

САБОРНИ ХРАМ СВЕТЕ ТРОЈИЦЕ
У ВРАЊУ
1858–2008

Приредио
Ненад Макуљевић

Врање 2008

ЛИТУРГИЈА, СИМБОЛИКА И ПРИЛОЖНИШТВО: ИКОНОСТАС ЦРКВЕ СВЕТЕ ТРОЈИЦЕ У ВРАЊУ

Проучавања културе и уметности на јужнобалканским просторима у новом и модерном добу било је годинама одређивано и мерено западноевропским вредностима. То је условљавало оштре оцене о заосталости и умртвљености културе и уметности овог подручја. Уназад неколико деценија, у научном свету напушта се модернистички европоцентрични поглед на свет, који се оцењује као тоталитаран према свим другим вредностима, а признаје се постојање различитих културно-уметничких модела и ситуација. И у проучавању историје и културе Балкана долази до критике европског погледа који се оцењује као последица оријенталистичког концепта.¹ У историји уметности одступање од јединственог система вредности европске уметности подразумева контекстуални приступ. Тако је у проучавању иконостаса Саборне цркве у Врању изведен покушај анализе у оквирима јасних временских и просторних одређења, присутних стваралачих принципа и специфичног верско-културног модела.

Декорација унутрашњости храма, кроз векове хришћанства, била је одређена многим аспектима од којих се истичу литургијске потребе, симболичко тумачење храма, као и захтеви приложника. Ови принципи, установљени у најранијим временима, опстајали су све до модерних времена, а њихове форме реализације зависиле су од савремених схватања. Тај систем украшавања унутрашњости православног храма трајао је и током XIX века када је у Врању подигнута и украшена црква Свете Тројице, радом мајстора Андреје и Косте Дамјанова.²

У оквиру задатка, који су мајстори Андреја и Коста Дамјанов имали у подизању цркве, било је и уобличавање ентеријера храма што је подразумевало и подизање и конциповање иконостасне преграде. Поштујући симболичку топографију храма, они су уздигли простор солеје за два степеника. Између солеје и олтара конциповали су високи, трозонски, иконостас чија је градња започела сигурно 1858. када су у дневнику расхода цркве убележени износи од 150 гроша за „зу-

¹ Упор: М. Тодорова, *Имаинарни Балкан*, Београд 1999; В. Голсворди, *Измишљање Руријаније*, Београд 2000.

² О цркви Свете Тројице у Врању: П. В. Гагулић, *Сјоменица саборној храма Свете Тројице у Врању 1838–1858–1958*, Врање 1958; К. Томоски, *Саборна црква Св. Тројице у Врању*, Врањски гласник III, (Врање 1967), 13–24.

1. Иконостас Саборне цркве у Врању

Распоред икона на иконостасу

1. Исус Христос, 2. Богородица, 3. Свети Јован Крститељ, 4. Свети Петар и Павле, 5. Свети Спиридон, 6. Свети Никола, 7. Свети Сава Српски, 8. Свети Прохор Пчињски, 9. Вазнесење пророка Илије, 10. Свети Архангел Михаило, 11. Света три јерарха, 12. Света Тројица, 13. Свети Димитрије, 14. Свети Харалампије, 15. Свети Георгије, 16. Свети Трифун и Свети Јулијан, 17. Свети Алексije човек Божји и Свети Јован Лествичник, 18. Света Параскева, Свети Назарија, Свети Гевасија, Свети Протасија и Свети Келсија, 19. Света Параскева и Свети Пантелејмон, 20. Благовести Богородици, 21. Свети Константин и Јелена, 22. Крштење Христово, 23. Богородица Живоносни источник, 24. Успење Пресвете Богородице, 25. Света Тројица (Свети Кирило и Методије?), 26. Тајна вечера, 27. Васкрсење Христово, 28. Ваведeње Богородице, 29. Рођење Богородице, 30. Свети Атанасије Александријски и Свети Кирило Александријски, 31. Свети Антоније Велики и Свети Јевтимије Велики, 32. Света Варвара и Свети Јован Дамаскин, 33. Свети Никола и Свети Сава Освећени, 34. Обрезање Христово, 35. Свети Димитрије, 36-39. Декоративна поља, 37-38. Амблеми, 40. Свети апостол Тома, 41. Свети апостол Јаков, 42. Свети апостол Андреј Првозвани, 43. Свети јеванђелист Марко, 44. Свети јеванђелист Матеј, 45. Свети апостол Петар, 46. Исус Христос, 47. Свети апостол Павле, 48. Свети јеванђелист Јован Богослов, 49. Свети јеванђелист Лука, 50. Свети апостол Симон Зилот, 51. Свети апостол Вартоломеј, 52. Свети апостол Филип, 53-56. Декоративна поља, 57. Распеће Христово, 58. Богородица, 59. Свети Јован Богослов, 60. Стварање света, 61.



графа на двери³. Иконостас је завршен 1862–1865. осликавањем великог крста и парапетних икона. Његова основна конструкција плод је активности мајстора Андреје Дамјанова, што потврђују и решења иконостаса раније пројектованих цркава попут оних у храму Светог Пантелејмона у Велесу и Свете Богородице у Новом селу код Штипа.⁴

Иконостас цркве Свете Тројице у Врању представља тип високих преграда, који су у православне храмове уведени током XVII века, када се појављују на територији Свете Горе.⁵ Његова основна концепција не почива на светогорским решењима, већ је заснована на преградама пониклим на територији Италије и најближа је иконостасу цркве Светог Ђорђа у Венецији, као и старом иконостасу цркве Светог Спиридона у Трсту.⁶ Италијански утицај на формулисање уметничке праксе Андреје Дамјанова одговарао је везама Балкана и Апенинског полуострва у XIX веку. Сматра се да су италијански уметници радили на подручју северне Грчке и ту пренели своје знање домаћим мајсторима. Италијанске – западноевропске узоре Андреје Дамјанова показује и истористичка карактеристика његових дела,⁷

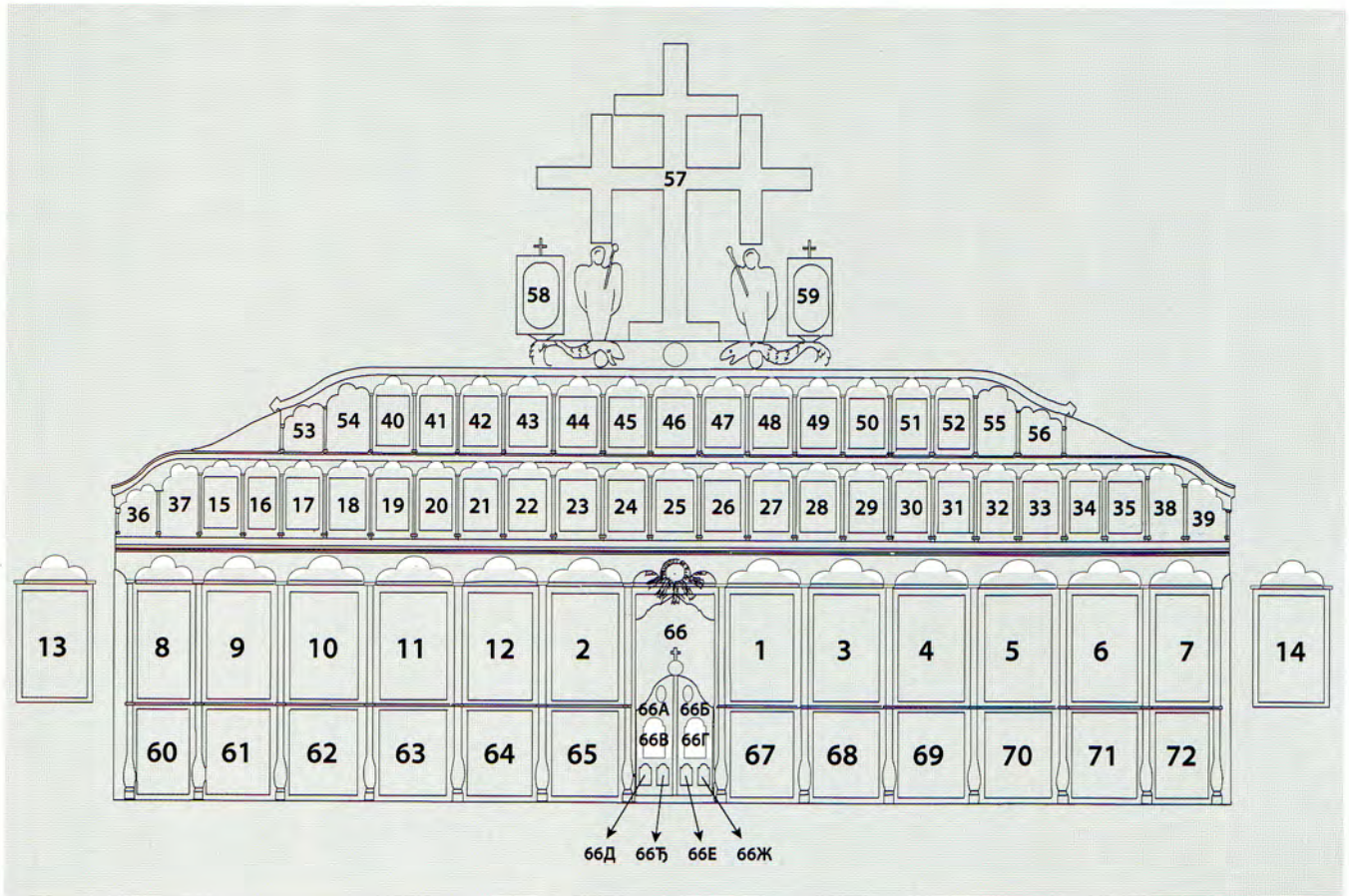
³ *Историјски архив "31. јануар" Врање, Књига добровољних њилоа хришћана цркве Свете Тројице у Врању.*

⁴ Упор: Ј. Хаџиева Алексијеска – Е. Касапова, *Архијектџ Андреја Дамјанов 1813–1878*, Скопје 2001, 53, 109.

⁵ Упор: М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњевијековни гудорез у исијочним обласћима Југославије*, Београд 1965, 114–121. О развоју иконостаса упор: И. Гергова, *Ранниј дџларски иконостас 16.–18. век*, Софија 1993, 16–34.

⁶ Д. Медаковић, *Летџоис Срба у Трсту*, Београд 1987, 98-100.

⁷ Упор: Ј. Хаџиева Алексијеска – Е. Касапова, *Архијектџ Андреја Дамјанов 1813-1878*, Скопје 2001, 13.



као и познати архитектонски уџбеник из његове заоставштине. Одабир италијанских узора у црквеној архитектури морао је да буде условљен и естетским захтевима наручилаца. Од времена пада Византије, везе грчких острва и Балкана са Италијом биле су изузетно значајне за развој духовног и културног живота православног света. Најзначајнији трговачки и културни центар, који је имао тесне везе са балканским трговцима, била је Венеција. Уз иконе, књиге и предмете материјалне културе,⁸ балкански трговци могли су, у православним српско-грчким црквама у Венецији и Трсту, да изграде и естетски суд о архитектонским делима који је потом управо био транспонован у форме градских храмова.

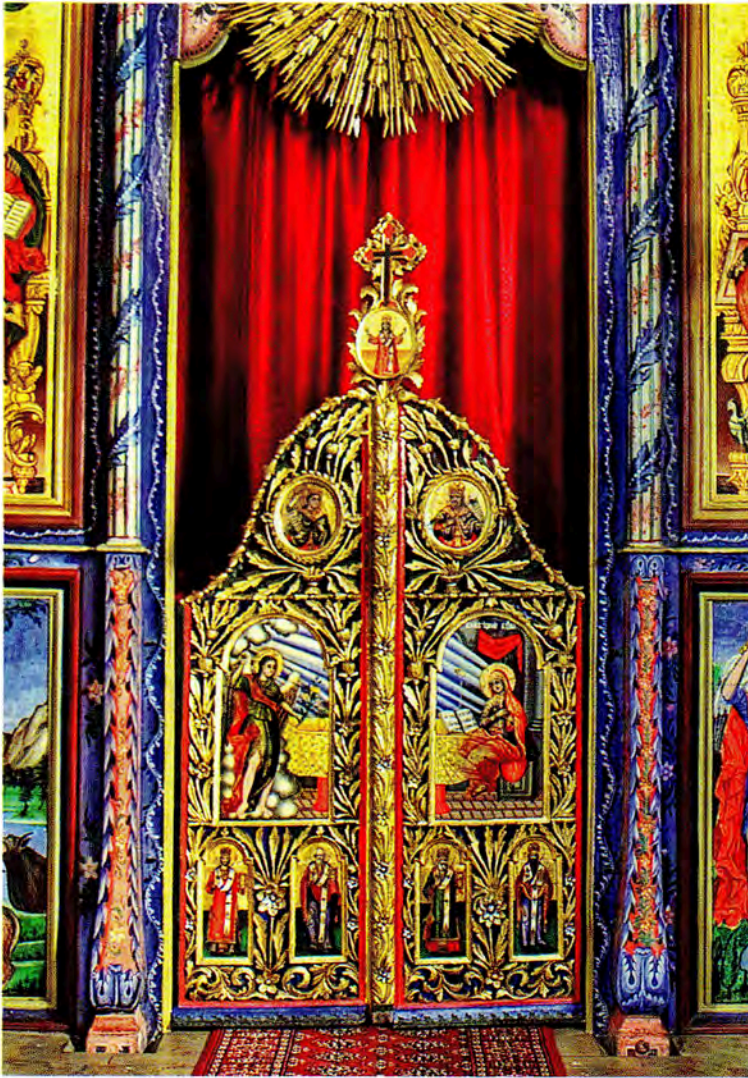
Уз основну архитектонску концепцију, која је била плод истористичких узора и естетике величајности,⁹ Дамјанови су поштовали и друге норме у изградњи

2. Иконостас Саборне цркве у Врању, (цртеж)

Стварање Адама, 62. Декоративно поље, 63. Бог даде Адаму разум и душу бесмртну, 64. Стварање Еве, 65. Првобитни грех, 66. Царске двери, 66А Цар Соломон, 66Б Цар Давид, 66В Архангел Гаврило, 66Г Богородица, 66Д Свети Јован Златоусти, 66Ђ Свети Никола, 66Е Свети Григорије, 66Ж Свети Василије, 67. Изгон из раја, 68. Усековање главе Светог Јована Крститеља, 69. Гостољубље Аврамово, 70. Декоративно поље, 71. Спаљивање Содоме и Гоморе, 72. Жртва Аврамова

⁸ Према очуваном тефтеру Петра Андрејевића из Пећи, који је, средином XVIII века, вођен трговачким пословима путовао за Венецију, види се структура трговинске размене, као и да је он у Венецији купио 1746. икону Светог Алимпија Столпника, што указује на значај овог града не само у конституисању материјалне, већ и духовне културе Балкана: Ст. М. Димитријевић, *Један наш трговачки дневник из XVIII века*, Зборник за историју Јужне Србије и суседних области, књ. I, Скопље 1936, 355–388.

⁹ О величајности у архитектури: A. D. Fraser Jenkins, *Cosimo de Medicis Patronage of Architecture and Theory of Magnificence*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXIII, (London 1970), 162–170; A. Gemp, *Santa Rosalia in Palestine, Die Grablege der Barberini und das aesthetische Konzept der*



3. Царске двери, 1859.

њега су поља за Богородицу и Светог Јована, као и анђели са оруђима страдања. Уношење дуборезаних царских двери и великог крста на врху иконостаса редовно је решење у конструкцији иконостаса на подручју Балкана од XVII века. Оно је било условљено битним симболичким значењем ова два поља. Царске двери су један од најважнијих литургијских елемената на иконостасу. У симболици литургијског ритуала и симболичкој топографији храма оне представљају двери раја,

иконостаса. Форма иконостасне конструкције Саборне цркве у Врању није праволинијска, већ је увучена у централном делу. Њу прате и ивице предолтарског простора, па тако иконостас и простор доле остварују јединствен утисак. Ова форма иконостаса често се изводи у делима Андреје Дамјанова, а појављује се и раније на подручју Македоније. Такву форму има иконостас цркве Светог Спаса у Скопљу, изведен 1824, дело резбара Петра Филиповича из Гаре са Макаријем из Галичника и Марком из Гаре.¹⁰ Увученост средишњег дела иконостаса карактерише и приказе прочеља Кувуклије у којој се налази Христов гроб.¹¹

У концепцији иконостаса Саборне цркве у Врању истичу се и царске двери и монументални крст на врху. Царске двери су настале 1859. и на њима је грчки потпис сликара Јована: ΔΙΑ ΧΕΙΡΟ ΙΩΑΝΝΙΝΟΥ ΕΑ ΜΕΥΑΔΟ Ο 1859: ΜΑΙΥ:28, док је крст осликан 1862. руком сликара Николе Михајлова,¹² што показује да је његова резба тек тада била завршена. Царске двери и монументални крст одликује богати дуборезни рад. На дверима доминирају флорални мотиви, док крст представља богату конструкцију, чије основно тело чини флорална врежа око крста, испод кога се налазе две змије, а крај

"magnificentia", Roemisches Jahrbuch der Bibliotheca Herziana 29, (Tuebingen 1994), 345–350; Н. Макуљевић, Црква у Карановцу – задужбина кнеза Милоша Обреновића, Рудо поље – Карановац – Краљево, Београд – Краљево 2000, 289–290.

¹⁰ Упор: Р. Грујић, Дворез Св. Спаса и Св. Богородице у Скопљу, Гласник Скопског научног друштва, књ. V, Одељење друштвених наука 2, (Скопље 1929), 166, сл. 1; Д. Корнаков, Творештво на мџачкије резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век, Прилеп, 1986, 73–79, сл. 45.

¹¹ Д. Паластратоу, Хартине еиконес, т. II, Аθηνα 1986, 537–538.

¹² С. Самарџић, Истйраживања и конзерватйорско-ресйаурайторски радови на иконама Саборној храма Свешје Тројице у Врању, Гласник Друштва конзерватора Србије 25, (Београд 2001), 145, сл. 4–5.



што одређује и њихов ликовни украс. У ентеријеру храма, царске двери имају и наглашени симболички значај на који указује Вићентије Ракић у упутствима хришћанима како да се понашају у храму. Он истиче да хришћанин, по уласку у храм, треба да стане пред царске двери и учини поклон, јер пред дверима на престолу стоји живи Бог у Светим тајнама.¹³

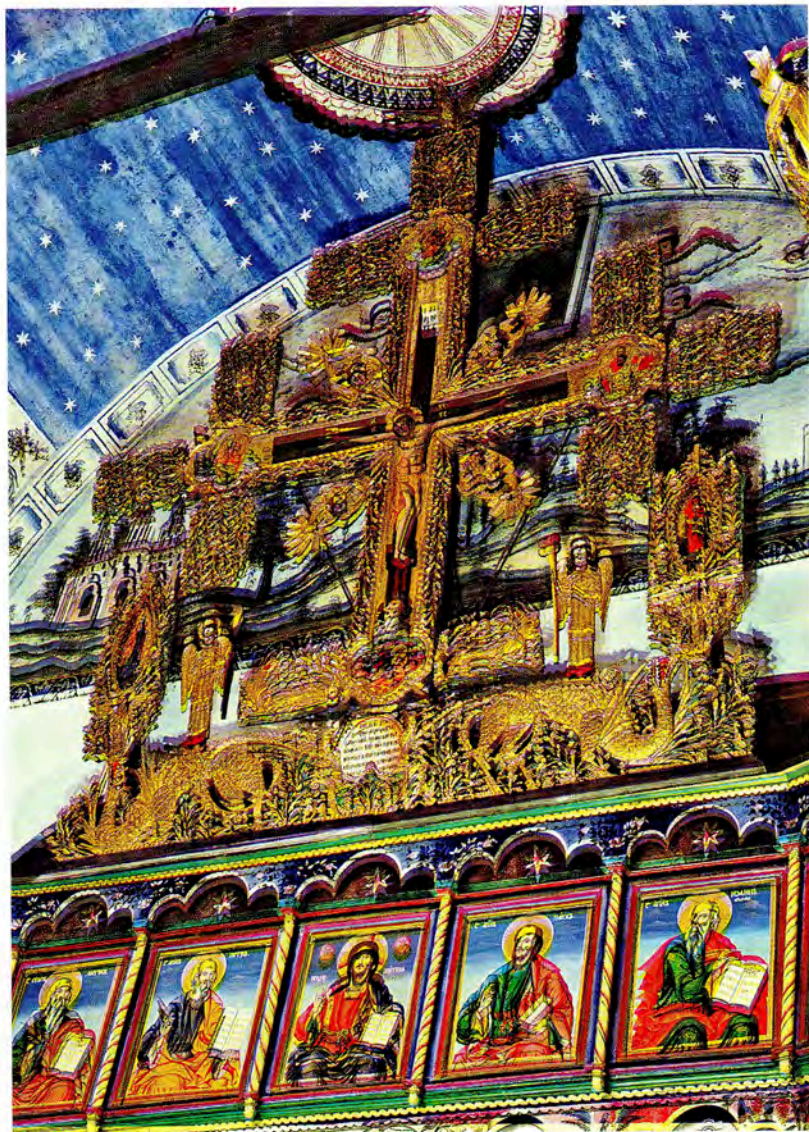
4. Благовести, царске двери

Крст је обавезан елемент на врху иконостаса. Монументалних димензија са богатом дуборезном декорацијом, он се јавља у Светој Гори у XVII веку када се прихвата и у српским областима.¹⁴ Истицање и трајање монументалног, дуборезаног крста последица је усвајања нових значења иконостаса и ентеријера храма. У *Сокровишћу Христјанском*, крст на врху иконостаса „часни и животворјаши“ истиче се као „чувар васељене, цркве красота и православних похвала“.¹⁵ Истицање крста говори о наглашавању жртвеног карактера литургије и храма као простора у коме се обавља подсећање на страдање Исуса Христа, јер у симболичком

¹³ В. Ракић, *Кратког наставленіе о испокѣди і долгѣѣ*, въ Венеціи 1801, 17.

¹⁴ Упор: М.Ђоровић-Љубинковић, *Средњевековни дуборез у источним областима Југославије*, 114–121.

¹⁵ *Сокровище Христианское*, въ Бѣдинѣ граде 1824, 108–109.



5. Крст на врху иконостаса

тумачењу, црква представља Распеће, Погреб и Васкрсење Христово.¹⁶ Композиција конструкције крста над змијама симболички представља победу хришћанске вере. Идеја животодавног крста ликовно је реализована, према старијој пракси, у флоралној декорацији. Тако се истиче Христово Васкрсење, као и победа крста и вере хришћанске над смрћу.

Архитектонска форма иконостасне конструкције Саборне цркве у Врању није у потпуности одговарала њеном симболичком значењу. Зато је Емануил Исакович, аутор зидног сликарства, осликао поља олтарске преграде у циљу испуњавања захтева његовог декорисања. На архитравној греди, изнад престоних икона, насликао је врежу са грођем у чијем је центру, изнад царских двери, грб Васељенске патријаршије. У хришћанској иконографији врежа са грођем јавља се као мотив још од најранијих времена, односи се на Христа и има евхаристичан карактер. Она је редован украс дуборезаних иконостаса мијачких копаничара XIX века. Симболичка концепција са иконостаса у Врању показује евхаристијски карактер, везан за симболику ритуала, док грб Васељенске патријаршије, у центру, указује на јурисдикционо подручје ове црквене организације. Врежа са грођем и грб заједнички чине целину која представља Васељенску патријаршију као носиоца и извориште евхаристијске праксе кроз деловање њених архијереја, следбеника Христове првосвештеничке улоге.

