ликове најзначајнијих светитеља српске националне самосвести.

ЛИТЕРАТУРА: Давидов 2006: 318–319; Икона 2011: 162, 199; Симић 2012: 67–70 сл. 15; Симић 2025: 410–412.

В. К.

70. Икона Светог Стефана Дечанског, Светог Сава и Светог Симеона

Поп Станоје Поповић, манастир Шишатовац,
XVIII век

темпера на дрвету, позлата; 36,5 × 25,5 cm

Музеј Српске православне цркве, инв. бр. МСПЦ 4020

У благо удубљеном средњем пољу иконе, у пуној фигури у фронталном ставу приказани су Свети Стефан Дечански, Свети Сава и Свети Симеон Српски. На левој страни је Свети Стефан Дечански, насликан као човек средње животне доби, са дужом кестењастом косом, брадом и брковима средње дужине. Одевен је у владарску одежду: тамноплави дивитисион и црвени сакос са златним декоративним лоросом. У десној руци држи барокни скиптар, а у левој крст. На глави му је затворена златна круна. Око главе има златни ореол оивичен црвеном линијом. Изнад ореола је сигнатура: **СТЫ СТЕФАНЪ КРАЉЪ ДЕЧАНСКІН :**

У средини сликаног поља приказан је Свети Сава Српски: **СТЫ САВКА СРБСКІН ОУЧИТЕЉИ** одевен у тамноплави стихар, златни епитрахил, црвени сакос са златовезом и светлоплави велики омофор украшен златним крстовима, и декоративни набедреник изведен у златовезу. Десном руком благосиља, а у левој држи склопљено јеванђеље са богато украшеним затвореним корицама. Светитељ је представљен са богато декорисаном митром на глави, кестењасте косе, браде и бркова. Око главе му је златни ореол оивичен црвеном линијом.

На десној страни је приказан Свети Симеон Српски: **СТЫ СЪМЕОНЪ СРБСКІН**, седе браде и бркова, одевен као великосхимник у мантији са огртачем и кукуљицом на глави. У десној руци држи скиптар. Око главе има златни нимб оивичен црвеном линијом.

Испод ногу сва три светитеља исписан је натпис: **ПОМЕНИ ГДН РАБА ТВОЕГО МАШИНА.**

Карактеристична иконографија ликова светитеља представљених на икони, уз препознатљив стил у традиционалном маниру поствизантијске православне иконографије, вежују ауторство над овим делом за зографа XVIII века – попа Станоја Поповића. Представљене фигуре су статичне, сликане са наглашеним графицизмом и симетријом. Цртеж је тврд, колорит жив, моделовање плошно, са стилизованим флоралним елементима. Инкарнат је сликан топлим тоновима, преко којих су местимични акценти беле боје.

ЛИТЕРАТУРА: Момировић 1977: 13–19; Васић 1978: 332, сл 11; Лесек 1992: 23–26; Шелмић 2003: 219–232; Стошић 2006: 43, 169; Симић 2025: 427–428, 431.

В. К.







71. Икона Светог Јована Претече са Светим Савом и Светим Арсенијем

непознати руски аутор, XVIII век

темпера на дасци, месинг; 27 × 23,5 × 3 cm

Музеј Српске православне цркве, инв. бр. МСПЦ 4164

Вредна икона, рад непознатог руског мајстора, у Музеј Српске православне цркве доспела је средином XX века из Сремских Карловаца. Дрвени носилац је дуж обода украшен металном оплатом издигнуте спољашње ивице, на којој је брижливо, техником ливења и искуцавања, изведен мотив олистале вреже са пупољцима. У средишту горње ивице налази медаљон са остацима представе чеоно изображеног Христа у попрсју, који обема рукама благосиља у страну.

У сликаном пољу су у пуној фигури чеоно приказани Свети Јован Претеча, Свети Сава и Свети Арсеније Српски, погледа усмереног у десно. Свети Јован Претеча је приказан као аскета тамнобраон косе која се у коврцама спушта низ рамена, кратке смеђе браде и бркова. Одевен је у хаћину од кострети и наранџасти химатион. На ногама има сандале. Десном руком пред грудима благосиља, а у левој има свитак са текстом: покате | сѧ прнѣ|живося | вѧдѣ црствѣ нѣ|сѧе ѹже | во секера | вѧнѣъ кѣрени дрѣва леж| нтѣ.

Светитељи уз Светог Јована нису сигнирани, али се, судећи према иконографији, личност са Претечине десне стране може идентификовати као Свети Сава, а личност са леве стране као Свети Арсеније. Свети Сава је приказан као архијереј у зрелим годинама, дуге смеђе браде и

краће смеђе косе, са тонзуром на глави. Десном руком благосиља, док у левој руци има склопљено јеванђеље. Одевен је у стихар са рекама, светли сакос украшен златним декоративним мотивима и опшивен златотканим тракама, уз употребу бисера и драгог камења, и омофор са три црна крста, завршен црвеним кићанкама. На ногама има црвене ципеле.

Свети Арсеније Српски је приказан као архијереј дуге тамне браде и краће тамне косе, са тонзуром на глави. Десницом благосиља, док у левици има склопљено јеванђеље. Одевен је у стихар са рекама, тамнозелени сакос украшен златним декоративним мотивима и опшивен златотканим тракама, уз употребу бисера и драгог камења, и омофор са три црна крста, завршен црвеним кићанкама. На ногама има црвене ципеле. Доњи део позадине илуструје пејсаж обрастао ниским растињем, док је горњи део светлоцрвене боје, са сивим облацима на хоризонту. У самом врху сликаног поља је тамнозелено небо прошарано белим облацима; у левом углу је Сунце, а у десном Месец. Икона се на основу стила може датирати у XVIII век.

ЛИТЕРАТУРА: Непубликовано.

М. М.



72. Икона Светог Саве и Светог Симеона

непознати руски аутор, XVIII век

темпера на платну импрегнираном на дасци, позлата;

27,2 × 23 × 2,6 cm

Пећка патријаршија, ризница, инв. бр. 84

У средишту сликаног поља у пуној фигури су приказани Свети Сава и Свети Симеон Српски у каменитом пејсажу. У трочетвртинском ставу окренути су један ка другом, док се подигнутих руку молитвено обраћају Христу Емануилу *ἱς χς*, чеоно и допојасно представљеном у сегменту неба. Свети Сава Српски насликан је као млади архијереј смеђе косе и браде, набораног чела. Натписом је означен као први српски архиепископ и чудотворац: *с(в)ти сава первѣѣ архіепископ | сербскы ...отворец*. Одевен је у стихар са епитрахилем, преко кога носи раскошно извезени златоткани полиставрион. У десници држи склопљено јеванђеље. Свети Симеон је приказан као великосхимник: носи светлу монашку мандију са аналавом и тамним огртачем, а на глави има кукуљицу. Натписом је означен као „Мироточиви”: *Преподобни Сѣмино... ...! пскій мн...оточ....* У спуштеној левици

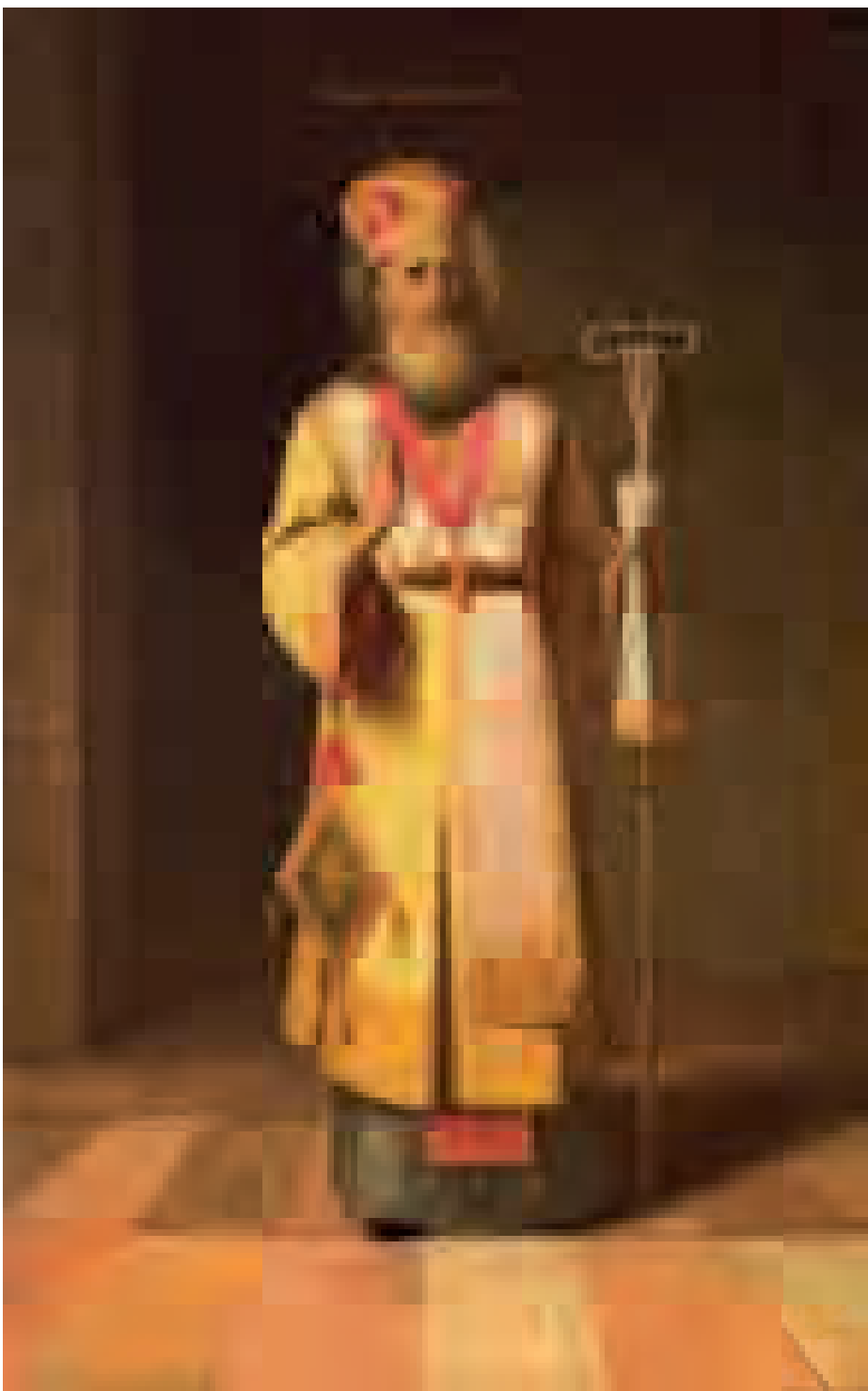
има развијени свитак са текстом: *придѣте | чадѣ по | слѣште | ѡне и стра | хс г(оспо)дню | наутѣ вас*. Обојица имају позлаћене нимбове које је некада красио оков, као и оквир иконе. Бојени слој је потамнео. Емануил је окружен облаком у полукружном одсечку неба и обема рукама благосиља у страну. Дрвени носилац је по ободу оштећен.

Икона је рад руског мајстора XVIII века. Његов стил одликује префињено изведени цртеж са много брижљиво изведених појединости. Пропорције су складне, моделовање меко, са местимично лазурно сликаним површинама. Изражајни, портретски третирани ликови родоначелника династије Немањића доприносе снажном и осећајном изразу уметника.

ЛИТЕРАТУРА: Матић 2017а: 474–475, кат. бр. VII.11.

М. М.





73. Свети Сава

Димитрије Аврамовић, 1852. год.
уље на платну; 110 × 69 цм
Народни музеј Србије, инв. бр. 1008

Икона Светог Саве, коју је Димитрије Аврамовић насликао 1852. године, приказује првог српског светитеља у фронталном ставу, у пуној фигури, одевеног у нововековну архијерејску одежду, са знацима архијерејског достојанства – митром, жезлом и напрсним крстом. Светитељ је старији, седе косе, бркова и браде. Уздигнутим и раширеним дланом десне руке благосиља, док у левој руци, преко убруса, држи жезло, о чији је врх, са афронтираним главама змија, између којих је архијерејска митра, окачена бројаница. Око главе Свети Сава има ореол од светла. Представљен је у ентеријеру, који је дефинисан само поплочаним подом и једним пиластром са светитељевој десне стране. Изнад главе је сигниран ђ: сѣвѡ ѿ Архіепіскѡ Серскій. Димитрије Аврамовић је успоставио канонични приказ Светог Саве, који је сликан на архијерејским троновима храмова Кнежевине Србије, иконом на архијерејском трону београдске Саборне цркве 1841–1845. године. Икона Светог Саве из 1852. године је веома слична икони из Саборне цркве. Став светитеља је идентичан, осим што светитељ на

архијерејском трону благосиља са три прста, а не отвореном шаком. Архијерејско одјејаније разликује се једино у боји и детаљима који га красе. Лик Светог Саве Аврамовић је засновао након детаљних научно-уметничких теренских истраживања аутентичних цитата прошлости, посебно истраживањем у светогорским манастирима. Сматрао је да се „србска црквена историја не може осликати без познања аутентичног лика Светог Саве”. Савремени лик светитеља осмислио је проучавањем фресака и предмета које је у њима пронашао, али га је сликао у складу са назаренским ликовним поукaма, уклопљеним у православни канон, користећи пастелне тонове, и стварајући умирујуће представе, односно ликове светитеља. На исти начин извео је и представу Светог Саве из 1852. године. Икону је уметник потписао на полеђини са Д. А. 1852.

ЛИТЕРАТУРА: Мирковић, Петровић 1953: 7; Коларић 1966: 360–364; Васић 1970: 13–14, 21, 36–47, 72, 97; Петровић, Блануша 2015: 43; Борозан 2025, 466–469.

H. C.

74. Свети Сава са децом

Павле Симић, 1858. год.

уље на платну; 82,5 × 126 цм

Галерија Матице српске, инв. бр. ГМС/У 6104

Слика Павла Симића Свети Сава са децом изведена је у великом формату и представља најважнијег српског светитеља окруженог децом. Симић је композицију обликовао варирајући постојеће иконографске предлошке познате у српском сликарству. Почев од прве представе на тему светитеља окруженог децом, коју је 1838. године насликао Доминик Перласка, сликари су, сходно сопственим поетикама, уобличавали овај мотив који је крајем века постао веома популаран. У складу са све израженијим везивањем Светог Саве за просвету, чији је патрон и званично постао 1840. године, Павле Симић је светитеља приказао са црквеном књигом у левој руци, док десном благосиља. Окруживши га децом која држе књиге, сликар је материјализовао идеју о Светом Сави као првом српском просветитељу, што је било усклађено са грађанским идеалом о духовном, али и секуларном образовању као темељу модернизације и еманципације друштва.

Светитељ је приказан у имагинарном црквеном простору, који упућује на његову духовну и институционалну улогу утемељитеља аутокефалне Српске цркве. Представа је изведена у складу са ликовном поетиком немачких и аустријских сликара романтизма, тако званих назарена, чије је поуке сликар усвојио током школовања на Бечкој ликовној академији. Њихове стилске особености огледале су се у нежним тоновима, пастелним бојама, попут ружичасте и окера, као и у сентиментално обликованим ликовима који евоцирају медитативност и подстичу утонулост посматрача у посматрању ових снеликих представа. Све ове одлике присутне су и на Симићевој представи Светог Саве, што говори о контекстуализацији општих токова религиозне уметности у оквиру српске уметности средином XIX века.

ЛИТЕРАТУРА: Микић, Шелмић 1979: 103.

И. Б.



75. Свети Сава благосиља Српчад

Стеван Тодоровић, 1875. год.

уље на платну; 72 × 125 цм

Српска православна црквена општина у Перлезу

Стеван Тодоровић назвао је ову слику Свети Сава прима децу и родитеље на поуку, и поменуо је у *Аутобиографији*, где је забележио у списку *Моје композиције из народној живоји*. У стручној литератури слика је познатија под општим називом за исту тему свих сликара – Свети Сава благосиља Српчад. Светог Саву приказао је Тодоровић као стаситу, корпулентну фигуру, младоликог, портетских црта Савиног лика из Милешеве, али изображеног у реалистичном маниру, тамније бујне косе и браде, у велелепном нововековном архијерејском орнату. Реалистичности идеализоване представе доприносе сакос и омофор, који су насликани као да су везени сребрном и златном нити, тако да готово бљеште. На глави Свети Сава има митру од бордо платна, украшену златним оковом, крстом и медаљоном са једним светитељем, који није разазнатљив. У левој руци, преко зеленог убруса, усправно и чврсто држи архијерејско жезло од метала и позлате, које се у врху завршава двома афронтираним змијама, између којих је крст. Оваква представа осликава Савину моралну, визионарску, покретачку, заштитничку и просветитељску снагу. Такав утисак стиче се тиме и

што је много виши од бројне деце која га окружују. Десном руком пригрилио је дете које је пред њега клекло, и молитвено га посматра, леву шаку положивши на груди. Налазе се у храму, који је приказан само полукружним луком, који почива на исклесаним капителима, и попут рама истиче и заокружује Савину фигуру. Подно његових ногу, један степенник ниже, приказане су књиге на земљи.

Стеван Тодоровић насликао је икону Свети Сава прима децу и родитеље на поуку за Српску православну црквену општину у Перлезу, док се у Народном музеју у Београду чува и мањи Нацрт за перлеску општинску основну школу у Банату из 1888. године, заведен под инв. бројем 1123 као *Свети Сава*, изведен гвашом и акварелом на платну, који понавља икону из 1875. године, али садржи у медаљонима на раму и представе: Свети Сава одриче повратак свом очинском дому, Свети Сава крунише свога брата Стевана, Свети Сава помирује браћу над гробом очиним, Прима оца као Симеона у манастир.

ЛИТЕРАТУРА: Тодоровић 1951: 81; Јовановић 1976: 198–199, 202–208; Кусовац и др. 2002: 176, 186, 236; Борозан 2025: 480.

Н. С.





76. Икона Светог Саве и Светог Симеона са сценама из живота Светог Саве

непознати руски аутор, прва половина XIX века
оковао мајстор Иван Авдејев, 1857. год.
темпера на дасци, позлата; сребро, ливење, искуцавање;
35 × 30 × 3 цм
Ризница манастира Студенице

Профилисани сребрни оков изведен техникама искуцавања и ливења скоро у потпуности прекрива средишње сликано поље, тако да су видљиви само ликови и инкарнат. У средишњем пољу су чеоно приказани Свети Сава и Свети Симеон Немања у пуној фигури, изнад којих је на окову техником ливења представљена Света Тројица – Бог Отац (о[сп]одъ савлот, Бог Син ѿ хъ и Дух Свети, чије су сигнатуре урезане на окову. Свети Сава је приказан као особа зрелог животног доба, седе косе и седе браде средње дужине. Погледа усмереног нагоре, ка Светој Тројици, десном руком пред грудима благосиља, док у левој држи дугачко жезло. Одевен је у сакос с великим омофором. На глави има сребрну митру завршену крстом, украшену с два бисера и три полудрага камена. Зракасти нимб излази у поље. Лево од лика светог је сигнатура: савва ср[б]скыи. Преподобни Симеон приказан је као великосхимник одевен у мантију са аналавом и огртачем. На глави има кукулицу. У подигнутој десници држи бројаницу завршену крстом, док у левој руци има развијени свитак на коме је на окову искуцан текст: терпите ѹбо братна моа. Десно од лика преподобног, око кога је зракасти

сребрни нимб, налази се сигнатура: симеонъ ср[б]скыи. У позадини представљених фигура је на окову приказан пејсаж равнице с два дрвета на хоризонту.

