

СПОМЕНИЦА
ДВА ВЕКА
СТАРЕ ЦРКВЕ
У КРАГУЈЕВЦУ
(1818 – 2018)



Каленић
Крагујевац 2018.

Др Ана Костић Бекић, доцент
Универзитет у Београду, Филозофски факултет
Одељење за историју уметности
anchikostic@gmail.com

ИКОНОСТАС ЦРКВЕ СОШЕСТВИЈА СВЕТОГ ДУХА У КРАГУЈЕВЦУ

Анстракт: Иконостас цркве Сошествија Светог Духа у Крагујевцу припада типу зографских иконостаса, а заједничко је дело сликара Алексија Лазовића и Јање Молера. Иконостас је осликаван у периоду од 1818. до 1822, а поручио га је кнез Милош Обреновић, ктитор цркве. Саставни део иконостаса чине иконе Богородице и Светог Николе постављене на врху, крај крста са Распећем, које су настале 1824. године као дело сликара Аксентија Јанковића из Вршца. Рад садржи анализу и тумачење времена настанка иконостаса, његове конструкције, иконографије и сложеног значења сликаног програма, као и анализу ликовне поетике сликара који су га радили. Његовим тумачењем сагледавају се теолошке, социјалне и уметничке идеје које су утицале на уобличавање сликаних програма иконостаса насталих на тлу Кнежевине Србије у првим деценијама деветнаестог века.

Кључне речи: иконостас, црква Сошествија Светог Духа, Крагујевац, кнез Милош Обреновић, Алексије Лазовић, Јања Молер, Аксентије Јанковић

Црква Сошествија Светог Духа (Стара црква) у Крагујевцу подигнута је 1818. године од камена, о трошку кнеза Милоша Обреновића, као његова придворна црква.¹ О ктиторском подухвату кнеза сведочи и мермерна плоча која се налази на фасади северног зида храма.² Иако храм пре данашњих архитектонских проширења, првобитно није био великих димензија, материјал и начин градње су га за тадашње прилике у Србији чинили монументалним и веома репрезентативним здањем које су изградили најбољи неимари.³ Грађевиниске радове на цркви је неимар

¹ О цркви Сошествија Светог Духа у Крагујевцу: М. Јовановић, *Православна српска црква у Краљевини Србији*, Београд 1895, 91; Р. Марковић, *Црква кнеза Милоша у Крагујевцу*, Крагујевац 1935; Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије 1791-1848*, Београд 1986, 109; Б. Радић, *Грађевине из доба Милоша у Крагујевцу*, Станишта 1983, Крагујевац 1983, 185-193; Б. Несторовић, *Архитектура Србије у XIX веку*, Београд 2014, 123; Љ. Станимировић, *Стара црква у Крагујевцу*, у: *О уметности и печатњи Милошевог доба*, Крагујевац 2015, 21-30.

² О месту, садржају и значају ове плоче видети: М. Станковић, *Архитектура Милошеве цркве у Крагујевцу*, у овој књизи. Б. Вујовић, *нав. дело*, 360-361; Љ. Станимировић, *нав. дело*, 22.

³ О архитектури храма и његовом значају за тадашњу црквену архитектуру више у: Б. Несторовић, *нав. дело*, 123; Б. Радић, *нав. дело*, 185-193; Б. Вујовић, *нав. дело*, 109-110.

Милутин Гођевац завршио 1818. године,⁴ након чега се, у периоду од 1819. до 1823. године у потпуности усмерава пажња на богато опремање њеног ентеријера, што је подразумевало осликавање иконостаса и снабдевање богослужбеним предметима и иконама.⁵

Црква Сошествија Светог Духа у Крагујевцу првобитно није била живописана, те је иконостас који је настао у периоду између 1818. и 1822. године био једини носилац сликаног програма храма.⁶ Као преграда која просторно и визуелно одваја наос, у ком бораве верници, од олтара као најсветијег простора храма, иконостас је имао важну литургијску функцију и у складу са тим носио је бројна симболичка значења и поруке које су се верницима преносиле посредством његовог сликаног и дуборезног програма.⁷

Иконостасна преграда у Старој крагујевачкој цркви рађена је у богатом дуборезу са позлатом и припада типу високих зографских иконостаса (5,3x6,5м). Иконостас је подељен у три хоризонталне зоне, усклађених пропорција и величина степенаних према значају. Доњу зону чини парапет, ред са престоним иконама, три улаза затворена дверима и њихова надверја, затим следе два реда икона у другој зони иконостаса и у завршном делу је велики крст са пратећим иконама.

На иконостасу Старе цркве у Крагујевцу иконе су настајале у више фаза и дело су тројице сликара. У првој фази његовог осликавања, која је почела 1818. године, учествовао је Алексије Лазовић, један од истакнутих зографа из породице Лазовић, који је почетком деветнаестог века радио за потребе православног становништва на територији Османског царства, на ширем простору Балкана, као и у Србији.⁸ Он је осликао престоне иконе, царске и бочне двери, надверја, апостолски ред у другој зони иконостаса, као и велики крст са Распећем и иконама Богородице и Светог Јована Богослова.⁹ Потом је у периоду између 1820. и 1822. године рад на иконостасу наставио зограф Јован Стеријевић (Стергевић), познатији као Јања Молер, Цинцарин пореклом са југа Балкана, који се управо тада са породицом и радионицом досељава у Крагујевац.¹⁰ Јања

⁴ Архив Србије, Књежевска канцеларија, XV – 58. Податак се помиње и у литератури: Н. Ђокић, *Цркве у Крагујевачком округу за време прве владе кнеза Милоша*, у: Крагујевац престоница Србије 1818-1841, Крагујевац 2006, 270.

⁵ Љ. Станимировић, *нав. дело*, 22

⁶ О иконостасу цркве Сошествија Светог Духа у Крагујевцу: Љ. Станимировић, *нав. дело*, 26-30; Р. Марковић, *нав. дело*, 47-40, 59; Р. Радојевић, *Ликовни живот у Крагујевцу за време кнеза Милоша*, Станишта 1988, Крагујевац 1988, 25-27; А. Столић, *Бочне и царске двери у храму Свете Тројице Старе крагујевачке цркве*, Саопштења XLVIII, Београд 2016, 299-313.

⁷ О оваквој перцепцији иконостаса више у: Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложништво: иконостас цркве Свете Тројице у Врању*, у: Саборни храм Свете Тројице у Врању, Врање 2008, 101-105.

⁸ О Алексију Лазовићу: Д. Медаковић, *Сликарска породица Лазовића*, у: Симпозијум сеоски дани Сретена Вукосављевића, 3, Пријеполје 1976, 271-282; Б. Вујовић, *нав. дело*, 194-199, 240-241; Д. Милосављевић, *Заоставштина сликарске породице Лазовића*, Прибој 1990; Пуну библиографију о А. Лазовићу доноси: И. Зарић, *Лазовић, Алексије, сликар (Бијело Поље, око 1774 – Бијело Поље, 1837)*, у: Српски биографски речник, књ. 5, Кв-Мао, Нови Сад 2011, 531-532.

⁹ Б. Вујовић, *нав. дело*, 242.

¹⁰ О Јањи Молеру постоји више појединачних студија: М. Коларић, *Топчидерска црква, њени градитељи, њени сликари*, Зборник радова Народног музеја 1, Београд 1958, 335-341; М. Ђоровић Љубинковић - Р. Љубинковић, *Накучани, Археолошки споменици и налазишта у Србији, I - Западна Србија*, Београд 1953, 142-145; Н. Кусовац, *Класицизам код Срба: каталог сликарства*, књ. 7, 179-180; Б. Вујовић, *Српске иконе XIX века*, Београд 1969, 5-9, 22; Исти, *Црквени споменици на подручју града Београда*, 228, 236-241, 264, 287, 288, 306,

Молер је програм иконостаса проширио представама Раја на парпетним плочама, као и празничним редом у другој зони иконостаса.¹¹ Последње су, после 1824. године, иконостасу придружене две иконе са представама Богородице са Христом и Светог Николе, рад сликара Аксентија Јанковића из Вршца.¹²

Од времена његовог настанка, иконостас у Старој цркви у Крагујевцу привлачио је, како пажњу савременика, тако и каснијих истраживача. Јоаким Вујић, обилазећи Србију 1826. године по налогу кнеза Милоша Обреновића, у свом путопису *Путешествије по Србији* помиње посету Крагујевцу, Милошевом двору и његовој цркви. Он истиче да је она нова и лепо украшена и да се поред њене остале богате опреме може видети „лепо, ново темпло, горе с распјатијем Христовим, с царским дверми, престолним иконама и с девет сребрни кандила украшено“.¹³ Касније се у једном извештају комисије која је 1836. године посетила цркву Сошествија Светог Духа у Крагујевцу, помиње да поред своје богате опреме има „темпло прекрасно са два цвета златна“.¹⁴

На основу два сачувана рачуна намењена туторима Крагујевачке цркве, познато је да су поједини делови иконостаса рестаурирани током 1890. године. Том приликом је прерађен велики крст са Распећем и две велике иконе, као и апостолски и празнични ред, а за обављање тог посла био је ангажован Тоша Стојковић, црквени молер, по цени од укупно 77 динара.¹⁵

Иконостас Старе крагујевачке цркве је и у савременом добу био предмет пажње различитих истраживача, па су у својим студијама Радосав Марковић,¹⁶ Павле Васић,¹⁷ Бранко Вујовић,¹⁸ Радмила Радојевић,¹⁹ Љиљана Станимировић,²⁰ Александра Столић²¹ тумачили различите аспекте његовог настанка, програма, декорације, или се бавили његовим сликарима.

Надовезујући се на ранија сазнања и изворе намера је да се иконостас Старе цркве у Крагујевцу сагледа свеобухватно кроз анализу његове конструкције, иконографије икона, сложеног литургијског и симболичког значења програма, утицаје наручиоца – кнеза Милоша Обреновића, као и ликовне поетике сликара који су га радили.

309; Р. Станић, *Иконостас у Савинцу*, у: *Зборник радова Народног музеја IV*, Чачак 1974, 10-12; Р. Павићевић-Поповић, Д. Ст. Павловић, Р. Станић, *Молитва у гори, цркве брвнаре у Србији*, 51-53; А. Милошевић, *Црква Светог Илије у Смедеревској Паланци*, Смедеревска Паланка 2006, 56-57; М. Јовановић, *Сликарски топчидерске и вазнесењске цркве у Београду*, 683; А. Костић, *Иконостас цркве брвнаре Светих апостола Петра и Павла у Лозовику*, Смедеревски зборник 3, Смедерево 2011, 71-94.

¹¹ Б. Вујовић, *нав. дело*: 242, 254; Р. Радојевић, *Ликовни живот у Крагујевцу за време кнеза Милоша*, Станишта 1988, 26-27.

¹² О Аксентију Јанковићу: Т. Р. Ђорђевић, *Уметност у Србији за време прве владе кнеза Милоша Обреновића (1815-1839)*, Просветни преглед, Р. Радојевић, *нав. дело*, 31; Б. Вујовић, *нав. дело*, 270-271; *Класицизам код Срба, сликарство и графика*, књ. 3, ур. Л. Трифуновић, Београд 1960, 162, 169, 172, 178-181; М. Врбашки, *Јанковић, Аксентије*, Српски биографски речник 4, И-Ка, Нови Сад 2009, 262-263.

¹³ Ј. Вујић, *Путешествије по Србији*, књ. I, Београд 1901, 170-171.

¹⁴ Препис документа дат је у: Н. Ђокић, *Цркве у Крагујевачком округу*, 275.

¹⁵ Архива Старе цркве у Крагујевцу.

¹⁶ Р. Марковић, *нав. дело*, 38-39, 59.

¹⁷ П. Васић, *Сликарство у Србији после другог устанка*, Политика 29.11.1963.

¹⁸ Б. Вујовић, 242, 254.

¹⁹ Р. Радојевић, *нав. дело*, 25-27.

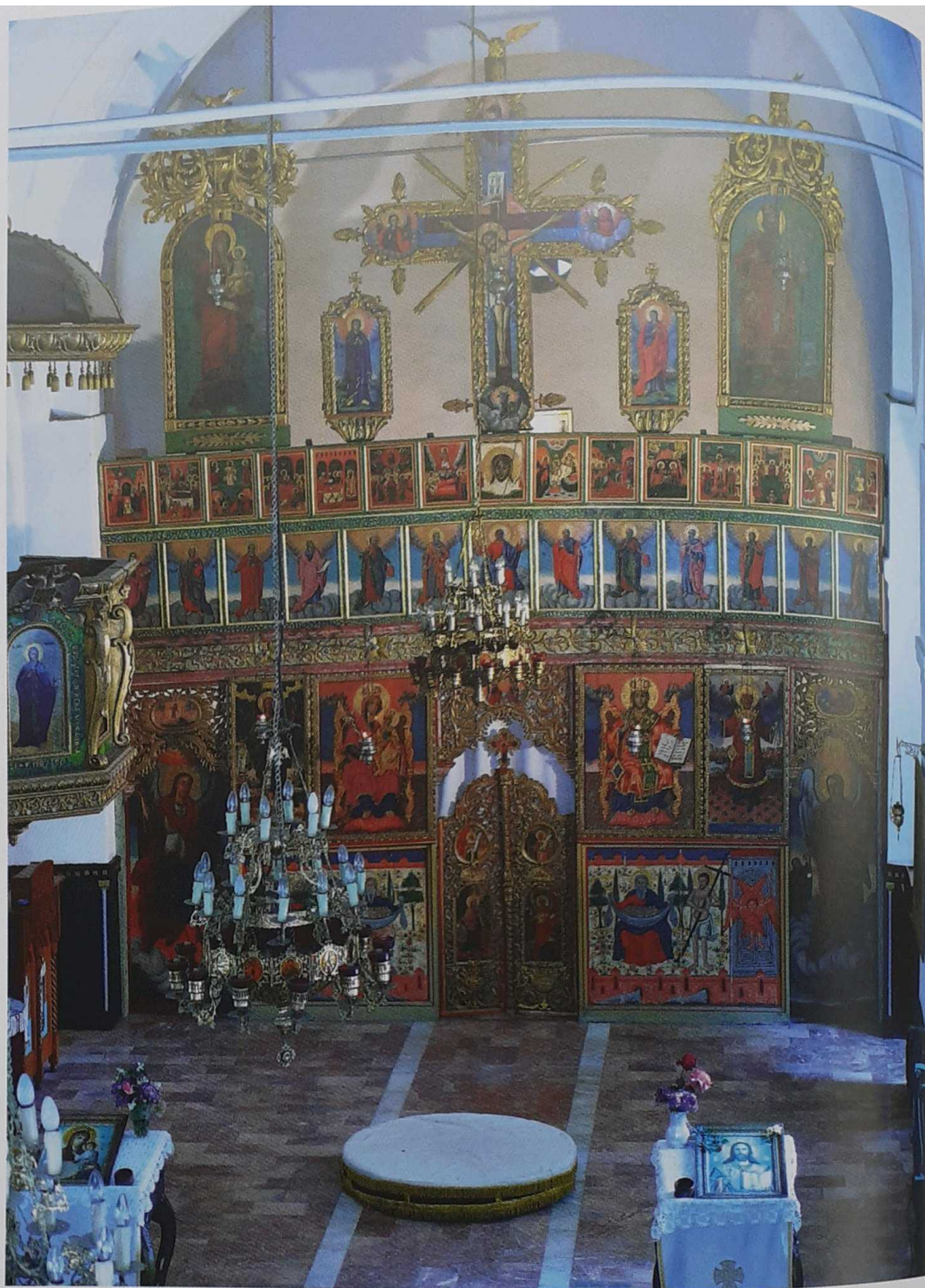
²⁰ Љ. Станимировић, *нав. дело*, 21-34.

²¹ А. Столић, *нав. дело*, 303-313.

