

Јулијана Н. Марковић

Универзитет у Београду,
Филозофски факултет
julijanamarovic@hotmail.com

Оригинални научни рад
Примљен: 7.9.2021.
Прихваћен: 16.5.2022.

ЗИДНО СЛИКАРСТВО ОЛТАРСКОГ ПРОСТОРА ЦРКВЕ СВЕТЕ ТРОЈИЦЕ У ГАБРОВЦУ

Апстракт: У раду се размајтра зидно сликарство олтарског простора цркве Свете Тројице у Габровцу код Ниша, као репрезентативни, тематски и идејно заокружени сегменти комплексне сликарске целине. Црква Свете Тројице била је храм Габровачког манастира до 1909. године. Обновљена је 1835. године, а зидно сликарство извели су 1875. године Констанин Јаковљевић и Марко Минов из Галичника. Програм зидног сликарства доприноси познавању комплексног механизма који је утицао на настајак и форму црквеног сликарства у Нишкој епархији пре 1878. године.

Кључне речи: зидно сликарство, Габровац, Нишка епархија, Констанин Јаковљевић, Марко Минов, Тодор Станковић

Манастир Габровац био је током XIX века један од најзначајнијих религијских, али и друштвених топова за хришћанску заједницу Ниша и околине. Габровац је насељено место у непосредној околини Ниша, удаљено свега 6 km од центра града. Смештено је на падинама планине Селичевце, на рубу Нишке котлине. Поменуто је у пописима Нишког кадилука 1498. и Нишке нахије 1516. године. На измаку османске владавине био је чифлук Јусуф-бега из Ниша, док је новоустановљена управа 1878. године затекла 33 домаћинства са 222 становника.¹ Манастир Габровац са црквом Свете Тројице, налази се на око 2 km од села. Манастир је смештен на источним падинама брда Горице у долини Габровачког потока. Туторе манастира одређивала је нишка црквено-школска општина, због чега је дошло до спора са габровачком општином после установљења управе Краљевине Србије.² Након што је потпао под јурисдикцију аутономне Православне српске цркве, манастир је био средиште парохије којој су припадала села Грабовац, Барбатово, Вукманово, Власе, Малошиште, Перутина, Кнежица.³ Манастир Габровац имао

¹ Ћирић 1995: 23.

² Милићевић 1878: 232.

³ Православна српска црква у Краљевини Србији 1895: 116.

Julijana N. Marković

University in Belgrade,
Faculty of Philosophy

WALL PAINTINGS IN THE ALTAR OF THE HOLY TRINITY CHURCH IN GABROVAC

Abstract: The paper considers the wall paintings in the altar of the Holy Trinity Church in Gabrovac near Niš, as a representative, thematically and conceptually integrated segment of a complex painting ensemble. The Holy Trinity Church used to be the church of the Monastery of Gabrovac until 1909. It was renewed in 1835. The wall paintings were carried out in 1875 by Konstantin Jakovljević and Marko Minov from Galičnik. The wall painting programme contributes to the understanding of a complex mechanism that had an impact on the creation and the form of church paintings in the Diocese of Niš before 1878.

Key words: wall paintings, Gabrovac, Diocese of Niš, Konstantin Jakovljević, Marko Minov, Todor Stanković

During the 19th century, the Monastery of Gabrovac was one of the most important religious, as well as social topoi for the Christian community of Niš and its surroundings. Gabrovac is a settlement very close to Niš, only 6 km away from the centre of the city. It is situated on the slopes of mountain Seličevica, at the end of the Basin of Niš. It was mentioned in the censuses of the Kadiluk of Niš in 1498 and the Nahiye of Niš in 1516. Towards the end of the Ottoman rule, it was the estate (chiflik) of Yusuf-Bey from Niš, while the newly established administration of 1878 recorded 33 households with 222 residents.¹ The Monastery of Gabrovac with the Holy Trinity Church was located around 2 km away from the village. The monastery was situated on the east slopes of Gorica hill in the valley of the Gabrovački potok [stream]. The custodians of the monastery were appointed by the church and school municipality of Niš, which led to a dispute with the municipality of Gabrovac after the establishment of the administration of the Kingdom of Serbia.² Having fallen under the jurisdiction of the autonomous Serbian Orthodox Church, the monastery was the centre of the parish that comprised the villages of Gabrovac, Barbatovo, Vukmanovo, Vlase,

¹ Ћирић 1995: 23.

² Милићевић 1878: 232.



1. Црква Свете Тројице

1. Holy Trinity Church

је своје метохе у непосредној околини, цркву у Ђурлини, Свету Богородицу у Сићеву и извесну цркву Светог Јована.⁴ Манастирска црква Свете Тројице преузела је улогу искључиво парохијског храма 1909. године.⁵

Тачних података о старости цркве нема.⁶ Претходно поменути писани извори који доносе податке о селу не укључују манастир. Конзерваторска и археолошка истраживања нису дала потврду о постојању старије грађевине на месту и у непосредној околини постојеће цркве.⁷ Извесно је да је црква била активна 1818. године, када јој је приложен један путир. Обновљена је 1835. године.⁸ Обнова је извршена настојањем нишког трговца Косте Тодоровића, уз учешће градских еснафа. Трем на западној страни цркве подигнут је 1855. године као прилог Веселина Пауновића из Ниша. Већа обнова манастирског комплекса извршена је око 1875. године, када је саграђен манастирски конак.⁹ Приликом ове обнове изведено је и зидно сликарство у цркви Свете Тројице.

Malošiste, Perutina and Knežica.³ The Monastery of Gabrovac had its metochia in its direct proximity, a church in Ćurline, the Church of the Holy Virgin in Sićevo and an unidentified church of St. John.⁴ The monastery's Holy Trinity Church took over the role of the parish church in 1909.⁵

There is no accurate data concerning the age of the church.⁶ The previously mentioned written sources that contain data on the village do not include the monastery. The conservation and archaeological explorations have not provided any confirmation that there is an older building at the venue or near the existing church.⁷ It is certain that the church was active in 1818 when a chalice was given to it as a donation. It was restored in 1835.⁸ The restoration was carried out thanks to the efforts of a merchant from Niš, Kosta Todorović, with participation of the city's guilds. The porch on the west side of the church was built in 1855 as a donation of Veselin Paunović from Niš. A larger restoration of the monastery complex took part around 1875, when the

⁴ Каниц 1985: 183.

⁵ Мидић 2019: 341.

⁶ Зиројевић 1984: 83.

⁷ Андрејевић 1996: 122.

⁸ Зиројевић 1984: 83; Каниц 1985: 183; Андрејевић 1996: 122.

⁹ Каниц 1985: 183.

³ Православна српска црква у Краљевини Србији 1895: 116.

⁴ Каниц 1985: 183.

⁵ Мидић 2019: 341.

⁶ Зиројевић 1984: 83.

⁷ Андрејевић 1996: 122.

⁸ Зиројевић 1984: 83; Каниц 1985: 183; Андрејевић 1996: 122.

Манастир Габровац имао је током XIX века истакнуту улогу не само у верском већ и у социјалном и политичком животу хришћанске заједнице Ниша. Приликом акције Хусеин-паше условљене Грчким устанком 1821. године, када је страдао митрополит Мелентије II са виђенијим свештеницима, свештеник Марјан Поповић избегао је погубљење сакривши се у једну бачву у остави Габровачког манастира.¹⁰ У манастиру су се 1838. године склањали становници Ниша, у коме је владала епидемија куге.¹¹

Постоје и извесни наводи да је манастир Габровац био и место састајања организације добровољаца коју је формирао Одбор за школе и учитеље у Старој Србији почетком 1874. године. Организација, коју је предводио Никола Коле Рашић, у историографији је названа Нишки комитет.¹² Сврха ове организације била је прикупљање добровољаца и комуникација са владом Кнежевине Србије, као и спровођење просветних и пропагандних активности Одбора. Активност Комитета, који се проширио на читаву област Призренског санџака, није подробније истражена. После иницијалних састанака у домовима Нишлија и кафанама, током 1874–1875. године, бележи се прелазак у околна села и манастире.¹³ Манастири широм Нишке епархије били су значајни центри окупљања завереника и током припрема и организације буна 1835. и 1841. године, при чему се као центар издвајају црква Вазнесења Христовог и манастир Светог Јована у Горњем Матејевцу.¹⁴ Нема података ни да је у ранијим бунама манастир Габровац имао овакву улогу. Организација је наводно користила манастирске просторије за смештај оружја пренетог из Кнежевине Србије 1877. године.¹⁵ Свештеника Петра Икономовића, лице које је иницијативом владе Кнежевине Србије рукоположено и постављено за једног од предводника организације, османске власти држале су затвореног у подрумској скривници манастира током 1875. године.¹⁶

Манастир је задобио и карактеристике меморијалног топоса. Милан Ђ. Милићевић забележио је предање да је постојећи храм подинут

monastery's dormitory was built.⁹ The wall paintings at the Holy Trinity Church were also done during this restoration.

During the 19th century, the Monastery of Gabrovac played an important role not only in the religious, but also in the social and political life of the Christian community of Niš. In the action of Hussein Pasha provoked by the Greek uprising in 1821, when Metropolitan Melentije II with more prominent priests was killed, priest Marjan Popović avoided being executed by hiding into a barrel at the pantry of the Monastery of Gabrovac.¹⁰ In 1838, the monastery served as a refuge for inhabitants of Niš since there was a plague epidemic in the city.¹¹

In addition, there are certain statements saying that at the beginning of 1874 the Monastery of Gabrovac was also the meeting place for an organisation of volunteers founded by the Old Serbia School and Teacher Committee. The organisation, led by Nikola Kole Rašić, has been named in the historiography as the Committee of Niš.¹² The purpose of this organisation was to bring together volunteers and to maintain communication with the government of the Principality of Serbia, as well as to conduct educational and propaganda activities of the Committee. The activity of the Committee that spread over the entire territory of the Sanjak of Prizren has not been studied in more detail. The initial meetings held at the homes of Niš residents and at traditional inns were moved during 1874–1875 to surrounding villages and monasteries.¹³ The monasteries throughout the diocese of Niš were important places of gathering of the rebels also during the preparation and organisation of revolts in 1835 and 1841. The main centres were the Church of the Ascension of Christ and the Monastery of Saint John in Gornji Matejevac.¹⁴ There is also no data as to whether the Monastery of Gabrovac played such a role in the earlier revolts.

Apparently, the organisation used the monastery premises for the storing of arms transferred from the Principality of Serbia in 1877.¹⁵ Priest Petar Ikonović, an individual who was ordained and appointed as one of the leaders of the organisation, was incarcerated by the Ottoman authorities in the

¹⁰ Гагулић 1979: 3.

¹¹ Гагулић 1985: 103.

¹² Станковић 1937: 15–19; Андрејевић 1996: 123.

¹³ Андрејевић 1973: 178–179.

¹⁴ Уп. Андрејевић 1988.

¹⁵ Станковић 1937: 18.

¹⁶ Гагулић 1979: 16.

⁹ Каниц 1885: 183.

¹⁰ Гагулић 1979: 3.

¹¹ Гагулић 1985: 103.

¹² Станковић 1937: 15–19; Андрејевић 1996: 123.

¹³ Андрејевић 1973: 178–179.

¹⁴ Сomp: Андрејевић 1988.

¹⁵ Станковић 1937: 18.

на темељу немањићке задужбине посвећене Богородици,¹⁷ које су пренели и потоњи истори-чари.¹⁸ Немањићко порекло приписивано је цркви и због налаза једног печата у порти манастира, који је потом послат у манастир Дечане.¹⁹ Оваква предања имала су и прагматичну намену, јер је истицање старости манастира након обнове Пећке патријаршије обезбеђивало уважавање код османских власти, али је једновременно допринело и развоју и неговању култова оснива-ча.²⁰ Мноштво борби вођено је током 1877. године у околини манастира, а Горица и Габровачки вис препознати су као најслабије одбрамбене тачке града.²¹ Меморијални карактер манастира Габровац допуњује предање да су погинули војници сахрањени у порти манастира, о чему не постоје сведочанства у виду обележја.²²

*

Црква Свете Тројице је једнобродна грађевина са полукружном апсидом на истоку, нешто ужом од ширине наоса. Цркви је на западној страни придодат отворени дрвени трем. Наос цркве подељен је на пет травеја уским пиластрима, који се у нивоу свода испољавају као ребра. У најнижој зони између пиластара формирани су лукови прислоњени уз северни односно јужни зид. Пиластри својом дужином умањују распон свода. Широки свод је додатно ојачан дрвеним затегама. Прозорски отвори налазе се у центру ових лукова. Храму се приступа кроз улаз на западној страни, јужној из најзападнијег травеја, док постоји улаз и на северној страни. Трем почиња на дрвеним стубовима, ограђен је ниским сокомлом и наткривен тросливним кровом, нешто нижим од покривача цркве. Форма једнобродног храма подељеног пиластрима налази паралеле у црквеном градитељству Кнежевине Србије између 1818. и средине века.²³ Међутим, дубина прислоњених лукова налази паралеле у градитељству XVI и XVII века,²⁴ какво се среће и окружењу Ниша и Заплању, Доњем Драговљу,

monastery's priest hole in the cellar during 1875.¹⁶

The monastery also acquired the characteristics of a memorial topos. Milan Milićević recorded a legend that the current church had been built on top of the foundations of a Nemanides endowment dedicated to the Mother of God,¹⁷ which has been repeated by subsequent historians.¹⁸ The Nemanides origin was attributed to the church also because of a find in the shape of a seal from the yard of the monastery that was later sent to Dečani monastery.¹⁹ Such legends also had a pragmatic purpose, since the emphasising of the age of the monastery, after the restoration of the Patriarchate of Peć, ensured respect among the Ottoman authorities, while also contributing for a while to the development and cherishing of the founder cult.²⁰ Numerous battles were fought during 1877 in the vicinity of the monastery; Gorica and Gabrovački Vis were recognised as the weakest defence points of the city.²¹ The memorial character of the Monastery of Gabrovac is additionally supplemented by the oral account that the perished soldiers were buried in the monastery yard, but there are no markers to this effect.²²

*

The Holy Trinity Church is a single-nave building with a semi-circular apse in the east that is somewhat narrower than the width of the naos. On the west side of the church, there is an added open wooden porch. The naos of the church is divided into five bays by narrow pilasters that turn into ribs at the level of the vault. In the lowest zone, between the pilasters, there are blind arches formed on the north and the south walls which reduce the span of the vault with their depth. The wide vault is additionally reinforced by wooden braces. The window openings are positioned in the centre of these arches. The church is entered through the doorway on the west side, its south section is entered from the most western bay, while there is also an entrance on the north side. The porch rests on wooden pillars, it is fenced off by a low socle and covered by a triple pitched roof that is somewhat lower than the roof of the church. The form of the single-nave church divided by pilasters has parallels

¹⁷ Милићевић 1884: 258.

