



Јелисавета
ВЕЉОВИЋ

ИКОНОСТАС ЦРКВЕ СВЕТОГ АХИЛИЈА У АРИЉУ – XIX ВЕК

УДК: 726.591:75.052.046(497.11)“18”

АПСТРАКТ: Иконостас цркве Светог Ахилија у Ариљу настао је 1849. године, у периоду обнове и општег градитељског и уметничког полета у Кнежевини Србији. Реч је о олтарској прегради сликаној у духу традиционалног сликарства, особеног за шире подручје тадашње Кнежевине Србије. Поред детаљнијег описа иконостаса и услова његовог настанка, посебан акценат у раду стављен је на његово ауторство. Рад има за циљ да допринесе проширивању сазнања о културно-историјској прошлости Ариља и ариљске цркве.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Црква Светог Ахилија, иконостас, представа, сликарство, зограф, олтарска преграда, Никола Јанковић, молери, натпис

Из историје Ариља и ариљске цркве

На узвишењу које окружују простране долине река Рзава и Моравице и где се налази данашњи град Ариље, доминира стара средњовековна црква Светог Ахилија са остацима епископских грађевина. Положај храма врло је сличан морфологији античког полиса, а у прилог томе говори и чињеница да Ариље наставља једну древну насеобину и да Свети Ахилије лежи на остацима античких грађевина. Живот је ту започео још у праисторијско време и на том простору се одржао, са малим прекидима, до наших дана. Античку грађевину заменила је прва хришћанска богомоља, а њу опет постојећа црква Светог Ахилија, задужбина краља Стефана Драгутина Немањића, саграђена на самом крају XIII века.¹

Уз старију цркву било је смештено седиште Моравичке епископије², једне од првих коју је архиепископ Сава I основао 1220. године. Та првобитна црква вероватно је била мала за епископско седиште, а могуће је и да је страдала у неком пожару³, па ју је краљ Драгутин заменио својом велелепном задужбином. Том приликом обновљене су и околне зграде епископског манастира.⁴

1 | Милка Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу (Историја, архитектура и просторни склоп манастира)*, Београд, 2002, 27.

2 | Исто, 55.

3 | Исто, 85.

4 | Исто, 85.

Додатни подстрек за градњу ове задужбине краљ Стефан Драгутин је нашао и у доприносу Светог Ахилија Лариског – патрона храма, истакнутог борца против јеретика – победи праве, истините вере. При старој цркви негован је његов култ, а ту је чуван и део његових моштију⁵. Нова црква, подигнута на међи према областима у којима су јереси овладале, имала је мисионарску улогу у очувању вере, која је сматрана темељем спасоносних дела. Са том улогом саображен је и њен градитељски програм, а таква улога храма наглашена је и фреско-сликарством у његовој припрати.⁶

Црква Светог Ахилија заузима високо место међу рашким градитељским творевинама. Њена архитектонска композиција и упечатљив изглед, заједно са одличним занатским извођењем, увршћују је међу најзначајнија остварења у српској средњовековној архитектури. Структуралност моравичког храма блиска је готичком начину градње, јер стреми у висину. Спољна обрада преузета је са романичких храмова, док је сликани програм изведен у духу византијске уметности.⁷

После епохе великих успона – када је саграђена постојећа црква Светог Ахилија и када је предузета обнова свих великих зграда епископских насеља, а епископија убрзо уздигнута у степен митрополије⁸ – моравичко црквено средиште је веома страдало. Разорено је већ у првом налету Турака око 1460. године и задуго после тога остало у рушевинама. Живот је уз цркву Светог Ахилија настављен у XVI веку, у зградама подигнутим уз њене бокове. Тада је тамошње црквено седиште било игуманија. Седиште митрополије је враћено у Ариље почетком XVII века или најкасније у његовој четвртој деценији када је изграђено неколико пространих зграда, од којих су највеће биле трпезарија и кула са околним грађевинама. У освит аустро-турског рата 1737. године, историја Моравичке митрополије прекинута је нагло и свирепо. Тада су Турци на смрт претукли ариљског владуку, који је убрзо умро у Севојни, на путу за Ужице. Манастирске зграде убрзо су разорене, а појање у цркви је замрло. Опустелу моравичку стону цркву Турци су једно време користили као коњушницу, а предање говори да су покушали и да је запале. Црквене зграде митрополије су нестале са лица земље, а двориште је било ограђено кољем, које је злогласни Скопљак-Паша 1806. године окитио главама изгинулих српских ратника, Карађорђевић устаника.⁹

Црква Светог Ахилија означена је у неким историјским изворима као место где је сахрањен син краља Стефана Драгутина Урошић, а одвојено је помињана у многим старим родословима и летописима као столица моравичких епископа,

5 Исто, 319.

6 Исто, 320.

7 Исто, 320.

8 Вероватно око 1346. године, после проглашења царства и оснивања Патријаршије (Милка Чанак-Медић, *н. д.*, 91).

9 Милка Чанак-Медић, *н. д.*, 321

а касније и митрополита. Помен о ариљској цркви и насељу уз њу налазимо и у дубровачким списима из XV века.¹⁰ Па ипак, историју те богомоље почетком XIX столећа народ није више памтио. У то време, заборављену и оронулу, некад сјајну краљевску задужбину и столицу моравичких епископа, посећивао је још понеки путописац или путник намерник.¹¹

После Првог и Другог српског устанка, буна и ратних разарања, од 20-их година XIX века полако се стичу услови за обнову земље. У прилог томе иде и чињеница да од 1815. године није било никаквог мешања Турака у друштвени и јавни живот народа на селу, као ни било каквих видова непосредног економског изабљивања, осим званично утврђене висине харача. Економско стање у Србији се поправља, добар део дохотка остаје у земљи и стално се увећава, што поред осталог омогућава градитељски и уметнички полет.¹² Он већ у следећој деценији захвата ужички крај, где се налази и црква Светог Ахилија¹³, велелепна задужбина краља Драгутина из XIII века.

Опустошена у ратним невољама Првог и Другог српског устанка, ова древна грађевина је у четвртој деценији XIX века живела као парохијска црква у којој су служила три свештеника.¹⁴ Желећи да уреде цркву, они су се за помоћ обратили тада најмоћнијем човеку ужичког округа, Јовану Мићићу. Он је био саборац и одани следбеник кнеза Милоша, са поседима и некретнинама по читавој Рујанској кнежини, па и у Ариљу. Зна се за његове поседе и конаке око саме цркве Светог Ахилија.¹⁵ Сердар је често боравио у Ариљу и поштовање које је могао да осећа према овом древном споменику сигурно га је обавезивало и мотивисало да се на одговарајући начин заштитнички и са наклоношћу односи према њему.¹⁶ Ослободио је цркву данка који је ова плаћала Асан-бегу Репичићу¹⁷, а допринео је и њеном уређивању и поправци 1829. године. Поклонио је многе богослужбене књиге и предмете, па су га, као добротинитеља храма, ариљски свештеници називали ктитором. Зато је изгледа и стекао право на почасно место у храму за време Литургије (приложио је два „стола“ за себе и супругу Вукосаву), као и право да изгради породичну гробницу непосредно уз јужни зид ариљске цркве.¹⁸

- 10 | Више о томе: Сима Ђирковић, „Ариљски крај у светлости дубровачких извора“, *Зборник радова са научног скупа Свети Ахилије у Ариљу, историја, уметност*, Београд-Ариље, 1996, 1-5.
- 11 | Милка Чанак-Медић, *н. д.*, 27, 28.
- 12 | Бранко Вујовић, *Уметност обновљене Србије од 1791-1848*, Београд, 1986, 61.
- 13 | Милка Чанак-Медић, *н. д.*, 29.
- 14 | Новак Живковић, *Летопис ариљски*, Ариље, 1981, 148.
- 15 | Радомир Станић, „Ктиторска делатност сердара Јована Мићића“, *Ужички зборник 10*, Ужице, 1981, 320.
- 16 | Радомир Станић, *н. д.*, 336.
- 17 | Новак Живковић, *н. д.*, 104 (са старијом литературом).
- 18 | Радомир Станић, *н. д.*, 337.

Међутим, молба ариљских свештеника од 7. марта 1835. године да им се пошаље иконописац или није услышена или „препочитајем господин полковник“, није био у могућности да им помогне.¹⁹ Ариљска црква је добила нови иконостас нешто касније, по смрти Јована Мићића (умро 1844. године у Гургусовцу, данас Књажевац).²⁰ Милка Чанак-Медић у својој монографији о Светом Ахилију у Ариљу тврди да је за поставку новог иконостаса најзаслужнији ужички владика Никифор Максимовић, један од најпредузимљивијих и најученијих архијереја свог времена. Она сматра да је сликање иконостаса поверено Живку Павловићу, сликару из Пожареваца, чији је рад владика највише ценио, а да је престоне иконе касније урадио зограф Никола Јанковић из Охрида.²¹ Познато је да су ова двојица уметника у то време већ сарађивала – радили су заједно у непосредној близини Ариља у манастиру Сретење, где су се и потписали.²² Зна се да је Сретење подигао Никифор Максимовић²³, као и да је био задовољан радом двојице сликара, па их је вероватно и препоручивао.²⁴ Осим тога, владика је 1848. године, обилазећи Рујански срез, четири дана боравио у Ариљу.²⁵ Могуће је да је баш тад понудио своју помоћ и препоручио мајсторе. У сваком случају, са сигурношћу можемо тврдити да су иконе ариљског иконостаса дело руку неколиких мајстора, а да се једино Никола Јанковић потписао.

Опис иконостаса

Ариљски иконостас припада типу високих олтарских преграда (сл. 1). По ширини, он испуњава простор између стубаца, а у висину иде скоро до темена олтарског лука. Услед недостатка простора, иконостас се није развијао у ширину, него су његове сликане представе распоређене у три зоне: престоне иконе, иконе у соклу, двери, наддверје, два реда икона са апостолима и пророцима и Распеће, испод којег су представе Богородице и Јована Богослова. Чврсте архитектуре и прегледан, иконостас оставља утисак стабилне, добро пропорционисане олтарске преграде. Велике димензије икона и целокупног склопа иконостаса у складу су са наглашеном вертикалношћу средњовековног храмовног простора. Дуборез се, заједно са дрвеном конструкцијом која носи иконе, везује за прву

- 19 | Новак Живковић, исто, н. д., 148.
- 20 | Стеван Игњић, „Сердар Рујна, Јован Мићић“, *Историјски гласник 1–4*, Београд, 1962, 85.
- 21 | Погрешна година настанка иконостаса (1847). На престonoј икони наведена је 1849. Милка Чанак-Медић, н. д., 299–300.
- 22 | Павле Васић, *Живко Павловић, молер пожаревачки и његово доба*, Пожаревац, 1968, 27–28.
- 23 | Теодосије Вукосављевић, „Портрет епископа ужичког Никифора Максимовића“, *Зборник радова Народног музеја Чачак X*, Чачак, 1978, 122–123.
- 24 | Павле Васић, н. д., 19.
- 25 | Новак Живковић, н. д., 230.