Конструкција иконостаса и њена симболичка декорација

Иконостас Старе цркве у Крагујевцу представља репрезентативну, трозонску, високу дрвену конструкцију која припада типу зографских иконостаса (слика 1).²² Овај тип олтарских преграда настао је у православним храмовима на територији Османског царства, под јурисдикцијом Васељенске патријаршије.²³ Као део балканског културног модела који је развијан у оквирима православног становништва под државним окриљем Османског царства, исти иконостаси су се могли наћи у храмовима у јужној Србији, Македонији, Бугарској, Босни и Херцеговини и Црној Гори. Постојање овог типа иконостаса у ентеријерима храмова у Кнежевини Србији било је везано за прихватање балканско-османског културног модела у време прве владе кнеза Милоша Обреновића (1815-1839) и стварање „домаћег“ културног модела као својеврсне фузије балканског и европског културног наслеђа.²⁴

Репрезентативност ентеријера храма схваћеног као простора Божје славе и земног неба, како га је дефинисла богословска литература деветнаестог века,²⁵ огледала се првенствено у форми иконостаса. Зато је иконостас, са својом конструкцијом, њеном декорацијом и сликаним програмом, конципиран управо са намером да буде најрепрезентатив-



Слика 1: Иконостас цркве Сошествија Светог Духа у Крагујевцу, 1818-1824.
(Порекло свих фотографија: А. Костић Ђекић)

²² О зографском типу иконостаса: Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложништво*, 45-105; И. Зарић, *Иконостас цркве Свете Тројице у Извору код Босилеграда*, ЗЛУМС 37, Нови Сад 2009, 221-247; А. Костић, *Држава друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији (1830-1882)*, докторска дисертација одбрањена 9. децембра 2016, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет у Београду, Београд 2016, 283-289; И. Женарју Рајовић, *Црквена уметност XIX века у Рашко-призренској епархији (1839-1912)*, Београд 2016, 128-132.

²³ И. Женарју Рајовић, *нав. дело*, 128-132.

²⁴ О културним моделима: Н. Макуљевић, *Плурализам приватности: културни модели и приватни живот Срба у 19. веку*, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, ур. А. Столић – Н. Макуљевић, Београд 2006, 17-53; А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији (1830-1882)*, 282-283.

²⁵ *Сокровиште хришћанскоє, въ вѣдинѣ граде 1824*, 96.

нији део ентеријера храма. На његову конструкцију и њену декорацију, утицало је више фактора, међу којима су од пресудног значаја биле симболика, литургија и актуелне естетске норме.²⁶ Конструкција иконостаса Старе цркве у Крагујевцу изведена је у резби коју карактеришу барелеф, понегде и пуна скулптура, обилна употреба злата, док су поједини њени делови носили и сликану декорацију флоралног и геометријског типа.

Како је олтар у симболичкој топографији храма схваћен као простор Раја,²⁷ иконостасана конструкција која га затвара носила је симболику прочеља Раја и небеског Јерусалима, границе између овоземаљског и небеског, материјалног и духовног света.²⁸ Оваква схватања иконостаса утицала су на одабир декоративних елемената његове конструкције – од употребе позлате, одређених боја, до различитих форми флоралне, зооморфне и геометријске декорације.

На конструктивни склоп иконостаса цркве Сошествија Светог Духа у Крагујевцу утицала је у великој мери и његова литургијска функција. Постојање бочних и царских двери тако је било условљено литургијским ритуалом. У току богослужења свештеници и ђакони више пута пролазе кроз бочне и царске двери што носи одређену симболику.²⁹ У симболичком и литургијском смислу најзначајније су свакако биле царске двери,³⁰ те су у складу са тим биле носилац најбогатије дуборезне декорације иконостаса. У Старој цркви у Крагујевцу царске двери су биле урађене у богато позлаћеном дуборезу са различитим мотивима. Њихове вратнице раздвојене су мотивом тордираног ужета које се завршава коринтским капителом на коме је крст. У дну вратница је мотив вазе са крупним цветом из кога проистичу вреже са акантусовим лишћем које носе плаве гроздове и обавијају медаљоне са сликаним представама. Да је ова декорација вратница царских двери остављала на посетиоце храма репрезентативни утисак сведочи извештај Комисије из 1836. године који каже да је темло „прекрасно са два цвета златна“.³¹ На вратницама царских двери, изнад медаљона са представом Благовести налазе се и поља са представама голуба Светог Духа и Свевидећег Божјег ока у троуглу, дата у дуборезу. Ови мотиви били су у вези са представом Благовести и у складу са тим носили су сложене евхаристијске поруке.

Целокупна декорација царских двери иконостаса Старе крагујевачке цркве сврстава их у репрезентативније примере настале током друге деценије деветнаестог века на тлу Кнежевине Србије. Уношење дуборезбарених царских двери у конструкцију иконостаса на подручју Балкана редовно је решење још од седамнаестог века,³² а током осамнаестог и деветнаестог у њиховој декорацији прихавтају се и барокне дуборезне концепције и утицаји из приморја и са Свете Горе,³³ који су управо видљиви

²⁶ Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложништво*, 51.

²⁷ Исто.

²⁸ О симболици иконостасних преграда: П. Флоренски, *Иконостас*, Никшић 1990, 39-40; Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11, Нови Сад 1975, 3; М. Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темнишвару*, Нови Сад 1996, 98-101.

²⁹ Ђ. Стричевић, *Ђаконикон и протезис у ранохришћанским црквама*, *Старинар* 9-10, Београд 1958-59, 61; Н. Гогољ, *Тумачење Божанствене литургије*, Београд 1995, 20.

³⁰ О току литургије и улози царских двери у литургији: Н. Гогољ, *нав. дело*, 19-52; С. Смолчић-Макуљевић, *Хиландарска катепетазма монахиње Јефимије. Иконографија и богослужбена функција*, у: *Осам векова Хиландара*, Београд 2000, 698-700.

³¹ Препис документа дат је у: Н. Ђокић, *Цркве у Крагујевачком округу*, 275.

³² И. Зарић, *Иконостас цркве Свете Тројице у Извору код Босилеграда*, 227.

³³ Ј. Станимировић, *нав. дело*, 54; А. Столић, *нав. дело*, 305.

на дверима Старе крагујевачке цркве. Дуборезна декорација у виду ваза са цвећем присутна на дверима Старе цркве у Крагујевцу, симболички их је истицала као вратнице Раја. Овај мотив, присутан од осамнаестог века носио је и сложенија симболичка значења, упућујући у првом реду на Христову Божанску љубав и његово искупитељско страдање, као и на Богородичино непорочно зачеће.³⁴ Слична флорална декорација примењена на царским дверима Старе крагујевачке цркве, присутна је и на царским дверима иконостаса који су настали током деветнаестог века за цркве манастира Витовнице, Раванице и Лазарице.³⁵ Лозе са акантусовим цвећем и гроздовима, као и симболи Светог Духа и Сведидећег Божјег ока у троуглу присутни на царским дверима Старе крагујевачке цркве, реферирали су на евхаристију као централни литургијски чин, а могли су бити тумачени и као симболичка веза између Богородице и Христа, где је Богородица лоза, а Христ њен грозд.³⁶

На иконостасу Старе крагујевачке цркве богато позлаћену дуборезну декорацију понеле су и бочне двери, посебно њихова надверја. Ту је, као и на царским дверима присутан мотив лозе са акантусовим лишћем, плавим грождем и црвеним цветовима, али и имитација бисера и рубина у декорацији лучних отвора. Оваква декорација истицала је симболичко значење двери иконостаса као вратница Раја.

Посебно место у декорацији иконостаса Старе крагујевачке цркве представља српски грб постављен на самој средини кордонског венца, изнад надверја царских двери. То је плитко резбарена плоча дата у црвеној боји, на којој је у барелефу изрезан сребрни двоглави орао са златном круном. Испод двоглавог орла је полумесец, симбол исламске власти, који својим крајевима окренутим нагоре симболички држи српски грб (слика 2). Оваква формулација српског грба последица је политичких прилика у време израде иконостаса и показује у великој мери политички менталитет кнеза Милоша Обреновића. У самом храму, осим на иконостасу српски грб се јавља још једанпут, на владарском престолу, где,



Слика 2: Српски грб са иконостаса, 1818.

³⁴ Р. Михаиловић, *Мртва природа у српском сликарству XVIII и XIX века*, Београд 1979, 31, 34-35; М. Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темишвару*, 101.

³⁵ Упоредити: И. Женарју, М. Илић, *Манастир Витовница*, Петровац на Млави 2015, 19.

³⁶ М. Тимотијевић, *Иконографија великих празника у српској барокној уметности*, ЗЛУМС 25, Нови Сад 1989, 360.

као и на иконостасу, има обележја исламске власти – овог пута турбан који наткриљује двоглавог орла. Двоструко појављивање грба у Милошевој задужбини и придворној цркви, давало јој је карактер јавног здања, служило је јасном истицању националног идентитета и било је одраз кнежеве званичне политике према Османском царству. У том периоду двовлашћа, Србија је била полуаутономна провинција Турског царства, у којој је непосредно са српском егзистирала турска управа. Милош Обреновић, као вешт дипломата, знао је да оваквим гестом лојалности према Османском царству, исказаним уношењем српског грба са елементима османске власти у своју придворну цркву, заправо мудро улаже у политичку будућност Србије, што ће каснији догађаји и показати.³⁷ И касније ће, управо тих година, кнез Милош користити визуелну културу како би пренео сублимисане поруке истовременог поштовања турске власти и истицања своје моћи и повлашћеног статуса након Другог српског устанка (1815. године). О томе речито говори његов портрет са турбаном, рад Павела Ђурковића из 1824. године.³⁸ Пракса уношења оваквих амблема, попут грбова надлежне црквене, или државне организације у ентеријере православних храмова није била неуобичајена на територији Балкана током деветнаестог века. Тако репрезентативни зографски иконостас Старе цркве Светог архангела Михаила у Нишу из 1815. године на царским дверима има грбове. Од посебног је значаја у том погледу иконостас у параклису Светог Димитрија у Дечанима настао током 1813. и 1814. године који је могао послужити као идејни узор иконостасу Старе крагујевачке цркве. Ову високу трозонску олтарску преграду карактерисала је веома раскошна резба копаничарске тајфе мајстора Трајка, сина Хаџи Доча – Скопјанеца Рекалије и програм снажних националних карактеристика који су реализовали Симеон и Алексеј Лазовић.³⁹ На овом иконостасу се српски грб из дома Немањића, са представом двоглавог орла јавља три пута, на архитравној греди изнад царских двери, као и у парапетним плочама бочно од царских двери. Иконографско решење са двоглавим позлаћеним орлом овенчаним крупном, испод чијих ногу је обрнути полумесец које се јавља на грбовима у парапетним плочама дечанског иконостаса представља истоветно решење присутно на иконостасу у Старој цркви у Крагујевцу. С обзиром да је на иконостасу у параклису Светог Димитрија у Дечанима, као и на иконостасу Старе цркве у Крагујевцу радио Алексеј Лазовић, трансфер идеја везан за хералдику као и иконографска сличност грбова на оба иконостаса није случајна.

Иконостасна конструкција Старе крагујевачке цркве подељена је у вишим зонама хоризонталним осликаним пољима, датим у зеленој боји са флоралним мотивима. Једино се изнад зоне престоних икона, на архитравној греди јавља још дуборезна позлаћена декорација са мотивом вреже са цвећем, аплицирана на зелену позадину и оивичена црвеним профилисаним летвама. Све иконе на иконостасу су урамљене у позлаћене рамове, међу којима се по богатом дуборезу, у складу са својим литургијским и симболичким значајем, издвајају престоње иконе.

³⁷ Р. Љушић, *Српска државност 19. века*, Београд 2008; Исти, *Кнежевина Србија 1830-1839*, Београд 2004, 4-14.

³⁸ Б. Бујовић, *нав. дело*, 269.

³⁹ О томе више у: Н. Макуљевић, *Између сеоба и борбе за одржавањем (1690-1839)*, у: *Уметничко наслеђе српског народа на Косову и Метохији, историја, идентитет, угроженост, заштита*, ур. Д. Војводић, М. Марковић, Београд 2017, 321-322.

Колористичко решење иконостасне конструкције Старе цркве у Крагујевцу карактерисала је обилна употреба злата, црвене и зелене боје. То је било условљено наслеђем османско-балканске културе везане за симболику боја, у коме су црвена, зелена и златна биле симболи, како исламског, тако и хришћанског Раја. Оваква употреба боја, сликане и резбарене декорације виших зона иконостаса Старе крагујевачке цркве сврстава га у реперезентативније примере настале у првим деценијама деветнаестог века на тлу Кнежевине Србије, попут оних у манастиру Каленићу и Студеници.⁴⁰

Репрезентативна иконостасна конструкција Старе цркве у Крагујевцу завршава се монументалним крстом са Распећем постављеним на њеном врху. Велики крст са представом Распећа на врху иконостаса, како то истиче и богословска литература деветнаестог века, један је од главних елемената украса ентеријера храма јер је „назначавао оно к чему је црква намењена“.⁴¹ Осим на царским дверима, највећи акценат на декорацији деветнаестовековних иконостаса дат је управо крсту са Распећем, што је било у складу са његовим симболичким значењем и довођењем у везу са жртвеним карактером литургије, те подсећањем на Христово страдање и искупителску улогу.⁴² Појава великог крста са Распећем на иконостасима, на простору Балкана датира још из шеснаестог века, везујући се пореклом за Италију. Средином шеснаестог века они су присутни на Светој Гори, да би се до краја века проширили у Епир, северну Грчку, Охридску архиепископију и Пећку патријаршију.⁴³ Крст на иконостасу Старе крагујевачке цркве урађен је у богатом, позлаћеном дуборезу са флоралним мотивима. Његови краци се завршавају златним гроздовима урађеним у пуној скулптури, док између кракова избијају златни зраци на све четири стране света. На врху крста је голуб Светог Духа, урађен у пуној скулптури и позлати.

Једна од специфичности зографских иконостаса коју поседује и иконостас Старе крагујевачке цркве јесу дрвени голубови који се налазе на његовом врху, а преко којих су се канапима некад подизала кандила у току литургије. Поред поменутог голуба Светог Духа на врху крста са Распећем, на иконостасу Старе крагујевачке цркве су присутна још два, постављена на врхове богато резбарених рамова икона Богородице са Христом и Светог Николе, смештених северно и јужно од крста. Поред иконостаса у Крагујевцу, очуване примере овог типа декорације на територији Кнежевине Србије током деветнаестог века, представљају још иконостаси цркве брвнаре у Прањанима, манастиру Каленићу и Студеници.⁴⁴ Голубови на врху иконостаса носили су симболику Рајског врта, али су били и симболи присуства Светог Духа током литургије.

⁴⁰ Упоредити: Б. Цветковић, *Иконостас у храму манастира Каленића*, Саопштења 39, Београд 2007, 229-248.

⁴¹ М. Јовановић, *Црквено богословје*, Београд 1860, 22-24.

⁴² Упоредити: сокровиште хришћанског, вј. вјдннѣ граде 1824, 108-109; Н. Макуљевић, *Црква Светог архангела Гаврила у Великом Градишту*, Велико Градиште 2006, 193; Исти, *Литургија, симболика и приложништво*, 49-50.

⁴³ Б. Тодић, *Иконостас у Дечанима – првобитни сликани програм и његове позније измене*, Зограф 36, 2012, 122; А. Серафимова, *Прилог проучавању иконостасних крстова на Балкану (нека запажања о иконостасном крсту манастира Црна Река)*, у: *Манастир Црна Река и Свети Петар Кориншки*, ур. Д. Бојовић, Приштина-Београд 1998, 149-162.

⁴⁴ Д. Ст. Павловић, *Цркве брвнаре у Србији*, Београд 1962, 160; Б. Цветковић, *нав. дело*, 233; А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*, 289.

По особеностима своје конструкције, њене дуборезне и сликане декорације, иконостас цркве Силаска Светог Духа у Крагујевцу сврстава се у реперезентативније сачуване примере иконостаса конструисаних и осликаних на територији Србије у првим деценијама деветнаестог века. Својом репрезентативношћу, богатством декорације и њеним сложеним симболичким и литургијским значењем, као и хералдичким знамењима доприносио је истицању угледа свог наручиоца, кнеза Милоша Обреновића, његове задужбине и њеног места као придворне и митрополијске цркве.

Програмска концепција иконостаса

Поред његове конструкције, уобличавање сликаног програма иконостаса било је од изузетне важности. Одређеним програмом икона на иконостасу верницима су се преносиле сложене поруке различитог садржаја. Будући да је иконостас функционисао као својеврсно „огледало“ које је рефлектовало простор храма и сва дешавања у њему, на формирање његовог програма утицало је више елемената.⁴⁵ Програмско решење иконостаса цркве Силаска Светог Духа у Крагујевцу било је тако усклађено са његовом литургијском функцијом, симболичким значењем, али и захтевима кнеза Милоша Обреновића као наручиоца.⁴⁶

Сликани програм иконостаса Старе цркве у Крагујевцу обухвата три зоне које чине престони ред икона са осликаним парапетним плочама, иконе на царским, бочним дверима и њиховим надверјима у првој зони, затим иконе апостолског и празничног реда у другој зони, као и крст са Распећем којег окружују пратеће иконе у трећој, завршној зони иконостаса.