У засебном пољу на левој страни иконе насликана је почетна сцена из Житија светог Саве у којој о Светој Гори Атонској непознати монах прича Растку, у натпису означеном као „Свети Сава кнез српски” савва кнез сербскыи призваша ннокъ савва сербскаго и глагола о сватон горе афонскон. Сава је насликан као голобради младич у војној униформи, с кратком туником, панциром са огртачем и шлемом на глави, како пажљиво слуша монаха старијег животног доба пред собом.

Испод средишњег поља иконе приказана је сцена Хиротоније Светог Саве за архиепископа српског посвациеніе с. савва во архиепископы. Сава је представљен у центру композиције као архиепископ зрелог животног доба, проседе косе и проседе браде средње дужине, како приклоњене главе стоји пред архиепископом који врши његово миропомазање одевен у сакос са омофором, са златном митром на глави. Окружен је низом фигура архиепископа, свештеника, ђакона, монаха и два свечано одевена лаика, који

M. M.







77. Свети Сава благосиља Српчад

Ђорђе Крстић, 1891. година
штампано код Јохана Каупта
хромолитографија на папиру, каширана на платно
95 × 63,5 cm
Галерија Матице српске, инв. бр. ГМС/У 3704

Године 1891. Ђорђе Крстић је насликао монументалну композицију Свети Сава благосиља Српчад, која се данас чува у Народном музеју Србије. На трагу ранијих представа Светог Саве са децом, а нарочито оне Стеве Тодоровића из 1875. године, Крстић је представио Светог Саву као заштитника просвете, на шта упућују окупљена деца. Приказани малишани одевени су у ношње карактеристичне за различите крајеве српског народа, те представа носи и снажан национални призив, којим се наглашава интегративна улога Светог Саве као обједињујућег националног симбола. Светитељ се тиме, поред своје духовне улоге, дефинише и као национални херој, постајући отелотворење идеје о сједињењу расцепканих делова српског народа.

О томе убедљиво пише и Михаило Валтровић, коментаришући Крстићеву слику. Као водећа личност српске културне сцене током последњих деценија XIX и почетка XX века, и активни подржавалац сликарства Ђорђа Крстића, Валтровић је у овој композицији препознао умну, односно интелектуалну вредност, засновану на виђењу Светог Саве као народног просветитеља и узорног родољуба око кога се окупља све

Српство. Хвалећи и раније Крстићево интелектуално сликарство и његову стваралачку обнову изворног, односно средњовековног уметничког наслеђа, Валтровић је заступао симболистичку поетику пренесену у српску средину из Минхена, града у коме се Крстић школовао. Такав естетски, али и идејни светоназор учљив је и на самој композицији, која одступа од академских начела и идеализованог приказа стварног света. Стога је догађај смештен у имагинарни црквени простор, у коме доминирају иреалне, надстварне боје, попут заумне зеленкасте нијансе која прожима читаву слику.

По препоруци Валтровића, слика је репродукована у масовним медијима, у виду олеографија и разгледница, што ју је учинило једном од најпознатијих патриотских икона у српском медијском простору с краја XIX и из првих деценија XX века. О томе сведочи и низ олеографија широм парохијске мреже Српске православне цркве, као и верзија која се чува у Галерији Матице српске.

ЛИТЕРАТУРА: Макуљевић 2006: 101; Борозан 2018: 122.

И. Б.

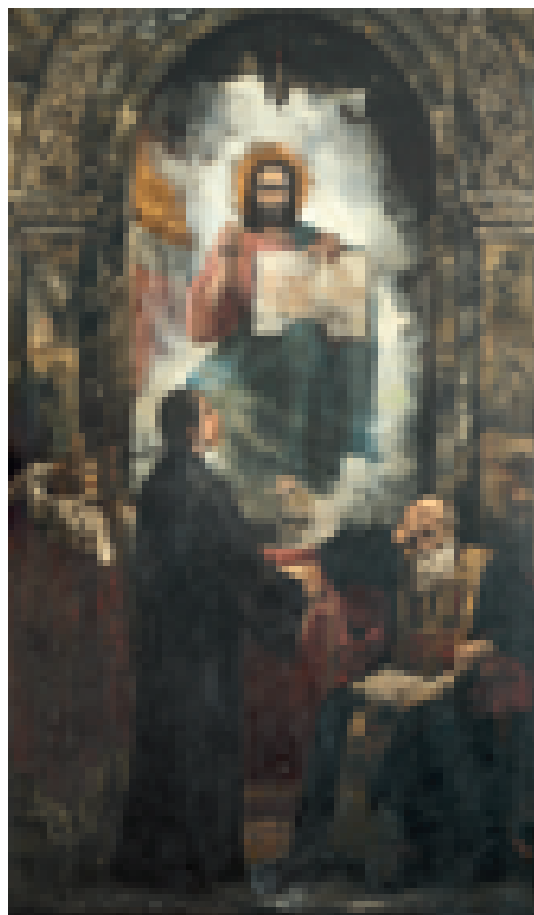
78. Растко (Тебе Бога хвалим)

Ђорђе Крстић, 1906. год.

уље на платну, 192,3 × 132,8 cm

Богословија Светог Саве у Београду

Последњу слику Тебе Бога хвалим насликао је Ђорђе Крстић 1906, годину дана пред смрт. У литератури је навођено да је изгубљена, међутим, данас се чува у Богословији Светог Саве у Београду, где је Крстић и предавао током последње две године живота. Такође, у литератури се може пронаћи и да је слика названа Растко, као и Пострижење Светог Саве. Уметник је приказао Растка Немањића у средини композиције, као голобрадог младића, дуже смеђе косе, у монашкој ризи, сада већ монашког имена Сава. Окренут је леђима посматрачу. У рукама држи исписане, али нечитљиве странице, јер их је заклонио шаком. Са његове леве стране насликани су пурпурни плашт са хермелинским крзном, оперважен златним везом, златни мач и шлем, украшени драгим камењем. Они су симболи његовог принчевског достојанства, али и земаљске славе и богатства, којих се Растко одрекао зарад служења Христу и монашког пострига. Уздигнутог и надахнутог погледа, он посматра Христа Сведржитеља, који, попут привиђења, седи пред њим на трону, у нестварној, небеској светлости, која се од њега шири. Христос је приказан смеђе косе до рамена, и краћих смеђих бркова





и браде. Одевен је у ружичасти хитон и плави химатион. Уздигнутом десном руком благосиља, док левом, на левом колену, придржава јеванђеље отворено ка посматрачу. Попут средњовековног рукописа, писано је цинобером и украшено заставицом и иницијалима. Христос је приказан у полукружној ниши од порфире, ружичастог мермера, полукалите украшене златом, док су степенести довратник и украсна архиволта налик студеничкој. Крај њега седи остарели монах, дуже седе браде, у црној ризи и са златним епитрахиљем, који по себи има извезене представе светих отаца. Левом руком на крилу придржава отворену књигу, док је десном руком заклонио поглед од јарког светла,

као Свети Петар у представи Преображење Христово. Међутим, на Крстићевој слици је сâм Растко доживео преображај, од земаљског ка светитељском, потпуно се предајући вери. Достојно самог избора теме, импозантности изведеног дела, као и завршетка уметничког стваралаштва, којем су се дивили највећи стручњаци његовог доба, Крстић је исте године приказао публици своју последњу слику Растко, односно Тебе Бога хвалим у велелепним просторијама београдског Народног музеја.

ЛИТЕРАТУРА: Коларић 1977: 23–24, 28, 105; Кусовац 1978: 53; Кусовац 2001: 180, 209, 213; Медаковић 2021: 278; Борозан 2025: 490–492.

Н. С.

79. Црква Светог Саве

варијанте основе и подужни пресек

Константин Јовановић, 1898–1899. год.

оловка, туш и оловка у боји на папиру; 47 × 61 цм

Музеј града Београда, инв. бр. Ур 10115

На цртежу је приказана разрада идејног решења црквене грађевине централног плана са пет купола. Грађевина се може окарактерисати као црква уписаног крста са пет купола и са додатом припратом са два звоника која су решена, такође, у форми куполе. Централно кубе је значајно веће од осталих, што грађевини даје основни карактер једнокуполне цркве и наглашава централност плана.

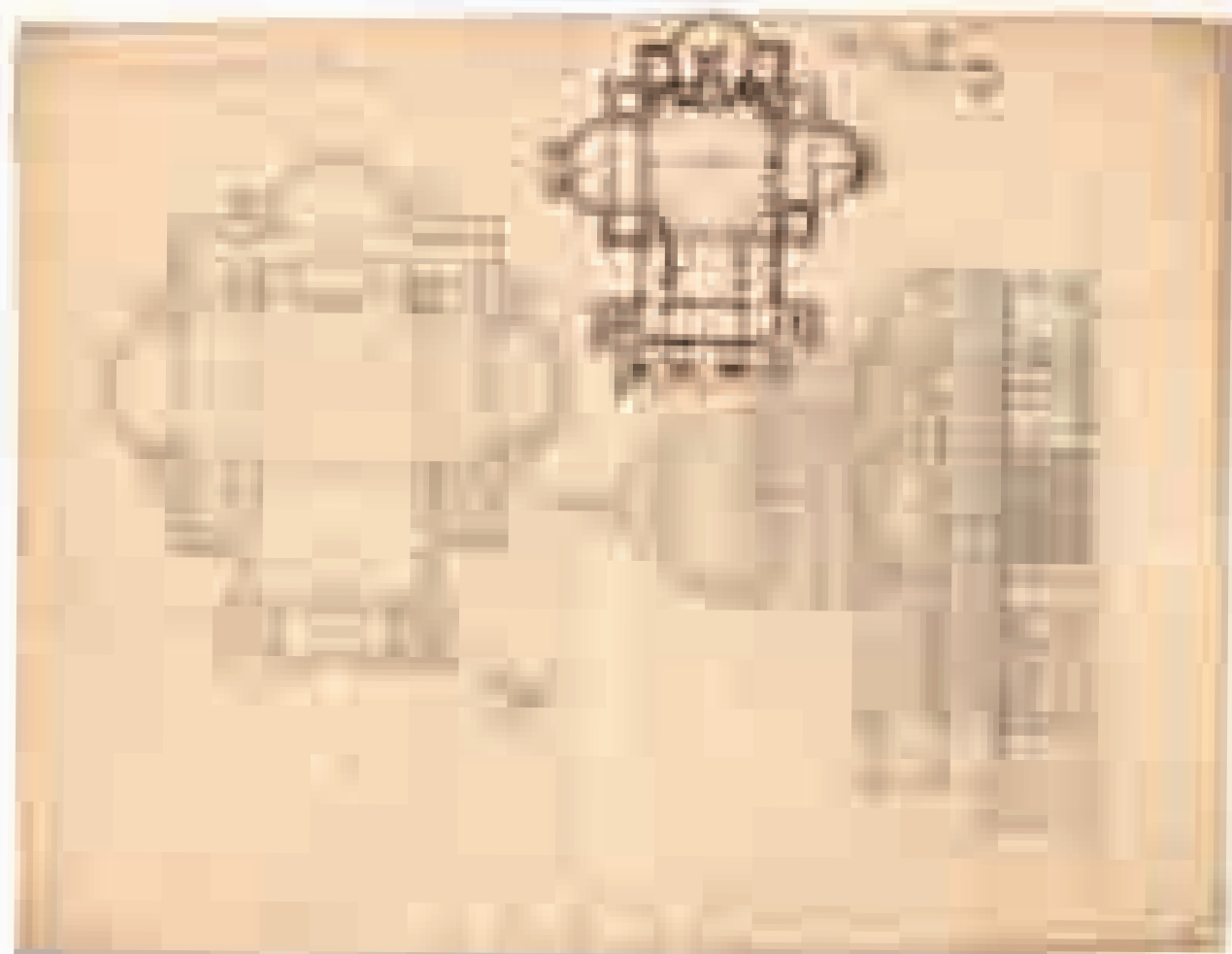
Цртеж је великог формата и пружа увид у алтернативна размишљања аутора кроз разраду основе у две различите варијанте, од којих је једна дата као технички цртеж, док се друга више може окарактерисати као слободоручна скица. Цртежом доминира пресек са детаљно приказаним ентеријером грађевине. Стилски, цркву карактерише снажан утицај ханзеновске интерпретације византијске архитектуре, што је карактеристично за крај XIX века у српском црквеном градитељству и представља

једну од развојних фаза тражења националног стила и повратка на жељене узорепрепознате у српској средњовековној архитектури.

Монументалност грађевине огледа се у наглашеној централној куполи карактеристичној за црквене објекте настале под утицајем ханзеновске архитектуре, а која преузима значајан примат у односу на пратеће куполе у крацима уписаног крста. Овако, целокупна композиција постаје згуснутија, а грађевина се чита као једнокуполна, чиме се, уједно, упућује на њен значај. Овај пројекат представља један од првих покушаја озбиљнијег бављења темом цркве Светог Саве на Врачару, што указује на дужину трајања процеса осмишљавања и градње светосавског храма, који кроз различите фазе траје до данашњих дана.

ЛИТЕРАТУРА: Perović 2003: 34.

Ђ. М.





80. Крунисање Стефана Првовенчаног

Стеван Тодоровић, 1899–1900. год.

уље на платну

35,2 × 70,4 цм

Галерија Матице српске, инв. бр. ГМСУ 1388

Представа *Крунисање Свѣфана Првовенчаног* из 1899–1900. године, једна је од неколико композиционо веома сличних представа ове теме, које је насликао Стеван Тодоровић. С обзиром на то да је настала непосредно пред осликавање цркве у Неготину 1901. године, да је мања и недовршена, и да су две представе готово исте, вероватно се ради о скици за неготинску зидну слику, изведену на јужном зиду изнад прозора,



али прилагођену лучно завршеном прозору. Зидне слике у Неготину извео је Тодоровић техником уља на платну, које је потом каширао на зид, а потом, према жељи наручиоца, ипак извео потпуно техником уља на зиду. Приликом извођења помагала му је супруга Полексија, која је и сама била талентована сликарка, и Милисав Марковић. Тодоровић у *Аутобиографији* помиње само једну омању слику *Свети Сава*

крунише своја браћа Стефана, у списку *Моје композиције из народној живоји*. Насликао је и једну која је данас изгубљена, али је репродукција сачувана у *Новој Искри* из 1903. године, која се, опет, само у иконографским детаљима разликује од претходне две.

На недовршеној слици из 1899–1900. године, крунисање Стефана Првовенчаног је представљено у Спасовој цркви манастира Жиче, пред олтарском преградом, која је у виду низа стубова са украсним капителима, повезаним полукружним луковима. Фреске на зидовима изведене су у цртежу, и називу се недовршене представе Богородице са Христом Богомладенцем, стојеће фигуре светитеља, и попрсја светитеља у медаљонима на стубовима. Пред царским дверима је уздигнут подијум за три степеника. Застрт је зеленим платном, и дугачким тепихом, разнобојно тканим, који се низ степенице спушта у простор храма. На средишњем подијуму стоји Свети Сава, изведен само у цртежу. Одевен је у богату нововековну одежду архијереја, са митром на глави. Саслужују му јерарси, свештенство и помоћници, такође изведени само у цртежу. Пред Светим Савом је његов брат Стефан, који је клекнуо, десну руку положивши на срце у ставу прихватања, док у левој држи владарски скиптар, и њиме се ослања на земљу. Огнут је дугачким плаштом, који прикупља и придржава један млади дворјанин подно степеница. Свети Сава се благо нагнуо напред, док поставља краљевску круну на главу брату Стефану. Чину крунисања присуствује мноштво дворјана, војника и народа, жена и деце. Иако је слика остала недовршена, из става присутних и лепе одеће, уочава се да су сви у свечаном расположењу.

ЛИТЕРАТУРА: Тодоровић 1951: 81; Јовановић 1976: 198–199, 202–208; Кусовац и др. 2002: 64, 248; Борозан 2025: 484–485.

Н. С.



81. Диплома Друштва Светог Саве

Ђока Миловановић, 1886. год.
литографија; 46 × 99,75 × 102 цм (са рамом)
Литографски завод Мајнхолд и синови, Дрезден
власништво: Константин Егарић

Сликар Ђока Миловановић био је један од оснивача Друштва Светог Саве, које је од свог оснивања 1886. године имало истакнуту културну и националну мисију. За Друштво је израдио нацрт медаље, као и грбове српских земаља, насликане на згради њиховог здања у Душановој улици.

Међутим, његов најзначајнији рад било је идејно уобличавање дипломе Друштва Светог Саве. Као сликар склон реализму, Миловановић је извео сложену представу дефинисану декоративним патосом, оличеним у хералдичким и орнаменталним мотивима. Служећи се етнографским материјалом и парафразама фолклорних мотива, обликовао је композицију у чијем се средишту налази разастрто поље са подлогом у виду шаре ћилима. То поље постављено је испод окруженог двоглавог орла. Горњу зону чини фриз грбова, док централно поље фланкирају медаљони са допојасним ликовима Светог Симеона и Светог Саве. Тиме

је потврђен значај Светог Саве као патрона Друштва, а уједно је успостављена и веза са темељима средњовековне српске Цркве и државе. Дух средњовековља материјализован је и у орнаментици, насталој на основу теренског рада Ђоке Миловановића, која представља синтезу разнородних цитата српске средњовековне архитектуре и минијатуре.

Од посебног значаја јесте и то што је у диплому уметнут декоративни рад, дело свештеника из Медвеђе, на чијем се врху налази лик младог Андреје Парађанина, једног од оснивача Друштва Светог Саве и народног посланика српске скупштине у периоду од 1905. до 1906. године. Диплома је Андреји Парађанину додељена на Дан Светог Саве, 14. јануара 1886. године.

ЛИТЕРАТУРА: Ђока Миловановић 1850–1919: 40–41, 66.

И. Б.

