

МАТИЦА СРПСКА
Одељење за ликовне уметности

MATICA SRPSKA
Department of Visual Arts

ISSN 0352-6844 / UDK 7 (05)

Зборник Матице српске за ликовне уметности

37

Уредништво

др АЛЕКСАНДАР КАДИЈЕВИЋ

(главни и одговорни уредник)

др МИОДРАГ МАРКОВИЋ

др ЛИДИЈА МЕРЕНИК

др НЕНАД МАКУЉЕВИЋ

др КОКАН ГРЧЕВ (Скопље, Б.Ј.Р. Македонија)

НОВИ САД

2009

САДРЖАЈ — CONTENTS

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

1. Јулијана Стевановић, ПОРТРЕТИ СВЕТИТЕЉА И ИДЕЈНИ ПРОГРАМ ОЛТАРА КАТЕДРАЛНЕ ЦРКВЕ СВ. ТРИПУНА У КОТОРУ
Julijana Stevanović, PORTRAITS OF SAINTS AND THE IDEOLOGICAL PROGRAM OF THE ALTAR OF THE CATHEDRAL OF ST. TRIPUN IN KOTOR 9
2. Светлана Смолчић Макуљевић, МАНАСТИР ТРЕСКАВАЦ У 15. ВЕКУ И ПРОГРАМ ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА НАОСА ЦРКВЕ БОГОРОДИЧИНОГ УСПЕЊА
Svetlana Smolčić Makuljević, THE TRESKAVAC MONASTERY IN THE 15TH CENTURY AND THE PROGRAMMED OF FRESCO PAINTING OF THE NAVE IN THE CHURCH OF THE DORMITION OF THE MOTHER OF GOD 43
3. Радомир Петровић, НОВООТКРИВЕНЕ ФРЕСКЕ И МЕРМЕРНИ КИТОРСКИ НАТПИС ИЗ 1425. ГОДИНЕ У ЦРКВИ СВЕТОГ НИКОЛЕ У ГОРЊОЈ ШАТОРЊИ
Radomir Petrović, NEWLY DISCOVERED FRESCOES AND A FOUNDER INSCRIPTION FROM 1425 IN GORNJA ŠATORNJA 81
4. Мирослава Костић, РОДУ И ОБЧШЦЕСТВУ. ЦРТЕЖ НАСЛОВНЕ СТРАНЕ *ИСТОРИЈЕ* ЈОВАНА РАЈИЋА — РАД СЛИКАРА ЈАКОВА ОРФЕЛИНА
Miroslava Kostić, TO THE FAMILY AND COMMUNITY. A DRAWING ON THE FRONT PAGE OF *HISTORY* BY JOVAN RAJIĆ, A PIECE BY PAINTER JAKOV ORFELIN 109
5. Бојана Ибрајтер-Газибара, ПАТРОНАШТВО МИТРОПОЛИТА ПАВЛА НЕНАДОВИЋА
Bojana Ibrajter-Gazibara, THE PATRONAGE OF METROPOLITAN PAVLE NENADOVIĆ 125
6. Душан Шкорић, ИКОНОСТАС ЛАЗАРА СЕРДАНОВИЋА У МИКЛУШЕВЦИМА
Dušan Škorić, THE ICONOSTASIS OF LAZAR SERDANOVIĆ IN MIKLUŠEVCI 177
7. Владимир Симић, КУЛТУРНИ ТРАНСФЕР У ДОБА ПРОСВЕТИТЕЉСТВА: ОРФЕЛИН, *КАЛИГРАФИЈА* И РЕФОРМА СРПСКИХ ОСНОВНИХ ШКОЛА
Vladimir Simić, CULTURAL TRANSFER IN THE ENLIGHTENMENT ERA: ORFELIN, *CALLIGRAPHY* AND THE REFORM OF SERBIAN PRIMARY SCHOOLS 193

8. Ирена Зарић, ИКОНОСТАС ЦРКВЕ СВЕТЕ ТРОЈИЦЕ У ИЗВОРУ КОД БОСИЛЕГРАДА Irena Zarić, THE ICONOSTASIS OF THE CHURCH OF HOLY TRINITY IN IZVOR NEAR BOSILEGRAD	221
9. Бранко Чоловић, АРХИТЕКТУРА ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ <i>БЛАГОВИЈЕ-СТИ ПРЕСВЕТЕ БОГОРОДИЦЕ У ДУБРОВНИКУ</i> Branko Čolović, THE ARCHITECTURE OF THE ORTHODOX CHURCH OF THE ANNUNCIATION OF THE HOLY MOTHER OF GOD IN DUBROVNIK	249
10. Aleksandar Kadijević, ON THE LATER ARCHITECTURE OF LESKOVAC AND ITS PLACE IN SERBIAN ARCHITECTURE Александар Кадијевић, О НОВИЈОЈ АРХИТЕКТУРИ ЛЕСКОВЦА И ЊЕ-НОМ МЕСТУ У СРПСКОМ ГРАДИТЕЉСТВУ	265
11. Марија Дрљевић, АРХИТЕКТУРА ПОШТЕ 1 У БЕОГРАДУ Marija Drljević, HISTORY AND ARCHITECTURE OF POST OFFICE 1 IN BELGRADE	277
13. Јасмина Чубрило, КАКО МЕЂУНАРОДНЕ ИЗЛОЖБЕ МИСЛЕ Jasmina Čubrilo, HOW INTERNATIONAL EXHIBITIONS THINK	297

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Ненад Макуљевић, САША БРАЈОВИЋ, <i>У БОГОРОДИЧИНОМ ВРТУ: БОГОРОДИЦА И БОКА КОТОРСКА — БАРОКНА ПОБОЖНОСТ ЗАПАДНОГ ХРИШЋАНАСТВА</i> , Плато, 2006, 382. стр.	329
Симона Чупић, НАДЕЖДА ПЕТРОВИЋ. ПРОЈЕКАТ И СУДБИНА ПРИКАЗ КЊИГЕ: ЛИДИЈА МЕРЕНИК, <i>НАДЕЖДА ПЕТРОВИЋ. ПРОЈЕКАТ И СУДБИНА</i> , Београд 2006 (издавач: Топи / Војноиздавачки завод, Београд; Библиотека <i>Жене у српској уметности</i> , 183 стране, 48 табли у боји, резиме на енглеском језику)	333
Катарина Митровић, ИГОР БОРОЗАН, <i>РЕПРЕЗЕНТАТИВНА КУЛТУРА И ПОЛИТИЧКА ПРОПАГАНДА — СПОМЕНИК КНЕЗУ МИЛОШУ У НЕГОТИНУ</i> , Београд 2006 (Филозофски факултет у Београду, Катедра за историју уметности новог века), Рр. XV, 461, 92 слике, ISBN 86-86563-01-5.	336
Мирослава Костић, МИРОСЛАВ ТИМОТИЈЕВИЋ, <i>РАЂАЊЕ МОДЕРНЕ ПРИВАТНОСТИ, ПРИВАТНИ ЖИВОТ СРБА У ХАБЗБУРШКОЈ МОНАРХИЈИ ОД КРАЈА 17. ДО ПОЧЕТКА 19. ВЕКА</i> , Београд, 2007.	340
Александра Кучековић, БРАНКО ЧОЛОВИЋ, <i>МАНАСТИР КРКА</i> , СКД „Просвјета”, Загреб 2006; 206 страница, црно-беле фотографије и блок фотографија у боји, нацрти и планови, резиме на енглеском језику, извори и лите-ратура, индекси, ISBN 953-6627-83-3.	345
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	349
ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР	359

Зборник Матице српске за ликовне уметности
Излази једанпут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон: ++381-21/420-199, 6615-038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.yu

Matica srpska Proceedings for Visual Arts
Published once a year
Published by Matica srpska
Editorial and Publishing Office: Novi Sad, 1 Matice Srpske Street
Phone: ++381 21 420 199 or 6615 038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.yu

Уредништво је *Зборник Матице српске за ликовне уметности*
бр. 37/2009. закључило 15. октобра 2007.
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводилац за енглески језик: Биљана Радић-Бојанић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички-Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Штампање овог Зборника омогућило је Министарство науке
Републике Србије
Компјутерски слог: Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад
Штампа: ПРОМЕТЕЈ, Нови Сад

CIP — Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

75(082)

ЗБОРНИК Матице српске за ликовне уметности /
главни и одговорни уредник Александар Кадијевић. —
1986, 22— . — Нови Сад : Матица српска, 1986—. —
Илустр. ; 26 cm

Годишње. — Текст на срп., рус. и енг. језику. — Је на-
ставак: Зборник за ликовне уметности = ISSN 0543-1247

ISSN 0352-6844

COBISS.SR-ID 16491778

ИРЕНА ЗАРИЋ

Иконостас цркве Свете Тројице у Извору код Босилеграда

САЖЕТАК: Током 19. века на јужнобалканском подручју, упоредо са појавом монументалних цркава, текао је процес уобличавања иконостаса, назначен још крајем 18. века, чије су репрезентативне размере и богат репертоар носиоци сложених садржаја. Олтарска преграда у цркви места Извор била је повод да се размотре особености форми иконостаса и иконографског репертоара, као и зографске струје иконописа, у оквиру специфичности верског и културног модела средине у којој настаје.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: иконостас, црквена уметност, 19. век, Јужна Србија, зографско сликарство, Димитрије Христов

На крајњем југоистоку Србије, у близини Босилеграда, смештен је Извор — некада централно место области Крајишта, данас скоро пусто насеље препуштено заборава.* О његовом значају у прошлости сведочи још само црква која се уздиже међу бројним напуштеним домовима.

У својим почецима Извор је био типично насеље за руралну област у којој се налази. За време османске власти над овим просторима у 19. веку село се састојало од осам махала, од којих је главна смештена на извору воде по којем је село и добило назив.¹ До убрзаног развоја места дошло је тек по дизању цркве 1834. године. Као главни за цео крај, храм је окупљао мноштво народа у Извору, особито на вишедневним саборима за време већих црквених празника.² Поред верског карактера, сабори су уједно били и главни вид трговине и пословања, услед чега место убрзо постаје верски и административни центар којем гравитирају сва околна насеља. Истовремено са црквом,

* Рад је писан на основу резултата теренских истраживања сакралне топографије Врањске епархије, која су предводили доц. др Ненад Макуљевић и проф. др Мирослав Тимотијевић. Реализована у периоду 2002—2004. године, истраживања су резултирала формирањем Документације Катедре за историју уметности новог века (Филозофски факултет, Београд), као и публикацијом: *Иконопис Врањске епархије* (прир. М. Тимотијевић, Н. Макуљевић), Београд — Врање 2005.

¹ Ђ. Захариев, *Кюстендилско Крайце*, Сборник за народни умотворения и народопис, кн. XXXII, София 1918, (фототипско издање Кюстендил 2001), 439—441.

² О саборима у Извору, као и околним местима: *исто*, 140—143, 442.