половину XIX века. За декоративност ове репрезентативне целине, по свему судећи, заслужан је зограф Никола Јанковић из Охрида који се, осим сликањем икона, бавио и дуборезним украшавањем олтарских преграда.²⁶

Престоне иконе

Исус Христос је на престоној икони (120 x 87,5 cm) (сл. 2) приказан како седи на трону као Велики архијереј и Цар царева²⁷, сигниран словима IC XC. Око главе има ореол са крстом, на чијим су крајевима написана слова О и Н (Ω је заклоњено Христовом митром). Ова слова су скраћеница почетних речи „Ја сам онај који јесте“ (2. Мој. 3,14), које је Господ упутио Мојсију из купине која гори, а не сагорева. Дакле, он је онај који је био, који јесте и који ће бити. Ова ознака се понавља у нимбовима сва три лица Свете Тројице.²⁸

Христос десном руком благосиља, а у левој држи отворену књигу са натписом „приндите благословени ѿца догво...“. На глави му је архијерејска митра, а обучен је у црвени сакос проткан златном флоралном декорацијом. Преко Христовог рамена се спушта плави епитрахил, са златовезом. Испод сакоса се виде делови омофора. На грудима носи златни крст на ланцу и панагију звездастог облика са Свевидећим оком у средини, око кога је три пута исписано СТ. Панагија виси на пурпурном гајтану. Од појаса му се спушта набедреник са представом шестокрилог херувима. На ногама има ципеле браон боје, што је необично, јер Христос Велики Архијереј после пада Византије на представама носи златне ципеле, а пре пада Византије – пурпурне.²⁹ Можда су и овде насликане пурпурне ципеле, али се колористичка вредност боје током времена изгубила.

Трон има широки зелени наслон са барокно изведеним позлаћеним ивицама у виду цветних и биљних орнамената. Христос седи на плавом јастуку, што је још једна необичност, јер је црвени јастук израз царског достојанства.³⁰ Саставни део сликане дуборезне декорације трона су и две птице (орла), које у кљуновима носе по један грозд, симбол Евхаристије. Читава позадина иза Христове главе и трона на којем седи плаве је боје, осим облака у горњим угловима иконе из којих се са леве и десне стране појављују по три анђела. Плавом бојом

26 Делфина Рајић, „Иконостас цркве Вазнесења у Чачку“, *Зборник Народног музеја у Чачку XXII*, Чачак, 2002; Светлана Мојсиловић-Поповић, Бранко Вујовић, *Манастир Трноша*, Београд, 1987; Никола Кусовац, „Класицизам код Срба“, бр. 6, *Каталог црквеног сликарства и примењене уметности*, Београд, 1967, 35, 135.

27 Мирослав Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Београд, 1996, 334–358.

28 „Ерминија породице Зографски“, у : Милорад Медић, *Стари сликарски приручници, том II*, Београд, 2001, 529–580.

29 Ненад Макуљевић, *Црква Св. Архангела Гаврила у Великом Градишту*, Велико Градиште, 2006, 176.

30 Гордана Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд, 1987, 138.

позадине, као симболом небеског обитавалишта, исказан је ретроспективан однос према традицији и давно задатим сликарским правилима.³¹

Иза Христове главе и трона виде се облаци и отворено небо где се са сваке стране појављују по три анђела.

При дну иконе се налази натпис који нам открива име приложника и годину настанка: сју иконѣ приложн радванѣ остоннѣа нзъ гродвнѣа вцрквѣ арнѣ за двшѣ скодѣотцѣ ввселннѣ · 1849 (сл. 3)

Моделација Христовог лица и фигуре изведена је сасвим зналачки, са смислом за тонска нијансирања. Инкарнат је решен ружичасто-окер тоновима, са светлијим партијама на челу и образима.

Тематика Христовог архијерејства је, више него у монументалном сликарству, присутна у програму барокних иконостаса³² одакле је, вероватно, доспела у зографско сликарство XIX века. Православна уметност је у литургијским темама олтарског простора традиционално наглашавала улогу Христа Архијереја. Окосница је обично била композиција Небеске Литургије, која се у оквиру барокног зидног сликарства не приказује у нишама горњег места.³³

Престона икона Исуса Христа имала је, поред молитвеног, и морализаторски карактер. Наиме, хришћанин који стоји у храму мора да мисли да стоји пред самим Христом и да тражи опроштај за учињене грехе, помоћ да не падне поново у грех, снагу да победи ђавола и благодат да у миру проживи и оконча живот.³⁴

На престонуј икони је са леве стране насликана Богородица, представљена као Царица Небеска (Свецарица), сигнирана словима цнр оѣ (сл. 4).

Она у наручју, односно на својој левој руци и левом колену, држи Христа дете, док у десној руци држи скиптар³⁵ око кога се вије цветна лозица и једна тања бела трака на којој пише радванѣ благодатънаа марне госп...(Лк. 1,28). Богородица је обучена у горњу тамноружичасту хаљину са златним одсјајем и доњу плаву хаљину. Круна на њеној глави је златна, украшена драгим камењем, затвореног типа, а око главе јој је ореол. Она седи на богато изрезбареном златном трону, са зеленим наслоном и на плавом јастуку. Ноге су јој ослоњене на округли црвени постамент.

Христос дете је одевен у црвену царску одећу са затвореном круном на глави. Десном руком благосиља, а у левој држи сферу. Сигниран је и има нимб. Изнад Богородичине главе је отворено небо означено облацима са стране са

- 31 | Мирослава Костић, *Димитрије Бачевић (? – после 1770.)* Нови Сад, 1996, 33.
32 | Мирослав Тимотијевић, *н. д.*, 335 (са широм литературом).
33 | Мирослав Тимотијевић, *н. д.*, 334–358.
34 | Ненад Макуљевић, *Саборни храм Свете Тројице у Врању 1858–2008*, Врање, 2008, 55.
35 | О скиптру Пресвете Богородице знамо већ са руских икона. Овај живописачки елемент у Србију доспева са југа у закаснелим облицима. Видети у: Павле Васић, *Живко Павловић, молер пожаревачки и његово доба*, Пожаревац, 1968, 24.

представом два анђела: са десне стране је арханђел Михаило, обучен у свечану одећу, окренут Богородици у клечећем положају и са рукама на грудима, а изнад њега се налази представа још једног анђела. Са леве стране је арханђел Гаврило у истом положају и са истоветном представом анђела изнад себе.

Док је Христос на престоној икони представљен *en face*, Богородица је окренута благо улево, а Христос дете у њеном наручју благо удесно. У дну иконе са леве стране је име иконописца: рѣкѡдѣлнѣ ннколѣ ѡнковнѣ нз о(х)рнда гра(да)· Са десне стране су подаци о приложнику: сію иконѡ приложы ѡ арнѣ ерѣи обрадѣ ѣвковнѣ за двѡш оц(р) ерѣю мнлнвою н матерн стани: 1849 (сл. 5, 5а).

Богородичин лик је fino моделован, са ублажавањем графицизма, уз брижљиво тониране ружичасто-окер инкарнате са тамним сенкама.

Иконографија Богородице Свецарице 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 на репрезентативни трон. Положај Христа детета на левој ноzi Богородице води иконографско порекло од типа Богородице Одигитрије.³⁶

Обе престоње иконе имају осликани оквир на око 1 cm од ивице. Саме ивице су попуњене зеленом бојом, а рам-перваз златном равном траком која је у угловима додатно декорисана тако да подсећа на дуборез.

Царске двери (191 x 101 x 3,5 cm)

Царске двери представљају средишњи отвор на иконостасу и неопходне су за комуникацију између олтарског простора и наоса у току литургијског обреда. Оне су и симбол врата неба кроз које је прошао отелотворени Христос.³⁷

Тематика сликарства царских двери је зато остала везана за Благовести. У историји спасења људског рода, велики празник Благовештења, односно тренутак Христовог отелотворења, представља почетак спасења људског рода и отварање врата Царства Небеског. Тако се представа Благовести на царским дверима визуелизује симболично и стварно отварањем небеских вратница током Литургије.³⁸

Општа симболика царских двери је директно везана и за идеју о Богородици као небеским дверима спасења. Богородица је схваћена као црква Христова, а затворена врата кроз које је прошао Христос подсећање су на Маријину

36 Ненад Макуљевић, *Саборни храм Свете Тројице у Врању 1858–2008*, Врање, 2008, 55.

37 Мирослав Тимотијевић, н. д., 54.

38 Катарина Митровић, „Царске двери, Свети Димитрије у Буштрању“, у : *Иконопис Врањске епархије* (приредили Мирослав Тимотијевић и Ненад Макуљевић) Београд–Врање, 2005, 138.

безгрешност и чистоту. Тема Благовести у православној теологији, осим у економији спасења, од епохе барока непосредније је повезана са евхаристијском жртвом, при чему су Благовести схваћене као прва новозаветна слика Евхаристије.³⁹ Тако царске двери представљају почетак иконолошке вертикале читавог иконостаса, који почиње тренутком Христовог отелотворења, а завршава се његовом смрћу на крсту.⁴⁰

Благовести

Богородица (μρ οϋ) је насликана на левим вратницама двери како стоји у екстеријеру на четвртастом постаменту, благо раширених руку према арханђелу Гаврилу, погледа окренутог ка посматрачу (сл. 6). Изнад њене главе с десне стране стоји натпис: Ἵ κ̅λ̅οκ̅β̅ι̅ς̅η̅ι̅ε̅. Обучена је у горњу црвену и доњу плаву хаљину. Са њене леве стране је сточић покривен белим столњаком на коме су отворена књига, свећњак са упаљеном свећом и маказама. У књизи је написано « ραβ̅α γ̅ν̅. У позадини је приказан део пејзажа са архитектуром неког града. Из горњег десног угла кроз облаке се појављују беличасти зрак који осењује Богородицу и голуб који симболизује Светог Духа. Арханђел Гаврило (σ-αρχ-γавριλ:), приказан на десним вратницама, стоји на облаку и благо је окренут ка Богородици (сл. 6а). У десној руци држи цветну грану са ситним црвеним цветовима. Он носи плаву доњу хаљину, преко ње црвену тунику са златним појасом, а преко свега тога ружичасти огртач који се вијори иза његових леђа.