82. Катапетазма краљице Драге Обреновић

терзија Светислав Љ. Костић и Женска раденичка школа, по нацрту Владислава Тителбаха, 1902. год.
кадифа, срмени конац, свилени конац, постава
рипсана, вез и златовез, ликови и руке сликани,
шивење
330 × 185 cm
Ризница Саборне цркве у Београду

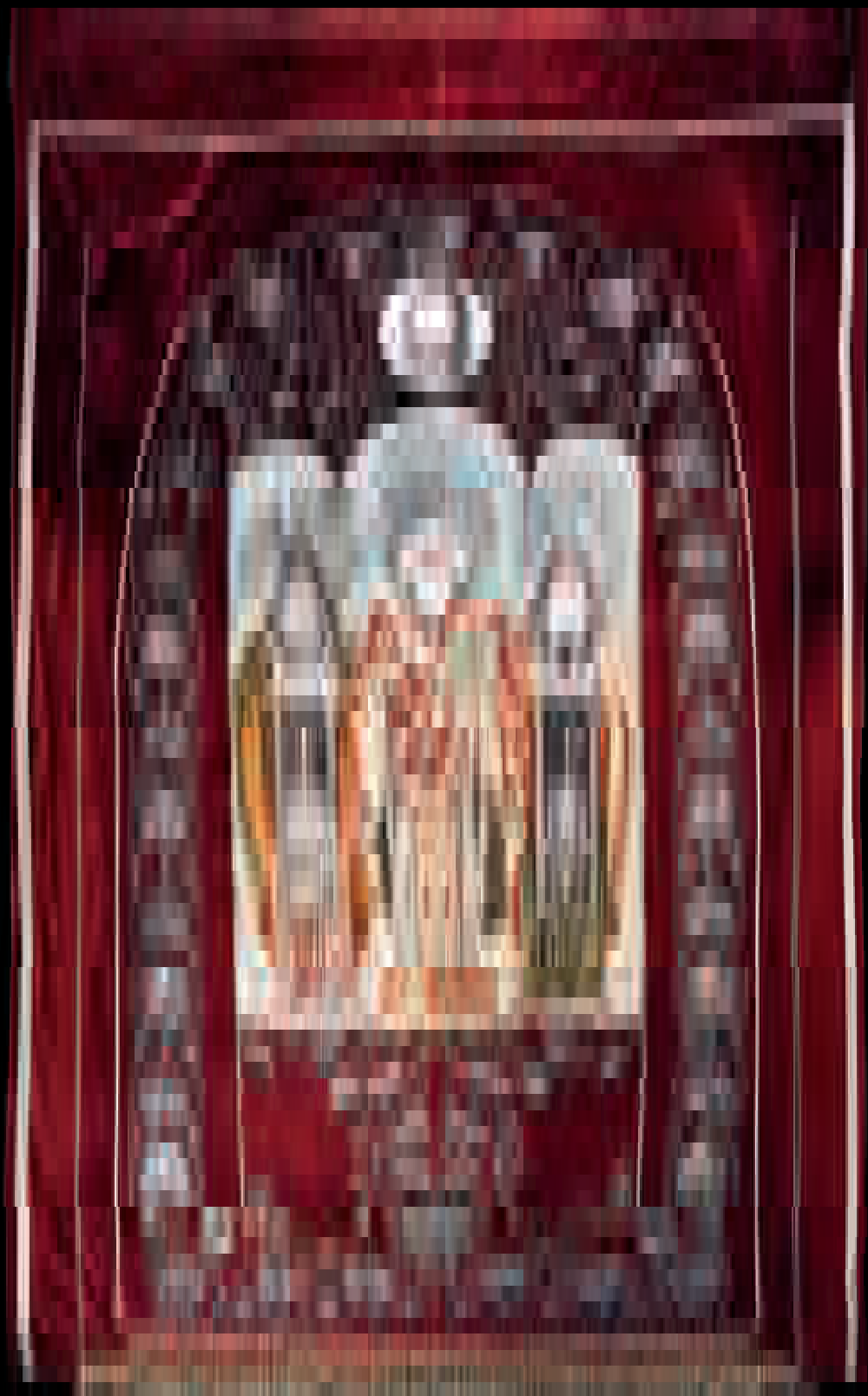
Поводом двадесет шестог рођендана Њ. В. Краља Александра I, краљица Драга је даривала Саборној цркви скупоцени поклон, нову завесу – катапетазму за царске двери. На полећини завесе постављеној црвеним рипсом, златовезом је извезен приложнички натпис: „Њено величанство краљица Драга приложи завесу београдској Саборној цркви у славу рођендана Њ. В. Краља Александра I, 2. августа 1902 год.” Приложена као молитвени залог, за литургијско сећање, ова катапетазма још један је у низу богослужбених предмета који сведоче о развијеној и континуираној задужбинарској делатности Обреновића.

Аутор идејног решења, професор Владислав Тителбах, био је, између осталог, пасионирани истраживач и сакупљач етнографске грађе, нарочито народних орнамената, са племенитом идејом да их реafirмише и сачува од заборавља. Краљица Драга, и сама заговорница реafirмације српске традиционалне ношње и орнамената, као и подстицања домаће производње у њиховој изради, и раније је ангажовала Тителбаха за израду нацрта како црквених тако и модних предмета. Као покровитељка београдског Женског друштва, које је уз низ успешних установа

изнедрило и Женску раденичку школу за учешће шивења, кројења и веза, ангажује њихове штићенице у овом благоугодном послу. Целине везене разнобојним свиленим концем дело су њихових руку, док је златовез дело руку београдског терзије Светислава Љ. Костића, у чијој радионици је катапетазма израђена. Као резултат ове сарадње, а дарежљивошћу Краља Александра I и краљице Драге, у размаку од 1901. до 1902. године, настали су и покрови за гроб Светог Симеона Мироточивог и њивот Светог Симона, као и катапетазма за царске двери Богородичине цркве манастира Студенице.

Катапетазма Саборне цркве израђена је од кадифе из Венеције, боје вишње. Вез и златовез, изведени у духу уметности историзма, комбиновани су са сликаним апликацијама, жицом и стакленом пастом, типичним за украшавање текстилних тканина у другој половини XIX века.

Централним делом катапетазме доминирају целе фигуре тројице светитеља у стојећем ставу. У средини је Свети Сава (ск · слава · 1 · архиепископъ · српскій ·), одевен у богослужбено рухо са јеванђељем у левој руци, док десном руком благосиља. Десно и лево од њега су изображени Свети Симеон Мироточиви







(ск · снмѣонъ · мнроточивнй ·) и Свети Симон (пр · снмѣонъ · монахъ ·) као великосхимници. Свети Симеон Мироточиви у рукама држи модел Богородичине цркве манастира Студенице, док је Свети Симон приказан са моделом манастира Жиче. Светитељи стоје на постољу или амвону, под троделном аркадом, при чему је Свети Сава нешто уздигнутији, постављен у предњи план, чиме цела представа добија на тродимензионалности. Изнад Светог Саве, у засебном кружном медаљону приказан је Нерукотворени образ Христов (о ѿ н). Окружен је златовезом са мотивима житног класја и винове лозе са грожђем као литургијским мотивима. Ликови и руке светитеља као и Нерукотворени образ Христов су сликани, док је све остало на катапетазми везено.

У лучно везеној бордури, лево и десно од централних фигура, налази се осам допојасно изображених светитеља, по четири са сваке стране, који као да израђају из златом везених биљних орнамената. На десној страни су Свети архиепископ Никодим, Свети Василије Острошки, Свети Максим и Свети архиепископ Јевстатије, док су лево Свети цар Урош, Свети краљ Милутин, Свети Никола и Света мајка Ангелина. Због оштећења насталих током времена, њихове су сигнатуре нечитке. Доњи део катапетазме оивичен је златним ресама.

Од тренутка када је повучена из богослужбене употребе, постала је део ризнице Саборне цркве у Београду. Била је приказана на изложби *Ризница Саборне цркве у Београду* у периоду од 20. до 27. новембра 2023. године.

ЛИТЕРАТУРА: Аноним 1901: 682; Аноним (а) 1902: 761–763; Аноним (б) 1902: 3; Аноним (в) 1902: 1–2; Аноним (г) 1902: 333; Вујовић 1996: 173; Трајков 2009: 23–28; Шакота 2015: 215–216; Даутовић 2016: 143–196; Сарић 2018: 8–24; Даутовић 2023: 259.

3. О.



83. Лонжин (Longines) цепни сат са рељефом Светог Саве, 1908.

Серијски број: 2'007'319

пречник цца 55 мм, габарит са круницом и алкциом 85 мм

Кућиште: сребро

Калибар: 21. 54, ручно навијање, 15 рубина

Датум фактурисања; 22. фебруар 1908.

Купац: Antonijewitz & frères (Beograd)

Натпис на циферу: „LONGINES БРАЋА С.

АНТОНИЈЕВИЋ

Потпис радионице: „HOLY F S”

власништво: Константин Егарић

Сребрни цепни сат швајцарске марке Лонжин представља изузетно вредан предмет који надилази своју утилитарну намену. На полећини кућишта налази се рељефни приказ Светог Саве са децом. Ова групна представа уоквирена је натписом на ћирилици: „Свети Сава, први српски архиепископ и просветитељ.” Мотив је изведен према слици угледног академског уметника Павла Симића, који је истоимену композицију насликао 1858. године. Слика је настала у духу сентименталног реализма и представља једну од првих варијација на тему Светог Саве са децом, у којој је истакнут његов статус заштитника просвете, на шта упућује и књига у левој руци светитеља.

Применом фотомеханичког преноса слике на метални калуп дошло је до копирања ликовне композиције у рељефни приказ на кућишту сата, што представља реткост у српској средини. Овај прворазредни артефакт индустријског дизајна поседује и велику уметничку вредност, будући да је Симићева слика

до танчина пренета у други медиј. Радионица Holy Frères из Сен Имијеа у Швајцарској, специјализована за обраду метала, пре свега сребра и бронзе, сарађивала је са кућом за производњу сатова Лонжин. Тако је за српско тржиште израдила кућиште сата са представом „Свети Сава и деца”. Радионица Holy Frères поклопац сата израдила је по поруџбини заступника Лонжина за српско тржиште, Antonijewitz & Frères.

Сат је био у власништву Андреје Параћанина, народног посланика српске скупштине (1905–1906) и једног од оснивача Друштва Светог Саве (1886). Тиме је на симболичан начин потврђена веза између власника сата и деловања Друштва Светог Саве, а самим тим и његова улога личне меморабилеје, али и улога уметности у утврђивању култа Светог Саве током XIX и почетком XX века.

ЛИТЕРАТУРА: Микић, Шелмић 1979: 103.

И. Б. и А. Е.

84. Свети Сава мири браћу

Паја Јовановић, 1909. год.

уље на платну

200 × 145 cm

Саборни храм у Сремским Карловцима

Слика Свети Сава мири браћу једна је од четири представе Светог Саве које је Паја Јовановић насликао за цркву Светог Николе у Сремским Карловцима, око 1909. године. Акценат представе стављен је на тренутак када Свети Сава приводи брата Вукана крунисаном краљу Стефану Првовенчаном. Слика је истакао Савину миротворачку улогу у смиривању политичке кризе, сукоба његове браће око владарског престола, који је дестабилизовао средњовековну српску државу. Сава је представљен као средовековни човек, смеђе косе и браде, усредсређеног погледа и смиреног израза лица. Једини на слици има златни ореол око главе, и његов лик је јаче осветљен. Одевен је у скромнију владичанску одежду, светлије жуте боје, налик одежди са портрета из манастира Милешеве. Краљ Стефан Првовенчани приказан је проседе косе, бркова и браде, са круном на глави, озбиљног израза лица, како са пуном пажњом гледа у брата Вукана. Одевен је у љубичасти владарски дивитисион, који пада до земље, са златним лоросом и епиманикама. Преко рамена, низ леђа, пада му златни плашт, украшен драгим камењем. На стопалима носи пурпурне ципеле. Краљ седи на изрезбареном престолу, позлаћеном,

са ногарама у виду лавова. Престо је за два камена степеника уздигнут од остатка простора, украшен уклесаним розетама. Над престолом је тешки плишани балдахин пурпурне боје. Краљ Стефан левом руком придржава украшену јабуку мача, оштрице осигуране канијама од црвеног платна, са везеним златним крстићима. Мач је ослоњен о земљу, тако да се краљ о њега ослања. Свети Сава лаганим покретом, попут подршке, прихвата за мишицу краља. Краљ се на престолу нагиње ка Вукану, пружајући му са поверењем десну руку. Вукан је приказан погнуте главе, спуштеног погледа. Са крзеном капом у левој руци, притиснутом на груди, попут покајника, уздржано, с поштовањем и покорвањем, прилази краљу Стефану. Његов мач је опасан о појас. Свети Сава левом руком привлачи Вуканову десну руку краљевој руци. Чину измирења браће присуствују војници, са кацигама на главама и копљима у рукама. Сви са пуном пажњом посматрају чин помирења браће.

ЛИТЕРАТУРА: Кусовац 1976: 313–317; Тимотијевић, Петровић 2009: 163–166; Кусовац 2010: 175–181; Костић 2013: 33–49; Петковић 2018: 11–15; Стокановић 2024: 210–216; Борозан 2025: 489–490.

Н. С.









85. Свети Сава крунише Стефана Првовенчаног

Паја Јовановић, 1909. год.

уље на платну

145 × 200 цм

Саборна црква у Сремским Карловцима

Саборна црква у Сремским Карловцима била је катедрална црква целе Карловачке митрополије до уједињења покрајинских цркава у јединствену Патријаршију српску (1920). Стога не чуди што је, приликом њене обнове током прве деценије XX века, одлучено да се Светом Сави, оснивачу Српске православне цркве, посвети мањи циклус слика. Једна од тема која је представљена јесте Свети Сава крунише Стефана Првовенчаног, која приказује симбиозу државе и Цркве као основне факторе за мир и напредак, и наглашава улогу Светог Саве у том чину. Крунисање се одиграло убрзо по стицању аутокефалије Архиепископије српских и приморских земаља, на Сабору у манастиру Жичи, по православном, византијском обреду крунисања владара. Јовановић је крунисање приказао у ентеријеру, који је само престоном иконом Христа Сведржитеља у позадини, са упаљеним кандилом пред њом, указао на манастирску цркву Светог Спаса, потпуно дајући предност свечаном чину. На левој страни слике приказан је Свети Сава. Средњих је година, бујне смеђе косе, бркова и браде. Саслужују седокоси архијереј и друго свештенство. Сава је

нагнут унапред, док ставља круну на Стефанову главу. Круна је украшена драгим камењем, бисерима, иконицама светитеља изведеним у емајлу, и надвишена крстом. Представља у XIX веку жељену инсигнију и реликвију светородне лозе Немањића, али је налик мађарској круни Светог Стефана I Угарског, која је, могуће, Јовановићу била најпрепознатљивији визуелни симбол законите краљевске власти на овом простору. Свети Стефан Немањић клечи на црвеном јастуку. Средњих је година, одевен у љубичасту владарску одежду, са златним епиманикама са бисерима. Преко рамена има пребачен тамноцрвени огртач, са златним нарамницама, украшен драгим камењем и бисерима. У позадини десног дела слике насликани су бројни дворјани и војска, дивно одевени, који се тискају да виде догађај. Они уздигнутим мачевима поздрављају чин крунисања првог српског краља из династије Немањића.

ЛИТЕРАТУРА: Кусовац 1976: 313–317; Тимотијевић, Петровић 2009: 163–165; Кусовац 2010: 175–181; Петковић 2018: 11–15; Стокановић 2024: 210–216; Борозан 2025: 489–490.

Н. С.

86. Спаљивање моштију Светог Саве

Паја Јовановић, 1909. год.
уље на платну; 190 × 285 цм
Саборна црква у Сремским Карловцима

Спаљивање моштију Светог Саве највећа је композиција из малог циклуса посвећеног оснивачу Српске Православне Цркве, који је Паја Јовановић насликао за Саборни храм у Сремским Карловцима. Пред мрачном силуетом Београда на левој страни слике, представљеном зидинама и ђамијама са минаретама, приказана је велика разбуктала ломача. На њој се мошти не виде, већ је ватра толика да их је прогутала, док се један Турчин руком заклања, и узмиче пред ковитлајућим пламеновима. Са леве стране приказани су и Турци који потпирују ватру, и предводници на коњима. У првом плану насликан је Синан-паша, у лепшој, зеленој одећи, са турбаном, како обуздава узнемиреног зеленка којег јаше. Његов осветнички поглед усмерен је ка хришћанима насликаним на десној страни слике. Они су на коленима, са тугом гледају ка ломачи. Многи ридају, покривши очи рукама. Други се моле са рукама склопљеним пред грудима. Један старац пружа руку ка ломачи, посматрајући са неверицом како пламен гута највећу српску светињу. На самој десној ивици слике је истакнут висок, јак младић. Десном руком стеже балчак мача,

видљивог јасно са леве стране. Мач је у канијама, које су украшене симболом равнокраког крста црвене боје. У немогућности да дела, он смркнуто, али одлучно, заветнички посматра ломачу. Пред њим је погурени деда у гуњу, који привлачи унука у загрљај, заштитнички држећи његове шаке у својим. Међу хришћанима се издваја и стари калуђер, у монашкој ризи, са високом панакамилавком на глави, који са полетом гледа изнад ломаче, уздигнутих руку показује присутнима на призор на небу. Од ломаче се уздиже густе, црне дим. Мешајући се са белим облацима, отвара се сегмент неба, и на златном рајском небу појављује се сâм Свети Сава. Благо је окренут ка хришћанима, као да догађај спаљивања његових моштију није ни битан. Одаје утисак мира, и десном руком благосиља верне, док отвореног длана спуштене леве руке, као да им се обраћа, даје наду, стрпљење, смирење и помирење. Композицијом дела, посматраном са лева надесно, као и распоредом боја и светла, који се креће од Турака у мраку, ка златном и ведром небу над Србима, затим широким, жустрим и изражајним потезима четкице и наносима боје, Јовановић је



остварио динамичnu и монументалну слику, од осећања срџбе и уништења, ка осећању почетка васкрсења поробљеног народа, икономију спасења вере свих хришћана, остварену калуђеровим уздигнутим рукама ка небу, ратниковом завету, те светлим лицима и смиреним погледима лепих девојака у

народним ношњама, које гледају ка златном небу и Светом Сави.

ЛИТЕРАТУРА: Кусовац 1976: 313–317; Тимотијевић, Петровић 2009: 163–165; Кусовац 2010: 175–181; Петковић 2018: 11–15; Стокановић 2024: 210–216; Борозан 2025: 489–490.

Н. С.