Црква Свете Тројице у Извору

ту је основана и прва школа у Крајишту, што је имало посебан значај за махом необразовано становништво.³

Даља историја насеља пратила је бурна дешавања у овом поднебљу. Заједно са већим делом Крајишта,⁴ нахијом Ђустендилског санџака у Османском царству, Извор је 1878. припојен кнежевини Бугарској.⁵ Цела околна област потом је формирана као административно самостална јединица са центром у Извору,⁶ те је место држало примат све до 1889. када му значај опада померањем центра у оближњи Босилеград.⁷ Након 1919, као накнаду ратне штете, Краљевина СХС добила је Босилеградски срез и Извор постаје саставни део Врањског округа.⁸

³ *Исто*, 81—82.

⁴ О историји и границама Крајишта: Ђ. Захариев, *нав. дело*, 3—14; Р. Т. Николић, *Крајишће и Власина*, Насеља српских земаља VIII, Београд 1912, 5—15, 154—156.

⁵ Ј. Хаџи-Васиљевић, *Цариград и Босилеград*, Београд 1923, 8.

⁶ Ђ. Захариев, *нав. дело*, 14.

⁷ За разлоге премештања центра види: С. Стамболов, *Парламентарни речи 1879—1894*, Софија 1995, 399—400.

⁸ Ј. Хаџи-Васиљевић, *нав. дело*, 8; тачан датум преузимања 8. 11. 1920. доноси: В. Белић, *Босилеград*, Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка, књ. I, Загреб 1925, 262.

Околности под којима је изворска црква изграђена донекле су познате. Иницијатива је потекла од угледних мештана и свештеника који су увидели неопходност подизања централног, нахијског храма за област којој је служила само још мала црква у оближњој Божици.⁹ Њихова настојања вероватно су отежавале постојеће уредбе којима су османске власти дозвољавале искључиво обнову некадашњих храмова са јасно утврђеним мерама. Према очуваном предању, у жељи за што већом црквом, мештани су пре тражења дозволе за градњу у тајности проширили размере основе старијег храма који се наводно налазио у Извору.¹⁰ Може се помишљати да су такви погодни остаци грађевине, уколико су заиста постојали, вероватно определили одабир Извора за подизање централне цркве ове области.¹¹

По издавању фермана 21. јула 1833. почеле су припреме за градњу, те се приступило организованом доношењу остатака околних порушених цркава који ће послужити као сполије при градњи.¹² Убрзо је подигнут храм са посветом Светој Тројици, на узвишењу у близини извора, у делу који су тада чинила само три домаћинства. Ангажовани мајстори из Дебра, чија имена нису позната, извели су главне грађевинске радове 1834, о чему сведочи лапидаран натпис са годином смештен на унутрашњем зиду апсиде: ис хс /ни ка/ 1834.¹³

Архитектура храма припада типу псеудобазилика, решењу које преовладава у црквеном градитељству овог подручја.¹⁴ Тридесетих година 19. века, у условима када православни хришћани добијају повољнији положај, нове околности довеле су до правог процвата верског живота. У том периоду започињу многобројне градње монументалних цркава,¹⁵ углавном псеудобазиликалног типа,¹⁶ као израз јачих стремљења хришћанског становништва. Модел карак-

⁹ *Ишо*, 441. Указано је на могућност да се за градњу цркве такође ангажовао и епископ Авксентије, тадашњи заменик митрополита ђустендилског, чијим именом започиње поменик исписан у ниши протезиса цркве: А. Куюмџиев, *Новооткрити творби на самоковски зографи в черквата „Света Троица“ в с. Извор (Босилеградско)*, Паметници. Реставрация. Музеи, кн. 3, 2004, 4.

¹⁰ Ђ. Захаријева, *нав. дело*, 441.

¹¹ Првобитна разрушена црква и њене мере такође се помињу у ферману добијеном за градњу, што је додуше чинило сегмент стандардне процедуре у издавању дозволе. Ферман се налази у Националној библиотеци у Софији: А. Куюмџиев, *нав. дело*, 3; бугарски превод фермана објављен је у: Ђ. Захаријева, *нав. дело*, 79—81.

¹² Из цркве у Рајчиловцима пренети су стубови и елементи за трем и западни портал, док су из других донети делови са рељефним мотивима употребљени за украшавање зидова трема: Ђ. Захаријева, *нав. дело*, 441; у инвентарним књигама цркве Извора из 1928. године забележено је да су камене плоче из старе цркве села Ресен коришћене за часну трпезу.

¹³ Ђ. Захаријева (*нав. дело*, 441) износи податак да је градња започета 1834. трајала три године, под чиме су се могли подразумевати и секундарни радови, украшавање ентеријера, осликавање зидова и слично.

¹⁴ Н. Мавродинов, *Изкуството на българското възраждане*, София 1957, 30—36, 138—156.

¹⁵ Опширно о периоду и моделима верске обнове: N. Makuljević, *The „zograph” model of Orthodox painting in Southeast Europe 1830—1870*, *Balkanica XXXIV*, 2004, 385—405.

¹⁶ А. Пижев, *Църковното строителство в Пловдив (XVIII—XX век)*, Солун и Пловдив и тяхното успоредно историческо, културно и обществено развитие (XVIII—XX век), *Θεσσαλονίκη 2000*, 583—586; значајан пример су радови градитељске тајфе Андреја Дамјанова, једне од најбољих на јужнобалканском подручју: А. Кадијевић, *Један век тражења националног сѝила у српској*

теристичан за урбане средине присутан је и у руралним областима, какав пример даје и црква Св. Тројице у Извору. Њен тробродно решен унутрашњи простор споља покрива јединствен двосливни кров у складу са оновременом тежњом за прикривањем сакралности монументалне грађевине. На источној страни цркве налази се мања полигонална апсида, изнутра полукружна, док је на западу храм завршен тремом са отвореном аркадом на прочељу. Простор наоса деле колоне стубова на три брода, од којих је средишњи надвишен таваницом у виду полуобличастог свода за разлику од равних над бочним бродовима. У западном делу цркве смештена је пространа галерија, односно гинекион — простор намењен женама.¹⁷ Испод њега се налазе два бочно ограђена простора, затворена дрвеним решеткама у горњем делу.

Целокупна архитектура цркве оставља неоспоран утисак монументалности, упркос једноставној структури. Изграђена у размерама које су биле завидне за оновремене храмове овог подручја — црква Свете Тројице представљала је остварење жеље ангажованих мештана за храмом у којем су се могли окупити сви верници Извора и шире околине.

*

Непосредно по завршетку градње цркве приступило се уређењу њеног ентеријера, при чему је централно место заузимала израда иконостаса. Истовремено са олтарском преградом наос је био опремљен и осталим мобилијаром, на шта указује сличност њихових форми и сликаног украса. Ипак, извођење царских двери и крста иконостаса одложено је за кратак период, вероватно из финансијских разлога и жеље да ови елементи имају што квалитетнију обраду.

Висока конструкција олтарске преграде условљена је величином наоса тако да у потпуности затвара поглед верницима на олтар. У композицији иконостаса остварена је подела на три зоне, усклађених пропорција и величина степенаних према значају. Доњу зону чине престони ред, парпети и три улаза затворена дверима, затим следе два реда икона и у завршном делу велики крст са пратећим елементима. Архитектоника конструкције има наглашену хоризонталу, додатно акцентовану профилисаним венцима који раздвајају редове. Вертикално рашчлањивање постигнуто је стубовима и пиластрима у доњој зони, као и колонетама у горњој. Сваки ред завршен је аркадом независном од основног тела иконостаса, чији широки лукови наглашавају хоризонтални ток. Ови елементи, традиционално примењивани на олтарским преградама, распоређени су у уједначеном ритму којим је постигнут склад свих делова иконостаса.

архитектури: средина XIX — средина XX века, Београд 1997, 14—24; Ј. Х. Алексијевска — Е. Каспова, *Архитектура Андреја Дамјанов 1813—1878*, Скопје 2001.

¹⁷ О женском простору у ентеријеру храма: *Сокровище Христианское, въ Бѣдинѣ градѣ 1824*, 99—100.



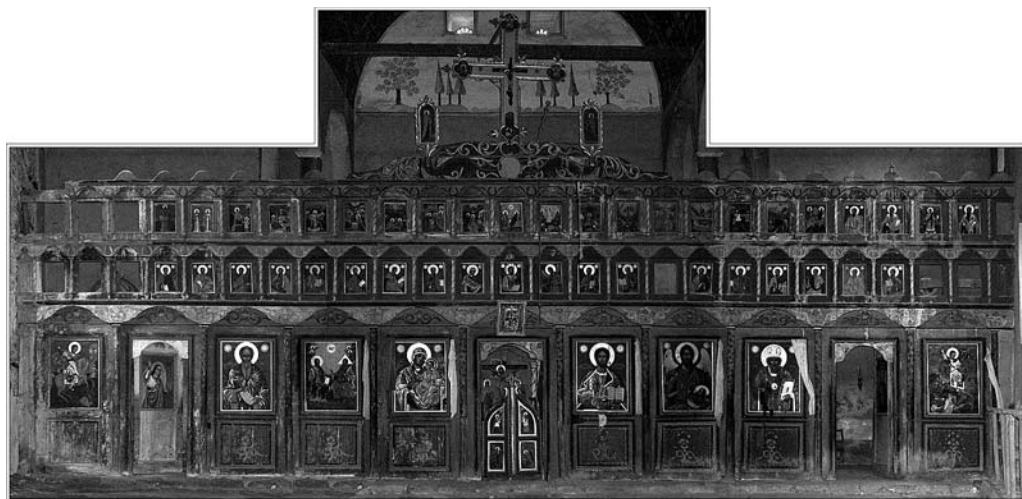
Ентеријер цркве

Једноставних и јасних форми, конструкција је осликана декорацијом чији се мотиви општим симболичким значењем уклапају у идеју иконостаса као прочеља небеског Јерусалима. Носеће тело је у зеленим тоновима, док се црвена и жута смењују по зонама. На парапетима су насликане вазе са цвећем, украс сложене симболике¹⁸ који је карактеристичан за ове делове иконостаса уколико нису представљане старозаветне или друге сцене.¹⁹ Евхаристијски мотив винове лозе одабран је за стубове између престоних икона,²⁰ док су колонете горњих редова осликане тракама обавијеним тако да у далеким одјецима опонашају изглед тордираних стубова. Аркадни део престоног реда украшен је палметатама и цветним врежама, у складу са идејом визуелизације рај-

¹⁸ Р. Михаиловић, *Прва зона српског иконостаса XVIII века*, Зборник Филозофског факултета у Београду XIV-1, Београд 1979, 279; М. Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темишвару*, Нови Сад 1996, 101.

¹⁹ Најбоље примере за парапете осликане сценама на овом подручју пружају радови зографа Вена и Зафира, а најпре у Саборној цркви Врања: Н. Макуљевић, *Иконостас Саборне цркве свете Тројице у Врању* (у штампи). Подробије за представе старозаветних сцена на парапетном делу иконостаса: М. Тимотијевић, *нав. дело*, 110–112.