Обе иконе имају благо рељефни оквир означен сребрном бојом. Осталу површину вратница на дверима покривају биљне вреже изведене у дуборезу и обојене златном бојом. Понегде се те вреже преплићу са оквиром иконе, па је сасвим могуће да је исти уметник радио и иконе на дверима и дуборез. Простор између врежа делимично је обојен црвеном, а делимично зеленом бојом.

При врху вратница вреже образују медаљоне у којима су насликани ликови старозаветних пророка Соломона и Давида. Простор између врежа медаљона је ружичасте боје.

У медаљону изнад царских двери насликана је представа Сведишег ока Божијег, један од општеприхваћених симбола Бога: „Где, око је Господње на онима који га се боје и на онима који чекају милост Његову“ (Пс. 33, 18). Кроз овај амблематски пиктограм илуструје се порука о Божијој свеприсутности и праведном гневу Божијем.⁴¹

Пророк Соломон (σ-π̅ρ̅ρ̅ο : соломон) (23 x 20 cm) насликан је на левим вратницама (сл. 7). Представљен је допојасно, као да седи у ложи и сигниран је. Млад

39 | Катарина Митровић, „Царске двери, Свети Димитрије у Буштрању“; *Иконопис Врањске епархије*, 138.

40 | Исто, 138.

41 | Мирослав Тимотијевић, *н. д.*, 296.

је и без браде, са дугом косом која му се спушта на рамена, са круном на глави. Одевен је у плаву хаљину и ружичасти огртач са златним оковратником и златном копчом на грудима. Левом руком држи свитак с текстом (вса добра порока нѣстѣ в тѣбѣ), а десном га развија. Испод његовог појаса, целом ширином иконе је даровни натпис исписан црвеним словима на белој подлози: *Сіе Дверн приложн Саба Бранеш почнвшемѹ роднтелю своємѹ...*

Пророк Давид (*с-проро : двѣѣ*) (22 x 20 cm) насликан је на десним вратницама и окренут је благо удесно (*сл. 8*). Има круну на глави и браду. Обучен је у зелену хаљину са црвеним огртачем. Десна рука му је подигнута и у њој држи перо, а у левој свитак са натписом *рече гд гдвн моем...* Испод њега је наставак даровног натписа са левих вратница: *...здѣ лежашѹ јеромонахѹ пансію за вѣчнн спом (ен) ѹ днлѣ.*

О службовању јеромонаха Пајсија у Ариљу немамо никакве податке. И саме двери се по начину обраде и сликању разликују од осталог сликарства на иконостасу. Описујући ове двери, Радомир Станић их је датовао у почетак тридесетих година XIX века и приписао Јанку Михаиловићу Молеру, иконописцу из драгачевског краја. Тих година су Јанко и његов син Сретен Протић, што заједно, што појединачно, сликали иконе у црквама у околини Ариља.⁴²

Јанко Михаиловић Молер, свештеник и сликар, одиграо је значајну улогу у српској револуцији и као устаник. Приликом рада на обнављању црква у својој епархији, епископ Никифор Максимовић користио је сликарски таленат овог угледног драгачевског проте. Веза између епископа Никифора и Јанка Молера била је тесна и обострано корисна (у владикиној акцији обнављања хришћанских црква у чачанском крају и широј околини, Јанков задатак био је или да прави иконостасе или да буде у комисији за пријем, уколико их је неко други радио).⁴³

Описујући царске двери из Ариља, Радомир Станић је нашао да постоји велика сличност између њих, односно њихових сликарских представа, и царских двери које се налазе у цркви брвнари златиборског села Доброселица. Ове двери су, као и ариљске, осликане попрсјима цара Соломона и цара Давида и представом Благовештења. На њиховој полеђини се налазе потпис Јанка Михаиловића и година рада.⁴⁴

Љупкост ликова, извесна елеганција и отменост фигура, затим благост у ликовима и одређена радосна нежност, одлике су Богородице и арханђела Гаврила и на једним и на другим дверима. Анализом цртежа (моделације ликова и инкарната, регистар употребљених боја, облик слова којима су исписане

42 | Радомир Станић, „Царске двери из Ариља“, *Ужички зборник 21*, Ужице, 1992, 165–176.

43 | Теодосије Вукосављевић, „Портрет епископа ужичког Никифора Максимовића, *ЗРМЧ*, 149; Бранко Вујовић, *Уметност обновљене Србије од 1791–1848*, Београд, 1986, 249 (са широм литературом).

44 | Радомир Станић, *н. д.*, 170.

сигнатуре и други елементи, без тешкоће се уочавају истоветне и заједничке црте царских двери чији је аутор Јанко Михаиловић из Негришора.⁴⁵

Мање прецизно датовање сликарства двери може се сместити у један шири временски период од Карађорђевог доба па до 1849. године када је вероватно цео иконостас завршен. На тај закључак нас усмерава чињеница да су Вранеша (данас Вранешевићи) из Радобуђе, села надомак Ариља, ту насељени у Карађорђево време.⁴⁶ Још увек није познато да ли је у то време у Ариљу живео јеромонах Пајсије, као ни да ли је ту сахрањен. Новак Живковић је нашао натпис на зиду годовичког манастира који је садржао име калуђера Пајсија⁴⁷, тако да постоји могућност да се ради о истој личности.

Сава Вранеш је сигурно био имућан, као и остала двојица приложника. Потписани свештеник Обрад Ђуковић приложио је престону икону са Христом на престолу. О његовој великој платежној моћи може се закључити и на основу тога што је учествовао на лицитацији када су се распродавале некретнине после смрти Јована Мићића. Тада је ариљски парох Обрад Поповић купио и велики и мали конак Јована Мићића у Ариљу.⁴⁸ Новак Живковић наводи да се ради о истој личности, само под другим презименом.⁴⁹

Изнад царских двери насликана је представа *Христос Хлеб Живота*: Христос Емануил (ἰϥ χϣ̅) у путиру представљен је на средини композиције, и благосиља са обе руке, док му са обе стране прилазе и клањају се анђели. Ова сликана представа сигнирана је грчким текстом *αϣ̅ος ζωῆς*. Ова тема Христа Небеског Хлеба и Извора Живота средишње је место у тумачењу његове земаљске искупитељске мисије. У сликани програм литургијског простора она улази као симбол евхаристичне иконографије: „Ја сам хлеб живота: који мени долази, неће огладнети, и који верује у мене, неће никад ожеднети.“ (Јн. 6, 35; 6, 54)⁵⁰

Овај иконографски тип *Исус Христос хлеб животни*, има своје идејне зачетке у православној теологији барокног доба. Наглашени жртвени карактер литургијског чина директно је исказан приказом Христа у путиру. Ово иконографско решење нарочито је било популарно у црквеној уметности XIX века, на ширем подручју Балкана, у оквиру зографског сликарства.⁵¹

45 Исто, 171.

46 Новак Живковић, *Летопис ариљски*, Ариље, 1981, 21.

47 Новак Живковић, *н. д.*, 244.

48 Радомир Станић, „Ктиторска делатност сердара Јована Мићића“..., 321.

49 Новак Живковић, *н. д.*, 243.

50 Мирослав Тимотијевић, *н. д.*, 391.

51 Мирослав Лазић, „Исус Христос хлеб животни“, у: *Иконопис Врањске епархије*, 106.

ПРЕДСТАВЕ У СОКЛУ ИКОНОСТАСА

Композиције на соклу су на визуелан начин исказивале моризаторско-дидактичке идеје садржане у сликаном програму. Некада је тематика сокла могла да буде везана и за царске двери. У том случају се, поред јеванђелских сцена, појављују старозаветни алегоријски праобрази и маријански (богородични) амблеми. Према до сада доступним подацима, старозаветне сцене у соклу први пут је насликао Василије Романович на иконостасу у манастиру Слатински Дреновац 1758. године.⁵²

Сокл иконостаса у ариљској цркви садржи са сваке стране по једну представу (75 x 85 cm) старозаветног жртвовања: лево је приказана Жртва Аврамова (жртва аврамова)(сл. 9), а десно Жртва Нојева (жртва нојева) (сл. 9а).

Стари Аврам је приказан како намерава да принесе свог сина Исака на жртву Богу. У десној руци држи нож, а левом држи Исака за косу. Младић клечи испред оца, везаних руку и главе мало повијене уназад, а право испред њега је жртвеник са разбукталом ватром. То је тренутак у којем Аврам само што није посекао сина. У томе га спречава анђеоло који се сјурио из облака и ухватио врх његовог ножа. Иза Аврама је насликано ретко дрвеће, а за једно дрво је привезан жртвени ован. Около актера ове сцене је стеновити пејзаж тамних боја.

У православној теологији Аврамова жртва тумачи се као старозаветни праобраз Евхаристије, што је и одредило њено представљање у оквиру барокних евхаристијских програма.⁵³

Иконографија Жртве Аврамове показује да је сликар основним иконографским распоредом илустровао библијски догађај. Ликовно и иконографски ове сцене носе снажна симболичка значења. У богословској литератури, овај догађај истицао је унутрашњу драму, због жртвовања сина, снагу Аврамове вере и његове послушности према Богу што му је дало име „оца верујућих“. Жртвовање Аврамово тумачило се од средњег века као старозаветна префигурација Евхаристије⁵⁴ и то је један од разлога зашто је ова сцена сликана на парпетној плочи. Други разлог би могао бити и ликовни избор уметника: познато је да је Живко Павловић волео да слика ове старозаветне сцене у соклу својих иконостаса,⁵⁵ па је могуће да је индиректно утицао на Николу Јанковића да направи овакав тематски избор за иконостас у Ариљу.

Са десне стране приказана је сцена Нојеве жртве, доста светлијег колорита од претходне сцене. Овог пута жртвеник је композиционо смештен на средину сцене, а око њега су стари Ноје који клечи са десне стране, руку раширених и

52 | Мирослав Тимотијевић, н. д., 53.

53 | Ненад Макуљевић, *Саборни храм Св. Тројице у Врању...*, 78.

54 | Ненад Макуљевић, *Црква Св. Архангела Гаврила у Великом Градишту...*, 106.

55 | Павле Васић, *Живко Павловић, молер пожаревачки и његово доба...*, 25.