Прва зона иконостаса

Програм прве зоне иконостаса Старе цркве у Крагујевцу чини престони ред икона који садржи литургијски најзначајније представе *Исуса Христа* и *Богородице*, затим *Светог Јована Крститеља* и *Светог Николе*. У приступној зони сокла, на парапетним плочама насликани су старозаветни праведници у Рају у сценама *Крило Аврамово*, *Крило Исаково*, *Крило Јаковљево* и *Покајани разбојник са крстом*. На царским дверима су у овалним медаљонима Богородица (северно) и архангел Гаврило (јужно) у сцени *Благовести*, док се изнад њих у малим кружним медаљонима налазе представе старозаветних пророка и царева *Давида* и *Соломона*. Изнад царских двери у надверју је представа *Свете Тројице*. На северним бочним дверима насликан је *Свети архангел Михаило*, док је у надверју представљена *Визија апокалипсе*. На јужним бочним дверима је представа *Светог архангела Рафаила* док је у надверју приказано *Вазнесење праведног Еноха*.

У најнижој приступној зони иконостаса Старе крагујевачке цркве, на парапетним плочама приказане су сцене Раја са Крилом Аврамовим, Исаковим, Јаковљевим и покајаним разбојником (слика 3). Ове сцене се често сликају у најнижој зони иконостаса зографског типа.⁴⁷

⁴⁵ О иконостасу као отвореној структури која сажима и рефлектује сва дешавања у простору храма: Р. Михаиловић, *Српски иконостас XVIII века и огледало*, у: Дело XXVIII, 11-12, Београд 1982, 107-116; Н. Макуљевић, *Литургија, симболика, приложништво*, 101-105.

⁴⁶ Н. Макуљевић, *Литургија, симболика, приложништво*, 45.

⁴⁷ Упоредити: А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*,

Свети Аврам, Исак и Јаков представљени су како седе у рајском врту препуном цвећа и чемпреса, и у крилу држе бројне душе праведника приказане у форми нагих људских фигура. Покрај светих праотаца је покајани разбојник који је био разапет на Голготи крај Христа и који се, будући да се покајао због својих учињених греха, нашао у Рају. Овакво иконографско решење било је прихавњено у зографском сликарству деветнаестог века на широј територији Балкана, о чему сведоче бројни сачувани примери иконостаса како на територији Јужне Србије, тако и у Кнежевини попут црква у манастиру Чокешини, Заови, Ћуприји, Дубу, Чачку, Мокрању.⁴⁸ Јања Молер, аутор ових представа у Старој крагујевачкој цркви, истоветно иконографско решење применио је и на иконостасима које касније ради за цркве у Селевцу, Јагодини, Раваници и Драчи.⁴⁹



Слика 3: *Парапетне плоче, детаљ, Јања Молер, 1820-1822.*

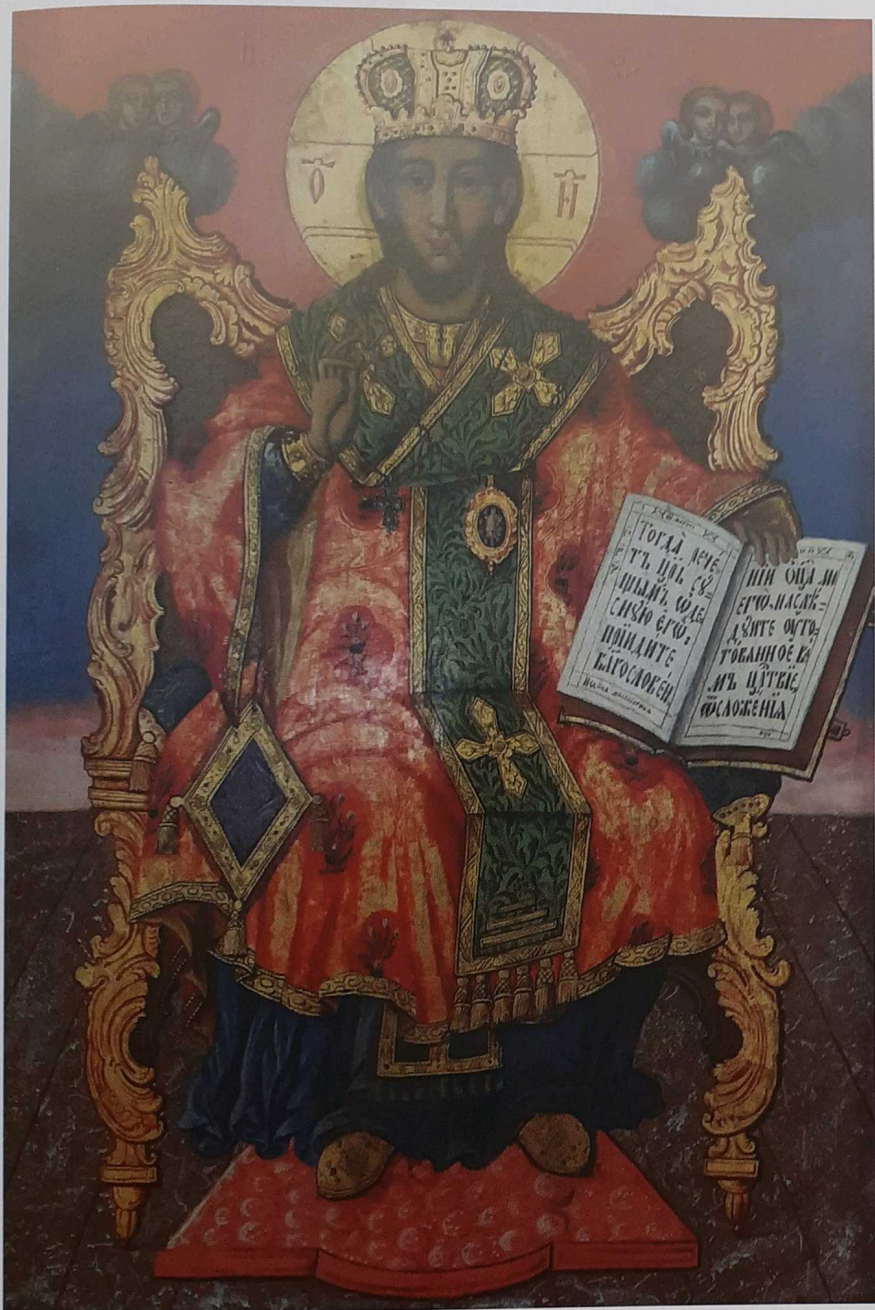
У првој зони иконостаса се по свом значају истичу престоње иконе. На престоној икони *Исус Христос* (нѣ. х̄с.) је приказан како седи на трону као Цар царева и Велики архијереј (слика 4). Представљен је са дугом смеђом косом која пада на рамена, и кратком брадом. Одевен је у архијерејску одежду црвене боје, декорисану цветовима, преко које су зелени омофор са златним крстовима и златна панагија. Христ седи на раскошном, позлаћеном престолу, на зеленом јастуку декорисаном флоралним елементима. Престо је постављен на дашчаном поду датом у перспективи, а позадину иконе чини небо дато у нијансама ружичасте и плаве. Христ десном руком благосиља, а у левој држи отворено Јеванђеље са исписаним текстом: *тогда речеъ црѣ свщымы ѿ десню егѡ прѣднѣе благословеннѣи оца моего наследвнѣе оуготованное вамъ црѣвѣе ѿ сложенѣа* (Матеј 25, 34). На глави носи златну митру украшену смарагдима и рубинима. Иза је златни ореол са исписаним иницијалима *Ѡ Ѡ*, док су лево и десно око Христове главе приказани херувими на облацима.

Представа Исуса Христа као Цара царева и Великог архијереја на иконостасу Старе цркве у Крагујевцу произилази из поштовања старијег иконографског типа развијаног у поствизантијској уметности.

296-297; Ј. Трајков, *Иконостас Старе цркве у Јагодини*, у: *Два века Старе цркве у Јагодини*, Јагодина 2017, 107-108; Сцене Раја истоветне иконографске формулације биле су и део живописа храмова које осликавају зографи током деветнаестог века. Види: А. Куюмџиев, *Стенописите в главната църквата на Рилския манастир*, Софија 2015, 514-516, сл. 660.

⁴⁸ А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*, 296-297.

⁴⁹ Ј. Трајков, *нав. дело*, 108; М. Цуњак-Ј. Поповић Русимовић-В. Мркић, *Црква брвнара у Селевцу*, Смедерево 2007, 87.



Слика 4: *Исус Христос, престоно икона, Алексије Лазовић, 1818.*

Овај иконографски тип је у уметности православног света присутан од краја петнаестог века, а посебно је био поштован током шеснаестог, седамнаестог и осамнаестог века.⁵⁰ Иконографија Христа као Цара царева и Великог архијереја била је често примењивано решење на престоним иконама у зографском сликарству деветнаестог века на широј територији Балкана,⁵¹ где је поштовање старијих иконографских предложака било тесно везано за догматску исправност приказане представе и израз правоверности.⁵² Алексије Лазовић на престоној икони Исуса Христа у Старој крагујевачкој цркви развија основно иконографско решење Христа као Цара царева и Великог архијереја које је применио његов отац Симеон на престоној икони иконостаса цркве у Никољцу. Слично иконографско решење Алексије примењује и на престоној икони иконостаса који ради у Доњој испосници Светог Саве код Студенице (1819. године), с тим што је ту Христос приказан допојасно и без престола. Истоветно иконографско решење оном примењеном на престоној икони Исуса Христа у Старој крагујевачкој цркви, Алексије примењује и на икони за цркву у Мачкату.⁵³ У сачуваној сликарској заоставштини породице Лазовић постоји и цртеж Христа као Цара царева и Великог архијереја који је Алек-

сије могао користити као предложак приликом рада на икони у Старој крагујевачкој цркви.⁵⁴ Такође се, на основу до сада публикованих и репродукованих дела Алексија Лазовића, блиске иконографске паралеле могу наћи и на иконостасу у параклису Светог Димитрија у Дечанима (рад Симеона и Алексија Лазовића из 1813-1814. године).⁵⁵

⁵⁰ Ц. Грозданов, *Исус Христ Цар над царевима у живопису Охридске архиепископије од XV до XVII века*, Зограф 27 (1998-1999), 151-160. Упореди: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 334-339; Исти, *Црква Светог Георгија у Темишвару*, 106-107; Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложништво*, 55-56.

⁵¹ Видети: И. Женарју Рајевић, *нав. дело*, 139.

⁵² Н. Макуљевић, *The „Zograph“ model of Orthodox painting in Southeast Europe 1830-1870*, Valcanica XXXIV, Belgrade 2004, 385-389.

⁵³ Упредити: Д. Милосављевић, *Сликарска заоставштина Лазовића, Исус Христ из Мачката*, слика бр. 26.

⁵⁴ Упоредити: Исто, слика број 6, 8, 37.

⁵⁵ Р. Станић, *Сликарска заоставштина Симеона и Алексија Лазовића у Дечанима*, у: *Саопштења бр. 24*, Београд 1992, 241-241, 252.

На престоној икони *Богородице са Христом* Богородица је приказана као царица са малим Христом у наручју (слика 5). Она седи на златном, богато резбареном трону, на зеленом јастуку. Обучена је у дугу тамноплаву хаљину преко које је црвени мафорион обрубљен златном траком. На глави носи круну затвореног типа, украшену рубинима и смарагдима. У десној руци држи златни стилизовани скиптар који се завршава цветовима крина, а око којег је обавијена трака. У левој руци Богородица држи Христа који је обучен у златну одежду декорисану флоралним мотивима, на глави носи круну истоветну Богородичиној, а у левој руци држи земаљски шар, док десном благосиља. Лево и десно, од Богородичиног златног ореола су представе херувима на облацима.



Слика 5: *Богородица са Христом, престоно икона, Алексије Лазовић, 1818.*

На престоној икони Старе крагујевачке цркве *Богородица са малим Христом* дата је у иконографији Богородице небеске царице. Овај иконографски тип заснован је на поствизантијским решењима и носи есхатолошке карактеристике.⁵⁶ Тако се у богословској литератури описује како Христос на крају суђења људском роду крунише Богородицу, облачи је у царску црвену одежду и ставља је на репрезентативни трон.⁵⁷ Теолошка литература деветнаестог века са простора Васељенске патријаршије такође истиче посредничку и заштитничку улогу Богородице.⁵⁸ Овакав иконографски тип Богородице као царице често је присутан на престоним иконама зографских иконостаса о чему сведоче бројни сачувани примери на територији Балкана и Кнежевине Србије.⁵⁹ У сликарској заоставштини продице Лазовић постоји цртеж који представља Богородицу као небеску царицу који је Алексије могао користити као предложак. Слично иконографско решење он примењује на иконостасу у параклису Светог Димитрија (1813–1814) и на иконостасу у параклису Светог Николе (1818) у Дечанима, те у цркви у Бистрици, као и на икони у Годовику.⁶⁰

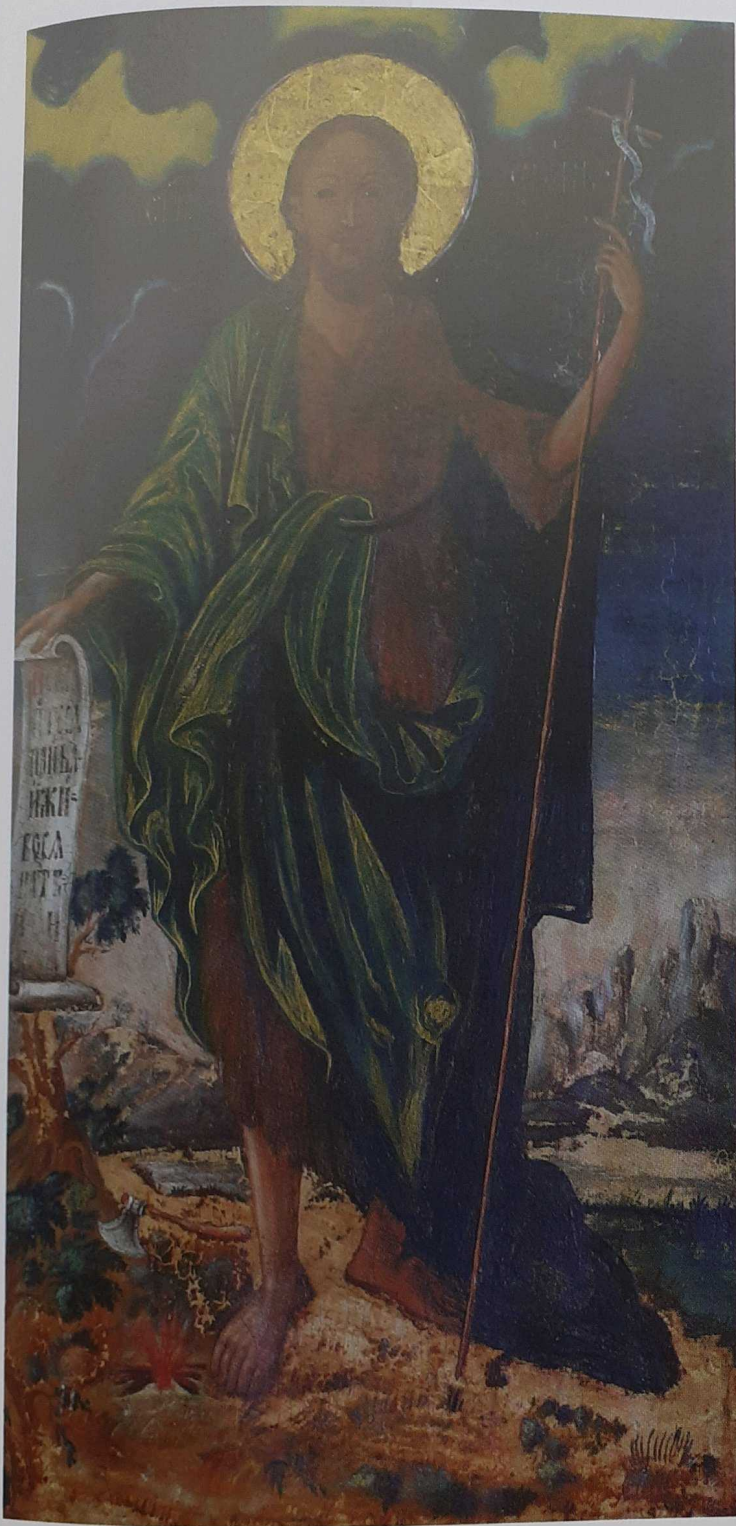
⁵⁶ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 348-352.