¹⁸ Каниц 1985: 183; Ловрић 1927: 40.

¹⁹ Каниц 1985: 184.

²⁰ Медаковић 1974: 218.

²¹ Врховна команда 1879: 62–63.

²² Каниц 1985: 183.

²³ Вујовић 1986: 110.

²⁴ Шупут 1984: 88–89.

¹⁶ Гагулић 1979: 16.

¹⁷ Милићевић 1884: 258.

¹⁸ Каниц 1985: 183; Ловрић 1927: 40.

¹⁹ Каниц 1985: 184.

²⁰ Медаковић 1974: 218.

²¹ Врховна команда 1879: 62–63.

²² Каниц 1985: 183.

Бабичком, Сићеву.²⁵ Оваква паралела могла би указивати на ранији датум настанка постојеће грађевине, на којој се јасно виде изведене исправке у виду проширења прозорских отвора и јужног улаза.

*

Зидно сликарство у цркви Свете Тројице настало је 1875. године, што је забележено на бројним приложничким натписима. Изузетак чини сликарство нише протезиса, настало 1862. године.²⁶ Натписи доносе и потписе аутора живописа. У траци која окружује представу Богородице Шире од Небеса у конхи апсиде стоји РХ : КОС : ІАКОВ 1875. Представа Теодора Тирона на источном зиду потписана је у форми РХ : КОС : ІАКОВ 1875. Опширан натпис о осликавању цркве налази се на западном зиду наоса, над улазом који у њега води из трема и гласи: ІЗ РХКОІУ МАРКАМИНОВЕА Н: 1875 А() АПР. 23. У првом натпису препознаје се скраћена форма потписа сликара Константина Јаковљевића. Своје пуно име идентичном палеографијом оставио је у зидном сликарству цркве у Гркињи (1875)²⁷ и касније у Пасјану (1892), као и на иконама у манастиру Драганац (1892).²⁸ Потпис на западном зиду јасно показује име Марка Минова, сликара познатог у литератури,²⁹ који је на простору Нишке епархије потпис оставио у цркви Светог Илије у Печењевцу. Презиме сликара на потпису у габровачкој цркви читано је као Милосављевић,

in the ecclesiastical architecture of the Principedom of Serbia between 1818 and the middle of the century.²³ However, the depth of the blind arches has its own parallels in the architecture of the 16th and the 17th centuries²⁴ that is also found in the surroundings of Niš and the region of Zaplanje and villages of Donje Dragovlje, Babičko and Sićevo.²⁵ Such parallel could suggest an earlier date when the present building was first constructed, since there are clearly visible alterations in the form of expanded window openings and the south doorway.

*

The wall paintings at the Holy Trinity Church were created in 1875 which was marked on numerous donor inscriptions. The paintings in the niche of the prothesis, made in 1862, are an exception.²⁶ The inscriptions also bear the signatures of the authors of the paintings. In the ribbon that encircles the depiction of Our Lady of the Sign in the apse's conch there is "РХ : КОС : ІАКОВ 1875" and the depiction of Theodore Tiron on the east wall was signed in the form of "РХ : КОС : ІАКОВ 1875." An extended inscription about the painting of the church may be found on the west wall of the naos, above the entrance leading into it from the porch and it reads: ІЗ РХКОІУ МАРКА МИНОВЕА Н: 1875 А() АПР. 23. In the first inscription we may recognise the abbreviated form of the signature of painter Konstantin Jakovljević who left his full name using identical paleography in the wall painting of a church in Grkinja (1875)²⁷

²⁵ Уп. Пејић 2003.

²⁶ Гагулић 1969: 144.

²⁷ Марковић 2019: 50.

²⁸ Женарју Рајовић 2014: 187–188.

²⁹ Василиев 1965: 292.

²³ Вујовић 1986: 110.

²⁴ Шупут 1984: 88–89.

²⁵ Сomp: Пејић 2003.

²⁶ Гагулић 1969: 144.

²⁷ Марковић 2019: 50.



2. Потпис сликара у конхи апсиде

2. Painter signature in the apse's conch

што је доводило до проблема идентификације сликара.³⁰

Константин Јаковљевић и Марко Минов били су зографи пореклом из Галичника и де-ловали су у оквиру исте тајфе. Тајфи је, између осталих, припадао и Милош Јаковљевић, чија се делатност на простору Нишке епархије везује за заједнички рад са поменутиим сликарима.³¹ Означени су као припадници рода Бундовски, што су често додавали уз потпис.³² О породичним везама припадника тајфе се нагађа.³³ Извесно је да се Марков отац, Мино, 1865. године из Галичника преселио у Карађој (Катафито), село смештено између Сереза и Неврокопа (Гоце Делчев).³⁴ Пажњу изазива податак да је Марко Минов био ожењен сестром архимандрита манастира Светог Јована Претече у месту Горњи Брод код Сереза, Теодосија, потоњег скопског митрополита.³⁵ Архимандрит Теодосије је од 1875. године обављао функцију намесника нишког митрополита Виктора.³⁶

Делатност Константина Јаковљевића на простору Нишке епархије забележена је од 1871. године, када на иконостасу цркве Светог Георгија у заплањском селу Горњи Барбеш наизменично потписује иконе са Милошем Јаковљевићем.³⁷ Константин Јаковљевић је израдио и зидно сликарство цркве Успења Богородице у Гркињи 1875. године са Анастасом Стефановићем.³⁸ Између 1887. и 1892. године активност Константина Јаковљевића забележена је у окружењу Гњилана и Витини.³⁹

Марко Минов се на простору Нишке епархије први пут помиње у једном запису на књизи Апостол, која му је поклоњена 1868. године, као ђаку *йойисанија* у цркви у Бунушком Чифлуку, док Милош Јаковљевић израђује иконе и зидне слике у овом храму.⁴⁰ Потпис овог зографа,

and later in Pasjan (1892), as well as on icons at the monastery of Draganac (1892).²⁸ The signature on the west wall clearly shows the name of Marko Minov, a painter known in literature,²⁹ who left his signature on the territory of the diocese of Niš at the Church of St. Elijah in Pečenjevac. The surname of the painter in the signature at the church of Gabrovac used to be read as Milosavljević, which lead to issues concerning the identification of the painter.³⁰

Konstantin Jakovljević and Marko Minov were fresco and icon painters from Galičnik who operated within the same artistic group. Among other people, the group also included Miloš Jakovljević whose activity on the territory of the diocese of Niš is linked to the joint work with the said painters.³¹ They were marked as members of the Bundovski family, which they often added alongside the signature.³² The family ties of the members of the artistic group may only be guessed.³³ It is certain that the father of Marko, Mino, moved in 1865 from Galičnik to Karaćoj (Katafito), a village tucked between Serres and Nevrokop (Gotse Delchev).³⁴ The attention of the researchers is caught by the fact that Marko Minov was married to a sister of archimandrite of the Monastery of Saint John the Forerunner in the village of Gornji Brod near Serres, Teodosije, who was subsequently the Metropolitan of Skopje.³⁵ From 1875, Archimandrite Teodosije was appointed to the function of the deputy of the Metropolitan of Niš, Viktor.³⁶

The activity of Konstantin Jakovljević on the territory of the diocese of Niš was recorded from 1871, when he alternately signed the icons at the iconostasis of the Church of Saint George in the village in Zaplanje region, Gornji Barbeš, with Miloš Jakovljević.³⁷ Konstantin Jakovljević also did the wall paintings at the Church of the Assumption of the Theotokos in Grkinja in 1875, together with Anastas Stefanović.³⁸ Between 1887 and 1892, the

³⁰ Дељанин 1985: 134; Андрејевић 1996: 122; Стошић 2006: 433; приликом рецентног публикувања натписа аутори су се оградиле од оваквог читања али нису ни понудили прецизнију варијанту: Милић, Алексић 2020: 66.

³¹ Николовски 1984: 20.

³² Василиев 1965: 292.

³³ Димитров 2010: 456.

³⁴ Димитров 2010: 456.

³⁵ Димитров 2010: 453.

³⁶ Димевски 1965: 40–43.

³⁷ Гагулић 1969: 136.

³⁸ Гагулић 1969: 136; Марковић 2019: 150.

³⁹ Женају Рајовић 2017: 86–87.

⁴⁰ Гагулић 1967: 126.

²⁸ Женају Рајовић 2014: 187–188.

²⁹ Василиев 1965: 292.

³⁰ Дељанин 1985: 134; Андрејевић 1996: 122; Стошић 2006: 433; during a recent publication of the inscriptions, the authors distanced themselves from this reading, but they did not offer a more precise variant: Милић, Алексић 2020: 66.

³¹ Николовски 1984: 20.

³² Василиев 1965: 292.

³³ Димитров 2010: 456.

³⁴ Димитров 2010: 456.

³⁵ Димитров 2010: 453.

³⁶ Димевски 1965: 40–43.

³⁷ Гагулић 1969: 136.

³⁸ Гагулић 1969: 136; Марковић 2019: 150.

осим у Габровцу, налази се и у цркви Светог Илије у Печењевцу, где је израдио зидно сликарство у периоду између 1873. и 1875. године. Као припадници тајфе, Константин Јаковљевић и Марко Минов засигурно су у различитој мери учествовали у радовима које потписује Милош Јаковљевић у црквама у Габровцу (иконе на иконостасу потписао је 1863), Гркињи (иконостас, 1867), Кнез Селу (1870), Горњем Барбешу (1871) и Бунушком Чифлуку (1872). На основу иконографских паралела и специфичне изведбе, овој радионици може се приписати и ауторство непотписаног зидног сликарства цркве Успења Богородице у Доњем Међурову, коју је осветио митрополит Виктор 1872. године. Почевши од 1876. године, Марко Минов потписује дела зидног сликарства са братом Теофилом, рођеним око 1852. године, и ти радови се везују за околину Неврокопа и Мелника. Конкретно, реч је о зидном сликарству у црквама Светог Георгија у Доњој Сушици (1876), Успења Богородице у селу Лици (1880–1885), Светог Николе у Црвеном Брегу (1882), Светог Димитрија у Тешову, Светог Николе у Долену (1887), Богородице Животоносног Источника у Капатову (1888), те Светог Кирила и Методија у Багреници (1889).⁴¹

*

Зидно сликарство цркве Свете Тројице у Габровцу изведено је тако да, у складу са традиционалношћу, у потпуности покрива унутрашње зидове храма, као и западну фасаду цркве. Приликом избора сцена поштована је симболичка топографија простора храма, потребе ритуала и специфични захтеви наручилаца. Сликаство у наосу изведено је у три зоне, изузев сокла, који је остао без сликаних представа. Тематски репертоар зона усклађен је са симболиком храма као слике света, при чему сводови представљају небеску сферу, док су нижи делови ближи земаљском.⁴² Поштована је и симболичка топографија храма и хијерархија тема и светитеља. Поетика зидног сликарства цркве Свете Тројице у складу је са зографским моделом сликарства, који је у потпуности доминантан на простору Нишке епархије до 1878. године. Овакав модел сликарства, који почива на традиционалности и учествује у визуелном креирању култова, био је

activity of Konstantin Jakovljević was recorded in the surroundings of Gnjilane and in Vitina.³⁹

The first time Marko Minov is mentioned on the territory of the diocese of Niš was in an inscription on the Apostle that was in 1868 given to him as the student of the *popisanije* at the church in Banuški Čifluk, while Miloš Jakovljević did the icons and the wall paintings at this church.⁴⁰ In addition to Gabrovac, the signature of this painter may also be seen in the Church of Saint Elijah in Pečenjevaca where he did the wall paintings in the period between 1873 and 1875. As members of the artistic group, Konstantin Jakovljević and Marko Minov certainly to a different degree took part in the works signed by Miloš Jakovljević, in the churches in Gabrovac (he signed the icons at the iconostasis in 1863), Grkinja (the iconostasis, 1867), Knez Selo (1870), Gornji Barbeš (1871) and Banuški Čifluk (1872). On the basis of the iconographic parallels and the specific execution, this workshop may also be attributed with the authorship of the unsigned wall paintings at the Church of the Assumption of the Theotokos in Donje Međurovo, consecrated by Metropolitan Viktor 1872. Starting from 1876, Marko Minov signed wall paintings together with his brother Teofil, born around 1852, and these works are linked to the surroundings of Nevrokop and Melnik. Concretely, this concerns the wall paintings at the churches of Saint George in Donja Sušica (1876), Assumption of the Theotokos in village Lika (1880–1885), Saint Nicholas in Crveni Breg (1882), Saint Demetrius in Tešovo, Saint Nicholas in Dolen (1887), Mother of God the Life-Giving Source in Kapatovo (1888) and Saint Cyril and Methodius in Bagrenici (1889).⁴¹

*

The wall paintings at the Holy Trinity Church in Gabrovac were done in such a way that, in line with the tradition, they fully cover the interior walls of the church, as well as the west facade of the church. When selecting the scenes, the symbolic topography of the church's space was fully respected, as well as the needs linked to the rites and the specific demands of the ordering party. The paintings in the naos were done in three zones, except for the socle that was left without painted depictions. The thematic repertoire of the zones was aligned with the symbolism of the church as the image of the world, in which the vaults

⁴¹ Уп. Димитров 2010.