²⁰ За варијанте лозе и њену симболику на иконостасу: И. Гергова, *Иконографската програма на иконостаса в българските земи през XVIII и XIX в.*, Проблеми на изкуството 3, София 1991, 14.



Иконостас

ског обиља. Изнад горњих колонета налазе се акантусови листови који формом и положајем асоцирају на капители коринтског стуба.

Нешто богатија декорација изведена је само на накнадно урађеним царским дверима и крсту са врха иконостаса. Сакрална симболика ових елемената истакнута је перфорираним украсима, додатно наглашеним златном и сребрном бојом.²¹ За разлику од једноставних бочних двери, царске су украшене по горњој ивици флоралним елементима које завршавају главе птица, односно мотиви одабрани у складу са симболиком места.²² Велики крст на врху иконостаса заједно са пратећим иконама изведен је на претходно припремљеном постолу у виду афронтираних змајева.²³ Перваз од флоралних мотива и апликације у виду шишарки на крсту представљају богатију варијанту декорације, коришћену у контексту идеје о Христовом крсту као животодавном, поистовећеном са рајским дрвом познања.²⁴ Сличан флорални украс имају и две пратеће иконе, док се поред крста налазило оруђе страдања у служби наглашавања жртвеног карактера сцене. На иконостасу је сачуван само штап са сунђером, док копље које је чинило његов пандан данас недостаје.

²¹ У хришћанској симболици, злато означава божанску светлост и Господњу славу, његов сјај је вечан. Позлаћивање иконостаса стога је било пожељно, али када није било материјалних могућности, настојало се да макар најсакралнији делови иконостаса, царске двери и велики крст, сијају блеском злата: И. Гергова, *Раннијат български иконостас 16–18. век*, Софија 1993, 61.

²² Ови елементи могу бити део основне слике раја, али и спомињање на обнову живота, поновно рађање и васкрс: Р. Михаиловић, *нав. дело*, 279–321.

²³ Крајем 16. века олтарске преграде добијају и крст на врху са особеним постолем, који потом постаје обавезан елемент иконостаса: М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњевијековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд 1965, 60–63; А. Серафимова, *Прилог проучавању иконостасних крстова на Балкану*, Манастир Црна ријека и свети Петар Коришки, Приштина—Београд 1998, 149–167.

²⁴ М. Тимотијевић, *Црква Светиоџ Георџија у Темишвару*, 101–102.

Целокупна форма иконостаса у Извору припада у општем погледу токовима формирања великих олтарских преграда 18. и 19. века. Појаву цркава псеудобазиликалног типа на овом подручју пратила је примена нових концепција на иконостасима увећаних размера, које су узроковале разилажење са јединствено утврђеним типом.²⁵ Ипак, међу најзаступљенијим примерима могу се уочити заједничка обележја у виду постојања само два или три реда икона, три пролаза и обавезним крстом на врху који се јавља и у допуњеним варијантама,²⁶ те се у овим оквирима налази и иконостас цркве у Извору.

Код развијеног типа олтарске преграде с временом је дошло до промена превасходно у композицији, применом и транспоновањем западноевропских начела у традиционалну структуру иконостаса.²⁷ Хоризонталност и плошност су постепено нарушавани рашчлањивањем, ломљењем, увлачењем или продором у простор појединих делова, чиме се тектоника усложњавала. Промена архитектонике иконостаса праћена је, такође, новинама у декорацији и обради орнаменталних фризова и зона око икона, уз задржавање традиционалног декора стубовима са аркадом.²⁸ У односу на овакве иконостасе, пре свега тробродних цркава, олтарска преграда у Извору може се окарактерисати као тип у којем је видно ослањање на традиционалне облике. На њој се истиче одсуство разубјавања у варијанти која поштује статичну хоризонталност, односно плошност чија раван нигде није нарушена. Сви елементи изведени на прегради остају у традиционалним оквирима, без сложеније обраде и форме. Сведеном изгледу иконостаса у великој мери доприноси и његов сликани украс. Још од 17. века иконостасна конструкција је украшавана дуборезом који постепено еволуира у све богатије форме, да би на репрезентативним иконостасима цркава 18. и 19. века прекривао целу површину носеће конструкције.²⁹ Сликани украс је и даље егзистирао, углавном као варијанта којој се прибегавало када су материјалне могућности биле ограничене.³⁰ Па и тада, у осликавању олтарске преграде постизане су богате и иновативне форме које су одговарале њеној монументалности. Иконостас у Извору, пак, садржи сведену и крајње једноставну сликану декорацију, иако су његове широке површине погодне за реализацију сложенијег украса.³¹

²⁵ И. Гергова, *Иконографската програма на иконостаса в българските земи*, 3.

²⁶ Варијанте које се могу наћи уз централни крст са Распећем на врху иконостаса наведене су у: *исто*, 15.

²⁷ Д. Друмев, *Резбарско изкуство*, София 1989, 55; И. Гергова, *нав. дело*, 3.

²⁸ Д. Друмев, *нав. дело*, 55–58.

²⁹ М. Љубинковић, *Дуборезни иконостаси XVII века на Светјој Гори*, Хиландарски зборник 1, Београд 1966, 119–134; Д. Друмев, *нав. дело*; И. Гергова, *Грџки влијанија в развитието на дърворезбения иконостас в българските земи XVII–XIX в.*, Проблеми на изкуството 1, София 1993, 36–44.

³⁰ И. Гергова, *Ранният български иконостас 16–18. век*, 33.

³¹ Треба напоменути да је при изради олтарске преграде учињена грешка у размерама. Услед погрешног прорачуна величине простора у цркви, ширина иконостаса у доњој зони допуњена је накнадно пиластрима на крајевима, док је у горњим редовима неспретно додато по једно

*

Ограничене материјалне могућности вероватно су утицале на опредељење наручиоца да зарад квалитета икона олтарске преграде сачини скромнију носећу конструкцију. Израда икона, наиме, поверена је Димитрију Христову,³² једном од најбољих представника самоковске сликарске струје која је интезивно радила на овом подручју.³³ Стекавши образовање у радионици свог оца Христа Димитрова, након његове смрти 1819. започео је самосталан рад и стварао до последњих година које проводи у родном Самокову све до смрти 1860.³⁴ Веома продуктиван, стекао је широку популарност која га је водила ка многим пословима у данашњим областима Бугарске, Србије и Македоније.³⁵ Наручиоци радова у Извору очигледно су такође знали за углед мајстора којем упућују позив желећи да сликар његовог ранга и умећа ослика иконостас значајне цркве.³⁶

У маниру анонимности старих зографа, Христов се није потписивао на својим радовима, насупротив све широј појави истицања самосвести сликара и његовог идентитета. У недостатку писане архивске грађе, препознавање његовог рада уобичајено се заснива на анализама стилских и иконографских одлика. У случају изворских икона, међутим, атрибуцију посредно потврђује и податак из сликаревог тефтера.³⁷ Уочено је да Христов за 1835. годину бележи наплату рада у Крајишту, што се засигурно односило на цркву у Извору, једину на овом подручју за коју је израдио број икона који одговара суми новца наведеној у тефтеру.³⁸ Ова белешка такође поуздано утврђује и годину настанка икона у Извору.

Током треће деценије 19. века Димитрије Христов често сарађује са Костадином Петровичем Валовим, својим зетом, који се и сам школовао код Христовог оца.³⁹ Сликари се заједно појављују и на раду у Извору — Дими-

поље са сваке стране. Будући да су нешто ужи од икона, ови прорези су само затворени дрвеном даском.

³² А. Куюмджијев, *Новооткрити творби на самоковски зографи в черквата „Света Троица” в с. Извор (Босилеградско)*, 4—9.

³³ О сликарима и моделима иконописа на подручју јужне Србије: Н. Макуљевић, *Иконопис Врањске епархије 1820—1940*, Иконопис Врањске епархије, 11—48.

³⁴ Н. Мавродинов, *нав. дело*, 199—203; А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, София 1965, 322—323.

³⁵ Хронологију рада Димитрија Христова на подручју Бугарске и Македоније доноси: А. Василиев, *нав. дело*, 322—330; Е. Попова, *Икониите на Димитър Христов во Македонија*, Зборник за средновековна уметност 3. Музеј на Македонија, Скопје 2001, 215—221; преглед рада на подручју Македоније употпунила је: В. Поповска-Коробар, *Бележки за неизвестни икони от зографиите Христо Димитров и Димитър Христов в Македония*, Проблеми на изкуството 1, София 2005, 44—50.

³⁶ На могућност да је сликар дошао у Извор по позиву епископа Авксентија указује: А. Куюмджијев, *нав. дело*, 9—10.

³⁷ Тефтер је објављен са аналитичком обрадом у: И. Гергова, *Сметководният тефтер на самоковския зограф Димитър Христов*, Известия 88, София 2004, 272—306.

³⁸ А. Куюмджијев, *Новооткрити творби на самоковски зографи в черквата „Света Троица” в с. Извор (Босилеградско)*, 5—6.

³⁹ За Костадина Валова: А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, 433—436; А. Куюмджијев, *нав. дело*, 6—8.

трије изводи иконопис олтарске преграде, док Костадин декорише зидове цркве.⁴⁰ Како је у време боравка сликара у Извору изведена и сликана декорација иконостасне конструкције, логично је претпоставити да је један од њих заслужан за тај рад. Пре би се улога могла приписати Костадину Валову,⁴¹ аутору зидних слика, чији би логичан продужетак рада било декорисање иконостаса, као и делова ентеријера и мобилијара сличног украса.

Димитрије Христов је у првобитним радовима на иконостасу извео скоро целокупан програм, односно иконе престоног, апостолског и празничног реда, након чега је уследила пауза. Тек две деценије касније, када се поново приступило активном уређењу цркве, иконостас је уобличен добивши царске двери и крст на врху. Нове елементе, као и празничну икону Уласка у Јерусалим, осликао је Никола Валов, сликар ангажован за поновно живописање цркве.⁴² Његово присуство у Извору није изненађујуће, с обзиром да је син и ученик Костадина, аутора претходног зидног сликарства цркве.⁴³ Тачно време његовог рада на осликавању храма и нових делова иконостаса, 1854. година, сазнаје се из приложничког натписа на западном pročелу. У исто време, Димитрије Христов послао је у Извор две иконе за проскинитаре наоса које је према приложничким записима извео поменуте године,⁴⁴ што указује да је у току обимних радова на украшавању цркве поново било радо виђено дело овог мајстора.

Коначно уобличавање програма иконостаса уследило је деценију након тога, када је целивајуће иконе извео Захарије поп Радојков.⁴⁵ Као и његови претходници у Извору, поп Радојков је сликар из Самокова, такође образовањем везан за сликарску породицу чији је родоначелник Христо Димитров.⁴⁶ Обучаван код Ивана и Захарија Доспевског, синова Димитрија Христова, кретао се и радио на широком подручју које укључује и некадашње Крајиште. Његов рад у местима око Извора везан је за шездесете године 19. века. У цркви Доње Љубате ради 1865. године, док се његове иконе цркве у Божици датују у 1867.⁴⁷ Наведене године могу послужити као временски оквир за целивајуће иконе у Извору, с обзиром да тачно време настанка није познато.