⁵⁷ Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложништво*, 56-57.

⁵⁸ Видети: кирил иеродонџ (печиновић), *оутешение грѣшника, къ типъ солѣнски* 1840.

⁵⁹ Међу примерима су иконостаси у Јагодини, Савинцу, Студеници, Каленићу и на многим другим местима. Видети: Ј. Трајков, *нав. дело*, 101-102; И. Женарју Рајовић, *нав. дело*, 138-139.

⁶⁰ Иконографске схеме три иконе из Бистрице и иконе из Годовика репродуковане су код: Д. Милосављећ, *Заоставитина сликарске породице Лазовић*, слике: 30–32 и 34; О иконама из Дечана: Р. Станић, *Сликарска заоставитина Симеона и Алексија Лазовића у Дечанима*, 241–241, 252; О икони из Старе цркве у Крагујевцу: А. Р. Столић, *нав. дело*, 162–164.



Слика 6: **Свети Јован Крститељ, престоно икона, Алексије Лазовић, 1818.**

Свети Јован Крститељ на престоној икони иконостаса Старе крагујевачке цркве приказан је као стојећа фигура у пејзажу (слика 6). Има тамно смеђу дугу косу која пада на рамена и кратку браду. Према јеванђеоским наводима обучен је у хаљину од камиље длаке око појаса стегнута кожним појасом (Матеј 3, 4), преко које је пребачен тамнозелени огрчач. У десној руци држи свитак са исписаним текстом поканте са приближних воља цркве (Матеј 3, 11), док у левој држи крст на дугачком штапу. Представа пејзажа на икони је развијена у два дела, горњи који чини небо дато у финим прелазима жуте и ружичасте ка плавој боји, која се у врху завршава белим и смеђим облацима, и доњи који чини пустињски камени пејзаж са Јорданом у позадини и дрветом са секиром. Представа дрвета са секиром односи се на текст Јеванђеља по Матеју: „Већ секира лежи код корена дрвета; с тога одсеца и баца у ватру свако дрво које не доноси добра рода“ (Матеј 3, 10). Иконографија Светог Јована Крститеља примењена на престоној икони Старе крагујевачке цркве следи барокна иконографска решења.⁶¹ Према оваквом иконографском типу, са свитком у рукама којим позива на покајање и наговештава Христов долазак, и пустињским пејзажом који симболизује место осаме, молитве и сусрета одабраних са Богом, Свети Јован Крститељ је истакнут као морално-дидактички пример подвижничтва и вере у Бога.⁶² На основу до сада познатих дела Алексија Лазовића иконографско решење престоно иконе Светог Јована Претече блиско је икони овог светитеља коју слика у апостолском реду иконостаса параклиса Светог Димитрија у Дечанима.⁶³ На овој дечанској икони Свети Јован је приказан у нешто сведенијем пејзажу, са свитком истоветног текста као на престоној икони у Крагујевцу.

На престоној икони *Светог Николе* светитељ је приказан у стојећем ставу у архијерејској одежди црвене боје, декорисаној златним и црвеним цветовима, преко које је светлозелени омофор са флоралним мотвима и златним крстовима, крст и панагија на златном ланцу (слика 7). Светитељ има седу кратку косу и браду, на глави носи златну митру, по ободима украшену драгим камењем. Десном руком благосиља, док у левој држи архијерејску штаку и марамицу. Лево и десно до светитељеве главе су на облацима приказане допојасне фигуре Христа и Богородице који му пружају Јеванђеље и омофор, што су знаци његовог епископског до-

⁶¹ О овом иконографском типу више у: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 237, 250-251.

⁶² Исто.

⁶³ Упоредити: Р. Станић, *нав. дело*, 247.

стојанства који су му према легенди одузети, а затим враћени на Првом васељенском сабору.⁶⁴ Свети Никола је приказан како стоји на поплоченом поду датом у перспективи, док је у даљини идеализовани пејзаж који чини језеро по ком плове лађе и иза њега брдовити предео, са небом датим у финим валерским прелазима ружичасте и плаве боје. Овакво иконографско решење Светог Николе носи барокне концепције које су балкански зографи прихавтали најчешће посредством графичких предлогака.⁶⁵ Овај иконографски тип који на сажет начин реферира на чудо Светог Николе на мору, истиче га као брзопомоћника и заштитника.⁶⁶ Алексије Лазовић је иконографске узоре за формулацију своје представе Светог Николе на престоној икони за крагујевачку цркву могао наћи у светогорској и српској штампи друге половине осамнаестог века. У том периоду посебно је важна централна представа графике *Свети Никола са житијем Христифора Жефаровића* из 1746. године на којој је Свети Никола приказан као архијереј, са Христом и Богородицом који му враћају знаке архијерејског достојанства, као и са пејзажом у позадини којег чини језеро са лађама и брдима.⁶⁷ На основу до сада публикованих и репродукованих дела Алексија Лазовића, блиске иконографске паралеле за формулисање лика Светог Николе на престоној икони Старе крагујевачке цркве се могу наћи на престоној икони Светог Николе са житијем коју ради за иконостас параклиса Светог Николе у Дечанима.⁶⁸ У сликарској заоставштини Лазовића, међу Алексијевим цртежима постоје скице архијереја чија решења примењује кад слика Светог Николу и у Крагујевцу и у Дечанима, као и скице поплочаног пода датог у перспективи које инкорпорира у представу Светог Николе у Крагујевцу.⁶⁹

На царским дверима иконостаса Старе крагујевачке цркве, у складу са њиховом симболичком и литургијском функцијом стандардно су приказане *Благовести* које су праћене медаљонима са представом старозаветних пророка цара *Давида и Соломона* (слика 8). На централним сликаним пољима царских двери налазе се представе Богородице (северно) и Светог архангела Гаврила (јужно). Архангел је представљен у гесту обраћања Богородици. Стоји на об-



Слика 7: *Свети Никола, престоно икона, Алексије Лазовић, 1818.*

⁶⁴ Л. Мирковић, *Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве*, Београд 1961, 81-82; Овакво иконографско решење предлажу и ерминије, види: М. Медић, *Српски сликарски приручници*, II, Београд 2002, 636.

⁶⁵ Више у А. Куюмџиев, *нав. дело*, 559-564; Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Београд 1978, сл. 295.

⁶⁶ За иконографска решења Светог Николе и његове представе у барокној графици видети: Ј. Радовановић, *Свети Никола, његово житије и чуда у српској уметности*, Београд 1987, 49-51.

⁶⁷ А. Куюмџиев, *нав. дело*, 561, сл. 757.

⁶⁸ Р. Станић, *нав. дело*, 251-252, посебно слика на стр. 255.

⁶⁹ Д. Милосављевић, *нав. дело*, лист бр. 30, слика бр. 55.



Слика 8: Царске двери,
Алексије Лазовић, 1818.

лаку, обучен у дугу златну хаљину са црвеним огртачем и у руци држи крин окренут ка Богородици. У позадини су архитектонске кулисе. Богородица је представљена у ентеријеру, како стоји покрај стола, а руку је наслонила на отворену књигу. Поред ње је на столу ваза са криновима. У позадини су архитектонске кулисе. Иконографија Благовести на крагујевачком иконостасу одговара барокним уметничким решењима. Она су у зографском сликарству деветнаестог века првенствено прихваћена путем графичких предлога са Свете Горе.⁷⁰ Иконографско решење које на иконостасу Старе крагујевачке цркве примењује Алексије Лазовић било је у основи засновано на илустрацији Благовести из Октоиха осмогласника, издања Кијево-печерске лавре из 1699. године.⁷¹ Са овог предлога приметно је преузимање извесних детаља на основу којих компонује своју сцену на царским дверима Старе крагујевачке цркве. Програм царских двери употпуњен је представама пророка и царева Соломона и Давида који су приказани као допојасне фигуре одевене у раскошно царско рухо, са свицима у рукама. Овакво програмско решење царских двери где се изнад представе Благовести налазе пророци Давид и Соломон, Алексијев отац, Симеон Лазовић, примењује на иконостасу у Никољцу.

Надверје царских двери садржи представу *Свете Тројице*. Приказ је дат у нововековном иконографском обрасцу прихваћеном у зографском сликарству Балкана,⁷² по коме Бог Отац и Син седе на облацима, док је изнад њих голуб Светог Духа. Исус Христос у десној руци држи велики крст као симбол свог страдања и искупитељске улоге, док левом показује на Бога Оца који десном руком држи скиптар, а левом благо-

сиља. У Лазовићевом опусу најближе паралеле Светој Тројици из Старе крагујевачке цркве су на икони у Годовику, а у сликаревој заоставштини

⁷⁰ Упоредити: М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, ЗЛУМС 25, Нови Сад 1989, 118-119.

⁷¹ Видети: Д. Милосављевић, *нав. дело*, слика бр. 50.

⁷² Упореди: А. Куюмџиев, *нав. дело*, сл. 156.

истоветну сцену је понела и насловна страна Минеја за месец август (у цркви у Никољцу).⁷³

На северним бочним дверима иконостаса у Старој крагујевачкој цркви налази се представа *Светог архангела Михаила* који је дат у стојећем ставу, на облаку, како гази Сотону (слика 9). Приказан је као младић са крилима, дуге смеђе косе, у војничкој одећи са усковитланим огрточем црвене боје који му је пребачен преко левог рамена. У десној руци држи дуго копље којим пробада допојасну представу Сотоне са роговима и крилима. Сотона има руке везане ланцима које десницом повлачи архангел Михаило. Иконографско решење Светог архангела Михаила примењено на бочним дверима иконостаса Старе крагујевачке цркве представља га као предводика небеске војске који побеђује зло. Иако се корени овог иконографског типа налазе још у средњовековној уметности,⁷⁴ он је посебно био развијен и популаран у оквиру барокне уметности, где је имао ангажовану улогу персонифицирајући милитантну цркву која тријумфује над шизмама и јересима.⁷⁵ У зографском сликарству деветнаестог века на простору Балкана, ово иконографско решење је било ређе примењивано, а уместо њега архангел Михаило се приказивао у сцени мерења душе богаташа.⁷⁶ Алексије Лазовић је истоветно иконографско решење применио на икони иконостаса у параклису Светог Димитрија у Дечанима.⁷⁷

У надверју северних двери приказана је *Апокалиптична визија Светог Јована са Патмоса* (апокалџија гл; 1). У дну композиције је приказан Јован који клечи са раширеним рукама, погнуте главе, док је изнад њега, у златом окупаној визији, приказан Христос (ис. хс.) како лебди у мандорли, са великим мачем који полази из његових уста и са седам црвених звезда које окружују његову десну руку (слика 10). Лево од Христове фигуре су четири велика свећњака са упаљеним свећама, док су десно три. Сцена је дата у пејзажу којег чине обронци Патмоса у дну сцене и облаци у врху. Ликовне представе апокалиптичне визије Јована са Патмоса имају своје корене у византијској уметности четрнаестог века, али се посебно развијају у осамнаестом веку у оквиру барокног схоластичког богословља.⁷⁸ Након пада Византије популарност Апокалипсе као теме присутне у живопису почиње да се везује за Атос који постаје расадник ове теме у православној уметности.⁷⁹ Током осамнаестог века велики циклус Апокалипсе био је осликан у 14 сцена у параклису Светог



Слика 9: Свети архангел Михаило, северне двери иконостаса, Алексије Лазовић, 1818.

⁷³ Упоредити: Д. Милосављевић, *нав. дело*, слика бр. 60 и 61.

⁷⁴ С. Габелић, *Циклуси арханђела у византијској уметности*, Београд 1991, 23-31; Иста, *Византијски и поствизантијски циклуси арханђела XVI-XVIII век*, Београд 2004, 317-321.

⁷⁵ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 310; Р. Михаиловић, *Представе анђела у српској графици XVIII века*, у: *ЗЛУМС* 8, Нови Сад 1972, 295-296.

⁷⁶ Видети: Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложништво*, 61; А. Кујумџиев, *нав. дело*, 500-514.

⁷⁷ Упоредити: Р. Станић, *Сликарска заоставитина Симеона и Алексија Лазовића у Дечанима*, 245.

⁷⁸ О овој представи у уметности барока више у: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 366.

⁷⁹ Више у: R. Lozanova, *Apocalyptic Ideas after the fall of Byzantine Empire. Word and Image; Средновековна християнска Европа. Изток и Запад, ценности, традицији, обичајне*, Софија 2002, 305-314.



Слика 10: *Апокалипса, надверје северних двери, Алексије Лазовић, 1818.*

Саве Српског у Хиландару 1779. године,⁸⁰ што је свакако имало утицаја и на зографско сликарство деветнаестог века по питању избора сцена и њихове иконографије, о чему сведоче представе апокалипсе осликане у нартексима манастира Зографа (1817) и Риле (1843-1844).⁸¹ Није познато који иконографски предлог је Алексију Лазовићу послужио у формулисању апокалиптичне визије за надверје иконостаса Старе крагујевачке цркве. Истоветно иконографско решење Лазовићевом се у зографској уметности Балкана јавља на једном цртежу из заоставштине сликара Томе Вишанова (1786), а позната је и истоветна илустрација апокалиптичне визије пореклом из илустроване Библије Матеуса Мерина Старијег чије је прво издање било у Стразбургу 1630, а друго у Франкфурту 1704. године.⁸² Како је на основу сачуване заоставштине породице Лазовић познато да су ови сликари користили поједине илустрације из различитих илустрованих Библија за компоновање својих сцена, није немогуће да је такав неки предлог послужио Алексију при раду у Старој крагујевачкој цркви. И у зографским ерминијама постоје јасна иконографска упутства за сликање ове сцене.⁸³ Иконографија коју Алексије примењује у илустровању догађаја из прве књиге Откровења Јовановог на северном надверју иконостаса у Старој крагујевачкој цркви, следи у основи барокна решења позната у графици осамнаестог века и упутства дата у ерминијама.⁸⁴ На данашњем ступњу истражености сликарског опуса Алексија Лазовића није познато да је још негде насликао ову сцену на иконостасу.

⁸⁰ З. Ракић, *Цркве Светог Димитрија и Светог Саве Српског у Хиландару*, Нови Сад 2008, 197.

⁸¹ А. Куюмџијев, *нав. дело*, 465-488.

⁸² Исто, 469, слике 522, 523, 524, 525.

⁸³ Видети: М. Медић, *нав. дело*, 648.

⁸⁴ Исто, 648.

На јужним дверима иконостаса Старе цркве у Крагујевцу приказан је *Свети архангел Рафило* (архангел рафанл) како стоји на облаку и за руку држи фигуру малог детета, која симболизује душу праведника (слика 11). Представљен је као младић дуге смеђе косе, благог лика, са крилима. Одевен је у тамноплаву хаљину преко које је пребачен црвени огртач. Кажипрстом десне руке показује на горе. Архангел је приказан у пејзажу којег чине обриси брда дати у дну композиције и небо, дато у финим валерским прелазима светлоплавих, ружичастих и светложутих тонова. Иконографско решење примењено на овој представи Светог архангела Рафаила следи барокне концепције којима су, у складу са порастом популарне побожности везане за анђеле чуваре, надограђена решења из шеснаестог века.⁸⁵

У надверју јужних двери приказано је *Вазнесење Еноха* (енох ангелод възнесенъ. глв. 5). На сцени је приказан праведни Енох, као старац дуге седе косе и браде,⁸⁶ одевен у ружичасту хаљину са плавим огртачем, како седи на облаку, а анђеоло га, држећи га за леву руку вазноси ка Богу којег симболизује велико сунце у отвореном небу, из ког исијавају светлосни зраци (слика 12). Сцена илуструје, следећи барокна иконографска решења, библијску причу о праведном Еноху, коме је Бог опростио прародитељски грех због његове изузетне побожности и вазнео га живог на небо (Прва књига Мојсијева 5, 22-24). На данашњем ступњу познавања опуса Алексија Лазовића не може се са сигурношћу утврдити порекло предлошка који му је послужило као узор при формулисању ове сцене за надверје крагујевачког иконостаса, нити где је још сликао.