Емануил Исакович је, највероватније, извео и две композиције постављене у пољима на северном и јужном крају највишег, апостолског, реда иконостаса. На њима су приказане по две куће, иза којих тече река. На северној композицији река тече и између кућа. Значење ових композиција највероватније је базирано на одређеном симболичком тумачењу, према коме кроз рај протичу четири реке, а сам рај се идентификује као град, Небески Јерусалим, док се небеска станишта светитеља описују као куће.¹⁷ То указује да композиције са рекама и кућама на иконостасу

¹⁶ Сокровице Хришћанског, 66.

¹⁷ Упор: С. Новаковић, *Живот Св. Василија Новој*, Споменик СКА XXIX, (Београд 1895), 67, 83.



врањске цркве означавају рај. Симболичко значење поменутих композиција одговара програмској пракси у решавању ових поља. На иконостасима у Македонији, на истим пољима приказани су сунце и месец, што говори да је намена оваквих композиција била првенствено симболичка и служила као додатни сегмент у истицању симболичких карактеристика иконостаса. Тако је на иконостасу Саборне цркве у Врању истакнута олтарска преграда као прочеље раја.

6. Амблематске представе, иконостас

Конструкција и декорација иконостаса Саборне цркве у Врању формулисани су на основу естетских и симболичких захтева. Репрезентативност ентеријера храма, земног неба,¹⁸ која је била условљена богослужбеним и социјалним захтевима, огледала се и у неоренесансно-барокној форми иконостаса. Литургијске потребе и симболичка топографска значења одредили су уношење дуборезних царских двери, постављање великог крста и осликавање олтарске преграде. У основи тиме је истакнут иконостас као преграда која одваја најсветији простор храма, олтар, од наоса што условљава његово симболичко дефинисање као прочеља раја, небеског Јерусалима.¹⁹ Ово симболичко значење иконостаса наглашавано је и у симболичком значењу истока на коме је Бог поставио рај и према коме се хришћани током богослужења окрећу.²⁰ То је пропраћено и у зидном сликарству,

¹⁸ В. Ракнић, Кратког настављеније о испокљди і цолитвѣ, 11–13.

¹⁹ Упор: М. Тимотијевић, *Црква Свѣтој Георгији у Темишвару*, Нови Сад 1996, 98–101.

²⁰ Сокровище Христіанскоє, 96.

раду Емануила Исаковича. Он је на северној и јужној страни иконостаса насликао по једну симболичку представу небеских – рајских поља.²¹ Тиме је у потпуности истакао простор олтара као рај у симболичкој топографији храма и повезао зидно сликарство и иконостас.

Према концепцији и изведби иконостасне преграде мајстора Андреје и Косте Дамјанова, представници цркве Свете Тројице морали су да одреде програм икона. То је подразумевало уношење неопходних стандардних програмских решења иконостаса, као и испуњење захтева представника и приложника храма.

За осликавање иконостаса цркве Свете Тројице у Врању наручиоци су изабрали Димитра Крстевича – Дича зографа, тада једног од најугледнијих уметника који је радио за православне на подручју Македоније, јужне Србије, као и западне Бугарске.²² Родом из села Тресонче, код Дебра у Македонији, што је редовно истицао у потписима, сликарско образовање стекао је, према породичном предању, приликом рада са оцем Крстом у Драма где је упознао зографа Цинцарина код кога је остао одређено време.²³ Истраживања су показала да су Дичови учитељи били угледни зограф Михаил и његов син Димитар из Самарине.²⁴ Дичо зограф представља једног од најпродуктивнијих и најобразованијих зографа са подручја Македоније о чему сведоче и сачуване две ерминије.²⁵ Пре рада у Врању Дичо зограф већ је имао богати сликарски опус.²⁶ Уз предања о раду у околини Сереза

²¹ Иконографија рајских поља у потпуности одговара рајској позадини представа старозаветних праведника у рају које је Е. Исакович насликао у западној калоти средишњег брода Саборне цркве у Врању. Зелена поља, као небески простор, јављају се и у црквеној литератури, као и у популарном спису Живот Светог Василија Новог: С. Новаковић, *Живот Св. Василија Новог*, Споменик СКА XXIX, (Београд 1895), 82.

²² О Дичу зографу: М. Ф. Јовановић, *Православна Саборна црква Свете Богородице у Скопљу (Архитектура – Декорација – Иконографија)*, Споменица српско-православног храма Св. Богородице у Скопљу 1835–1935, 408–409, напомена 1; Р. М. Грујић, *Скопска митрополија, историјски преглед*, Споменица српско-православног храма Св. Богородице у Скопљу 1835–1935, 239–240; А. Василиев, *Дичо зограф*, Македонска мисл 7-8, (Софија 1946), 372–384; Исти, *Български възрожденски майстори*, Софија 1965, 179–187; К. Балабанов, *По повод сто години од смртта на Дичо Крстев зограф од село Тресонче*, Музејски гласник 2, (Скопје 1973), 7–18; Ц. Грозданов, *Почитување на Дичо зограф и иконостасот во село Росоки*, Македонска академија на науките и уметностите, одделение за општествени науки, посебан отпечаток, Скопје 1994, 33–39; Исти, *За влијаније на Христифор Жефарович врз делата на Дичо зограф и Аврам Дичов*, Годишен зборник 23, Филозофски факултет на универзитетот „Св. Кирил и Методиј“, (Скопје 1996), 253–269; М. Георгиевски, *Икони од охридскиот ојус на Дичо зограф*, Охрид 1999; Ј. Тричковска, *Животот во црквата Св. Гори Победоносец во с. Рајчица, дебарско*, магистерски труд, Институт за Историја на уметност со археологија, Филозофски факултет, Скопје 2000

²³ М. Ф. Јовановић, *нав. дело*, 409.

²⁴ Упор: Ј. Тричковска, *Западњачки утицаји на црквено сликарство во Македонији преко зографа Михајла и Димитра из Самарине*, у: Западноевропски барок и византијски свет, зборник радова, Београд 1991, 209.

²⁵ О ерминијама Дича зографа: А. Василиев, *Ерминије – технологија и иконографија*, Софија 1976, 31–163; Б. Христова – Джурова – В. Велинова, *Опис на славјанскије рѣкојиси оиѣ Ценѣѣра за славјано-визанѣиѣскиѣ иѣроучваниѣ „Проф. Иван Дуѣчев“ XIV-XIX в.*, Софија 2000, 155–157; Е. Мутафов, *Поѣлед врз двеѣ ерминиѣ на Дичо зограф*, Средновековна уметност 3, (Скопје 2001), 268–279. Захваљујем се колеги Е. Мутафову што ми је још рукопис овог рада уступио на коришћење.

²⁶ Хронологију рада Дича зографа доноси: М. Георгиевски, *нав. дело*, 11–17.

и Дrame, као и у цркви у Елбасану,²⁷ његов најранији познати рад је икона Богородице из цркве Свети Јован Канео у Охриду из 1844. Током 1844–1845. и 1850. ради у цркви села Росоки. Сликао је у манастирским црквама Светог Спаса у Кучевишту 1845, и Светог Георгија код села Бањани 1845. и 1847, Светог Никите код села Горњани 1846–1847, цркви Светог Архангела Михаила у Битуши 1848, цркви Светих Петра и Павла у селу Тресонче 1845–1846, Светог Ђорђа у Рајчици, цркви Светог Ахилија Лариског у Требишту 1848–1861.²⁸ Радио је и у манастиру Светог Јована Бигорског 1848–1852,²⁹ као и иконе 1848–1865.³⁰ и олтар цркве манастира Богородице Пречисте код Кичева 1852.³¹ У селу Горњи Забел ради 1850–1851, 1852. у Волковији, 1853. у Љубанци, 1854. у Црешеву. Током 1855. сликао је у цркви Светог Николе у селу Глуово,³² а 1856. у цркви Свете Тројице у селу Чучер код Скопља. Током 1856–1857. слика у цркви Светог Николе у Куманову. Иконостас Богородичине цркве у Забелу слика 1857. Исте године ради иконе за цркву Светог Николе у Долно Водно, цркву Свете Богородице у Скопљу, цркву Светог Спаса у Драчеву и иконе храма Свете Тројице у селу Гуменце у Бугарској. Почетком 1859. Дичо зограф слика иконостас цркве Свете Марине у Зубовцу код Гостивара и цркве Свете Петке у Гостивару. После рада у Врању 1859–1860, све до смрти 1872–1873. слика првенствено у охридском крају.

Углед Дича зографа и његова велика активност у скопској и кумановској области, на подручју Скопске митрополије, током шесте деценије XIX века, морали су да буду познати врањским хришћанима. О томе сведочи и икона Светог Пантелејмона из 1855, на трону у наосу Богородичине цркве у данашњем врањском предграђу Собини, као и његове појединачне иконе у црквама у Врањској Бањи, Доњем Вртогошу, Доњем Нерадовцу и манастиру Светог Прохора Пчињског.³³ Тако да је по завршетку градње новог Саборног храма, управа врањске цркве поверила осликавање иконостаса најактивнијем и најпознатијем зографу са јурисдикционог подручја Скопске митрополије.

Према пракси осликавања иконостаса, зограф Дичо је, као истакнути иконописац, у Врању, насликао најважније целине током 1859–1861. Он је извео три централна реда иконостаса, ред престоних, празничних и икона апостола. Крст на врху иконостаса постављен је 1862. и дело је Николе Зографовича, у

²⁷ М. Ф. Јовановић, *нав. дело*, 409.

²⁸ А. Николовски, *Иконописој во црквајиа и ѡараклисој на манасѡиројѡ Свеѡа Пречисѡа*, у: Манастир Света Пречиста Кичевска, Скопје 1990, 97.

²⁹ Исти, *Живојисој во манасѡиројѡ Свеѡи Јован Биѡорски од XVIII и XIX век*, Манастир Свети Јован Бигорски, Скопје 1994, 119–121.

³⁰ Исти, *Иконописој во црквајиа и ѡараклисој на манасѡиројѡ Свеѡа Пречисѡа*, Скопје 1990, 96–110.

³¹ Ј. Тричковска, *Живојисој во манасѡирскајиа црква Боѡородица ѡречисѡа-Кичевска*, у Манастир Света Пречиста Кичевска, Скопје 1990, 67–87.

³² Натписе о осликавању овог храма доносе: Г. Елезовић, *Зайиси и најѡисиси*, Зборник за историју Јужне Србије и суседних области, књ I (Скопље 1936), 266; В. С. Радовановић, *Зайиси и најѡисиси*, Зборник за историју Јужне Србије и суседних области, књ I (Скопље 1936), 276.

³³ Н. Макуљевић, *Иконопис Врањске еѡархије 1820–1940*, у: Иконопис Врањске епархије, Београд – Врање 2005, 22.

литератури познатог као Николе Михајлова, који се сматра млађим сином зографа Михајла из Самарине, учитеља Дича зографа. Пар година касније, 1864. и 1865, настале су и иконе на парапетима као рад Вена Илиевича – Вена зографа, који је често радио у врањском и кумановском крају.³⁴ Царске двери су настале највероватније већ 1858, а осликавање је завршено 1859, када их је осликао зограф Јован. У врањској Саборној цркви Дичо зограф је осликао и кутију – „мошти“,³⁵ док је његова радионица насликала и запрестолни крст са Распећем Христовим и Богородицом и Светим Јованом, који се налазио уз часну трпезу.³⁶

Прву зону иконостаса Саборне цркве у Врању чине престоне иконе и иконе на соклу. Престони ред икона цркве Свете Тројице у Врању садржи приказе Исуса Христа и Богородице, јужно и северно од царских двери. На царским дверима приказане су Благовести. Изнад царских двери, а испод реда празничних икона приказан је Христов нерукотворени лик. У реду престоних икона, до Богородице, постављене су иконе Свете Тројице, Света Три јерарха, Светог арханђела Михајла, Светог пророка Илије и Светог Прохора Пчињског. До престоне иконе Христа постављене су иконе Светог Јована Претече, Светих апостола Петра и Павла, Светог Спиридона, Светог Николе и Светог Саве Српског. Испод престоних налазе се целивајуће иконе истих светитеља. На парапетима, од севера према југу, приказане су следеће сцене: Стварање света, Бог ствара Адама, на северним дверима флорални букет, Бог даде Адаму разум дух и душу бесмртну, Првобитни грех. Испод престоне иконе Исуса Христа приказан је Изгон из раја, а даље следе: Усековање главе Светог Јована Претече, Гостољубље Аврамово, флорални букет, Спаљивање Содоме и Гоморе, и на крају Жртва Аврамова.

Другу зону иконостаса чине иконе празника и апостола са Христом. У празничном реду, од севера према југу, постављене су иконе Светог Ђорђа, Светог Трифуна и Светог Јулијана, Светог Алексија човека Божијег и Светог Јована Лествичника, Свете Параскеве и Светих Назарија, Евасија, Протасија и Келсија, Светог Пантелејмона и Свете Параскеве, Благовести Богородици, Светих Константина и Јелене, Крштења Христовог, Богородице извора живота, Успења Богородице, Тајне вечере, Васкрсења Христовог, Ваведења Богородице, Рођења Богородице, Светог Атанасија и Светог Кирила Александријског, Светог Антонија и Светог Евтимија Великог, Свете Варваре и Светог Јована Дамаскина, Светог Николе и Светог Саве Освећеног, Обрезивања Христовог и Светог Димитрија. У средишњем пољу празничног реда налази се икона Свете Тројице која је највероватније заменила икону Светих Кирила и Методија, рад Дича Зографа. У централном пољу апостолског реда приказан је Исус Христос, северно је поста-

³⁴ В. Поповска-Коробар – Ј. Зисовска, *Икони од Кумановско во цркваиџа Св. Никола во Куманово*, Куманово 2000, 25, 50-51; К. Томоски, *Саборна црква Св. Тројице у Врању*, 25, напомена 13; Н. Макуљевић, *Иконойис Врањске епархије 1820-1940*, 23.

³⁵ О кутијама названим „мошти“: Н. Макуљевић, *Иконойис Врањске епархије 1820-1940*, 39.

³⁶ Види: К. Митровић, *Зайрестолни крстї*, у: *Иконойис Врањске епархије*, 72-73.

вљена икона Светог апостола Петра, а јужно Светог апостола Павла. Иза Светог Петра приказани су Свети јеванђелист Матеј, Свети јеванђелист Марко, Свети апостол Андреј, Свети апостол Јаков и Свети апостол Тома. Иза Светог Павла приказани су Свети апостол Јован, Свети јеванђелист Лука, Свети апостол Симон, Свети апостол Вартоломеј и Свети апостол Филип.

Трећу зону иконостаса чини велики крст на коме је приказано Распеће Христово. Око њега су иконе Богородице и Светог Јована.

Престоне иконе

На престоној икони Исус Христос приказан је као Цар царева и Велики архијереј (IC XC Цр царствѡюиѡхъ и велики архиерен), према иконографском типу који је у уметности православног света присутан од краја XV века и нарочито у XVI, XVII и XVIII веку.³⁷ Дичов приказ у потпуности следи барокну традицију.³⁸ Исус Христос представљен је са краћом брадом и косом која пада по раменима. У нимбу су исписана слова О Н. Он је у седећем положају, на глави има архијерејску митру која у медаљонима садржи приказе јеванђелиста. Христос благосиља десном руком, а у левој држи скиптар и отворену књигу са цитатима јеванђеоских текстова (Јован 10, 11; 8, 12): *Азъ есмь пастырь добрый пастырь добрый душу свою полагаю за овцян. Азъ свѣтъ въ мрънѣхъ. да всакъ веруян въ мѧ во тмѣ неувѣдетъ.* Христос је обучен у архијерејску одежду са доминантном флоралном декорацијом. Око врата му се спушта епитрахил, док се испод фелона види сакос. Христос на грудима носи крст и панагију у којој је голуб Светог Духа, а око ње је натпис *Боі и човек* (БГ Н ЫІК). За појасом десно виси му набедреник на коме је Бог Саваот приказан као Старац Дана са троугластим нимбом како десном руком благосиља, а у левој држи земни шар и скиптар. Од надлактице Христове десне руке, преко тела и леве руке, спушта се лорос. Христос седи на раскошном неоманиристичком трону, који са страна придржавају два анђела, док су му ноге постављене на јастук. На врху носача наслона северно и јужно насликано је попрсје анђела са пером и књигом у руци – симбол јеванђелисте Матеја, и орао – симбол јеванђелисте Јована. Испод седишта престола десно је приказан бик са књигом – симбол јеванђелисте Луке, а лево лав са књигом – симбол јеванђелисте Марка. На базама ногу трона постављен је по један орао.

Икона је настала „изъ рѣки Дича зоографа 1859 декември 7:“ и прилог је еснафа бојацијског – еснафъ боажнски. При дну иконе исписан је текст тропара: *тропаръ гласъ: в: Претому образу твоелму поклонимса блгн, просаще прощеніа прегрѣшенн нашихъ Хрѣте Бже: волею бо благоволи еси плотню взѣти на крѣтъ да избавиши насъ создаде еси, ѿ работы вражїа. Тѣмъ благодарственно воспеѣти: радости исполни еси вса спс нашъ прїшедеы спасти миръ.*

Престона икона Исуса Христа, уз молитвени, имала је и морализаторски карактер. Викентије Ракић наглашава да хришћанин, који стоји у храму, мора да

³⁷ Упор: Ц. Грозданов, *Исус Христос Цар над царевицама у живопису Охридске архиепископије од XV до XVII века*, Зограф 27, (Београд 1998-1999), 151-160.

³⁸ Упор: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 334-339.



7. Дичо зограф, Исус Христос, престопа икона, 1859.

заснована је на поствизантијским решењима и носи есхатолошке карактеристике. У животу Светог Василија Новог описује се како Христос, на крају суђења људском роду крунише Богородицу, облачи је у царску црвену одежду и поставља је на репрезентативни трон.⁴⁰ Положај Христа детета на левој ноzi Богородице, води иконографско порекло од типа Богородице Одигитрије.⁴¹ У теолошкој ли-

мисли да стоји пред самим Христом и да тражи опроштај за учињене грехе, помоћ да не падне поново у грех, снаге да победи ђавола и благодати да у миру проживи и сконча живот.³⁹ Тако је престопа икона Исуса Христа морализаторски деловала на верне.

Богородица је приказана као Свещарица (МТРЪ БЖІА ВСЕЦРНИЦА). Она је насликана у седећем положају. На глави има отворену круну. У десној руци држи скиптар, а левом придржава младог Христа, који је приказан као дете са круном на глави како благосиља десном руком, а у левој држи отворену књигу са јеванђеоским натписом (Откр. 1, 8) *Ѡзъ ѿѠъ алфа н ѡмега начатокъ н конецъ ДѠхъ Гдны на мнѣ есго же ради помазана блговѣсти ти ннѣи ѡпослѣ ма.* Богородица је обучена у хаљину, а преко главе пребачен јој је мофорион. Око појаса има каиш са представом Бога Оца. Она седи на богатом необарокном трону, а ноге држи на јастуку. На врху наслона трона приказан је, десно, цар Давид са свитком, а лево пророк Соломон са свитком. При дну је тропар и записи приложника и сликара: тропаръ гласъ: в: Блгоутрѡбиа сѹщи истѡтннкъ, мллстн сплѡбн насъ Бце: прнзри на людн согрѣшншѣа, гавн иакѡ прнсно снлѹ твю ната во оѹповаѹще радѹнсѣ вопнелѣ ти, иакѡже нногда Гаврнлѣ, безплѡтнѣхъ архстратнгѣ, Сндонѣ млладен приложн нзъ рѹкн Днча зоографѣ девранца ѿ село Тресонѣ 1859. декеврна 12.

Иконографија Богородице Свещарице

³⁹ В. Ракнѣ, Краткоѣ наставленіѡ ѡ испѡвѣдї и молѣтвѣ, 13–14.

⁴⁰ С. Новаковић, *Живої Св. Василија Нової*, 104.

⁴¹ Упор: Т. Gouma-Peterson, *An 18th Century Deesis Icon And Its Cultural Context*, Δελτιον т.ІZ, (Ατїνα 1993–1994), 332.

тератури XIX века, са подручја Васељенске патријаршије, истиче се заштитничка и посредничка моћ Богородице. Кирил Пејчиновић наводи многе њене моћи као и да њено царско достојанство проистиче из чињенице да је она мајка Царева – Христа.⁴²

Приказ Свете Тројице чине Бог Отац Саваот, Исус Христос и голуб Светог Духа. Натпис на икони је двојезичан словенски и грчки (СΤΙΑ ΤΡΙΑ – ΗΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ). Бог Саваот приказан је са седом косом и брадом и троугластим нимбом како благосиља десном руком, а у левој држи скиптар и отворену књигу: Из чрева прејде денници родих та (III антифон у литургији на Рождество Христово) сѣди ѿдеснѹю мене дондеже положѹ враги твоа подножнѹ ногѹ твоихѹ (Псалм 110, 1). Десно од његове главе је натпис безначални оцѹ ветхѹи денци. Христос је приказан као искупитељ, он у десној руци, на којој се види траг ексера, носи крст, а у левој отворену књигу: Оче азѹ та прославихѹ на земли и авихѹ нѣда твоје челоуѹкѹмѹ. (Јован 17, 4–6) Азѹ и оцѹ едно есмѹ: азѹ же во оцѹ и оцѹ во мѹко гл. 13: (Јован 14, 11). Лево од Христове главе је натпис совезначални тѣ слово бжѹе. Између Бога Саваота и Христа је земни шар. При врху иконе, у зрацима, насликан је голуб Светог Духа главе окренуте према Христу. Уз њега је натпис стѹи дхѹ нже ѿ оца исхѹодѹи. Бог Саваот и Христос приказани су како седе на облацима, испод њихових ногу су огњени кругови, док су око њихових глава анђеоске главе. На икони су исписани делови *Символа вере* који се односе на личности Свете Тројице. При дну иконе налазе се приложнички натпис и текст тропара и кондака. Приложнички запис гласи: приложисѹ сѹ рѹкою равѹ транчо г. никѹов ѿ градѹ скопѹ, вѹ памѹтѹ нхѹ 1859 децѹврѹа 6. Текст тропара је: тропарѹ глас: н: кондакѹ глас: н: бѹгословенѹ еси хрѹте бжѹе нашѹ, нже предѹдрѹ ловци явлен, ннзпославѹ нѣдѹ дхѹ стѹаго, н тѹди оуловен вселеннѹю, челоуѹколю бче слава текѹе. ѹгда снѹшедѹ языкѹи саѹа. раздѹлаше языкѹи вышнѹи, егдаже огненнѹя языкѹи раздааше, вѹ соедненнѹя всѹа призва: н согласнѹо славнѹдѹ всесѹаго дхѹа.



8. Дичо зограф, Богородица, престопа икона, 1859.

⁴² Кирил иеродонаѹ (Печниковѹ), Оутѹшенѹе грѹшнѹдѹ, вѹ типѹ Солѹнски 1840.



9. Дичо зограф, Света Тројица, престопа икона, 1859.

Тропар се пева на великој вечерњи на празник Свете Тројице – Духова.⁴³ Испод тропара налази се потпис Дича зографа: изъ рѣки дича зографа 1859. ноемвриа 19.

Иконографија Свете Тројице реализована је у складу са нововековном праксом и одговара решењима у српском барокном сликарству,⁴⁴ као и у грчкој уметности XVIII и XIX века.⁴⁵ Дичо зограф је слично решење извео 1852. у проскомидији олтара манастира Богородице Пречисте код Кичева.⁴⁶ Натписи уз лица Свете Тројице, као и на књигама, одговарају упутствима из Ерминије Дича зографа.⁴⁷ Иконографија иконе Свете Тројице истиче догматски карактер представе. То је морало да буде условљено актуелним потребама православне цркве. Почетком XIX века, на подручју Балкана, активније наступају католички мисионари, што је условило верску одбрану православних. Једна од битних догматских разлика католичке и православне цркве – питање о исхођењу Светога Духа, утицала је на то да се, уз преузимање барокних образаца, унесу и натписи у циљу наглашавања православног догматског тумачења Свете Тројице.