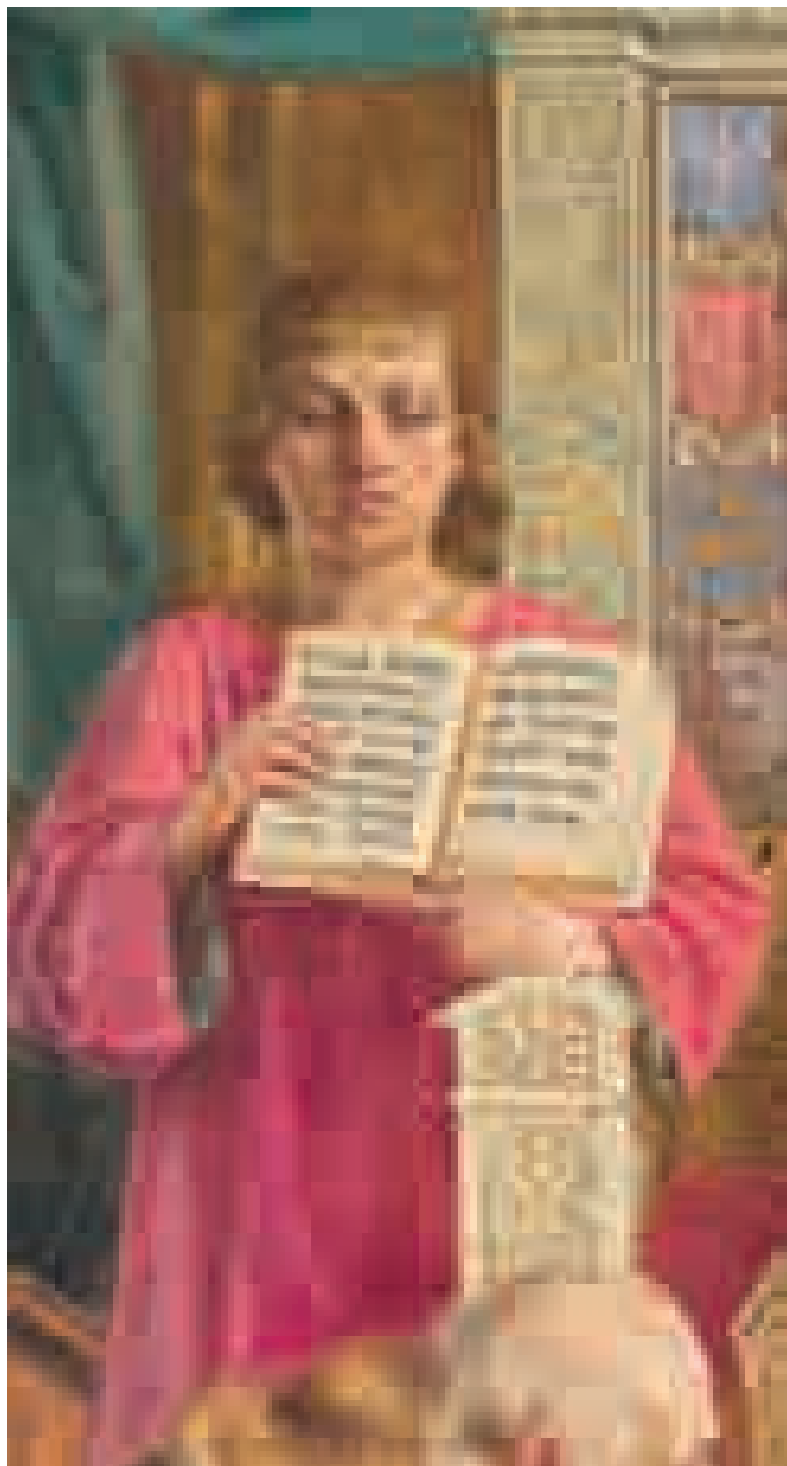




87. Свети Сава благосиља Српчад (I)

Урош Предић, 1921. год.
уље на платну; 130 × 93 цм,
Народни музеј Србије инв. бр. 577; с. 4268

У великом опусу једног од највећих сликара српског реализма – Уроша Предића, посебно се издваја дело Свети Сава благосиља Српчад, данас изложено у сталној поставци Народног музеја у Београду. Слика је завршена 1921. године, у зрелом добу Предићевог стваралаштва, и стекла је изузетно велику популарност. Поручена је од стране Државне штампарије Краљевине СХС ради умножавања и израде репродукција за школе и црквене општине. У средишту композиције је Свети Сава који седи на свечаном владичанском трону благо наклоњене главе, одевен у архијерејску одежду: бели стихар, златоткани епитрахил, саκος са набедреником и велики бели омофор са златним крстовима. На грудима има панагију и богато украшен напрсни крст. На глави му је висока златна митра украшена драгуљима и бисерима. Предић је Светог Саву приказао као старијег човека светле боје коже, косе и браде, указујући на његово словенско порекло. У свечаном чину благосиљања деце, који се одвија у ентеријеру средњовековне цркве, светитељ је приказан како седи на репрезентативном архијерејском трону који је украшен





двоглавим белим орлом, а у чијој је полукружној лунети насликан Свети Јован Златоусти. Свети Сава десном руком благосиља присутну децу, а леву руку пружа на целивање српској мајци у народној ношњи и њеном синчићу, који заједно приступају светитељу. Поред ње, с десне стране, Светом Сави прилази отац са сином и ћерком. У непосредној близини, с обе стране архијерејског трона су и два млада чтеца у црвеним стихарима. Један у рукама држи отворену књигу која садржи поруке Светог Саве српској деци, а други у руци држи архијерејско жезло. У првом плану, с леве стране, приказан је стари учитељ повијен и ослоњен једном руком на сточић на коме се налазе књиге и развијени свитак. У другој руци држи књигу коју ће уручити малом ћаку. У позадини, сасвим лево, приказан је монах за певницом, а на десној страни слике назире се фреска на зиду са представом Стефана Немање са моделом Богородичине цркве манастира Суденице. Сâм Предић детаљно описује ликовне елементе слике: „Што се тиче колорита слике он је намерно весео и богат, што ће некима изгледати можда одвећ шарено; али шарене су и цветне ливаде, и баш зато су лепе, јер шаренило не шкоди слици, ако је складно. Овде сâм предмет захтева богатство у боји и у украсу: Ту је први српски архиепископ, син владоца и брат првовенчаног краља српског, ту је његов владичански престо, ту је богати властелин са отменом децом, ту сељанка у везеном оделу као што се носи, ту српски простирач – све је то у истини пуно боје и орнамената; а оно што захтева више простоте и једноставности, као што је одело

калуђера, старог учитеља и малог сељачета, то је и у слици тако, и дајући оку одмора, успоставља равнотежу у распореду боја.” Предић зналачки, на реалистичан начин ову сложену композицију представља као јединствену целину засновану на поштовању класичних академских принципа сазданих од беспрекорног цртежа, изванредног моделовања облика и складних композиционих решења. Приказујући сваки детаљ фигура, сликар доноси и њихов психолошки израз, подједнако детаљно представљајући и ентеријер. Аутор је композицију оплеменио ведрим и светлим префињеним колоритом, сазданим од чистих тонова. Он истиче форму и материју, а племените нијансе црвене боје појачавају утисак свечане атмосфере. Ова упечатљива композиција свечаног карактера изазива дубока осећања снажења духа националног и духовног препорода српског народа и развијања светосавског култа у српској националној историји, култури и просвети. У свом објашњењу слике, Предић 4. фебруара 1922. године бележи: „Слика је намењена школи, и има да прикаже св. Саву као заштитника цркве и школе или вере и просвете, на прост и уочљив начин тако, да сваки гледалац, па и дете може лако схватити, што ова слика хоће да каже. Слика дакле није историјска, него симболична. Она везује прошлост и садашњост, не представљајући никакав стварни догађај, него један симболичан акт ширења просвете...”

ЛИТЕРАТУРА: Јовановић М. 1998: 123, сл. 112; Борозан 2020: 507–508, сл.12; Мишић С. 2022: 85–86; Борозан 2025: 464, 496; Предић 2025: 39.

В. К.



88. Свети Сава благосиља Српчад (II)

Урош Предић, 1921. год.

уље на платну; 165 × 115 цм

Православни богословски факултет у Београду

Друга, већа верзија слике Свети Сава благосиља Српчад, која се данас налази у Православном богословском факултету у Београду, настала је 1921. године, о чему сведоче година и потпис Уроша Предића, исписани ћирилицом у доњем десном углу слике.

У својој аутобиографији Урош Предић наводи: „Ова слика је у Двору, а друга иста, али мања, у управи Државне штампарије, која ће је умножити у бојама за српске школе.” Иако је ова верзија слике са више фигура окупљених око Светог Саве композиционо идентична мањој, ипак се на њој уочавају поједине разлике. Оне се огледају, пре свега, у приказу појединих фигура као што су: два млада чтеца у црвеним стихарима с једне и друге стране архијерејског трона, девојка у позадини са десне стране са књигом у рукама и покровом на глави. У односу на мању верзију слике нешто другачије је изведена позадина која представља ентеријер храма са различитим орнаментима на зидовима, као и другим детаљима, попут жезла које држи чтец са леве стране, одеће властелина и друго.

У односу на мању верзију слике, Свети Сава у центру композиције је скоро идентично

насликан како седи на владичанском трону, одевен у архијерејску одежду: бели стихар, златоткани епитрахиљ, саκος са набедреником и велики бели омофор са златним крстовима. Једина разлика у односу на мању слику је декоративно постоље на које је ослоњена десна нога Светог Саве.

Делимичне измене у односу на мању слику приметне су и у погледу цртежа, моделовања, изведбе детаља и колорита. У погледу начина сликања, за разлику од мање слике која је светлијег и топлијег колорита, ова је рађена у тамнијој колористичкој гами.

Ова зналачки осмишљена и композиционо уравнотежена сликарска целина реалистичке интерпретације, сигурног и прецизног цртежа у академском маниру, симболизује значај моралног васпитања, образовања и очувања вере код младих, које нам током векова преноси Свети Сава, први српски просветитељ и архиепископ.

Урош Предић описујући садржај слике, између осталог, наводи да је на слици приказао: „Два одрасла ученика већ су удостојени, да се облаче у стихаре. Један држи владичин жезао, а други отворену књигу са речима које је сам



св. Сава написао: Чета моа вазљубљена, не забивајте ученија својего и правовјернаго закона мноју устављенаго; сије бо држешчи имјети хошчете бога помошчником себје” – дакле, речи

које укратко казују садржај целе слике, ’ученије’ и ’правовјерни Закон’, школу и цркву.”

ЛИТЕРАТУРА: Мишић С. 2022: 86; Предић 2025: 39.

В. К.





89. Панагија Срба светитеља

Урош Предић, 1923. год.

сребро, позлата, бисери, драго камење, емајл

11,5 × 9,5 цм, укупна дужина са ланцем 64 цм

Двор Српске патријаршије у Београду

Поводом поновног васпостављања Српске патријаршије 1920. године, Српска православна црква је установила патријарашку инсигнију под називом Панагија Срба светитеља, која од тада представља једно од најзначајнијих црквених обележја српских патријараха. Уз друге архијерејске инсигније – белу панакамилавку и архијерејско жезло, она се традиционално свечано уручује новоизабраним српским патријарсима током чина устоличења у Пећкој патријаршији, као симбол духовног јединства и континуитета Српске православне цркве. Новоизабраном патријарху Српске цркве се на груди ставља Панагија Срба светитеља, израђена у виду ланца завршеног масивним медаљоном у коме је изображена чеона представа Светог Саве Српског у пуној фигури.

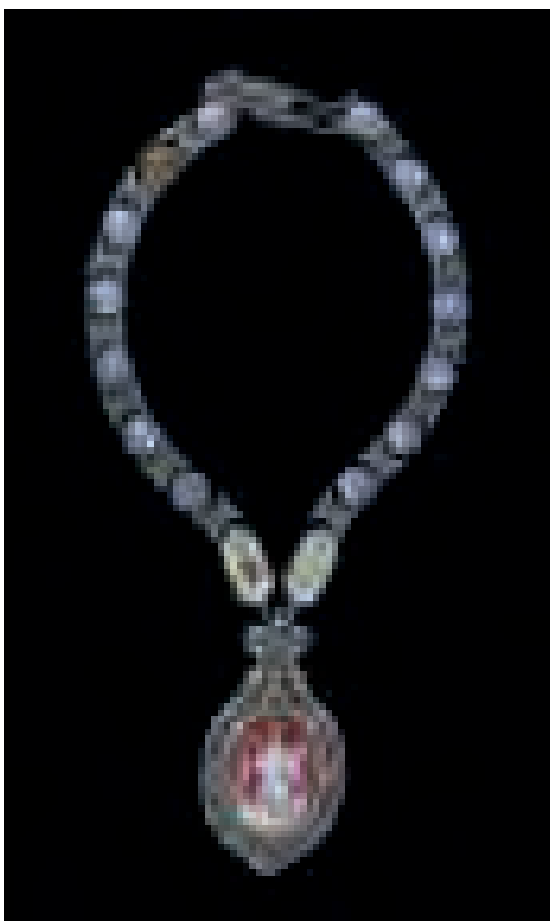
Панагија Срба светитеља први пут је уручена патријарху Димитрију 1924. године у Пећкој патријаршији од стране краља Александра Карађорђевића, на свечаности приликом његовог устоличења за патријарха у поновном васпостављању Српске патријаршије. Тим поводом при уручењу панагије први патријарх обновљене Српске патријаршије Димитрије изговорио је: „На панагији је свети лик нашег

великог светитеља, Светог Саве. Стављајући ову панагију на своје прси и гледајући на њој лик нашег светитеља, и ја и сви моји будући наследници сећаћемо се увек, колико је велико и колико је свето његово завештање. Које примамо као његови наследници и првостолници Цркве.”

Панагија Срба светитеља данас се чува у Двору Српске патријаршије у Београду, док се нацрти за њену израду, које је 1923. године урадио архитекта Пера Ј. Поповић, налазе у Музеју Српске православне цркве у Београду. У Музеју се чувају и оригинални ликовни предлошци за аквареле српских светитеља за панагију, а које је израдио Урош Предић 1923. године.

По нацрту Пера Поповића, који се састоји од једног већег централног овалног медаљона, четрнаест мањих кружних медаљона и два мања правоугаона медаљона која се кружно завршавају, сликар Урош Предић извео је минијатурне ликовне представе српских светитеља у акварелу. О томе сведочи писмо Уроша Предића од 19. новембра 1923, које је упутио председништву министарског савета, у коме наводи: „По налогу Њ. Светости Патријарха Димитрија, а по претходном споразуму са Господином





Председником министарског савета изradio сам за нову патриаршиску 'Панагију' седамнаест миниатур-акварела српских светитеља, и предао их лично Господину Председнику 27. јула ове год. Ове слике налазе се сада у Паризу где се по њима израђују у емаљу медаљони као саставни део 'Панагије' пројектоване од Г. Пере Поповића." У истом писму наводи да је због ситног облика слика радио по 8–9 сати дневно, и да је цео посао завршио за месец дана.

Панагија Срба светитеља израђена је у сребру са позлатом, симболизујући чистоту и архијерејско достојанство, у виду раскошне огрлице на ланцу, са четрнаест медаљона малих, елегантних кружних форми пречника 3,8 цм, на којима су у емајлу изведена попрсја српских светитеља и два уска правоугаона медаљона са кружим завршетком (4,2 × 5,5 цм), где су у емајлу приказани Свети Јован Крститељ и Свети архистратиг Михаило.

Ова панагија израђена је 1924. године у Паризу, о чему сведочи угравиран текст на полећини великог овалног медаљона у средини, који гласи: КРАЉ АЛЕКСАНДАР I И НИКОЛА II ПАШИЋ. ПРЕДСЕДНИК ВЛАДЕ. ЊЕГОВОЈ СВЕТОСТИ ПРВОМ ПАТРИЈАРХУ ТРЕЋЕ ОБНОВЉЕНЕ ПАТРИЈАРШИЈЕ ГОСПОДИНУ ДИМИТРИЈУ АРХИЕПИСКОПУ БЕОГРАДСКОМ 1924 године. По ободу медаљона са леве стране угравиран су аутори панагије: ПРОЈЕКТ П. Ј. ПОПОВИЋА. АРХИТ., ИКОНЕ: У. ПРЕДИЋА БЕОГРАД. На десној страни су подаци имена аутора израде панагије: ЕМАЉ: Mr CROIZET. ИЗРАДА: G. AUCOC. PARIS

Огрлица са медаљонима Срба светитеља израђеним у емајлу, богато је украшена и бисерима и разнобојним драгим камењем различитог облика и величина. Аплицирани драгуљи на панагији симболизују чврсту веру у Христа и хришћанске врлине, док бисери симболизују духовну чистоту. Драго камење и бисери су већином заступљени на централном овалном медаљону – панагији са четири симетрично распоређена декоративна крста опточена дуплом ниском бисера. Између бисера је изведен венац састављен од листића са уметнутим зеленим драгим камењем. Панагија се при врху завршава

архијерејском митром у рељефу са крстом, која је декорисана разнобојним драгим камењем, док је при дну изведена рељефна представа херувима у виду дечје главе са два раширена крила.

Медаљони са допојасним представама српских светитеља и медаљони са фигурама Светог Јован Крститеља и Светог архистратига Михаила међусобно су повезани флоралним декоративним елементима са крстовима у средини у јединственој раскошној целини на којој је окачен један већи централни овални медаљон (9,5 × 17,5 цм) са представом Светог Саве. Укупна дужина огрлице са ланцем износи 64 цм.

У централном овалном медаљону изведена је у техници емајла минијатурна ликовна представа Светог Саве, првог архиепископа Српске православне цркве и српског просветитеља, у стојећем фронталном ставу. Светитељ је одевен у свечани архијерејски орнат: бели стихар и епитрахил преко кога има богато декорисан бели сакос и велики омофор у златовезу. Исте декоративне обраде је и набедреник на десном боку и марамица за жезло које држи у левој руци. У подигнутој десној руци држи богато украшени златни крст. Урош Предић је Светог Саву представио као старијег архијереја светле пути, светлориђе косе, бркова и браде средње величине. На глави му је златна митра са два овална медаљона и крстом на врху. Око главе има златни ореол. Натписом је означен као први српски архиепископ и учитељ српски.

На ланцу су са леве и десне стране стране одоздо нагоре, у правоугаоном медаљонику са полукружним завршецима, приказани Свети Јован Крститељ у пуној фигури као

крилати кефалофорос који стоји на облацима и Свети архистратиг Михаило, представљен фронтално у пуној фигури у оклопу, са штитом и огњеним мачем.

У кружним медаљонима приказане су минијатурне допојасне фигуре српских светитеља – владара одоздо нагоре, са сигнатурама од којих неке због оштећења нису читљиве: Свети Јован Владимир, Свети Симеон Мироточиви, Свети Стефан Првовенчани, Свети краљ Милутин, Свети Стефан Дечански, Свети цар Урош и Свети кнез Лазар.

На десној страни ланца су одоздо нагоре попрај светих српских архијереја: Светог архиепископа Данила II, Светог архиепископа Никодима, Светог патријарха Јоаникија, Светог патријарха Јефрема, Светог патријарха Макарија, Светог архиепископа Максима и Светог Василија Острошког.

Изузев медаљона са ликовима српских светитеља, као и Светог Јована Крститеља и Светог Архангела Михаила, ланац је богато украшен стилизованим декоративним мотивима. Они доприносе свеукупном складном облику ове значајне церемонијалне архијерејске инсигније, која осим духовних поседује и културно-историјске и уметничке вредности. Она има нарочиту важност за Српску православну цркву јер се њоме представља саборно молитвено посредништво српских светитеља пред Богом и истиче континуитет Српске православне цркве још од времена Светог Саве.

ЛИТЕРАТУРА: Борозан 2020: 508–509, сл. 13; *Један век* 2022: 11–12, сл. 20; Борозан 2025: 497–498.

В. К.

90. Храм Светог Саве

перспективни приказ идејног решења

Милан Злоковић и Андреј Папков, 1926–1927. год.

оловка и туш на паусу; 52,5 × 66,8 цм

Музеј града Београда, Фондација Милан Злоковић,
инв. бр. ЛМЗ 1936

Решење које су на конкурс за светосавски храм на Врачару, 1926. године, предложили Милан Злоковић и Андреј Папков, често се, у литератури, сматра најуспешнијим пројектом овог конкурса. Грађевина је, међутим, значајно одступила од прописаних услова конкурса, док се, уједно, и понајвише приближила тадашњим токовима европске монументалне црквене архитектуре.

Пројекат карактеришу снажно централно кубе које доминира грађевином, као и кружни и полукружни волумени наглашено монолитно обликованог објекта. Грађевини је придодат и, асиметрично постављен, нижи звоник. Цела црква се истиче складом, у ком ниједан елемент није пренаглашен, док читава композиција подржава мотив централне куполе која је обликована у постсецесијском духу.

Као и код неких других решења са овог конкурса, предлог Злоковића и Папкова, такође, уводи мотиве који упућују на цркву Свете Софије у Цариграду. Међутим, њихов предлог се истиче посебном рафинираношћу и

одмереном интерпретацијом у духу савремених архитектонских тенденција. Овим се, уједно, и наглашава значај грађевине, али и њена позиција, као и позиција српске и југословенске престонице у којој се она подиже, у периоду између два светска рата.