⁴⁰ Од овог зидног сликарства сачувана је само представа св. архијакона Стефана у олтарској ниши: А. Куюмџиев, *нав. дело*, 6—10.

⁴¹ *Исти*, 7.

⁴² Истовремено са новим деловима иконостаса, Никола Валов осликао је западну фасаду цркве, нишу протезиса, као и запрестолни крст часне трпезе. Исти сликар извео је и поменик у ниши протезиса, где је међу наведеним лицима препознато његово име, као и претходних сликара, Димитрија Христова и његовог оца Костадина заједно са породицом: А. Куюмџиев, *нав. дело*, 7, 10.

⁴³ Опширније о раду Николе Валова: А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, 438—439; упор: А. Куюмџиев, *нав. дело*, 10.

⁴⁴ Иконе су вероватно послате у цркву из Самокова, с обзиром да Димитрије Христов у то време не напушта родно место: *исти*, 8.

⁴⁵ А. Куюмџиев, *Произведения на български зографи в църквите от Босилеградско*, Известия IV, Благоевград 2005, 87.

⁴⁶ А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, 463—464.

⁴⁷ А. Куюмџиев, *нав. дело*, 87—88.

Негде између два светска рата, последњи пут се интервенисало на иконостасу изворске цркве. Из жеље за додатним украшавањем, нове иконе су постављене на бочним дверима које су том приликом донекле и оштећене.⁴⁸

Богати иконографски програм, састављен пре свега радовима Димитрија Христова, развијен је у три зоне према задатој конструкцији иконостаса. За престоци ред изведено је 8 икона, док су апостолски и празнични некада садржали по 25 представа. Од икона које недостају, уочено је да се икона апостола Филипа из Деизисног чина данас налази у цркви оближњег места Белот.⁴⁹ Судбина две првобитне иконе из празничног реда није извесна; једну од њих је заменила каснија представа Уласка у Јерусалим. Димензије престоних икона (125 x 92 cm) указују на њихову репрезентативност, док су иконе горњих редова нешто мање (40 x 55 cm). Размере целивајућих икона у складу су са њиховом наменом (19 x 25 cm). На самом иконостасу сачуване су свега четири целивајуће иконе, али се може претпоставити да иконе Св. Николе и Св. Димитрија из цркве оближњег Босилеграда, такође дела Захарија поп Радојкова, припадају целини иконостаса у Извору с обзиром да одговарају како тематиком тако и димензијама.⁵⁰

У средишту приземне зоне иконостаса смештене су царске двери, са четири осликана поља. Доњи део заузима њихов стандардни програм, односно сцена Благовести (благо/вѣстѣ). На северном крилу приказан је арханђео Гаврило у гесту обраћања Богородици, насликаној на јужним вратницама како покорно клечи испред стола са отвореном књигом. Сцена се одиграва у простору са сликаном архитектуром у позадини, док голуб Св. Духа слеће из горњег угла ка Богородици. У доњим партијама смештен је запис са именима приложника и упокојених којима је прилог намењен. Поред арханђела Гаврила исписано је никола ѣреа./ стана. презви= /тера доічинь./ ѡна/оусопшихь./ стоилко./ цоне. костад/инъ вѣкана, док се испод Богородичиних ногу налазе имена петре ѣреа/ милена презви/ тера димитриѡ/ ѡсиѣѣ оусопшихь./ цветко ранча анѡстѡсиѡ. Програм двери употпуњују у горњим пољима фигуре пророка Давида (цѣѣ дѡвидѣ) и Соломона (пѣѣ соломонѣ). Да би се истакла њихова улога весника Христовог оваплоћења, представљени су са свицима чији текстови најављују будуће догађаје. Тако Соломон држи извод премѣдростѣ созда свѣѣ ѣ из његових *Прича* (9, 11), а на Давидовом свитку је исписано слѡшѡциѡ нѡнѡдѣѣ приклон према псалму (44, 11). У позадини је симболично назначен пејзаж, док пророке објасјава светлост из отвореног неба са приказом свевидећег ока.

⁴⁸ У инвентарним књигама цркве у Извору из 1928. године у попису стања наводи се да иконостас садржи осам великих икона, што одговара броју престоних икона из првобитних радова. Стога се може закључити да ово додатно украшавање иконостаса тада још није изведено. С обзиром да ове иконе не припадају првобитној замисли иконостасне целине, биће изузете из даљег разматрања.

⁴⁹ На овај податак пажњу нам је скренуо доц. др Ненад Макуљевић, на чему му и овом приликом захваљујемо.

⁵⁰ Документација Катедре за историју уметности новог века, досије — Босилеград. А. Куюмџиев (*Произведения на български зографи*, 87) атрибуира Захарију поп Радојкову једну целивајућу икону из Босилеграда и то Светог Димитрија.

Иконе престоног реда распоређене су у складу са утврђеном концепцијом и литургијским потребама. Представе су традиционално иконографски решене, те је Христос Сведржитељ (ἰς χ̄ς / вседержителъ), постављен јужно од царских двери, приказан допојасно и у седећем положају који наговештава уздигнут химатион. Благосиља десном руком, док у левој држи отворену књигу са јеванђељским текстом азъ есмъ свѣтъ / мѣрѣ ходан / помнѣ неима / ходити вотме / ноима свѣтъ / животнын / научитеса ѿ / мене како кро / токъ есмъ и / смиренъ сѣрце / ивобрашете покои / дшам вашим (Јв. 8, 12; Мт. 11, 29).⁵¹ *Богородица са Христѡм* (мр ѳу иодигитриа), смештена северно од царских двери, приказана је у типу Одигитрије, са малим Христом у наручју. Христос (ІГ ХГ) носи свитак са текстом према Исајином пророштву (Ис. 61, 1), а који преноси и јеванђелиста Лука (4, 18): дхъ гднъ / намнѣ вгоже / ради помазана.⁵² Њихове руке и Христов нимб накнадно су украшени вотивним оковима. *Св. Јован Прејшеца* (ианѣ прѣтечъ) постављен јужно од *Христѡа Сведржишеља*, насликан је као допојасна фигура, са крилима декоративно решеним у више боја. Као кефалорфорос, у руци држи путир са главом, илустрацију свог мучеништва, као и крст и свитак са уобичајеним текстом (Мт. 3, 2) који алудира на покајање: покантеса приближи / во са цртво нѣноѣ.⁵³

Северно од *Богородице са Христѡм* смештена је икона *Свѣта Тројица*, чије је место унапред програмски одређено с обзиром да је у питању храмовна слава. Новозаветна *Свѣта Тројица* (сѣла трѣца) изведена су у троугаоној композицији према стандардном нововековном решењу.⁵⁴ Бог Отац и Син приказани су како седе на облацима, а изнад њих је голуб Св. Духа насликан у звездастом пољу из којег проистичу зраци светла. Отац држи жезло и благосиља као и Христос који носи затворену књигу. Простор између фигура попуњава небески шар, док су међу облацима са стране приказане главе анђела.

Осим овог програмског језгра, у престони ред уврштена је икона Св. Јована Рилског са северне стране, као и икона Св. Николе на јужном делу. Оба светитеља представљена су допојасно, у карактеристичним одежама. Тако је Св. Јован Рилски (сѣтин ианѣ / рыльскѣи) приказан у монашким хаљинама, како носи свитак са текстом поучног карактера (Пс. 34, 11) који је у складу са ликом великог подвижника: прѣидите чада / послѣшанте / мене страхъ / гдню насъхъ / васъ.⁵⁵ Св. Никола (сѣтин николаѣ / чѣдотворецъ), са богато орнаментисаном ар-

⁵¹ Овако компилован текст Христа Сведржитеља типичан је и за радове оца Димитрија Христова. О склопу текста: Е. Попова, *Зографѣт Христо Димитров от Самоков*, Софија 2001, 220—221.

⁵² О тексту свитка на представи Богородице Одигитрије: *истио*, 218.

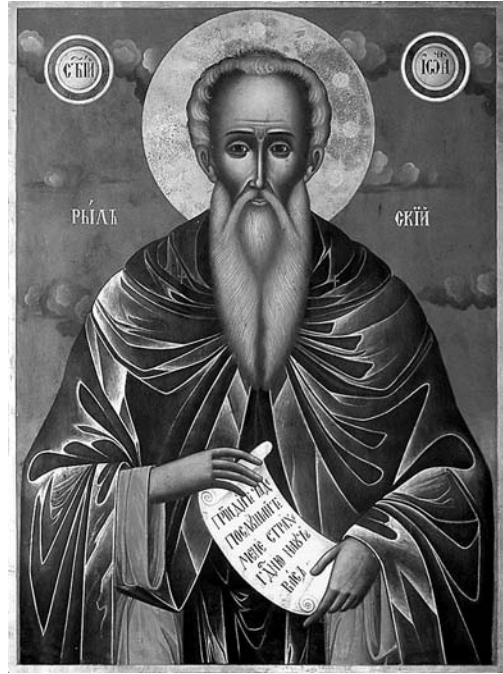
⁵³ Опширније о иконографији представе: М. Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатѡѡ из Дечана*, Зборник Народног музеја VII, Београд 1973, 39—51.

⁵⁴ О представи Свете Тројице видети: М. Тимотијевић, *Срѣско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 294—305.

⁵⁵ Уз представу Св. Јована Рилског такође је типичан и текст псалма 26, 8, као и делови тропара њему посвећени: Е. Попова, *Зографѣт Христо Димитров от Самоков*, 246; текст псалма 34, 11 карактеристичан је и уз представе Св. Симеона Мироточивог, док ерминија Дича зографа прописује овај псалм за Св. Јефрема Сиријског: А. Василиев, *Ерминици — технология и иконографија*, Софија 1976, 79.



Икона Богородице са Христом,
престони ред



Икона Св. Јована Рилског,
престони ред

хијерејском одеждом, митром и енколпионом на грудима, благосиља и држи затворену књигу.

Престони ред завршавају са обе стране иконе светих ратника. Јужно је смештен Св. Димитрије (σῦνι велико м^н димитрѿа), приказан као коњаник у сцени убијања цара Калојана.⁵⁶ Представа се базира на дуговековној иконографској традицији у приказивању чудесног спасења Солуна.⁵⁷ Под одређеним историјским приликама сцена је стицала и проширена значења, при чему се идентитет цара занемаривао и његов лик схватао уопштено као иноверни непријатељ и побеђено зло. На изворској икони представи је придружено и спасење епископа Кипријана (κῆρκῆ),⁵⁸ приказаног као умањена фигура на коњу иза светитеља. Композиција представља устаљено решење у нововековном иконопису где се два хронолошки различита чуда Св. Димитрија спајају у

⁵⁶ Икона је публикована у: И. Зарић, *Икона светог Димитрија, црква Свете Тројице — Извор*, Иконопис Врањске епархије, 190—191.