Икона Свете Тројица представља храмовну икону врањске Саборне цркве, што је и програмски одредило њено постављање у ред празничних икона на иконостасу.

На икони Света три јерарха (Сѣхѣ три иерарховѣ) светитељи су приказани у стојећем положају. Свети Јован Златоусти (Сѣын Јованъ Златоустъ), представљен је у архијерејском орнату како у десној руци, прекривеној марамом, држи архијерејску штаку, а у левој, такође са марамом, јеванђеље на коме је приказано Распеће Христово окружено копљем и губом. На набедренику, који му виси са десне стране, је Христос Емануил. Свети Василије Велики (Сѣын Василии Великии) приказан је у



10. Дичо зограф, Света три јерарха, престопа икона, 1860.

⁴³ Упор: *Зборник црквених бојослужбених њесама, њсалама и молиѣава*, Београд 1971, 532 (даље: *Зборник*).

⁴⁴ Упор: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 302–304; Исти, *Света Тројица крунишу Богородицу*, *Зборник Музеја Срема* 4, (Сремска Митровица 2000), 68–70.

⁴⁵ Д. Палаотратоу, *Хартивес еиконес*, т. I, Аѣна 1986, кат. 71, 74, 75, 103–107.

⁴⁶ Упор: Ј. Тричковска, *Живойисой во манастирскаѣа црква Богородица Пречиста-Кичевска*, 76.

⁴⁷ Упор: А. Василиев, *Ерминиѣ – ѣтехнолоѣа и иконоѣраѣа*, Соѣия 1976, 89.



11. Дичо зограф, Свети арх. Михаило, престопа икона, 1859.

У десној руци држи замахнути мач, док су у левој теразије на којима арханђео мери душу покојника, приказану у виду наге фигуре огрнуте око појаса, руку склопљених на грудима. Око теразија је натпис: *правоє мѣру нанхо мецъ зѣли бонса дѹше*. Испод теразија, лево, приказани су демони који вуку тас ка себи. Изнад леве руке архистратига Михаила је свитак са натписом: *Бѣжн воевода есѣ мѣть носан издѣ вхѹдѹши сострахоу мѹ соблюдоу спѹборствѹю подѹгаю и покрѹваѹ: скверниѹ же сѣрѣцѹ вхѹдѹшиа лютѣ мѣть посѣкаю, непокорѹвн же вѣ зѣмлю нѹъ живѹтѣ везвремѹнна*. Свети архистратиг Михаило стоји на телу умирућег среброљупца кога у позадини оплакују жене. Испод кревета умирућег налази се потпис: *изъ рѹки дича зѹ 1859*. Испод иконе је текст тропара који се пева на великој вечерњи⁴⁹ и приложнички натпис: *тропарь, гласъ: д: Пѣвнѹхъ вѹннствѣ архистратигѣ, молнѣ та прнсно, мѹ недѹстѹннн: да твѹнци*

архијерејској одежди како благосиља десном руком, а у левој држи Јеванђеље. На набедренику, који носи, је Васкрсење Христово. Свети Григорије Богослов (Сѹтын Грнгорин Бѣгословъ) је у архијерејској одежди, благосиља десном руком, а у левој држи јеванђеље. На набедренику приказан је шестокрили серафим. Изнад Света три јерарха приказана су Света Тројица у отвореном небу, окруженом облацима. При дну иконе је потпис сликара „изъ рѹки дича зѹографа 1860 јанѹарѹа 25.“ У доњој зони иконе исписан је текст тропара и кондака тропарь, гласъ д: *ѹкѹ аплѹовѣ ѣдннѹравннн и вселеннѹа оѹнтѣлѣ, вѣлѣхъ всѣхъ молнѣ, мнрѣ вселеннѣн дарѹватн: і дѹшацѣ нашѹмѣ велнѹ мнлѹстѣ*. Кондак: *глас в. Сшннѹа и бѣговѣшнннѹа проповѣднннн, верхѹ оѹнтѣлен, гдѣ, прѹмѣлѣ есн вѣ наслаждѣнѣ бѣгнѹхъ твѹнѹхъ і оѹпокоѣннѣ: трѹдѹ во онѣхъ и смѣртѣ прѹмѣлѣ есн патѣ всѹкагѹ всѣплодѹа, ѣдннѣ прославѹдн Сѹтѹа твѹа*. Тропар се пева на великој вечерњи празника. Иконографско решење Света три јерарха, изнад којих се приказује Света Тројица у отвореном небу среће се у балканској уметности још у XVIII веку. Сликари Константин Контаринис (Constantin Contarinis) га је извео 1715.⁴⁸

Свети архистратиг Михаило (АРХИСТРАТИГЪ МИХАИЛЪ), приказан је у тренутку када узима душу среброљупцу. Обучен је у војничку одежду, са оклопом на коме је крст.

⁴⁸ Икона се налази у Византијском музеју у Атени. Упор: T. Gouma-Peterson, *нав. дело*, 340, сл.11.

⁴⁹ Упор: Зборник, 141–142.

дѣлации ограднен насъ, кровомъ крнлѣ невестественнаѣ твоеѣ славы: сохранила насъ припадающихъ прилѣжно, и вопиющихъ: ѿ бѣдъ избави насъ яко чинначалникъ вышнихъ силъ, приложи сто. Блаинче. 1860.

Иконографија иконе Светог архистратига Михаила заснована је на приказу његовог тријумфа и апокалиптичној визији где се он појављује као мерач људских душа. Овако компонована сцена често се среће у православној уметности XVIII века.⁵⁰ У балканском иконопису XIX века, као и у грчкој графичности из истог времена,⁵¹ архистратиг Михаил приказује се како стоји над умирућим богаташем, што носи јасно назначена морализаторска обележја. Назив *архисѣраѣиѣи* указује на његово предводништво над небеским силама.⁵² Став, у коме је Дичо зограф приказао архистратига Михаила, заснован је на маниристичким основама и следи традицију „*figura serpentine*“, једног вида идеалног приказа фигуре.⁵³ Иконографија, став и положај свитка на икони Светог архистратига Михаила, веома је блиска решењу, које су зографи Михаилу и Данил насликали у мушкој трпезарији манастира Светог Јована Бигорског,⁵⁴ што би додатно указивало на утицај ових сликара на рад Дича зографа. Постављен на северним дверима иконостаса, арханђео Михаилу носи и значење чувара двери, што је у складу са његовом традиционалном улогом која је одредила приказивање арханђела уз улаз храма. На то указује и текст свитка који носи у руци. Програмско решење, по коме се Свети арханђео Михаилу приказује на дверима, засновано је и на симболичком тумачењу иконостаса као прочеља небеског Јерусалима на чијим се вратима налази, према Јовановом откровењу, по један анђео.⁵⁵

Свети отац Прохор Пчињски, (СѢЪН ѦЦЪ ПРОХОРЪ ПШННСКИ), приказан је фронтално, а одевен је у великосхимничку одежду. Он стоји, док у десној руци држи свитак са натписом: Оупованне мое оцѣ, прилѣжнице мое сѣѣ покровѣ мон дѣѣ сѣѣ трѣѣ



12. Дичо зограф, Свети Прохор Пчињски, престопа икона, 1859.

⁵⁰ Упор: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 310.

⁵¹ Д. Паластратоу, *Хартивес еиконес*, т. I, 193–197.

⁵² Упор: С. Габелић, *Циклус арханђела у византијској уметности*, Београд 1991, 27–29.

⁵³ Упор: D. Summers, *Maniera and Movement: The Figura Serpentina*, *The Art Quarterly*, vol. XXXV, No. 3, (Detroit 1972), 269–301.

⁵⁴ Упор: А. Николовски, *Живоиоитѣ во манасѣиоитѣ Св. Јован Бигорски од XVIII и XIX век*, Манастир Свети Јован Бигорски, Скопје 1994, 126, сл. 24.

⁵⁵ Упор: М. Тимотијевић, *Црква Светѣи Георгија у Темишвару*, 110.

става слава тебе аше оца ма зовете то подржанте житию моему и дѣланнедѣ. У левој руци држи крст и бројанице. У позадини приказан је пејзаж. При дну иконе насликано је, у медаљонима, шест сцена из светитељевог живота. У првом медаљону, у десном углу иконе, приказана је сцена Цар Диоген излази из Цариграда (Црѣ Диогенѣ нзыде изъ Црѣграда). Ту је представљен цар како јашући излази из града, у пратњи војника. Испод је сцена Смрти преподобнога оца Прохора (Прѣставленіе преподобногѡ оца Прохора). Свети Прохор Пчињски приказан је на одру, а око њега монаси служе опело. До ове сцене насликано је како је Цар Диоген пронашао мошти Светог оца Прохора које су биле у пећини годинама и поклоніо им се, (Црѣ Диогенѣ обрете моши бѣшѡму оцу Прохору въ вертепѣ ту вѣст 1 летѣ 1 поклоннѣса црѣ Диогенѣ сватицѣ мошецѣ мнроточнѣм). Ту је приказано како се цар Диоген клања телу Светог Прохора.

У наредној сцени насликано је како Цар преноси мошти у Цариград (Црѣ взѡемѡ моши стаго повѣсто наослати жрѣба хотіаше носити оу Црѣградѣ). Даље је приказано како се Свети Прохор Пчињски јавља цару у сну и говори му да га не носи у Цариград, (бѣын гавнѣса црѣ во сне рече емѣ неѡноснима въ Црѣградѣ). У медаљону је насликан цар како спава, а изнад њега стоји Свети Прохор који му се обраћа. У следећем медаљону приказан је Цар који враћа мошти и пиргом утврђује манастир (Црѣ возврати бѣ моши въ ... и створи емѣ обители съ пиргомѣ). Насликано је како цар Диоген надгледа пренос тела Светог Прохора Пчињског у манастир. При дну иконе исписан је текст тропара који се пева на великој вечерњи његовог празника:⁵⁶ тропарѣ гласѣ: а Пустынны житель, 1 въ тѣлесн аггѣлѣ, и чудотворецѣ показалѣ еси бѣгнѡсте оче нашѣ Прохоре, постѡцѣ, бдѣннецѣ, милѡвою, неѣнаѣ дарѡваніѣ принѣлѣ, исцѣлѣши недѣжнѣма, ндушы вѣроу прѣтекающнхъ тебѣ, слава дѣнствѡущемѣ тобою всѣмѣ исцѣленіѣма. Икону „приложи Христо Божнновнѣ“, а сликар се потписао „из рѣку Дичѣ з. 1859: марта 20.“

Икона Светог Прохора Пчињског, у основи, представља тип житијне иконе. У центру композиције приказан је светитељ, а у медаљонима сцене везане за његов живот и установљење манастира. Догађаји, насликани у овим сценама, имају извориште у житију Светог Прохора Пчињског. Јован Хаџи Васиљевић публиковао је делове два житија која су се чувала у манастиру Светог Прохора Пчињског. Садржај старијег рукописа, од кога је сачуван само одломак, одговара сценама са иконе врањског иконостаса. Насликане сцене житија јасно су назначене у том рукопису, а не појављују се у истом виду у другом очуваном, млађем, Мартиријевом житију.⁵⁷ Иконографија Светог Прохора Пчињског развија се још од средњег века.⁵⁸ Сцене из живота светитељевог налазиле су се и у католикону манастира Светог Прохора Пчињског,⁵⁹ где их је обновио Дичо зограф.⁶⁰ Дичо зограф је, 1857, Светог Прохора Пчињског насликао заједно са Светим Јованом Рилским

⁵⁶ Србљак, Београд 1986, 93.

⁵⁷ Упор: Ј. Хаџи Васиљевић, *Свети Прохор Пчињски и његов манастир*, Годишњица Николе Чупића XX, (Београд 1900), 69–70.

⁵⁸ Упор: Ц. Грозданов, *Порирѣи на свѣтншелнше од Македонија од IX-XVIII век*, Скопје 1983, 161–163.

⁵⁹ Упор: А. С. Јовановић, *Пчиња*, Гласник СУД XXXIX, (Београд 1881), 321–322.

⁶⁰ Ј. Хаџи Васиљевић, *Свети Прохор Пчињски и његов манастир*, 77–78.

на икони, која се налазила у цркви Свете Богородице у Скопљу,⁶¹ а упуство за његово сликање налази се у другој, непубликованој Ерминији.⁶² Избор сцена из живота Светог Прохора Пчињског везан је за његову смрт и оснивање Пчињског манастира, што указује да је програмска концепција иконе са врањског иконостаса везана за историјско утемељење манастира у коме се одржавао и из кога се ширио култ овог светитеља. Текст свитка, који носи Свети Прохор Пчињски, истиче светитеља као пример монашке врлине, позивајући посматраче да следе његов пут. Бројанице на руци светитеља атрибут су побожности и неопходни елемент у молитвама православних верника у XIX веку.

У формулисању житијне иконе Светог Прохора Пчињског Дичо зограф је могао да се угледа на светитељеву икону из престоне зоне иконостаса цркве Успења Богородице, из треће деценије XIX века, у врањском предграђу Собини, рад монаха Антонија из Кичевског манастира,⁶³ где је присутан мањи број сцена чији садржај у великој мери одговара икони из Саборне цркве.

Култ Светог Прохора Пчињског био је изузетно снажан у Врању и његовој околини. Манастир, у коме се налазе мошти овог светитеља, налази се у непосредној близини града, што је условило његове тесне везе са Врањем. Током XIX века о њему се старају најугледнији врањски грађани. Тада овај манастир обилазе многи ходочасници који су долазили на поклоњење моштима.⁶⁴ Врањски трговци и ходочасници су прво и последње коначиште имали у манастиру Светог Прохора Пчињског што је додатно доприносило угледу манастира.⁶⁵ Култ Светог Прохора Пчињског у врањском храму био је истакнут и посветом капеле на јужној галерији.⁶⁶

Икона Светог Илије (ОГНЕНОСНОЕ ВОСТАЊЕ ПРРОКА ИЛИЈА), приказује у горњем делу композиције пророково вазнесење на небо у огњеним кочијама. Пророк Илија у левој руци држи узде, којима су упрегнута четири коња, као и свитак: ГДН БЖЕ СМЛЪ БЖЕ КРАМЛЕ. Испод кочија приказана је хаљина коју Илија баца пророку Јелисеју. Пророк Јелисеј (ПРРОКЪ ЖЛИССЕН), приказан је у доњем десном углу како гледа на горе, а у левој руци држи свитак: ОТЕ, ОТЕ, КОЛЕСНИЦА НСРАНЛЕВА НКОНИ ЕГО. Иза њега приказан је пејзаж са реком Јорданом (Јорданъ река). У левом углу представљена је сцена Гавран храни Светог Илију у пустињи (ПРРОКЪА ИЛИА ПИТАЕМЪ ВРАНОМЪ). Пророк Илија седи у пећини, до њега је врч, а леву руку подигао је према врани. У доњем десном углу налази се потпис: „ИЗЪ РУКН ДИЧА ЗОГРАФА ДЕКРАНЕЦЪ 1859: НОЕДВРИА 15 :“

⁶¹ М. Ф. Јовановић, *нав. дело*, 392–393.

⁶² Е. Мутафов, *Појед врху двете ерминији на Дичо зограф*, 277.

⁶³ Зограф се потписао на престоној икони Светог Илије: Антониа монахъ ѿ кичевски манастиръ

⁶⁴ О манастиру Св. Прохора Пчињског и управи угледних врањских грађана: А. С. Јовановић, *Пчиња*, 316–342; Ј. Хаџи Васиљевић, *Свети Прохор Пчињски и његов манастир*, 57–116; о култу Светог Прохора Пчињског: Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 26–28.

⁶⁵ Ј. Хаџи Васиљевић, *Свети Прохор Пчињски и његов манастир*, 95; Исти, *Пуштойис Хаџи-Аније Калиманца*, (Прилог познавању врањскога пределнога говора), Београд 1900, 4.

⁶⁶ У храмовима попут Саборне цркве у Врању на галеријама се редовно постављају капеле. На свету јужне галерије Светом Прохору Пчињском указао је: П. В. Гагулић, *нав. дело*, 28.



13. Дичо зограф, Свети Илија, престопа икона, 1859.

на икони формирана јасна, аргументативна структура, карактеристична за ранобарокно сликарство⁶⁹ која је требало да истакне светитељску личност пророка Илије.

Свети Јован Претеча (СТЫН ІОАННЪ ПРѢТЕУЪ) приказан је као човек дуге косе и браде, у камиљој одећи са крилима. Он благосиља десном руком, а у левој држи штап на чијем врху је крст, као и тањир са сопственом одсеченом главом и свитак са натписом: *Покантеса прнблнжнбоса црѣвїе нбнос. Азъ оубо крещаю въ водою въ покаание: градынже поиднѣ, крѣплин мене естъ, едуже нѣсмь достоннѣ сапоги понсти: тон вы крѣтнѣ дѣомъ стымъ* (Мат. 3, 2; 3, 11). Иза Светог Јована приказан је пејзаж у коме је насликана река Јордан. Крај ногу светитељевих, са десне стране, је дрво на

При дну иконе исписан је тропар: тропарь гласъ: *д: Воплоти аггль, пррковъ основаніе, вторын прѣтеца прншествїа хртова Иаїа славнын, свыше пославын елїсєвн блгодать, недугн ознати, н прокаженнѣя ошнцати: тѣмже і почитащымъ его точнѣ исцѣленїа. Ову икону приложио је према натпису „приложнса еснафъ крчч.“ Ђурчијски еснаф је приложио икону Светог Илије и у цркви у врањском предграђу Собини што указује да је Свети Илија био заштитник ђурчијског еснафа у Врању, као што је био и у Гњилану.⁶⁷ Свети Илија је био чест заштитник ђурчијског еснафа, што је условило и наручивање његове иконе. Тако је још 1775. ђурчијски еснаф у Великом Бечкереку наручио од Димитрија Поповића литијску икону где је на једној страни било насликано Вазнесење пророка Илије, а на другој Деизис.⁶⁸*

Иконографија иконе Светог Илије у Саборној цркви у Врању базирана је на литерарним изворима и једно је од честих решења у нововековном православном иконопису. Сцена, у којој пророка Илију храни гавран у пустињи, један је од често истицаних догађаја из његовог живота. Сцене из живота Светог Илије нису повезане хронолошким развојем догађаја и јединственом нарацијом. У основи оне су компоноване као спој два важна догађаја из пророковог живота. Вазнесење Светог Илије у огњеним кочијама представља апотеозу пророка, док је сцена из пустиње пример његовог подвижништва. Тако је

⁶⁷ З. Р. Поповић, *Пред Косовом (Белешнице из годба 1875-1878 г.)*, Годишњица Николе Чупића XVI (Београд 1896), 223.

⁶⁸ Упор: Ј. Станикић, *Још једна икона*, Источник 15, (Сарајево 1898), 234-237.

⁶⁹ Упор: F. Buettner, "Argumentatio" in *Bildern der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Struktur in der Bildkunst*, Zeitschrift fuer Kunstgeschichte 1 (Muenchen 1994), 23-46.



које је закачена секира, док је са леве упаљена ватра. У доњем десном углу приказано је Рођење Светог Јован Претече, а у левом Усековање главе Светог Јована Претече. При дну иконе исписан је текст тропара: тропарь гласъ: в: Памѣть праведнаго съ похвалами, тебѣ же доваѣст свидѣтельство гдне претече, показалбоса еси констинну и пророковъ честнѣишии тако и въ струахъ крѣпнн сподобнаса еси провѣд: . аго. Тѣмже за истинну пострадавъ радуѣса. блговѣстналь еси и сущимъ во адѣ бѣга гавашагоса плоты, вземю шаго грѣхъ мира, и подаюшаго намъ велию цнлосъ. У крајњем левом углу при дну налази се натпис „1859 : декември 17: приложи Г Панси...“

Иконографија крилатог Светог Јована Претече заснована је на тумачењу његовог анђеоског лика. У иконопису ово иконографско решење се стандардизује крајем XVI и XVII века.⁷⁰

Свети апостоли Петар и Павле (Свѣтѣ апѣлѣ Петръ Свѣтѣ апѣлѣ Павла), приказани су у стојећем положају, обучени у хитон и химатион. Свети Петар у десној

14. Дичо зограф, Свети Јован Претеча, престопа икона, 1859.

15. Дичо зограф, Свети Петар и Павле, престопа икона, 1860.

⁷⁰ Упор: М. Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатої из Дечана*, Зборник Народног музеја VII, (Београд 1973), 41–50.



16. Дичо зограф, Свети Спиридон, престопа икона, 1860.

епископом. Лево од цара стоји Свети Спиридон и у десној руци држи ћерамиду из које пламен букти нагоре, а вода тече надоле. У предњем плану је представљен Свети Никола како је замахнуо да удари Арија. У Ерминији Дича зографа ово чудо названо је „Светитељево чудо испред цара Константина.“ У основи сцена одговара упутству из Ерминије⁷¹ и слична је приказивању Првог васељенског сабора какав је на икони из манастира Богородице Пречисте из 1848–1849,⁷² као и приказу Сабора у Никеји из Византијског музеја у Атини из 1851.⁷³ У житију Светог Спиридона чудо на Никејском сабору тумачено је као потврда догмата о Светој Тројци пред следбеницима Аријевог учења.⁷⁴ У левом углу иконе

руци држи свитак и кључеве. На свитку је исписан почетни део текста молитве пред причешће: Вѣрюю, Гдн, и исповѣдаю како ты еси во истинну Хртосъ тнѣ Бга живаго. Свети Павле у левој руци држи мач, а у десној свитак: Несѡднхъ бо вѣдѣтн что въ васъ, точно Инса Хрта, и сего распата. Сказучемъ же вамъ братіе блгодатъ Ъжю. Свети Петар и Свети Павле заједно придржавају модел цркве изнад кога је отворено небо, означено облацима, у коме је голуб Светог Духа. При дну иконе исписан је текст тропара: тропаръ гласъ: д: Апловъ првопрестопаици, и вселеннаѡ оуѓителіе, блку всѣхъ молите, мнрѣ вселеннѣи даровати, и дѡшамъ нашымъ велію мнлостъ. 1860: мца фебр. 4: из рѣкн Дича зографа дѡбранца. приложиса съ рѣкахъ и содрѡжннхъ рѣсетъ терзиски, въ паматъ нхъ.

Свети Спиридон (СТИН СПУРІДОНЪ УДОТВОРЕЦЪ), приказан је у попрсју. Он на глави има штрикану капу и благосиља десном руком, а у левој држи отворено Јеванђеље са текстом из прве главе Јеванђеља по Јовану: Рече Гдѣ азъ есмь двер мною, аще кто внидетъ спастса внидетъ и нзидетъ и пажитъ шбрacetъ ю глава I. У доњем десном углу приказано је чудо Светог Спиридона на првом сабору у Константинопољу, въ прваго собора при константинѣ црѣ стин съ таинстоу показа чудеса. У средини композиције приказан је цар, на трону, окружен војницима и једним

⁷¹ А. Василиев, *Ерминиѡ – шехнолоѡиѡ и иконоѡрафиѡ*, 132.

⁷² Упор: А. Николовски, *Иконоѡисоѡѡ во црквѡиѡ и ѡараклѡисоѡѡ на мансѡиѡроѡѡ Свейѡѡ Пречѡисѡѡѡ*, 99.