⁴² Пајсијевић 1855: 4–5.

³⁹ Женарју Рајовић 2017: 86–87.

⁴⁰ Гагулић 1967: 126.

⁴¹ Comp. Димитров 2010.



3. Исус Христѹос, деѣла Свѣѣ Троѣѣ

3. Jesus Christ, a detail from the Holy Trinity

погодан за изражавање савремених ставова цркве, као и хришћанске заједнице у процесу формирања локалног и националног идентитета.⁴³

Активну улогу у уобличавању програма зидног сликарства цркве Свете Тројице имала је заједница верника. У формално-правном смислу заједницу је представљала црквено-школска општина. Надлежност над манастиром Габровац имала је нишка црквено-школска општина, која је одређивала туторе из реда мирјана.⁴⁴ На челу нишке црквено-школске општине односно синода, како је још ово тело називано, налазио се намесник митрополита, док су већину чланова чинили истакнути трговци. Синод је, између осталог, имао надлежност при изградњи и опремању храмова кроз обезбеђивање средстава, ангажовање градитеља и сликара, набавку и старање о покретном инвентару.⁴⁵ Веза Марка Минова са архимандритом Теодосијем, који је, извесно, био на челу лесковачког синода,⁴⁶ могла је утицати на велики број ангажмана тајфе Бундовски на простору читаве епархије.

Верници су такође индивидуално и непосредно учествовали у формулацији програма сликарства цркве Свете Тројице кроз приложнички чин. У програму се издваја и креирање меморије на ктитора обнове, Косту Тодоровића, вероватно дугогодишњег татора храма, с обзиром на

represent the firmament, while the lower sections are closer to the earthly sphere.⁴² The selection also respected the symbolic topography of the church and the hierarchy of the themes and saints. The poetics of the wall paintings at the Holy Trinity Church is in line with the zographic painting model that was completely predominant on the territory of the diocese of Niš until 1878. Such painting model, which rests upon the traditional approach and takes part in the visual creation of cults, was suitable for expressing the contemporary positions of the Church, as well as the Christian community, within the scope of forming the local and national identity.⁴³

The local community of believers played an active part in the shaping up of the wall painting programme at the Holy Trinity Church. In the formal and legal terms, the community was represented by the church and school municipality. It was the church and school municipality of Niš that was in charge of the Monastery of Gabrovac and they designated the custodians from among the laymen.⁴⁴ The church and school municipality of Niš or the Synod, as this body also used to be called, was headed by the metropolitan deputy, while the majority of the members comprised prominent merchants. Among other things, the Synod was in charge during the construction and equipping of churches, by providing funds, engaging builders and painters, procuring and taking care of the movable inventory.⁴⁵ The link between Marko Minov and Archimandrite Teodosije, who certainly headed the Synod of Leskovac,⁴⁶ could have had the impact on the large number of engagements of the Bundovski artistic group throughout the entire diocese.

The members of the congregation individually and directly also took part in the formulation of the painting programme at the Holy Trinity Church through their acts of donation. The creating of the memory of the ktitor of the restoration, Kosta Todorović, probably a long-term custodian of the church taking into account that he was still alive in 1869, stands out within the programme.⁴⁷ For the purpose of liturgical memory, the individual and the family, different depictions were donated by inn-owners Todor Mitić and Vučko Savić, grocery

⁴³ Makuljević 2003: 390.

⁴⁴ Милићевић 1878: 232.

⁴⁵ О надлежностима нишког синода в. Хаџи-Васиљевић 1928: 338.

⁴⁶ Радосављевић 2009: 98.

⁴² Пајсиевић 1855: 4–5.

⁴³ Makuljević 2003: 390.

⁴⁴ Милићевић 1878: 232.

⁴⁵ О надлежностима нишког синода: Хаџи-Васиљевић 1928: 338.

⁴⁶ Радосављевић 2009: 98.

⁴⁷ Comp: Војиновић 1985: 118.

то да је био у животу и 1869. године.⁴⁷ У сврху литургијске меморије, појединца и породице, појединачне представе су приложили механџије Тодор Митић и Вучко Савић, бакалин Стефан Јовановић, Шпиридон Домов у *сѿомен* сина Тодора, Мара Шпиридонова, доктор Панајот из Лесковца, Пера Цветков у *сѿомен* сина Николе, Филип Јовановић, Таса Стрелџија са сином Лазаром, Миле Станковић са женом у *сѿомен* сина Јована, Миле Милић Баталка, као и две личности које се презивају Младенов, чија имена није могуће у целости реконструисати. Сотериолошки мотив истиче се у приложничком натпису Тодора Станковића, исписаном на чеоној страни ребра централног свода: (У) ОБРАѢ ОВѢ ПРИЛОЖН. ЗА СПОМ() ТОДОР СТАНКОВИ() () ГДИ СОХРАНИ ЕГО САС Ч(). Приложништво је имало и социјалну улогу, те приложнички натписи осликавају хијерархију и структуру заједнице. Међу приложницима се, осим припадника занатлија и трговаца, који су традиционално носиоци патронажног механизма, издваја Тодор Станковић као носилац јавне функције. Станковић је од 1871. био ангажован као редактор српских текстова листа *Призрен*, службеног гласила Призренског вилајета, коме је административно припадала и Нишка нахија.⁴⁸ Током 1875. године преузео је вођење Нишког комитета приликом одсуства Колета Рашића, који је боравио у Србији.⁴⁹ Активности су се односиле на обавештавање Одбора за школе и учитеље у Старој Србији о догађајима у Нишу и околини, као и на пренос новца и књига за потребе Одбора.⁵⁰

Упркос развијеној комуникацији, подаци до којих се дошло досадашњим истраживањима не указују на непосредну помоћ Србије приликом обнове манастира и осликавања цркве Свете Тројице.

*

Програм сликарства олтарског простора изведен је у три зоне, док су у самој апсиди формиране две зоне. Калоту апсиде заузима убицајена предства Богородице Шире од Небеса. Прву зону сликарства олтарске апсиде чини низ фронтално постављених светитеља, северно по-

shop owner Stefan Jovanović, Špiridon Domov to the *memory* of his son Todor, Mara Špiridonova, doctor Panajot from Leskovac, Pera Cvetkov to the *memory* of his son Nikola, Filip Jovanović, Tasa Strelđija with his son Lazar, Mile Stanković with his wife to the *memory* of their son Jovan, Mile Milić Batalka, as well as two individuals with surname Mladenov whose names cannot be fully reconstructed. The soteriological motive stands out in the donation inscription of Todor Stanković written on the front side of the central vault's rib "() У ОБРАѢ ОВѢ ПРИЛОЖН. ЗА СПОМ() ТОДОР СТАНКОВИ() () ГДИ СОХРАНИ ЕГО САС Ч()." The act of donation also played a social role and thus the donation inscriptions reflect the hierarchy and the structure of the community. In addition to the members of craftsmen and merchants who were traditionally carriers of the patron mechanism, Todor Stanković who was a holder of a public function stands out among the donors. From 1871, Stanković was engaged as an editor of the Serbian texts in the *Prizren* newspaper, the official gazette of the Vilayet of Prizren that in administrative terms also included the Nahiye of Niš.⁴⁸ During 1875, he took over the heading of the Committee of Niš during the absence of Kole Rašić who was in Serbia.⁴⁹ The activities were linked to informing the Old Serbia School and Teacher Committee about the events in Niš and its surroundings, as well as about the transfer of money and books for the needs of the Committee.⁵⁰

Despite the developed communication, the data that we have been collected by the research conducted so far does not suggest any direct assistance of Serbia during the restoration of the monastery and the painting of the Holy Trinity Church.

*

The painting programme in the altar was carried out in three zones, while in the apse itself there are two zones. The calotte of the apse is taken by the usual depiction of Our Lady of the Sign. The first zone of the paintings in the altar's apse includes a number of frontally positioned saints, starting on the north with the depiction of Saint Sava, followed by Saint Simeon the Myrrh-Gusher, Saint Spyridon, Bishop of Trimythous, Saint Nicholas of Myra, continuing south of the window with depictions of Saint Stefan, King of Dečani, Saint Athanasius of Alex-

⁴⁷ Уп. Војиновић 1985: 118.

⁴⁸ Лилић 1997: 56.

⁴⁹ Андрејевић 1973: 179.

⁵⁰ Вулићевић 2013: 223, 227.

⁴⁸ Лилић 1997: 56.

⁴⁹ Андрејевић 1973: 179.

⁵⁰ Вулићевић 2013: 223, 227.

чиње представом Светог Саве, следи Свети Симеон Мироточиви, Свети Спиридон Тримитунски, Свети Никола Мирликијски, наставља се јужно од прозора, где су приказани Свети Стефан краљ Дечански, Свети Атанасије Александријски, те поново Свети Никола Мирликијски и Свети Спиридон Тримитунски.

Богородица Ши́ра од Небеса (ЊѢРЪ ЪЖНА ШИРШАА СНЕБЕСЪ) приказана је на златној позадини, допојасно, док јој је на грудима у шестокракој звезди Христос Емануило, који благосиља обема рукама. Богородица је одевена у плаву тунику, преко које је црвени мафорион, док су код Христа боје одежди инвертоване. Трака у дну представе носи цитат тропара Богородици: ПРОРОЦИ ПРОПОВѢДАШ АПО НАХ() І МЫ БЪРОВАХОМЪ БОГОРОДНЦЪ А ВОСТННЪ СЪШЪ() ТЪМ Н ВЕАНУАЕМ РЪЖТВО ТВОЕ. Представа је фланкирана фигурама анђела, који носе свитке са натписом (читака само са северне стране): ХТРО СВѢТЛЕНШАА. У дну композиције исписан је приложнички натпис: ПРИЛОЖИЛЪ ИЗ НИШ МЕАНЖНА ТОДОРЪ Х- МИТИНЪ Н ВЪЧКО СЪВНЪ Н БАКАЛИНЪ СТЕФАНЪ ИВЪАНОВНЪ РЪ : КОС :АКОВ 1875. Програмски, Богородица Ши́ра од Небеса је стандардно решење сликарства полукалите апсиде, које препоручују ерминије код храмова код којих не постоји купола над олтарским простором.⁵¹ Симболизује људску природу Христа и божанско оваплоћење.⁵² Кореспондира са литургијском функцијом олтарског простора као места на коме се освештава тело и крв Христова.⁵³ Пратећи текст тропара указује и на глорификацију цркве, која се приказује кроз њен лик.⁵⁴ Припадници тајфе Бундовски извели су идентично решење полукалите у црквама у Белову, Златолисту, Тешову и Тополници (Милош Јаковљевић).⁵⁵

Свети Сава (С. СЪВЪ АРХИЕПИСКОП) приказан је у старијој доби, краће седе косе и дуге браде, главе окренуте благо улево. Десном руком благосиља, док у левој држи развијени свитак без натписа. Одевен је у архијерејски орнат, који по својој форми одговара савременој одежди архијереја. Преко дуге тунике са епитрахилем носи пурпурни сакос оперважен траком у златовезу, преко кога је омофор. На глави му је златна митра

andria and again Saint Nicholas of Myra and Saint Spyridon, Bishop of Trimythous.

Our Lady of the Sign (ЊѢРЪ ЪЖНА ШИРШАА СНЕБЕСЪ) is shown against the golden background, in half-length, with Christ Immanuel in a six-pointed star on her chest blessing with both hands. The Virgin is dressed in a blue tunic over which there is a red maphorion, while the colours of the garments of Christ are inverted. The ribbon at the bottom of the depiction exhibits a quotation from a hymn to the Virgin “ПРОРОЦИ ПРОПОВѢДАШ АПО НАХ() І МЫ БЪРОВАХОМЪ БОГОРОДНЦЪ А ВОСТННЪ СЪШЪ() ТЪМ Н ВЕАНУАЕМ РЪЖТВО ТВОЕ.” The depiction is flanked by figures of angels carrying scrolls with inscription (readable only on the north side) “ХТРО СВѢТЛЕНШАА.” At the bottom of the composition there is a written donor inscription “ПРИЛОЖИЛЪ ИЗ НИШ МЕАНЖНА ТОДОРЪ Х- МИТИНЪ Н ВЪЧКО СЪВНЪ Н БАКАЛИНЪ СТЕФАНЪ ИВЪАНОВНЪ РЪ : КОС :АКОВ 1875 1875.” In terms of the programme, Our Lady of the Sign constitutes a standard solution for the painting of the apse’s semi-calotte, recommended by the hermeneia for the churches where there is no dome above the altar area.⁵¹ It symbolises the human nature of Christ and the Divine Incarnation.⁵² It corresponds to the liturgical function of the altar area as the place where the body and the blood of Christ is blessed.⁵³ Following the text of the troparion, it also points at the glorification of the church that is shown through her image.⁵⁴ Members of the Bundovski artistic group executed the same solution for the semi-calotte at the churches in Belovo, Zlatolist, Tešovo and Topolnica (Miloš Jakovljević).⁵⁵

Saint Sava (С. СЪВЪ АРХИЕПИСКОП) is shown at an older age, with shorter gray hair and a long beard, and with his head turned slightly to the left. He is blessing with his right hand, while in his left hand he is holding an open scroll without any inscription. He is dressed into an archiereus chasuble, which by its form corresponds to the modern garments of the high priests. Over a long tunic with an epitachelion he wears a purple sakkos bordered with a golden embroidered ribbon with an omophorion over it. He had a golden mitre with a cross on his head. The depiction of Saint Sava departs from the traditional model.⁵⁶ It is done in line with the solutions estab-

⁵¹ Василиев 1977: 62.

⁵² Brenk 2010: 10–11, 76, 110.

⁵³ Пајсијевић 1855: 4.