⁵⁷ Цар Калојан убијен је 1207. године при опсади Солуна, што је убрзо приписано Светом Димитрију. За циклус Светог Димитрија: С. Пајић, *Циклус светог Димитрија*, Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, Београд 1995, 353—360; З. Ракић, *Циклус пајрона у хиландарској цркви Светог Димитрија*, Осам векова Хиландара, Београд 2000, 575—584.

⁵⁸ Чудо је описано у тзв. Анонимном зборнику крајем 7. века: М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, Београд 1995, 581.

идејну целину зарад истицања светитеља као потврђеног помоћника и заштитника православних.

Према сличном иконографском моделу представљен је Св. Георгије (сѣѣи велико мѣ георѣа), последњи у северном делу престоног реда.⁵⁹ Икона обједињује два светитељева чуда, убиство аждаје и спасавање митиленског младића, приказана у истом композиционом распореду као на икони Св. Димитрија, са истоветним идејним концептом истицања заштитништва. Ово иконографско решење, актуелно од времена слома византијског царства, континуирано траје све до 18. и 19. века, када је веома распрострањено у сликарству и графичи.⁶⁰

Ред допуњавају целивајуће иконе, смештене непосредно испод сваке престоне која их програмски одређује. Тако су се на целивајућима нашле појединачне представе Христа Сведржитеља (їс хїс) са отвореним јеванђељем прїдите благословени /отца моего наследите (Мт. 25, 34), затим Свете Тројице (сѣа тїа), Св. Јована Рилског (сѣѣи їванъ /рилски) који носи свитак гди вѣзлюбихъ (Пс. 26, 8), као и Св. Георгија (сѣѣи георѣи). Већ је поменуто да су овом низу припадале и иконе Св. Николе и Св. Димитрија, данас у фонду Босилеградске цркве, док се постојање целивајућих икона Богородице са Христом и Св. Јована Претече може претпоставити.

Изнад престоног реда налазе се иконе које чине Деизисни чин са апостолима. Њихов првобитни распоред није сачуван, али се донекле може реконструисати. Централна икона је *Христос Сведржителъ* (їс хїс /вседержителъ), поред које су се северно и јужно налазили *Божородица* (мѣр ѳс) и *Св. Јован Претеча* (сѣѣи їванъ прдтечъ). Уз иконе које чине суштину Деизиса уобичајено се постављају апостолски прваци Петар и Павле,⁶¹ а према положају



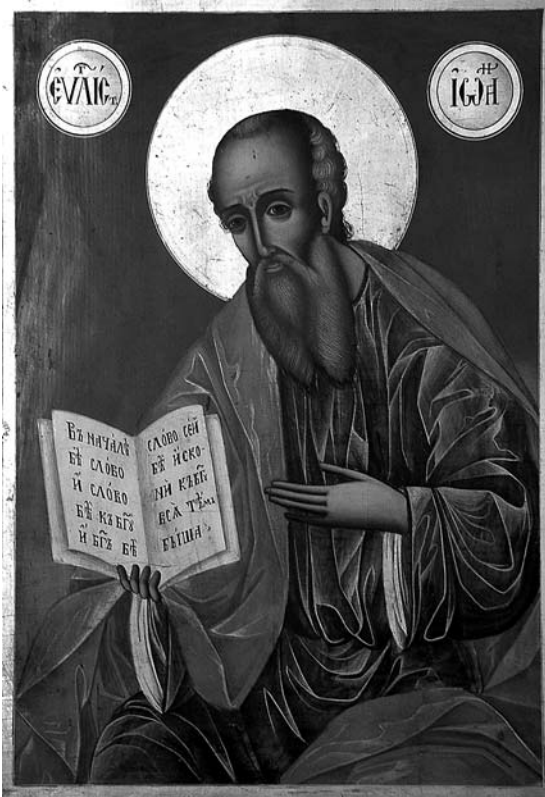
Икона Св. Георгија, престони ред

⁵⁹ Икона је публикована у: И. Зарић, *Икона светиоѣ Георѣија, црква Свете Тројице — Извор*, Иконопис Врањске епархије, 188—189.

⁶⁰ T. Gouma-Peterson, *An 18th Century Deesis Icon And Its Cultural Context*, Δελτιον της Ηριςτιανικης Αρχαιολογικης Εταιρειας, т. IZ, Атина 1993—1994, 340—342.

⁶¹ Према пракси приказивања такозваног литургијског распоред дванаесторице апостола, Петар и Павле су издвојени уз средишњу представу, затим следе јеванђелисти и остали апостоли: М. Тимотијевић, *Црква Светиоѣ Георѣија у Темишвару*, 114.

њихових фигура закључује се да се апостол Павле (апџлѣ павѣлѣ) налазио северно, а Петар (апџлѣ петрѣ) на супротној страни. За њима су следили јеванђелисти, распоређени симетрично по двојица са сваке стране: Матеј (евѣлист мѣтѣѣн) и Марко (евѣлистѣ марко) северно, Јован (евѣлист ѡван) и Лука (евѣлист лѣка) јужно. Даље су се низали остали ликови из групе дванаесторице апостола и то северно апостоли Јаков (апџлѣ ѡковѣ), Симон Зилот (апџлѣ симонѣ зилот) и Тома (апџлѣ ѡма), а јужно Андреј (апџлѣ андреѣ), Вартоломеј (апџлѣ варѣѡломеѣ) и Филип (апџлѣ филиппѣ). Остатак реда допуњују иконе апостола из групе седмдесеторице. Представљени су апостоли Прохор (апџлѣ прохорѣ), Никанор (апџлѣ никанорѣ), Клеопа (апџлѣ клеѡпа), Јаков (апџлѣ ѡковѣ), Онисифор (апџлѣ нисифорѣ), Ананија (апџлѣ ананиѣ), Агавија (апџлѣ агавиѣ), Матија (апџлѣ матѣѣѣн), Тит (апџлѣ титѣ) и Филип (апџлѣ филиппѣ). О њиховом првобитном положају на иконостасу није могуће закључивати, јер ставови фигура показују да нису сви приказани у окрету ка средишњој икони Христа.



Икона Св. јев. Јована, апостолски ред

Све фигуре овог реда приказане су до испод појаса и на плавој позадини. Икона Христа понавља решење из престоног реда, па је представљен као Сведржитељ, са отвореном књигом у којој је јеванђеоски текст азъ есмь /свѣтъ ми-/рѣ ходѣи /помиѣ не /иматъ /ходити /вотме но /иматъ /свѣтъ жи/вотныи (Јв. 8, 12; Мт. 11, 29). Са рукама у ставу молитвеног обраћања,⁶² окренути су му Богородица и Св. Јован Претеча, приказан са крилима попут представе на престоној икони. Апостол Петар једини од дванаесторице носи отворени свитак, са текстом петрѣ /апџлѣ /исѣвѣ /хрѣто/вѣ према препорукама ерминија,⁶³ док остали у рукама држе књиге. Само код јеванђелиста оне су отворене на почецима њихових јеванђеља, па је тако у књизи Матеје исписано книга ро/дства (Мт. 1, 1), док јеванђелиста Марко држи текст за-чало /евѣлиѣ /иѣса /хрѣта /снѣ /бѣжѣ

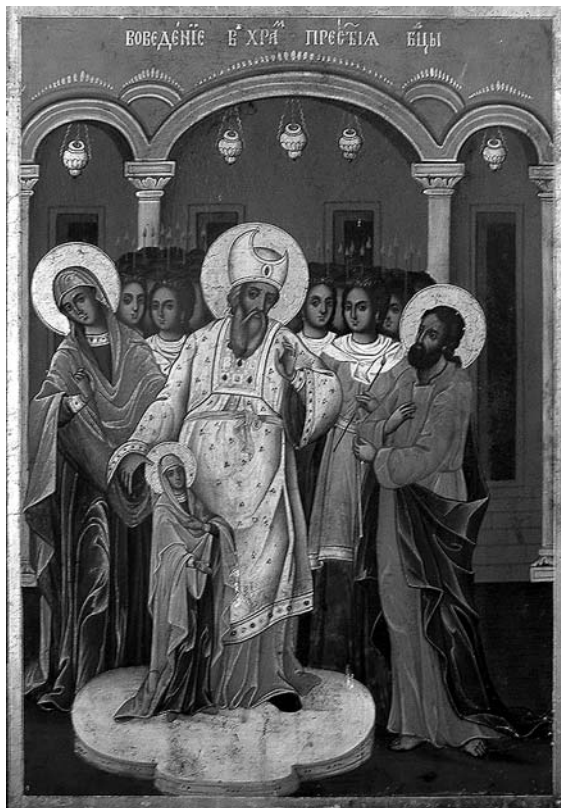
⁶² Опширније о молитвеном гесту види студију: М. Татић-Ђурић, *Богородица Застѣупница у Ариљу*, Свети Ахилије у Ариљу — историја, уметност, Београд 2002, 155—157.

⁶³ А. Василиев, *Ерминиѣ — технология и иконографѣя*, 67.

/такоже /естъ /писан* /во прѣцѣ* (Мк. 1, 1—2). Јованова књига започиње наводом въ началѣ /вѣ слово /и слово /вѣ кѣ вѣсѣ /и вѣтѣ вѣ /слово сеи /вѣ иско-/ни кѣвѣсѣ /всѣ тѣмѣ /выша (Јв. 1, 1—3), док Лукин текст гласи понеже /оубо мнози нача/ша чи/нити /повѣстѣ /ѡ извѣ/ствова/нныхѣ /въ насѣ (Лк. 1, 1). За разлику од њих, апостоли из групе седамдесеторице у рукама држе савијене свитке.

Празнични ред састоји се од икона Христових и Богородичиних празника, као и житијних сцена и појединачних представа светитеља, чији првобитни распоред такође није познат. Ипак, може се претпоставити да је средиште реда заузимала икона *Свѣта Тројица* (ѣтаѣ трѣца), с обзиром на учесталост таквог решења и значај представе као храмовне славе. На икони је поновљено композиционо решење из престоног реда, али у поједностављеној варијанти. Тако су уз представу нововековне Свете Тројице изостали детаљи са анђелима, у складу са положајем ове иконе на иконостасу.

Од Богородичиних и Христових празника, у реду су се нашле представе Рођења Богородице, Ваведeња у храм, Благовести, Рођења Христовог, Сретења, Крштења, Преображења, Уласка у Јерусалим, Васкрсења Христовог, Неверовања Томиног, као и Вазнесења Христовог и Успења Богородице. За иконографију сцена углавном су коришћена решења уобичајена у нововековној пракси зографског сликарства.⁶⁴ Ослонац је у препорукама ерминија, са традиционалним иконографским моделима у које су уклопљени нови елементи и решења западних концепција.⁶⁵ Тако је на



Икона Ваведeња Богородице у храм,
празнични ред

⁶⁴ О моделима зографског иконописа 19. века: N. Makuljević, *The „Zograph” Model of Orthodox Painting*, 385—405; исти, *Иконопис Врањске епархије 1820—1940*, Иконопис Врањске епархије, 24—25.