погледа уздигнутог ка небу, и три његова сина која клече са леве стране понизно и помало зачуђено. Можда су збуњени због неочекиване ситуације, јер када је стари Ноје принео жртву Богу у знак захвалности што је остао жив после потопа, Господ је на небу поставио дугу, као доказ обећања да неће више људски род излагати потопу. Значи, ова сцена је сведочанство поновног помирења Бога и човека, тј. поновног успостављеног савеза између Створитеља и одабраног рода. Обе сцене су праслике онога што ће се догодити у новозаветној будућности: коначна жртва Христова, највећи доказ љубави Божије према човеку. Ове сцене у соклу су основа за Распеће, које је на врху иконостаса, где Христова крв спира прародитељске грехе. Оне су стални симбол жртве која се изнова и непрекидно приноси приликом сваке Литургије. На то додатно упућује и приказ *Христа Хлеба Живота* на наддверју иконостаса, где мали Христос благосиља обема рукама стојећи у путиру, док се анђели око њега понизно клањају. Ова сцена, без сумње, сведочи о Светој Тајни и жртви која се приноси у току службе Божије, са друге стране иконостаса.

Зона изнад престоних икона

У два реда изнад престоних икона распоређени су старозаветни пророци (у првом реду) и апостоли (у другом реду) и то по две личности у једном пољу (сл. 10). Пророци су приказани са свицима на којима су исписана њихова пророчанства. Сигнирани су и имају нимбове. Распоређени су на следећи начин:

1. поље: пророци Захарија (пророкъ захариа) и Језекиљ (пророкъ езекил)

Пророк Захарија је млад, голобрад, тамне кратке косе, у зеленом хитону и светло ружичастом химатиону. У десној руци држи свитак на коме пише: *гос / по / дн / азъ / сл / шв / гла / сѣг / вон*. До њега је пророк Језекиљ дуге тамне косе и браде, средњих година, обучен у црвени хитон и плави химатион. У левој руци држи свитак следеће садржине: *бла / гос / ло / вен / асл / авл / го / с / по / дн / авѡ / ц*.

2. поље: пророци Арон (пророкъ ааронъ) и Давид (пророкъ давїд)

Пророк Арон насликан је као старац дуге седе косе и браде, обучен у свештеничку одећу – црвени сакос са златним извезеним орнаментима, испод кога се виде рукави још једне плаве хаљине. На глави му је црна, заобљена капа. У десној руци држи развијен свитак на којем пише: *нав / фнс / асл / рав / дос*, а у левој расцветало жезло.

Пророк Давид је приказан као старац, кратке седе косе и браде, обучен у царску одећу – црвену доњу хаљину и зелени огртач са златним оковратником и златном круном на глави. У левој руци држи развијени свитак на којем је написано: *пре / дста / црї / цаѡ / дес / нвю / тѣб / ѣвѣ / рнза / х*.

3. поље: пророци Авакум (п̄ррокъ аввакумъ) и Исаија (п̄ррокъ нсана)

Пророк Авакум је приказан као седи старац високог чела, кратке косе и браде, обучен у зелени хитон и црвени химатион. У левој руци држи свитак са речима: вгъ / ѿю / гап / рн / дѣтъ / пр / ѿ / сѣ / нѣн / ѿа.

Пророк Исаија је старац дуге косе и браде, у тамноплавом хитону и ружичастом химатиону. Текст на свитку, који држи у својој левој руци гласи: сѣд / ѣва / кот / рѣкѣ / при / нд / етъ.

У средини је једно веће поље са представом Деизиса.

4. поље: пророци Илија (п̄ррокъ нліа) и Јелисеј (п̄ррокъ елнсеа)

Пророк Илија је приказан као старац високог чела, дуге браде и косе која му се спушта низ рамена. Он носи црвени хитон и зелени химатион, а с обе руке придржава свитак на којем пише: жн / вѣг / осп / од / нѣо / жѣ / ... / н / вѣтъ / мѣ / ад / ѿшг.

Пророк Јелисеј је млађи човек, дубоких зализака, тамне кратке косе и тамне кратке браде. Обучен је у плави хитон и огрнут је светло ружичастим химатионом. Текст свитка који придржава својом левом руком гласи: жн / вѣ / гдѣ / бѣѣ / спа / сен / ѿмд / оѣго / нжн / вѣтъ / вон / мѣѣ / гѣ.

5. поље: пророк Соломон (п̄ррокъ соломон) и пророк Мојсије (п̄ррокъ моѿсеѿ) са таблицама

Пророк Соломон је приказан као голобради младић, тамне и кратке коврцаве косе. Обучен је у царску одећу – доњу плаву хаљину и црвени огртач са златним оковратником. На глави има златну круну. У левој руци носи свитак на коме пише: вѣа / доб / ра / нп / о / ро / кан / еѣтъ / вѣѣ / бѣ / вндд / ет.

Пророк Мојсије је приказан као средовечан човек, тамне кратке косе и браде. У левој руци носи таблице својих пророчанстава, а обучен је у тамноплави хитон и огрнут светлим химатионом.

6. поље: Пророци Јеремија (п̄ррокъ ереміа) и Данило (п̄ррокъ даніилъ)

Пророк Јеремија је представљен као средовечан човек, тамне кратке тамне косе, облог лица и густе кратке браде. Обучен је у тамну доњу хаљину, са светлим огртачем. У левој руци држи свитак на којем су написане следеће речи: нѣ / мнѣ / жѣ / дод / ѣѣ / нѣа / аѣѣ / гла / гол / етъ.

Пророк Данило, голобради младић дуге тамне косе која му пада низ леђа, обучен је у црвени хитон и зелени химатион. У левој руци држи свитак, са текстом следеће садржине: ѿсѣ / ѣѣа / кам / енѿ / гор / ѣѣ / озѣ.

Ишчитавањем свитака и њиховом анализом можемо закључити да се већина њих односи на Богородицу.

Сви пророци са леве и десне стране благо су окренути према средишњој представи Деизиса. Молитвени чин у коме се Богородица и Свети Јован Крститељ моле Христу за спас човечанства, у овом реду је централна икона на којој су ликови допојасно приказани. Христу, који је са десне стране, молитвено се обраћа Богородица (μνη ὅρ). Деизисни чин, са леве стране, предводи Свети Јован Крститељ (τῷ ἰωῶ πρετρεα), обучен у крзнену хаљину преко које је огртач. Христос је окренут *en face*, према посматрачу. Десном руком благосиља, а у левој држи отворено јеванђеље на коме пише: азъ есмь с / вѣтъ мръ / ходаи по / мнѣ нени / агъ ходи / ти вотцѣ / нонматъ / свѣтъ жи / вотнѣн.⁵⁶

Присуство Деизиса на иконостасу може се тумачити двојако. Молитва Христу за спас човечанства повезивана је са Страшним судом, па су у композицији Деизиса виђене есхатолошке карактеристике. Како се у молитви Христу за спас верних свештеник обраћа за посредништво светитеља, утврђена су и литургијска обележја Деизиса. Литургијску функцију имају и престоне иконе Христа и Богородице којима се свештеник током богослужења обраћа, тако да литургијски карактер престоних икона и Деизиса указује на молитвену функцију иконостаса трозонског типа, конструисаног у православним црквама Балкана у периоду од средњег до XIX века.⁵⁷

Програмско решење иконостаса у цркви Светог Ахилија изведено је из старије праксе. Почетком XIX века, у складу са традицијом и богослужбеним потребама, олтарска преграда означавала се као место молитве. Свакако да је то одређивало симболички значај иконостаса и традиционална програмска решења која могу да се прате од IX/X века, када Деизис постаје централна тачка православних олтарских преграда. Деизис, као саставни део иконостаса, помиње и Свети Симеон Солунски, а код Срба његов најранији помен на олтарској прегради бележи Константин Филозоф приликом описа чуда у коме су се, приликом смрти деспота Стефана Лазаревића, подигле и иконе Богородице и Светог Јована Крститеља са обе стране „Спасова образа“. Деизисна зона на православном иконостасу била је континуирано присутна и у периоду под Турцима, а до њеног напуштања код Срба долази током XVIII века на територији Карловачке митрополије.⁵⁸

Апостолски ред

Представе апостола приказане су у реду икона изнад икона са представама пророка и то на следећи начин:

- | | |
|----|---|
| 56 | „Ерминија Дионисија из Фурне“, у : Милорад Медић, <i>Стари сликарски приручници III</i> , Београд, 2002, 553. |
| 57 | Ненад Макуљевић, <i>Црква Св. Архангела Гаврила у Великом Градишту...</i> , 180. |
| 58 | Ненад Макуљевић, <i>н. д.</i> , 179. |

1. поље: апостоли Филип (αϕιλῖππος) и Вартоломеј (βαρθολομαῖος)

Апостол Филип је приказан као голобради младић, тамне кратке косе, обучен у тамноплави хитон и ружичасти химатион. Десном руком придржава део свога огртача, а у левој држи савијени свитак.

Апостол Вартоломеј је представљен као средовечан човек тамне кратке косе и тамне кратке и ређе браде. Обучен је у црвени хитон и зелени химатион, док у левој руци држи савијени свитак.

2. поље: апостол Андреј (αδριανος) и јеванђелиста Марко (μαρκος)

Апостол Андреј је приказан као седи старац дуге браде и дуге косе која му се спушта низ рамена. Одевен је у зелени хитон преко кога је огрнуо зелени химатион, а у левој руци држи савијени свитак.

Јеванђелиста Марко је приказан као средовечан човек тамне, кратке косе и густе краће браде. Одевен је у ружичасти хитон, преко кога је пребачен црвени химатион. У левој руци држи Јеванђеље.

3. поље: јеванђелиста Матеј (ματθαιος) и апостол Петар (πετρος)

Јеванђелиста Матеј је приказан као седи старац дуге косе и браде средње дужине, обучен у тамноплави хитон и огрнут ружичастим химатионом. Са обе руке придржава своје Јеванђеље.

Апостол Петар је приказан као седи старац густе кратке браде, кратке косе и дубоких зализака. У десној руци придржава узицу на којој виси кључ, а у левој држи полуразвијени свитак.