⁵⁴ Поповић 1995: 77.

⁵⁵ Димитров 2009: 62.

⁵¹ Василиев 1977: 62.

⁵² Brenk 2010: 10–11, 76, 110.

⁵³ Пајсијевић 1855: 4.

⁵⁴ Поповић 1995: 77.

⁵⁵ Димитров 2009: 62.

⁵⁶ Comp: Ђоровић Љубинковић 1956–57: 81.



4. Свѣтѣи архіеѣискоѣ Сава и Свѣтѣи Симеон
Мироѣочиви

са крстом. Приказ Светог Саве одступа од традиционалног модела.⁵⁶ У складу је са решењима установљеним у зографској пракси путем штампаних предлога, превасходно Стематографије, који су стандардизовани укључивањем у текстове ерминија.⁵⁷ Овакво решење, које се ослања на барокну поетику величајности, било

4. Holy Archbishop Sava and Saint Simeon the
Myrrh-Gusher

lished in the zographic practice by printed templates, primarily Stematografia, which were standardised by being included into the hermeneia texts.⁵⁷ Such a solution that rests on the Baroque poetics of grandeur was in line with the nature of the ecclesiastical cult of this saint among the Slavic population living in the Ottoman Empire.⁵⁸

⁵⁶ Уп. Ћоровић-Љубинковић 1956–1957: 81.

⁵⁷ Грозданов 1991: 217–224.

⁵⁷ Грозданов 1991: 217–224.

⁵⁸ Куюмџиев 2015: 342–343.

је у складу са природом црквеног култа овог светитеља међу словенским становништвом у Османској империји.⁵⁸

Свети Симеон Мироточиви (С. СИМЕОН МИРОТОЧИВИ) приказан је фронтално, дуге седе браде и бадемастих очију. Одевен је у одећу великосхимника са кукољицом на глави. У десној руци му је бројаница, док у левој држи развијени свитак. Иконографија Светог Симеона, приказаног као великосхимника, прати решење установљено током протеклих векова, условљено прослављањем ове личности као светог монаха.⁵⁹ Иконографија је прихваћена и у барокним програмима, те је пут њеног усвајања у зографској пракси идентичан представи Светог Саве. Иконографски модели употребљени за приказ Светог Саве и Светог Симеона обликовани су за потребе стварања пантеона националних светитеља за потребе верско-политичког програма Карловачке митрополије у сврху одбране верског и политичког идентитета.⁶⁰

Постављање Светог Симеона лево од Светог Саве указује на намеру њиховог приказивања као светитељског пара, насупрот хорском приказивању према распореду службе. Овакав образац формиран је у иконопису и зидном сликарству током нововековног периода, у складу са означавањем у литургијској и похвалној књижевности као светитеља сједињених духом, заговорника исте идеје.⁶¹ У барокним програмима, из којих је модел непосредно преузет, светитељски пар приказиван је кроз идеју о оснивању националне цркве, што је преношено и путем графика штампаних у Хиландару, које су биле у циркулацији међу хришћанским становништвом.⁶² Константин Јаковљевић извео је према истоветном иконографском обрасцу овај светитељски пар у наосу цркве у Пасјану, с тим што је код архиепископа митра изостала, те је свитак замењен затвореним Јеванђељем.⁶³

Свети Спиридон (С. СПИРИДОН ТРИМІТЗНСКИ) приказан је фронтално, дуге седе браде и краће косе. Одевен је у архијерејски орнат доминантно загасито црвених тонова, са карактеристичном конусном капом од прућа на глави. Десни-

Saint Simeon the Myrrh-Gusher (С. СИМЕОН МИРОТОЧИВИ) is shown frontally, with a long gray beard and almond-shaped eyes. He wears the garment of the great schima monk with a head cover. In his right hand he holds a rosary, while in his left hand there is an open scroll. The iconography of Saint Simeon shown as the great schima monk follows the solution established during the past centuries and caused by the celebration of this individual as the holy monk.⁵⁹ The iconography was accepted in the Baroque programmes as well and therefore the path of its adoption in the zographic practice is identical to that of the depiction of Saint Sava. The iconographic models used for the depictions of Saint Sava and Saint Simeon were shaped for the needs of creating a pantheon of national saints that was necessary for the religious and political programme of the Metropolitanate of Karlovac for the purpose of defending the religious and political identity.⁶⁰

The placing of Saint Simeon left of Saint Sava suggests an intention to depict them as a saintly pair, as opposed to the choir-like depiction in line with the sequence of the service. Such a template was formed in the icon painting and the wall painting during the modern historical period, in line with their designation in the liturgical and panegyric literatures as the saints united by the spirit and advocates of the same idea.⁶¹ In the Baroque programmes from which the model was directly taken over, the saintly pair was depicted through the concept concerning the founding of the national church, which was also conveyed by graphics printed in Hilandar that were in circulation among the Christian population.⁶² Konstantin Jakovljević painted this saintly pair in the naos of the church in Pasjan in accordance with the identical iconographic template, with a difference that the mitre is missing in the case of the archbishop, while the scroll was replaced by a closed Gospel.⁶³

Saint Spyridon (С. СПИРИДОН ТРИМІТЗНСКИ) is shown frontally, with a long gray beard and shorter hair. He wears an archiereus chasuble with predominantly dull reddish tones and has a characteristic conical head cover made of reeds. He is blessing with his right hand, while carrying a scroll in his left hand. The depiction of Saint Spyridon may have a number of functions and thus several iconographic

⁵⁸ Куюмджиев 2015: 342–343.

⁵⁹ Петковић 2007: 70–71.

⁶⁰ Тимотијевић 1998: 389.

⁶¹ Петковић 2007: 74.

⁶² Уп. Давидов 1971: 167.

⁶³ Ženarju Rajović 2017: 369.

⁵⁹ Петковић 2007: 70–71.

⁶⁰ Тимотијевић 1998: 389.

⁶¹ Петковић 2007: 74.

⁶² Comp. Давидов 1971: 167.

⁶³ Ženarju Rajović 2017: 369.



5. Свети Стефан, краљ Дечански

5. Saint Stefan, King of Dečani

цом благосиља, док му је у левој руци развијен свитак. Представа Светог Спиридона може имати низ функција и тиме више иконографских видова.⁶⁴ Константин Јаковљевић определио се за иконографско решење које представља општи приказ Светог Спиридона у складу са улогом ове представе у хору светитеља. Представа Светог Спиридона Тримитунског (с. СПИРІДОН ТРІМІТЋНСКИ) на јужној страни допуњена је архијерејском палицом са змијским главама.

Свети Никола Мирликијски (с. НИКОЛА МИРЛИКИНСКИ) приказан је у оквиру северног и јужног низа, истоветне физиономије, карактеристичне кратке седе браде и набораног чела.

aspects.⁶⁴ Konstantin Jakovljević opted for an iconographic solution that depicts the general image of Saint Spyridon, in line with the role of this depiction within the choir of saints. The depiction of Saint Spyridon, Bishop of Trimythous (с. СПИРІДОН ТРІМІТЋНСКИ) on the south side was supplemented with an archiereus rod with snake heads.

Saint Nicholas of Myra (с. НИКОЛА МИРЛИКИНСКИ) is depicted within the north and the south sequences with the same physiognomy, the characteristic short gray beard and wrinkled forehead. The depictions are significantly damaged. The saint wears a sakkos of green tones, that is, of red tones in the case of the south depiction (с. ІКОЛА МІРЛІКІСКИ), with a mitre on his head. Like Saint Spyridon, his right hand is making the gesture of blessing, while the left hand is holding an open scroll with no inscription. The presenting of Saint Nicholas and Saint Spyridon was never done in the form of a saintly pair, but their joint depiction is comparatively frequent. It stems from the fact that these are two almost equally revered saints of the same order. Konstantin Jakovljević shows them in this way in the church in Grkinja, in an altered iconographic aspect, in line with the request of the donor and the function of the depictions.⁶⁵

Saint Stefan of Dečani (с. СТЕФАН() (А)Н) was depicted in the ruler's chasuble, with a longer brown beard. He is holding an upright sceptre in his left hand and has a crown on his head the shape of which is difficult to ascertain on account of the amalgamation of the colours with the nimbus's pigment. The appearance of the depiction of Saint Stefan of Dečani was in line with the prevalence of the folk and ecclesiastical cults of this saint, the centre of which was the Monastery of Dečani.⁶⁶ The connection between the population of Niš with the monastery was kept by pilgrimage journeys, when artificial objects were transferred.⁶⁷ In line with this, the template for the solution for this depiction in the church in Gabrovac can be linked to a chalcographic cliché from the monastery's treasury, made in Vienna in 1846.⁶⁸ The cult of King Stefan of Dečani was maintained in Niš by a direct influence of the

⁶⁴ Петијевић 2014: 71; Erdeljan 2019: 95–96.

⁶⁵ Марковић 2019: 154.

⁶⁶ About the cult of King Stefan of Dečani, see: Хаци-Васиљевић 1922; Филиповић 1937; Вукановић 1937; Марјановић-Душанић 2007.

⁶⁷ Шакота 1984: 200.

⁶⁸ Шакота 1984: 316.

⁶⁴ Петијевић 2014: 71; Erdeljan 2019: 95–96.

Представе су знатно оштећене. Одевен је у сакос, зелених, односно црвених тонова у случају јужне представе (с. НИКОЛ МІРАЇКІСКИ), са митром на глави. Попут Светог Спиридона, десна шака му је у гесту благослова, док је у левој развијени свитак без натписа. Приказивање Светог Николе и Светог Спиридона никада се није формирало као светитељски пар, али је њихово заједничко представљање сразмерно често. Проистекло је из чињенице да су у питању два готово једнако поштована светитеља истог реда. Константин Јаковљевић их приказује на овај начин у цркви у Гркињи, у измењеном иконографском виду, у складу са захтевом приложника и функцијом представа.⁶⁵

Свети Стефан Дечански (с. СТЕФКР() ЈАН) приказан је у владарском орнату, дуже смеђе браде. У левој руци држи уздигнути скиптар, док му је на глави круна, о чијем облику је тешко судити због стапања боје са пигментом нимба. Појава представе Светог Стефана Дечанског била је у складу са распрострањеношћу народног и црквеног култа овог светитеља, чије средиште је био манастир Дечани.⁶⁶ Веза становништва Ниша са манастиром одржавана је посредством поклоничких путовања, када је вршен и трансфер артифицираних објеката.⁶⁷ У складу са тим, може се предложак за решење ове представе у габровачкој цркви довести у везу са једним бакорезним клишеом из ризнице манастира, израђеним у Бечу 1846. године.⁶⁸ Култ Стефана Дечанског одржаван је у Нишу непосредним утицајем манастирског братства посредством метоха.⁶⁹ У манастир се одлазило из бројних разлога, али је доминирао аспект култа Дечанског као светог владара, те је у Нишу најчешће означавао као Свети Краљ.⁷⁰ Култ је током ходочашћа попримао истористичке одлике.⁷¹ У локалној колективној и културној меморији Стефан Дечански се истиче као владар чијом заслугом је Ниш ушао у састав српске средњовековне државе.⁷² На простору Нишке епархије представа Стефа-

monastery's brotherhood thanks to a metochion.⁶⁹ There were numerous reasons to go to the monastery, but they were all dominated by the aspect of the cult of King Stefan of Dečani as the holy ruler and thus in Niš he was most often called the Holy King.⁷⁰ During the pilgrimages, the cult obtained characteristics of Historicism.⁷¹ In the local collective and cultural memories, King Stefan of Dečani is emphasised as the ruler thanks to whom Niš became a part of the Serbian medieval state.⁷² On the territory of the diocese of Niš, the depiction of King Stefan of Dečani appears in the wall paintings in the Church of the Ascension of Our Lord in Gornji Matejevac within the choir of the national saints. He appears as a pair with sister Jelena in the wall paintings in the church of the Monastery of Saint John close to the same village. Marko Minov painted him in the shape of a bust in the naos of the Church of Saint Elijah in Pečenjevac. King Stefan of Dečani will also be painted by Miloš Jakovljević in the naos of a church in Topolnica, Bulgaria in 1874, as one of four prominent Christian emperors.⁷³

The appearance of Serbian saints within the choir created in the altar apse is justified by them being mentioned in the services, which is corroborated on the territory of the diocese of Niš by the presence of *Srbljak*, the 1861 edition, in the church treasures.⁷⁴ The presence of saints who do not come from among the ranks of high priests was certainly impacted by the legend about the Nemanides origin of the monastery. The only parallel known so far may be found in the Church of Saint Nicholas in village Reljevo near Samokov, the founding of which is also associated with nobleman Hrelj, the ktetor of Rila Monastery.⁷⁵

The depiction of Saint Athanasius of Alexandria (с. АНТАНАСИЈА АЛЕКСАНДРІ) has been preserved only as a bust. The saint is shown without a mitre, slightly bald and with a short gray beard. He wears a yellow chasuble and is turned slightly to the left. He is blessing with his right hand, while holding an open scroll in his left hand. Including Saint Athanasius here may be interpreted by grouping him with Saint Nicholas and Saint Spyridon. A composition formed

⁶⁵ Марковић 2019: 154.

⁶⁶ О култу Стефана Дечанског в. Хаци-Васиљевић 1922; Филиповић 1937; Вукановић 1937; Марјановић-Душанић 2007.

⁶⁷ Шакота 1984: 200.

⁶⁸ Шакота 1984: 316.

⁶⁹ Шапчанин 1879; Гагулић 1968: 3.

⁷⁰ Гагулић 1968: 3.

⁷¹ Гагулић 1968: 2; Марјановић-Душанић 2007: 491.

⁷² Уп. Андрејић 1995: 286.

⁶⁹ Шапчанин 1879; Гагулић 1968: 3.

⁷⁰ Гагулић 1968: 3.

⁷¹ Гагулић 1968: 2; Марјановић-Душанић 2007: 491.

⁷² Сопр: Андрејић 1995: 286.