Друга зона иконостаса

Другу зону иконостаса Старе крагујевачке цркве чине два реда икона, апостолски и празнични ред. У апостолском реду се у средишту налази икона *Исуса Христа Сведржитеља* око које су распоређене представе апостола - *Светог Томе, Светог Симона, Светог Андреја, Светог Јована, Светог Луке, Светог Петра* (северно), затим *Светог Павла, Светог Матеја, Светог Марка, Светог Јакова, Светог Вартоломеја и Светог Филипа* (јужно). У седишту празничног реда иконостаса налази се представа *Мандилиона* око које су распоређени Велики празници – *Ваведење Богородице, Успење, Преображење Христово, Тајна вечера, Сретење, Вазнесење, Васкрсење* (северно), затим *Крштење, Улазак у Јерусалим, Рођење Христово, Распеће, Духови, Благовести и Усековање главе Светог Јована Крститеља* (јужно).

У средишту апостолског реда представљен је Исус Христос (и҃с х҃с) како седи на облацима. Обучен је у црвени хитон и плави химатион и обема рукама благосиља. Апостоли су представљени како стоје на облацима, а у горњем делу, иза њихових рамена и глава је отворено небо обележено облацима (слика 13). Свети апостол Павле (с апл павел) приказан је како у једној руци држи Јеванђеље,

⁸⁵ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 312-315; Р. Михаиловић, *Представе анђела у српској графици XVIII века*.

⁸⁶ Енох је насликан према упутствима из ерминија у којима се наглашава да се приказује као старац са шиљатом брадом. Види: М. Медић, *нав. дело*, 530.



Слика 11: *Свети архангел Рафило, јужне двери иконостаса, Алексије Лазовић, 1818.*



Слика 12: *Вазнесење Еноха, надверје јужних двери, Алексије Лазовић, 1818.*

а у другој мач, Свети апостол Петар (с апљ петаръ) носи јеванђеље и кључеве раја, Свети јеванђелисти су приказани са јеванђељем у једној и пером у другој руци, док су остали апостоли представљени са затвореним јеванђељима која држе у рукама. Апостолски ред на иконостасу Старе крагујевачке цркве, са централном фигуром Христа, указује на апостол-



Слика 13: *Апостолски ред, Алексије Лазовић, 1818.*

ско деловање православне Цркве, за разлику од апостолског реда у форми Деизиса који иконостасу даје есхатолошку димензију.⁸⁷ Ова идејна

⁸⁷ Ј. Мирковић, *Деизис Крушедолског иконостаса*, *Старинар* III-IV, 1952-1953, Београд 1955, 94-154.

целина се у основи може везати за традицију приказивања Сабора Светих апостола са Христом, која се на иконостасима среће од шеснаестог века, а на барокним украјинским иконостасима и иконостасима Карловачке митрополије од седамнаестог и осамнаестог века,⁸⁸ одакле је преузета за програмска решења зографских иконостаса деветнаестог века на простору Балкана.⁸⁹ Блиске иконографске паралеле апостолском реду Старе крагујевачке цркве могу се наћи на иконостасу Доње испоснице Светог Саве у Студеници, где Алексије, следећи решења свог оца са апостолског реда иконостаса цркве у Сирогојну, даје допојасне фигуре апостола иза којих је представа отвореног неба. Много ближе иконографске паралеле, са стојећим фигурама апостола окружених облацима, налазе се у апостолском реду који Алексије ради на иконостасу у параклису Светог Димитрија у Дечанима.⁹⁰

Празнични ред зографских иконостаса најчешће је био формиран према распореду у црквеном календару, као што је случај са празничним редом у Старој крагујевачкој цркви. Ова зона имала је улогу истицања најважнијих догађаја у црквеној историји којима се илуструју епизоде у икономији спасења.⁹¹ У средишту празничног реда у Старој крагујевачкој цркви Јања Молер слика икону са представом *Мандилиона*. Нерукотворени Христов лик приказан је на белој тканини обрубљеној златном траком. У складу са ранијом иконографијом коју прихватају у свом сликарству и зографи деветнаестог века, Христов лик је приказан безболног израза и потпуно мирно, са дугом раздељеном косом и брадом.⁹² Постављање иконе Нерукотвореног Христовог образа у средиште празничног реда следи старију праксу. То је традиција која је у зографском сликарству присутна од осамнаестог века, а преузета је са украјинских иконостаса с краја шеснаестог века на којима се већ током наредног века ова икона Мандилиона замењује представом Тајне вечере.⁹³

Иконе са представама Великих паразника, за иконостас Старе крагујевачке цркве, Јања Молер је сликао следећи описе у зографским приручницима и користећи предлошке чија су иконографска решења настала под утицајем барокне уметности осамнаестог века (слика 14). Истоветна иконографска решења појединих Великих празника Јања је примењивао и у самој крагујевачкој цркви у неколико наврата сликајући покретене празничне иконе, а поновиће их и касније сликајући иконостасе Старе цркве у Јагодини, те цркава у Осипаоници, Селевцу и манстиру Раваници.⁹⁴

Међу Великим празницима, прва у низу (са севера) је икона *Сретења Христовог*. Догађај се одвија у ентеријеру храма, а у средишту сцене су са једне стране Симеон Богопримац који у рукама држи малог Христа и пророчица Ана која руком показује на Младенца, док су са

⁸⁸ Видети: С. Таранушенко, *О Украинском иконостасу XVII и XVIII века*, ЗЛУМС 11, Нови Сад 1975, 139; М. Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темнишвару*, 115.

⁸⁹ Више у: И. Женарју Рајовић, *нав. дело*, 141.

⁹⁰ Упредити: Р. Станић, *нав. дело*, 247.

⁹¹ Више у: И. Гергова, *Иконографската програма на иконостаса българските земи през XVIII и XIX в.*, Проблеми на изкуството 3, София 1991, 15; И. Женарју Рајовић, *нав. дело*, 143.

⁹² Упоредити: В. Милошевић, *Нерукотворени убрус – Шаинце. Црква Светог Јована Богослова*, у: Иконопис Врањске епархије, ур. Н. Макуљевић-М. Тимотијевић, Врање 2015, 156.

⁹³ Таранушенко, *нав. дело*, 122, 129.

⁹⁴ Упоредити: Ј. Трајков, *нав. дело*, 112-113.



Слика 14: *Празнични ред*,
Јања Молер, 1820-1822.

супротне стране Богородица и Јосиф. Основно иконографско решење ове сцене води порекло из српске барокне уметности осамнаестог века, које је у основи прихватило средњовековну слику Христовог довођења у храм.⁹⁵ Представљањем овог догађаја обележавало се Христово увођење у живот црквене зајенице и истицала се његова двострука природа која се потврђивала присуством пророчице Ане и Симеона Богопримца.⁹⁶

Следећа сцена у реду Великих празника на иконостасу крагујевачке цркве представљала је један од најпоштованијих догађаја везаних за прослављање Богородице, њено Успење. Икона *Успења Богородице* под утицајем апокрфне епизоде Псеудо Јована Јеванђелисте, представља њену смрт и вазнесење на небо.⁹⁷ Одар са Богородичиним телом је према упутствима из зографских ерминија насликан у ентеријеру, окружен великим бројем свештеника и апостола.⁹⁸ У врху композиције је Исус Христос који у наручју држи Богородичину душу насликану у виду повијеног новорођенчета. У дну композиције је представа анђела који мачем одсеца руке Јеврејину Јефонији, који је хтео да преврне Богородичин одар. Иако је ова сцена почивала на барокним иконографским решењима, она је у основи понављала средњовековне представе Богородичиног успења.⁹⁹

У реду празничних икона следи сцена *Преображења Христовог* на којој је у горњем регистру приказан Исус Христос како стоји на облаку на врху Тавора, одевен у белу хаљину и окружен фигурама пророка Мојсија и Илије, док су у дну апостоли Петар, Јаков и Јован приказани у различитим позама. Иконографско решење ове сцене које Јања Молер примењује на иконостасу Старе крагујевачке цркве, почива на упутствима која су садржале ерминије и на иконографским решењима преузетим из барокне уметности осамнаестог века.¹⁰⁰

На представи *Тајне вечере* јеванђеоски догађај је смештен у ентеријер у којем за трпезом седи Исус Христос и апостоли, од којих је Све-

⁹⁵ Више у: М. Тимотијевић, *Иконографија великих празника у српској барокној уметности*, 101-102.

⁹⁶ Исто, 102.

⁹⁷ Исто, 124-125.

⁹⁸ М. Медић, *нав. дело*, 440.

⁹⁹ Упоредити: С. Радојчић, *Беседа Јована Дамаскина и фреске Успења Богородичиног у црквама краља Милутина*, у: *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 181-193.

¹⁰⁰ Упоредити: М. Медић, *нав. дело*, 599; М. Тимотијевић, *Иконографија великих празника у српској барокној уметности*, 107-108; Р. Михаиловић, *О пореклу композиције „Преображење“ Теодора Крачуна*, Зборник радова Народног музеја, II, Београд 1962, 273-278.

ти Јован Богослов наслоњен на Христа, ка којем гледа Јуда који пружа руку ка столу. На трпези прекривеној црвеном тканином постављене су посуде са храном, чаше, прибор за јело и златни путир са вином. Композиција Тајне вечере у празничном реду иконостаса Старе цркве у Крагујевцу изведена је према решењу којим су традиционални обрасци преобликовани у нововековне концепте које прихватају у свом сликарству балкански зографи деветнаестог века,¹⁰¹ а које садрже и ерминије.¹⁰²

Након представе Тајне вечере, празнични ред се наставља иконом са представом *Обрезања Христовог*. Сцена је смештена у ентеријер храма. У средишту је трпеза на којој лежи мали Христос око кога су цар, свештеник, архијереј и Богородица са Јосифом.¹⁰³

Празнични ред се даље настаља са иконом *Христовог вазнесења*. Икона је композиционо подељена у два дела. У горњем делу је приказан Исус Христос како се вазноси у црвеној светлосној мандорли коју придржавају два анђела, док су у доњем делу груписане фигуре Богородице и апостола који уздигнутих глава посматрају вазнесење. Иконографско решење овог догађаја које примењује Јања Молер на иконостасу Старе крагујевачке цркве почива на старијим иконографским решењима поштованим и у уметности православног културног круга током осамнаестог века.¹⁰⁴

Последња у низу до средишње иконе Мандилиона је икона на којој је представљено *Васкрсење Христово* (слика 15). Христ је приказан у средишту композиције у моменту када тријумфално излази из гроба приказаног у виду ковчега. Око бедара носи белу перизому, док му црвени плашт, пребачен преко левог рамена вијори. Десном руком благосиља, а у левој носи крст на дугом штапу са црвеном заставом. Крај Христовог гроба су приказане Мироносице и анђеоло који на њему седи. Основно иконографско решење ове представе у зографској уметности деветнаестог века, које примењује на иконостасу Старе крагујевачке цркве и Јања Молер, почивало је на барокној иконографској интерпретацији Христовог тријумфалног изласка из гроба.¹⁰⁵



Слика 15: *Васкрсење Христово, празнични ред, Јања Молер, 1820-1822.*

До Мандилиона, крећући се у низу ка југу, прва је икона са представом *Крштења Христовог* (слика 16). На сцени Крштења Исус Христос

¹⁰¹ И. Зарић, *Зидно сликарство Саборне цркве Свете Тројице у Врању*, у: *Саборни храм Свете Тројице у Врању*, прир. Н. Макуљевић, Врање 2008, 130-131.

¹⁰² М. Медић, нав. дело, 606.

¹⁰³ Исто, 537.

¹⁰⁴ Упоредити: М. Тимотијевић, *Иконографија великих празника у српској барокној уметности*, 114-116; И- Женарју Рајовић, нав. дело, 146.

¹⁰⁵ Упоредити: М. Тимотијевић, *Иконографија великих празника у српској барокној уметности*, 111-114; Ј. Тричковска, *Западњачки утицаји на црквено сликарство у Македонији преко зографа Михајла и Димитра из Самарине*, у: *Западноевропски барок и византијски свет*, прир. Д. Медаковић, Београд 1991, 210; И. Женарју Рајовић, нав. дело, 146;

је приказан како стоји у реци Јордану, на црвеној подлози која плута по води, око које пливају четири рибе. Лево и десно од реке је обала са брдима. На обали, са десне Христове стране је Свети Јован Претеча који га крсти, док је изнад његове руке голуб Светог Духа. Са леве Христове стране, на обали стоје три анђела која држе бели огртак намењен Христу. У врху композиције је сегмент отвореног неба у ком је приказана фигура Бога Оца који благосиља обема рукама. Овакво решење било је карактеристично за зографско сликарство деветнаестог века.¹⁰⁶ а почивало је на барокним иконографским основама.¹⁰⁷



Слика 16: *Крштење Христово, празнични ред, Јања Молер, 1820-1822.*

Следећа у низу је икона *Уласка у Јерусалим*. Христов тријумфални улазак у Јерусалим наглашен је његовим приказом на магарцу, а он као владар и свештеник у левој руци држи свитак, док десном благосиља. Иза Христа су приказани апостоли, а испред њега Јудејци који га свечано дочекују испред капија града. У дну композиције су деца која бацају пред Христа црвени плашт и палмове гранчице дочекујући га као цара. Ово развијено иконографско решење Цвети, иако је имало старије порекло, преузето је из барокне уметности осамнаестог века и често коришћено у зографској уметности деветнаестог века.¹⁰⁸

Након сцене *Уласка у Јерусалим* следи икона са представом *Рођења Христовог*. У средишту композиције приказана је пећина испред које стоје јасле са малим Христом, које окружују фугуре Богородице и Јосифа крај којих су главе краве и магарца. Јаслама са леве стране прилази старији пастир, а у брдима изнад њега се види још један млађи пастир коме анђели, приказани у облаку у врху композиције, јављају радосне вести. На супротној страни пећине су, у даљини, приказане фигуре краљева који долазе на поклоњење, док су изнад њих анђели на облаку. У дну композиције, уз Христове јасле је минијатурна фигура младог пастира који свира у велики рог. Сцена Рођења приказана на иконостасу Старе крагујевачке цркве представља истовремено Поклоњење пастира и Поклоњење краљева. У компоновању ове сцене Јања Молер се руководио упутствима датим у сликарским приручницима у којима се препоручује компоновање већег броја фигура као што је овде случај.¹⁰⁹ У зографском сликарству деветнаестог века овакво иконографско решење прихваћено је из осамнаестовековне барокне уметности православног културног круга, у коју је доспело посредством илустрованих библија, попоут Вајглове или Килијанове.¹¹⁰

¹⁰⁶ И. Женарју Рајовић, *нав. дело*, 144.

¹⁰⁷ М. Тимотијевић, *Иконографија великих празника у српској барокној уметности*, 103-107.

¹⁰⁸ Исто, 109-111; М. Медић, *нав. дело*, 604; И. Женарју Рајовић, *нав. дело*, 145.

¹⁰⁹ М. Медић, *нав. дело*, 588-589.

¹¹⁰ Упоредити: М. Тимотијевић, *Иконографија великих празника у српској барокној уметности*, 97.

На празничној икони *Распећа Христовог* приказана је Голгота на којој је распети Христос. У подножју крста је Адамова лобања са костима, а око крста су фигуре Богородице, Марије Магдалене, Јована Богослова и Лонгина. Иза њих се назире градске кулисе док су изнад крста приказани сунце и месец у сегменту неба. Иконографија сцене коју примењује Јања Молер следи упутства дата у ерминијама.¹¹¹ Њено иконографско решење врло је слично Распећу са 18. стране Жефаровићевог *Описанија Јерусалима* у које је такође укључена фигура Лонгина крај Јована Богослова.¹¹²

На икони *Силаска Светог Духа на апостоле*, Богородица и апостоли су представљени како седе за полукружном катедром, унутар које је представљена персонификације света дата у виду старца дуге седе браде са круном на глави који у крилу држи наге фигуре људи које симболизују разне побожне народе. Изнад апостола је голуб Светог Духа од кога полазе пламени језичци који се изливају на главе апостола. Ово иконографско решење поштује ранија, која потичу још из византијске уметности једанаестог и дванаестог века, а која се у седамнаестом веку развијају инкорпорирањем представе Богородице која, као слика еклезије, на коју се спустила Божја мудрост, постаје идејни фокус сцене.¹¹³ Упутства за овакво приказивање *Духова* дата су у сликарским приручницима, попут ерминије Дионисија из Фурне, коју су балкански зографи деветнаестог века, попоут Јање Молера, поштовали.¹¹⁴

На икони *Благовести* Јања Молер догађај смешта у ентеријер јерусалимског храма дочараног архитектонским кулисама. Са једне стране је Богородица у молитви која руком држи отворену књигу постављену на пулт, а са друге, архангел Гаврило који слеће са облака. Архангел у руци држи букет цвећа које пружа Богородици, а изнад њега се налази голуб Светог Духа окренут ка Богу Оцу који је приказан у врху иконе у сегменту отвореног неба, као старац са шаром у једној руци, док другом благосиља. Сцена која носи сложена теолошка тумачења везана за Христову инкарнацију и Богородичину безгрешност и њену еклезијалну слику, почива на осамнаестовековним барокним иконографским формулацијама.¹¹⁵



Слика 17: *Усековање Светог Јована Крститеља, празнични ред, Јања Молер, 1820-1822.*

¹¹¹ М Медић, *нав. дело*, 583.