У средњем пољу овог реда представљен је *Нерукотворени Образ Христов*. Христов лик је приказан са кратком, проређеном брадом и косом која се спушта на рамена. У крстастом нимбу око Христове главе исписана су слова О с леве стране и Н са десне стране. Слово Ω је вероватно било написано у врху, али је на том месту икона оштећена. Убрус је беле боје и по њему су осликани крупни розе цветови (вероватно ружа) и ситнији жути цветићи. У горњим угловима иконе представљена су по два анђела, који рукама придржавају убрус. Посебан осврт на појаву анђела у представи *Нерукотворени убрус* даје Вишња Милошевић. Наиме, *Мандилион са анђелима* се све до краја XVII века приказује на иконама и у зидном сликарству од Русије и Украјине, преко молдавских и балканских простора, све до најјужнијих средоземних острва. Осим формалне сличности са западном реликвијом *Нерукотвореног Образа*, *Мандилион са анђелима* изражава идеје инкарнације и Евхаристије.⁵⁹ У врху иконе се назире остаци

59 | Вишња Милошевић, „Нерукотворени убрус“, у: Иконопис Врањске епархије, 156.

натписа који нису читљиви, јер је икона на том месту прилично оштећена. Позадина је плаве боје.

Христов Нерукотворени Образ, који се још зове и Мандилион, један је од два лика које је црква прихватила, а који нису урађени људском руком, већ су отиснути од стране самог Христа. Други лик је *Нерукотворена керамида*.

Казивање о отиску лика Христовог, који је Спаситељ послао кнезу Авгару, доноси Јевсевије у IV веку. По том извору оболели кнез Авгар замолио је Христа да дође и да му помогне. Христос је био спречен, али је послао писмо и убрус са отиском свога лика болесноме кнезу. Додирнувши овај лик, болесник је оздравио, а касније се и крстио. Исцелитељска моћ убруса, исказана тренутним Авгаровим оздрављењем, утицала је на покрштавање становника царства. Христове пошиљке (писмо и убрус), истакнуте над главном градском капијом, одбраниле су Едесу од напада Персијанаца 544. године. Нерукотворени Образ Христов био је светиња Едесе, а град је постао место ходочашћа. Овај убрус је 944. године свечано пренет у Цариград, где је под именом *Мандиолион* обожаван. Пљачкајући Цариград 1204. године, крсташка војска га је однела на запад. Мишљења научника о његовој даљој историји врло су различита.⁶⁰

Описујући икону *Нерукотвореног убруса* из цркве Светог Јована Богослова из села Шаинце у Епархији врањској⁶¹, Вишња Милошевић се детаљније бави историјатом настанка ове Христове представе, као и њеном иконографијом. Она сматра да је Авгаров тип Христа постао доминантан у цркви, нарочито на истоку, а који се у иконографији назива *византијски тип*. Начином свог настанка он обједињује два својства која му обезбеђују посебно место међу другим хришћанским култним сликама. Најпре, то је прворазредни доказ прве Христове природе, а тиме и реликвија првог реда. Посебан значај нерукотворених слика (и Мандилиона и Керамиона) је у томе што су оне биле кључни елементи у реакцији на иконоборство.⁶² Током времена, једина иконографска промена, како тврди Ненад Макуљевић, огледала се у начину и третману представљања самог убруса, а не лика на њему. Сходно томе, постоји и приказ убруса са крајевима везаним у чворове, што је познија балканска варијанта представљања, развијена током XVIII и XIX века.⁶³

4. поље: апостол Павле (ап̑л̑павѣл̑) и јеванђелиста Јован Богослов (ѣвангѣлнст̑ ѿ богослов)

Апостол Павле је приказан као средовечни човек тамне косе, дубоких зализака и кратке, ретке браде. Обучен је у плави хитон огрнут ружичастим химатионом. У левој руци држи кутију са свицима.

60 | Вишња Милошевић, „Нерукотворени убрус“, ..., 156.

61 | Исто, 156.

62 | Ненад Макуљевић, *Саборни храм Свете Тројице у Врању 1858–2008...*, 194–195.

63 | Исто, 194–195.

Јеванђелиста Јован је приказан као седи старац краће косе, дубоких зализака и густе браде средње дужине. Он носи црвени хитон, преко кога је пребачен зелени химатион. Обама рукама држи Јеванђеље.

5. поље: јеванђелиста Лука (Ѡаγγελιστῆς Λύκα) и апостол Симон (ἀπὸ τῆς Σιδωνῆς)

Јеванђелиста Лука је приказан као човек средњих година, тамне гушће косе и кратке ређе браде. Носи црвени хитон, заогрнут је тамноплавим химатионом, а обама рукама придржава своје Јеванђеље.

Апостол Симон је приказан као старији човек, седе краће косе, дубоких зализака и кратке густе браде. Носи бели хитон преко кога је пребачен црвени химатион. У десној руци држи савијени свитак.

6. поље: апостоли Јаков (ἀπὸ τῆς Ἰακωβῆς) и Тома (ἀπὸ τῆς Φωμῆς)..

Апостол Јаков је представљен као човек средњих година, тамне дуже косе која му се спушта низ рамена и ређе кратке браде. Носи плави хитон и светлоружичасти химатион. У десној руци држи савијени свитак. Апостол Тома је приказан као голобради младић кратке тамне косе, одевен у зелени хитон и црвени химатион. У десној руци носи савијени свитак.

Ликови апостола и пророка, слично распоређени испод плаве позадине, сликани су на традиционалан начин, са рутински изведеним цртежом и наглашеном силуетом. Графички елементи посебно су наглашени на драперијама, коси и бради. Инкарнат је таман са светлијим, црвенијим тоновима на образима и уснама. (сл. 11)

Изнад апостолског реда постављен је велики дрвени крст на којем је насликано Распеће (сл. 12). Крст је по ивицама украшен дуборезом који је бојен у златно. Распети Христос је сигниран. Из рана на телу му истиче крв која капље на Адамову лобању. На сваком углу дрвеног крста насликане су представе симбола сваког од четири Јеванђелиста (на облацима, са крилима и ореолима). Испод представе орла, симбола Јеванђелисте Јована Богослова, а изнад Христове главе, насликане су представе Сунца и Месеца.

Изнад Распећа је причвршћен голуб од дрвета који је у кљуну држао ланац у коме је висило кандило. На посебним овалним пољима са леве и десне стране Распећа насликане су стојеће фигуре Богородице и Светог Јована Богослова, док се испод простире представа пећине у којој је сахрањен Адам (сл. 13). Пећина је украшена ружама и другом флоралном декорацијом.⁶⁴

Распети Христос, као централна сликана представа на великом крсту, прихваћен је на олтарским преградама већ током XVI века.⁶⁵ Христос је

64 | Више о симболици руже као небеског цвета, симбола Христовог страдања и жртве, у : Мирослав Тимотијевић, *Црква Св. Георгија у Темишвару*, Нови Сад, 1996, 101.

65 | Катарина Митровић, „Крст“, у : *Иконопис Врањске епархије*, 140.

приказан са клонулом главом на десном рамену и са полузатвореним очима. Изнад његове главе је свитак са натписом ИИϞΙ (Исус Назарећанин, цар Јудејски). Изнад свега тога је исписан назив сцене – ϩⲥⲓⲛⲁⲧⲓⲉ ⲛⲓⲥⲁ ⲭⲣⲓⲧⲟⲩⲟ. Око главе је златни нимб, изнад кога су написани Христови иницијали (ΙϞ ΧϞ). На крацима крста, изнад десне и леве Христове руке, налази се натпис на грчком језику ο ⲱⲥⲛⲓⲙⲉⲧⲟⲥ ⲧⲓⲥ ⲁⲓⲗⲓⲛⲥ. Христово тело је наго, а преко бедара је обавијено белом тканином (перизмом). У складу са схватањима које је заступала православна црква, руке и ноге су му приковане за крст са четири ексера. Крв која цури из његових рана упућује на искупитељску жртву за спас човечанства, а иконостасни крст повезује са Светом тајном Евхаристије.⁶⁶

На тролисним краковима крста представљени су симболи Јеванђелиста. На горњем краку крста налази се представа орла, са нимбом који држи Јеванђеље. То је симбол јеванђелисте Јована Богослова. Икона је оштећена на месту где је била исписана сигнатура. Испод њега су представљене персонификације Сунца и Месеца, односно дана и ноћи.

На левом краку крста приказан је лав, симбол Јеванђелисте Марка, као и иницијали ⲙⲣⲓⲕ. Десно је анђео, симбол Јеванђелисте Матеја, са иницијалима ⲙⲞ. На доњем краку крста је симбол јеванђелисте Луке, бик са иницијалима ⲓⲕ.

Описујући иконостасни крст из цркве Светог Димитрија у Буштрању (Епархија врањска), Катарина Митровић наводи да представе Јеванђелиста имају вишеструко значење. Наиме, симболи Јеванђелиста који прате Распеће могу се тумачити као четири звери божанског трона из *Откровења* (Откр. 4,7). На тај начин, као атрибуту славе, они симболички повезују крст са троном славе из Језекиљеве визије (Језек. 1,10). Такође, они су и елементи космолошког симболизма који означавају стварање и тако идентификују Христа као Господара космоса.⁶⁷

Богородица (ⲙⲓⲣ ⲑⲩ), означена као Мајка Божија, приказана је као стојећа фигура, у плавој хаљини са мафорионом црвене боје, са рукама на грудима, распуштене косе која пада на рамена и погледа упртог ка распетом Христу. Из очију јој теку сузе.

И Свети Јован Богослов (ϥⲧⲓⲛ ⲓⲱⲩ ⲑⲟⲑⲥⲓⲱⲩ), је приказан као стојећа фигура у засебном медаљону, главе подигнуте ка Христу, сузних очију. Положај тела обе личности и гестови њихових руку указују да су у стању дубоког бола и туге за распетим Господом. Богородица и Свети Јован су учесници представљеног догађаја из Јеванђелске историје – драме страдања Христовог на Голготи.⁶⁸

Сви елементи великог Крста над иконостасом, његова сликана и дрворезбарска декорација, чине јединствену идејну целину. Завршна тематика иконостаса са представом отелотвореног распетог Христа, централним догађајем искупљења, истиче жртвени карактер Литургије. Представљање Адамове лоба-

66 | Исто, 140.

67 | Катарина Митровић, „Крст“, ..., 140.

68 | Мирослав Тимотијевић, *н. д.*, 321–325.