⁶⁵ Уп. ерминију Дича зографа, објављену у: А. Василиев, *Ерминији — технология и иконографија*, 31—162. Подробно о иконографији Великих празника у православној барокној уметности: М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 25, Нови Сад 1989, 95—132.

икони *Рођење Богородице* (ржѣтво прѣстѣи бѣцы) представљена Св. Ана на кревету са балдахином. Са десне стране две девојке јој приносе дарове, а трећа се управо појављује иза црвеног застора. У доњем делу композиције смештена је колевка са новорођеном Маријом, као и крчаг са водом поред посуде за купање. Сцени Рођења Богородице придружена је у другом плану представа Св. Јоакима у тренутку благовести, са подигнутим рукама у правцу отвореног неба из којег проистичу зраци божанске светлости.⁶⁶

Икона *Ваведење Богородице у храм* (воведеніе въ хра^м прѣстѣи бѣцы) изведена је према решењу у којем догађај није наративно интерпретиран, него су актери приказани у свршеном чину, сви фронтално окренути гледаоцу.⁶⁷ У средишту композиције налази се првосвештеник Захарије са малом Маријом, док су Јоаким и Ана приказани са обе стране. Ана држи упаљену свећу, као и девојке представљене у позадини. У другом плану је архитектура храма црвене боје, са кандилима окаченим испод аркаде.

Представа *Благовѣсти* (блѣговѣщеніе бѣцы) већином је компонована као решење са царских двери, са додатком фигуре Бога Оца у врху сцене, као и облаком под архангеловим ногама. На столу испред Богородице је књига са текстом величитъ дѣша моѧ гдѧ ивозра (Лк. 1, 46—47).

У сцени *Рођења Христовог* (ржѣтво хрѣтѣво) догађај се одвија испред пећине где су приказани Богородица и Јосиф у клечећем положају. Богородица држи повијеног Христа над јаслама, док их обасјава звезда приказана у снопу зракова, а у позадини се назире во и коњ у пећини. Представа садржи и остале наративне детаље које прописују сликарски приручници. Тако је у другом плану приказан пастир са стадом оваца, као и долазак три мудраца. У горњем делу су анђели на небу, са свитком чији текст (Лк. 2, 14) такође препоручују ерминије: слава вышнихъ бѣгъ и на земли мѣра въ челоуѣцехъ.⁶⁸

Иконографско решење *Сређења* (срѣтеніе гдѣнѣ), ослања се на средњовековне узорне, у сажетом облику, са главним актерима у уобичајеном распореду. У првом плану налази се Св. Симеон Богопримац, окренут ка Богородици која му пружа малог Христа. Поред Богородице је Св. Јосиф, који држи кавез са две голубице, док је изнад њега померена у други план пророчица Ана са свитком *си отрѣча сотѣво** нѣбо и земли чији текст прописује ерминија.⁶⁹ У дну иконе је накнадни и невешто исписан приложнички запис *сия ѣкѣны приложи стѣфанъ палушкы ц*ета транко*.

⁶⁶ За пример укључивања Благовести Св. Јоакиму и Ани у представу Рођења Богородице у позновизантијском периоду: М. Татић-Ђурић, *Икона Рођења Богородице из Шишатоваца*, Манастир Шишатовац, Београд 1989, 197—204. О вези Богородичиног рођења са идејом њеног безгрешног зачећа: М. Тимотијевић, *нав. дело*, 120—122.

⁶⁷ Иконографско решење представе Димитрије Христов преузима са графичког листа Манастир Хиландар, бакрорезног рада Захарије Орфелина из 1779, који је наследио од свог оца: Е. Генова, *Модели и пѣтица за модернизирани на църковната живопис в българските земи от втората половина на XVIII и XIX век*, Историческо бѣдеше 2, Софија 2001, 71.

⁶⁸ А. Василиев, *Ермини — технология и иконография*, 98.

⁶⁹ На икони је до детаља поновљен опис сцене изнет у ерминији Дича зографа: *истио*, 99.

Икона *Кршћење* (вѣдѣвленіе хрѣтѣво) реинтерпретира традиционалне иконографске обрасце, па је тако у средишту композиције Христос који стоји у реци Јордан, док се на њега спушта голуб Св. Духа. Са леве обале крштава га десницом Св. Јован Претеча, а на супротној страни стоји хор анђела, са ткањинама које им прекривају руке. У врху иконе приказан је Бог Отац на облацима, елемент који је под утицајем западноевропских концепција заменио традиционалну представу Божије руке.⁷⁰

Представа *Преображења* (преѡвбраженіе хрѣтѣво) такође понавља старија сликарска решења. Христос је у средишту горњег дела иконе, а поред њега су пророци Мојсије и Илија. Фигуре су приказане на златној позадини, одвојеној од осталог пејзажа облацима, што представља решење које се понавља и на другим иконама када је потребно симболично истаћи небеску сферу.⁷¹ У доњем делу су тројица апостола, приказани у драматичним положајима наслепљеним из средњовековне ликовне праксе.⁷²

Композиција *Уласак у Јерусалим* (цветѡносіе) углавном је изведена према традиционалним моделима који илуструју ову јеванђеоску причу. Средиште представе заузима Христос који јаше магарца, у пратњи апостола приказаних са леве стране. На капијама града дочекују га народ и деца распростирући хаљине. Христос благосиља, док је представа свитка у другој руци изостављена.⁷³ На икони се уочава и један специфичан детаљ. Наиме, дрво са дечаком у крошњи упадљиво је приказано у вертикалној оси композиције, непосредно изнад Христове главе, што је донекле неуобичајено у односу на чешће представљање ове сцене са стране Христа.⁷⁴ Такође, само на овој икони празничног реда налазе се имена приложника које је сликар лично забележио: *лазаръ иерей мариѡ презвитера станчо / пена дино величко димитриѡ карафила*.

Васкрсење Христово (воскрѣсеніе хрѣтѣво) садржи представу Христа који се тријумфално уздиже над отвореним гробом. Његову славу наглашава златно небо оивичено облацима, док су поред гроба стражари који у чуду и са страхом посматрају васкрслог Христа. Овакво решење западноевропских концепција, које истиче тријумф Христов над смрћу, широко је прихваћено у уметности 19. века на јужнобалканском подручју.⁷⁵

Представа *Неверовања Томиноѡ* (недѣлѡ ѡмина) приказана је према традиционалним обрасцима, па је тако у средини сцене Христос који показује прободено ребро. Крај њега апостол Тома пружа руку ка рани, док у другој држи свитак са текстом *гдѣ мои и бгѣ мои* (Јв. 20, 28). Около су приказани и

⁷⁰ М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, 104.

⁷¹ О симболизму светлости и облака на барокним представама Преображења, уместо традиционалне Христове мандорле: *истио*, 107–109.

⁷² За положаје апостола у сцени Преображења: Г. Бабић, *Краљева црква у Свуденици*, Београд 1987, 150.

⁷³ О таквој представи Уласка у Јерусалим у барокном сликарству: М. Тимотијевић, *нав. дело*, 109–111.

⁷⁴ Уопштено о иконографији Уласка у Јерусалим: G. Schiller, *The Iconography of Christian Art*, 2, London 1972, 18–23.

⁷⁵ О иконографији сцене видети: М. Тимотијевић, *нав. дело*, 111–113.



Икона Улазак у Јерусалим, празнични ред

ну традицију, али у редукованој варијанти.⁷⁶ У средишту сцене је Богородица на одру, окружена апостолима и са два јерарха који држе отворене књиге. Апостол Петар носи кадионицу, док су испред одра два свећњака. У горњем делу иконе је Христос на облацима који носи Богородичину душу.

У склопу празничног реда нашле су се и две житијне сцене, *Усјење пророка Илије* и *Усековање Св. Јована Прешече*. Према препорукама ерминије, *Усјење пророка Илије* (вѡзнесење сѣгаѡ прѡрка илїа) представљено је у горњем делу иконе, док доњи заузима пејзаж са Јелисејем који дочекује пророков огртач, као и сцена пророка Илије у пећини.⁷⁹ Ова два момента из Илијиног житија често се приказују заједно, мада је детаљ гаврана који пророку доносе храну на изворској икони изостављен, вероватно услед редуковања иконографије зарад постизања композиционог јединства. *Усековање Св. Јована Прешече* (оусѣк-

други апостоли, а позадину заузима грађевина са наглашеним дрвеним вратима, како и препоручује ерминија.⁷⁶ Уз доњу ивицу иконе накнадно је додат приложнички запис, изведен невршним рукописом: *стѡико *рѡит*енда**а презвитѣра анѡнѡ ѿ*чо ангелъ ѿсифъ милѣ стѡ**.*

Вазнесење Христѡво (вѡзнесење хрѣтѡво) представљено је према западноевропским формулацијама овог догађаја.⁷⁷ Христос у слави седи на облацима, окружен анђелима који дувају у трубе и показују на њега. Испод њега су апостоли који погледима прате призор. Богородица је придружена групи апостола са леве стране, док је средишње место припало апостоу Петру.

Последња у низу ових празника је икона *Усјење Богородице* (оуспенїе прѣстѣи вїцы), изведена са ослонцем на византијску ликов-

⁷⁶ Ерминија Дича зографа препоручује сликање затворених врата у сцени као ознаку страха апостола од јеврејског народа: А. Василиев, *Ерминији — технология и иконографија*, 109.

⁷⁷ М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, 114—116.

⁷⁸ Уп.: А. Василиев, *нав. дело*, 95.

⁷⁹ Икона је публикована у: И. Зарић, *Икона Вазнесења пророка Илије, црква Свете Тројице — Извор*, Иконопис Врањске епархије, 192—193.

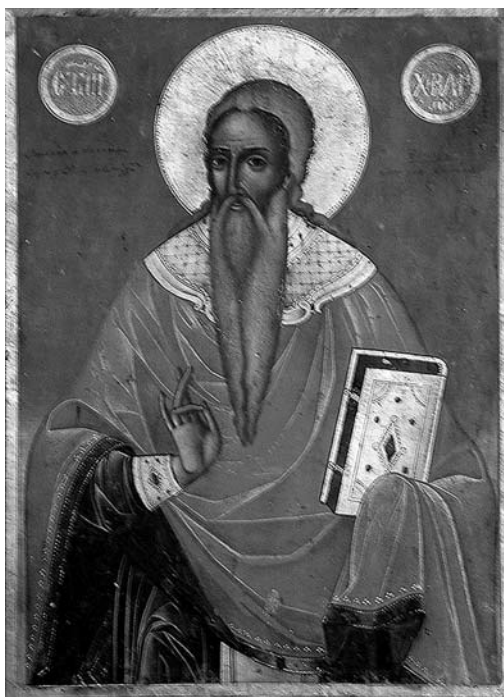
новениѐ /сѣтаго юванна /пѣтѣча) представљено је у уобичајеној варијанти, са актерима у првом плану испред архитектуре тамнице у позадини. Са тежњом ка реализму приказано је обезглављено тело из којег липти крв, у моменту када Салому преузима од целата светитељеву главу.