⁷³ Упор: С. Walter, *Icons of the first Council of Nicaea*, Δελτιον της Χριστιανικης Αρχαιολογικης Εταιρειας, т. Δ т. ICT, (Αθѡνα 1992), 218. сл. 13.

⁷⁴ В. Ракитъ, *Житіе стѡго великоѡдѡченника вустатіѡ Палакідѡ и стѡго Спурідона чудотворца*, въ Бѡдинѣ градѣ 1803, 27–28.

приказано је чудо Светог Спиридона⁷⁵ где светитељ претвара змију у злато које даје сиромашним (СѢТЪН претворѡа змию да злато даеѡтѡ ннщемѡ). Сцена следи правила из зографског приручника⁷⁶ и описана је у светитељевом житију.⁷⁷ При дну иконе исписан је текст тропара који се пева на великој вечерњи⁷⁸ где се наводе приказана чуда: Тропарь гласъ: а: Собома перваго показалса еси поборникъ, и чудотворецъ бгносе спиридоне оте нашъ. Тѣмже мертвѣ ти во гробѣ възгласилъ, и змию въ злато претворилъ еси: и вегда пѣти тебѣ стѡа имитвы, агглы сослужашыа тебѣ крѣпость: слава вѣнчашеши та: слава дѣнствѡищемѣ тобою всѣмѣ исцѣленѡа. Ту се налази и потпис „изъ рѣки днѡа зѡ. 1860: мѡа ноемвриа 29: приложн еснафъ папѣтински.“

Свети Никола Мирликијски чудотворац (СѢТЪН НИКОЛАН МУРЪЛУКЪНСКИХЪ ЧУДОТВОРЕЦЪ), приказан је како стоји у ахијерејском орнату. Он благосиља десном руком, а у левој држи отворено Јеванђеље са текстом: Рече гдѣ азъ есмь пастырь добрын пастырь добрын душѣ свою полагаеѡтѣ за овцын вы есте свѣт мнрѣ немож еѡтѣ градъ оукытница верхѣ горы столн. Први део текста је из Јеванђеља по Јовану (10,11). Десно од главе Светог Николе приказана је Богородица како му пружа епитрахилъ, а лево Христос који га благосиља. У доњем десном углу насликано је како Свети Никола даје новац да избави три девојке од блуда (СѢТЪН НИКОЛАН ВЕРГАА СРЕБРЕННИКЪ ВЪ ДОМУ. ИЗБАВИ ТРИ ДѢВЦИ ѿ блуда). У левом доњем углу приказано је како Свети Никола избавља човека који је пао у море (СѢТЪН НИКОЛАН ИЗБАВИ ЧЕЛОВѢКА ВО МОРЕ ПОТЪПЛЕНА). Обе сцене спадају у циклус чуда Светог Николе, представљају се у српској графици XVIII века⁷⁹ и појављују се и у Ерминији Дича зографа.⁸⁰ У оквиру престоно иконе ове две сцене истичу светитељску моћ Светог Николе и служе као аргумент величајности светитеља. Избор чудотворних сцена показује структуру поштовања и истицања од стране Цркве култа Светог Николе помоћника и заштитника на мору.



17. Дичо зограф, Свети Никола, престоно икона, 1860.

⁷⁵ О чудима Св. Спиридона: I. Мнѡа, *Паратирѡеѡс стон еѡконоурафко кукло тоу Аѡиу Спυριδονα*, француски резиме: *Quelques remarques sur le cycle iconographique de Saint Spyridon*, Δελτιον της Χριστιανικης Αρχαιολογικης Εταιρειας, π. Δ τ. ΙΘ, (Αθηνα 1997), 251–284.

⁷⁶ А. Василиев, *Ерминиѡ – ѡтехнолоѡѡа и иконоѡрафѡѡа*, 133.

⁷⁷ Б. Ракѡтѣ, *Житѡе стѡго великоѡдѡженника вѡстатѡа Палакѡи и стѡго спυριδона чудотворца*, 25–26.

⁷⁸ Упор: *Зборник*, 175.

⁷⁹ Упор: Ј. Радовановић, *Светѡи Никола њеѡво житѡѡѡе и чуда у српској уменѡосѡѡи*, Београд 1987, 33–34, 44–47.

⁸⁰ А. Василиев, *Ерминиѡ – ѡтехнолоѡѡа и иконоѡрафѡѡа*, 130, 132.

При дну иконе исписан је текст тропара Правило вѣры, и образъ кротости, воздержанія оу̇мтѣла, лавита стаду твоему, ѿдѣже вѣщен истинна: сегѡ ради стажалъ еси смиреніемъ висоола, нишетою богатаа, о҃че сщ҃енноначалниче, Нїколае, молн Хр҃та Б҃га, спаснѣса дүшамъ нашимъ. У доњем делу налази се и натпис „приложнса съ рүкою господннѣ Спасо Становитѣ въ памѣтъ егѡ cose чадомъ нхъ. 1860 Фертар б. 7. Днѣо“

Свети Сава Српски (СТ҃ЫН САВА Я АРХІЕП҃Ъ СЕРБСКІН), приказан је у ахријерејској одежди како благосиља десном руком, а у левој држи отворено јеванђеље на коме је текст из јеванђеља по Јовану (10, 1):⁸¹ Рече Гдѣ не входан дверин во дворъ овчин но прелаза ннѣдѣ, тон тат естѣ н разбоннникъ. А входан дверин пастырѣ естѣ овцадѣ. На набедренику који носи приказан је Христос Емануил. При дну иконе исписан је текст тропара: Фропаръ глас: д: Правило вѣры, и образъ кротости, воздержанія оу̇мтѣла, лавита стаду твоему, ѿдѣже вѣщен истинна: сегѡ ради стажалъ еси смиреніемъ висоола, нишетою богатаа, о҃че Савко, молн Хр҃та Б҃га, спаснѣса дүшамъ нашимъ, кснафѣ у҃ж. 1859 новембра 25. 7. Днѣо.

Иконографија Светог Саве из Саборне цркве у Врању одговара решењу развијеном у српској барокној уметности од Стематографије Христифора Џефаровића из 1741.⁸² Иако формулисано на територији Карловачке митрополије, слично иконографско решење било је присутно и у приказима Светог Саве током XVIII и XIX века и у црквама на територији Србије, Македоније, Бугарске,⁸³ као и у Хиландару. Утицај Христифора Џефаровића на ликовне концепције зографа из Македоније реализован је уношењем његових решења у сликарске приручнике – ерминије.⁸⁴ Тако је и Дичо зограф у своју Ерминију унео правила о сликању српских светитеља према Џефаровићевом узору.⁸⁵ Са правилима о сликању српских светитеља Дичо зограф није морао да буде упознат искључиво према Џефаровићевој Стематографији, јер су се они, на територији Македоније, континуирано приказивали од средњег века.⁸⁶ У првој Ерминији Дича зографа често се за словенске називе истиче придев „српски“,⁸⁷ што указује на утицај српске црквене традиције при њеном превођењу са грчког и потпуном обликовању. То потврђује и уношење сцене Свети Никола враћа вид цару Стефану Дечанском.⁸⁸ За разлику

⁸¹ Асен Василиев погрешно наводи да је на врањском иконостасу насликана престола икона Светог Саве Јерусалимског: А. Василиев, *Български възрожденски майстори*, 184.

⁸² *Стематологија, изображеније оружиј илирически, изрезали у бакру Христифор Жефаровић и Тома Месмер*, приредио Д. Давидов, Нови Сад 1972, табла г.

⁸³ Упор: Е. Бакалова, *Жийејни циклус Свейої Саве у рилском манасѣиру*, Осам векова Хиландара, Београд 2000, сл. 7.

⁸⁴ А. Василиев, *Ерминији – шехнолоїја и иконографија*, 72; Ц. Грозданов, *Утицај Христифора Жефаровића на сиварање македонских мајстора XIX века*, у: *Западноевропски барок и византијски свет*, зборник радова, Београд 1991, 217–223; Е. Мутафов, *Поїлед врху двейе ерминији на Дичо зограф*; Иконографија српских светитеља је исписана и у ерминији Крсте Петровића Ђиновског и његовог сина Панајота Крстевича: Ј. Хаџи Васиљевић, *Просвейіне и иолийичке ириликѣ у јужним срїским обласїима у XIX веку*, 285–287.

⁸⁵ Ц. Грозданов, *нав. дело*, 222; Е. Мутафов, *Поїлед врху двейе ерминији на Дичо зограф*, 276.

⁸⁶ Упор: Ц. Грозданов, *Свейи Симеон Немања и Свейи Сава у сликарској шематологији у Македонији (XIV-XVII век)*, Стефан Немања – Свети Симеон, историја и предање, Београд 2000, 319–342.

⁸⁷ На непотпуност превода А. Василиева и присуство епитета “српски” у првој ерминији Дича зографа указао је: Е. Мутафов, *Поїлед в рху двейе ерминији на Дичо зограф*, 270.

⁸⁸ Упор: А. Василиев, *Ерминији – шехнолоїја и иконографија*, 132.



18. Дичо зограф, Свети Сава Српски, престопа икона, 1859.

од Жефаровићевог предлошка, Дичо зограф је у Врању изменио текст у књизи коју држи Свети Сава и навео је текст Јеванђеља по Јовану. Лик Светог Саве на икони из Врања, где је наглашена широка тамна брада првог српског архијереја, не одговара честим решењима са икона на подручју Карловачке митрополије, већ је близак хиландарским представама из XVIII века.⁸⁹ То указује да је Дичо зограф следио традиционална решења у сликању Светог Саве.

Тропар исписан испод иконе Светог Саве представља модификовани општи тропар светитељу архијереју. У познатим службама Светом Сави он се не јавља, али је у овом виду исписан испод куполе параклиса Светог Саве и Светог Симеона Српског у манастиру Рила из 1846.⁹⁰ То показује да је овај тропар највероватније био у употреби у службама Светом Сави на јужном балканском подручју, па је зато и био коришћен при сликању параклиса у Рили и иконе првог српског архијереја од стране Дича зографа у Врању.

Уношење лика првог српског архијереја на иконостасе развијало се током XVIII века на територији Карловачке митрополије у склопу верско-политичког програма.⁹¹ Сличан значај имали су српски светитељи и на територијама које су се налазиле под турском влашћу, где су они означавали присуство српске средњовековне традиције и представљали битан део идентитета православних хришћана. У Врању, као и у Бујановцу, Свети Сава био је заштитник једног од најјачих градских еснафа – ужарског.⁹² Легенда, према којој је био изабран патрон еснафски, била је жива у врањском крају и њу је објавио Јован Хаџи Васиљевић.⁹³ То је условило одабир приложништва иконе првог српског архиепископа и њено уношење на иконостас Саборне врањске цркве. По ослобођењу од Турака 1879, ужарски еснаф прилаже звоно у славу „свога патрона Св. Саве“.⁹⁴ О присуству српске традиције и култа Светог Саве на овом подручју⁹⁵ сведочи и сликање Светог Саве изнад улаза у цркву у Собини, рад Зафира зографа Дебарлије из 1869.⁹⁶

Свети Димитрије (СѢТЪНЪ ВЕЛИКОМЪУЧЕНИКЪ ДИМИТРИНЪ МИРОТОУЧЕВАГЪ), је приказан на коњу. Иза светитеља, на коњу је представљен архијереј (СѢТЪНЪ ДИМИТРИНЪ ѿ ВАРВАРСКАГЪ ПЛѢНЕНІА ИЗБАВИ ЕПЪКОПА). При дну иконе налази се приложнички натпис:

⁸⁹ Упор: Д. Медаковић, *Историјске основе иконографије Светиој Саве у XVIII веку*, Сава Немањић–Свети Сава, историја и предање, зборник радова, Београд 1979, сл. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.

⁹⁰ Е. Бакалова, *Житијски циклус Светиој Саве у рилском манастиру*, 493.

⁹¹ Упор: Д. Медаковић, *Историјске основе иконографије Светиој Саве у XVIII веку*, 397–403; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 372–384; Исти, *Serbia Sancta и Serbia Sacra у барокном верско-йолићичком програму Карловачке митрополије*, у: Свети Сава у српској историји и традицији, Београд 1989, 387–431.

⁹² Врање је било један од највећих центара јужне Србије за обраду “конопле јужарке”: М. Ђ. Милићевић, *С Дунава на Пчињу*, Годишњица Николе Чупића, књ. IV (Београд 1882), 296.

⁹³ Ј. Хаџи Васиљевић, *Јужна Сѣара Србија*, књ. II, Прешевска област, Београд 1913, 43.

⁹⁴ Натпис на средњем звону звонаре Саборне цркве у Врању гласи: “Поклони јеснаф јужарски из Врање цркви врањској у славу свој ѿишрона Св. Саве ѿри влади књаза Милана М, Обреновића IV 1879” према: П. В. Гагулић, нав. дело, 36.

⁹⁵ Легенде о светом Сави на овом подручју доноси: Ј. Хаџи Васиљевић, *Јужна Сѣара Србија*, књ. II, 303–304.

⁹⁶ Види: Документација Катедре за историју уметности новог века Филозофског факултета у Београду, досије – Собина.



Приложи сь рукою госпожа Стоданка поклонница супруга Михаила поклонника въ память га 1860
цѣта Изъ руки Днѣа зѡ.

Иконографија иконе показује једно од стандардних решења приказа Светог Димитрија на коњу. Ношење избављеног архијереја Кипријана, засновано на житијним текстовима,⁹⁷ често је и у грчкој уметности XIX века.⁹⁸ Приложница ове иконе наводи да је супруга поклоника Михаила, што указује на личност хаџије. У књизи добровољних прилога цркве из 1858. налазе се подаци о даровању храма и назначено је да је покојни Х. а. Мијаило за Свету Тројицу дао 5000 гроша.⁹⁹ Ово се највероватније односи на Хаџи Михајла Погачаревића, једног од најугледнијих врањских грађана, истакнутог хаџију и економа манастира Светог Прохора

19. Дичо зограф, Свети Димитрије, престопа икона, 1860.

20. Дичо зограф, Свети Харалампије, престопа икона, 1860.

⁹⁷ Упор: З. Ракић, *Циклус њаџрона у хиландарској цркви Свејої Димирија*, Осам векова Хиландара, Београд 2000, 581.

⁹⁸ Δ. Паластратоу, *Хартивес еиконес*, т. 1, 225–229.

⁹⁹ *Историјски архив "31. јануар" Врање, Књига добровољних њрилога хришћана цркве Свејне Тројице у Врању.*

Пчињског који је умро 1859, а који је имао великих заслуга приликом изградње прве цркве Свете Тројице.¹⁰⁰

Свети Харалампје (СЪТЪН СЪЩЕНН. М҃У. ХАРАЛАМПИИ) је приказан као архијереј. Десно од његових ногу налази се корпа, у којој су штапићи са пламеном на врху, а лево заробљена персонификација, куге – чуме. У руци светитељ држи отворену књигу: Рече Гдѣ своим оученикомъ си заповѣдаю вамъ да любите другъ друга аще мир вас ненавидитъ вѣдите тако мене преже вас вознена видѣ, аще ѿ мира бысте бѣли, миръ оубо свое любилъ вы тако же мира нѣсте не аз избрахавъ ѿ мира. Испод иконе налази се исписан текст тропара: Тропар глас д: Къ страсотерпцу вѣрнии придите вси, бл҃гочестноиждренни, припадше, возопидѣ: цѣнноиждрение славне Харалампіе избави тѣхъша та ѿ гѣбнелныа немощи и ѿ всакаго обстоятелства лютыхъ и бѣды, молтвами ко Хр҃ту твоимъ свате тебе во предстателъ чуждохъ сви. Испод је приложнички натпис: Приложиса съ руках и содружннѣхъ рѹфетъ гречески механжи въ пацатъ ихъ 1860 марта 20. изъ рѹки Дича Зографа. Свети Харалампје био је поштован као заштитник од куге, што је условило пораст његовог култа од XVI века, времена када је медитеранским простором харала ова болест и формирало се одговарајуће иконографско решење.¹⁰¹ На икони Светог Харалампја и Светог Спиридона из Тресонча Дичо зограф је уз Светог Харалампја исписао: „дѣстѣпникъ ѿ чѹди“.¹⁰² То је на престоној икони из Врања наглашено и у тексту тропара и приказивањем свезане персонификације чуме, крај светитељевих ногу.

На средишњем пољу царских двери приказане су Благовести. Свети арханђео Гаврило је на северном, а Богородица на јужном крилу. Догађај је насликан у складу са барокном иконографијом у којој се истиче светлосни симболизам. Изнад Благовести, северно је цар Соломон, а јужно цар Давид. На врху царских двери налази се крст у коме је, у медаљону, приказан Христос Велики архијереј. Испод Благовести, северно, приказани су Свети Јован Златоусти и Свети Никола, а јужно Свети Григорије и Свети Василије.

Програм царских двери Саборне цркве у Врању садржи стандардно решење Благовести које је повезано са Христовим оваплоћењем. Прикази Христа архијереја и четири најзначајнија архијереја православне цркве истичу литургијски карактер царских двери.

Изнад царских двери налази се голуб Светог Духа у сунцу формираном од дрвене позлаћене конструкције. Овај иконографски вид Светог Духа истиче његово божанско порекло и повезан је са значајем призива Светог Духа на литургији,¹⁰³ што је једно од битних места у полемичким расправама православне и католичке цркве.

Изнад царских двери, а испод празничког реда икона, приказан је Христов нерукотворени лик (СЪТЪН ОУБРУСЪ). Христов лик представљен је на убрусу који

¹⁰⁰ Ј. Хаџи-Васиљевић, *Ка историји града Врања и његове околине*, Годишњица Николе Чупића XVI (Београд 1896), 336.

¹⁰¹ Т. Gouma-Peterson, *нав. дело*, 339–340.

¹⁰² Упор: Евиденција републичког завода за заштиту споменика културе Скопје – бр. 9405.

¹⁰³ Сокровище Христианское, 222–224.



придржавају два анђела.¹⁰⁴ При дну иконе је приложнички натпис: приложиса съ рѣкагъ и дрѣжинагъ рѣфетъ Болжински въ пацатъ нѣхъ. 1860 апрѣлъ 22.

Постављање Христовог нерукотвореног лика изнад царских двери програмско је решење које се појављује на руским иконостасима XVII века,¹⁰⁵ као и на територији Карловачке митрополије у XVIII веку.¹⁰⁶ У православном богословљу Христов нерукотворени лик носи вишеструка значења. Он је један од аргумената у поштовању светих слика и представља симбол догме о инкарнацији, што га повезује са тематиком Благовести и са страдањем Христовим.¹⁰⁷ Постављен изнад царских двери Христов нерукотворени лик је у релацији са темама инкарнације и страдања које се симболички одвијају у литургијском ритуалу.

Зона престоних икона иконостаса цркве Свете Тројице у Врању компонована је у складу са литургијским потребама, програмском традицијом у сликању иконостаса, као и са захтевима приложника.

Програмско средиште престоне зоне иконостаса су иконе Исуса Христа и Богородице које представљају једно од најбитнијих места молитве.¹⁰⁸ Пред њима се

21. Пророци Соломон и Давид, царске двери, 1859.

¹⁰⁴ Упор: D. Spanke, *Das Mandylion*, Recklinghausen 2000.

¹⁰⁵ Упор: С. Таранушенко, *О украјинском иконостасу XVII и XVIII века*, ЗЛУМС 11 (Нови Сад 1975), 111–145.

¹⁰⁶ М. Тимотијевић, *Црква Светиої Георгија у Темишвару*, 109–110.

¹⁰⁷ Исто, 110.

¹⁰⁸ Иконостас се тумачи као место молитве: Соколовице Хришћанског, 107.



22. Дичо зограф, Свети Убрус, 1860.

моли свештеник током богослужења. У црквеној литератури XIX века верницима се указује на значај упућивања молитви Христу и Богородици и њиховим иконама.¹⁰⁹ Наглашава се њихова моћ, а истиче се посредничка улога Богородице. Кирил Пејчиновић у *Ушешенију ірешиним* истиче моћ Богородичиног заступништва у помоћи болесним, орачима и копачима, људима без деце, сиромашнима, људима у ропству...¹¹⁰ Молитва се тумачи као једно од најмоћнијих оруђа хришћана.¹¹¹ Значај молитве хришћана у храму истицао је и Вићентије Ракић. Он наглашава да хришћани треба током литургије да, у складу са чином који се одвија, упућују одређене молитве.¹¹² Током XIX века, на балканским просторима ово значење молитве носило је и актуелне социјално-политичке карактеристике. Кирил Пејчиновић истиче да су хришћани, који су као потчињени слој под турском влашћу трпели многе зулуме и несреће, могли да нађу уточиште једино код Бога и то покајањем, постом и молитвом.¹¹³ Зато је царска иконографија Христа и Богородице, заснована на догматским тумачењима, могла да пренесе и актуелне поруке, помоћу којих су се хришћани одржавали у вери, упркос подређеном друштвеном положају у коме су због вере били.¹¹⁴

¹⁰⁹ Кирил Јеродонатъ (Пејчиновић), *Оутѣшеніе грѣшникѣ*, 8.

¹¹⁰ Исто.

¹¹¹ "Две оружје имамо молитва и пост...", Исто. d.

¹¹² В. Ракић, *Краткоє наставленіе о исповѣди і молитвѣ*, 37–80.

¹¹³ Кирил Јеродонатъ (Пејчиновић), *Оутѣшеніе грѣшникѣ*, s–3.

¹¹⁴ Савремена страдања православних хришћана од Турака Христа ради истиче: К. Пејчиновић, *Книга славопојма огадала, въ Бѣдинѣ граде* 1816.

Једно од традиционалних програмских решења иконостаса представља и престоно икона Светог Јована Крститеља чијим укључивањем се добија деизисна форма. Царске двери су традиционално везане за ритуал који се кроз њих обавља, па је њихов иконографски програм повезан са идејом Христовог оваплоћења, што наглашава и убрус са Христовим нерукотвореним ликом изнад њих. На северним дверима се често слика Свети арханђео Михаило. Уношење иконе Свете Тројице реализовало је приказивање храмовне иконе на иконостасу.

Концепција престоне зоне врањског иконостаса укључивала је и увођење патрона најистакнутијих приложника. Њихово истицање носило је верску и социјалну димензију. У православној цркви патрон представља заступника хришћана пред Христом. Тако се прилагањем икона обезбеђивала посредничка улога светитеља заштитника.

Систем приложништва престоних икона био је хијерархијски условљен. Приложништво је представљало систем истицања у заједници, тако да је значај икона условљавао и значај приложника. Овај систем подразумевао је хијерархијско првенство које су у заједници имали приложници икона Христа и Богородице. То се јасно показује на територији Кнежевине Србије где најистакнутије личности, попут кнеза Милоша или локалних кнезова, прилажу првенствено најзначајније престоне иконе. Имена приложника престоних икона показују да су њих даривали најмоћнији чланови заједнице, углавном економски моћни врањски еснафи и угледни трговци који су могли да плате израду икона и који су руководили црквеном општином.

Сликајући престоне иконе врањске Саборне цркве Дичо зограф је радио у складу са ранобарокном пикторалном поетиком, у којој се наглашава златна позадина као ретроспективни елемент који треба да посведочи о верности традицији.¹¹⁵ Иконографија престоних икона показује широки избор предложака које је зограф користио. Христа и Богородицу приказао је у седећем положају, што је традиционално иконографско решење најзначајнијих престоних икона. Већину осталих светитеља приказао је у стојећем положају, а Светог Спиридона у попрсју.