⁷³ Димитров 2009: 131.

⁷⁴ Требјешанин 1982: 285.

⁷⁵ Гергова 2000: 16.



6. Свети АѠанасије Александријски и Свети Никола
Мирликијски (дејтаљ)

6. Saint Athanasius of Alexandria and Saint Nicholas
of Myra (detail)

на Дечанског јавља се у зидном сликарству цркве Вазнесења Христовог у Горњем Матејевцу у оквиру хора националних светитеља. Појављује се у пару са сестром Јеленом у сликарству цркве манастира Светог Јована надомак истог села. Марко Минов изводи га у виду попрсја у наосу цркве Светог Илије у Печењевцу. Стефана Дечанског насликаће и Милош Јаковљевић у наосу цркве у Тополници 1874. године, као једног од четворице истакнутих хришћанских царева.⁷³

Појава српских светитеља у оквиру хора формираног у олтарској апсиди оправдана је њиховим помињањем у службама, које је на простору Нишке епархије потврђено присуством Србљака, издања из 1861. године, у црквеним ризницама.⁷⁴ На присуство светитеља који нису из редова архијереја свакако је утицало предање о немањихком пореклу манастира. Једина за сада позната паралела налази се у селу Рељово

in this way could also justify the double representation of these saints. The origin of this solution could be looked for in the joint depiction of the three saints on account of their role in the ecclesiastical history. Namely, on account of their active role at the First Council of Nicaea, they have become the symbols of the fight for the catholicity.⁷⁶ Such an assumption may also be supported by the fact that this event was shown on the west wall of the Holy Trinity Church.

The choir of saints in the altar apse replaced the traditional depiction of the conducting of the holy liturgy in accordance with the practice developed in the Baroque painting.⁷⁷ Having obtained the form of a choir of saints by placing the figures frontally, the function of the depictions becomes didactic and the painted personalities are presented as the paragons for the hierarchy.⁷⁸ Emphasising the idea of catholicity and the personality of the founders of

⁷³ Димитров 2009: 131.

⁷⁴ Требјешанин 1982: 285.

⁷⁶ Comp: Walter 1992: 209–210.

⁷⁷ Тимотијевић 1994: 68.

⁷⁸ Макуљевић 2006: 113.

код Самокова у цркви Светог Николе, чије се оснивање такође доводи у везу се властелином Хрељом, ктитором Рилског манастира.⁷⁵

Педстава Светог Атанасија Александријског (С. АНТАНАСИЈА АЛЕКСАНДРІ) очувана је само у попрсју. Светитељ је приказан без митре, проћелав и кратке седе браде. Одевен у жути орнат са омофором, окренут је благо у лево. Десницом благосиља, док левом држи развијени свитак. Укључивање Светог Атанасија може се тумачити груписањем са Светим Николом и Светим Спиридоном. Тако формирана композиција могла би оправдати и двоструко приказивање ових светитеља. Порекло оваквог решења могло би се тражити у заједничком приказивању тројице светитеља због њихове улоге у црквеној историји, који су због активног учешћа на Никејском сабору постали симболи борбе за правоверност.⁷⁶ Овакву претпоставку може аргументовати и чињеница да је овај догађај приказан на западном зиду цркве Свете Тројице.

Хор светитеља у олтарској апсиди заменио је традиционалну представу служења свете литургије у складу са праксом развијеном у барокном сликарству.⁷⁷ Добивши форму хора светитеља фронталним постављањем фигура, функција представа постаје дидактичка, насликане личности представљене су као узор јерархији.⁷⁸ Истицање идеје правоверности и личности оснивача националне црквене организације било је у складу са актуелним токовима на простору Нишке епархије. Наиме, у црквено-правном погледу епархија је била под управом Бугарске егзархије, док је вођен процес за успостављање црквене управе према тежњама Београдске митрополије.⁷⁹ У процесу је учествовао и Тодор Станковић.⁸⁰

Прву зону сликарства источног зида чине представе светих ђаконa. Приказани су у целој фигури, одевени у стихар са ораром и држе отворене свитке у рукама. Северно је ниша протези-са оставила простор за приказ само Светог архиђаконa Стефана (СТЫН АРХИДНАКОН СТЕФАН), који је окренут фронтално. Две представе архиђаконa на јужном делу источног зида постављене су

the national ecclesiastical organisation was in line with the current trends present on the territory of the diocese of Niš. Namely, in ecclesiastical and legal terms, the diocese was under the administration of the Bulgarian Exarchy, while there was an ongoing process aimed at establishing ecclesiastical administration in accordance with the aspirations of the Metropolitanate of Belgrade.⁷⁹ Todor Stanković also took part in this process.⁸⁰

The first zone of the paintings on the east wall comprises the depictions of holy deacons. They were shown as full figures, dressed in a sticharion with an orar, and holding open scrolls in their hands. To the north, the prothesis niche left enough space for the depiction only of the holy archdeacon Stefan (СТЫН АРХИДНАКОН СТЕФАН), who is shown frontally. The two depictions of archdeacons in the south part of the east wall are positioned in such a way that they flank the niche of the diaconicon. The inscriptions that they are marked with are not legible. The deacon shown in the south is turned with his body posture slightly to the north, towards the centre of the apse.

The paintings in the niche of the prothesis preceded chronologically the overall painting of the church, as a necessary segment for the liturgy. The concurrent creation of these paintings and the iconostasis point at Miloš Jakovljević as the author. The painted layer has been significantly damaged by moisture and humidity, and therefore it is impossible to talk about the details. In the centre of the niche there is a depiction of Jesus the Bread of Life. Christ is painted in a chalice, as a bust, with pronounced bleeding wounds. To the left and right from the chalice, there are depictions of the Mother of God and John the Baptist who are addressing Christ in prayer. The depiction that serves as a reminder to the Passion of Christ on Golgotha, with the representative role of the Mother of God and John the Forerunner in the conveying of prayers, constitute a frequent part of the programme for the prothesis established by the means of the iconography of the books that list the late individuals who need to be mentioned in prayers.⁸¹

The second zone of the wall paintings on the east wall is located on the surface of the arch above the apse's conch. The middle field with the depiction of cherubs is flanked by two fields each on the north and

⁷⁵ Гергова 2000: 16.

⁷⁶ Уп. Walter 1992: 209–210.

⁷⁷ Тимотијевић 1994: 68.

⁷⁸ Макуљевић 2006: 113.

⁷⁹ Слијепчевић 1981: 585.

⁸⁰ Станковић 1996: 14–15.

⁷⁹ Слијепчевић 1981: 585.

⁸⁰ Станковић 1996: 14–15.

⁸¹ Гергова 2002: 66.

је насликан у путиру, допојасно са истакнутим ранама које крваре. Лево и десно од путира приказани су Богородица односно Јован Крститељ, које се молитвено обраћају Христу. Представа којом се врши сећање на голготско страдање Христа, уз заступничку улогу Богородице и Јована Претече у преношењу молитви, учестали је део програма протезиса установљена посредством иконографије поменика.⁸¹

Друга зона живописа источног зида смештена је на површини лука изнад конхе апсиде. Средишње поље са представом херувима фланкирано је по двема пољима са северне и јужне стране. Северно је приказан Сабор арханђела, следи представа неидентификованог светитеља, јужно су постављене представе Светог Трифуна и Светог Теодора Тирона.

У представи Сабора арханђела (СОБОРЪ-АРХАНГЕЛСКИ) војска бестелесних сила окупљена око штита са Христовим ликом предвођена је арханђелом Гаврилом, одевеним у хитон и химатион, непознатим арханђелом у средишту у ђаконском орнату и арханђелом Михаилом северно, приказаним у пуној војној опреми са уздигнутим мачем у слободној руци. У дну стоји приложнички натпис: ПРИЛОЖИШ () СТОБЪ: СЪПРЪ() КОСТАДИНКА () ИДЕШШ () АЦВЕТА. Иконографија прати старије решење приказивања ове најчешће приказиване сцене из циклуса Арханђела.⁸² Представа је нашла своје место у живопису цркве Свете Тројице као одраз личне побожности. Утицајно учење о анђелима Псеудо-Дионизија Аеропагита преношено је кроз црквене проповеди широком кругу верника. Подстицано је једнако поштовање свим редовима анђела, али се арханђели издвајају у личној побожности као заштитници и непосредни преносиоци порука и молитви.⁸³ Распрострањеност култа арханђела у Нишу показује и посвета саборног храма Светим арханђелима, што објашњава и истакнут положај ове представе у програму сликарства цркве Свете Тројице.

Следи представа непознатог светитеља (СТЫИ). Дуга драпирана туника, коју светитељ носи преко хитона, и развијени свитак у руци, на који указује слободном руком, говоре да је реч о старозаветном пророку.

Свети Трифун (СТЫИ ТРИФУНЪ) приказан је младолик, дуге смеђе косе, окренут благо удесно,



8. Сабор Светијих арханђела

8. Synaxis of Archangels

his function as the saint who is addressed through hymnography for the purpose of conveying a prayer linked to love and harmony, and thus he is also considered a protector of the family.⁸⁵

Saint Theodore Tiron (СТЫИ ()ДОР ТИРОНЪ) is shown in a landscape, in the form of an equestrian depiction. The horse is adorned and shown with its front legs up, facing north. The saint is dressed like an ancient soldier, with a gold armour and a red cloak that flutters behind him. He is holding the reigns with his left hand, while piercing with his right hand a beast in the shape of a snake-like crea-

⁸¹ Гергова 2002: 66.

⁸² Габелић 1991: 56.

⁸³ Врачански 1868.

⁸⁵ Гергова 2019: 35.

са карактеристичним атрибутима, мученичким крстом и косиrom. Приложнички натпис у дну гласи: ИЗЪНІШЪ ПРИЛОЖИИ ТЪЖА МАРА ШПИРИДОНОВА 1875. Иконографско решење са карактеристичним атрибутом прати препоруке ерминија.⁸⁴ Прилагање представе овог светитеља од стране жене није честа појава. Свети Трифун, насликан у поменутој форми, доминатно је поштован као заштитник усева и винограда, механијског и качарскогзаната. Ипак, ретко се бележи и његова функција као светитеља коме се кроз химнографију обраћа у сврху преношења молитве повезане са љубављу и хармонијом, те се сматра и заштитником породице.⁸⁵

Теодор Тирон (СТЫН (О)ДОР ТИРОНЪ) приказан је у пејзажу, у виду коњаничке представе. Коњ је окићен, приказан уздигнутих предњих ногу, усмерен ка северу. Светитељ је одевен попут античког војника, са златним оклопом и црвеним плаштом, који вијори за њим. Левом руком држи узде, док десном пробија немау у виду змијоликог створења, које се налази под копитама коња. Приложнички натпис налази се у левом делу слике и гласи: ПРИЛОЖИО Г~ ШПИРИДОНЪ ДОМОВЪ ЗА СИННА ТОДОРЪ ЗА ДШЕВНО СПАСЕНИ() 1875 РХ : КОС : ІАКОВ. Иконографија Светог Теодора Тирона на коњу проистиче из народних веровања везаних за култ овог светитеља. Тодорова субота, празник када се прославља овај светитељ, везује се за култ мртвих и силе ада и од светитеља се очекује заштита од демонских сила. Поред тога, заштитник је поткивара и коња.⁸⁶ У програму зидног сликарства Габровца нашао се као одраз приватне побожности, као лични заштитник у складу са аналогijом у имену.

Трећу зона живописа чини једно лучно завршено поље у врху источног зида. Представа Свете Тројице (ОТН (О)ІА ТРЇНЦА) приказана је тако да су у овом пољу насликани Бог Отац и Исус Христос, док се представа Светог духа налази у темену свода олтарског травеја. Бог Отац и Исус Христос насликани су на плавој позадини, постављени на златне облаке, окружени мандорлама, са звездастим нимбовима иза главе. Бог Отац насликан је у иконографском типу Старца дана, дуге седе косе и браде, леве руке положене на сферу. Десно од њега, односно северно од прозора, који се налази у средишту поља, при-

ture that is located under the hooves of the horse. The donor inscription is on the left-hand side of the painting and it reads: ПРИЛОЖИО Г~ ШПИРИДОНЪ ДОМОВЪ ЗА СИННА ТОДОРЪ ЗА ДШЕВНО СПАСЕНИ() 1875 РХ : КОС : ІАКОВ. The iconography of Saint Theodore Tiron on a horse comes from folk legends linked to the cult of this saint. Theodore's Saturday, a feast when this saint is celebrated is linked to the cult of the dead and the forces of the Hades, while the saint is expected to provide protection against demonic forces. In addition, he is also the protector of farriers and horses.⁸⁶ He found his place within the wall painting programme in Gabrovac as a reflection of private piousness, as a personal protector in line with the analogy in the name.

The third zone of the wall paintings comprises an arched field on the top of the east wall. The depiction of the Holy Trinity (ОТН (О)ІА ТРЇНЦА) is shown in such a way that God the Father and Jesus Christ are painted in this field, while the depiction of the Holy Spirit is in the crown of the altar bay's vault. God the Father and Jesus Christ are painted against the blue background, placed on golden clouds, surrounded by mandorlas, with starry nimbus above their heads. God the Father is painted according to the iconographic type of the Ancient of Days, with gray hair and beard, and with his left hand placed on a sphere. To the right from him, that is, to the north from the window that is in the middle of the field, there is a depiction of Jesus Christ. He is shown in a starry mandorla, sitting on clouds, with Thrones under his feet. The right hand of Christ rests on a wooden cross that is of the same height as the figure of Christ, while holding an open Gospel in his left hand. The Holy Spirit is shown in the shape of a dove, depicted in profile, with its head turned towards Christ. It is surrounded by a mandorla of light that has a starry shape, with the rays of light accentuated with black die. It is positioned against a blue background the north and south ends of which are accentuated with a reddish ochre tone. The solution constitutes a type of the formulation of the Baroque triangular composition of the Holy Trinity, accommodated to the needs of the orthodox church dogma on the emanation of the Holy Spirit, as well as the glorification of the redeeming role of Christ.⁸⁷ Positioning of this depiction in this place suits the needs of the liturgical act where the prayers are a form to

⁸⁴ Василиев 1976: 72.