ње испод крста засновано је на предању да је Адам сахрањен на Голготи, баш на месту где је Христос жртвовањем на Крсту искупио прародитељски грех. Сам крст је најважније оруђе Христовог страдања и кључ који отвара врата небеског Јерусалима, чиме представља најважнију тачку иконостаса схваћеног као прочеље раја, границе између олтарског простора и наоса, небеског и земаљског света. Символи Јеванђелиста на краковима крста означавају јеванђеље које се објављује на све четири стране света. Крст постављен на врху иконостаса представља симбол победе хришћанске вере.⁶⁹

Иконографске формулације ариљског иконостаса из пете деценије XIX века засноване су на пракси балканских зографа који су правила свог заната, са техничким и иконографским упутствима, сабирали у посебне приручнике – **ерминије**. Православни духовни кругови на Балкану сматрали су неправославним пикторална решења запада, као и украјинско богословље, прихваћено и у Карловачкој митрополији. То је условило присуство ретроспективних елемената који су говорили о чврстој вези са византијским наслеђем, док су ликовна решења, пореклом са запада, делимично усвајана и уграђивана у икону. На овом иконостасу су неки од уобичајених елемената ретроспективности напуштени (попут златне позадине), али је традиционални седећи положај Христа и Богородице на престоним иконама задржан. Овакав принцип одговарао је актуелном православном богословском покрету у Васељенској патријаршији, прихваћеном и на Балкану, где је Света Гора била најснажнији духовни и културни центар. У тадашњој грчкој теологији доминирало је поновно откривање византијских извора и снажно супротстављање католицизму, лутеранству и атеизму.⁷⁰

Дрвена конструкција иконостаса је бојена и украшена резбаријом.⁷¹ Највише је истакнут покушај мраморизације (имитација мермера на дрвету помоћу боје), јер је мермер у то време у Србији сигурно био изузетно недоступан и врло скуп. Ступци у стоклу су црвеномраморисани и оивичени танким плавим кордонским венцем, а затим иде фриз са сликаном цветном декорацијом у дуборезу. Пиластри око престоних икона су зеленомраморисани, а базе и капители су им црвено бојени. Затим се понавља још један ред сликане флоралне декорације одвојене плавим мраморисаним полустубовима, изнад којих су црвеномраморисани капители и фриз са малим дрвеним наизменично постављеним плочицама. Изнад свега тога се налази позлаћени фриз изведен у дуборезу (20 cm), богате цветне декорације, док су међупростори бојени црвено. На позлати се, по лишћу и цветовима назире остаци окер и сребрне боје.

69 | Катарина Митровић, „Крст“, ..., 140–141.

70 | Ненад Макуљевић, *Црква Св. Архангела Гаврила у Великом Градишту...*, 181.

71 | Дрворезбарија, а посебно биљна орнаментика, симболише „идеални духовни пејзаж“. Флорални симболи се, слично као и у претходним епохама, везују за идеје раја и непролазне лепоте у којој обитавају одабрани (М. Тимотијевић, *Црква Св. Георгија у Темишвару...*, 122).

Горњи део иконостаса, где су представљени апостоли и пророци, увучен је унутра око 10 cm у односу на доњи део. Дрвени оквири су оивичени златном бојом, међупростор је обојен зеленом, док два реда светитеља дели, а горњи и уоквирује горњи мраморисани оквир. Затим долази црвени мраморисани фриз са наизменичним позлаћеним дрвеним квадратићима.

Сликарство горњег дела иконостаса се разликује од сликарства доњег дела, и врло је вероватно да у њему можемо раздвојити рад двојице сликара. Наиме, ликови апостола и пророка на левој страни су пунији, облије моделовани, носева дебљих у корену, док су ликови са десне стране оштрији, тањих носева, и израженијих бора. Међутим, постоји и доста сличности: инкарнат је ружичасто-сив, без сјаја, прилично таман, ликови су без ведрине. Да ли је овде посредни рад иконописне дружине или исте школе иконописаца? Можда су у питању међусобна испомоћ и сарадња у то време заиста тражених зографа.⁷² У прилог томе иде чињеница да су међусобни утицаји сигурно постојали, јер знамо да су Никола Јанковић и Живко Павловић већ радили заједно у манастиру Сретење у Овчарско-кабларској клисури, где су се и потписали. Живко Павловић затим слика иконостасе у Чачку 1846, у Трстенику 1848, у манастиру Заови 1846–49, зидне слике и иконостас у Брезови 1846. године, иконостас у Трнави...⁷³ Његов ангажман је био приличан у време настанка ариљског иконостаса, али је његов утицај очигледан, јер је Павловић често обрађивао сцене из старог завета на парпетним плочама, посебно сцене Жртве Аврамове и Жртве Нојеве⁷⁴, које налазимо и у сликарском опусу Николе Јанковића у Ариљу.

О ауторству иконостаса

Аутор иконостаса је, судећи по потпису на престоној икони Богородице са Христом, Никола Јанковић из Охрида. Овај уметник припада оној групи недовољно школованих иконописаца који несигуран цртеж и скромно познавање анатомије, испољено у прилично невештим скраћењима, надокнађују урођеним осећањем за пријатан и звучан колорит и пажљивим сликањем спољашњих, махом декоративних елемената слике. Он композиције решава скоро увек шаблонски, по старинским узорима, а фигуре, као по правилу, смешта у наивно конципиран, али искрено сликан пејзаж. Ликове млађих светитеља слика са изразито овалним лицима, док су старији издуженим, помало аскетским физиономијама, са наглашеним јагодицама и борама око уста. Очи су им истоветне, са тешким капцима и подочњацима, наглашене

72 | Павле Васић, *Живко Павловић, молер пожаревачки и његово доба...*, 8; Д. Мило-сављевић, „Мокрогорска црква св. Вазнесења у Кршању“, *Саопштења XX–XXI*, Београд, 1989, 245–255.

73 | Павле Васић, *Живко Павловић...*, 22.

74 | Павле Васић, *Живко Павловић...*, 25.

тврдом линијом. Његов омиљени декоративни детаљ је орнамент са мотивом руже, а свој иконостас украшава и неутралним, профаним темама.⁷⁵

Овај уметник се, слично као и на ариљском иконостасу, потписао на још неколико иконостаса у Србији у цркви Светог Вазнесења у Кршању у Мокрој Гори, 1848;⁷⁶ у цркви Светог Георгија у Чибутковици, 1848;⁷⁷ у манастиру Наупара, 1860⁷⁸. Сви они носе исте стилске карактеристике. Осим ових појединачних дела Николе Јанковића, његово име налазимо и у натписима у манастиру Троноши 1834. и манастиру Чокешини 1834. године, уз име Михаила Константиновића (...молери бист...), као и уз име Живка Павловића у манастиру Сретењу 1844. године.⁷⁹

Никола Јанковић је свуда, било да је радио сам или са другим мајстором, оставио пуно име и презиме и место одакле долази (у Кршању је чак написао име села – Белице).⁸⁰ (сл. 16, 17) Пратећи уметнички опус Николе Јанковића, закључујемо да му се ранији радови стилски разликују од каснијих. Наиме, рад на фрескама у Троноши са Михаилом Константиновићем и на иконостасу који се у целини приписује Николи Јанковићу⁸¹, као и на иконостасу у Чокешини, стилски је различит од, каснијих радова (сл. 14, 15). Као да је уметник после дугог времена почео лошије да слика. Осим тога, после радова у Троноши и Чокешини (после 1834. године), име Николе Јанковића се, колико је до сада познато, не помиње све до 1844. године, када се удржуио са пожаревачким сликаром Живком Павловићем. Ове чињенице наводе на помисао да се ради о два сасвим различита уметника истог имена и порекла, који су у приближно исто време радили у Србији. Такође, начин потписивања Николе Јанковића на иконостасима („рукоделије“) упућује на мајстора који реже дрвене делове иконостаса. Можда је Никола Јанковић пре свега био дрворезбар који се због обимног посла, временом, прихватио сликарског прибора? У литератури налазимо на тврдње да је он аутор резбарије на иконостасима⁸², док га сасвим

- 75 | Бранко Вујовић, *Уметност обновљене Србије од 1791–1848...*, 259.
- 76 | Драгиша Милосављевић, „Мокрогорска црква Св. Вазнесења у Кршању“, ..., 245–255.
- 77 | Бранко Вујовић, *н. д.*, 259.
- 78 | Павле Васић, „Белешке о уметничким споменицима ужичког краја“, *Ужички зборник 4*, Ужице, 1975, 313.
- 79 | Бранко Вујовић, *н. д.*, 258–259.
- 80 | Село Белице је удаљено 15 km од Охрида, а налази се између Калишта и Струге (4 km удаљено од Струге), у : Драгиша Милосављевић, „Мокрогорска црква Св. Вазнесења у Кршању“..., 245–255.
- 81 | Светлана Мојсиловић-Поповић, Бранко Вујовић, *Манастир Троноша*, Београд, 1987, 54.
- 82 | Делфина Рајић, „Иконостас цркве Вазнесења у Чачку“, *ЗРМЧ XX*, Чачак, 2002, ; Светлана Мојсиловић-Поповић, Бранко Вујовић, *Манастир Троноша*, Београд, 1987, 54; Никола Кусовац, *Класицизам код Срба*, бр. 6, Каталог црквеног сликарства и примењене уметности, Београд, 1967, 35, 136.