Заједнички елемент свих престоних икона су исписани текстови тропара у доњој зони. Овај вид иконографског решења био је веома присутан у српској графици и штампаној књизи XVIII века.¹¹⁶ У делу Дича зографа тропари се јављају раније. На икони Светог Архангела Михаила у Цршеву 1854.¹¹⁷ исписан је тропар изнад главе арханђела. На целивајућој икони Сабора Светог Архистратига Михаила и прочих бесплотних сила, из 1854, која се налази у цркви Светог Спаса у Скопљу, текст тропара исписан је у доњем делу, као и на иконама из цркве Свете Тројице у Чучеру из 1856. Ту су тропари исписани на иконама Исуса Христа, Богородице, Свете Тројице са крунисањем Богородице, Светог Јована Крститеља, Светог Архангела Михаила и

¹¹⁵ Упор: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 232–235.

¹¹⁶ Упор: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, сл. 51, 77,

¹¹⁷ Упор: Евиденција Републички завод за заштита на спомениците на културата Скопје, бр. 19849.

Светог Николе.¹¹⁸ Текстови тропара у Црешеву и Чучеру одговарају онима у Врању, што указује на то да је ово била кодификована пракса у раду Дича зографа.

Уношење тропара у формулисање иконописних програма је старије решење,¹¹⁹ али је њихово исписивање, испод сликаног поља, давало амблематско значење.¹²⁰ Тако је натпис на икони био у функцији амблематског – *inscriptia*, ликовна представа – *imago*, а текст тропара – *subscriptio*. Амблематске карактеристике нису нарушавале икониčnost, већ су конструисале додатни значењски слој. Тако су престоне иконе уз молитвену, у складу са амблематском традицијом, понеле и снажну морализаторско-дидактичну намену. Текст тропара истицао је хришћанске врлине светитеља и кроз њих објашњавао његов значај у црквеној историји, док је натпис индивидуализовао приказаног светитеља. Овај принцип оправдавао је приказ светитеља на иконама и доприносио је њиховом иконографском конституисању. Логика амблематског приступа подразумевала је да доњи текст, који објашњава представу, не мора да буде наративно ликовно реализован у сликаном пољу. Тако је принцип реализација икона, који је у својим основама садржао глорификаторске елементе и који је, у делу Дича зографа, био надограђен барокном величајношћу, иконографски одговарао садржају – *subscriptia*. Икона Светог Спиридона, на којој су приказана чуда наглашена и у тексту тропара, показује да је овде била реализована и директна веза сликаног поља и *subscriptia*. Извођењем амблематске реализације престоних икона, Дичо зограф је остварио целину чији је задатак био активно деловање на вернике који су упућивали молитве пред престоним иконама, као и њихово упућивање на примере хришћанске врлине и догматске основе вере. Изгледа да је рецепција тропара испод престоних икона у Врању била изузетно позитивна, па су тако, 1875, тропари дописани испод престоних икона цркве Успења Богородице у врањском предграђу Собини.¹²¹

Целивајуће иконе

Испод престоних налазе се целивајуће иконе Свете Тројице, Исуса Христа, Богородице, Светих апостола Петра и Павла, Светог Илије, Светог Саве Српског, Светог Јована Крститеља, Светог Николе, Светог Спиридона, Светог арханђела Михаила, Светог Прохора Пчињског и Света три јерарха.

Света Тројица (СѢТѢА ТРЦА) приказана су у истој иконографској шеми као на престоној икони. Идентични су и текстови које држе Исус Христос и Бог Саваот.

¹¹⁸ Упор: Евиденција Републички завод за заштита на спомениците на културата Скопје, бр. 10.048; 10.050; 10.051; 10.053; 10.055; 10.057.

¹¹⁹ Упор: В. Ј. Ђурић, *Икона Светио краља Стефана Дечанског*, Београд 1985, 27–28.

¹²⁰ Упор: Р. Михаиловић, *О Цефаровићевом бакрорезу Св. Стефан Шпиљановић*, Манастир Шишатовца, зборник радова, Београд 1989, 241–265; М. Тимотијевић, *Римничко издање Србљака и дарокна примењена амблемајика*, Зборник Матице српске за књижевност за језик, књ. 50, св. 1–2 (Нови Сад 2002), 87–98.

¹²¹ Иза текста тропара на престоној икони Светог Георгија у Собини забележен је датум исписивања тропара: исписа њ тропари в лета 1875- и тр 29. дѣн

На целивајућој икони Богородица ($\overline{\text{МР}} \overline{\text{ΘΧ}}$) је представљена у попрсју. Обучена је у црвену хаљину преко које има мофорион. У левој руци Богородица држи Христа дете ($\overline{\text{HC}} \overline{\text{XC}}$), који благосиља десном руком, а у левој држи отворену књигу: $\overline{\text{ДГ}} \overline{\text{ГДН}} \overline{\text{НАДН}} \overline{\text{ЕГ}} \overline{\text{ЖЕ}} \overline{\text{РАДН}} \overline{\text{ПОМАЗАМА}} \overline{\text{БЛОВѢСТНТИ}} \overline{\text{НИЦЫМЪ}} \overline{\text{ПОСЛАМА}}$.

Исус Христос Сведржитељ ($\overline{\text{HC}} \overline{\text{XC}} \overline{\text{ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ}}$), приказан је како благосиља десном руком, а у левој држи отворено јеванђеље: $\overline{\text{АЗЪ}} \overline{\text{ЕСМЪ}} \overline{\text{СВѢТЪ}} \overline{\text{МИРЪ}} \overline{\text{ХОДАН}} \overline{\text{ПО}} \overline{\text{МНѢ}} \overline{\text{НЕНДАТЪ}} \overline{\text{ХОДНТИ}} \overline{\text{ВО}} \overline{\text{ТМѢ}}$, но $\overline{\text{НДАТЪ}} \overline{\text{СВѢТЪ}} \overline{\text{ЖИВОТНЫИ}}$.

Свети апостоли Петар и Павле ($\overline{\text{С}} \overline{\text{С}} \overline{\text{АП}} \overline{\text{СЛ}} \overline{\text{ПЕТРЪ}} \overline{\text{С}} \overline{\text{С}} \overline{\text{АП}} \overline{\text{СЛ}} \overline{\text{ПАВЛЪ}}$), приказани су у стојећем положају. Они држе модел цркве међу собом. Свети апостол Петар, проћелав са кратком седом брадом, у левој руци, којом придржава цркву, носи и кључеве, а у десној свитак са натписом. Свети апостол Павле, црне косе и браде, у левој руци држи мач и свитак.

Свети Илија ($\overline{\text{П}} \overline{\text{Р}} \overline{\text{Р}} \overline{\text{ОКЪ}} \overline{\text{ИЛИ}}$), приказан је у попрсју, као старији човек дуже седе косе и браде. У десној руци држи сечиво, а у левој свитак са натписом: $\overline{\text{РЕВНЪА}} \overline{\text{ПОРЕВНЪА}} \overline{\text{ПО}} \overline{\text{ГДЪ}} \overline{\text{БЪ}} \overline{\text{ВСЕДЕРЖИТЕЛИ}}$.

Свети Сава, први српски архиепископ ($\overline{\text{С}} \overline{\text{Т}} \overline{\text{ЫН}} \overline{\text{САВВА}} \overline{\text{А:}} \overline{\text{АРХ}} \overline{\text{П}} \overline{\text{СЕРБ}}$) приказан је у попрсју, у архијерејској одежди, са митром на глави. Десном руком благосиља, а у левој марамицом држи отворену књигу са текстом Јеванђеља по Јовану (10, 1): $\overline{\text{РЕЧЕ}} \overline{\text{ГДЪ}} \overline{\text{НЕ}} \overline{\text{ВХОДАН}} \overline{\text{ДВЕРИИ}} \overline{\text{ВО}} \overline{\text{ДВОРЪ}} \overline{\text{ОВЧИИ}} \overline{\text{НО}} \overline{\text{ПРЕЛАЗА}} \overline{\text{НИЧДѢ}}$, $\overline{\text{ТОИ}} \overline{\text{ТАТ}} \overline{\text{ЕСТЪ}} \overline{\text{И}} \overline{\text{РАЗБОИНИКЪ}}$. Идентичан текст, који држи Свети Сава на престоној и целивајућој икони, говори о јасно кодификованим правилима приказа првог српског архиепископа којих се придржавао Дичо зограф.

Свети Јован Претеча ($\overline{\text{С}} \overline{\text{Т}} \overline{\text{ЫН}} \overline{\text{ІОАННЪ}} \overline{\text{ПРЕДТЕЧЪ}}$), приказан је у попрсју, са крилима, у хаљини од камиље длаке, дуже тамне косе и рашчешљане браде, испосничког лика. Он благосиља десном руком, а у левој држи тањир са својом главом и свитак са натписом: $\overline{\text{ПОКАНТЕСА}} \overline{\text{ПРИБЛИЖИТЕСА}} \overline{\text{ЦРТВИЕ}} \overline{\text{НѢНОЕ}}$. и крст око кога је трака са натписом: $\overline{\text{СЕН}} \overline{\text{АГНЕЦЪ}} \overline{\text{БЖИИ}} \overline{\text{ВЪЗЕМЛАН}} \overline{\text{ГРѢХИ}} \overline{\text{МИРА}}$.

Свети Никола ($\overline{\text{С}} \overline{\text{Т}} \overline{\text{ЫН}} \overline{\text{НИКОЛАН}}$) приказан је у попрсју, високог чела, седе косе и кратке седе браде. Обучен је у архијерејску одежду. Благосиља десном руком, а у левој држи отворену књигу са натписом: $\overline{\text{РЕЧЕ}} \overline{\text{ГДЪ}} \overline{\text{АЗЪ}} \overline{\text{ЕСМЪ}} \overline{\text{ПАСТЫРЪ}} \overline{\text{ДОБРЫИ}} \overline{\text{ПАСТЫРЪ}} \overline{\text{ДОБРЫИ}} \overline{\text{ДУШУ}} \overline{\text{СВОЮ}} \overline{\text{ПОЛАГАЕТЪ}} \overline{\text{ЗА}} \overline{\text{ОВЦЫИ}}$.

Свети Спиридон ($\overline{\text{С}} \overline{\text{Т}} \overline{\text{ЫН}} \overline{\text{СПИРИДОНЪ}}$), приказан је као архијереј, у попрсју, дуже седе косе и браде са карактеристичном капом на глави. Благосиља десном руком, а у левој држи Јеванђеље.

Свети Архистратиг Михаило ($\overline{\text{С}} \overline{\text{Т}} \overline{\text{ЫН}} \overline{\text{АРХИСТРАТИГЪ}} \overline{\text{МИХАНЪ}}$) приказан је у попрсју, у војничком оклопу, са крилима. У десној руци држи мач, а у левој сферу са Христовим иницијалима: ($\overline{\text{HC}} \overline{\text{XC}}$) као и свитак са текстом: $\overline{\text{БЖИИ}} \overline{\text{ВОЕВОДА}} \overline{\text{ЕСМЪ}} \overline{\text{ЦЕПЪ}} \overline{\text{НОСАН}} \overline{\text{НЗДѢ}} \overline{\text{ВХОДАШИ}} \overline{\text{СОСТРАХОМЪ}} \overline{\text{СОБЛЮДАЮ}} \overline{\text{СПОБОРСТВУЮ}} \overline{\text{ПОМАГАЮ}} \overline{\text{И}} \overline{\text{ПОКРЫВАЮ:}} \overline{\text{СКВЕРНИМЪ}} \overline{\text{ЖЕ}} \overline{\text{СЕРЦЕМЪ}} \overline{\text{ВХОДАШИА}} \overline{\text{ЛЮТѢ}} \overline{\text{ЦЕПЪ}} \overline{\text{ПОСѢКАЮ}}$.

Свети Прохор Пчињски ($\overline{\text{С}} \overline{\text{Т}} \overline{\text{ЫН}} \overline{\text{ОЦЪ}} \overline{\text{ПРОХОРЪ}}$) приказан је као великосхимник, у попрсју. У десној руци држи крст и носи бројанице, а у левој свитак са натписом: $\overline{\text{ДУПОВАНИЕ}} \overline{\text{МОЕ}} \overline{\text{ОЦЪ}}$, $\overline{\text{ПРИѢЖИЩЕ}} \overline{\text{МОЕ}} \overline{\text{СНѢ}} \overline{\text{ПОКРОВЪ}} \overline{\text{МОИ}} \overline{\text{ДХЪ}} \overline{\text{СТЫ}} \overline{\text{ТРОЦЕ}} \overline{\text{СТАА}} \overline{\text{СЛАВА}} \overline{\text{ТЕБѢ}}$.

Света три јерарха приказана су у стојећем положају. У центру је Свети Јован Златоусти ($\overline{\text{С}} \overline{\text{С}} \overline{\text{ІОАННЪ}} \overline{\text{ЗЛАТОУСТЪ}}$), кратке црне косе и браде, обучен у архијерејску

одежду са митром на глави, како благосиља десном руком, а у левој држи архијерејску штаку. Десно је Свети Григорије Богослов (Св. Григориј Бѣгословъ), краће седе косе и подуже браде, обучен у архијерејску одежду, како благосиља десном руком, а у левој држи јеванђеље. Лево је Свети Василије Велики (Св. Василиј Велики), дуже тамне косе и браде, обучен у архијерејску одежду, како благосиља десном руком, а у левој држи јеванђеље.

Целивајуће иконе, постављене на иконостасу испод престоних једно су од честих решења јужнобалканских олтарских преграда у XIX веку.¹²² Њихова намена карактерише их првенствено као „proskynesis“ иконе којима се верни клањају и које целивају. Форма њиховог постављања испод престоних икона, слична је оној која се конструише на троновима – престолима, где се истиче репрезентативна икона и испод ње се поставља мања намењена клањању и целивању од стране верника. Иако су постављене на иконостасу, целивајуће иконе биле су покретне. Током литургијске године, на дан приказаног светитеља, оне су се постављале на целиваоник у наосу и ту су функционисале као једна од битних тачака литургијског простора која је уобличавала ентеријер храма према захтевима дневних богослужења.

Иконе на соклу

У зони испод престоних икона насликано је десет старозаветних сцена, у којима је, почев од северне стране иконостаса, приказана библијска историја од Стварања света до Жртве Аврамове, као и Усековање главе Светог Јована Златоустог.

У центру композиције Стварање света (Бѣгъ премудрости основа землю оуготова нѣса разѣломъ), приказан је Бог Саваот како благосиља обема рукама. Десно је сунце (солнце во область дне, а лево, ниже, месец – лѣну и звѣзди во область ноци). Испод је насликан „земни шар“, док је у десном углу иконе приложнички натпис: приложиса сорѣкою неша цартов на 1863 цартъ 31. Бог сазда Адама (Бѣгъ създаде Адама отъ прѣстѣ), насликано је на другом пољу. Овде је приказан чин стварања човека. Бог је представљен како лебди. Гест његове десне руке показује Адаму, који лежи на земљи, да устане. Тиме је јасно назначено да је Бог створио првог човека од земље. У свитку, испод, исписани су приложнички натпис и потпис сликара: приложиса еснаф ѣхртиски изъ рѣки вено зограф.

Трећа композиција на соклу је Бог даде Адаму разум дух и душу бесмртну (Бѣгъ даде Адамѣ разумъ дѣхъ и душѣ бесмртна). Овде је приказано како Бог лебди и десном руком додирује Адамову руку. Адам је приказан наг како стоји испред дрвета. У доњем делу композиције је приложнички натпис: приложи еснаф бакалски месец окврнї. Следећа сцена је Стварање Еве (Бѣгъ изстѣпление адово отъ Бога, изъ направн отъ рекрото жена коет нарѣче: ева). Бог је приказан у облаку, како благосиља обема рукама Адама, који лежи, и Еву, која устаје из његових „ребара“. Из Божијих уста излази зрак, у коме је текст: адаме, ето жена твоа. Приложнички натпис и потпис сликара

¹²² Упор: И. Гергова, *Иконографската програма на иконостаса в българските земи през XVIII и XIX в.*, Проблеми на изкуството 3 (София 1991), 7–8

су у доњем делу иконе: приложила сорукою цнта станковъ, из рѣки вѣнъ зѡ, 1864 март, 31.

Пета композиција је Први грех (сма прельс-ти ѡа лде ѿ возбраненнаго дрѣва, и она даде ѡадамъ). Овде је приказан тренутак када Ева предаје Адаму јабуку. Испод дрвета, око кога је увијена змија, седи Адам који се левом руком прекрива лишћем. Ева стоји поред њега и десном руком пружа једну јабуку, а левом бере другу. Адам и Ева су окружени животињама. На икони постоји приложнички натпис и потпис сликара: приложи ѿиднѣ Младеновнѣ изъ рѣки Вѣно.

Шеста сцена је Изгон из Раја (изгонение адама и ева). У десном делу иконе приказан је анђео како уздигнуто држи мач. Он је подигао леву руку назначавајући тако чин истеривања Адама и Еве приказаних у левој половини иконе. Они се крећу, оборених погледа, обавијени лишћем око појаса. При дну иконе налази се приложнички натпис и потпис сликара: приложи Станко г... Механжа, на 1864. изъ рѣки Вѣно зографъ.

Следећа композиција је Усековање главе Светог Јована Крститеља коју је приложио епископ Пајсије (уѣконовеніе ѿт Іѡанна Претеча приложи г. Панѡа). Сцена је приказана у градском амбијенту. Војник, у центру композиције, мачем у десној руци одсеца главу Светом Јовану Крститељу који клечи, у предњем десном углу. Војник одсечену главу левом руком ставља у посуду коју држи Салома обучена као принцеза. У позадини се виде дворови, а на балкону је приказан цар Ирод. Изнад се види отворено небо, означено облацима. Програмски распоред ове иконе, на соклу, био је одређен њеним постављањем испод престоно иконе Светог Јована Крститеља.

Осма икона на соклу је Гостољубље Аврамово (ѿтѡа трѡја деление нааградма нагости в аггѡла вѡвндѣ ѿтѡа трѡца ден нааградма да мѡсе рѡдн сннѣ нсакѣ конто пѣтешѡѡа на погнѡленнето содома нгомѡра). У сцени су приказана три анђела како седе за столом. Десно од њих је Аврам који носи пехар, а лево Сара која приноси чинију. У доњем делу иконе је приложнички запис и потпис сликара: приложѡа еснавѣ терзиски изъ рѣки блажо зографѣ дебрен.

Девета икона је Спаљивање Содоме и Гоморе (огнѣ ѿ Гѡа сннде и пожеже грады содома н гомѡра за безаконіе жнвѡщнцѡ вѣ ннѡѣ). Ту је приказан град у пламену изнад кога лебди анђео са мачем. У предњем плану, у десном углу, приказан је Лот, који са две кћерке напушта град, док се његова жена окренула према граду и скамени-



23. Вѣно зографъ,
Стварање света, сокл
иконостаса, 1863.



24. Вено зограф, Стварање Адама, 1863-1864.



25. Вено зограф, Бог даде Адаму разум и душу бесмртну, 1864

ла (Мој. I, 19, 24–26)¹²³ (жена лотова обрати се видѣть зра видѣѣть г..вѣ бжїа, лѣн прѣтвѣрнѣса вѣ сп.. столпѣ). У доњем левом углу се налази оштећени приложнички натпис.

Последња композиција у реду сокла је Жртва Аврамова (Жертва Аврамова), која приказује тренутак када Аврам започиње жртвовање сина Исака (исакѣ). Исак обавијен белим платном седи на жртвенику. Изнад њега је Аврам који је замахнуо ножем у левој руци коју држи анђео појављујући се из облака. У предњем левом углу види се ован, крај кога је и заложена ватра. Испод је приложнички натпис: приложи наїа цншобнѣ на 1864.

У православној теологији Аврамова жртва тумачи се као старозаветна префигурација евхаристије, што је и одредило њено представљање у оквиру барокних евхаристијских програма.

Програм икона на соклу врањског иконостаса, у основи, конципован је као старозаветни циклус. Изузетак чини икона Усековања Светог Јована Крститеља која је програмски везана за престону икону овог светитеља. Старозаветни циклус на соклу решење је које се раније среће у програмима иконостаса. Он се налази на соклу иконостаса Карловачке митрополије у XVIII веку. Јанко Халкозовић слика четири старозаветне сцене у Буђановцима.¹²⁴ Овај циклус јавља се и на

¹²³ Упор: М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе Србије XXVI, (Београд 1994), 86.

¹²⁴ Упор: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 420.



бугарском иконостасу у XVIII и XIX веку, на пример у цркви Рођења Христовог у Арбанасима.¹²⁵ Епирски мајстор Георги Петрис слика их као редовне сцене на иконостасу XIX века.¹²⁶ У цркви Благовештења у Прилепу ове сцене се појављују око 1840.¹²⁷ Поједине старозаветне сцене срећу се и у пољима испод престоних икона на дуборезаним иконостасима у Македонији током прве половине XIX века, на иконостасима католикона Лесновског манастира,¹²⁸ манастира Јована Бигорског,¹²⁹ цркве Свете Богородице у Скопљу,¹³⁰ цркве села Трнова код Битоља који се данас налази у битољском храму Свете Богородице.¹³¹

26. Вено зограф, Стварање Еве, 1864.

27. Вено зограф, Првобитни грех, 1863-1864.

¹²⁵ И. Гергова, *Ранниятъ български иконостас 16 – 18. век*, 54; Иста, *Иконографската програма на иконостаса в българските земи през XVIII и XIX в.*, 5.

¹²⁶ Према: И. Гергова, *Иконографската програма на иконостаса в българските земи през XVIII и XIX в.*, 5.

¹²⁷ Д. Корнаков, *Црквата Св. Благовештение и нејзината внатрешна декорација*, Културно наследство VII, (Скопје 1978), 90.

¹²⁸ Д. Корнаков, *Творештво на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век*, Прилеп 1986, 69.

¹²⁹ Д. Корнаков, *Творештво на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век*, 86–87.

¹³⁰ Д. Корнаков, *Творештво на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век*, 97–98.

¹³¹ Д. Корнаков, *Творештво на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век*, 121.



28. Вено зограф, Усековање главе Светог Јована Крститеља, 1863-1864

29. Блажо зограф, Гостољубље Аврамово, 1863-1864.



Старозаветни циклус на соклу врањског иконостаса носи вишеструка значења. Он, у складу са праксом формулисаном још у барокној верској култури и уметности, носи морализаторски карактер.¹³² У догматском богословљу Стари завет се узима као праслика и антитеза новозаветних догађаја. Барокно тумачење догађаја из старог завета приказаних на соклу врањског иконостаса присутно је и у теолошкој литератури XIX века. На словенском простору који је под турском влашћу, истичу се примери страдања као последице греха. Кирил Пејчиновић у *Ушешенију їрешним* наводи сагрешења људска, међу којима су Адамово, људи из Содоме, као и греси других хришћана. Казна за грех је духовна – вечне муке, и телесна у коју спадају болести људи, стоке и усева, људске пакости и природне непогоде попут града.¹³³ Теолошко тумачење казне Божије у савременом контексту показује да је и старозаветни циклус на соклу иконостаса преносио, уз догматска значења, и актуелне црквене поруке које су вернике позивале на покајање. То је одговарало и приватној побожности православних са овог подручја. Током XIX века имућнији Врањанци, као и други православни, одлазе на хаџијска путовања, а по кућама држе икону „на којој је представљен пакао са илустрацијом о поједином грешнику (митнику – судији, кривомерцу, прељубнику итд.)“.¹³⁴ Поједини старозаветни догађаји имали су и дидактички карактер. Тако Кирил

¹³² М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 420.

¹³³ Кирил иеродонаџ (Пепиновњ), *Оутѣшеніе грѣшницѣ*, 31–1

¹³⁴ А. С. Јовановић, *Врања и њено йоморавље*, Дело (Београд, август 1898), 268.