⁸⁵ Гергова 2019: 35.

⁸⁶ Ђорђевић 1958: 358.

⁸⁶ Ђорђевић 1958: 358.

⁸⁷ Comp: Тимотијевић 1996: 302–303.

казан је Исус Христос како у звездастој мандорли седи на облацима, са престолима под ногама. Десна рука Христа ослоњена је на дрвени крст висине једнаке фигури Христа, док му је у левој отворено јеванђеље. Свети дух представљен је у виду голуба, приказаног у профилу, главе окренуте ка Христу. Окружује га светлосна мандорла звездастог облика, светлосних зрака, наглашених црном бојом. Налази се на плавој позадини, чији су северни и јужни крај наглашени црвенкастоокер тоном. Решење представља вид формулације барокне троугаоне композиције Свете Тројице, прилагођене потребама догме православне цркве о произилажењу Светог духа, као и глорификацији искупитељске улоге Христа.⁸⁷ Постављање представе на овом месту одговара потребама литургијског чина где се у молитвама обраћа тројном лицу Бога.⁸⁸ Сама представа Светог духа фланкирана је паровима херувима, међу којима се налазе по три медаљони са речима херувимске песме ЋБА. Непосредно кореспондира са реалним дешавањем у том простору, литургијом, током које певање херувимске песме истиче значење цркве као земног неба.⁸⁹

Прву зону сликарства бочних зидова чине представе у полукружно завршеним пољима, која формирају прислоњени лукови, као и представе у троугаоним пољима над луком. Представа Светог цара Константина и царице Јелене (С.~ () К0() ИИ С.~. ЦРЦА ЈЛЕНА) смештена је у оквиру нише северног зида. Облик простора условио је да, уместо у целој фигури, како је приказан цар Константин, царица Јелена буде представљена допојасно. Композиција прати устаљено иконографско решење, које се задржало и у зографским круговима, у коме се овај светитељски пар приказује држећи Часни крст међу собом.⁹⁰ Одевени су у владарске орнате, са крунама на главама, и слободним рукама држе скиптре. Програмски представа кореспондира са светитељима из лозе Немањића. Свети Симеон и Сава као оснивачи српске цркве изједначавани су са утемељивачима црквене организације код Ромеја. Константин и Јелена истицани су у родословима као преци династије, што је условило извесну повезаност представа у програмима зидног сликарства.

address the tripartite face of God.⁸⁸ The very depiction of the Holy Spirit is flanked by pairs of cherubs among which there are three medallions each with the lyrics of the cherub song “ЋБА.” This corresponds directly with the realistic event in that space, the liturgy, during which the singing of the cherub song accentuates the meaning of the church as the earthly heaven.⁸⁹

The first zone of the paintings on the side walls includes depictions in the semi-circularly finished fields created by blind arches, as well as depictions in triangular fields above the arches. The depiction of the Holy Emperor Constantine and Empress Helen (С.~ () К0() ИИ С.~. ЦРЦА ЈЛЕНА) is placed within the frame of the niche on the north wall. The shape of the space made it necessary that instead of being presented as a whole figure, like Emperor Constantine, Empress Helen was shown as a bust. The composition follows the usual iconographic solution that was predominant in the zoographic circles in which this saintly pair was shown holding the Honourable Cross between themselves.⁹⁰ They are dressed in ruler chasubles with crowns on their heads, while holding sceptres in their free hands. In terms of its programme, the depiction corresponds to the saints from the Nemanides dynasty. Saint Simeon and Saint Sava, as the founders of the Serbian Church, were equated with the founders of the church organisation among the Byzantine Greeks; Constantine and Helen were specified in the genealogies as the ancestors of the dynasty, which created a certain associative link among the depictions in the wall painting programmes from the Middle Ages.⁹¹ Later, the bishop of Niš, Nikanor, will put Constantine and Helen among the national saints and designate them as Serbs who came from Niš.⁹²

In the space above the niche, there are depictions of Holy Prince Lazar to the west and Holy Miloš Obilić to the east. They are shown as a saintly pair, facing each other, with the beginning of the donor inscription “ПРИЛОЖИ” written like an arch around the painted cross between the two of them. While most of the inscriptions in the church have been damaged, in this case it is easy to discern preparatory lines for the writing of the name of the donors that were never written. Holy Prince Lazar (С. ЛАЗАРЪ) is

⁸⁷ Уп. Тимотијевић 1996: 302–303.

⁸⁸ Пајсијевић 1855: 26.

⁸⁹ Пајсијевић 1855: 35.

⁹⁰ Уп. Цветковски 2013: 274.

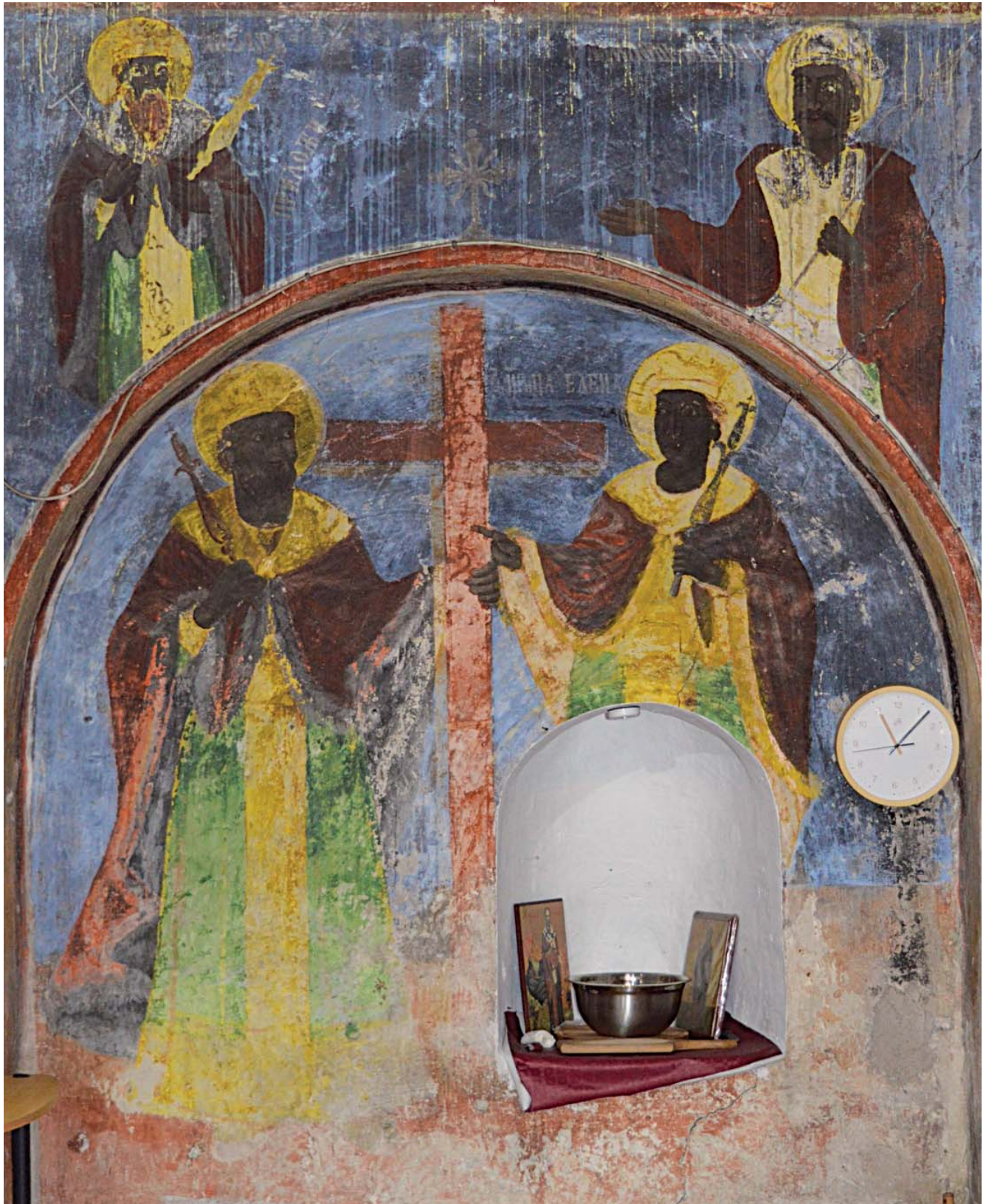
⁸⁸ Пајсијевић 1855: 26.

⁸⁹ Пајсијевић 1855: 35.

⁹⁰ Сопр: Цветковски 2013: 274.

⁹¹ Ђоровић Љубинковић 1956–57: 81.

⁹² Ружичић 1893.



9. Свѣтѣи цар Констѣантинѣи и царица Јелѣна са Свѣтѣим
кнезом Лазарѣм и Милошѣм Обилићѣм

9. Holy Emperor Constantine and Empress Helen with
Holy Prince Lazar and Holy Miloš Obilić



10. Свѣта ѿри јерарха са ѿроком Јоном и
нејознајим ѿроком

10. Three Holy Hierarchs with prophet Jonah and an
unknown prophe

тва од средњег века.⁹¹ Касније ће Константина и
Јелену епископ нишки Никанор сврстати међу

shown as a full figure, but on account of the arched
ending of the niche he is cut in the lower part. He is
depicted with long brown hair and beard, dressed in
a purple sakkos bordered with a golden ribbon, over

⁹¹ Ђоровић-Љубинковић 1956–1957: 81.

националне светитеље и означити их као Србе пореклом из Ниша.⁹² На простору изнад нише смештене су представе Светог Лазара западно, односно Светог Милоша Обилића источно. Приказани су у виду светитељског пара, окренути један ка другом, док је почетак приложничког натписа ПРИЛОЖИ исписан лучно око осликаног крста међу њима. Док је већи број натписа у храму оштећен, у овом случају јасно се препознају припремне линије за исписивање имена приложника која нису написана. Свети Лазар (С. ЛАЗАРЪ) приказан је у целој фигури, због лучног завршетка нише пресеченој у доњем делу. Насликан је са дугом смеђом косом и брадом, одевен у пурпурни сакос оперважен златном траком, преко кога носи хермелински огртач. На глави му је отворена круна, у десној руци држи крст, док му је у левој приказан скиптар. Уместо уобичајене иконографије кефалофора, како се кнез Лазар под утицајем Стематогграфије приказује у оквиру хорова националних светитеља,⁹³ одабран је приказ који исказује мученички статус светитеља, који је задобио пострадањем у Косовском боју.⁹⁴

Актуелност косовског мита и његова везаност за националну идеологију обезбедиле су свеprisутност култа кнеза Лазара, који се ширио из манастира Врдник као центра, због присуства моштију.⁹⁵ На простору Османског царства се као центар култа међу словенским становништвом који је утицао на развој националне свести Срба и Бугара издвојио манастир Хиландар, у коме је негован култ у складу са ктиторством спољне припрате.⁹⁶ Кнез Лазар као ктитор спољне припрате насликан је у живопису из 1803. године, док се у хору светитеља на северном зиду нашао и Милош Обилић.⁹⁷ Марко Минов изводи представу кнеза Лазара у попрсју у сликарству наоса цркве Светог Илије у Пећењевцу.

Свети Милош Обилић (С. МИЛОШ ОБИЛИЋ) приказан је голобрад, дугих повијених бркова и кратке косе, истакнутих бадемастих очију и

which he wears an ermine cloak. He has an open crown on his head and is holding a cross in his right hand, while having a sceptre in his left hand. Instead of the usual cephalophore iconography, the way in which under the influence of Stemmatografia Prince Lazar is shown within the choirs of national saints,⁹³ here we have a depiction that expresses the martyr status of the saint which he acquired by perishing in the Battle of Kosovo.⁹⁴

The importance of the myth of Kosovo and its relation to the national ideology have ensured the omnipresence of the cult of Prince Lazar that spread from the Monastery of Vrdnik as the centre, on account of his relics kept there.⁹⁵ On the territory of the Ottoman Empire, the centre of the cult of the Slavic population that influenced the development of the national awareness of the Serbs and Bulgarians was the Monastery of Hilandar which cultivated the cult in line with the ktetorship of the exonarthex.⁹⁶ Prince Lazar as the ktetor of the exonarthex was painted in the frescoes from 1803, while the choir of saints on the north wall also includes Miloš Obilić.⁹⁷ Marko Minov did the depiction of the bust of Prince Lazar within the wall paintings in the naos of the Church of Saint Elijah in Pečenjevaca.

Holy Miloš Obilić (С. МИЛОШ ОБИЛИЋ) was shown with no beard, with long twisted moustache and short hair, with pronounced almond-shaped eyes and dark eye-brows. He wears the armour of an ancient soldier with a long red cloak that covers his shoulders and arms, following the iconography of the holy warriors. Instead of a helmet, he wears a soft cap with its top bent backwards. He is holding a raised spear in his left hand, while pointing to the depiction of Prince Lazar with his right hand. The cap is a relict of the symbolic costume of heavenly nobility in which holy warriors were depicted. This emphasised their role in the iconomy of salvation.⁹⁸ Within the zographic model based painting, Miloš Obilić was depicted only a few more times, in the narthex of the catholicon of the Monastery of Hilandar, the porch of the Holy Saviour Church

⁹² Ружичић 1893.

⁹³ Уп. Хан 1958.

⁹⁴ Павловић 1965: 120.

⁹⁵ Макуљевић 2003: 199.

⁹⁶ Пример ширења култа је делатност хиландарског монаха Кирила Пејчиновића, који обнавља манастир Светог Антанасија у Пологу, по предању, задужбину кнеза Лазара, и саставља кнежево житије. Уп. Пејкиновић 1974: 48–50.

⁹⁷ Хиландарац 1997: 88.