Иако јасно утемељена у средњовековним узорима, архитектура објекта се истиче наглашеним експресионистичким карактером, са одређеном дозом хладноће. Црква је дата као тешка, монолитна, безорнаментална структура, истакнуте скулптуралности са обимним тремовима и придодатом кулом звоника. Као таква, она се у потпуности уклапа у тенденције сакралне архитектуре у Европи у трећој деценији XX века. Пројекат је, такође, препознатљив и по сјајној цртачкој презентацији, која подстиче монументалност и наглашава експресивност решења.

ЛИТЕРАТУРА: Кадијевић 2007: 215–216; Кадијевић 2019: 225–226; Мишић Б. 2022: 67–68.

Ђ. М.





91. Храм Светог Саве

перспективни приказ идејног решења
Петар и Бранко Крстић, 1926. год.
Оловка, акварел и гваш на папиру
Завод за заштиту споменика културе града Београда

Перспективни приказ идејног решења Храма Светог Саве на Врачару израдила су браћа Крстић као предложено решење за конкурс расписан 1926. године. Већи део радова је потом публикован у часопису *Рашка*. Конкурс је расписан тако да се од учесника очекивало да решења буду обликована у „српско-византијском стилу из доба кнеза Лазара”.

Пројекат браће Крстић, уз пројекат Злоковића и Папкова, представља најуспелије решење на овом конкурс, али, уједно, и решење које је знатно одступало од основних конкурсних захтева. Карактерише га маштовито компоновање маса које комбинује лонгитудиналност грађевине са наглашеним централним мотивом куполе. Цела композиција је употпуњена аркадним нивовима који формирају отворена дворишта, као и асиметрично постављеним монументалним звоником. У решењу се може препознати разрада претходног пројекта браће Крстић, израђеног за павиљон у Филадельфији.

Целокупно решење карактерише маштовит романтичарско-експресионистички приступ, како је примећено у литератури, са снажним

елементима ар деко обликовања, које прати целокупно стваралаштво Петра и Бранка Крстића. Аркадни нивои и тремови посебно оживљавају предложени пројекат дајући му карактер градске цркве, док се, као посебно необичан, истиче мотив прозорских низова на звонику.

Као и код већине других решења на курсу, и на овом пројекту се истиче масивна централна купола која доминира грађевином. Специфичност решења огледа се и у супротстављености централне масе грађевине, надвишене куполом, која се степенасто развија, подужном телу цркве којим се наглашава улазна партија, приступног степеништа и припрате. Својим маштовитим обликовањем и слободно схваћеним узорима и употребљеним мотивима, пројекат је значајно одступио од прописаних услова, што је, највероватније, утицало и на његов пласман на конкурс.

ЛИТЕРАТУРА: Кадиевић 2007: 216; Ignjatović 2016: 261–263; Просен 2023: 258.

Ђ. М.

92. Унутрашњост Храма Светог Саве на Врачару

Александар Дероко, 1926. год.
туш и акварел; 72 × 74 цм
Двор Патријаршије српске у Београду

Акварел ентеријера Храма Светог Саве у Београду из 1926. године представља део дипломског рада архитекте Александра Дерока. Њим је учествовао и на архитектонском конкурс из исте године, за идејно решење идеалне и монументалне „цркве српског православља”. Први конкурс одржан је 1879. године, али се готово још пола века нису стекле могућности за његово подизање. Акварел из 1926. године исказује Дерокове тежње ка националном, односно српско-византијском стилу у сакралној архитектури. То је наглашено и његовим записом у горњем левом углу, где на енглеском пише писаним словима *Cathedral Church at Belgrad (Jugoslavia), Middle-ages serbian style*. Дероко је својим текстовима и пројектним решењима исказао непоколебљиво убеђење да се једино право решење за пројектовање православних храмова може наћи у „најуспелијим узорима средњовековне архитектуре”. На конкурс је његов идејни пројекат понео откупну награду. Затим му је, шест година касније, поверена израда извођачког плана Храма – задатак који је извео заједно са Богданом Несторовићем, чији је рад на конкурс понео главну награду. Дероков задатак био је

уређење ентеријера и пластична декорација. Конкурским акварелом ентеријера Храма, изведен тушем и нијансама плавог акварела, успео је да интимистички дочара атмосферу присуства Божанственој Литургији, приказом зракова светла који падају кроз низ бифора и трифора са узвишене и монументалне куполе на десетине присутних верника у наосу, који су погнутих глава у молитви. Замишљено је да посматрач стоји у југозападном делу храма. Сличан акварел из 1928. године, изведен тушем и различитим нијансама окер акварела, који се такође чува на Двору Патријаршије српске, приказује готово исто храм, са разликом што посматрач стоји у северозападном делу, иза последњих стубова. Акварел из 1926. године приказује унутрашње зидове храма неукрашене, једино су на пандантифима представе анђела који придржавају куполу. Свештенство је приказао на амвону у предолтарском простору, пред широм отвореним Царским дверима. Иконостас је ниска камена преграда, са исклесаним биљним орнаментима и тордираним стубовима који раздвајају вертикално престоње иконе. Плава купола надвишена је крстом, која даје



средишњој вертикали преграде узвишеност и лепоту. Разазнају се само две престоне иконе – Богородице и Христа Сведржитеља. Најдетаљнији је приказ полијелеја, истог пречника као и купола. Њега украшава низ коластих аздија и молитва читљива спреда: „Оче наш иже јеси на небеси, да свјатитсја имја твоје,

да приде царство твоје [...]” На капителу северозападног стуба исклесано је Св. Сава.

ЛИТЕРАТУРА: Дероко 1925: 300–304; Дероко 1932; Дероко 1939: 27–28; Јовановић 1991: 63–69; Кадијевић 2025: 517–521.

Н. С.

93. Орден Светог Саве I степена професора др Милана Јовановића Батута

Радионица Huguenin-Frères, Ле Локл, Швајцарска
сребро, позлата, емајл, свила (моаре)

8,5 × 5,2 цм (знак ордена) 10,3 цм (ширина ленте),
9 × 8,7 цм (звезда ордена)

Архив САНУ, збирка одликовања, инв. бр. К1-9

Најдрагоценији део Збирке одликовања Архива САНУ, сматра се, представља ордење које је додељено професору др Милану Јовановићу Батуту, а који је крајем XIX и током прве половине XX века одликован многим значајним орденима и другим признањима. Био је носилац више степена Ордена Светог Саве, који су му додељивани као признање за фундаменталан допринос развоју савремене српске медицине, кроз развој хигијене и јавног здравља, и здравствено просвећивање народа. Орден Светог Саве IV реда додељен му је 1892. године, затим III реда 1896. године, II реда 1904. године, да би му 1927. године био додељен Орден Светог Саве I реда, превасходно због оснивања Медицинског факултета Универзитета у Београду (1920), чији је био и први декан. По њему се данас назива Институт за јавно здравље Србије „Др Милан Јовановић Батут”.

Орден Светог Саве I реда састоји се из два дела – крста и сребрне звезде. На предњој страни ордена налази се медаљон са представом Светог Саве. Одевен је у архијерејско одело,

односно зелено-плави сакос, са отвореним јеванђељем које придржава левом руком, док у десној руци има уздигнут крст за благосиљање. На глави има златну митру са црвеним медаљонима, као и златни ореол. Свети Сава је приказан у овалном прстену плаве боје, на коме се налази натпис *Тројцѣ свѣдѣ къса приобѣтѣ*. Медаљон је постављен на емајлирани малтешки крст, беле боје, са краковима плаве боје. Између кракова постављени су окружени позлаћени двоглави орлови. Над орденом је круна, закачена на плаво-белу ленту. На задњој страни ордена, у белом медаљону је написано 1883, што указује на годину када је краљ Милан Обреновић установио Орден Светог Саве. Други део одликовања се састоји од идентичног медаљона са представом Светог Саве, без круне, али аплицираног на осмокраку звезду од сребра.

ЛИТЕРАТУРА: Јовић 2002: 14, 16; Ацовић 2013: 94–97; Ацовић 2019: 383; Ацовић 2019а: 36; Крестић, Масалушић 2020: 119; Масалушић, Јовановић 2020: 369–370.

Н. С.



94. Орден Светог Саве III степена др Радослава Грујића

Радионица Huguenin-Frères, Ле Локл, Швајцарска
15. август 1929. год.
сребро, позлата, емајл
8,5 × 5,2 cm
Музеј Српске православне цркве, инв. бр. МСПЦ 1219

За допринос оснивању и раду Филозофског факултета у Скопљу, Орден Светог Саве III степена додељен је професору др Радославу Грујићу, указом од 15. августа 1929. године, на предлог Министарства просвете Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Простор Јужне Србије вековима је материјално и културно заостајао за време турске власти, тако да се оснивање универзитетског центра у Скопљу, чим се указала за то прилика после Првог светског рата, сматра једним од најзначајнијих просветних подухвата међуратног периода.

Кутија и лента ордена су изгубљене. На предњој страни ордена налази се медаљон са представом Светог Саве. Одевен је у архијерејско одело, са отвореним јеванђељем које придржава левом руком, док у десној руци има уздигнут крст за благосиљање. На глави има златну митру са црвеним медаљонима, као и златни ореол. Свети Сава је приказан у овалном прстену плаве боје, на коме се налази натпис *Троједоџъ сконџъ вѣса приобѣтѣ*. Медаљон је постављен на емајлирани малтешки крст, беле боје, са краковима плаве боје. Између кракова

су окружени позлаћени двоглави орлови, међутим, круна је сломљена и привезана за доњи део медаљона. На задњој страни ордена, у белом медаљону је написано 1883, јер је Орден Светог Саве установљен први пут указом краља Милана Обреновића 23. јануара 1883. године. Међутим, када је краљ Милан Први успоставио Орден Светог Саве, ту су прво били његови иницијали (М I). Измена је учињена након Мајског преврата (1903), да би и краљ Петар I Карађорђевић наставио да додељује Орден Светог Саве. До 1918. године, као и од 1918. до 1945. године, био је државни орден. Тада је измењена и боја сакоса Светог Саве, из црвене у зелено-плави. Додељиван је за заслуге на пољу културе, народне просвете, науке, јавних служби и Цркве, као и за заслуге према краљу, држави и нацији, и цивилним и војним лицима, тако да је предлог о одликовању Грујића дало Министарство просвете.

ЛИТЕРАТУРА: Ацовић 2013: 94–97; Ацовић 2019: 383; Ацовић 2019а: 36; Радовановић 2022: 55–56, 80.

Н. С.





95. Икона Светог Саве

Степан Фјодорович Колесников, око 1935. год.
уље на платну, позлата; 102 × 55 цм
Двор Српске патријаршије у Београду

Икона Светог Саве, рад руског емигранта Степана Фјодоровича Колесникова (1879–1955), из средине четврте деценије XX века, налази се на Двору Српске патријаршије у Београду, у престоној дворани, наспрам патријарашког престола. Колесников припада генерацији руских уметника емиграната који су 1920. године, након Октобарске револуције, напустили своју домовину – Царску Русију, оставивши у Краљевини Срба Хрвата и Словенаца запажен траг у ликовном животу, посебно Београда. Колесников је у Београд дошао као оформљени уметник: образовање је стекао на Царској академији уметности у Санкт Петербургу, где му је професор био и славни руски сликар Иља Рјепин. У Србији се, поред израде портрета и пејзажа, бавио и црквеним сликарством, сликајући иконе и живопис за бројне цркве и манастире.

Допојасни лик Светог Саве на икони у Двору Српске патријаршије рађен је по узору на традиционална иконографска решења српског средњовековног сликарства. Попрсје Светог Саве изведено је на златном фону са декоративним елементима који подражавају златне мозаичне плочице које се истичу на златној позадини. Колесников је на овој икони Светог

Саву насликао у средњим годинама живота, у репрезентативном фронталном ставу до појаса, енергичног лика, правилних црта лица, високог набораног чела, продорног погледа и крупних очију, правог дугачког носа и упалих образа. Лице му уоквирује таласаста, кестењаста коса и бркови и брада средње дужине, која се при доњем делу шири.

Одевен је у тамноцрвени полиставрион са златним крстовима. Рубови полиставриона декорисани су златном бордуrom опточеном бисерима и драгим камењем. Испод полиставриона се назире пурпурни стихар са златотканним наруквицама украшеним бисерима. Прекорамена има велики бели омофор са плавим крстовима и златним бордурама које су декорисане бисерима и драгим камењем. Око главе је златни ореол оивичен танком бордо линијом. Са једне и друге стране ореола исписана је сигнатура: СЋИИ САКА. При врху иконе је са леве и десне стране насликана по једна декоративна кружна розета са крстом у средишњем. Свети Сава је на икони приказан како подигнутом десном руком благосиља, а у левој држи склопљено јеванђеље у металном окову са богатом декорацијом.

Иако је допојасни лик Светог Саве изведен по општеприхваћеном иконографском образцу преузетом из српског портретног сликарства средњег века, на икони се осећају и извесна српско-руска и српско-византијска ликовна прожимања реализована савременим ликовним језиком. Портрет Светог Саве Степана Колесникова одликује се финим моделовањем фигуре уз акцентовање психолошког израза и карактера сигурним и прецизним цртежом и топлим колоритом који се истиче на златном фону. Сигуран цртеж, вешта моделација, осећање за пластичност и брижљиво обликовање декоративних елемената одражавају стил снажне уметничке личности код које се прожимају традиционални и модерни стилски изрази. О томе да је ова икона била у сагласности са уметничким сензибилитетом тадашњег патријарха Варнаве, сведочи њено масовно репродуковање за потребе Српске патријаршије. Њене штампане каширане репродукције на дасци некада су се налазиле у скоро свакој просторији Патријаршије.

ЛИТЕРАТУРА: Вујовић 1978: 49–66; Вујовић 1994: 54–56; Анђелковић 2013: 52–53; Марковић, Межински Миловановић 2020: 184–185; *Руска емиграција у Београду*: 59–60; Борозан 2025: 501–502.

В. К.





96. Свети Сава благосиља краља Александра

Урош Предић, 1935. год.

Фото-репродукција, 23,7 × 11,2 цм

Колекција Милоша Јуришића у Београду

Црно-бела фотографија представља једино сачувано сведочанство о некадашњој слици Уроша Предића Свети Сава благосиља краља Александра I Карађорђевића, која је у међувремену изгубљена. На овој композицији Свети Сава је приказан у пуној фигури, издужених пропорција у полупрофилу. Одевен је у архијерејску одежду: стихар, узани сакос, омофор и набедреник на коме је извезен медаљон са Христовим допојасним ликом. Светитељ је представљен у позним годинама живота без митре, са ореолом око главе, проседе косе, браде и бркова, како обема рукама благосиља краља Александра Карађорђевића. Поред Светог Саве, са леве стране приказан је престолонаследник Петар Карађорђевић као дечак, погледа упртог ка Светом Сави. У позадини, на левој страни слике, као декоративни елемент приказан је монолитни стуб кружног пресека са базом, а иза главе светитеља је тамна драперија. Сасвим испред, у првом плану, лево, представљен је у молитвеном положају клечећи, раширених руку краљ Александар I Карађорђевић, који је дао велики допринос у васпостављању Српске патријаршије и развијању светосавског култа у српској култури и уметности између два светска рата.

Огрнут владарским плаштом, краљ Александар десном испруженом руком показује на зграду некадашње Гимназије краља Александра на Топчидеру. Зграда Гимназије краља Александра, првобитно под називом „Дом краља Александра I за ученике средњих школа у Београду”, грађена је од 1930. до 1933. године, наменски за потребе школовања питомаца Мушке гимназије краља Александра I Карађорђевића. Данас се у згради налази Архив Југославије.

С обзиром на то да је слика била постављена на једном уском пиластру у Гимназији, композиција је прилично збијена, што се види и по пропорцијама слике која је висока и сужена. О томе сâм Урош Предић у својој аутобиографији каже: „Слику св. Саве за Гимназију – интернат краља Александра на Дедињу, према скученом месту на пиластру на ком слика стоји морао сам да осудим на незгодан висок, а узан формат. Композиција је збијена. Краљ Александар клечећи сасвим близу до ногу престола није имао места да држи у рукама модел своје задужбине, већ показује десном руком у позадини слику Гимназије онако како она изгледа у природи, као да је светитељ преместио свој трон у Топчидер. *Licentia artistica*. И



одело св. Саве морало је да одступи од широког, историјски прописаног фелона у корист узаног 'сакоса' из познијих времена.”

И поред свих ограничавајућих чинилаца, приликом извођења ове слике Урош Предић је својим умешним ликовним рукописом дефинисао њено композиционо решење. Кроз сопствени уметнички доживљај, указујући

на традиционалну вековну везу светосавља са српским владарима, Предић је овим делом симболично представио јединство вере и државе тог времена.

ЛИТЕРАТУРА: Борозан 2020: 510, сл. 17; Борозан 2022: 44; Борозан 2025: 500–501.

В. К.

97. Икона Светог Саве у Студеници

Горан Јовић, 2015. год.

јајчана темпера на дасци; 29,8 × 34,8 × 3 цм

Манастир Студеница

Икона Светог Саве у манастиру Студеници приказује студеничког архимандрита Саву као младог човека, бујне смеђе косе до рамена, са тонзуром, и дугом смеђом брадом, која му пада низ груди. Одевен је у ружичасти подрасник, са маслинастом расом. Око главе има ореол тамноцрвене боје. Сигниран је кв. љка арх. српски. Седи на столици без наслона, на плавом јастуку, стопала ослоњених на шестострани подножник. Десном руком на коленима придржава развијени свитак, док се спрема да испишује текст црним пером, које држи уздигнуто у левој руци изнад свитка. Лево је насликана катедра, на којој је прибор за писање. У доњем десном и левом углу, на поду се налазе две амфоре. У позадини, иза Светог Саве насликана је Богородичина црква манастира Студенице на десној страни, белих мермерних фасада, са плавим сенкама. Представљена је у визури са источне стране, тако да се гледа на апсиду са трифором, и куполу са крстом, обојену у црвено под луковима око прозора,

на кубичном постољу. Лево иза Светог Саве је Краљева црква. Виде се две стране: предња заклоњена иза катедре са прибором за писање, и бочна на којој се види само бифора. Насликана је и осмострана купола, такође обојена у црвено око прозора са транзенама, надвишена крстом у кругу. Небо је тамније окер боје. Преко обе грађевине, а иза Савиног лика, простира се плави покров са браон шарама и ресама на крајевима.

Форме су дефинисане и јасне, експресионистички слободно изведене, без уобичајеног строгог следовања предлошку.

Широки обод иконе обојен је тамнозеленом бојом, у које залазе бели крстови обе цркве. Благо издигнути, танки део рама иконе је обојен у светлоокер нијансу, док су широки оквир и ивице даске обојене маслинастозеленом бојом.

ЛИТЕРАТУРА: Непубликовано.

Н. С.



98. Икона Светог Саве Српског са житијем

Јелена Хинић (сликар) и Оливер Томић (идеатор
програма и иконографије), 2025. год.
плоча од липових дасака, јајчана темпера са позлатом
24к; 118 × 176 цм
Манастир Ковилъ

У централном пољу иконе је лик Светог Саве највише по узору на његов портрет из Милешеве (1221–1227). Свети држи модел цркве Светих Арханђела у манастиру Ковиљу чији је био ктитор, према житијима и потоњем предању. Ради препознатљивости храма, он носи макету постојеће грађевине (1741–1749), која је стилизована у складу са маниром средњег века, са нешто већим ступњем реализма.