Пејчиновић Адамово прихватање јабуке од Еве тумачи као пример како хришћани не треба да следе савете жена, које су почетком XIX века доминирале у организацији приватног верског живота у који су укључивале и нехришћанске елементе, да не би завршили као Адам.¹³⁵

Празнични ред

Свети Ђорђе (Сѣты великодѣлецъ Георгин), представљен је на коњу како убија аждају. Обучен у војнички костим са усковитланим плаштом, у десној руци држи копље, а у левој узде коња који око врата носи крст. Иза Светог Ђорђа на коњу приказан је младић који у десној руци држи бокал, а у левој чинију. Ту је исписан натпис: Сѣты Георгин свободи юноша ѿ плѣнѣ. У левом углу композиције види се део града ка коме иде ослобођена принцеза, а на балкону су краљ и краљица. Краљ предаје Светом Ђорђу кључеве града. У горњој зони иконе приказан је анђеоло како спушта венац на главу светитеља. При дну иконе је приложнички натпис: приложиса съ рукою г. Георгия терзника въ память его 1860. фебруара 26. изъ руки Днѣга зоографа.

Икона Светог Трифуна и Светог Јулијана (Сѣты Трифонъ Сѣты Јулианъ), приказује светитеље у раскошним одећама. Свети Трифун као младић, подуже косе, држи у десној руци крст и палмову гранчицу, а у левој срп. Свети Јулијан, краће косе и браде, држи у десној руци крст и палмову гранчицу. У горњем пољу иконе приказано је отворено небо из кога исијавају зраци. При дну иконе налази се приложнички натпис: приложиса съ рукама н содрѹеннама рѹфетѣ бакюжнски въ память нхъ 1860 фебруара 15.

Свети Алексије човек Божији и Свети Јован Лествичник (Сѣты Алексѣи члвкъ Бж и Сѣты Јоаннъ лѣствичникъ), приказани су у пару. Свети Алексије приказан је са подужом косом и дужом брадом како у десној руци држи свитак, а у левој крст. На свитку је исписан текст који се односи на светитељев живот:¹³⁶ презрѣхъ мрѹ попетениа н женѹ да хрѹхъ приовражѹ. Свети Јован Лествичник, високог чела, дуге бра-



30. Вено зограф, Жртва Аврамова, 1864.

¹³⁵ К. Пешиновић, Книга сја зовоцаја согледало, 1916.

¹³⁶ Упор: В. Ракитѣ, Пѣсни историческаа ѿ житиѣ свѣтаго н праведнаго Алексѣа челоука Божѣа, въ Новоцѣ Садѣ, 1828, 3–22.



31. Дичо зограф, Свети Георгије, празнични ред, 1860.

32. Дичо зограф, Свети Трифун и Јулијан, празнични ред, 1860.

де и дуже косе, обучен у монашку одежду, благосиља десном руком око које су бројанице. У левој руци држи свитак са натписом: ДОБРОДЕТЕЛНИ ОУСПЕВАН ТАКВОЖО СТЕПЕНИ ОУМЪ ВОЗВНШАА ДЕЈТЕЛНИИ ЗРЪНИИ. Изнад ова два светитеља приказано је отворено небо у коме су зраци. При дну иконе налази се натпис: ПРИЛОЖИСА БЛАГОГОВЪНЪШИИ ГОСПОДИНЪ ПЪ. АЛЕ НИА, ВЪ ПАЦЛАТ ЕГО, 1860: ДИЧА ЗѠ.

На следећој икони приказано је више светитеља. У средини је насликана Света Параскева (СѠа Параскеви). Десно од ње су Свети Назарија и Свети Гевасија, а лево Свети Протасија и Свети Келсија (СѠи Назариа СѠи Гевасна СѠи Протасиа СѠи Келсиа). Света Параскева приказана је у монашкој одежди како у десној руци држи крст, а левом показује отворени длан. Око леве руке носи бројанице. Свети Назарија, дуже браде и краће косе, обучен је у свечану одећу и заогрнут плаштом. Он обема рукама држи крст и палмову гранчицу. Свети Гевасија приказан је као млад, како у десној руци држи крст и палмову грану. Свети Протасија насликан је такође млад са крстом и палмовом граном у десној руци. Свети Келсија представљен је као дете, обучен у богату одећу заогрнуту плаштом, у десној руци држи крст, а у левој палмову грану. Света Петка Трновска и Свети мученици Назарије, Гевасије, Протасије и Келсије празнују се истог дана, 14. октобра по старом календару.¹³⁷ Култ Свете Петке Трновске један је од најпоштованијих међу Слове-

¹³⁷ Јеромонах Хризостом Столић, *Светљачник*, том I, Београд 1988, 91–92.



нима на балканском простору и посебно negovan међу женама. На популарност култа утицала је и чињеница да су се мошти Свете Петке налазиле у Србији, као и да су потом пренете у Трново у Бугарској. Култ Свете Петке у Врању био је велики и њој је посвећена црква на Шапранцу. При дну иконе исписан је натпис: приложила сь рукю г. Апостол Карагесоргиа, въ память его 1860. феврѣаря 10:

Свети Пантелејмон и Света Параскева (Сѣты Пантелеимонъ Сѣты Параскеви), приказани су заједно. Свети Пантелејмон приказан је у раскошној одежди, као млађи, голобрад, како у десној руци држи „виљушку“, а у левој ковчежић. Света Параскева приказана је у монашкој одежди, косе уплетене у кике. У десној руци, око које су бројанице, држи крст и палмову грану, а у левој сопствену главу. Заједничко претстављање Светог Пантелејмона и Свете Петке Римљанке било је условљено чињеницом да се они празнују 26. и 27. јула по старом календару.

Благовести Пресветој Богородици (Блговещеніе прѣстѣ Бѣцы) приказане су у унутрашњости собе. Богородица (МѢТР БѢЖІА), клечи руку склопљених на грудима. Испред је сто на коме је отворена књига са текстом: се рава господна будица по глаголу твоєму (Лука 1, 38) и ваза са цвећем. Десно од Богородице приказан је, на облаку, анђео који јој се обраћа, десном руком је благосиља, а у левој држи свитак: Дѣхъ сѣти инандетъ на та и сила вышнаго сѣнитѣ (Лука 1, 35). У горњем делу иконе у облаку је приказан Бог Саваот (Славофъ), из чијих уста излази светлосни зрак у коме је голуб Светог Духа.

33. Дичо зограф, Свети Алексије човек Божији и Свети Јован Лествичник, празнични ред, 1860.

34. Дичо зограф, Свети Пантелејмон и Света Параскева Римљанка, празнични ред, 1860.



35. Дичо зограф, Благовести, празнични ред, 1860.



36. Дичо зограф, Свети Константин и Јелена, празнични ред, 1860.

Иконографија сцене Благовести одговара барокним уметничким решењима¹³⁸ и делимично следи упутства из Ерминије Дича зографа.¹³⁹ Уз наративан садржај у композицији доминирају елементи светлости, утемељени у развијеном барокном симболизму где они имају божански карактер.¹⁴⁰ Један од најважнијих елемената композиције, који није кодификован у Дичовој Ерминији, је положај Богородице. У Ерминији је наглашено да Богородица мора да изражава покорност,¹⁴¹ што је свакако условљено црквеним тумачењем овог догађаја. То је Дичо извео користећи стари вид клечећег става молитве и геста прекрштених руку који означава покорност Божијој вољи,¹⁴² што се често појављује и у композицији Света Тројица крунишу Богородицу.¹⁴³

¹³⁸ Упор: М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, Зборник за ликовне уметности Матице Српске 25, (Нови Сад 1989), 118–119.

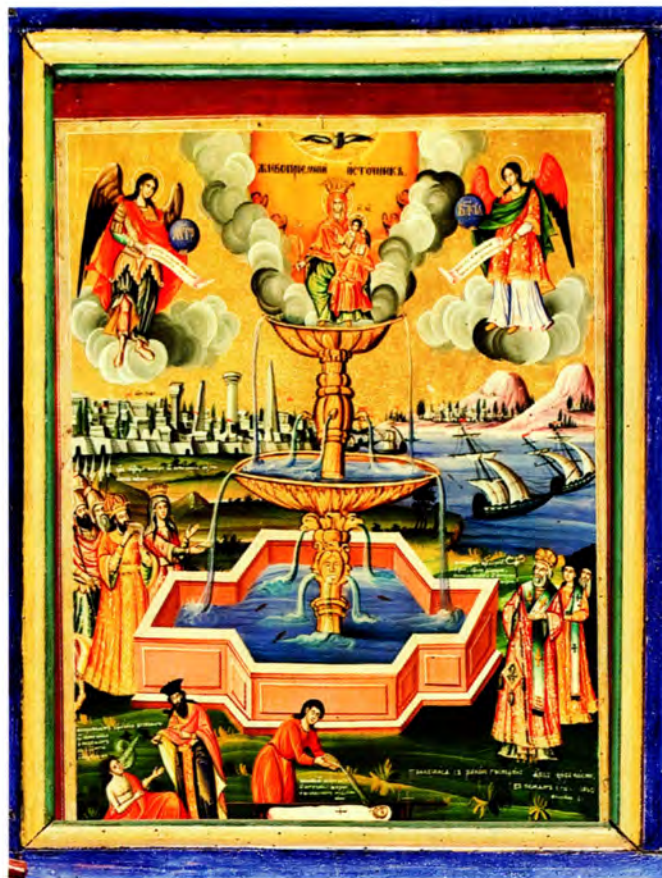
¹³⁹ А. Василиев, *Ерминији – технологија и иконографија*, 93–94.

¹⁴⁰ М. Тимотијевић, *Светило као симбол на јредсјавама Благовести у српској уметности XVIII века*, Свеске Друштва историчара уметности Србије 16, (Београд 1985), 57–61.

¹⁴¹ А. Василиев, *Ерминији – технологија и иконографија*, 93–94.

¹⁴² G. V. Ladner, *The Gestures of Prayer in Papal Iconography of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries*, у: *Images and Ideas in the Middle Ages, Selected Studies in History of Art, I*, Roma 1983, 220–221.

¹⁴³ М. Тимотијевић, *Света Тројица крунишу Богородицу*, Зборник Музеја Срема 4, (Сремска Митровица 2000), 71.



У литургијској години Благовести су један од најзначајнијих празника и славе се 25. марта / 7. априла. Недостатак приложничког натписа говори да су оне постављене у празнични ред иконостаса због свог великог значаја у верском животу.

Свети Константин и Света Јелена (Сѣты Кѡнстантинѣ Сѣта Јелена Цѣрѣ еѣ), приказани су како стоје крај крста, на коме је трнов венац. Свети цар Константин обучен је у царску одећу са круном на глави и скиптром у десној руци, док левом руком придржава крст. Света Јелена приказана је у владарској одежди са круном на глави. Око главе има пребачену мараму испод које вире праменови косе. У левој руци она држи палмову грану. При дну иконе налази се приложнички натпис: *приложисѣ съ рукаѣхъ господинѣхъ Јаѣа Манчинѣхъ и г. Яѣгентѣа въ паѣмѣтѣ нѣхъ 1860. Днѣо з. Приложник иконе, Јаѣа Манчин, уписан је 1858. у књигу приложника цркве Свете Тројице са даром од 500 гроша.¹⁴⁴ Иконографија композиције представља стандардно решење.*

Крштење Христово (Сѣоѣ Бѣоѣвленіѣ Хѣрѣовѣ), приказује тренутак крштавања Исуса Христа. У реци Јордану, у води до чланака, стоји Христос (Иѣс Хѣс), руку склопљених на грудима и обавијен белом тканином. Лево на обали приказан је Свети

37. Дичо зограф, Крштење Христово, празнични ред, 1860.

38. Дичо зограф, Богородица Живопријемни источник, празнични ред, 1860.

¹⁴⁴ Историјски архив „31. јануар“ Врање, Књига добровољних прилога хришћана цркве Свете Тројице у Врању.

Јован Претеча (Сѣтъ Јованнѣ прѣдтеча), обучен у хаљину од камиље длаке и заогрнут плаштом, како левом руком држи крст, а десном крштава Христа. У горњој зони иконе приказан је Господ Саваот (Гдѣ Саваофѣ), из чијих уста излази зрак у коме је исписан текст: сен естѣ сынѣ мон возлюбленн ѡнедже блгволенѣхъ. Испод Саваота приказан је голуб Светог Духа (Дѣхъ Сѣтъ). Десно од Христа приказана су два анђела. Један од анђела означен словом М – Михаило клечи и држи бели плашт, док други, означен словом Г – Гаврило стоји и руке држи на грудима. У позадини се види насеље, док је на површини реке сликана риба. При дну иконе је приложнички натпис: приложиса съ рукою г. Дмитриа Миленковъ въ память егѡ 1860. февруарна 26. Приложник ове иконе забележен је у књизи добровољних приложника као Димитрије Миленковић који је даровао 750 гроша.¹⁴⁵

Иконографија Крштења Христовог претставља барокизовано традиционално решење. У складу са старијом праксом, Христос је приказан како стоји у води, али је, као барокни елемент, унета представа Бога Оца. Празник Крштења Христовог се у православној цркви прославља као Теофанија што је одредило да се у композицији насликају сва три лица Свете Тројице.¹⁴⁶

Богородица Живопријемни источник (Живоприѣмни источникъ), је сложена композиција. У центру иконе приказана је крстообразна фонтана сачињена од базе на изнад кога су још два нивоа. На врху, у отвореном небу означеном облацима, приказана је Богородица са Христом који седи. Десно је приказан арханђео Михаило како у левој руци држи сферу, на којој су слова МТР, а у левој свитак са текстом: радѣса кладазѣ прѣстѣнн и живоноснѣю. Лево је дат арханђео Гаврило, који у десној руци држи сферу где је исписано: БЖІА, а у левој свитак: радѣса источникѣ прѣстѣнн и. Десно од фонтане насликани су цар и царица који узимају и пију воду (црѣ и црѣца пиѡше ѡ источникѣ живѣнн ивѣлѣ мѣжи). Лево је насликана поворка свештенства коју предводи архијереј (патриарси, архіереи, іереи, свѣщнодікони, монаси пиѡтъ ѡ источникѣ живѣнн). У доњем десном углу приказана је сцена са свештеником, који држи крст у левој руци, а десном покрепа болесника (покропаѣтъ свѣщеникѣ вѣсѣмагѡ ѡ источникѣ). Испод фонтане приказана је жена како полива водом мртвог у носилима (полнѡѡют ѣртѡѡѡ ѡ источникѣ живѣнн и воскреснѣтъ тѣсалитанинн). У позадини су приказане зидине Цариграда и море са бродовима. У левом углу је приложнички натпис: приложиса съ рукою господинѣ Ясѡ Кор Косто въ память егѡ февруар 6: 1860.

У црквеном Синаксару празник Богородице живопријемног источника прославља се прве васкрсне седмице у Чисти петак. Празник је установљен у име чуда која су се одвијала у храму Богородице живопријемног источника у Цариграду који је подигао византијски цар Лав.¹⁴⁷ Иконографија композиције у основи следи старија нововековна решења.¹⁴⁸ У опусу Дича зографа композиција из Врања је

¹⁴⁵ Историјски архив „31. јануар“ Врање, Књига добровољних прилога хришћана цркве Свете Тројице у Врању.

¹⁴⁶ Упор: М. Тимотијевић, Циклус Великих празника у српској барокној уметности, 103–107.

¹⁴⁷ Упор: В. Ракѣ, Чудеса прѣсѡѡѡѡѡ Богородицы, въ Бѣлградѣ 1837, 11–16.

¹⁴⁸ О иконографији сцене: Д. Медаковић, Богородица „живоносни источник“ у српској уметности, Зборник радова византолошког института, књ. 5, (Београд 1958), 203–217.

редукованија од иконе настале исте године за цркву Свете Тројице у Куманову.¹⁴⁹ Једна од карактеристика овог приказа у односу на познате грчке графике је приказ мора и бродова који по њему плове.¹⁵⁰ Дичо зограф их је насликао и на икони која се налазила у цркви Свете Богородице у Скопљу.¹⁵¹ Сцене које приказује Дичо зограф одговарају чудима Богородице, тако да је и представа мора са бродом највероватније наративни приказ везан за седмо чудо, када је један поклоник из Солуна умро на броду у путу према живопримном источнику и оставио завет да га крај источника сахране. Његово тело су донели до цркве, полили га водом са извора и он је оживео.¹⁵²

Током XIX века, како потврђује и Вићентије Ракић,¹⁵³ извор и храм Богородице живопримног источника у Цариграду Турци зову Балуклија или Рибња. Почетком XIX века обновљена је црква на овом извору, па је њу посетио и даривао, приликом посете Цариграду, Кнез Милош Обреновић. Извештач Српских новина са кнежевог пута истиче да је кнез ишао у „Балуклију, цркву... изван Цариграда где има целителна вода“ као и да је храм леп и да је султан допринео изградњи храма. Напомиње се и да „о целителној води Балуклији има књига печатана на греческом језику, у којој преповедају се чудеса учињена Всемогуштством Божијим и милостију Пречисте Богородице.“¹⁵⁴ Обновљена црква сигурно је допринела ширењу култа Богородице живопримног источника међу православним у Турској. Фанариотска јерархија, трговци који су редовно ишли за Цариград, као и ктитор иконе са врањског иконостаса, Арсо Ђор Косто, сигурно су били упознати са храмом и чудима која су се у њему одвијала. О ширини и популарности овог култа сведочи и то да је ова икона укључена и у празничну зону иконостаса у Собини из 1824, као и да се у широј околини Врања, у селу Раковац, током XIX века сељани скупљали на „Балаклију Богородицу“ (на Светли Петак).¹⁵⁵

Успење Пресвете Богородице (Ϡϥσπενιε πρϥστ̄ β̄ῑτ̄ι), представља сложену композицију чије иконографско решење реинтерпретира византијску традицију.¹⁵⁶ Композиција је састављена из две целине, смрти Богородичине и њеног вазнесења. У средишту иконе насликан је тренутак када Богородица лежи на одру, склопљених руку, а од ње се опраштају апостоли. Изнад њене главе је Петар (Πετρ̄ς), проћелав, краће браде, а око њега су Лука, Матеј и Јаков (Λ̄υκα Ματ̄θαι Ιακωβ̄ς). Изнад Богородичиног одра наслоњен је Јован Богослов (Ιω̄αν̄ Β̄γ̄). Лево од њега је група апостола у којој су Марко, Андреј, Филип и Вартоломеј (Μαρκ̄ Ανδρε̄ν Φιλ̄ Βαρφ̄ολομειν). Испод одра је Свети Павле (Παυλ̄ς), а иза њега Симон (Σιμων̄ς). Испред одра приказана је сцена како анђеол одсеца руке Јефонији који је покушао да преврне одар. Десно

¹⁴⁹ Упор: В. Поповска-Коробар – Ј. Зисовска, *нав. дело*, 32, кат. бр. 26.

¹⁵⁰ Упор: Д. Паластратоу, *Χαρτινὸς εἰκονισμὸς*, т. I, 174–182.

¹⁵¹ Упор: М. Ф. Јовановић, *Православна Саборна црква Свѣтѣ Богородице у Скопљу*, 401–402.

¹⁵² В. Ракић, *Уздеса пресвѣтѣѣ Богородицеѣ*, 14–16.

¹⁵³ В. Ракић, *Уздеса пресвѣтѣѣ Богородицеѣ*, 12.

¹⁵⁴ *Србија*, Новине Србске 38, (Београд 21. IX 1835), 277–299.

¹⁵⁵ Ј. Хаџи Васиљевић, *Јужна Сѣѣара Србија*, књ. II, Прешевска област, Београд 1913, 189.

¹⁵⁶ Упор: М. Тимотијевић, *Иконографија Великих ѣрзника у срѣјској барокној уметности*, 124–125.



39. Дичо зограф, Успење Богородице, празнични ред, 1860.



40. Дичо зограф, Тајна вечера, празнични ред, 1860.

и лево од апостола приказани су свештеници који служе опело. У центру композиције представљен је Христос у мандорли (ИС ХС), како држи Богородичину душу, окружен анђелима који држе упаљене свеће. У врху иконе, у облацима, приказана су отворена врата неба и Богородица (МТР БЖІА), како предаје појас апостолу Томи (Фом).

При дну иконе налази се натпис: приложиса съ рѣкахъ и дружинах г. Косто Іовановиѣ и г. Іованнѣ Пешовиѣ въ памятъ нхъ: 1860 март 24: нзъ рѣки Днча З.

Тајна Вечера (Таннаѣ Вечера), приказана је у унутрашњости просторије коју осветљава лампа са плафона. У средини округлог стола насликан је Христос (ИС ХС), како благосиља десном руком, а леву држи на рамену Светог Јована Богослова (Іо Іо Бгословъ), који му се приклонио. Око Христа представљени су апостоли у разговору. Десно су Петар, Матеј, Симон, Јаков, Тома (Петрѣ Матѣн Симонѣ Јаковѣ Фомѣ). Лево су Лука, Андреја, Марко, Вартоломеј, Филип и Јуда (Лѣка Анѣрен Марко Варфоломен Филипѣ Јѣда). Сто је по ивици украшен тканином, а на њему је постављено посуђе, прибор за јело, врчеви и хлебови на којима је исписано: ИС ХС НИ КІ. На средини стола приказана је посуда.

Васкрсење Христово (Воскресеніе Хрѣтово), приказује тренутак Христовог тријумфалног изласка из гроба. Христос је приказан како васкрсава обавијен белим платном, док благосиља десном руком, а у левој држи заставу. Из њега се про-

стиру светлосни зраци. Испод је приказан празан гроб у коме је бела тканина, а преко гроба су завезани конопци. На одваљеној плочи гроба је арханђео Гаврило (Г), који се обраћа Богородици и мироносицама. Арханђео Гаврило држи свитак у руци. Испод гроба се налазе заспали војници, док лево од арханђела двојица гледају Васкрсење Христово. При дну иконе је приложнички натпис: приложиса съ рѣкою господињъ Ташо Китинъ, въ памятъ ега 1860 февруара 17: Иконографија композиције одговара барокним решењима у којима се наглашава тријумфална Христова победа над смрћу.¹⁵⁷ У црквеној години Васкрсење Христово представља један од најважнијих хришћанских празника. То је утицало да Кирил Пејчиновић унесе у *Оіледало* и правила за прослављање овог празника.¹⁵⁸

Ваведење Богородице (Вѣходъ въ храмъ Бѣци), приказано је у унутрашњости храма. Пророк Захарија (пророкъ Захарин), обучен као јеврејски првосвештеник, са карактеристичном капом, дочекује на степеницама Богородицу (МРѢФѢ), која му пружа руке. Иза Богородице стоје Свети Јоаким и Света Ана (С. Іоакимъ С. Анна), а иза њих је група девојака са свѣћама. У горњем десном углу представљена је сцена у којој Богородица седи у храму, а анђео јој доноси хлеб (Ангѣлъ питаєтъ Бѣцѣ). При дну иконе налази се исписан приложнички натпис: приложиса съ рѣкою г. Тола грекъ въ памятъ егѡ 1860: Приложнички текст поновљен је и на грчком, којим се потписао и Дичо зограф: артероди δια да авис паратου куріου тола εισ-μνη μοιγυου δητου. 1860 φερν аριу 12:

Рођење Богородице (Рождѣтво прѣстіа Бѣци), приказује Свету Ану на постељи, како јој служавка на тацни приноси храну, док је друга држи за руке и маше изнад ње лепезом. До кревета насликана је колевка, у којој је Богородица коју чува једна служавка, а поред су бокал и здела. Сцена се одвија у просторији у коју је поглед омогућен подигнутим завесима. Изнад се види горњи спрат. Изван је приказан Свети Јоаким како се креће према просторији у којој је Света Ана. У позадини се види архитектура града са високом кулом и чемпресима. Основа иконографије сцене поштује старија решења заснована на теолошким тумачењима овог догађаја.¹⁵⁹ При дну иконе налази се приложнички натпис: приложиса съ рѣкою г. Стаденко Торовелѣе въ памятъ егѡ. У том делу налази се и потпис сликара: Дича зографа



41. Дичо зограф, Васкрсење Христово, празнични ред, 1860.