¹¹² Слично решење било је присутно и у живопису о чему сведоче трагови сцене у циклусу Страдања у Саборном храму Свете Тројице у Врању: И. Зарић, *нав. дело*, 133.

¹¹³ Исто, 117.

¹¹⁴ М. Медић, *нав. дело*, 615.

¹¹⁵ Упореди: М. Тимођијевић, *Иконографија великих празника у српској барокној уметности*, 118-119; М. Медић, *нав. дело*, 587.

Последња икона, коју у реду Великих празника друге зоне иконостаса Старе крагујевачке цркве слика Јања Молер, јесте икона *Усековања главе Светог Јована Крститеља* (слика 17). На икони је догађај приказан у екстеријеру са архитектонским кулисама у позадини. У средишту композиције приказан је целат, у војничкој униформи, са мачем у руци, у моменту кад Јованово обезглављено тело пада крај њега, а он даје главу

Иродијади која спремно држи тацну. Иконографско решење ове композиције следи решења предложена у ерминијама.¹¹⁶

Трећа зона иконостаса

Иконостас Старе цркве у Крагујевцу се завршава великим крстом на коме је приказано Распеће. С једне и друге стране крста налазе се иконе Богородице и Светог Јована Богослова. Христос (Ἰϥϫϥ) је приказан распет на крсту са главом благо погнутом у десну страну. Ноге и руке су му приковане за краке крста, а из рана тече крв. На врху крста налази се натпис *IN CI*. Позадина је плаве боје, а иза Христове главе је сегмент црвеног неба уоквирен облацима. На крацима крста приказани су симболи јеванђелиста у сегментима неба оивиченим облацима. На врху је орао са јеванђељем, симбол Светог Јована. У десном углу је лав са крилима и јеванђељем, симбол Светог Марка, а у левом анђеоса јеванђељем, симбол Светог Матеја. У дну крста приказан је бик са крилима и јеванђељем, симбол Светог Луке. Северно од крста је икона Богородице на којој је она приказана како стоји, са изразом бола за мртвим сином. Обучена је у плаву хаљину и црвени мафорион. Позадину иконе чини идеализовани пејзаж са брдима изнад којих је светло небо које, иза Богородичине главе прелази у црвену боју уоквирену облацима. Јужно од крста је икона Светог Јована, одевеног у плави хитон и цинобер химатион. Позадина иконе је истоветна икони са представом Богородице. Исто иконографско и колористичко решење великог крста са пратећим иконама Алексије Лазовић понавља у завршници иконостаса Доње испоснице Светог Саве у Студеници.¹¹⁷

Поред крста са Распећем и пратећих икона Богородице и Светог Јована Богослова, завршној зони иконостаса Старе крагујевачке цркве су након 1824. године придружене иконе монументалних димензија, са представама Светог Николе и Богородице са малим Христом, рад Аксентија Јанковића из Вршца. У дну иконе Светог Николе (слика 18), на отвореном свитку постоји веома оштећен запис на основу кога се могу реконструсати подаци који у извесној мери осветљавају околности

¹¹⁶ Упоредити: М. Медић, *нав. дело*, 631; И. Женарју Рајовић, *нав. дело*, 147.

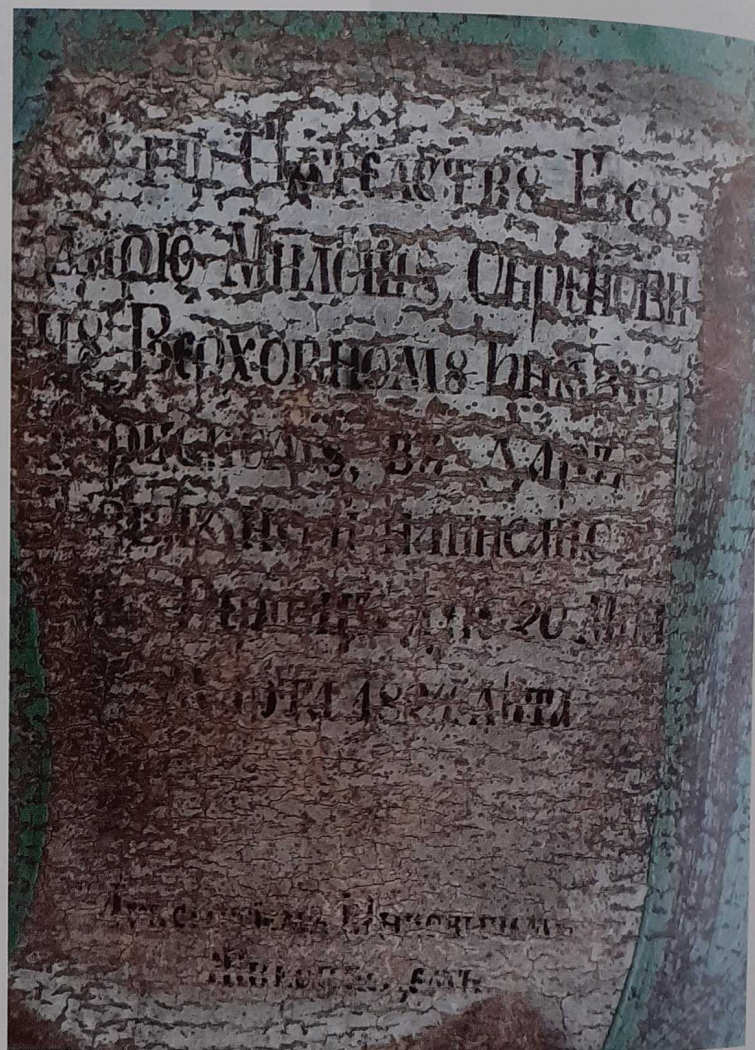
¹¹⁷ Овом приликом се захваљујем колеги Вуку Недељковићу из Народног музеја у Краљеву који ми је љубазно уступио фотодокументацију Лазовићевог иконостаса Доње испоснице Светог Саве у Студеници и пратећу грађу.



Слика 18: *Икона Светог Николе, Аксентије Јанковић, 1824.*

настнака и доласка ове две иконе у храм. У врху свитка стоји запис следеће садржине: САТЕЛСТВЪ ГОСЪ Ж ДАРЮ МИЛОШЪ ОБРЕНОВИ Ж ЧЪ ВЕРХОВНОМЪ КНАЗЮ Ж СЕРБСКОМЪ, ВЪ ДАРЪ Ж ... ИАНО И НАПИСАНО Ж В ВЕРШЦЪ ... 20 МЦА Ж МАРТА 1824 ЛѢТА, а у дну свитка је потпис сликара: АКСЕНТИЕМЪ ЈАНКОВИЧЕМЪ Ж ЖИВОПИСЦЕМЪ (слика 19). На основу објављене архивске грађе и литературе позната је веза коју су овај сликар из Вршца и кнез Милош Обреновић имали током

1824. године коју помиње запис на икони Светог Николе.¹¹⁸ Наиме, Вук Стефановић Карачић препоручује Јанковића, на његову личну молбу,¹¹⁹ кнезу Милошу као доброг портретисту. О овој Вуковој посредничкој улози речито говори и кнежево писмо које му је упутио из Крагујевца 24. априла 1824. године, у коме поред осталог каже: „Притом јавити вам неизостављам, да је познати вам молер Аксентије Јанковић из Вршца овамо прешао, и налази се сада овде, који ће ових дана дјело художества свог почети; овај молер има и писмо ваше, с којим препоручујете га да овамо пређе; не знам још какав је, али по препоруци вашој судећи, нада се да ћете знати кога сте ми послали.“¹²⁰ Дакле, Аксентије Јанковић је већ у априлу 1824. боравио у Крагујевцу где је начинио скице за портрете кнеза Милоша и његове породице.¹²¹ Остао је у Крагујевцу све до 19. маја кад му је издато „објављеније“ да му се у Баточини и Свилајнцу дају бесплатно кола до Пожаревца, након чега је у јуну напустио Србију.¹²² О томе сазнајемо на основу сачуваног писма којим кнез Милош 20. јуна 1824. године обавештава брата Јована Обреновића у Пожаревцу да одобрава „Јанковићу молеру“ да иде кући и „да тамо испише наручене образе, а оданде да их пошаље с назначењем цене њине“.¹²³ Портрете кнеза Милоша и чланова његове породице који данас нису сачувани, Јанковић је завршио у Вршцу и доставио кнезу 1825. године.¹²⁴ На основу записа на икони Светог Николе у коме се говори о томе да је она настала у Вршцу 20. марта 1824. године, није нам познато када је доспела у цркву. Будући да је настала непосредно пре Јанковиће-



Слика 19: *Напис са иконе Светог Николе, Аксентије Јанковић, 1824.*

¹¹⁸ АС, КК, деловодни протокол 19. Мај 1824, № 928; *Вукова преписка*, књ. II, Београд 1908, 559; Исто, књ. VII, Београд 1913, 733; Т. Р. Ђорђевић, *Из Србије кнеза Милоша: културне прилике од 1815 до 1839 године*, Београд 1922, 157; Исти, *Уметност у Србији за време прве владе кнеза Милоша Обреновића (1815-1839)*, Просветни гласник 1921, 01-01, 11; Р. Радојевић, *нав. дело*, 31; *Класицизам код Срба, каталог сликарства и графике*, књ.3, 170; 172.

¹¹⁹ А. Јанковић је молио В. Карачића писмом од 30. јула 1823. године да га препоручи кнезу као сликара. Писмо је објављено у: *Класицизам код Срба, сликарство и графика*, књ. 3, 162.

¹²⁰ Препис писма дат је у: *Класицизам код Срба, каталог сликарства и графике*, књ.3, 169-170; Б. Вујовић, *нав. дело*, 270.

¹²¹ Б. Вујовић, *нав. дело*, 270.

¹²² Т. Р. Ђорђевић, *Уметност у Србији за време прве владе кнеза Милоша Обреновића*, 11; Б. Вујовић, *нав. дело*, 270.

¹²³ Т. Р. Ђорђевић, *нав. дело*, 11.

¹²⁴ М. Врбашки, *Јанковић Аксентије*, 262.

вог доласка у Србију у априлу, није нам познато да ли је сликар тада понео са собом и поклонио кнезу Милошу као неку врсту препоруке за своје услуге, или је пак послао кнезу након свог боравка у Србији, 1825. када шаље и наручене „образе“. Такође, остаје отворено питање да ли се можда овим гестом Јанковић препоручује кнезу, осим као портретиста и као црквени сликар, будући да се већ раније 1822. године писмом препоручивао ресавском кнезу Милосаву Здравковићу за осликавање иконостаса цркве у Свилајнцу и портретисање чланова његове породице.¹²⁵ До сада објављена литература не нуди одговор на ово питање које, до нових поузданијих сазнања, остаје отворено.¹²⁶ На Јанковићевој икони Светог Николе светитељ је представљен као стојећа фигура у идеализованом пејзажу који чини тло и небо дато у прелазима од светлозелене до светлоплаве боје са знацима облака. Према нововековној иконографији светитељ је приказан у архијерејској одежди, са крстом у десној руци и са архиепископским штапом, богато декорисаног врха, којег држи у левој руци. На глави носи митру украшену минуциозним представма апостола у медаљонима који се ређају по њеном ободу. Лик је дат реалистично, са портретским карактеристикама. Минуциозност се уочава и на осталим детаљима архијерејске одежде Светог Николе, попут панагије, крста и штапа које држи у рукама. Аксентије Јанковић на икони примењује иконографију засновану на каснобарокним и неокласицистичким искуствима, која су крајем осамнаестог и почетком деветнаестог века на територији Карловачке митрополије била увелико прихваћена у религиозном сликарству.¹²⁷ У складу са потребом религиозног сликарства са почетка деветнаестог века, да икона представи историјску истину, Јанковић даје реалистичан лик Светог Николе кога смешта у такође реалистичан земаљски оквир.¹²⁸

На икони Богородице са Христом, она је представљена, попут Светог Николе, у складу са познобарокном иконографијом, како стоји на облаку, а у позадини, коју чини небо зеленоплавих нијанси, око њеног лика лете херувими (слика 20). Богородица је одевена у плаву хаљину и црвени мафорион декорисан по рубу плавом траком са црвеним цветовима. У левој руци носи малог Христа одевеног у белу хаљину коју прекрива златни огртач. Крај Богородичине фигуре је отворени свитак на коме се налази доста оштећен запис који је тешко реконструисати осим пар речи којима је ословљена као „дева“. За разлику од Светог Николе, Јанковић је Богородицу сместио у небески простор подцртан присуством херувима, чиме је истакао њено Божанско порекло. Иконографска решења како

¹²⁵ Исто.

¹²⁶ Познато је на основу објављене архивске грађе да је кнез Милош 1824. године од Јанковића наручио иконе за Пожаревачку цркву и да је 1825. сликар послао три иконе. Кнез у писму упућеном Мелентију Павловићу помиње Светог Николу и Богородицу, наглашавајући да њима није превише задовољан јер ликови нису приказивали „суштину“ светитеља, али поручује Мелентију да поручи још и крст са Распећем и остале иконе и да пита Јанковића за цену до сад урађених икона. Како је кнезу цена од 1200 гроша коју је дао сликар била превисока и пошто му није исплаћено ништа више осим 300 гроша, изгледа да се сарадња није наставила. О томе у: *Класицизам код Срба, каталог сликарства и графике*, књ. 3, 172, 178, 180. Остаје отворено питање да ли су иконе Светог Николе и Богородице које су стигле 1825. са намером да иду у пожаревачку цркву, иконе које се налазе данас у Крагујевцу.

М. Врбашки, *Јанковић Аксентије*, 262.

¹²⁷ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 127-131.

¹²⁸ М. Тимотијевић, *Религиозно сликарство као историјска истина*, Саопштења 34, Београд 2002, 381-384.

Богородице са Христом, тако и Светог Николе, веома су блиска иконопису Арсенија Теодоровића, једног од водећих српских академских сликара који је био актван у првим деценијама деветнаестог века на простору Хабзбуршке монархије.¹²⁹

**Значење програма иконостаса:
симболика, литургија и владарска идеологија**

Програм иконостаса цркве Силаска Светог Духа у Крагујевцу, попут програма осталих иконостаса реализованих на територији Кнежевине Србије током деветнаестог века, функционисао је као отворена структура, усклађена са литургијском функцијом, симболичким значењем, али и захтевима приложника – кнеза Милоша Обреновића.¹³⁰ Сложене, вишезначне поруке које у себи носи програм иконостаса Старе цркве у Крагујевцу могуће је ишчитавати пратећи распоред икона у хоризонталним редовима, или њихову везу успостављену по вертикали иконостаса.

Уношење иконостаса у простор храма одређено је литургијским ритуалном који се у њему одвија, па су битни сегменти иконостаса, попут његове конструкције и програмског решења, дефинисани боголужбеним потребама.¹³¹ У литургијском смислу, од највећег значаја су престоње иконе *Исуса Христа* и *Богородице*, које традиционално чине идејно средиште престоног реда, а којима се током богослужења свештеник молитвено обраћа.¹³² Укључивањем иконе *Светог Јована Крститеља* од најранијих времена у престоњи ред иконостаса, добија се Деизисна форма.¹³³ У деветнаестовековној богословској литератури која је поштовала и ранију праксу, истицан је распоред икона у престоној зони иконостаса који је поред икона Исуса Христа, Богородице, Светог Јована Крститеља укључивао и икону патрона храма.¹³⁴ У



Слика 20: *Икона Богородице са Христом, Аксентије Јанковић, 1824.*

¹²⁹ Упоредити: В. Симић, *Сликарство Арсенија Теодоровића и обнова ентеријера будимског храма почетком XIX века*, у: Арсеније Теодоровић и српска црква у Будиму, прир. Д. Королија Црквењаков-В. Симић, Нови Сад 2017, 93-95, посебно слика на стр. 92.