⁹³ Comp: Хан 1958.

⁹⁴ Павловић 1965: 120.

⁹⁵ Макуљевић 2003: 199.

⁹⁶ An example for the spreading of the cult is the activity of Hilandar monk Kiril Pejčinović who restored the Monastery of Saint Athanasius in Polog which was according to the tradition an endowment of Prince Lazar and he [the monk] wrote the prince's hagiography. Comp: Пејкиновић 1974: 48–50.

⁹⁷ Хиландарац 1997: 88.

⁹⁸ Смолчић Макуљевић 2009, 72–73.

тамних обрва. Одевен је у оклоп античког војника, са дугим црвеним огртачем, који прекрива рамена и руке, по узору на иконографију святих ратника. Уместо шлема, на глави има меку капу, врха повијеног уназад. Левом руком држи уздигнуто копље, док десном указује на представу кнеза Лазара. Капа представља реликт симболичког костима небеске властеле у којој су приказивани свети ратници, чиме се истицала њихова улога у икономији спасења.⁹⁸ Милош Обилић је у оквирима сликарства зографског модела насликан још само неколико пута, у припрати католикона манастира Хиландар, трему цркве Светог Спаса у Кучевишту, у цркви села Кшање код Куманова и припрати цркве Вазнесења Христовог у Горњем Матејевцу северно од Ниша.⁹⁹ Представа у габровачком храму настала је вероватно по узору на горњоматејевачку, насликану 1870. године.

Култ Милоша Обилића се и у околини Ниша развијао у складу са народним култом развијеним у Косовској котлини, који је у области Лаба добијао и аспект црквеног култа.¹⁰⁰ Негован је превасходно кроз народну епику, која је креирала лик Милоша Обилића, који је служио као *exemplum virtutis*, пре свега, будућих бораца за ослобођење.¹⁰¹ У околини Ниша народна епика негована је и певањем уз гусле, које се одвијало и у црквеним портама, коме су присуствовали само мушкарци.¹⁰² Издање збирке *Јуначке народне ђесме*, штампано у Београду 1850. године, могло се наћи у црквеним ризницама.¹⁰³ Гусларска традиција задржала се у Горњем Матејевцу до Првог светског рата. Косовски мит негован је у Нишу и околини и посредством литературе из Кнежевине Србије. Богослови четврте године из Ниша јављају се и међу претплатницима дела *Биџика Косовојолска 1389. године* из 1870. године.¹⁰⁴ Оваква литература је, према Милошу Милојевићу, цензурисана од стране егзархијске црквене управе.¹⁰⁵ Аналогије између средњовековних хероја, на које је меморија сачувана у народном предању, и савремених војника познате у током

in Kučevište, in the church of village Kšanje near Kumanovo and the narthex of the Church of the Ascension of Our Lord in Gornji Matejevac north of Niš.⁹⁹ The depiction in the church in Gabrovac was probably created after the paragon from Gornji Matejevac, painted in 1870.

In the region around Niš, the cult of Miloš Obilić developed in line with the national cult that spread in Kosovo basin, which in the area of the Lab river also had the aspect of an ecclesiastical cult.¹⁰⁰ It was cultivated primarily through the folk epics that created the image of Miloš Obilić who served as the *exemplum virtutis* primarily for the future liberation warriors.¹⁰¹ Around Niš, the folk epics were also cultivated by being sung alongside the sounds of the *gusle* [a single-string traditional music instrument] that also took place in the churchyards and that was attended only by men.¹⁰² An issue of the collection *Јуначке народне ђесме* [Heroic folk songs], printed in Belgrade in 1850, could be found in the church treasuries.¹⁰³ The *gusle* tradition survived in Gornji Matejevac until WWI. The myth of Kosovo was cultivated in Niš and its surroundings also thanks to the literature coming from the Principedom of Serbia. Theology students attending the last year of the faculty from Niš appear among the subscribers of *Биџика Косовојолска 1389. године* [The 1389 Battle of Kosovo] from 1870.¹⁰⁴ According to Miloš Milojević, such literature was censored by the exarchal church administration.¹⁰⁵ There were well-known analogies between the medieval heroes, the memory of whom has been preserved in the folk tradition, and the contemporary soldiers during the Serbian – Ottoman wars in 1876–1878.¹⁰⁶ The militaristic character of the cult of Miloš Obilić in Niš is corroborated by his visualisation in Gornji Matejevac and Gabrovac, the centres of conspirator organisations.

The niche of the north wall is taken by the depiction of Three Holy Hierarch. The saints whose joint cult was established in the 11th century are depicted in accordance with the usual iconographic template. They were painted as full figures, dressed in archiereus chasubles with mitres on their

⁹⁸ Смолчић Макуљевић 2009: 72–73.

⁹⁹ Радовановић 1929: 14; Дељанин 1985: 133–135; Стошић 2006: 432–433.

¹⁰⁰ Павловић 1965: 192.

¹⁰¹ Марковић: у штампи.

¹⁰² Марковић: у штампи.

¹⁰³ Требјешанин 1982: 287.

¹⁰⁴ Војиновић 1985: 118.

¹⁰⁵ Требјешанин 1982: 270.

⁹⁹ Радовановић 1929: 14; Дељанин 1985: 133–135; Стошић 2006: 432–433.

¹⁰⁰ Павловић 1965: 192.

¹⁰¹ Марковић: in print.

¹⁰² Марковић: in print.

¹⁰³ Требјешанин 1982: 287.

¹⁰⁴ Војиновић 1985: 118.

¹⁰⁵ Требјешанин 1982: 270.

¹⁰⁶ Comp: Ђорђевић 1902 106–118.

српско-турских ратова.¹⁰⁶ На милитаристички карактер култа Милоша Обилића у Нишу указује и његова визуелизација у Горњем Матејевцу и Габровцу, средиштима завереничких организација.

Нишу северног зида заузима представа Света три јерарха. Светитељи чији је заједнички култ установљен у XI веку приказани су према устаљеном иконографском обрасцу. Насликан су у целој фигури, одевени у архијерејски орнат, са митрама на главама. Свети Григорије Богослов (С. ГРИГОРИА) приказан је лево, благо окренут ка средишту сцене. Представљен је као старац седе косе и браде. У левој руци држи свитак са натписом: УЗРААДО ѿ ПРЕСТѢН ПРЕЧТѢН. Средишња фигура Светог Јована Златоустог (С. ИѠАНН) окренута је фронтално. Светитељ је приказан младог лика, кратке смеђе косе и браде. У левој руци држи архијерејску палицу, завршену змијоликим главама, симболом мудрости. Свети Василије Велики (С. ВАСИЛИА) приказан је благо окренут улево, представљен као зрео човек, дуге смеђе косе и браде. Држи развијени свитак са натписом. Природа култа и заједничког прослављања тројице архијереја као установитеља догмата православне вере условила је да ова представа постане амблематски исказ његове одбране.¹⁰⁷ Програмски она кореспондира са низом архијереја на јужном делу апсиде.

Поље изнад нише решено је идентично као на јужном зиду, представом светитељског пара, који су положајем тела и гестовима руку један ка другом. Овде су у питању старозаветне личности. Источно је приказан Свети пророк Јона (СТНИ~ ПРК ИѠНА), тамне косе и браде, одевен у зелену тунику и пурпурни огртач. Сликара је у овом случају одступио од препорука ерминија, као и старије иконографске праксе, на основу чега би пророк био насликан ћелав и седе браде.¹⁰⁸ Насупрот пророку Јони, приказан је непознати свети пророк (СТНИ~ ПРК), као старац седе браде, одевен у црвену тунику, са окер огртачем. Приложнички натпис исписан је око сликаног белог крста у средишњем, најужем делу поља и гласи: ПРИЛОЖИ ДОКТОР ПАНАЮТ ИЗ ЛЕСКОВАЦ ЗА ДВШЕВНОЕ СПАСЕННЕ 1875.

Сликаство у источном пољу јужног зида је оштећено. Представа је потпуно бледа, а према контурама се може закључити да је био насли-

heads. Saint Gregory the Theologian (С. ГРИГОРИА) is shown to the left, slightly turned towards the middle of scene. He is depicted as an old man with gray hair and beard, holding in his left hand a scroll with inscription "УЗРААДО ѿ ПРЕСТѢН ПРЕЧТѢН." The central figure of Saint John Chrysostom (С. ИѠАНН) is turned frontally. The saint is shown as a young individual, with short brown hair and beard. He holds in his left hand an archiereus rod ending in snake-like heads, the symbol of wisdom. Saint Basil the Great (С. ВАСИЛИА) is shown slightly turned to the left, depicted as a mature man with long brown hair and beard. He holds an open scroll with inscription. The nature of the cult and the joint celebration of the three hierarchs as those who established the dogma of the orthodox faith made this depiction become an emblematic expression of its defence.¹⁰⁷ In terms of the programme, the depiction corresponds to a sequence of high priests on the south wall of the apse.

The field above the niche was solved in an identical manner as the one on the south wall, by depicting a saintly pair facing each other with the positions of their bodies and the hand gestures. These are the Old Testament individuals. To the east, there is a depiction of the Holy Prophet Jonah (СТНИ~ ПРК ИѠНА) with dark hair and beard, dressed in green tunic and a purple cloak. In this case, the painter deviated from the recommendations of the hermeneia, as well as the older iconographic practice, on the basis of which the prophet would be painted as bald and with a gray beard.¹⁰⁸ Opposing Prophet Jonah there is a depiction of an unknown holy prophet (СТНИ~ ПРК), shown as an old man with a gray beard, dressed in a red tunic and with an ochre cloak. The donor inscription is written around the painted white cross in the central, narrowest section of the field and it reads: ПРИЛОЖИ ДОКТОР ПАНАЮТ ИЗ ЛЕСКОВАЦ ЗА ДВШЕВНОЕ СПАСЕННЕ 1875.

The painting in the east field of the south wall is damaged, the depiction is completely pale and judging by the contours it may be concluded that a beardless saint of youthful image dressed in a long tunic was painted here, which can suggest a continuation of a sequence of holy deacons shown in the apse. No depiction exists in the same place on the north pilaster that contains only a brown field.

The second zone of the paintings on the side walls of the altar space contains two Old Testament

¹⁰⁶ Уп. Ђорђевић 1902: 106–118.

¹⁰⁷ Пајић 2003: 69–70.

¹⁰⁸ Поповић 1991: 445; Медић 2002: 536.

¹⁰⁷ Пајић 2003: 69–70.

¹⁰⁸ Поповић 1991: 445; Медић 2002: 536.

кан голобради светитељ младог лика, одевен у дугу тунику, што може указивати на наставак низа светих ђаконa приказаних у апсиди. На истом месту на северном пиластру представа је у потпуности изостала и постоји само смеђе поље.

Друга зона живописа бочних зидова олтарског простора носи две старозаветне сцене – Жртва Каина и Авеља на северном односно Каин убија Авеља на јужном зиду. Приношење жртве од стране Каина и Авеља (натпис којим је представа означена је нечитак, трагови постоје у средишњем горњем делу сцене) смештена је у пејзаж. Каин и Авељ приказани су као младићи дуге црне косе, наги изнад појаса. Авељ је приказан западно, што се идентификује путем жртве у виду јарца коју приноси. Приказан је руку високо уздигнутих ка небу. Каин је приказан насупрот њему како приноси своју жртву од плодова земље, у виду растиња. Каин шакама прекрива лице. Истоветан приказ пејзажа и физиономија ликова употребљена је и приликом сликања сцене Каин убија брата свог Авеља (КАИН УБИЊ БРАТА СВОЕГО АВЕЉА). Авељ је приказан положен на тло, наглашене ране на челу, погледа упереног ка Каину, који је надвијен над њим са деблом у рукама. Експресија код Каина јасно наглашава бес и агресивност. Развијене старозаветне сцене изведене су у потпуности према препорукама ерминија.¹⁰⁹ Ерминије предвиђају и укључење ових сцена у програм сликарства олтарског простора.¹¹⁰ На овом месту нашле су се као литургијске теме, које представљају две префигурације Христове жртве.¹¹¹

Трећа зона живописа лоше је очувана. Изнад горепомнутих сцена формирано је по једно поље на северном односно јужном корену свода. Свако од поља на двобојној позадини носи представе двојице светитеља. Натписи којима су светитељи сигнирани углавном нису сачувани, али се према одећи, дугим хаљинама и набораним огртачима закључује да су у питању свети пророци. Северно поље носи представу неидентификованог пророка, високог чела и кратке браде и пророка Самуила (САМОНІЉЪ), кратке црне косе и браде. Јужно је приказан пророк кратке црне косе и тек проникле браде, док је друга фигура голобрадог светитеља дуге косе. Иако ерминије дају прецизна упутства о физиономији, атри-

scenes, Sacrifice from Cain and Abel on the north wall and Cain killing Abel on the south one. The offering of the sacrifice by Cain and Abel (the inscription used to mark the depiction is illegible, with traces present in the middle upper part of the scene) is placed within landscape. Cain and Abel are shown as young men with long black hair, naked from the waist up. Abel is shown on the west side, which is identified by the sacrifice in the shape of a goat which he offered. He is shown with his arms raised high towards the heaven. Cain is shown opposite of him offering his sacrifice made of the fruits of soil, painted in the shape of vegetation. Cain is covering his face with his hands. The same depiction of the landscape and the physiognomy of the characters were also used when painting the scene of Cain killing his brother Abel (КАИН УБИЊ БРАТА СВОЕГО АВЕЉА). Abel is shown lying down on the ground, with an emphasised wound on his forehead and with his gaze directed at Cain who bends over him with a wooden club in his hands. The expression of Cain clearly accentuates rage and aggressiveness. The developed Old Testament scenes were done completely in accordance with the recommendations from the hermeneia.¹⁰⁹ The hermeneia also stipulate the inclusion of these scenes into the painting programme for the altar space.¹¹⁰ They found their place here as liturgical themes that represent two prefigurations of the sacrifice of Christ.¹¹¹

The third zone of the wall paintings is poorly preserved. Above the previously mentioned scenes there is a field created on the north bottom of the vault and another one on the south bottom of the vault. Each of the two fields carries depictions of two saints on a two-coloured background. The inscriptions used to designate the saints have mostly not been preserved, but judging by the garments, the long robes and draped cloaks, it may be concluded that these are holy prophets. The north field carries the depiction of an unidentified prophet, with a high brow and a short beard, and Prophet Samuel (САМОНІЉЪ) with short black hair and beard. On the south side there is a depiction of a prophet with short black hair and a barely visible beard, while another figure shows a beardless saint with long hair. Although the hermeneia provide precise instructions about the physiognomy, attributes and inscriptions alongside Old Testament personalities,

¹⁰⁹ Василиев 1976: 46; Медић 2002: 558–559.