¹⁵⁷ Упор: М. Тимотијевић, *Иконографија Великих ѡразника у српској барокној уметности*, 111–113.

¹⁵⁸ К. Пепновић, *Книга сла зовоцала огледало, грк-ркі*

¹⁵⁹ Упор: М. Тагић-Ђурић, *Икона Рођења Богородице из Шишајовца*, Манастир Шишатовца, зборник радова, Београд 1989, 202–204.



42. Дичо зограф, Ваведење Богородице, празнични ред, 1860.

43. Дичо зограф, Рођење Богородице, празнични ред, 1860.

1860. Приложник ове иконе забележен је као дародавац у књизи добровољних приложника. Стаменко Торовелче дао је 380 гроша за храм.¹⁶⁰ Ј. Хаџи Васиљевић напомиње да је код „Стаменка Стошића Торовелца“ био у поседу чифлук у селу Левосоје, одакле је био пореклом, а такође и да је он, као угледни врањски грађанин, био у депутацији која се у Цариграду жалила на кулучење код Сулејман беја.¹⁶¹

Свети Атансије Александријски и Свети Кирил Александријски (Сѣын Афанасин Александрински Сѣын Кирилъ Александрински), приказани су у пару. Свети Атанасије насликан је као архијереј са митром на глави, како благосиља десном руком, а у левој држи отворену књигу са натписом: рече Гдѣ азъ есмь дверь мною аще кто внидю спасетсѣ: и внидетъ, и изыде, и пажитъ обра.етъ. Свети Кирил Александријски приказан је као архијереј са карактеристичном капом. Он благосиља десном руком, а у левој држи јеванђеље. Изнад светитеља је отворено небо из кога исијавају зраци.

Испод иконе налази се приложнички натпис: приложнѣ съ рѣкою господннѣ Мано Жѣаръ, въ пацатъ его 1860 зогр. Дича. Свети Атанасије и Свети Кирил прослављају

¹⁶⁰ Историјски архив „31. јануар“ Врање, Књига добровољних прилога хришћана цркве Свете Тројице у Врању.

¹⁶¹ Ј. Хаџи Васиљевић, *Јужна Сјара Србија*, књ. II, 117–120; 194.



се истог дана, 18. јануара по старом календару, што је одредило њихово заједничко представљање.¹⁶²

Свети Антоније Велики и Свети Евтимије Велики (Сѣтын Антонин велкин Сѣтын Евѣтинин велкин), приказани су у пару. Свети Антоније насликан је у великосхимничкој одежди, како левом руком држи штап, а у десној свитак: непрелеушанса монаше насыщенедѣл оутроби покореніе сокоздержаниедѣл покораетѣ демони. Свети Евтимије приказан је у великосхимничкој одежди како благосиља десном руком, а у левој држи свитак: братіе оружна монаху сѣтѣ поученіе молтва расужденіе смиреномудріе и по Бзѣ послушаніе. При дну иконе налази се приложнички запис: приложнса съ рукою господинѣ Антѡ Болжиа въ памятѣ егѡ 1860 Днча 7. У књизи добровољних приложника убележен је и Анто бојација који је храму дао 500 гроша.¹⁶³ Икона је, највероватније, унета у празничну зону према захтевима наручиоца чији је, судећи према имену, Свети Антоније био заштитник.

Света великомученица Варвара и Свети Јован Дамаскин (Сѣтын вел. цѣл. цѣл. Варвара Сѣтын Јованнѣ Дамаскинѣ), приказани су у пару. Света Варвара приказана је са круном на глави како у десној руци држи крст и палмову гранчицу, док у

44. Дичо зограф, Свети Атанасије Александрији и Свети Кирил Александријски, празнични ред, 1860.

45. Дичо зограф, Свети Антоније Велики и Свети Евтимије Велики, празнични ред, 1860.

¹⁶² Упор: Јеромонах Хризостом Столић, *Светиачник*, том I, 265.

¹⁶³ *Историјски архив „31. јануар“ Врање, Књига добровољних прилога хришћана цркве Свете Тројице у Врању.*



46. Дичо зограф, Света Варвара и Свети Јован Дамаскин, празнични ред, 1860.

47. Дичо зограф, Свети Никола и Свети Сава Освећени, празнични ред, 1860.

левој руци држи јеванђеље. Поред њених ногу налази се грађевина на спрат. Свети Јован Дамаскин приказан је у великосхимничкој одежди, како је десну руку подигао према грудима са бројаницама на њима, а у левој држи свитак: веселиса Јерусалиме и торжествун вину. У горњем делу иконе приказано је отворено небо са облацима из којих исијавају зраци. При дну иконе налази се приложнички натпис: приложиса сѣ рукою господни К. Христо и брат его Тасевичи въ палатѣ ихъ 1860. Мѣца февруар 2: Христо Тасевичи био је један од значајних приложника храма Свете Тројице у Врању. У књизи добровољних прилога забележено је да је он дао 2000 гроша.¹⁶⁴ Света Варвара и Свети Јован Дамаскин празнују се истог дана, 4. децембра по старом календару, што је условило њихово заједничко приказивање.

Иконографија Свете Варваре одговара њеном лику из богословске литературе XIX века. У песми Викентија Ракића, њој посвећеној, истичу се богато порекло светитељке, као и лепота коју је она у име Христа одбацила.¹⁶⁵ Дичо зограф је Свету Варвару приказао у богатом оделу, са круном налик царској, што може

¹⁶⁴ Историјски архив "31. јануар" Врање, Књига добровољних прилога хришћана цркве Свете Тројице у Врању.

¹⁶⁵ Житије Свете Варваре В. Ракић је штампао уз житије Светог Алексија човека Божијег: В. Ракић. Пјеснь историческаѣ о жити святаго и праведнаго Алексја человека Божіа, 22–32.



да има двоструко значење – покушај naglašavaња њеног материјалног статуса, као и истицање њеног припадништва царству небеском. До ногу Свете Варваре налази се грађевина која на спрату има три прозора. Према песми Викентија Ракића, Света Варвара је наредила мајсторима да направе на палати три прозора у име Свете Тројице. Овај вид јавног исповедања хришћанске вере условио је светитељкино мучеништво.¹⁶⁶ Тако приказ грађевине на икони, као и у српској графици XVIII века,¹⁶⁷ показује сведочанство исповедања вере Свете Варваре и део је аргументације њеног светитељског лика.

Свети Никола и Свети Сава Освећени (Сѣтин Ныколан Сѣтин Саввы Осѣеннин), приказани су у пару. Свети Никола насликан је у архијерејској одежди, како благосиља десном руком, а у левој држи отворено јеванђеље: рече Гдѣ азъ есмѣ пастырѣ добры пастырѣ добры дѣшу свою полагаѣт за овци. Свети Сава Освећени је у великосхимничкој одежди и благосиља десном руком, а у левој држи свитак: нже тѣло побѣднѣ естѣ тон естетство побѣдн побѣднѣин естетство всако патѣ естетства вѣстѣ. Изнад светитеља налази се отворено небо са зрацима. При дну иконе је приложнички натпис: приложисѣ съ рѣкою господинѣ Ннта Поповнѣ въ падаѣт егѣ 1860 февруарѣ 16:

48. Дичо зограф, Обрезање Христово, празнични ред, 1860.

49. Дичо зограф, Свети Димитрије, празнични ред, 1860.

¹⁶⁶ Упор: В. Ракић, Пѣсни историческаѣ о житіи Свѣтѣго и праведнаго Ялѣзѣя Челоука Божѣа, 24–25.

¹⁶⁷ Упор: Д. Давидов, Српска графика XVIII века, 255, сл. 26.

Зω. Дича: Свети Никола и Свети Сава Освећени славе се 6. и 5. децембра, по старом календару,¹⁶⁸ што је и одредило њихово заједничко приказивање.

Обрезање Христово (Обрезаније Хрстово), представљено је у простору отвореном оку посматрача завесама. На плочи стола са једном ногом, покривеној цветним прекривачем, насликан је наг Христос младенац са јеванђељем. Изнад њега стоје Свети Јосиф (Јωсиф), и Богородица (Μητρѣ Бжја), као и јеврејски првосвештеник са ножем, младић са упаљеном свећом и једна фигура са брадом. Изван овог простора приказан је Свети Василије (Сѣтин Βασιλιν). У позадини се види архитектура са чемпресима. При дну иконе је приложнички натпис: приложиса съ рѹкою ГДинѣ Димитрија Бланнѣ въ пацатѣ егω 1860.

Свети Димитрије (ΟΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΟΣ Сѣтин великодѣчѣникѣ Димитрин), приказан је на коњу како копљем убија војника. Свети Димитрије је обучен попут војника. Иза њега на коњу је насликана мала фигура архијереја и исписан текст Сѣтин Димитрин ѿ варварсакагω плѣнѣниа нзбавѣни епѣкопа. Исти текст написан је и на грчком о αϋιοσ δимитрос αυ τρων των αρχιερεα. У горњем десном углу, у облаку, приказан је Христос на облацима са отвореном књигом у ставу благосиљања, као и анђео који предаје венац Светом Димитрију. У десном делу иконе, у позадини, приказан је град. При дну иконе налази се приложнички натпис: приложиса съ рѹкою ГДинна Христа Бѹнектѣ и чадомѣ егω Димитрин и прочиа въ пацатѣ нхѣ 1859: ѡгнѣ 16. нзѣ рѹки Дича зωографа.

Свети Кирило и Методије (Сѣтин Кирилѣ С. Методин братѣ егω), приказани су у пару. Они стоје у просторији испод лукова и заједно придржавају свитак на коме су исписана слова азбуке. Свети Кирило (К), обучен је као архијереј са белом монашком капом на глави и у десној руци држи перо. Иза њега налази се свитак са текстом азбуке. Свети Методије (М), обучен је као архијереј и иза њега је, такође, свитак са текстом азбуке. Између Светих Кирила и Методија, испод свитка се види сто на коме је прибор за писање. У горњем делу иконе приказан је Христос у отвореном небу, како благосиља десном руком, а у левој држи отворено јеванђеље. Слика се потписао у десном углу: нзѣ рѹки Дича зωографа Дебранецѣ село Тресанѣ 1860. апрл. 1.

Иконографија иконе Светих Кирила и Методија заснована је на осамнаестовековним решењима приказивања архијереја. То је условило стандардизацију представљања првих словенских просветитеља у балканској уметности XIX века.¹⁶⁹ На икони Дича зωографа са врањског иконостаса наглашена је књижевна активност словенских просветитеља, што је он поновио у централном делу истоимене иконе, са сценама из живота Светог Методија, насликане 1861. за Богородичину цркву у Скопљу.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Јеромонах Хризостом Столић, *нав. дело*, том I, 187–189.

¹⁶⁹ Упор: К. Балабанов, *Словенскиѣ просвѣтитѣли Кирил и Методи во делаѣна на македонскиѣ иконописци од XIX век*, Кирил Солунски I, Симпозиум 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски, Скопје 1970, 43–63; Ц. Грозданов, *Нејознаѣи и малку ѣознаѣи ѣорѣреѣи на словенскиѣ учѣѣли во умеѣносѣа на XIX век*, у: Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990, 181–186; И. Гергова, *Графични модели във възрожденската иконография на славянскиѣ просвѣтитѣли*, Проблеми на изкуството 4, (София 1993) 3–11.

¹⁷⁰ М. Ф. Јовановић, *Православна Саборна црква Свѣѣе Богородице у Скопљу*, Споменица српско-православног храма Св. Богородице у Скопљу 1835–1935, 397.

Програм празничних икона иконостаса Саборне цркве у Врању конципован је према најзначајнијим празницима црквене заједнице. У средишту програма налазе се поједини Велики и Богородичини празници, док су остале иконе унете према захтевима приложника, о чему сведоче приложнички натписи. Реализација оваквог програмског решења празничних икона била је условљена стањем у устројству православне цркве на овом подручју. По укидању Пећке патријаршије и Охридске архиепископије, на челу црквене управе налази се тзв. фанариотска јерархија. Њену активност одликује формално административно управљање епархијама. Тада локалне црквене заједнице и манастири постају носиоци црквеног живота, што се огледа и у сакралној уметности.¹⁷¹ Недостатак централне контроле црквеног живота условио је наглашавање локалних особености и повећану моћ црквених општина. То се јасно огледа у празничној зони иконостаса која рефлектује најзначајније празнике на одређеној црквеној територији, у епархији или црквеној општини.

Формулисање празничног реда иконостаса на основу приложничких захтева и најпоштованијих празника локалне заједнице често је током прве половине XIX века на подручју под јурисдикцијом Васељенске патријаршије. Пример ове праксе налази се у цркви Свете Богородице у Скопљу где се, у овом реду, насликаном 1841–1842, налазило тридесет седам икона.¹⁷² У цркви Успења Богородице у Новом селу код Штипа празнични редови на иконостасу, настали 1861, рад Станислава Доспевског, показују сличну програмску шему.¹⁷³ Следећи важеће принципе средином XIX века на територији Васељенске патријаршије, у врањској Саборној цркви је конституисан празнични ред иконостаса према захтевима приложника и најпоштованијим празницима заједнице. Тако је остварена целина која, по својим особеностима, карактерише живот врањских хришћана у време изградње иконостаса Саборне цркве.

Апостолски ред

У највишој зони иконостаса насликан је ред апостола. У центру је приказан, у седећем положају, Исус Христос Сведржитељ (ІС ХС ВСЕДЕРЖИТЕЉ), који благосиља десном руком, а у левој држи отворено Јеванђеље са текстом (Јован 8, 12): *Азъ емь свѣтъ миръ; ходань поиднѣ, нѣидатъ ходити вотцнѣ, но идатъ свѣтъ животнын. Азъ свѣтъ въ миръ приндогъ.* Свети Павле (СѢТ АПѢ ПАВѢ), предводи колону апостола са Христове леве стране. Он је приказан проћелав са брадом средње дужине, како благосиља десном руком, а у левој држи кутију са осам свитака. Свети апостол Јован Богослов (СѢТ АПѢ ЈОАННЪ БГОСЛОВЪ), представљен је високог чела и са дужом брадом. Он у де-

¹⁷¹ Упор: Н. Макуљевић, *Порѣреши дечанској архимандрѣиѣ Хаџи Данила и иѣумана Захарија, рад Алексија Лазовиѣа у Акаѣиисѣу Свѣѣом Сѣѣѣфану Дечанском*, Милешевски записи 3, (Пријепоље 1998), 119–131; М. Тимотијевић, *Предање о сѣѣуденичкој кѣѣиѣорској икони Усѣѣња Боѣородице*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе Србије XXX-XXXI, (Београд 2000), 155–158.

¹⁷² Упор: М. Ф. Јовановић, *Православна Саборна црква Свѣѣе Боѣородице у Скопљу*, 372–387.

¹⁷³ Упор: К. Балабанов, *Галерија на икони*, Штип 1988, 101–104.



50. Дичо зограф, Исус Христос Сведржитељ, апостолски ред, 1860.

истинних Хр^тосъ снѣ Бга жнваго, пришедын въ миръ грѣшныа спасити. Свети јеванђелиста Матеј (ѣт евлістѣ Матеен), дуже косе и браде, приказан је како у десној руци држи перо, а у левој отворену књигу са почетком његовог Јеванђеља (Мат. 1, 1): Книга рождства Ииса Хр^та снѣ дѣдова, снѣ авраамла, авраамъ роди исаака, исаакъ же роди иакова глава :аѣ. Свети јеванђелиста Марко (ѣт евлістѣ Марко), краће косе и браде, држи у десној руци перо, а у левој књигу на којој је исписана прва глава његовог Јеванђеља (Мар. 1, 1): зачало евліа Ииса Хр^та снѣ ежѣа: такоже естѣ писано во прѣроцѣхъ: се азъ посылаю аггѣла моего предъ лицемъ твоимъ. Свети апостол Андреј Првозвани (ѣт аплѣ Андрен првозванъ), дуже косе и браде, приказан је како благосиља десном руком, а у левој држи отворену књигу (I посланица Коринћанима 15, 1):¹⁷⁴ Сказую же вамъ братіе блговѣствованіе еже блговѣстихъ вамъ еже и пріасте въ нецѣ и стонте. Свети апостол Јаков, ѣт аплѣ иаковъ, краће косе и браде средње дужине, приказан је како у левој руци држи свитак (Римљанима посланица апостола Павла 1, 13):¹⁷⁵ нехошѣ же

сној руци држи перо, а у левој отворену књигу у којој је исписан почетак његовог Јеванђеља (Јов. 1, 1): въ начале бѣ слово, и слово бѣ къ бгѣ и бгѣ бѣ слово сен бѣ несконн оу бга. Свети јеванђелиста Лука (ѣт евлістѣ Лука), краће косе и браде, у десној руци држи перо, а леву је ослонио на отворено Јеванђеље и кажипрстом показује на текст, почетак његовог навода (Лука 1, 1): Понеже оубо мнози начаша чинити повѣстѣ оизвѣствованныхъ въ насъ вещехъ. Свети апостол Симон Зилот (ѣт аплѣ Симонъ Зилотъ), приказан је проћелав са краћом брадом како у рукама држи свитак (Саборна посланица апостола Јакова 2, 1):¹⁷⁴ Братіе мои, не налиця зраще нечѣнте върѣ Гда нашего Ииса Хр^та славы. Свети апостол Вартоломеј (ѣт аплѣ Варфоломен), приказан је са краћом косом до рамена и краћом брадом, како у десној руци држи свитак (Саборна посланица апостола Јакова 1, 19.):¹⁷⁵ тѣмже братіе мои возлюбленнаа, да вѣдетѣ всакъ члвкъ скорѣ оуслышати. Леву руку је подигао на груди. Свети апостол Филип (ѣт аплѣ Филиппъ), приказан је млад, голобрад, благо подигнуте десне руке са отвореним дланом, док у левој руци држи свитак: Братіе блгодати вамъ чаюшымъ ѡкровеніа Гда нашего Ииса Хр^та.

Свети апостол Петар (ѣт аплѣ Петръ), представљен је проћелав са краћом брадом, како у десној руци држи перо, а у левој држи отворену књигу са делом молитве пред причешћем: Вѣрѣю, Гди, и исповѣдѣю, пакво ты еси во-

¹⁷⁴ Упор: А. Давидов-Темерински, *Иконе Дича зоірафа у Саборној цркви Свеіше Тројице у Врању*, у: *Иконе Саборне цркве у Врању*, Београд 2001, 100.

¹⁷⁵ Исто, 101.

¹⁷⁶ Исто, 100.

¹⁷⁷ Исто, 101.



невѣдѣти вамъ братїе ѿко множицею восхотѣхъ прїити къ вамъ, док га показује кажи-прстом десне руке . Свети апостол Тома (Св ап. ѿома), приказан је млад, голобрад, како је подигао десну руку ка грудима, а у левој држи свитак (I посланица Коринћанима I, 26).¹⁷⁸ виднѣ возванїе ваше братїе ѿко неднознан преиждри поплоти.

Апостолска зона на иконостасу Саборне цркве у Врању конципована је као Христов сабор са апостолима. Ова иконографска представа се током средњег века јавља у олтарском простору, као и на порталима. У XVI веку налази се на иконостасу цркве Арханђела Михаила у Поблаћу код Прибоја,¹⁷⁹ а у XVII на олтарској прегради манастира Црна река.¹⁸⁰ У XVIII веку Христос окружен апостолима приказан је на иконостасу параклиса Светог Јована Рилског у Хиландару.¹⁸¹ Сабор апостола приказује се изнад царских двери на дуборезаним иконостасу цркве манастира Леснова,¹⁸² а Дичо зограф га је насликао на иконостасу у Забелу.¹⁸³

Програмско решење Христа и апостола на иконостасу заснивало се на истицању олтара као простора у коме председава Христос, како се истиче у *Сокровишћу*

51. Дичо зограф, Свети Петар, апостолски ред, 1860.

52. Дичо зограф, Свети Павле, апостолски ред, 1860.

¹⁷⁸ Исто, 102.

¹⁷⁹ Р. Станић, *Зидани иконостас цркве Арханђела Михаила у Поблаћу код Прибоја*, ЗЛУМС 19, (Нови Сад 1983), 101–114.

¹⁸⁰ Р. Станић, *Иконостас манастира Црне Реке*, ЗЛУМС 14, (Нови Сад 1978), 239–243, цртеж 4.

¹⁸¹ Д. Медаковић, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, Хиландарски зборник 3 (Београд 1974), сл. 29.

¹⁸² Д. Корнаков, *Творешћивовојо на мијачкије резбари во Балканой на крајој од XVIII и XIX век*, 71.

¹⁸³ Упор: Фотодокументација предлога за стицање својства споменика културе цркве Свете Богородице у Забелу, Републички завод за заштита споменика културе – Скопје.



53. Свети јеванђ. Матеј,
апостолски ред, 1860.

54. Свети Јован Богослов,
апостолски ред, 1860.

Христѣјанском. Ту председава „Всецар Христос с апостолима своим, како што им говорио: Сјадете на престоле, суђаште дванаест колена Израилевима. Тамо седоше престоли на суд, престоли в дому Давидове.“¹⁸⁴ Ово симболичко тумачење олтара и литургије присутно је још од средњег века и Симеона Солунског. Наглашава се да приликом архијерејевог одласка на горње место око њега седају на сапрестолима свештеници. Тада архијереј представља Христа, а свештеници апостоле.¹⁸⁵

Крст са Распећем

На врху иконостаса налази се велики дуборезни крст на коме је насликано Распеће Христово. Десно и лево су, у медаљонима, Богородица и Свети Јован Крститељ. Велики крст је насликао 1862. крушевски зограф Никола Михајлов. Он се потписао као Никола син Михајла зографович: изъ рѣка, Николан синъ Михаѣлъ Зографович. Изъ Крушево 1861. Јуліа 10.¹⁸⁶

На средишњем пољу крста приказан је распети Христос. Испод ногу му је Адамова лобања. У подножју крста исписан је старозаветни текст из књиге про-

¹⁸⁴ Сокровище Христіанское, 108.

¹⁸⁵ Вениамин, *Новая Скрижаль*, том 1, Москва 1992, 21, 175.

¹⁸⁶ Натпис доноси: С. Самарцић, *Исцраживања и конзерваторско-реставраторски радови на иконама Саборној храма Свѣіе Тројице у Врању*, 145, сл. 4–5.

рока Јеремије (Јер. 11, 19), који се чита на првом часу јутарње службе на Велики четвртак,¹⁸⁷ као и Мојсијево пророштво. Мојсијев текст спада у групу пророштава Христових празника која се односе на Распеће Христово, и као такав налази се у Ерминији Дича зографа.¹⁸⁸ Пракса исписивања пророчких текстова на крсту јавља се и раније. На Великом крсту цркве у Собини из 1825. исписани су текстови. Пророчки цитати на Распећу у функцији су истицања старозаветних најављивања доласка Спаситеља и његове жртве.

Представе Богородице и Светог Јована око крста део су стандардних приказа Распећа Христовог. Богородица и Свети Јован приказани су са гестовима жалости.