У празничном реду налазе се и иконе са двојно представљаним светитељима. Св. Константин и Јелена (црѣ константинѣ црѣца елена), у богатим царским одежама, приказани су са Часним крстом који држе између себе. Такође, апостолски прваци Св. Петар и Павле (апѣлѣ петарѣ апѣлѣ павѣлѣ) носе између себе модел храма, обележје њихове предводничке улоге у оснивању хришћанске цркве. У пару су представљени и Св. Јулита са маленим сином Кириком (сѣтаѣ иѣлитѣ сѣтѣи кирикѣ), како их обасјава божанска светлост из отвореног неба као награда за њихово страдалништво.

Осим двојних, у овом низу су и иконе са појединачним светитељским представама. Тако је Св. архиђакон Стефан (сѣтѣи архѣдѣаконѣ /стефанѣ) приказан као стојећа фигура на амвону, са кадионицом и књигом у рукама. Затим, ту је и Св. Симеон Столпник (сѣтѣи симеонѣ столпникѣ), уобичајено представљен на стубу, месту његовог подвижништва и симболу столпникове истрајности.⁸⁰ На обема иконама светитељске фигуре обасјавају зраци светла из



Икона Св. Петке, празнични ред



Икона Св. Харалампѣја, празнични ред

⁸⁰ Икона је публикована у: И. Зарић, *Икона свейоѣ Симеона Столпника, црква Свейе Тројице — Извор*, Иконопис Врањске епархије, 194—195.

изоставља златну позадину замењујући је плаветнилом неба са облацима, док декорисањем одежде светитеља, највише акцентовањем набора златним одблесцима, употпуњује слику о светости приказаних ликова.⁸⁵ И на осталим иконама понавља исти поступак глорификовања светитеља кроз сјај одежде, приказ неба или пејзажа у позадини, као и отвореног неба из којег сијају зраци светла као одраз божанске милости. Умеће Димитрија Христова посебно се истакло у апостолском низу. Састављен од 22 фигуре апостола, у реду је остварен жив ритам композиције варирањем положаја барокизирано усталасалих химатиона, као и широким спектром боја које се усаглашено примењују за горње и доње хаљине. Очигледна је пажљива обрада низа који иначе својом формом прети да одведе у схематизам.

Поетика Димитрија Христова креће се у оквирима најбољих остварења зографског сликарства. Одређен образовањем у радионици оца, зачетника самоковског иконописа који се изградио у светогорским круговима,⁸⁶ Христов је наставио и усавршио сликарство у којем се складно стапају традиција и нови упливи са запада. Његов рад се с временом унеколико стилски мењао, линеарност и пластичност су вариране, палета се расветљавала, али се увек задржавао у оквиру збирке иконографских предлога наслеђене од оца, коју је само допуњавао и осавременјивао.⁸⁷ Представници две наредне генерације самоковских сликара, такође су оставили трага на иконостасу цркве Извора. Никола Валов и Захарије поп Радојков настављали су ове истоветне сликарске моделе и својим опусом утврђивали зографски иконопис, струју која је дуго доминирала на подручју јужног Балкана. Значај улоге ових сликара зографског опредељења био је одређен пре свега потребама средине, односно културним окружењем у којем је православно становништво под иноверном влашћу јачало свој положај позивањем на традицију.⁸⁸

Репертоар иконостаса цркве Св. Тројице у Извору указује на богатство и сложеност програмског решења какав је и захтевала монументална конструкција преграде. До ближег дефинисања идејне структуре програма може се доћи његовом подробнијом анализом. Представе на иконама хијерархијски су

⁸⁵ О сликању „риза позлаћених“ у функцији савременог аргумента величајности светитеља: Н. Макуљевић, *Лишурџија, симболика и њиложнициштво, Иконостаѕ Саборне цркве светије Тројице у Врању* (у штампи).

⁸⁶ О делатности његовог оца Христа Димитрова: Е. Попова, *Зографът Христо Димитров от Самоков*, София 2001.

⁸⁷ Подробније о стилским и иконографским одликама Димитрија Христова: М. Стойкова, *Икони от църквата „Въведение Богородично“ в Благоевград*, Проблеми на изкуството 3, София 1999, 32–40; Е. Попова, *Иконите на Димитър Христов во Македонија*, 215–224; Е. Генова, *Църквата при гроба на св. Йоан Рилски. Стенописи и зографи*, Годишник на СУ „Св. Климент Охридски“, ЦСВП „Иван Дуйчев“, т. 91 (10), София 2001, 133–146; В. Поповска-Коробар, *Бележки за неизвестни икони от зографите Христо Димитров и Димитър Христов в Македонија*, 44–50; Е. Генова, *Модели и пѣтица за модернизирани на църковната живопис в българските земи от втората половина на XVIII и XIX век*, 56–58, 65–72.

⁸⁸ N. Makuljević, *The „zograph“ model of Orthodox painting in Southeast Europe 1830–1870*, 385–405.

распоређене и ишчитавају се хоризонталним системом, од најважнијих у престолном реду до горњих у апостолском и празничном. Вертикалну структуру чини линија која полази од Благовести на царским дверима, а завршава се Распећем на врху иконостаса, чиме је заокружена и истакнута повест о искупитељском страдању оваплоћеног Христа. Престони ред садржи јасно програмско одређење. Средиште чини идејна целина изведена из Деизиса чије је место утврђено на иконостасима, као и место иконе храмовне славе.⁸⁹ Овом језгру придружена је представа Св. Николе, светитеља чија је популарност неоспорна у целом хришћанском свету, а посебно међу становништвом овог подручја. Као његов пандан одабран је Св. Јован Рилски, пустиножитељ чији култ има локални значај, снажно ширен из манастира Рила на целу област.⁹⁰ Тиме је сачињен занимљив концепт престолног реда са популарним светитељем архијерејског чина и узорним монашким ликом Јована Рилског. Ред завршавају Свети Георгије и Димитрије, према устаљеном принципу појављивања у пару који функционише идејно, али и визуелно с обзиром на сличност иконографских образаца. Ови свети ратници, чији је култ развијен у целом православном свету, имали су специфично значење за становништво под турском влашћу. Одређена донекле историјским околностима, истакнута вера у заштитничку моћ светитеља подстакнута је њиховим значајем као потврђених помоћника православних верника. Такође, њиховом честом приказивању у сликаним програмима доприноси дубока укорененост ових празника у народној традицији, где су Св. Георгије и Димитрије посебно обележавани у контексту циклуса годишњих доба.⁹¹

Апостолски ред изведен је као део сцене Деизисног чина, форми која на иконостасима чини стандардни део програмске схеме.⁹² Осим Деизиса, честа варијанта у приказивању апостола је и композиција Христовог сабора.⁹³ На иконостасима 18. и 19. века место апостолског низа није строго одређено, па

⁸⁹ Понекад може доћи до замене места икона, у служби истицања одређене идеје. Пример пружа иконостас главне цркве Рилског манастира, где се у престолном реду икона Св. Јована Рилског налази на месту предвиђеном за Св. Јована Претечу: Л. Прашков, Е. Бакалова, С. Бояджиев, *Манастѝриѝе в Бѝлгария*, Софија 1992, сл. на стр. 228—229.

⁹⁰ О култу Св. Јована Рилског: Л. Павловић, *Култѝови лица код Срба и Македонаца*, Смедерво 1965, 20—25.

⁹¹ Л. Ботушаров, *Календарното делене на годината и свети Георги и свети Димитѝр като народни светци. Кѝм иконографията на светците като конници*, Проблеми на изкуството 4, Софија 2000, 41—45.

⁹² У програму иконостаса Деизисни чин појављује се још током средњег века и чини редован део олтарске преграде у поствизантијским временима: пример с краја 16. в. представља Деизисни чин из манастира Дечани: М. Шакота, *Дечанска ризница*, Београд 1984, 115 и сл. 27. Из 17. в. сачувано је више примера, као у манастирима Пустѝиња, Црна Река, Житомилић, итд.: С. Пејић, *Манастѝир Пустѝиња*, Београд 2002, 53, 148—149; Р. Станић, *Иконостѝас манастѝира Црне Реке*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 14, Нови Сад 1978, 239—243. За Деизисни чин на иконостасима 18. и 19. века: И. Гергова, *Иконографската програма на иконостаса в бѝлгарските земи*, 14—15.

⁹³ Опширније о томе: М. Тимотијевић, *Црква Свѝтоѝ Георѝија у Темишвару*, 114—115; Н. Макуљевић, *Лѝтурѝија, симболика и ѝриложниѝтво, Иконостѝас Саборне цркве свѝте Трѝице у Врању* (у штампѝ).

се може наћи у другом или трећем реду икона, или распоређен у средишњем делу оба горња реда.⁹⁴ Уколико се приказује уобичајени програм са дванаест апостола, ред се допуњава другим празницима и светитељима, док варијанта са апостолима из групе седамдесеторице, какву видимо у Извору, такође није необична.⁹⁵ Сличну верзију је сликар Димитрије Христов извео и у цркви у Плевену, за чији иконостас ради 25 апостолских икона.⁹⁶ Оваквим проширењима стандардног низа од 12 апостола идеја Деизисног чина је изразито наглашена, тачније њен есхатолошки слој као и мисао о заступништву светитеља пред Христом како за спас целокупног човечанства тако и у оквиру приватне молитве верника. У развијеном облику Деизис је особито идејно одговарао иконостасима параклиса, али и парохијским црквама какав пример постоји у Извору. Низ од већег броја апостола могао је, такође, да буде у служби истицања идеје о апостолности цркве и њеном апостолском континуитету.⁹⁷

Стандардни део програма празничног реда чине Христови и Богородичини празници, којима се чува успомена на хришћанску историју и икономију спасења. Остатак реда испуњен је представама светитеља чија је популарност у православном свету општег карактера и по себи довољна да се нађу на иконостасу. Може се, међутим, запазити да је на одабир утицало и особено значење које су имали међу локалним становништвом. Тако је Св. Харалампије, чувени заштитник од куге и болести уопште,⁹⁸ имао снажан култ на овом подручју и био честа слава домаћинстава.⁹⁹ Такође са заштитничким и исцељитељским моћима, присутан је био и култ Св. Јулите са Кириком,¹⁰⁰ док је Св. Петка увек истицана као једна од најпоштованијих заштитница, чију је популарност утврдило чување њених моштију у Трнову, а потом и преноше-

⁹⁴ И. Гергова, *нав. дело*, 14—15. Пример да апостолски ред може бити раздвојен и распоређен у средини два горња реда даје иконостас цркве Тројанског манастира: Л. Прашков, Е. Бакалова, С. Бояджиев, *нав. дело*, сл. на стр. 100.

⁹⁵ Апостоли из групе седамдесет често су присутни у програмима иконостаса 18. и 19. века. Занимљив је пример рад Христа Димитрова из параклиса Преображења Господњег Хрељине куле у Рилском манастиру, где цео репертоар горњих редова иконостаса чини 12 икона апостола одабраних из ове групе: Е. Попова, *Зографът Христо Димитров от Самоков*, 132—134.