У полукружном сегменту иконе изнад лика Светог Саве приказан је Сабор Арханђела Михаила и Гаврила, којима је саборни храм манастира посвећен. У кружним медаљонима у истом регистру су попрсја Светог Саве Освећеног и Светог Јована Претече са друге стране, по узору на фреске у Студеници (1208/1209), где су они такође истакнути и један наспрам другог. Свети Јован има уобичајени крст, док Свети Сава Освећени држи икону Богородице Тројеручице, коју је први српски архиепископ добио на дар у Јерусалимском манастиру током свог поклоничког путовања.

Око лика Светог Саве, на десној и левој страни распоређено је шеснаест сцена из његовог живота, одабраних из узора XVII века (Хиландарске трпезарије из 1621/22. и житије

иконе у Морачи из 1644/45). Догађаји су распоређени у две вертикалне колоне око главног лика светитеља, хронолошки се ређајући од озго надолу, прво са леве стране, а потом са десне. Са леве стране су: 1. Рођење Светог Саве 2. Бекство на Свету Гору и примање монашког пострига 3. Сусрет са оцем Симеоном на Атосу 4. Упокојење преподобног Симеона 5. Друго мироточење преподобног Симеона и измирење браће (у Студеници) 6. Свети Сава пише у Горњој испосници 7. Рукоположење у архијерејски чин (у Никеји) 8. Крунисање брата Стефана (у Жичи). Са десне стране су: 9. Васкрсавање брата Стефана 10. Устоличење Арсенија за новог архиепископа 11. Путовање Светог Саве у Свету Земљу 12. Море храни Светог Саву 13. Упокојење Светог Саве (у Трнову) 14. Пренос моштију Светог Саве (у Милешеву) 15. Чуда на гробу Светог Саве 16. Спаљивање моштију Светог Саве (на Врачару).

За девет сцена постоје претходнице у циклусима XVII века, али су у њих унете новине, нарочито у погледу историјске веродостојности, а седам композиција је у потпуности осмишљено за ову прилику: Друго мироточење са измирењем браће (5) са стилизованом



тврђавом Маглич у позадини; Свети Сава пише у Горњој испосници (6), са препознатљивим топографским детаљима, сцена додата циклусу како би се нагласили књижевни рад и склоност ка тиховању Светог Саве; Рукоположење у архијерејски чин (7) у Никеји; Васкрсавање брата Стефана (9); Чуда на гробу светог Саве (15), лоцирана насликаним детаљима просторно у Милешеву, а временски у отомански период; Спаљивање моштију светог Саве (16), као транспоноване у средњовековни стил истоимене слике Стевана Алексића (1912), уз додатак планине Авале и београдске тврђаве, као и са попрсјем Светог Саве изнад пламена, уоквиреног мандорлом која контуром наговештава изградњу будућег храма на Врачару.

За култни контекст ове иконе (пored модела храма у руци Светог Саве) најважнија је сцена која се простира скоро читавом ширином њене доње ивице: Чудо Свеог Саве са ледом у Ковиљу, описано у Житију Светог, али до сада не и илустровано. У тренутку напетости на ивици рата између Угарске и Србије, између већ две постројене војске, Свети Сава

се укључио у трагање за дипломатским решењем у име свог брата Стефана. Приликом преговора са угарским краљем Андријом II (1205–1235), затражио је да му се, због велике врућине, у вино стави лед, који краљ, практично на бојном пољу, није са собом имао. Стога се Свети молитвено обратио Господу који је са неба сручио онолико леда колико је било потребно, после чега је мађарски краљ изашао у сусрет Савиним захтевима, обуставио непријатељства и чак Светом дао привилегију да на том месту, у оквиру Угарског краљевства, подигне православни храм. Представа на ковиљској икони приказује оба догађаја: само чудо са ледом на левој страни и подизање прве цркве манастира Ковиља, на десној.

У стилском погледу, икона у основи следи узор српског сликарства прве половине XIV века, уз изванредан број детаља из репертоара православне уметности поствизантијског периода.

ЛИТЕРАТУРА: Непубликовано.

Ј. Х. и О. Т.

СВЯТЫЙ

СВЯТЫЙ

ПЕРВЫЙ

ПЕРВЫЙ



Списак скраћеница

Глас СКА = Глас Српске краљевске академије

Гласник ДКС = Гласник Друштва конзерватора Србије

Гласник СПЦ = Гласник Српске православне цркве

Гласник СУД = Гласник српског ученог друштва

ДИУС = Друштво историчара умености Србије

ЗЛУМС = Зборник за ликовне уметности Матице српске / Зборник Матице српске за ликовне уметности

ЗМПУ = Зборник Музеја примењене уметности

ЗМСДН = Зборник Матице српске за друштвене науке

ЗМСИ = Зборник Матице српске за историју

ЗМСКЈ = Зборник Матице српске за књижевност и језик

ЗНМ = Зборник Народног музеја

ЗРВИ = Зборник радова Византолошког института

ЛМС = Летопис Матице српске

ПКЈИФ = Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор

РЗЗСК = Републички завод за заштиту споменика културе

САНУ = Српска академија наука и уметности

Споменик СКА = Споменик Српске краљевске академије

СПЦ = Српска православна црква

ССЗН = Стари српски записи и натписи I–VI, прир. Љ. Стојановић, Београд 1902–1926.

ХЗ = Хиландарски зборник



ГМКМ = Glasnik Muzeja Kosova i Metohije

- Бубало 2009: Ђ. Бубало, *Да ли су краљ Свешан Првовенчани и његов син Радослав били савладари?*, ЗРВИ 46 (2009) 201–229.
- Бубало 2020: Ђ. Бубало, *Још једном о јодини смрти краља Свешана Првовенчаног*, у: „Свешан Првовенчани и његово доба“, Зборник радова, књ. 42, ур. И. Коматина, Београд 2020, 99–118.
- Бубало 2025: Ђ. Бубало, *Законодавно дело Свешан Саве*, у: *Свешан Сава: 1175–2025: шемајски зборник јоводом 850 јодина од рођења Свешан Саве*, ур. Т. Ракићевих, М. Матић, Београд, 66–115.
- Валтрових 1886: М. Валтрових, *Српске црквене стварине на будим-пешанској, земаљској изложби (нашавак)*, Старица 3 (1886) 75–95.
- Василић, Теодорових-Шакота 1957: А. Василић, М. Теодорових-Шакота, *Кашало ризнице манастира Пеће иширијарије*, Приштина.
- Васиљев 1992: Љ. Васиљев, *Орнаментика у рукописима Гаврила Тројичанина*, у: *Бирилске рукописне књије Библиотекe Машице српске*, књ. 3, *Псалтир Гаврила Тројичанина из 1643. јодине*, ур. В. Јерковић, Нови Сад, 47–53.
- Васић 1970: П. Васић, *Димитрије Аврамових*, Београд.
- Васић 1978: П. Васић, *Зограф Сшаноје и његово дело*, ЗЛУМС 14 (1978) 325–337.
- Витезових 2012: М. Витезових, *Цар Иван Четврти, његов монументални летиоис свешан и култи Свешан Саве у Русији*, у: *Свешан Сава у руском царском летиоису*, Београд, 9–30.
- Војводић 2010: Д. Војводић, *Слика свешане и духовне власи у српској средњовековној уметности*, ЗЛУМС 38 (2010) 35–78.
- Војводић 2015: Д. Војводић, *Путеви и фазе уобличавања средњовековне иконографије Свешан Саве Српској*, у: *Зборник радова Ниш и Византија* 13, ур. М. Ракоција, Ниш, 49–73.
- Војводић 2016: Д. Војводић, *Родословне предсаве и идеја ирародијелства у манастиру Сшуденици*, у: *Манастир Сшуденица – 700 јодина Краљеве цркве*, ур. Љ. Максимових, В. Вукашиновић, Београд, 253–265.
- Војводић 2019: Д. Војводић, *Ка царском досијансви краљевске власи. Владарске инсигније и идеологија у доба првих Немањића*, у: *Краљевство и архиепископија у српским и иморским земљама Немањића*, ур. Љ. Максимових, С. Пириватрић, Београд, 315–354.
- Војводић 2019а: Д. Војводић, *Поршети великој жујана Свешана и великој кнеза Вукана*, у: *Духовно и културно наслеђе манастира Сшуденице. Древност, иосијаност, савременост*, ур. М. Марковић, Београд, 49–52, кат. бр. 14.
- Вујновић 2019: А. Вујновић, *Аиосиол Срба. Поршети и иконе Свешан Саве Српској*, Београд.
- Вујових 1978: Б. Вујових, *Сшјетан Фјодорович Колесников (1879–1955)*, Свеске ДИУС 5–6 (Београд 1978) 49–66.
- Вујових 1994: Б. Вујових, *Улоа руских уметника у развоју ликовне културе у Србији*, у: *Руска емиграција у српској култури XX века, зборник радова*, књ. 2, ур. М. Сибиновић и др., Београд, 54–60.
- Вујових 1996: Б. Вујових, *Саборна црква у Беграду*, Београд.
- Вучковачки-Савић 1957: В. Вучковачки-Савић, *Георгије Сшјанових, сликар из прве јоловине XVIII века*, ЗМСДН 17 (1957) 55–75.
- Голубових 1990: Б. Голубових, *Георгије Сшјанових (?–1746)*, Нови Сад.
- Грбић 1992: Д. Грбић, *Палеографски опис Псалтира Гаврила Тројичанина из 1643. јодине*, у: *Бирилске рукописне књије Библиотекe Машице српске*, књ. 3, *Псалтир Гаврила Тројичанина из 1643. јодине*, ур. В. Јерковић, Нови Сад, 5–46.
- Грбић и др. 1993: Д. Грбић и др., *Бирилске рукописне књије Библиотекe Машице српске*, књ. 4, *Псалтири*, Нови Сад.
- Грујић 1939: Р. М. Грујић, *Стварине манастира Ораховице у Славонији*, Београд.
- Грујић 2012: Р. М. Грујић, *Духовни живој Срба у Војводини*, Београд.
- Дебљових-Ристић 2017: Н. Дебљових-Ристић, *Бифоре са зајадне фасадe Бојородичине цркве у Сшуденици – анализа облика и скулпторалне декорације*, Саопштења 49 (2017) 25–42.
- Дероко 1925: А. Дероко, *Једна ишребна оријентација у нашој уметности*, Покрет 43–46 (1925) 300–304.
- Дероко 1932: А. Дероко, *Како шреба да изгледа будући монументални храм Свешан Саве*, Време (Београд, 10. фебруар) 2.

- Дероко 1939: А. Дероко, *Некадашњи и данашњи православни храмови*, Братство (Сарајево 1939) 27–28.
- Давидов 1970: Д. Давидов, *Иконе XVIII века из Николасевске цркве у Спашару Сланкамену*, ЗЛУМС 6 (1970) 333–363.
- Давидов 1971: Д. Давидов, *Манасијир Хиландар на бакорезима XVIII века*, ХЗ 2 (1971) 143–171.
- Давидов 1983: Д. Давидов, *Српски бакорези XVIII века*, Нови Сад.
- Давидов 1997: Д. Давидов, *Хиландарска графика*, Бајина Башта.
- Давидов 2004: Д. Давидов, *Светиојорска графика*, Београд.
- Давидов 2006: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Београд.
- Давидов 2011: Д. Давидов, *Српска Свештографска Беч 1741*, Нови Сад.
- Даутовић 2016: В. Даутовић, *Династичка књижевност и лична побожност Обреновића: даривање цркава бојослужбеним предметицама и утварима*, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе* 4, ур. А. Марушић, А. Боловић, Горњи Милановац, 143–196.
- Даутовић 2023: В. Даутовић, *Капелна сликарство краљице Драге Обреновић*, у: *Ризница Саборне цркве у Београду*, Београд, 259.
- Доментијан 1865: Доментијан, *Живот светог Симеона и светог Саве*, прир. Ђ. Даничић, Београд.
- Доментијан 1938: Доментијан, *Живот светог Саве и светог Симеона*, прир. В. Ђоровић, Београд.
- Доментијан 1965: Доментијан, *Живот Светог Симеона и Светог Саве*. Написао Доментијан, изд. Ђ. Даничић, Београд.
- Доментијан 1988: Доментијан, *Живот Светог Саве и Живот Светог Симеона*, прир. Д. Богдановић, Београд.
- Доментијан 2003: *Живот светог Саве од Доментијана*, ур. Љ. Јухас-Георгиевска, Београд. Дучић 1866: Н. Дучић, *Српске сликарне. Опис једне сликарне зграде*, Српско-далматински магазин 25 (1866) 181–187.
- Дучић 1877: *Крмчија морачка. Опис рукописне – Фолијеве предговори – Градски закон*, Гласник СУД 8, Београд 1877.
- Ђока Миловановић 1850–1919: *Ђока Миловановић 1850–1919*, Београд.
- Ђорђевић 1986: И. Ђорђевић, *О најстаријем сликарству у савременој Бојородичиној цркви*, Православље 460 (15. мај 1986) 4–5.
- Ђурић 1966: В. Ј. Ђурић, *Мозаичка икона Бојородице Огњеној из манастира Хиландара*, Зограф 1 (1966) 16–20.
- Ђурић 1974: В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Јујославији*, Београд.
- Ђурић 1979: В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовој доба*, у: *Међународни научни скупи Сава Немањин – Свети Сава. Историја и предање*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 245–258.
- Ђурић 1992: В. Ј. Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, Зограф 22 (1992) 13–27.
- Ђурић и др. 1990: В. Ђурић и др., *Пећка илустрација*, Београд.
- Ђурић В. 1995: В. Ј. Ђурић, *Узори Светог Саве*, ЛМС 455/3 (1995) 491–498.
- Ђурић 1988: С. Ђурић, *Капелна живопис*, у: *Блаво манастира Савуденице*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 127–136.
- Ђурић 1988–1989: С. Ђурић, *Савуденички иоршал и олтаска шрифора*, Саопштења 20–21 (1988–1989) 7–18.
- Ђурић С. 1995: С. Ђурић, *Хиландарска Бојородица Тројеручица*, у: *Казивања о Светог Гори*, ур. М. Јанковић, Београд, 100–113.
- Живковић 2019: М. Живковић, *Најстарије зидно сликарство Бојородичине цркве у Савуденици и његова обнова у XVI веку*, Београд (докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Београду).
- Живковић 2019а: М. Живковић, *Бојородица Савуденичка*, у: *Духовно и културно наслеђе манастира Савуденице. Древност, иосијаност, савременост*, ур. М. Марковић, Београд, 59–60, кат. бр. 20.
- Живковић 2019б: М. Живковић, *Свети Сава Јерусалимски*, у: *Духовно и културно наслеђе манастира Савуденице. Древност, иосијаност, савременост*, ур. М. Марковић, Београд, 62, кат. бр. 22.
- Живковић 2019в: М. Живковић, *Најстарији на надрешнику иоршала између иријаше и наоса*, у: *Духовно и културно наслеђе манастира Савуденице. Древност, иосијаност, савременост*, Београд, 62–63, кат. бр. 23.

- Живковић 2019г: М. Живковић, *Књишорски најиис о јодизању и живойисању Бојородичине цркве*, у: *Духовно и културно наслеђе манастира Спуденице. Древност, јосјојаносјм савременост*, Београд, 48–49, кат. бр. 13.
- Задужбине Косова 1987: *Задужбине Косова: сјоменици и знамења срјској народа*, ур. А. Јевтић, Призрен.
- Зековић, Гулан 2010: С. Зековић, Ј. Гулан, *Иконостас исјоснице Св. Саве Освећеној у Кареји*, Гласник ДКС 34 (2010) 147–149.
- Икона 2011: *Икона срјска духовна и исјоријска слика*, ур. А. Столић, Београд.
- Један век 2022: *Један век од васјосјављања Срјске Пајријаришије 1920–2020*, ур. В. Радовановић, Београд.
- Јовановић 1991: З. М. Јовановић, *Александар Дероко*, Београд.
- Јовановић 1976: М. Јовановић, *Срјско сликарсјво и графика у доба романјизма*, Нови Сад.
- Јовановић М. 1998: М. Јовановић, *Урош Предић*, Нови Сад.
- Јовановић Т. 1998: Т. Јовановић, *Хиландарски шјиик јрема јрејису шаха монаха Марка*, ХЗ 10 (1998) 235–277.
- Јовановић 2021: Т. Јовановић, *Срјски јрејиси Теодосјјевој Жијија Свејоја Саве у односу на Теодулов јрејис*, у: *Дани срјскоја духовној преображења 27. Средњи век у срјској науци, исјорији, књижевностии и умейностии 11*, ур. Г. Јовановић, Деспотовац, 49–78.
- Јовановић 2023: Т. Јовановић, *Нови јрејис Доменјијановој жијиј Свејој Саве*, ПКЈИФ 88 (2022) 2023, 107–115.
- Јовић 2002: П. Јовић, *Милан Јовановић Бајшуй (1847–1940)*, у: *Живой и дело срјских научника*, књ. 8, ур. Милоје Р. Сарић, Београд, 1–28.
- Јонић 2019: Ј. Јонић, *Духовне димензије Посланице ијуману Сјиридону Свејоја Саве у конјексју срјске средњовековне јосланице*, Црквене студије 16 (Ниш 2019) 389–398.
- Кадијевић 2007: А. Кадијевић, *Један век јражења националној сјила у срјској архишекјури (средина XIX – средина XX века)*, Београд.
- Кадијевић 2019: А. Кадијевић, *Свејша Софија у Цариграду као узор срјских архишекаша новијеј доба*, Зограф 43 (2019) 215–230.
- Кадијевић 2025: А. Кадијевић, *Цркве Свејој Саве из новијеј времена*, у: *Свејши Сава: 1175–2025: Темайски зборник јоводом 850 јодина од рођења Свејој Саве*, ур. Т. Ракићевић, М. Матић, Београд, 512–534.
- Кајмаковић 1977: З. Кајмаковић, *Зограф Георјије Мишјрофановић*, Сарајево 1977.
- Кајмаковић 1977а: З. Кајмаковић, *Козма – Јован*, ЗЛУМС 13 (1977) 99–115.
- Карејски шјиик 1985: *Карејски шјиик*, фототипско издање, пр. Д. Богдановић, Београд – Нови Сад.
- Кашанин и др. 1986: М. Кашанин и др., *Манастир Спуденица*, Београд.
- Коларић 1960: М. Коларић, *Сјрани умейници у Београду у XVIII и XIX веку*, Годишњак града Београда 7 (1960) 197–207.
- Коларић 1966: М. Коларић, *Класицизам код Срба*, књ. 3, Београд.
- Коларић 1977: М. Коларић, *Борђе Крсјић*, Београд.
- Косановић 1871: С. Косановић, *Срјске сјарине у Босни. Неколике биљешке*, Гласник СУД 29 (1871) 158–188.
- Костић 2013: А. Костић, *Предсјава Свејши Сава мири браћу у срјском црквеном сликарсјву XIX века*, ЗЛУМС 41 (2013) 33–49.
- Котарчић 1987: Љ. Котарчић, *Две јовеле влашких владара манастиру Милешеви из XVII века*, у: *Милешева у исјорији срјској народа, мејународни научни скуј јоводом седам и јо векова јосјојања*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 267–277.
- Краут 1985: В. Краут, *Исјорија срјске графике од XV до XX века*, Горњи Милановац.
- Крестић, Масалушић 2020: В. Ђ. Крестић, Б. Масалушић, *Збирка одликовања архива САНУ*, Београд.
- Кусовац 1976: Н. Кусовац, *Слике Паје Јовановића у цркви Св. Николе у Сремским Карловцима*, у: *Грађа за јроучавање сјоменика кулјуре Војводине*, књ. 6/7, ур. В. Татић, Нови Сад, 313–318.
- Кусовац 1978: Н. Кусовац, *Борђе Крсјић (1851–1907)*, Крагујевац.
- Кусовац 2001: Н. Кусовац, *Сликар Борђе Крсјић 1851–1907*, Београд.
- Кусовац и др. 2002: Н. Кусовац и др., *Сјеван Тодоровић (1832–1925)*, Београд – Нови Сад.