јасно „дрворесцем“ назива и савременик за кога је радио, владика Никифор Максимовић.⁸³ Можда одговор на ово питање можемо пронаћи у самом месту мајсторовог порекла у Охриду. Наиме, крајем XVIII и почетком XIX века Охрид је, као културно-историјски и економски центар охридско-струшко-кичевског региона, имао јак утицај на ближу и даљу околину. Поред осталих делатности, ту су били развијени резбарство и иконопис. Мајстори овог подневља су у свом раду спајали искуство и знање локалне праксе, као и искуства и знања досељених етно групација (Мијака, Дебрана, Влаха; Цинцара). Они су организовани у тајфе, које су биле или уско специјализоване или мешовите и које су имале континуирану печалбарску праксу, највише у Србији и Румунији.⁸⁴ Да би их припремили за тако важне и обимне уметничке и занатске радове, мајстори су мушку децу почињали да уче занатима још од њихове десете године. Зато су у зрелом добу једнако добро радили као градитељи, дрводељци, каменоресци...⁸⁵

Покушавајући да расветлимо дилему о постојању двојице уметника истог имена, у једном попису страних лица у Крушевца из 1846. године, налазимо на имена Николе Јанковића и његове браће Ђорђа и Трандафила, који су 30 година раније дошли са оцем из места Сечисте⁸⁶ из Македоније и да су стекли нешто земље и некретнина у Крушевцу. Дошли су без исправа, а ту су им живели и отац и деда 60 година уназад, док је остатак породице остао у Македонији. Не зна се чиме су се тачно бавили, али се претпоставља да су то биле делатности везане за трговину, јер су поседовали дућан.⁸⁷ У даљој потрази за подацима о Николи Јанковићу налазимо на његовог имењака и презимењака који је био циглар.⁸⁸ Сви ови досад откривени подаци не оправдају тврдњу о постојању двојице мајстора истог имена и порекла који су у готово исто време, али стилски различито, иконописали у Србији. О тој могућности сведочи само њихов рад који се до сада приписивао само једној особи.⁸⁹

Проблем атрибуције ариљског иконостаса Николи Јанковићу додатно се проширује због чињенице да су иконе са овог иконостаса, пре свега престоне,

- 83 У преписци поводом сликања пожешке цркве 1851. године, владика препоручује Живка Павловића из Пожаревца који је „доста искусан мајстор са Николом Јанковићем дрворесцем у цркви Сретенској templo с изрезима и бојама...израдио“. (Павле Васић, *Живко Павловић, молер пожаревачки и његово доба...*, 19).
- 84 Анета Светиева, *Резбарени тавани, долапи и врати во Македонија*, Скопје, 1988, 211 (непубликован рад).
- 85 Исто, 235.
- 86 Налази се у близини Костура у Грчкој, у : др Климент Цамбазовски, *Грађа за историју македонског народа из Архива Србије, том I, књига II (1849-1856)*, Београд, 1979, 466.
- 87 Др Климент Цамбазовски, *Грађа за историју македонског народа из Архива Србије, том I, књига I (1820-1848)*, Београд, 1979, 381: Оригинал АС МУД II III 17/1846.
- 88 АС-ЗМП-6586, 1828.
- 89 Бранко Вујовић, н. д., 258-259; Драгиша Милосављевић, *Сликари Лазовићи и њихова доба*, Ужице-Прибој-Бијело Поље, 2000, 61.

врло сличне иконама Живка Павловића и да је сасвим могуће да је Живко Павловић аутор ариљског иконостаса. О томе сведоче и архивски подаци. Наиме, у преписци између Министарства просвете и ужичког епископа Никифора Максимовића у вези са осликавањем цркве у Пожеги 1851. године, епископ препоручује рад Живка Павловића и његовог сарадника Николе Јанковића, наводећи да су радили „у цркви Сретенској, Чачанској и Ариљској“.⁹⁰ Насупрот овим подацима, на ариљском иконостасу нигде нема потписа Живка Павловића.⁹¹ Штавише, Живко Павловић је радио живопис цркве и иконостас у манастиру Заови у пожаревачком крају, за шта је и уговор потписао.⁹² Да ли је могао, поред тог обимног посла за који је био уговором везан, да ипак стигне да ради и у Ариљу? Уговор је потписан у марту 1845, а радови су трајали до 1849. године. У међувремену, судећи по подацима које Павле Васић износи у својој монографији о Живку Павловићу, овај уметник је радио и иконостас у Чачку 1846, у Трстенику 1848, у Трнави 1846, у Брезови 1846. и у Студеници 1846. године.⁹³ Ови подаци сведоче о великој тражености и ангажману Живка Павловића, али и о томе да је сасвим могуће да је радио и на ариљском иконостасу.

Упоређујући иконе Николе Јанковића и Живка Павловића, наилазимо на неколико разлика које дефинишу њихову даљу атрибуцију (сл. 18–23). Наиме, фигуре на иконама које слика Никола Јанковић су кратке и мало здепасте, што код Живка Павловића није случај. Са друге стране, Живкови типови светитеља се истичу избаченом доњом усном, чвршћом формом и боље повезаним детаљима.⁹⁴

Могући узрок тако малим разликама, а ипак великој сличности у раду ове двојице уметника, можемо наћи у чињеници да су они неко време радили заједно. Њихова сарадња изгледа почиње у манастиру Сретењу и већ ту је, како тврди Павле Васић, „тешко одредити са потпуном сигурношћу“, које је слике радио Живко, а које Никола. Павле Васић сматра да се Никола тад бавио само декорацијом.⁹⁵ Можда је рад уз старијег и искуснијег мајстора, који се при томе није држао стриктно традиционалног начина сликања, подстакао Николу Јанковића да скоро дословно преузме Павловићев начин рада.

Упоређујући Јанковићеве иконе из каснијег периода, где се сам потписао као аутор, примећујемо да су вероватно шаблонски рађене, јер су готово идентичне. За иконе Живка Павловића се то не би могло рећи. Ипак, неоспоран је Павловићев утицај без обзира да ли је он радио или не на ариљском иконостасу. Осим што се

90 Павле Васић, *Живко Павловић, молер пожаревачки и његово доба...*, 19; Мишљења истраживача су различита: Радомир Станић ариљски иконостас приписује Николи Јанковићу, а Милка Чанак-Медић Живку Павловићу.

91 Усмено саопштење г. Слободана Стојиловића, сликара-конзерватора, који је обављао рестаураторско-конзерваторске радове на овоме иконостасу.

92 Павле Васић, *н. д.*, 17–18.

93 Исто, 17.

94 Исто, 28.

95 Исто, 28.

у раду угледао на свог сарадника, Никола Јанковић се на њега угледао и у избору тема. Наиме, познато је да су Павловићу старозаветне сцене биле омиљене и да их је радо сликао на парапетним плочама својих иконостаса, посебно сцене *Жртва Аврамова, Жртва Нојева, Исак и Јаков са душом праведника...*⁹⁶ Никола Јанковић је и ове две сцене (*Жртву Аврамову* и *Жртву Нојеву*) насликао на парапетним плочама ариљског иконостаса.

Дакле, утицаји Живка Павловића на сликараство иконостаса у Ариљу постоје, иако остаје неизвесно његово присуство и његово лично делање. Чак је и Павле Васић оставио могућност да је Живко Павловић био у овом случају „само образорецац“.⁹⁷

Даљом анализом иконостаса можемо уочити и присуство руку још неког мајстора, можда помоћника Николе Јанковића, а можда је овде радила и читава дружина, што је у то време било уобичајено у Србији. На такву претпоставку нас наводи чињеница да се ликови горњих зона иконостаса (апостолски и пророчки ред), пре свега њихове физиономије и инкарнат, разликују од икона на престоним иконама и у соклу. Док ликови из сцена *Жртва Аврамова* и *Жртва Нојева*, као и престоних икона, крупније очи, светлоружичасти инкарнат, и одежде звучнијег колорита, дотле су ликови апостола и пророка тамнији и дати у сиворужичастим нијансама. Фигуре су круће, строжих лица и тврђе обраде, за разлику од благог, насмешеног лика Богородице са престоне иконе.

Начин на који је овај иконостас стилски и иконографски компонован сведочи о укусу у Кнежевини Србији тога времена. Вероватно је да је пресудан утицај на настанак овог иконостаса имао владика Никифор Максимовић. Епископ је био заступник широких слојева народа и цркве, који су инертно и несвесно гајили одбојност према свему што се чинило иноверним и западњачким.⁹⁸ Још неко време традиционална уметност ће бити доминантни правац у ликовном укусу Кнежевине Србије.⁹⁹

Иконостас као отворена структура

Иконостас, као отворено дело и део црквеног ентеријера, нуди и вишеструка значења базирана на примарним елементима његовог конституисања: Литургији, симболизму и приложништву). Као део црквеног ентеријера,

96 | Павле Васић, *н. д.*, 25.

97 | Исто, 31.

98 | Епископ није вредновао рад Милије Марковића и Димитрија Посниковића који су осликали ужичку цркву. Сматрао је да је црква „нагрђена“ и да „молерај не ваља“. Чак је предложио да им се забрани сликање пожешке цркве (из писма епископа Никифора Максимовића Министарству просвете; МПС-ФП-Р269/1851, Архив Србије).

99 | Миодраг Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма 1848–1878*, Нови Сад, 1976, 84.

структура иконостаса временски прати дешавања у унутрашњости храма и активно учествује у богослужбеним радњама које се ту одвијају, делујући тако на присутне вернике.¹⁰⁰

Литургијске потребе представљају један од основних елемената којима је подређено уређење унутрашњег простора православног храма. Тако је постављање иконостаса добрим делом условљено црквеним обредима који се у том простору врше. То подразумева да битни сегменти иконостаса морају да буду дефинисани богослужбеним потребама. Централну литургијску зону на иконостасу цркве Светог Ахилија у Ариљу представљају престоње иконе Христа и Богородице, царске двери и Нерукотворени Христов лик. Литургијски симболизам одредио је и дефинисање апостолског реда као Христовог сабора са апостолима, док су празници који су били посебно поштовани током литургијске године и који су обично саставни део иконостаса у Ариљу, изостављени због недостатка простора. Из истог разлога апостоли су сликани у два реда. Литургијски карактер има и велики Крст на врху иконостаса. Он наглашава жртвени карактер Литургије, што потврђују и натписи на њему. Током богослужења велики Крст на иконостасу бивао је осветљен кандилом, па се истицао у ентеријеру храма и на тај начин привлачио пажњу верних.¹⁰¹

Симболизам је од најранијих времена веома значајан и развијен у дефинисању унутрашњег простора цркве. Самим тим и иконостас носи јасно одређена симболичка значења. Он је преграда која дели олтар, најсветији простор храма, од наоса, и означава врата неба и прочеља раја. Из тих разлога дефинисање олтарске преграде је у ариљском храму, као и у другим храмовима, подразумевало изградњу што репрезентативније конструкције која је својом величанственостићу требало да покаже сјај најсветијег простора. Наравно, све то у складу са скученим простором између два ступца, где је иконостас постављен.

Симболизам је одредио и обавезно постављање Царских двери и великог Крста. Симболизму иконостаса је одговарала и поетика икона. Коришћење плаве позадине и приказивање светитеља у репрезентативним одеждама 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.¹⁰²

Утицај приложника зависи од значаја прилога, али и од односа унутар црквене организације. Приложници су у XIX веку на овим просторима најчешће

100 Ненад Макуљевић, *Саборни храм Свете Тројице, у Врању ...*, 101–102.

101 Ненад Макуљевић, *н. д.*, 102.

102 Исто, 102.