⁹⁶ А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, 324.

⁹⁷ М. Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темишвару*, 115.

⁹⁸ Свети Харалампије се често представља са персонификацијом куге коју је покорио. О житију и представљању Св. Харалампија: Т. Gouma-Peterson, *An 18th Century Deesis Icon And Its Cultural Context*, 339—340; упореди: Ιωάννα Μπιθα, *Σχολία σε εικόνα του αγίου Χαράλαμπος, εργο Κωνσταντίνου Αδριανουπολίτη (1739)*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, т. ΚΔ, Ατiνα 2003, 333—346.

⁹⁹ Ѐ. Захариев, *Кюстендилско Крайще*, 134.

¹⁰⁰ За култ и иконографију Св. Јулите и Кирика: Ανδρομαχη Κατσελάκη, *Εικόνα των αγίων Ιουλιττας και Κηρυκου στο Βυζαντινο Μουσείο — εικονογραφικές παρατηρήσεις*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, т. ΚΒ, Ατiνα 2001, 181—190. О присутности култа Св. Јулите и Кирика на овом подручју, као и Св. Харалампија, додатно сведочи чињеница да су таксидиоти из Рилског манастира у својим мисионарским обиласцима становништва носили кутије са честицама моштију ових светитеља: Е. Генова, *Култът към мощите и мощехранителниците в Рилския манастир*, Проблеми на изкуството 4, София 2000, 34, 35, 37.

ње у Београд.¹⁰¹ Осим ових светитеља, празници Св. Симеона Столпника и Св. Атанасија свечано су обележавани у народу и то у контексту схватања циклуса годишњих доба, па је тако дан Св. Атанасија означавао средину зиме, док се помен Св. Симеона прослављао као почетак године и сејачких радова.¹⁰² У народној традицији истакнуто место имао је и пророк Илија — са епитетом Громовник, поштовао се као онај који изазива и контролише временске непогоде. Често је истицан у сликаним програмима, а његов култ неговао је ћурчијски еснаф, чији је био заштитник.¹⁰³

Из свега наведеног може се закључити да је програм иконостаса заснован на сложеном концепту који укључује верске особености локалне средине. Репертоар је осмишљен као систематско и складно уклапање представа одређених традицијом у сликању иконостаса, као и литургијским потребама, са онима које су имале истакнут значај и поштовање у локалној верској заједници. То је пример праксе примењиване у формирању репертоара великих иконостаса 18. и 19. века. За развој монументалних преграда карактеристично је стварање особенних програмских схема.¹⁰⁴ Широки редови иконостаса допуштали су већу слободу у осмишљавању репертоара и разнолике варијанте у програмској организацији, поготову горњих редова. Вариран је распоред и одабир светитељских представа и празничних сцена које су се надограђивале на језгро иконостаса наслеђено из ранијих периода, док је и карактер цркве, парохијске или манастирске, унеколико утицао на програм који се прилагођавао њеним потребама.¹⁰⁵ Притом, о сликаном репертоару иконостаса парохијских цркава пре свега су одлучивали захтеви верске заједнице за укључивањем најпоштованијих празника локалне области, по принципу какав је остварен у програму иконостаса у Извору.

Утицај становништва на сликане програме најчешће је функционисао кроз систем приложништва, што откривају приложнички записи на иконама и зидним сликама.¹⁰⁶ Водећу улогу имали су богатији слојеви, еснафи и угледни појединци, који опредељују истицање најпре својих светитеља заштитника, те се — уколико су праћени записима — јасније може уочити социјална структура заједнице и њен културни модел. Иконостас у Извору, пак, нуди занимљиву слику о верској пракси локалне средине. На првобитним радови-

¹⁰¹ Од три Свете Петке које слави православна црква, Трновска је најпоштованија и често се у народном веровању поистовећује са Петком Римском па се празнује два пута годишње — 26. јула као „летња” а 14. октобра као „јесења” Св. Петка: Л. Мирковић, *Хеортологија, историјски развјатак и боџслужење празника православне источне цркве*, Београд 1961, 69—73. За култ Свете Петке у оквирима владарске идеологије: Д. Поповић, *Под окриљем светиости. Култ светиих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006, 271—293.

¹⁰² Ђ. Захаријевић, *нав. дело*, 160—161, 173.

¹⁰³ Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложништво, Иконостас Саборне цркве свети Тројице у Врању* (у штампи)

¹⁰⁴ Потробније о овој теми: И. Гергова, *Иконографската програма на иконостаса в българските земи*, 3—17; Н. Макуљевић, *нав. дело* (у штампи).

¹⁰⁵ И. Гергова, *нав. дело*, 14—15.

¹⁰⁶ Н. Макуљевић, *нав. дело* (у штампи).

ма појављују се спорадично само накнадни записи из каснијих периода, док су приложници из времена осликавања иконостаса остали пасивни у вези са својим презентовањем кроз записе. Овакво стање не би скретало пажњу да није дошло до значајне промене при каснијем ангажовању око цркве. Када су након две деценије осликани нови делови иконостаса, свуда су се нашли дугачки приложнички записи. Текстовима приложника у том периоду нису обележене само појединачне иконе на иконостасу него и иконе проскинитара, престони крст часне трпезе, као и сликарство западне фасаде. Очигледно је дошло до промене у самосвести ангажоване заједнице у односу на првобитни затворенији приступ. Након само кратке временске паузе, приложници су имали жељу за јавним и активним испољавањем свог учешћа и верског идентитета, што говори о промени унутар функционисања верске заједнице.

*

Иконостас цркве у Извору, монументалних размера и сложеног репертоара, представља целину чији се значај сагледава у контексту средине у којој настаје. Његова анализа показује да припада типу репрезентативних иконостаса развијеног иконографског програма, односно особеној варијанти олтарских преграда која се формирала током 19. века на јужнобалканском поднебљу. Под одређеним историјским околностима, упоредо са појавом монументалних цркава, текао је процес уобличавања иконостаса, назначен још крајем 18. века, чије су репрезентативне размере и богати репертоари постали носиоци сложених садржаја. Величине иконостаса определиле су разноврсност програмске схеме, при чему су се на основну концепцију иконографског репертоара надограђивали садржаји који су рефлектовали религиозну праксу и потребе локалне заједнице. Тако је сваки иконостас постајао носилац обележја која говоре о особеностима верске средине и развијености верске културе овог простора.

На визуелно обликовање иконостаса током 19. века значајно је утицала и повећана ликовна продукција у којој се као доминантан истицао зографски модел иконописа. Обележја ове сликарске струје погодовала су ситуацији у којој се верска пракса одвијала, па су тако сликари зографског опредељења, појединачно или у заједницама, интензивно радили крећући се на широкој територији под османском влашћу. Истакнутији међу њима, као што су аутор иконостаса у Извору Димитрије Христов и други самоковски сликари, оставили су значајна дела на јужном подручју данашње Србије и сведоче о примењеним сликарским моделима током новог века у верској култури јужних области.

Увидом у процес реализације иконостаса стиче се слика о комплексном низу односа унутар верске заједнице која је заједничким напором подигла цркву и опремила је својим прилозима. У измењеним друштвеним околностима, током прве половине 19. века, локалне заједнице предвођене богатијим слојевима утицале су на интензивну градњу и обнову цркава, као и на обимну про-

дукцију црквене уметности. Живот локалних средина концентрисао се око храма, чије је подизање и опремање представљало одраз тежњи, не само верског, него и друштвено-политичког значења. Овакав социјални модел образван у урбаним срединама функционисао је и у руралним областима, чији пример налазимо у Извору.

Irena Zarić

THE ICONOSTASIS OF THE CHURCH OF HOLY TRINITY IN IZVOR
NEAR BOSILEGRAD

Summary

A place called Izvor is situated in the far southeast of Serbia near Bosilegrad. In the period of the Osman rule in this region the Church of Holy Trinity in Izvor was built in 1834 as a temple of crucial importance for this region. The architectural concept of the temple belongs to the pseudobasilica type, an idea which dominated church architecture of this region in the 19th century. The iconostasis in the church has monumental proportions and a complex repertoire. It was built in 1835, when most of it was painted as well. The iconographic repertoire was almost completely undertaken by Dimitrije Hristov from Samokov. In 1854 his work was completed by a zograph from Samokov called Nikola Valov and later by Zaharije pop Radojkov, who painted the “kissing icons” in the following decade.

The images on the iconostasis in Izvor are hierarchically ordered and are read horizontally, starting from the most important ones in the bottom tier and going to the upper ones in the Apostle and Feasts tier. The vertical structure comprises a line which starts from the Annunciation at the Royal Doors and ends on the Crucifix on the top of the iconostasis, which completes and stresses the story of the redeeming suffering of incarnate Christ. The centre of the bottom tier is a conceptual whole derived from the Deisus whose place is determined on the iconostases, as well as the icon of the Patron Saint of the church. This core is joined by the image of St. Nicholas whose popularity is undisputed among the population of this area. His companion was chosen to be St. John of Rila, a hermit whose cult is of local significance. The tier ends with the icons of holy warriors George and Demetrius, who were of special importance for the population under the Turkish rule. The Apostle row of the iconostasis is derived as part of the scene of the act of Deisus, a form which is a standard part of the program scheme on the altar screen. This iconostasis has a version with the apostles from the group of Seventy, which stresses the eschatological idea of the deisus even more. The program of the iconostasis ends with the Feasts row, composed of Christ's and Mother of God's holidays which preserve the memory of the Christian history and the dispensation of salvation, as well as with a range of different images of saints chosen according to a personal meaning they had among the local population.

The iconostasis in Izvor is a whole whose importance can be seen in the context of the environment in which it was created. The analysis shows that it belongs to the type of representative iconostases of the developed iconographic program, i.e. to a special version of altar screens which were formed in the 19th century in the region of south Balkans. Under certain historic circumstances, parallel to the surge of monumental churches, the process of shaping

iconostases took place. It was announced even at the end of the 18th century when the representative proportions of iconostases and their rich repertoires became the bearers of complex images. The size of iconostases affected the diversity of the program scheme, where the basic concept of the iconographic repertoire was the foundation for the images which reflected the religious practice and needs of the local community. Therefore, each iconostasis speaks of the particularities of the religious environment and the degree of development of the religious culture of this region. In addition, the insight into the process of iconostasis construction helps create an idea of complex relationships in the religious community whose contributions and hard work helped build the iconostasis in the church. Since social circumstances changed in the first half of the 19th century, local communities influenced the intensive construction of churches and a large production of church art. The life of local communities was focused around temples whose construction and equipment were the reflection of desires of religious, social and political significance.

The visual shaping of the iconostases during the 19th century was significantly influenced by the increased visual arts production which was dominated by the zographic model of iconostases. The characteristics of this trend were favorable for the situation in which religious practice took place. The most significant zographers, such as Dimitrije Hristov, the author of the iconostasis, and other painters from Samokov, left many pieces behind in the south of present-day Serbia which complete the understanding of painting models applied during the new century in the religious culture of southern areas.