- Кусовац 2010: Н. Кусовац, *Паја Јовановић*, Београд.
- Кучековић 2019: А. Кучековић, *Бојородичина црква у Свуденици 1740. године*, у: *Духовно и културно наслеђе манастира Свуденице: духовносћ, ђосћојаносћ, савременосћ*, ур. М. Марковић, Београд, 347–348, кат. бр. 206.
- Лазић 2022: М. Лазић, *Божидар Вуковић: Између исћорије и имаинације*, Београд – Нови Сад
- Лесек 1992: М. Лесек, *Марћиначки сликари у XVIII и ђрвој ђоловини XIX века*, Сунчани сат 1/2 (Сремска Митровица 1992) 23–33.
- Максимовић 1971: Ј. Максимовић, *Срћска средњовековна скулћђура*, Нови Сад.
- Макуљевић 2006: Н. Макуљевић, *Умећносћ и национална идеја у XIX веку: сисћем евројске и срћске визуелне кулћуре у служби нације*, Београд.
- Мандић 1956: С. Мандић, *Оћкривање и конзервација фресака у Свуденици*, Саопштења 1 (1956) 39–41.
- Мањагин, Танић 2004: В. Г. Мањагин, Д. Танић, *Исћина о Ивану Грозном*, Београд.
- Марјановић-Душанић 2004: С. Марјановић-Душанић, *Молићве свећих Симеона и Саве у владарском ђроћраму краља Милућина*, ЗРВИ 41 (2004) 235–250.
- Марковић 2009: М. Марковић, *Прво ђућовање свећој Саве у Палесћину и ђејов значај за срћску средњовековну умећносћ*, Београд.
- Марковић 2016: М. Марковић, *Михаило Асћраја и фреске Краљеве цркве у Свуденици*, у: *Манастир Свуденица – 700 ђодина Краљеве цркве*, ур. Љ. Максимовић, В. Вукашиновић, Београд, 173–184.
- Марковић 2022: М. Марковић, *Занемарени подаци о ђодини изграђе Бојородичине цркве у Свуденици*, Зограф 46 (2022) 33–55.
- Марковић, Межински Миловановић 2020: И. Марковић, Ј. Межински Миловановић, *Срћска црква руска рука*, Београд, 149–151.
- Мартиновић 2020: М. Мартиновић, *Рукојисне књие манастира Усћења Пресвеће Бојородиве у Морачи*, Археографски прилози 42 (Београд 2020) 75–119.
- Масалушић, Јовановић 2020: Б. Масалушић, М. Јовановић, *Збирка одликовања Архива САНУ*, Београд.
- Матић 2017: М. Матић, *Срћски иконојис у доба обновљене Пећке ђаћријаршије 1557–1690*, Београд.
- Матић 2017а: М. Матић, *Свећи Сава и Свећи Симеон срћски*, у: *Срћско умећничко наслеђе на Косову и Мејохији: иденћићшеј, значај, ујроженосћ*, ур. М. Марковић, Београд, 474–475, кат. бр. VII. 11.
- Матић 2019: М. Матић, *Ванвременски свећ хришћанске васељене: живојис и скулћђура манастира Свуденице*, у: *Кулћурно наслеђе манастира Свуденице*, ур. М. Анћелковић, М. Матић, Манастир Студеница, 149–198.
- Матић 2019а: М. Матић, *Кћићјорски ђорћрећи у срћском сликарсћву 16. и 17. века*, у: *Наука без ћраница II. Одјеци – Међународни шемајски зборник*, ур. М. Лончар-Вујновић, Косовска Митровица, 227–252.
- Матић 2019б: М. Матић, *Свећи Сава и Свећи Симеон срћски са сценама из живојша Свећој Саве*, у: *Духовно и кулћурно наслеђе манастира Свуденице. Древносћ, ђосћојаносћ, савременосћ*, ур. М. Марковић, Београд, 387–389, кат. бр. 231.
- Матић 2025: М. Матић, *Од ћринца до монаха: ћредсћаве младосћи Свећој Саве у срћском ђосћвизанћијском сликарсћву*, у: *Свећи Сава 1175–2025: Темайски зборник ђоводом 850 ђодина од рођења Свећој Саве*, ур. Т. Ракићевић, М. Матић, Београд, 358–403.
- Матић, Анћелковић 2022: М. Матић, М. Анћелковић, *Ећићрафика и иденћићшеј кулћурној наслеђа: о оћкривању свуденичкој кћићјорској најћиса из 1208/09. ђодине*, у: *Насљеђе и иденћићшеј(и)*, ур. Ј. Пандуревић, Бања Лука, 307–326.
- Матић и др. 2022: М. Матић и др., *Музеј Срћске ћравославне цркве*, Београд.
- Медаковић 1958: Д. Медаковић, *Графика срћских шћамћаних књиа XV–XVIII века*, Београд.
- Медаковић 1964: Д. Медаковић, *Сћари срћски дрворез*, Београд.
- Медаковић 1987: Д. Медаковић, *Ризница манастира Милешеве (Прилој реконсћрукцији)*, у: *Милешева у исћорији срћској народа, Међународни научни скулћ ђоводом седам и ђо векова ђосћојања*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 221–229.
- Медаковић 1988: Д. Медаковић, *Барок код Срба*, Загреб.
- Медаковић 2021: Д. Медаковић, *Срћски сликари од XVIII до XX века*, Нови Сад.

Мереник 2019: С. Мереник, *Крси Свејој Саве, у: Духовно и културно наслеђе манастира Сјуденице. Древности, јосиојаности, савремености*, ур. М. Марковић, Београд, 311–313, кат. бр. 174.

Микић 2005: О. Микић, *Српско сликарство од 18. до 20. века*, Нови Сад.

Микић, Шелмић 1979: О. Микић, Л. Шелмић, *Дело Павла Симића (1818–1876)*, Нови Сад.

Милеуснић 2001: С. Милеуснић, *Музеј Српске православне цркве*, Београд.

Миловановић 2008: Д. Миловановић, *Ризнице манастира Хиландара, сјудујска колекција 1*, Београд.

Милосављевић 2010: Д. Милосављевић, *Изјубљена ризница манастира Милешево*, Београд.

Милошевић 1979: Д. Милошевић, *Иконографија Свејој Саве у средњем веку*, у: *Међународни научни скупи Сава Немањић – Свети Сава. Историја и његање*, ур. В. Ђурић, Београд, 279–316.

Мильковић 2002: Б. Мильковић, *Сликаство зајадној улаз у манастир Сјуденицу из 1208/9. године*, у: *Трећа југословенска конференција византологија*, ур. Љ. Максимовић и др., Београд–Крушевац, 183–188.

Мильковић 2007: Б. Мильковић, *Повести о чудотворним иконама манастира Хиландара*, Зограф 31 (2007) 219–228.

Мильковић 2008: Б. Мильковић, *Жићја свејој Саве као извори за историју средњовековне уметности*, Београд.

Мильковић 2011: Б. Мильковић, *Икона Бојородице Галакшијофусе из испоснице Свејој Саве Освећеној у Кареју*, у: *На њајовима Војислава Ј. Ђурића*, ур. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, 177–184.

Мильковић 2015: Б. Мильковић, *Хиландарски њумански шјај*, у: ПЕРИОЛОС, *Зборник у части Мирјане Живојиновић*, књ. 1, ур. Б. Мильковић, Д. Целебџић, Београд, 127–137.

Мирковић 1931: Л. Мирковић, *Сјаине фрушкојорских манастира*, Београд.

Мирковић 1934: Л. Мирковић, *Скијски устави св. Саве*, Братство 28 (1934) 51–67.

Мирковић 1936: Л. Мирковић, *Хиландарске сјаине*, *Старинар* 3, сер. књ. 10–11, Београд 1936, 83–94.

Мирковић 1938: Л. Мирковић, *Бојородица Млекојијајелница*, *Богословје* 13/1 (1938) 14–32.

Мирковић 1940: Л. Мирковић, *Црквени уметнички вез*, Београд.

Мирковић 2015: Л. Мирковић, *Ојс рукојиса манастира Дечана*, прир. П. Миодраг, Ђ. Трифуновић, фототипско издање, Београд.

Мирковић, Петровић 1953: Л. Мирковић, Д. Петровић, *Димијрије Аврамовић*, Нови Сад.

Мишић Б. 2022: Б. Мишић, *Средња Евроја и Београд: Архитектонски ујијаји 1919–1941*, Београд.

Мишић С. 2022: С. Мишић, *Урош Предић. Живој освећен лејоји и уметности*, у: *Урош Предић: јосиојанство свакидашњице*, Нови Сад, 55–87.

Момировић 1977: П. Момировић, *Зайис о злајкосом Максиму*, *Свеске ДИУС* 4 (1977) 13–19.

Мошин 1960: В. Мошин, *Ђурилски рукојис Морачкој манастира*, *Историјски записи* 17/3 (1960) 553–565.

Мошин 1979: В. Мошин, *Правни сјиси св. Саве*, у: *Међународни научни скупи Сава Немањић – Свети Сава. Историја и његање*, ур. В. Ђурић, Београд, 101–128.

Мошин и др. 2017: В. Мошин и др., *Рукојиси Музеја Српске православне цркве: збирка Радослава М. Грујића, књија њрва, Археојрафски ојис, свеска њрва*, Београд.

Немировский 1995: Е. Л. Немировский, *Сербские монастырьские шиијојрафији 16. века*, Москва.

Ненадовић 1957: С. Ненадовић, *Сјуденички ѡроблеми. Испјишвања и ресјаурајорско-конзервајорски радови у ѡериоду од 1952 до 1956. године*, *Саопштења* 3 (1957) 41–47.

Николић, 1987: Р. Николић, *Конзервајорски најјис о живојису свејој Саве у Бојородичиној цркви манастира Сјуденице*, *П део*, *Саопштења* 19 (1987) 37–79.

Паланчанин 1976: С. Паланчанин, *Графички ѡрилози српских књија шјајмјаних у ејискојској шјајмјарији у Римнику 1726–1761*, у: *Шјајмјарија у Римнику и обнова шјајмјања српских књија 1726*, Нови Сад, 75–103.

Пеј векова српској шјајмјарсјава 1994: *Пеј векова српској шјајмјарсјава 1494–1994. Раздобље српскословенске шјајмје XV–XVIII века*, прир. М. Пешикан и др., Београд.

Петковић 1933: В. Р. Петковић, *Лејенда Св. Саве у сјааром живојису српском*, приступна академска беседа, ГЛАС СКА 159 (1933) 3–76.

- Петковић 2018: Г. Петковић, *Саборна црква Светиої Николе у Сремским Карловцима*, Нови Сад.
- Петковић 1965: С. Петковић, *Зидно сликарство на јодручју Пећке јайријаришије 1557–1614*, Нови Сад.
- Петковић 1971: С. Петковић, *Кулиј кнеза Лазара и срјско сликарство XVII века*, ЗЛУМС 7 (1971) 85–102.
- Петковић 1979: С. Петковић, *Свети Сава Срјски у сјаром руском, румунском и бујарском сликарству*, у: *Међународни научни скуп Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 357–380.
- Петковић 1982: С. Петковић, *Пећка јайријаришија*, Београд.
- Петковић 1983: С. Петковић, *Манасијир Пећка јайријаришија и његове сјахије*, *Balkanica* 13–14 (1983) 353–359.
- Петковић 1986: С. Петковић, *Манасијир Морача*, Београд.
- Петковић 1998: С. Петковић, *Иконе манасијира Хиландара*, Београд.
- Петковић 2008: С. Петковић, *Манасијир Светија Тројица у Пљевљима*, Пљевља.
- Петковић 2009: С. Петковић, *Хиландарски ходочасник: сликар Јован у Хиландару 1632. јодине*, Саопштења 41 (2009) 157–166.
- Петковић, Петронијевић 2006: С. Петковић, Р. Петронијевић, *Дворези и бакрорези Музеја Срјске јравославне цркве*, Београд.
- Петровић 2012: П. Петровић, *Паја Јовановић. Системајски кајалої дела*, Београд.
- Петровић, Блануша 2015: П. Петровић, Е. Блануша, *Димијрије Аврамовић. Дела из збирки Народної музеја у Београду*, Београд.
- Плавшић 1959: Л. Плавшић, *Срјске шјамјарије од краја 15. до јоловине 19. века*, Београд.
- Победова 1965: О. И. Победова, *Минијјоры русских исторических рукописей. К истории русскої лицевої леїишсания*, Москва.
- Поповић 2006: Д. Поповић, *Под окриљем светјосиї: кулиј светјих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд.
- Поповић 2018: Д. Поповић, *Ризница сјасења. Кулиј реликвија и срјских светјих у средњовековној Србији*, Београд – Нови Сад.
- Постникова-Лосева 1971: М. Постникова-Лосева, *Серебряные изделия ювелиров Сербии и Дубровника XV–XVIII вв. в музеях Москвы и Ленинграда // Музей јримењене умейносїи*, ЗМПУ 15 (1971) 67–109.
- Предић 2025: Урош Предић, *Ауїобиоїрафија*, Београд.
- Прерадовић 2019: Д. Прерадовић, *Северна бифора заїадне фасаде*, у: *Духовно и кулијурно наслеђе манасијира Сїуденице. Древносї, јосїојаносї, савременосї*, ур. М. Марковић, Београд, 41–42, кат. бр. 9.
- Прерадовић 2019а: Д. Прерадовић, *Конзола. Глава жене са јлеїеницама*, у: *Духовно и кулијурно наслеђе манасијира Сїуденице. Древносї, јосїојаносї, савременосї*, ур. М. Марковић, Београд, 38, кат. бр. 5.
- Прерадовић 2019б: Д. Прерадовић, *Конзола. Глава лавице*, у: *Духовно и кулијурно наслеђе манасијира Сїуденице. Древносї, јосїојаносї, савременосї*, ур. М. Марковић, Београд, 38–39, кат. бр. 6.
- Просен 2023: М. Просен, *Ар деко у срјској архїишкїури*, Београд.
- Радовановић 2017: А. Радовановић, *Хиландарска икона Боїородице Тројеручице*, ХЗ 14 (2017) 173–188.
- Радовановић 2022: В. Р. Радовановић, *Радослав М. Грујић и њеїов доїринос очувању кулијурної наслеђа срјскої народа*, Београд (докторска дисертација, Филозофског факултета Универзитета у Београду).
- Радојковић 1958: Б. Радојковић, *Срјски окови јеванђеља XVI и XVII века*, ЗМПУ 3–4 (1958) 51–84.
- Радојковић 1961: Б. Радојковић, *Оловни јрозор Боїородичине цркве у Сїуденици*, ЗМПУ 6–7 (1961) 19–26.
- Радојковић 1966: Б. Радојковић, *Срјско злаїшарство XVI и XVII века*, Нови Сад.
- Радојичић 1961: Ђ. Сп. Радојичић, *Феудална јесма у Теодосїјевој јреради*, ЛМС 387/2 (1961) 159–168.
- Радојичић 1965: Ђ. Сп. Радојичић, *Јужнословенско-руске кулијурне везе до јочейка 18. века*, Нови Сад.
- Радојичић 1953: С. Радојичић, *Хилендарске иконе Светиої Саве и Светиої Симеона – Сїевана Немање*, Гласник СПЦ 2–3 (1953) 30–31.
- Радојичић 1963: С. Радојичић, *Милешева*, Београд.
- Радосављевић 2019а: А. Радосављевић, *Еїиїшрахїљ „Светиої Саве“*, у: *Духовно и кулијурно наслеђе манасијира Сїуденице. Древносї, јосїојаносї, савременосї*, ур. М. Марковић, Београд, 206–207, кат. бр. 107.

- Радосављевић 2019б: А. Радосављевић, *Бакрорезни описак с иредсјавом манасџира Сџуденице*, у: *Духовно и кулџурно наслеђе манасџира Сџуденице. Древносџ, џосџојаносџ, савременосџ*, ур. М. Марковић, Београд, 349–350, кат. бр. 207.
- Радујко 2012: М. Радујко, *Трајови џресџола великој жуџана Сџефана Немањџа и фреско-украс џлавне цркве манасџира Сџуденице*, Зограф 36 (2012) 47–64.
- Радујко 2020: М. Радујко, *Еџискојски џресџо у срџским земљама: од IX до XVIII века*, књ. II, Београд.
- Ракић 1998: З. Ракић, *Радул – срџски сликар XVII века*, Нови Сад.
- Ракић 2016: З. Ракић, *Псалџир Гаврила Тројчанина*, у: *Свеџи срџске рукоџисне књџе*, Београд, 403–405.
- Ракић 2019: З. Ракић, *Тиџик (Царосџавник) манасџира Сџуденице*, у: *Духовно и кулџурно наслеђе манасџира Сџуденице. Древносџ, џосџојаносџ, савременосџ*, ур. М. Марковић, Београд, 191–192, кат. бр. 99.
- Ракићевић 2015: Т. Ракићевић, *Пиџање рашџиџавања једној месџа у Жиџију свеџој Симеона од Свеџој Саве (IX Н 8 [Ѕ10])*, ЗМСДН 152/3 (2015) 451–469.
- Ракићевић 2016: Т. Ракићевић, *Есхаџолошка визија Теодора Сџудџа (Хиландар 387) у Киџиџорском жиџију Тиџика Манасџира Сџуденице (IX Н 8 [Ѕ10])*, ЗРВИ 53 (2016) 179–208.
- Ракићевић 2020: Т. Ракићевић, *Свеџи Сава и Еверџеџиски манасџир, Еверџеџиски џиџик*, превод са старогрчког и коментари Александар Стојановић, ур. М. Анђелковић, Т. Ракићевић, Манастир Студеница, 17–49.
- Руварац 1905: Д. Руварац, *Писмен оџросџ џрехова у џравославној цркви*, Српски Сион 15 (Сремски Карловци 1905) 53–55.
- Руварац 1922: Д. Руварац, *Оџросно џисмо*, ПКЈИФ 2/2 (1922) 264–265.
- Руска емиџрација у Беоџраду: Руска емиџрација у Беоџраду 1920–1950*, Београд.
- Савић 2015: В. Савић, *Усџав за држање Псалџира и Хиландарски џиџик, ΠΕΡΙΒΟΛΟΣ*, Зборник у часџи Мирјане Живоџиновић, књ. 1, ур. Б. Миљковић, Д. Џелебџић, Београд, 139–147.
- Савић 2018: В. Савић, *Преџис Карејској џиџика из 16. века (АХС 134/135)*, у: *Scala paradisi*, Академику Димиџирију Боџдановићу у сџомен (1986–2016), ур. А. А. Турилов и др., Београд, 299–322.
- Савић 2019: В. Савић, *Образник свеџоја Саве Срџскоја. О даџувању џредлошка јединоја срџкословенскоја џреџиса Сџуденичкој џиџика*, у: *Наслеђе и сџварање. Свеџи Ћирило – Свеџи Сава 869–1219–2019*, 2, ур. Ј. Радић, В. Савић, Београд, 385–429.
- Савић 2020: В. Савић, *Усџави св. Саве*, ЛМС 505/4 (2020) 513–530.
- Сарић 2018: М. Сарић, *Беоџрадско женско грушџво и часоџис Домаџица 1875–1914*, Београд (мастер рад, Филозофски факултет Универзитета у Београду).
- Свети Сава 1928: *Сџиси св. Саве*, у Дела старих српских писаца, књ. 1, прир. В. Ћоровић, Београд – Сремски Карловци.
- Свети Сава 1939: *Сџиси Свеџоја Саве и Сџевана Првовенчаноја*, прир. Л. Мирковић, Београд.
- Свети Сава 1986: Свети Сава, *Сабрани сџиси*, прир. Д. Богдановић, Београд.
- Свети Сава 1998: Свети Сава, *Сабрана дела*, изд. Т. Јовановић, Београд.
- Свети Сава 2018: *Сџуденички џиџик*, пр. са српкословенског М. Анђелковић, ур. М. Анђелковић, Т. Ракићевић, манастир Студеница.
- Свети Сава 2024: *Свеџи Сава, Сџуденички џиџик*, књ. 1, ур. М. Анђелковић, Т. Ракићевић, Манастир Студеница.
- Симић 2012: В. М. Симић, *За џубав оџаџбине: џаџприоџе и џаџприоџизми у срџској кулџури XVIII века у Хаџбурџкој монархији*, Нови Сад.
- Симић 2013: В. М. Симић, *Захарија Орфелин (1726–1785)*, Београд (докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Београду).
- Симић 2025: В. М. Симић, *Лик Свеџој Саве у доба барока и џросвеџиџеџсџа: џаџприоџизам, џравославље и умеџносџ у Карловачкој миџроџолији*, у: *Свеџи Сава: 1175–2025: Темашки зборник џоводом 850 џодина од рођења Свеџој Саве*, ур. Т. Ракићевић, М. Матић, Београд, 406–457.
- Симић 1974: П. Симић, *Сџрукџура и редакције словенских минеја*, Богословље 33 (1974) 67–108.
- Симић-Лазар 2006: Д. Симић-Лазар, *Илусџировано жиџије свеџој Саве Срџској на икони из Мораче*, Саопштења 37–38 (2005–2006) 69–93.