¹³⁰ О иконостасу као отвореној структури на чије програмско решење утиче више елемената више у: Р. Михаиловић, *Српски иконостас XVIII века и огледало*, 107-116; Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложништво*, 45.

¹³¹ Н. Макуљевић, *нав. дело*, 102.

¹³² Н. Макуљевић, *Црква Светог архангела Гаврила у Великом Градишту*, Велико Градиште 2006, 180; Исти, *Литургија, симболика и приложништво: иконостас цркве Свете Тројице у Врању*, 73-74.

¹³³ Јован, митрополит загребачко-љубљански, *Деизис*, Београд-Загреб 2003, 9-14.

¹³⁴ М. Јовановић, *Црквено богословје*, Београд 1860, 232.

Цркви Сошествија Светог Духа у Крагујевцу уместо представе Духова, славе и патрона храма, у престони ред икона укључен је Свети Никола. Разлози за то су свакако лежали у личном пијетету кнеза Милоша према овом светитељу, који је био његов лични заштитник и крсна слава породице Обреновић. Програмске концепције престоног реда зографског типа иконостаса, какав је био крагујевачки, подразумевале су понекад, уместо иконе патрона храма увођење најпоштованијих светитеља у локалној заједници, односно патрона најистакнутијих приложника. Ова пракса присутна у обликовању програмског решења престоне зоне зографских иконостаса на тлу Кнежевине Србије у првим деценијама деветнаестог века, наслеђена је из балканско-османског културног модела и присутна је на широј територији Балкана – у Старој Србији, Македонији и Бугарској.¹³⁵ Управо је ову праксу следио и кнез Милош када је као ктитор цркве и приложник иконостаса учествовао у осмишљавању његовог програма, одређујући укључивање иконе Светог Николе у њега.

Програмско решење престоног реда иконостаса цркве Силаска Светог Духа у Крагујевцу поседује једну специфичност. Мимо устаљене праксе која у формулисању престоног реда иконостаса подразумева поштовање одређеног распореда икона о коме је било речи, кнез инсистира на замени места иконе Светог Јована Крститеља иконом Светог Николе. Тако, уместо традиционално условљеног распореда који подразумева постављање иконе Светог Јована Претече на јужној страни иконостаса, уз икону Христа, она је постављена на северној страни, док је икона Светог Николе постављена јужно, уместо крај иконе Богородице, уз икону Христа. У старијој литератури се посебно истиче овај куриозитет који је препознат као последица уплитања кнеза Милоша у чисто црквена питања.¹³⁶ Тако Р. Марковић истиче да је икона Светог Јована према анегдоти померена даље од Милошевог владарског трона, који је постављен уз јужни зид цркве, како он током литургије не би био принуђен да „стално гледа његову голотињу које је сит на улици“.¹³⁷ Тако престони ред икона поред сложених догматских, литургијских и симболичних значења, уствари носи и личну ноту везану за Милошеву приватну побожност и његову владарску идеологију. Икона Светог Николе на иконостасу, постављена близу владарског престола на ком кнез седи током литургије, има посредничку и молитвену функцију. Са иконама Исуса Христа, Богородице и Светог Јована Претече, она формира Деизис, те светитљ као лични заштитник кнеза Милоша има посредничку улогу у преношењу његових молитава упућених Богу, молећи Га уједно за милост и кнежевину заштиту.¹³⁸ Молитвени стих исписан на наслону владарског престола који гласи: *Милост Твоја Господе нека ме прати све дане живота мојега* (млтѣ твоѧ гдн поженетѣ мѧ, всѧ днѣ животѧ мѧего) употпуњује молитвену функцију иконе Светог Николе у престоном реду иконостаса.

Изузимајући лични утицај кнеза Милоша и аспекте везане за његову приватну побожност и владарску идеологију, укључивање Светог Николе у престони ред иконостаса на територији Кнежевине Србије, и када није патрон храма, није представљало изузетак, јер је он био један од најпоштованијих светитеља у српском народу.¹³⁹ Поред иконостаса Ста-

¹³⁵ Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложништво*, 75.

¹³⁶ Р. Марковић, *нав. дело*, 38.

¹³⁷ Парафразирано према: Р. Марковић, *нав. дело*, 38.

¹³⁸ Јован, митрополит, *Деизис*, 32-36.

¹³⁹ Више о оваквом програмском решењу престоне зоне у: А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији (1830-1882)*, 318.

ре цркве у Крагујевцу о оваквој пракси током деветнаестог века сведоче иконостаси цркава у Штубику, Заови, Јабуковцу, у Четережу (Рођење Пресвете Богордице), Лозовику, Селевцу, Пироману, Рипњу, Витовници, Вазнесењској цркви у Београду, као и црквама у Церовцу, Раваници и Габровници.¹⁴⁰

У вези са симболиком иконостаса као прочеља Раја, на парпетним плочама олтарске преграде Старе цркве у Крагујевцу насликане су представе Раја у виду Крила Аврамовог, Крила Исаковог и Крила Јаковљевог са душама праведника и са представом покајаног разбојника. Овакво програмско решење зоне сокла присутно је на иконостасима манастира Раванице, Чокешине, Троноше, Заове, као и на иконостасима у црквама у Ћуприји, Селевцу, Јагодини, Драчи, Чачку.¹⁴¹

За обаљање свих богослужбених радњи у храму од суштинске важности су царске двери. Како симболика литургијског ритуала и топографије храма указује на царске двери као на двери Раја,¹⁴² њихово програмско решење, стандардизовано од средине дванаестог века, представља сцена *Благовести*.¹⁴³ Благовести на царским дверима представљале су симбол инкарнације и оваплоћења Слова Божијег којим се људима отворило небо.¹⁴⁴ На царским дверима у Старој цркви у Крагујевцу њихов стандардни сликани програм проширен је представама старозаветних царева и пророка Давида и Соломона. Увођењем представа пророка додатно је наглашена Богородичина улога у инкарнацији, јер су они нагостили њену безгрешност и оваплоћење Логоса.¹⁴⁵ Сликани програм царских двери иконостаса Старе цркве у Крагујевцу тако се на један симболички сложен начин везује за евхаристију као централни литургијски чин. Овакво програмско решење царских двери присутно у Старој крагујевачкој цркви није изузетак у сакралној пракси на тлу Кнежевине Србије о чему сведоче доцнији примери иконостаса цркава у Мокрању и Винчи, те у црквама манастира Жевице и Студенице, као и црквама Светог Ахилија у Ариљу и у Трњану.¹⁴⁶

Симболичко и литургијско значење програма царских двери употребљено је поствљањем иконе Свете Тројице у надверју изнад њих.¹⁴⁷ Представа Свете Тројице на иконостасу Старе крагујевачке цркве има, поред литургијског и догматски карактер. На њој су Бог Отац и Син приказани како седе један крај другог, док је између њих голуб Светог Духа окренут ка Сину чиме је истакнуто происхођење Светог Духа из Сина,

¹⁴⁰ Исто, 318.

¹⁴¹ Упоредити: М. Цуњак, *Српски православни манастир Заова*, Манастир Заова 2000, 47; С. Мојсиловић-Поповић-Б. Вујовић, *Манастир Троноша*, Београд 1987, 56; М. Цуњак-Ј. Поповић Русимовић-В. Мркић, *нав. дело*, 87; Ј. Трајков, *нав. дело*, 108; А. Костић, *Држава, душтво и црквена уметност*, 297.

¹⁴² Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложништво*, 48-49. О симболици царских двери шире: Б. Вуксан, *Барокна тематика српског иконостаса 18. века*, докторска дисертација, Одељење за историју уметности, Београд 2006, 86-88.

¹⁴³ А. Grabar, *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, Зборник радова Византолошког института 7, 1961 (13-22), 13-17.

¹⁴⁴ Л. Мирковић, *Православна литургија или наука о богослужењу православне источне цркве, први опћи део*, 106.

¹⁴⁵ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 345.

¹⁴⁶ Упореди: И. Ћировић, *Црква Свете Тројице у Трњану*, у: *Сакрална топографија Неготинске Крајине*, ур. Н. Макуљевић, Неготин 2012, 263; А. Костић, *нав. дело*, 305.

¹⁴⁷ О функцији икона надверја царских двери и њиховом литургијском смислу више у: Н. Макуљевић, *Полагање Христово у гроб изнад царских двери Саборне цркве у Београду*, Саопштења Х, год. 29, Београд 1997, 203-212.

што је, као и питање присуства Светог Духа током литургијског ритуала, имало важног места у полемичким расправама између православне и католичке цркве.¹⁴⁸ Тако је сцена Свете Тројице изнад царских двери била повезана директно са евхаристијским карактером литургије, означавала је евхаристију као бескрвну жртву Богу, а уједно је подразумевала и глорификацију Свете Тројице.

Програм бочних двери и надверја иконостаса Старе цркве у Крагујевцу носио је сложене есхатолошко-сотериолошке и морално-дидактичке поруке које су опомињале вернике на реалност Страшног суда носећи наду у спасење кроз смиран и честит овоземаљски живот. Представе Светог архангела Михаила и Рафаила присутне на бочним дверима крагујевачке цркве, биле су условљене поштовањем анђела као чувара рајских улаза, али и поштовањем њихове заштитничке улоге праведних и верних које је доживело посебан успон у осамнаестом веку, у оквиру барокне богословске мисли,¹⁴⁹ одакле је наставило да траје и у оквиру деветнаестовековног богословља.¹⁵⁰ У поданичкој целестијалној јерархији анђели прослављају небеску литургију, славе пресвету Тројицу и Богородицу, те је њихово приказивање на дверима било у складу са литургијском функцијом двери и њиховим симболизмом.¹⁵¹ Сцене Апокалипсе и Вознесења праведног Еноха које су постављене у поља изнад двери, која немају литургијску функцију, носе морално-дидактичке поруке. Тако на специфичан начин двери и надверја носе сотериолошко-есхатолошку поруку – северне двери са Светим архангелом Михаилом и Апокалипсом подсећају на Страшни суд и значењски су пандан програму јужних двери који са представом архангела Рафаила и Вознесења праведног Еноха подсећају на анђеоску заштиту у свакодневном животу и Божанску милост која стиже као награда за смиран живот. На територији Кнежевине Србије, како у првим деценијама, тако и касније током деветнаестог века, овакво програмско решење бочних двери и њихових надверја примењено у Старој крагујевачкој цркви, представља јединствен пример.

Апостолски ред на иконостасу Старе цркве у Крагујевцу конципиран је као представа *Христовог сабора са апостолима*. Овакво програмско решење симболички се односи на моменат литургије када архијереј седа на горње место у олтару, а око њега седају на сапрестолоима свештеници. Тада архијереј представља Исуса, а свештеници апостоле.¹⁵² Са друге стране, поред литургијског, најопштије симболично значење овако датог програмског решења друге зоне иконостаса исказивало је идеју о установљењу хришћанске заједнице и њеном апостолском континуитету. То је било у складу и са новозаветним текстовима који указују на Христа као оснивача цркве и градитеља духовног храма, чији су стубови апостоли.¹⁵³

Ред празничних икона друге зоне иконостаса Старе крагујевачке цркве условљен је током литургијске године јер је кроз одабир одређе-

¹⁴⁸ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 302-303.

¹⁴⁹ Исто, 305-317; Р. Михаиловић, *Представе анђела у српској графици XVIII века*, Нови Сад-Београд 1972.

¹⁵⁰ М. Јовановић, *Пастирска поученија православнимъ християнима на све неделѣ и празднике преко године*, Београд 1860, 514-526.

¹⁵¹ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 305.

¹⁵² Вениамин, *Новая Скрижаль*, том 1, Москва 1992, 21, 175.

¹⁵³ Исто, 115.

них Великих празника истицао најзначајније хришћанске празнике у икономији спасења. Поред одабраних сцена Великих празника, јављају се и сцене из циклуса Богородичиних празника попут Благовести, као и сцене из циклуса Христових страдања попут Распећа, те сцена Усековања главе Светог Јована Претече која се односи на најзначајнији празник којим се прославља култ овог светитеља. Мандилион постављен у средишту реда са Великим празницима у Старој крагујевачкој цркви, носи вишеструка значења. Један је од аргумената у поштовању светих слика и представља симбол догме о оваплоћењу, што га повезује са тематиком Благовести на царским дверима и са страдањем Христовим оличеном у крсту са Распећем на врху иконостаса. Поред идеје оваплоћења, Мандилион је изражавао и идеју евхаристије,¹⁵⁴ те је тако ова икона која је представљала идејно средиште реда са празницима била тесно везана за литургију.

Врхунац сложеног значења програма иконостаса Старе цркве у Крагујевцу налази се у крсту са Распећем на врху иконостаса који се доводи у везу са жртвеним карактером литургије и подсећањем на Христово страдање, али и Његову искупитељску улогу у икономији спасења.¹⁵⁵

Програм иконостаса цркве у Крагујевцу употпуњују и иконе Светог Николе и Богородице на врху иконостаса, које читавом иконостасу поред свих његових сложених симболичких, литургијских, морално-дидактичких и догматских сижеа, дају и личну ноту везану за личност ктитора цркве и поручиоца иконостаса, кнеза Милоша Обреновића. Монументална икона Светог Николе, која је као поклон кнезу, постављена на врх иконостаса крај крста са Распећем у пару са иконом Богородице са Христом чини својеврсни Деизис. Налазећи се у истој вертикали иконостаса у којој је и престопа икона Светог Николе и ова икона на врху иконостаса има исту сотериолошку и есхатолошку функцију.

Избор сликара и ликовна поетика иконостаса

Сликани програм иконостаса цркве Сошествија Светог Духа у Крагујевцу својом ликовном поетиком био је у потпуности саображен савременим уметничким токовима. Као такав, у уметничком погледу представља вредно сведочанство идеја које су доминирале црквеном уметношћу Србије у првим деценијама деветнаестог века. Иконостас Старе цркве у Крагујевцу показује и напоре свог наручиоца, кнеза Милоша Обреновића, да на раду у својој задужбини окупи како најбоље градитеље свог времена, тако и најбоље сликаре који су својом ликовном поетиком задовољавали његове естетске критеријуме.

У времену када је отпочео осликавање иконостаса за цркву Сошествија Светог Духа у Крагујевцу 1818. године, Алексије Лазовић (1774–1837) је већ био потврђен уметник и продуктиван иконописац, који је радио заједно са оцем Симеоном за потребе православног становништва на широј територији Османског царства - на подручју Старог Влаха, Црне Горе, Босне и Херцеговине, Србије и средње Далмације.¹⁵⁶ Поре-

¹⁵⁴ Видети: М. Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темнивару*, 109-110; С. Пејић, *Мандилион у поствизантијској уметности*, ЗЛУМС 34-35, Нови Сад 2003, 73-92.

¹⁵⁵ Љ. Стошић, *Српска уметност 1690-1740*, Београд 2006, 180-181; Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложеништво*, 49.