Током богослужења велики крст на иконостасу бивао је осветљен кандилима и истицао се у ентеријеру храма. У приповетци *Наш Божић* Бора Станковић описује службу на Божић у врањској Саборној цркви и наглашава да се у цркви „сјаји иконостас, по њему жмиркају запаљена кандила, а више свега, као звезде трепћу и продиру озго упаљене свеће око Распећа“.¹⁸⁹ У летопису врањске Саборне цркве наглашава се да се на врху крста налази постављена птица кроз коју се спушта жица са кандилом. Приликом спуштања и подизања жице птица се креће крилима и звоне прапорци. То је знак вернима да обрате пажњу на молитву.¹⁹⁰

Иконостас као отворена структура

Иконостас Саборне цркве у Врању представља развијен тип високе олтарске преграде чије уобличавање конституишу литургија, симболизам и приложништво. У основи, остварен је принцип реализације иконостаса као отвореног уметничког дела на које утичу сви сегменти контекста у коме настаје и чије ишчитавање подразумева више значењских слојева.¹⁹¹ Тако се отворена структура иконостаса конституише од свих елемената, социјалних, теолошких, уметничких, који према принципима изградње и украшавања иконостаса у јужнобалканским областима средином XIX века, делују на све програмске, иконографске и поетске сегменте олтарске преграде. Отворено конституисање иконостаса подразумева остваривање јединствене ситуације, што је било условљено одсуством централизованих програмских решења олтарских преграда на подручју Скопске митрополије, средином XIX века. То је била последица уређења и вида контроле епархија у Васељенској патријаршији и снаге локалних хришћанских заједница у конституисању верског живота. Иконостас, као отворено дело, нуди и вишеструка значења која се и базирају на примарним елементима његовог конституисања, литургији, симболизму и приложништву. Тако је, у оквиру црквеног ентеријера, формирана структура иконостаса, који попут огледала темпорално прати дешавања у ентеријеру храма и активно учествује у богослужбеним радњама које се ту одвијају и

¹⁸⁷ *Еванђеља сѣрадања, из бојослужења Велике недеље*, Београд 1964, 92.

¹⁸⁸ А. Василиев, *Ерминији – технолозија и иконографија*, 86.

¹⁸⁹ Б. Станковић, *Сѣари дани*, Београд 1902, 63.

¹⁹⁰ *Лейојис Саборне цркве у Врању*, 3–4.

¹⁹¹ О отвореном делу: У. Есо, *Otvoreno djelo*, Sarajevo 1965.

делује на присутне вернике.¹⁹² Појединачни сегменти олтарске преграде носе вишеструка значења која се ишчитавају према општој симболици иконостаса, току богослужења, проповедничкој пракси и рецепцији посматрача – верника.

Литургијске потребе један су од основних елемената који уобличавају ентеријер православног храма. Уношење и постављање иконостаса у великој мери је одређено ритуалом који се у том простору одвија. То условљава да битни сегменти иконостаса буду дефинисани богослужбеним потребама. Централну литургијску зону на иконостасу Саборне цркве у Врању представљају престоње иконе Христа и Богородице, царске двери и нерукотворени Христов лик. Њихово програмско постављање засновано је на богослужбеним потребама и симболици ритуала који се ту одвија. Литургијски симболизам одредио је и дефинисање апостолског реда као Христовог сабора са апостолима, док су празници, који су били посебно поштовани током литургијске године, у Врању укључени у празнични ред. Литургијски карактер има и велики крст на врху иконостаса. Он наглашава жртвени карактер литургије, што потврђују и натписи на њему. Програмско решење иконостаса Саборне цркве у Врању показује да су истакнути литургијски садржаји који проистичу из недељних и празничних богослужења, као и из годишњег литургијског циклуса. Тиме је јасно реализован литургијски програм олтарске преграде који симболички указује свештенству и вернима на чин који се одвија у храму и тако активно делује на њих.

Симболизам је, од најранијих времена, веома развијен у дефинисању ентеријера цркве. Тако и иконостас носи јасно одређена значења у симболичној топографији храма. Он је преграда која дели најсветији простор храма, олтар, од наоса и носи значење врата неба и прочеља раја. Зато је дефинисање олтарске преграде у ентеријеру врањске Саборне цркве, као и у другим храмовима, подразумевало формирање репрезентативне конструкције која је својом величајношћу требало да прикаже сјај најсветијег простора. Уз естетско дефинисање врањског иконостаса, његово накнадно осликавање додатно је наглашавало симболично значење. Тако је и уношењем композиција, северно и јужно од апостолског реда, појачавано симболично значење олтарске преграде. Симболизам је одредио и обавезно постављање дуборезаних царских двери и великог крста. Симболизму иконостаса одговарала је и поетика икона. Коришћење златне позадине и приказивање светитеља у репрезентативним одежама означавало је њихово вечито рајско боравиште што се у потпуности уклапало са симболичним значењима олтарске преграде.

Приложништво је једна од основних активности хришћана. Подстицано од стране Цркве, оно је током XIX века значајно одређивало изградњу и украшавање православних храмова.¹⁹³ Утицај приложника зависио је од значаја прилога, али и од односа унутар црквене организације. На јужнобалканским просторима, приложници су, најчешће, били истакнути, економски моћни појединци и

¹⁹² Упор: Р. Михаиловић, *Српски иконостас XVIII века и оћедало*, Дело XXVIII, 11–12, (Београд 1982), 107–116.

¹⁹³ О систему приложништва у XIX веку упор: Δ. Κωνσταντίνος, *Χορηγία και τέχνη στην περίοδο της ζήτησης τουρκοκρατίας*, енгл. резиме: *Patronage and Art in Epirus during the later Period of Turkish rule*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, π. Δ τ. Κ, (Αθήνα 1999), 409–416.

групе – трговци и њихови еснафи. Они су у локалној црквеној заједници имали значајну моћ у верском животу. Као представници црквене заједнице, уговарали су градитељске и сликарске радове и често одређивали узор и решења која је требало да се изведу у њиховом храму. На иконостасу Саборне цркве у Врању утицај и моћ приложника потврђена је приложничким натписима. Тако је, уз примарни есхатолошки контекст прилагања цркви, истицан и социјалан моменат. Поштујући црквену хијерархију, најугледнији приложник даривао је икону Христа, а то је био угледни врањски бојаџијски еснаф. Други приложници даривали су, највероватније, иконе светитеља и празника које су прослављали. У зависности од висине прилога и програмске праксе сликања иконостаса, заштитници су приказани на престоним или празничним иконама. Тако су приложници активно учествовали у конституисању програма иконостаса Саборне цркве у Врању.

Принципи реализовања иконостаса, као отворене структуре конциповане на основу литургијских потреба, симболичних значења и захтева приложника, били су условљени и способношћу сликара да оствари постављене захтеве. Најзначајнији број икона на врањском иконостасу припада Дичи зографу, сликару који је, свакако, умео да најпотпуније испуни црквене захтеве. Поштујући традицију, он се често потписује у форми „из руке“, али понекад уноси искључиво своје име. То показује да он не поштује принцип анонимног средњовековног зографа, већ да себе сагледава као уметника способног да испуни различите захтеве и који потписом потврђује вредност сопственог дела.

Поетика рада Дича зографа, делимично конципована на основу сликарског приручника – Ерминије, одговара ранобарокној пикторалној поетици која се најраније јавља у италокритским радионицама и траје, на подручју Васељенске патријаршије, све до краја XIX века. Основа поетике Дича зографа базирана је на истицању величајности у приказивању светитеља и догађаја из црквене историје. На иконама, поготово престоним, доминира златни фон, елемент историчности, који је требало да потврди њихов православни карактер и који је стварао утисак репрезентативности икона приказаних светитеља и вид њихове глорификације. Глорификацију приказаних светитеља остваривале су и представе отвореног неба из којег су исијавали зраци, симболи божанског. Сложене композиције, засноване на барокним иконографским предлошцима, реализоване су према захтевима и тумачењима Цркве. Догађаји нису приказивани у складу са њиховом историјском реконструкцијом, већ према реторичкој конструкцији у којој се истичу елементи аргументације и величајности. Светитељи се приказују као хероји црквене историје и њихов идеални светитељски лик се не нарушава у насликаним догађајима нити на приказима физиономија, а очитује се и у њиховој гестикулацији.¹⁹⁴ Иконографија композиција се конструише првенствено према актуелним проблемима и одговарајућим црквеним тумачењима. То је у врањској цркви најизразитије на престоним икони Свете Тројице где су исписани текстови који потврђују православни Символ вере. Величајност светитеља посебно је наглашена богатим светитељским

¹⁹⁴ О значају геста у нововековној култури: D. Knox, *Late medieval and renaissance ideas on gesture*, у: *Die Sprache der Zeichen und Bilder*, (hrsg. V. Kapp), *Ars Rhetorica* 1, Marburg 1990, 11–39.

одеждама флоралне декорације.¹⁹⁵ У црквеној литератури често се помињу „ризе позлаћене“ као видљиво сведочанство небеског пребивалишта светитеља. У време турске власти, хришћанима је често бивало забрањено да носе одређене видове богате одеће и да се тако изједначе са припадницима отоманских власти. Зато је истицање богатства одеће светитеља било један од елемената који је наглашавао сјај хришћанске вере и хришћанског раја. Потреба аргументовања величајности светитеља православне цркве условила је да се *decorum* у иконама осавремени. Па је тако свечани вид одеће и тканина морао да одговара и савременим естетским идеалима хришћана у Турској. Аргументативној страни икона доприносила су и решења окружења у којима су се догађаји одвијали. Уношење грађевина, чија је архитектура карактеристична за јужне балканске просторе у XIX веку, допринишло је савремености и разумевању приказаних догађаја. Тако је структура *decorum*, одећа и окружење, одговарала савременим естетским идеалима.

Ранобарокна пикторална поетика и истицање величајности одговарали су схватањима и потребама Православне цркве, у областима под јурисдикцијом Васељенске патријаршије. Истицање ауторитета традиције, оличеног у ретроспективним елементима, као и наглашавање догматских карактеристика у иконопису, доприносило је одбрани вере. Специфична, подређена, политичко-културна ситуација, у којој су се налазили православни у Османској империји, била је умногостепено непроменљива кроз векове. То је условило континуирану одбрану вере и потребу за применом одговарајућих црквених активности. Зато је зографски модел иконописа, једно од обележја верско-културног модела православног света на подручју Османске империје,¹⁹⁶ који је у себи носио активни верско-дидактични садржај, трајао у неизмењеним друштвено-политичким условима, док је у њега укључена поетика величајности била снажно средство у истицању хришћанске вере. Тако је поетика Дича зографа, заснована на ранобарокним решењима, у потпуности одговарала програмским концепцијама иконостаса, а поетика величајности је доприносила истицању иконостаса као прочећа раја.

Иконостас Саборне цркве у Врању показује да је, на подручју Васељенске патријаршије, функционисао тип високих олтарских преграда различит од оних у другим православним црквеним организацијама, и да је карактеристичан за јединствен јужнобалкански верски и културни простор средине XIX века. Необарокна иконостасна преграда изведена је као један од најрепрезентативнијих елемената ентеријера храма и одговара типу карактеристичном за области под јурисдикцијом Васељенске патријаршије који је редовно примењиван у раду градитељске тајфе породице Дамјанова. То је одговарало и савременим историчким кретањима у европској архитектури XIX века и потребама истицања величајности унутрашњости православног храма која има двоструку улогу. Према

¹⁹⁵ Величајност је саставни елемент у конституисању свештеничких одећа, црквених ритуала, као и верско-политичког програма. За праксу у Карловачкој митрополији упор: М. Тимотијевић, *Визуална историја манастира Шишатоваца у XVIII веку*, Манастир Шишатовач, зборник радова, Београд 1989, 356–361.

¹⁹⁶ О зографском моделу иконописа у XIX веку: N. Makuljević, *The „Zograph Model of Orthodox Painting in Southeast Europe 1830–1870*, *Balkanica* XXXIV (2004), 385–405.

карактеристикама верског живота, у коме значајну улогу има црквена општина, примена категорије величајности у храму истиче церемонијалност верског обреда који се одвија пред олтарском преградом, али и социјалну моћ православне хришћанске заједнице. Естетска и симболичка декорација иконостаса одговарају тумачењу олтарске преграде као прочеља раја – небеског Јерусалима, заснованом на симболичкој топографији православног храма.

Формулисан на основу литургијских потреба, симболичких значења и захтева приложника, иконостас Саборне цркве у Врању осликава верску праксу православних под османском државном управом, и особености средине за коју је настао, док су иконографија и поетика икона истицали величајност светитеља и догађаја из црквене историје, као и догматска тумачења. Тако се на иконостасу истиче православна заједница која, судећи по двојезичним словенским и грчким натписима, нема заједнички етнички, већ искључиво верски карактер, што је карактеристика балканских градова у XIX веку где најистакнутији социјални слој чине трговци различитог етничког порекла. Уз структуру моћних чланова црквене заједнице, на врањском иконостасу огледа се и српска национална традиција. Култ Светог Саве, овде прослављаног као заштитника ужарског еснафа, јасно показује континуитет српских народних предања. У реду престоних икона истакнут је и посебно поштован култ Светог Прохора Пчињског чије седиште, истоимени манастир, живи тесно повезано са Врањем и врањским грађанима који њиме управљају. Тако је, формулисана попут отвореног уметничког дела, остварена јединствена концепција иконостаса Саборне цркве Свете Тројице у Врању која показује све карактеристике верског живота црквене организације локалне заједнице средином XIX века. То показује да су изградња и украшавање православних храмова за потребе словенског становништва под јурисдикцијом Васељенске патријаршије, на територији турске државне управе, имали одговарајући развој, условљен свим околностима које су конституисале црквени и верски живот. Тако су изградњом, програмским и иконописним решењима олтарских преграда, попут иконостаса Саборне цркве у Врању, реализована решења која су, у потпуности, одговарала захтевима богослужења, симболике храма, одбрани догмата православне вере, улози и моћи истакнутих грађана у црквеном животу и истицала величајност црквеног ритуала, ентеријера храма и локалне хришћанске заједнице.

Nenad Makuljević

LITURGY, SYMBOLISM AND PATRONAGE: THE ICONOSTASIS OF THE HOLY TRINITY CHURCH IN VRANJE

Summary

The iconostasis of the Holy Trinity Church in Vranje was constructed by the Damjanov "tayfa" (guild) which had also built the church, while the painting of the throne icons,

the apostolic row with Christ at the centre and the festal icons were entrusted to one of the most important icon painters of the South Balkans, Dimitar Krstevič – Dičo Zograph who practised in Vranje from 1859 to 1861. The icons on the lower part of the iconostasis were created from 1864 to 1865, when Veno Zograph painted the Old Testament cycle, while the big cross at the top of the iconostasis was painted by Nikola Mihajlov in 1862.

The iconostasis of the Cathedral Church in Vranje is a developed type of the high altar screen, the design of which is determined by liturgy, symbolism and patronage. It is an example of iconostasis realised as an *open work of art*, influenced by all the segments of the surrounding context, the understanding of which involves several layers of meaning. Thus the open iconostasis structure is formed of all the elements which, according to the principles of iconostasis construction and decoration in the South Balkan area in the mid-19th century, affect all the compositional, iconographic and poetic segments of an altar screen. The formation of the open iconostasis results in a unique work of art, owing to a lack of centralized compositional solutions of altar screens in the Skopje Metropolitanate, in the mid-19th century. That was a result of the organization and control of eparchies in the Ecumenical Patriarchate, and the power of the local Christian communities in constituting religious life.

Liturgical needs are one of the basic elements shaping the interior of an Orthodox church. The setting up of an iconostasis is largely influenced by the ritual taking place in that area. Therefore important iconostasis segments are determined by the needs of religious service. The central liturgical zone on the iconostasis of the Cathedral Church in Vranje is occupied by the main icons of Christ and The Virgin Mary, the Royal doors and a Mandilion. Their positioning is determined by the religious service and the symbolism of the rituals taking place there. The liturgical symbolism also influenced the defining of the apostolic row as Christ's council with the apostles, while the feast days most observed in a liturgical year were included in the festal row. The big cross at the top of the iconostasis is also liturgical in character, as confirmed by signatures found on it, emphasizing the sacrificial character of liturgy.

Since the earliest times the symbolism defining the church's interior has been highly developed. Thus the iconostasis conveys meanings clearly defined in the church's symbolic topography. It serves as a screen separating the holiest church area, the altar, from the naos, and signifying the Heaven's portals and the forefront of Eden. Therefore the definition of the altar screen in the Vranje Cathedral Church's interior, as in other churches, implied the construction of a representative structure which was to depict by its magnificence the majesty of the holy area. The symbolism also dictated the decoration of carved Royal doors and the big cross. The icon poetics also corresponded with the symbolism of the iconostasis. The introduction of the golden background and the portraying of saints in representative attire symbolized their eternal heavenly home, which was fully in accord with the altar screen's symbolic meanings.

Patronage is one of the main activities of Christians. Encouraged by the church, during the 19th century patrons greatly influenced the construction and decoration of Orthodox churches. The donors' influence depended on the value of their donations, but also on relations within the church organization. In South Balkan areas donors

were most often prominent, financially powerful individuals and groups – tradesmen and their guilds. In the local church community they exercised significant power in religious life. As representatives of the church community, they contracted construction and painting works, and often made decisions on the models and solutions to be followed in their churches. The influence and power of the donors is evident from their inscriptions on the iconostasis of the Vranje Cathedral Church. Thus the social aspect of donations was emphasized along with the eschatological context. Observing the church hierarchy, the most respectable donor donated an icon of Christ. Other donors most probably donated the icons of the saints and the feasts they celebrated. Thus the donors actively participated in shaping the composition of the Vranje Cathedral Church's iconostasis.

The principles of designing the iconostasis as an open structure, conceived in accordance with liturgical needs, symbolic meanings and the donors' requests, also depended on the painter's ability to meet the requirements. The greatest number of icons on the Vranje iconostasis was created by Dičo Zograph, the painter who was able to fully meet the church's requirements. Observing the tradition, he most often signed with "by the hand of", but sometimes he signed only his first name. That indicates that he did not follow the anonymous mediaeval icon painters' principle, but saw himself as an artist capable of meeting different requirements, and confirmed the value of his work by his signature.

Dičo Zograph's poetics, partially based on the painters' manual *Erminia*, corresponds with early-Baroque pictorial poetics, which was first encountered in Veneto-Cretan workshops and lasted, in the Ecumenical Patriarchate, until the end of the 19th century. The basic principles of Dičo Zograph's poetics are based on the stressing of magnificence in the portraying of saints and events from religious history. The icons, especially the main ones, are dominated by the golden background, the element of historicity which was to substantiate their Orthodox character, but also created the impression of distinctiveness of the icons of saints and the form of their glorification. The glorification of the depicted saints was enhanced by images of the open sky with beams, the symbol of divinity, radiating from it. Complex compositions, based on baroque iconographic models, were realised according to the church's requests and interpretations. Events were not depicted according to their historical reconstruction, but according to a rhetorical construction, with the strongest emphasis on the elements of argumentation and magnificence. Saints are depicted as heroes of religious history, and their ideal saintly characters are not diminished in the depicted events, either in the portrayal of their faces or gestures. The iconography of the compositions is constructed primarily according to the actual church interpretation. This is most manifest in Vranje in the main icon of the Holy Trinity, with texts written in it confirming the Orthodox symbol of faith. The saints' magnificence is particularly accentuated by the saints' rich attire, with floral decorations. "Gilt cassocks" are often mentioned in religious literature as a visible proof of the saints' heavenly abode. At the time of Turkish rule, Christians were often forbidden to wear certain kinds of richly adorned clothes, and thus look like the members of the Ottoman rule. The emphasizing of the splendour of the saints' clothes was thus one of the elements which highlighted the majesty of the

Christian faith and the Christian heaven. The need of arguing for the majesty of Orthodox Church saints led to the modernization of icon decorations. Thus the splendour of their clothes and fabrics had to be adjusted to the contemporary aesthetic ideals of Christians in Turkey.

The early-Baroque pictorial poetics and the stressing of magnificence suited the attitudes and needs of the Orthodox Church, in the regions under the Ecumenical Patriarchate's jurisdiction. The stressing of tradition, embodied in retrospective elements, contributed to the defence of faith, as well as the underlining of dogmatic characteristics in icon painting. The specific, subordinate political-cultural situation of Orthodox believers in the Ottoman Empire was in many respects unchanged for centuries. It led to a continuous defence of faith and the need for practising the corresponding religious activities. It was therefore that the early-Baroque model of icon painting, one of the segments of the religious-cultural model of the Orthodox world in the Ottoman Empire, which conveyed active religious-didactic content, lasted in the unchanged socio-political conditions, while the poetics of magnificence included in it was a powerful means of strengthening the Christian faith. Thus the poetics of Dičo Zograph, grounded in early-Baroque models, fully conformed to the compositional conceptions of the iconostasis, while the poetics of magnificence contributed to the highlighting of the iconostasis as the forefront of heaven.

The iconostasis of the Vranje Cathedral Church demonstrates that the type of high altar screens functioning in the Ecumenical Patriarchate area was different from altar screens in other Orthodox organizations, and characteristic of the unified South Balkan religious and cultural area in the mid-19th century. The Neo-Baroque iconostasis screen is designed as one of the most representative elements of the church's interior, and it corresponds with the type characteristic of the regions under the Ecumenical Patriarchate's jurisdiction, which was regularly applied by the Damjanov family's construction "tayfa" (guild). It also corresponded with the contemporary historicist tendencies in 19th century European architecture, and the needs of highlighting the magnificence of an Orthodox church's interior, which has a twofold role. In line with the characteristics of religious life in which the religious community played an important role, the employment of the category of magnificence in the church highlights the ceremoniousness of the religious ritual performed before the altar screen, but also the social power of the Orthodox Christian community. The aesthetic and symbolic decorations of the iconostasis are consistent with the interpretation of the altar screen as the forefront of heaven – the heavenly Jerusalem, based on the symbolic topography of an Orthodox church.

Formulated on the grounds on liturgical needs, symbolic meanings and the donors' requests, the iconostasis of the Vranje Cathedral Church demonstrates the religious practice of Orthodox Christians under the Turkish rule, and the characteristics of the area in which it was created, while the iconography and icon poetics accentuated the magnificence of saints and events from the religious past, as well as dogmatic interpretations. Thus the iconostasis shows up the Orthodox community which, judging by bilingual Slavic and Greek inscriptions, is not defined by its ethnic, but solely by its religious character, which is a characteristic of Balkan towns in the 19th century, with

tradesmen of different ethnic origins making up the highest social class. Along with the structure of influential members of the religious community, the iconostasis in Vranje also reflects the Serbian national tradition. The cult of Saint Sava, here venerated as the patron of the rope makers' guild clearly demonstrates the continuity of Serbian folk traditions. The most prominent and respected in the row of the throne icons is the cult of Saint Prohor of Pčinja the centre of which, the monastery of the same name, is closely tied with Vranje and its citizens, who run it. Thus, formulated as an open work of art, the unique conception of the iconostasis of the Holy Trinity Cathedral Church was realized, displaying all the characteristics of religious life in the church organization and the local community in the mid-19th century. That demonstrates that the construction and decoration of Orthodox churches under the jurisdiction of the Ecumenical Patriarchate, on the territory of the Ottoman state administration, had a development, conditioned by all the circumstances which shaped the ecclesiastical and religious life. Thus the construction, compositional solutions and the icon painting of altar screens, like the iconostasis of the Cathedral Church in Vranje, represented solutions which fully suited the needs of religious service, the church's symbolism, the defence of Orthodox dogmas, the role and power of prominent citizens in church life, and also emphasized the majesty of church rituals, the church's interior and the local Christian community.