103 Више о томе у : Радомир Станић, *Ктиторска делатност сердара Јована Мићића...*; Теодосије Вукосављевић, *Портрет епископа ужичког Никифора Максимовића...*

били економски моћни појединци.¹⁰³ Они су у локалној црквеној заједници имали значајну моћ: уговарали су градитељске и сликарске радове и често одређивали узоре и решења која су требала да буду изведена у њиховом храму. Тако су на иконостасу у ариљском храму њихов утицај и значај потврђени у приложничким натписима. На тај начин је, уз примарни есхатолошки контекст прилагања цркви, истицан и социјални моменат.¹⁰⁴

Закључна разматрања

Сликарство иконостаса цркве Светог Ахилија у Ариљу, иако не високих домета, има своју културно-историјску и ликовну вредност. Осим тога, овај начин сликања је особен за шире подручје унутрашње Србије.

Никола Јанковић је, уз своје сараднике и помоћнике успео да, ову олтарску преграду вешто уклопи у целину простора, не реметећи узвишеност ове величанствене краљевске задужбине из краја XIII века. Ипак овај иконостас је остао средишњи уметничко-декоративни елемент ентеријера и застор, који разграничава олтар од наоса и као духовна окосница упућује човека да са земаљског света упутује поглед и дух у небеску сферу.

Иконостас ариљске цркве, настао средином XIX века, красио је ову краљевску задужбину готово век и по. У припремама за прославу 700 година изградње цркве, он је демонтиран, а затим су обављени рестаураторско-конзерваторски радови.¹⁰⁵ Поново склопљен, овај иконостас је своје ново место нашао у згради трпезарије, која се налази у порти храма. Она је апсидом окренута према истоку, како би могла бити коришћена и као капела.¹⁰⁶ У храму је постављен нови, мермерни иконостас, по узору на првобитни, средњовековни.

Црква Светог Ахилија је одувек била предмет интересовања путника намерника, путописаца, али и озбиљних истраживача и научних радника.¹⁰⁷ Највећа научно-истраживачка пажња посвећена јој је 70-их и 80-их година XX века, када су на цркви и око ње покренута систематска истраживања и опсежни рестаураторски радови. Руководилац радова била је Милка Чанак-Медић, која је своја вишегодишња сазнања и искуства овом споменику преточила у монографију *Свети Ахилије у Ариљу, Историја, архитектура и просторни склоп манастира*. Монографску целину о ариљској цркви заокружује Драган Војводић, књигом *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*. Такође, овом споменику је на 700-годишњицу прославе постојања, посвећен научни

104 | Ненад Макуљевић, *Саборни храм Свете Тројице, у Врању...*, 103.

105 | Усмено саопштење г. Слободана Стојиловића.

106 | Милка Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу (Историја, архитектура и просторни склоп манастира)*, Београд, 2002, 318.

107 | Милка Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу (историја, архитектура и просторни склоп манастира)...*, 27–31.

скуп, на коме су учествовали најистакнутији познаваоци историје, археологије и нашег градитељског и уметничког наслеђа. Њихова научна излагања са овог скупа, публикована су у зборнику радова *Свети Ахилије у Ариљу – историја, уметност*, који је издао Републички завод за заштиту споменика културе.

Иконостас из XIX века остао је неправедно запостављен, иако његов настанак представља крај смутних времена и страдања, а почетак обнове и нови парохијски живот некад катедралне цркве. Описујући царске двери овог иконостаса, Радомир Станић је скренуо пажњу да ово зографско дело заслужује потпунију научну обраду.¹⁰⁸

Све ове чињенице деловале су подстицајно на аутора ових редова, да у оквиру својих могућности посвети пажњу овој занимљивој олтарској прегради и тако допринесе проширивању сазнања о културно-историјској прошлости Ариља и ариљске цркве.

Iconostasis of the Church of Saint Achilles in Arilje from XIX century

Church of Saint Achilles in Arilje is the endowment of king Dragutin from 1396 and for centuries it has been Morava clerical center and it existed in the period of reconstruction as a parish church. Parish priests and other well-off and respectable people from Arilje region took care of its reconstruction and renewal. Rujan serdar (Turkish word for a noble man) Jovan Micic presented to the church many divine service books and objects, while the most responsible person for putting a new iconostasis was Uzice Bishop Nikifor Maksimovic.

According to the inscriptions from altar icons this iconostasis was created in 1849 and his author is Nikola Jankovic, zoo graph from Ohrid. Only the holy doors were made later. Radomir Stanic dated them to the beginning of 30s of XIX century and attributed to Janko Mihailovic Moler, iconographer from Dragacevo region.

Altar partition from Arilje is composed in a style and iconography in the traditional painting manner which testifies about the artistic taste in the Principality of Serbia in the middle of XIX century when and where majority of people and church did not like all what seemed to be of other religion and pro-western.

Arilje iconostasis is a high altar partition and its painted images are arranged in five zones in the following way: altar icons, icons in sokle, holy doors, upper holy doors, two lines of icons with apostles and prophesies and on the top crucifixion below which there are images of the Holy Mary and Saint Jovan Theologian.

At the dawn of the 700 anniversary of the existence of the church, this iconostasis was disassembled then it was restored and conserved and then it found its new place in the premises of parish home.

Jelisaveta VELJOVIC

L'iconostase de l'église de St-Achille à Arilje au XIXème siècle

L'église de St-Achille à Arilje, fondation du roi Dragutin de l'année 1396 et centre ecclésiastique séculaire de la région de la Morava, exista durant la période de renaissance en tant qu'église paroissiale. De son aménagement et de sa rénovation prirent soin les curés, mais aussi d'autres personnes aisées et honorables de la région d'Arilje. Le sirdar de Rujan, Jovan Micic, offrit à l'église de nombreux livres et objets liturgiques, tandis que pour la pose de la nouvelle iconostase le plus méritant fut l'évêque d'Uzice, Nikifor Maksimovic.

D'après les inscriptions des icônes de trône, cette iconostase provint de 1849, et son auteur fut Nikola Jankovic, zographe d'Ohrid. Les portes impériales provinrent uniquement d'avant. Radomir Stanic les data au début des années 30 du XIXème siècle et les attribua à Janko Mihailovic Moler, peintre d'icônes de la région du Dragacevo.

La cloison de l'autel d'Arilje est composée de manière stylistique et iconographique dans l'esprit de l'art pictural traditionnel, ce qui témoigne du goût artistique dans la principauté de la Serbie au milieu du XIXème siècle où les vastes couches de la population et de l'église éprouvèrent de l'aversion envers tout ce qui semblait hétérodoxe et occidental.

L'iconostase d'Arilje est une haute cloison d'autel et ses représentations peintes sont réparties en cinq zones de la manière suivante : des icônes de trône, des icônes sur socle, des portes, des espaces au-dessus des montants des portes, deux rangs d'icônes avec les apôtres et les prophètes et, au sommet, un Crucifix en dessous duquel figurent les représentations de la Sacro-sainte Vierge et de Saint-Jean le Théologien.

À la veille de la célébration des 700 ans de la fondation de l'église, cette iconostase fut démontée, puis la restauration et la conservation furent effectuées et, ensuite, il trouva son nouvel emplacement dans les salles de la demeure paroissiale.

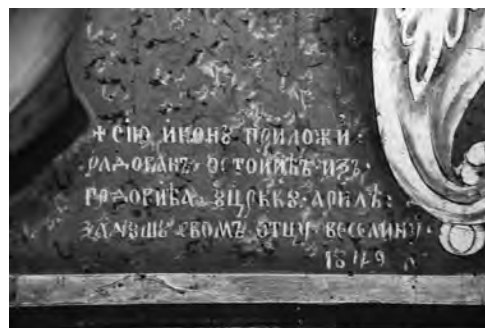
Jelisaveta VELJOVIC



Сл. 1 – Иконостас цркве Светог Ахилија у Ариљу (XIX век)



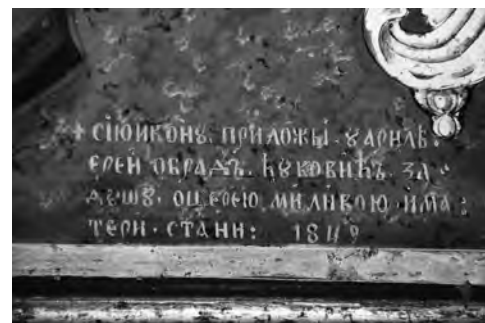
Сл. 2 – Никола Јанковић – Престона икона
Исуса Христа (1849)



Сл. 3 – Даровни запис са престоне иконе
Исуса Христа



Сл. 4 – Никола Јанковић – Престона
икона Богородице са Христом



Сл. 5 – Даровни запис са престоне иконе
Богородице са Христом



Сл. 5а – Потпис Николе Јанковића



Сл. 6 – Јанко Михаиловић Молер
– Благовести, Богородица



Сл. 6а – Јанко Михаиловић Молер
– Благовести, арханђел Гаврило



Сл. 7 – Јанко Михаиловић Молер –
Пророк Соломон, царске двери



Сл. 8 – Јанко Михаиловић Молер –
Пророк Давид, царске двери



Сл. 9 – Никола Јанковић – Жртва Аврамова



Сл. 9а – Никола Јанковић – Жртва Нојева



Сл. 10 – Зона изнад престоних икона са ариљског иконостаса, апостоли и пророци



Сл. 11 – Апостоли, детаљ, ариљски иконостас



Сл. 12 – Велики крст са Распећем, ариљски иконостас



Сл. 13 – Медаљони са представама Богородице и Светог Јована Богослова



Сл. 14 – Никола Јанковић - Апостолски ред са иконостаса у манастиру Троноша (1834. година)



Сл. 15 – Никола Јанковић, Свети ратници, горња зона иконостаса манастира Чокешине (1834. година)



Сл. 16 – Потпис Николе Јанковића са престоно иконе Богородица, са Христом, црква Св. Георгија у Чибутковици (1848. година)



Сл. 17 – Потпис Николе Јанковића са престоно иконе Богородица са Христом, црква Св. Вознесења у Кршању (1849. година)



Сл. 18 – Живко Павловић, Богородица са Христом (престона икона, манастир Сретење, 1844)



Сл. 19 – Никола Јанковић, Богородица са Христом (престона икона црква Св. Георгија у Чибутковици, 1848)



Сл. 20 – Живко Павловић, Богородица са Христом (престона икона цркве Св. Вазнесења Чачка, 1846)



Сл. 21 – Никола Јанковић, Богородица са Христом (црква Св. Ахилија у Ариљу, 1849)



Сл. 22 – Живко Павловић, Богородица са Христом (престона икона црква Св. Николе, Брезова, 1846)



Сл. 23 – Никола Јанковић, Богородица са Христом (престона икона црква Св. Вазнесења, Кришање, 1848)