- Синдик 1988: Н. Р. Синдик, *Кашалої, библиотека*, у: *Блаїо манасїира Сїуденице*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 185–222.
- Средњовековна уметносї* 1969: *Средњовековна уметносї у Србији*, ур. М. Ђоровић-Љубинковић и др., Београд.
- ССЗН 1902: *Сїари срїски зайиси и наїїиси*, 1, прир. Љ. Стојановић, Београд.
- ССЗН 1903: *Сїари срїски зайиси и наїїиси*, 2, прир. Љ. Стојановић, Београд.
- Станковић 2003: Р. Станковић, *Рукойисне књиїе Музеја Срїске їправославне цркве у Беоїраду, водени знаци и даїїирање*, у: *Оїис јужнословенских ћирилских рукойиса*, том 5, Београд.
- Стојановић 1959: Д. Стојановић, *Уметїнички вез у Србији од XIV до XIX века*, Београд.
- Стојановић 2005: Д. Стојановић, *Црквени їтексїил од средине XV до краја XVII века*, ЗМПУ 1 (2005) 9–44.
- Стојановић 1901: *Кашалої рукойиса и сїарих шїамїаних књиїа*, саст. Љ. Стојановић, Београд 1901.
- Стојановић 1902: Љ. Стојановић, *Сїаре срїске шїамїарије*, Српски књижевни гласник 7/6 (1902) 444–458.
- Стокановић 2024: Н. Стокановић, *Саборни храм Свеїої Георїија у Новом Саду*, Београд – Нови Сад.
- Стошић 2006: Љ. Стошић, *Срїска уметносї 1690–1740*, Београд.
- Суботин-Голубовић 1999: Т. Суботин-Голубовић, *Срїско рукойисно наслеђе од 1557. їодине до средине XVII века*, Београд.
- Суботин-Голубовић 2022: Т. Суботин-Голубовић, *Куїїови свеїих и їисана реч у средњовековној Србији*, Београд.
- Суботић и др. 2015: Г. Суботић и др., *Наїїиси исїоријске садржине у зидном сликарсїву*, том 1, 12–13. век, ур. Љ. Максимовић, Београд.
- Тадић 2002: М. Тадић, *Сунчаници коїи су сами собом диїїирали часовни сисїем*, Флогистон 12 (2002) 31–41.
- Тадић 2019: М. Тадић, *Сунчани часовник*, у: *Духовно и куїїурно наслеђе манасїира Сїуденице. Древносї, їосїїојаносї, савременосї*, ур. М. Марковић, Београд, 43–44, кат. бр. 10.
- Татић-Ђурић 2007: М. Татић-Ђурић, *Тројеручица Свеїої Саве и њен куїї у їправославном свеїу*, у: *Сїудије о Боїородици*, Београд, 565–592.
- Темчин 2021: С. Ю. Темчин, *Сербское рукойисное и їечайїное и боїслужебное наследие 12-19 веков*, Белград–Подгорица–Вильњус.
- Теодосїје 1860: *Жиїије свеїоїа Саве од Доменїијана* (Теодосија), прир. Ђ. Даничић.
- Тимотијевић 2008: М. Тимотијевић, *Манасїир Крушедол*, књ. 2, Нови Сад.
- Тимотијевић, Петровић 2009: М. Тимотијевић, П. Петровић, *Паја Јовановић (1859–1957)*, Београд.
- Тодић 1994: Б. Тодић, *Предсїава Хрисїа са аїосїїолима на заїадном їорїалу Сїуденице*, Саопштења 26 (1994) 13–23.
- Тодић 1997: Б. Тодић, *Кїиїїорска комїозиција у наосу Боїородичине цркве у Сїуденици*, Саопштења 29 (1997) 35–46.
- Тодић 1998: Б. Тодић, *Реїрезенїаїиївни їорїреїи Свеїої Саве у средњовековном сликарсїву*, у: *Меїународни научни скуї Свеїи Сава у срїској исїорији и їрадицији*, ур. С. Ђирковић, Београд, 225–249.
- Тодић 1998а: Б. Тодић, *Срїско сликарсїво у доба краља Милуїина*, Београд.
- Тодић 2013: Б. Тодић, *Срїски сликари од XIV до XVIII века*, 1–2, Нови Сад.
- Тодоровић 1951: С. Тодоровић, *Ауїїобиоїрафија*, Нови Сад.
- Томић-Тривунац 1964: Г. Томић-Тривунац, *Икона с їредсїавом срїских свеїиїеља*, ЗНМ 4 (1964) 345–357.
- Томић 2019: М. Томић, *Кїиїїорска комїозиција: Хрисїос, свеїи Јоаким, свеїа Ана, краљ Милуїин и країица Симониди*, у: *Духовно и куїїурно наслеђе манасїира Сїуденице. Древносї, їосїїојаносї, савременосї*, ур. М. Марковић, Београд, 109–113, кат. бр. 50.
- Томић 2019а: М. Томић, *Боїородица, Симеон Немања, свеїи Сава и свеїи Ђорђе*, у: *Духовно и куїїурно наслеђе манасїира Сїуденице. Древносї, їосїїојаносї, савременосї*, ур. М. Марковић, Београд, 113–115, кат. бр. 51.
- Тошић, Тадић 2004: Г. Тошић, М. Тадић, *Сїуденички сунчани часовник*, Прилої їознавању часомерја у средњовековној Србији, Новопазарски зборник 28 (2004) 29–43.

- Трајков 2009: Ј. Трајков, *Рад Владислава Тишелбаха на истраживању и представљању српској културно-историјској и етнографској наслеђа*, Корени 7 (2009) 23–28.
- Трифуновић 1967: Ђ. Трифуновић, *Глагол радњи у сјуденичком најпису из 1209. године*, Зограф 2 (1967) 6–7.
- Трифуновић 1970: Ђ. Трифуновић, *Белешке о делима у Србљаку*, у: *О Србљаку. Сјудује*, Београд, 269–366.
- Трифуновић 1986: Ђ. Трифуновић и др., *Хиландарска оснивачка повеља светог Симеона и светог Саве*, у: *Осам векова Сјуденице, зборник радова*, ур. Стефан, епископ жички и др., Београд, 49–60.
- Трифуновић 1986а: Ђ. Трифуновић, *Манастир Сјуденица*, Православље 460 (15. мај 1986) 2–4.
- Трифуновић 1990: Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних јојмова*, Београд.
- Троицки 1952: С. Троицки, *Како треба издавати Светосавску крмчију (Номоканон с шумачењима)*, Споменик СКА 102 (1952) 1–67.
- Турилов 1996: А. А. Турилов, *Рассказы о чудотворных иконах монастыря Хиландар в русской записи XVI века*, у: *Чудотворная икона в. Византии и Древней Руси*, ур. А. М. Лидов, Москва, 510–529.
- Ђурић 2015: Ј. С. Ђурић, *Неколико описи јоршала у изворима Византије и средњовековне Србије (1)*, Патримониум МК 13 (2015) 345–359.
- Ђоровић-Љубинковић 1977: М. Ђоровић-Љубинковић, *Свети Сава и примењена уметност у Србији XII и XIII века*, у: *Свети Сава. Стоменица јоводом осамстојодинице рођења 1175–1975*, Београд.
- Убипарип 2016: М. Убипарип, *Брајков минеј*, у: *Свети српске рукописне књиге (12–17. век)*, Београд, 245–248.
- Чанак-Медић, Бошковић 1986: М. Чанак-Медић, Ђ. Бошковић, *Архитектура Немањиној доба 1, Цркве у Тојолици и долинали Ибра и Мораве*, Београд.
- Чанак-Медић и др. 2014: М. Чанак-Медић и др., *Манастир Жича*, Београд.
- Чоловић 2006: Б. Чоловић, *Манастир Крка*, Загреб.
- Чурчић 1976: Л. Чурчић, *Обнова шtamпaња и издавање српских књига у 18. веку у епископској шtamпарији у Римнику*, у: *Шtamпарија у Римнику и обнова шtamпaња српских књига 1726*, Нови Сад, 41–73.
- Шакота 1988: М. Шакота, *Кашалој, иконе*, у: *Благо манастира Сјуденице*, ур. В. Ј. Ђурић, Београд, 239–248.
- Шакота 2015: М. Шакота, *Сјуденичка ризница*, Нови Сад – Манастир Студеница.
- Шакота 2016: М. Шакота, *Дечанска ризница*, Нови Сад – Манастир Високи Дечани.
- Шафарик 1993: Ј. Шафарик, *Извјестије о путовању по Србији 1846. године*, прир. Љ. Дурковић-Јакшић, М. Николић, Ваљево.
- Шелмић 1977: Л. Шелмић, *Иконе српских зографа 18. века*, Београд.
- Шелмић 2003: Л. Шелмић, *Нови подаци о зографу Сјаноју Појовићу*, у: *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Нови Сад.
- Шпадијер 2006: И. Шпадијер, *Писар књијорској најпису Светог Саве у Сјуденици*, ЗРВИ 43 (2006) 517–522.
- Шпадијер 2010: И. Шпадијер, *Хронолошки оквири књијевној рада Теодосија Хиландарца*, ПКЈИФ 76 (2012) 3–16.
- Шпадијер 2016: И. Шпадијер, *Сјара српска књијевност и средњовековно рукописно наслеђе*, у: *Свети српске рукописне књиге (12–17. век)*, Београд, 131–151.
- Шпадијер 2016а: И. Шпадијер, *Празнични минеј*, у: *Свети српске рукописне књиге (12–17. век)*, Београд, 244–245.
- Шпадијер 2016б: И. Шпадијер, *Зборник јшаха Марка*, у: *Свети српске рукописне књиге (12–17. век)*, Београд, 245–248.
- Шпадијер и др. 2015: И. Шпадијер и др., *Српске рукописне књиге у Чешкој*, Београд.
- Шпехар 2019: О. Шпехар, *Оловна јрозорска јранзена из Бојородичине цркве*, у: *Духовно и културно наслеђе манастира Сјуденице. Древност, јосјојаност, савременост*, ур. М. Марковић, Београд, 44–46, кат. бр. 11.
- Штавланин-Ђорђевић и др. 1986: Љ. Штавланин-Ђорђевић и др., *Опис ћирилских рукописа Народне библиотеке Србије*, књ. 1, Београд, 1986.



- Bubalo 2014: Đ. Bubalo, *Pragmatic Literacy in Medieval Serbia*, transl. C. A. Ward, Utrecht Studies in Medieval Literacy 29, Brepols Publishers, Turnhout.
- Daničić 1866: Đ. Daničić, *Tipik svetoga Save za Orahovicu*, Književnik. Časopis za jezik i poviest hrvatsku i srbsku i prirodne znanosti 3 (1866) 139–142.
- Đurić 1998: S. Đurić, *Icons from the 12th to the 17th centuries*, in: *Hilandar Monastery*, ed. G. Subotić, Belgrade 1998, 279–292.
- Erdeljan 2011: J. Erdeljan, *Studenica. An identity in marble*, Зорграф 35 (2011) 93–100.
- Nitić 2001: A. Nitić, *Icon with Saints Sava and Symeon*, in: *Byzantium: Faith and power (1261-1557)*, ed. H. C. Evans, New York, 200–210, cat. No. 119.
- Ignjatović 2016: A. Ignjatović, *U srpsko-vizantijskom kaleidoskopu: arhitektura, nacionalizam i imperijalna imaginacija 1878–1941*, Beograd.
- Janc 1973: Z. Janc, *Povez i okovi knjiga iz jugoslovenskih kolekcija*, Beograd.
- Matić 2018: M. Matić, *Ktitor Portraits of Church Dignitaries in Serbian Post-Byzantine Painting (part one)*, Zograf 42 (2018) 181–208.
- Matić 2021: M. Matić, *Ktitor portraits of church dignitaries in Serbian Post-Byzantine painting (part two)*, Zograf 45 (2021) 209–238.
- Matić 2025: M. Matić, A. Lymberopoulou, *A Madre della Consolazione icon in the Serbian Orthodox Church Museum in Belgrade. Type and style of a popular post-Byzantine icon revisited*, Zograf 48 (2025) 135–150.
- Mošin, Traljić 1957: V. Mošin, S. Traljić, *Vodeni znakovi XIII i XIV vijeka*, Vol. 1, Zagreb.
- Perović 2003: M. R. Perović, *Srpska arhitektura XX veka: od istorizma do drugog modernizma*, Beograd.
- Petković 1965: S. Petković, *Zograf Georgije Mitrofanović u Pečkoj patrijaršiji (1619–1620)*, GMKM 9 (1965) 237–251.
- Rakićević, Debljović Ristić 2022: T. Rakićević, N. Debljović Ristić, *Medieval templon with inseparable objects of prostration. A case of Saints Joachim and Anna church in the Studenica Monastery*, Zograf 46 (2022) 73–98.
- Tatić-Đurić 1984: M. Tatić-Đurić, *Poznate ikone od XII–XVIII veka*, Beograd.
- Tatić-Djurić 1988: M. Tatić-Đurić, *Les icônes de la Vierge à Studenica*, у: Сѣюденица и византијска уметност око 1200. іогине, ур. Б. Копаћ, Београд, 193–202.
- Todić 1998: B. Todić, *13th century painting*, in: *Hilandar Monastery*, ed. G. Subotić, Belgrade 1998, 215–220.

ФОТОГРАФИЈЕ

Александар Радосављевић

Марко Стаматовић

Монах Викентије Зарић

Бранко Б. Јовановић

Станко Костић

Петер Крајнц

Душко Филиповић

Растко Стокановић

Игор Борозан

Бојан Миљковић

Иван Јовановић

Милош Јуришић

Бранислав Стругар

Габријеле Фаторини

Архив САНУ (снимци начињени у

Аудио-визуелном архиву САНУ)

Библиотека Матице српске

Библиотека Народног музеја у Прагу

Галерија Матице српске

Завод за заштиту споменика културе

града Београда

Манастир Жича

Манастир Студеница

Манастир Буково

Музеј града Београда

Музеј СПЦ

Народни музеј Србије

Народна библиотека Србије

Руска национална библиотека у

Санкт Петербургу

Туристичка организација Пријепоље

Фондација Задужбина Светог манастира

Хиландара

Храм Светог Саве

Shutterstock

Wikimedia Commons





САНУ и СПЦ ЗАХВАЉУЈУ НА ПРОФЕСИОНАЛНОЈ И
КОЛЕГИОНАЛНОЈ САРАДЊИ МУЗЕЈСКИМ И ДРУГИМ
ИНСТИТУЦИЈАМА И ПОЈЕДИНЦИМА КОЈИ СУ
УСТУПИЛИ ДЕЛА ЗА ИЗЛОЖБУ:

Народном музеју Србије
Галерији фресака
Народној библиотеци Србије
Народном музеју Краљево
Историјском музеју Србије
Галерији Матице српске
Музеју града Београда
Библиотеци Матице српске
Архиву САНУ
Манастиру Студеници
Манастиру Дечани
Православном богословском факултету у
Београду
Богословији Светог Саве у Београду
Светом манастиру Хиландару
Фондацији Задужбина Светог манастира
Хиландара
Архиепископији београдско-карловачкој
Епархији банатској
Епархији бачкој
Епархији жичкој
Епархији сремској
Приватним колекционарима:
Милошу Јуришићу
Константину Егарићу

РЕАЛИЗАЦИЈУ ИЗЛОЖБЕ ПОМОГЛИ

Министарство културе Републике Србије
Министарство правде – Управа за сарадњу с
црквама и верским заједницама
Дунав Осигурање Д.О.О.

Посебну захвалност за стручну, предану и
несебичну подршку упућујемо академику
Владимиру Костићу и академику Драгану
Војводићу.

CIP - Каталогизација у публикацији

Народна библиотека Србије, Београд

271.222(497.11)-722.51-36:929 Сава, свети (083.824)

73/75(497.11)(083.824)

СВЕТИ Сава / [аутори текстова Ђорђе Бубало [и др.] ; уредник Миљана Матић ; фотографије Александар Радосављевић [и др.]]. - 2. допуњено изд. - Београд : Српска академија наука и уметности : Музеј Српске православне цркве, 2026 (Београд : Службени гласник). - 484 стр. : илустр. ; 21 x 24 cm

Податак о ауторима преузет из колофона. - Тираж 1.000. - Стр. 9: Уводна реч / Зоран Кнежевић. - Стр. 11: Уводна реч / патријарх Порфирије. - Библиографија уз сваки рад. - Библиографија: стр. 474-484.

ISBN 978-86-6184-126-2 (САНУ)

ISBN 978-86-85917-39-4 (Музеј)

1. Бубало, Ђорђе, 1969- [аутор] а) Сава, свети (око 1174-1235) -- Изложбени каталози б) Црквена уметност -- Србија -- Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 194793481



СТЫ
САВА
ПРЪСЪС
ЦНЪІН