¹¹⁰ Василиев 1973: 56–57.

¹¹¹ Тимотијевић 1994: 86.

¹⁰⁹ Василиев 1976: 46; Медић 2002: 558–559.

¹¹⁰ Василиев 1973: 56–57.

¹¹¹ Тимотијевић 1994: 86.

бутима и натписима уз старозаветне личности, сваки покушај идентификације би у овом случају био непрецизан. Пророчке фигуре заузимају и највишу зону живописа наоса, уз које су сачувани натписи реткост. Слика се, као што се закључује из примера пророка Јоне, није држао уобичајених образаца. Пророци се и према препорукама ерминија сликају традиционално у тамбуру куполе, али су у њеном недостатку у случају цркве Свете Тројице постављени у највишу зону.¹¹²

*

Зидно сликарство олтарског простора цркве Свете Тројице у Габровцу одликује низ јединствених програмских и иконографских решења. Осим тема условљених функцијом простора, доминира визуелизација култова развијених у локалној заједници. Настало у значајном тренутку у друштвено-политичком животу заједнице, доприноси познавању њеног утицаја на креирање програма црквеног сликарства, као и познавању религиозних и друштвених пракси хришћанске заједнице Ниша пред српско-турски рат.

each attempt at identification in this case would be imprecise. The prophet figures also take up the highest zone of the wall paintings in the naos and any preserved inscriptions in this section are a rarity. As it may be concluded from the example of Prophet Jonah, the painter did not adhere to the usual templates. According to the recommendations from the hermeneia, prophets are traditionally painted in the drum of the dome, but since this is lacking in the case of the Holy Trinity Church they were positioned in the highest zone.¹¹²

*

The wall paintings of the altar area in the Holy Trinity Church in Gabrovac is characterised by a number of unique programme and iconographic solutions. In addition to the themes determined by the function of the space, they are dominated by the visualisation of the cults developed in the local community. Painted at an important moment in the social and political life of the community, they contribute to the better understanding of its influence on the creation of the wall painting programme, as well as the understanding of the religious and social practices of the Christian community of Niš before the Serbian-Ottoman war.

¹¹² Василиев 1973: 57.

¹¹² Василиев 1973: 57.

Литература / Literature:

- Андрејевић Б. 1973, *Революционарна активност Николе – Колеџа Рашића*, Градина 9–10, 173–182.
- Андрејевић Б. 1988, *Зайиси о Нишкој буни 1841. године и другим покрећима пројив Турака на маргинама црквене књиге Пенџикосџар*, Лесковачки зборник XXVIII, 245–261.
- Андрејић Ж. 1995, *Стефан Дечански*, Енциклопедија Ниша – историја, Ниш, 286.
- Андрејевић Б. 1996, *Сјоменици Ниша: заштитена културна добра од изузетног и великог значаја*, Ниш.
- Василиев А. 1965, *Български възрожденски майстори : Живописци, резбари, строители*, София.
- Василиев А. 1976, *Ермини, технология и иконография*, София.
- Василиев А. 1977, *Иконографски нарџник: преведен от славянски на говорим български език от Върбан Гърдев Коларов през 1863 г.*, София.
- Војиновић С. 1985, *Прилог библиографији шћамјаних књига са претшћлајницима из јужне Србије*, Нишки зборник XV, 105–118.
- Врачански С. 1868, *Поучително евангелие: за сичките недели през годината, за господските и богородични празници и за поголемите святии*, В Белград.
- Вујовић Б. 1986, *Уметност обновљене Србије : 1791–1848*, Београд.
- Вукановић Т. 1937, *О култури Стевана Дечанског у Мејхохији*, Хришћанско дело III/5, 371–389.
- Вулићевић Н. 2013, *Одбор за школе и училище у Старој Србији: оснивање, организација и циљеви (1868–1876)*, Српске студије 4, 209–230.
- Габелић С. 1991, *Циклус Арханђела у византијској уметности*, Београд.
- Гагулић П. В. 1967, *Неки зайиси и најйиси у црквама на територији Ејархије нишке*, Православна мисао: часопис за богословску књижевност и црквено-сталешка питања 1–2, 132–141.
- Гагулић П. В. 1969, *Неки зайиси и најйиси на територији нишке ејархије: прилог за историју нишке ејархије*, Православна мисао: часопис за богословску књижевност и црквено-сталешка питања 1–2, 126–149.
- Гагулић П. В. 1979, *Петар Икономовић*, Историјски архив Ниш, збирка Varia 532.
- Гагулић П. В. 1985, *Још неки необјављени зайиси и најйиси (VI насћавка)*, Православна мисао: часопис за богословску књижевност и црквено-сталешка питања 32, 100–106.
- Гергова И. 2019, *Образите на св. Трифон в православното изкуство по българските земи. Функционална характеристика*, Проблеми на изкуството 1, 32–39.
- Гергова И. 2000, *Култът към св. Крал Милутин „Софийски“ в България*, Проблеми на изкуството 4, 10–18.
- Гергова И. 2003, *Иконография на помениците през поствизантийския период в България*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 32–33, 61–70.
- Давидов Д. 1971, *Манастир Хиландар на бакорезима XVII века*, Хиландарски зборник 2, 143–171.
- Делјанин Б. 1989, *Две фреске Милоша Обилића у црквама у околини Ниша*, Гласник Друштва конзерватора Србије 13, 133–135.
- Димевски С. 1965, *Митрополиј скојски Теодосиј: живој и дејност (1846–1926)*, Скопје.
- Димитров В. 2010, *Зографите от фамилията Бундовци (Минови) от Галичник и техните творби в България*, Patrimonium MK 7–8, 452–456.
- Ђорђевић Ј. 1902, *Два узорни примера родољубља и јунаштва – војвода Никола Скобаљин и Влајко Сјојановић*, Браство IX–X, 106–118.
- Женарју Рајовић И. 2014, *Представе и култи мученице Босиљке у Пасјану*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 42, 181–195.
- Женарју Рајовић И. 2016, *Црквена уметност XIX века у Рашко-призренској ејархији (1839–1912)*, Лепосавић.
- Зиројевић О. 1984, *Цркве и манастир на подручју Пећке патријаршије до 1683. године*, Београд.
- Канић Ф. 1985, *Србија, земља и становништво: од римског доба до краја XIX века*, 2, Београд.
- Кујумџиев А. 2015, *Стенописите в главната църква на Рилския манастир*, София.
- Лилић Б. 1996, *Тодор Сћанковић – савременик Ивана Сћејановича Јасћребова у Призрену*, Иван Степановић Јастребов: зборник радова са научног скупа одржаног у Призрену 31. октобра и 1. новембра 1996, Призрен, 55–60.
- Ловрић Б. 1927, *Историја Ниша*, Ниш.

- Макуљевић Н. 2006, *Црква Светог Архангела Гаврила у Великом Градишту*, Велико Градиште.
- Марјановић-Душанић С. 2007, *Свети Краљ*, Београд.
- Марковић Ј. 2019, *Зидно сликарство цркве Усијења пресвете Богородице у Гркињи*, Зборник. Народни музеј Ниш 27–28, 149–166.
- Марковић Ј. у штампи, *Представа Милоша Обилића у зидном сликарству цркве Свете Тројице у Габровцу*, Студије визуелне културе Балкана књ.3.
- Медаковић Д. 1974, *Прве штампане монографије српских манастира*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 10, 209–259.
- Мидић Д. 2019, *Историја Нишке епархије*, Ниш.
- Милић Д., Алексић В. 2020, *Најновији цркве Свете Тројице у Габровцу (Ниш)*, Натписи и записи 6, 57–70.
- Милићевић М. Ђ. 1878, *Оштинине у Србији*, Годишњица Николе Чупића, година II.
- Милићевић М. Ђ. 1884, *Краљевина Србија*, Београд.
- Николовски А. 1984, *Уметности на XIX век во Македонија (извод од студија)*, Културно наследство 9, 5–27.
- Павловић Л. 1965, *Култови лица код Срба и Македонаца (историјско-еинографска расправа)*, Смедерево.
- Пајић С. 2003, *Представа и култи Три јерарха у православној уметности*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 34–35, 59–72.
- Пајсијевић К. 1855, *Кратко толкованье божественых храмов и свято устроение свещенных судов и одежда обычных последования, божественных литургий и святы церковны таинства / собрано изъ разныхъ церковныхъ писателей на славенскомъ языке, а на сербски преведено одъ Каллиника Пайсиевича архимандрита*, У Новомъ Саду.
- Пејић С. 2003, *Цркве с иконостасом у архиепископском наслеђу јужне Србије*, Лесковачки зборник XLIII, 25–43.
- Пејкиновић К. 1974, *Собрани иконостаси*, Скопје.
- Петијевић А. 2014, *Иконе Светог Савиридона у музејским збиркама, истраживања једног светосавинског култа*, Зборник са стручног скупа посвећеног јубилеју Миланског едикта 313–2013: Светлост од светлости: хришћански сакрални предмети у музејима и збиркама Србије, Београд.
- Петковић С. 2007, *Српски светосавинци у сликарству православних народа*, Нови Сад.
- Поповић Љ. 1991, *Фигуре пророка у кули Богородице Одиштрије у Пећи: идентификација и тумачење иконостаса*, Архиепископ Данило II и његово доба, Београд, 443–464.
- Православна српска црква у Краљевини Србији*, Београд, 1895.
- Радовановић В. 1929, *Свети Милош Обилић: јужно-србијански култ народног хероја*, Живот и рад 24, 3–7.
- Радојчић Ђ. Сп. 1933, *Светосавински ликови Милоша Обилића*, Пут 1, 24–25.
- Радосављевић Н. 2009, *Шест иконостаса православних митрополија 1766–1891*, Београд.
- Ружичић Н. 1893, *Историја Српске цркве*, 1, Загреб.
- Слијепчевић Ђ. 1981, *Михаило, архиепископ београдски и митрополит Србије*, Минхен.
- Смолчић-Макуљевић С. 2009, *Манастир Трескавац у 15. веку и програм зидног сликарства наоса цркве Богородичиног Усијења*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 37, 43–79.
- Станковић Т. П. 1937, *Учешће Нишлија у ослободилачком рату 1876–1877*, Споменица шездесетогодишњице и освећења споменика ослобођења Ниша 1877–1937, Ниш, 15–36.
- Станковић Т. П. 1996, *Успомене*, Пирот.
- Стошић Љ. 2006, *Милош Обилић као „Нови Константин“ у српској уметности XIX века*, Ниш и Византија V, 429–442.
- Тимотијевић М. 1994, *Идејни програм зидног сликарства у олтарском простору манастира Крушедола*, Саопштења XXVI, 109–125.
- Тимотијевић М. 1996, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад.
- Тимотијевић М. 1998, *Serbia sancta и Serbia sacra у барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије*, Свети Сава у српској историји и традицији, Београд, 388–43.
- Требежанин Р. 1982, *Трагом српске књиге на територији југоисточне Србије до 1878*, Лесковачки зборник XXII, 269–302.
- Ћирић Ј. 1995, *Габровац*, Енциклопедија Ниша – природа, простор, становништво, Ниш, 23.
- Ћоровић-Љубинковић М. 1956–1957, *Уз проблем иконографије српских светосавинца Симеона и Саве*, Старица 7–8, 77–90.
- Филиповић М. С. 1937, *Култи Стефана Дечанског на Овчем Пољу*, Хришћанско дело III/3, 3–18.

- Хан В. 1958, *Прилог ђознавању иконографије кнеза Лазара*, Рад војвођанских музеја 7, 63–74.
- Хаци-Васиљевић Ј. 1922, *Поклоници Свештоме Краљу*, Црква и живот 11–12, 449.
- Хаци-Васиљевић Ј. 1928, *Просветне и ђолићичке ђрилике у јужним српским обласћима у XIX в.*, Београд.
- Хиландарац С. 1997, *Историја Манасћира Хиландара*, Београд.
- Цветковски С. 2013, *Сликаније ђрејисћави на Свешти Констјантин и Елена во иконойисој од времешо на Преродбајиа*, Patrimonium MK 11, 267–278.
- Шакота М. 1984, *Дечанска ризница*, Београд.
- Шапчанин М. П. 1879, *Пришовећке Милорада П. Шашчанина. Књ. 3, С Дрине на Нишаву: ђућћойис из године 1877. и 1878*, Београд.
- Шупут М. 1984, *Српска архиепископурa у доба ђурске власћи: 1459–1690*, Београд.

*

- Brenk B. 2010, *The apse, the image, and the icon: an historical perspective of the apse as a space for images*, Wiesbaden.
- Erdeljan J. 2019, *Balkan i Mediteran*, Beograd.
- Makuljević N. 2003, *The „Zograph“ Model of Orthodox Painting in Southeast Europe 1830–1870*, Balcanica 34, 385–405.
- Walter Ch. 1992, *Icons of the First Council of Nicaea*, Δελτίον ΧΑΕ 16, 209–218.
- Ženarju Rajović I. 2017, *St Sava in the Religious Art of the Raška and Prizren Diocese in the Last Century of the Ottoman Rule*, Ниш и Византија XV, 361–376.