¹⁵⁶ О Лазовићима: Д. Медаковић, *Сликарска породица Лазовића*, у: Симпозијум сеоски дани Сретена Вукосављевића, 3, Пријепоље 1976, 271-282; Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије 1791-1848*, Београд 1986, 194-199; 240-241; Д. Милосављевић, *Заоставитина сликарске породице Лазовића*, Прибој 1990; Пуну библиографију о сли-

клом из Бијелог Поља, Алексије је био припадник познате сликарске породице чији је родоначелник његов отац Симеон.¹⁵⁷ Иконописна делатност Алексија Лазовића се може пратити од 1795. па све до његове смрти 1835. године.¹⁵⁸ Своје прве радове Алексије је извео у сарадњи са оцем Симеоном, који му је био и први учитељ у иконописној вештини.¹⁵⁹ Након стечених првих поука није познато где се даље усавршавао, али је по садржају његове сачуване уметничке заоставштине сасвим извесно да је наставио усавршавање.¹⁶⁰ Са оцем се преселио у Боку Которску почетком деведесетих година осамнаестог века, одакле се може пратити његова иконописачка делатност која почиње 1795. када заједно са оцем ради на иконостасу у цркви манастира Савине (1795-1797). За исту цркву самостално је извео представе на прочељу галерије. Потом осликава царске двери у цркви Светог Николе код Бијелог Поља 1801. године. Након тога Алексије са оцем борави у Пећкој патријаршији (1803–1804) где је израдио царске двери и поправио живопис у Богородичиној цркви и капели Светог Николе. Затим са Симеоном у Сарајеву ради низ појединачних икона (1804–1805). За Манастир Драчу је 1805. године урадио фреску Светог Николе, да би 1806. у Боки Которској насликао и неколико икона за цркву Светог Николе у Баошићима. У Годовику код Пожеге осликао је иконостас 1810. године, а потом је, заједно са оцем, 1813. и 1814. завршио иконостас у параклису Светог Димитрија у Дечанима, радећи самостално на мањим иконама и на обнови старих.¹⁶¹ У ризници манастира украсио је минијатурама рукопис Акатиста Стефану Дечанском, насликао је и једну парусију у облику свитка 1817. године, а у истом манастиру 1818. слика и иконостас у параклису Светог Николе. У ужичком крају радио је на неколико цркава: Светог Луке у Белој Реци (1817), Свете Тројице у Бистрици код Нове Вароши и Светог Илије у Мачкату. Након ових послова, већ као искусан и реномиран иконописац, 1818. године бива ангажован да ослика иконостас Милошеве придворне цркве у Крагујевцу. Након рада у Крагујевцу Алексије ради у Студеници 1919. године,¹⁶² у цркви Светог Георгија у Чачку (1820–1825), у православној цркви у Шибенику 1825, у Режевићима (1829-1833), манастиру Савини (1831), током друге и треће деценије деветнаестог века слика за православне цркве у Мостару и Високом, да би 1837. радио у Никољцу. Његова смрт 1837. године забележена је у запису на странама породичног Псалтира.¹⁶³

карској породици Лазовића доноси: И. Зарић, *Лазовић, Алексије, сликар (Бијело Поље, око 1774 – Бијело Поље, 1837)*, у: Српски биографски речник, књ. 5, Кв-Мао, Нови Сад 2011, 531-532; Иста, *Лазовић, Симеон, сликар, свеитеник (Бијело Поље, око 1745 – Бијело Поље, 1814/1817)*, у: Исто, 534–535; Иста, *Лазовић/Алексијевић, Лазар, сликар (? –?, после 1838), ман. Бања, Будимље код Берана*, у: Исто, 535–536.

¹⁵⁷ Овој сликарској породици су поред Симеона и Алексија припадали и други син Симеона Лазовића, Максим Лазовић, затим син Алексија Лазовића, Лазар Алексијевић, и Димитрије Лазовић. Више у: Д. Милосављевић, *Заоставштина сликарске породице Лазовића*, 28–30; И. Зарић, *Лазовић/Алексијевић, Лазар, сликар (? –?, после 1838), ман. Бања, Будимље код Берана*, 535–536.

¹⁵⁸ И. Зарић, *Лазовић, Алексије, сликар...*, 531–532; Д. Медаковић, *нав. дело*, 271.

¹⁵⁹ Д. Милосављевић, *Заоставштина сликарске породице Лазовића*, 26.

¹⁶⁰ Д. Медаковић, *нав. дело*, 278; Д. Милосављевић, *нав. дело*, 27.

¹⁶¹ Н. Макуљевић, *Између сеоба и борбе за одржање (1690-1839)*, 320-322.

¹⁶² М. Шакота, *Студеничка ризница*, Београд 1988, 232-233; 242-244.

¹⁶³ Опус Алексија Лазовића доноси: И. Зарић, *Лазовић, Алексије, сликар*, 531–532; Упореди: Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века*, књ. 1, Нови Сад 2013, 24-34; Д. Медаковића, *нав. дело*, 278-279; Д. Милосављевић, *нав. дело*, 27-28; Б. Вујовић, *нав. дело*, 197.

Ликовна поетика Алексија Лазовића припада пракси балканских зографа деветнаестог века који су правила свог заната, са техничким и иконографским упутствима, сабирали у посебне приручнике – ерминије.¹⁶⁴ Уобличавање пикторалне поетике Алексијевих икона може се донекле реконструисати на основу увида у заоставштину ове сликарске породице која је пронађена у цркви Светог Николе у Никољцу, код Бијелог Поља, родног места уметника.¹⁶⁵ Садржај заоставштине у чијем стварању је највећег удела имао управо Алексије, указује на различите видове прихватања западноевропске уметности, преко италијанских ренесансних и барокних утицаја видљивих на разним скицама, цртежима и студијама, те преко западноевропских гравира до појединачних листова или графика истргнутих из богато илустрованих ренесансних и барокних библија немачког и холандског порекла.¹⁶⁶ Такође, порекло сликарских предлога које је Лазовић користио у свом сликарству указује и на утицаје левантско-руске барокне варијанте црквеног сликарства.¹⁶⁷ На иконопис Алексија Лазовића имале су утицаја илустроване штампане књиге осамнаестог века. Ликовна решења, пореклом са Запада, делимично су усвајана и уграђивана у икону, уз присуство ретроспективних елемената, који су говорили о чврстој вези са византијским наслеђем, које је на територији Балкана, међу православним становништвом било тесно повезано са изразом правоверности и догматском исправношћу светих слика.¹⁶⁸ На иконама које Алексије ради за иконостас цркве Сошествија Светог духа у Крагујевцу видљива је симбиоза свих поменутих утицаја. На догматски најважнијим иконама иконостаса, престоним иконама Исуса Христа и Богородице, те на сцени Благовести и на крсту са Распећем, он следи старија иконографска решења дата у ерминијама. Приликом сликања икона Исуса Христоса и Богородице користи обилно златну боју и декоративне елементе престола и одежди наглашавајући тако величајност и царско достојанство приказаних светитељских ликовва. Ретроспективност, историчност и репрезентативност карактеристичне за Алексијеве престоне иконе у Крагујевцу биле су у функцији потврђивања њиховог православног карактера и глорификације приказаних светитеља.¹⁶⁹ С друге стране, његове представе Светог Николе и Светог Јована укључују веома пажљиво осликане пределе који свакако воде порекло из западноевропског уметничког круга.¹⁷⁰ Поствљање стојећих фигура апостола у простор отвореног неба чиме се врши њихова глорификација, такође упућује на барокне узоре у Лазовићевом сликар-

¹⁶⁴ У јужнословенским земљама, најстарији превод једне целовите ерминије која обухвата и техничке поступке и иконографска упутства познат је по *Ерминији породице Зографски* из 1728. године. У то време написана је и *Ерминија Дионисија из Фурне*, која је завршена до 1733. године. По Ерминији Дионисија из Фурне настале су многе потоње ерминије на територији Балкана. Више о ерминијама: М. Медић, *Стари сликарски приручници I*, Београд 1999; Исти, *Стари сликарски приручници II*, Београд 2002; Исти, *Стари сликарски приручници III*, Београд 2005.

¹⁶⁵ Заоставштином се бавио Д. Милосављевић: Исти, *Заоставштина сликарске породице Лазовића*.

¹⁶⁶ Д. Медаковића, *нав. дело*, 275-276; Д. Милосављевић, *нав. дело*, 34-37.

¹⁶⁷ Исто, 36-39.

¹⁶⁸ О проблемима зографског сликарства више у: Н. Макуљевић, *The „zograph“ model of Orthodox painting in Southeast Europe 1830-1870*, 385-405. *Иконопис Врањске епархије*, прир. М. Тимотијевић – Н. Макуљевић, Врање 2015, 9-30.

¹⁶⁹ Ово је једна од општих карактеристика зографског сликарства деветнаестог века: Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложништво*, 103.

¹⁷⁰ Упоредити: Б. Вујовић, *нав. дело*, 242.

ству. Алексије Лазовић је са својим барокизираним облицима икона, с обиљем злата и раскошном декорацијом, припадао кругу бољих балканских зографа почетком деветнаестог века. Како је пре рада у Крагујевцу имао знатан углед у црквеним круговима, што га је препоручило за рад на иконостасу Милошеве задужбине, овај посао му пак касније доноси углед и у владајућим круговима Кнежевине Србије на чијој територији успешно наставља свој рад.¹⁷¹

Након завршетака Алексијевог рада на иконостасу, у периоду између 1820. и 1822. године Цинцарин Јован Стергевић - Јања Молер, допуњава постојећи програм иконама у парапету и празничним иконама у другој зони иконостаса.¹⁷² По свему судећи, кнез Милош му је, наручујући иконе за крагујевачку цркву, указао велико поверење јер је Јањино најраније, за сада познато дело у сфери црквеног сликарства пре доласка у Србију, био иконостас јужног брода Старе цркве у Нишу који је сликао 1818. године, у својству помоћника главног мајстора.¹⁷³ Своје сликарско образовање стекао је највероватније у некој од зографских радионица на југу Балкана.¹⁷⁴ Јања Молер се око 1820. године досељава у Крагујевац са породицом, који као престоница Србије привлачи велики број уметничких и градитељских дружина са још неослобођених територија Балкана.¹⁷⁵ Након рада на иконостасу Старе цркве у Крагујевцу и осликавања великог броја икона за овај храм током друге и треће деценије деветнаестог века, што самостално што са својом сликарском дружином, Јања постаје добро прихваћен и у црквеним и у владајућим круговима Кнежевине Србије, сликајући у готово свим важнијим задужбинама кнеза Милоша, како појединачне иконе, тако и иконостасе. О томе сведоче иконостаси цркава у Савинцу и Јагодини (1822), Пожаревцу (1825), Топчидеру (1836), као и у мањим сеоским црквама у којима се кнез јављао као ктитор или само као приложник попут иконостаса цркве у Осипаоници и Селевцу.¹⁷⁶ У време кнеза Милоша због поштовања које је као сликар уживао, Јања Молер готово да је имао статус дворског сликара. Кнежев пример следили су и остали чланови његове породице као и виђенији људи тадашње Кнежевине, тако да за Јањом Молером стоји обимна сликарска делатност.¹⁷⁷ Након рада у Старој крагујевачкој

¹⁷¹ Исто.

¹⁷² Исто, 254.

¹⁷³ Исто.

¹⁷⁴ Исто, 254.

¹⁷⁵ Т. Р. Ђорђевић, *Из Србије кнеза Милоша, културне прилике од 1815. до 1839*, 154; М. Коларић, *Топчидерска црква, њени градитељи, њени сликари*, у: *Зборник радова Народног музеја*, Београд 1958, 339; Исти, *Јања Молер*, Енциклопедија ликовних уметности, Загреб 1964, 62.

¹⁷⁶ М. Цуњак, *Црква архангела Гаврила у Осипаоници*, Смедерево 2007, 33-50; М. Цуњак-Ј. Поповић Русимовић-В. Мркић, *нав. дело*, 81-105.

¹⁷⁷ О Јањи Молеру постоји више појединчаних студија у којима се набрајају сва до сада позната дела. Видети: М. Коларић, *Топчидерска црква, њени градитељи, њени сликари*, 335-341; М. Ђоровић-Љубинковић - Р. Љубинковић, *Накучани, Археолошки споменици и налазишта у Србији, 1 - Западна Србија*, Београд 1953, 142-145; Н. Кусовац, *Класицизам код Срба: каталог сликарства*, књ. 7, 179-180; Б. Вујовић, *Српске иконе XIX века*, Београд 1969, 5-9, 22; Исти, *Црквени споменици на подручју града Београда*, 228, 236-241, 264, 287, 288, 306, 309; Р. Станић, *Иконостас у Савинцу*, у: *Зборник радова Народног музеја IV*, Чачак 1974, 10-12; Р. Павићевић-Поповић, Д. Ст. Павловић, Р. Станић, *Молитва у гори, цркве брвнаре у Србији*, 51-53; А. Милошевић, *Црква Светог Илије у Смедеревској Паланци*, Смедеревска Паланка 2006, 56-57; М. Јовановић, *Сликари топчидерске и вазнесењске цркве у Београду*, 683; А. Костић, *Иконостас цркве брвнаре Светих апостола Петра и Павла у Лозовику*, 71-94; Иста, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*, 373-376; Иста, *Црквени комплекс у Лозовику*, Смедерево-Београд 2017, 56-60, 80-88.

цркви ради иконостасе цркве у Накучанима (1824-1825), Брзану и Рукумији (1829), Рамаћи, Ивковачком Прњавору, Манастирку, Смедеревској Паланци (1829), Каони код Чачка и у Лозовику (1831-1832), потом за цркву у Кусадку (1832), Наталинцима, Убу и Сибници (1833), Благовештењу Рудничком (1834), Брусу (1836), Књажевцу (1838), Драчи (1839), Вољавчи (1840), Јагњилу и Придворици (1841), да поменемо само неке од најважнијих.¹⁷⁸ Постоји основана претпоставка да велики број послова Јања Молер није реализовао сам, већ уз помоћ своје сликарске радионице коју је довео у Крагујевац након што се ту доселио са породицом око 1820. године.¹⁷⁹

Ликовну поетику Јањиних икона сликаних за иконостас Старе цркве у Крагујевцу карактерисала је с једне стране традиционалност изражена кроз поштовање и понављање старих иконографских модела, а с друге стране уношење елемената ранобарокне пикторалне поетике прихваћене превасходно посредством графичких предлогака које је при раду користио.¹⁸⁰ Ретроспективност у његовој поетици на празничним иконама приметна је превасходно у поштовању упутстава из ерминија. Иако Јањине иконе рађене за иконостас Старе цркве у Крагујевцу представљају остварења са почетка његове плодне сликарске делатности, њихова иконографска решења остају непромењена и на каснијим остварењима, а то такође важи и за његов специфичан стил који ће га чинити распознатљивим међу бројним балканским зографима који током деветнаестог века раде на територији Кнежевине Србије.

Трећи сликар чија иконописна дела чине целину иконостаса Старе крагујевачке цркве био је Аксентије Јанковић из Вршца, један од првих уметника образованих у духу актуелног западноевропског академског сликарства, који су прешли у Србију након Другог српског устанка.¹⁸¹ Његова ликовна поетика евидентна на иконостасу Старе цркве у Крагујевцу упућује на сликара академског образовања, мада податак да је завршио академију још увек није потврђен.¹⁸² Након што је на Вукову препоруку дошао у Србију ради портретисања кнеза Милоша и чланова његове породице, бавио се врло активно црквеним сликарством на територији Хабзбуршке монархије, радећи за српске, румунске и католичке поручиоце у Срему, Банату, Бачкој, Барањи и Сентандреји.¹⁸³ На основу сачуване и објављене архивске грађе познато је да је Јанковић по наруџбини кнеза Милоша радио три иконе, по свему судећи за цркву у Пожаревцу, које су 1825. године биле послате кнезу из Вршца. Међу њима се помињу икона Светог Николе и Богородице чијим представама кнез

¹⁷⁸ А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*, 373-374.

¹⁷⁹ О овоме говори и велики број икона у Старој цркви у Крагујевцу. Више о томе у: А. Костић Ђекић, *Збирка икона цркве Сошествија Светог Духа у Крагујевцу*, у овој књизи.

¹⁸⁰ Упоредити: Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије*, 254-255; А. Милошевић, *Црква Светог Илије у Смедеревској Паланци*, Смедеревска Паланка 2006, 53-57; Р. Павићевић-Поповић, Д. Ст. Павловић, Р. Станић, *Молитва у гори*, 51-56.

¹⁸¹ О Аксентију Јанковићу: М. Коларић, *Класицизам код Срба 1790-1848*, књ. 1, Београд 1965, 113-114; Исто, књ. 3, Београд 1966, 162-163; Исто, књ. 6, Београд 1967, 28; Исто, књ. 7, Београд 1967, 84-85; Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије 1791-1848*, 246, 270-271; Р. Радојевић, *Ликовни живот у Крагујевцу за време кнеза Милоша*, 31; Т. Р. Ђорђевић, *Уметност у Србији за време прве владе кнеза Милоша Обреновића (1815-1839)*, 11; М. Врбашки, *Јанковић, Аксентије, сликар*, Српски биографски речник 4, И-Ка, Нови Сад 2009, 262-263.

¹⁸² М. Врбашки, *нав. дело*, 262.

¹⁸³ Исто.

није био задовољан јер нису успеле да пренесу суштину светитељског лика.¹⁸⁴ Јанковићеве две иконе са иконостаса Старе крагујевачке цркве карактерише познобарокна, чак много више неокласицистичка поетика, наглашеног цртежа, светлог колорита, идеализованих ликова и изузетне минуциозности при приказивању детаља. Јанковићево религиозно сликарство тако је и идејно и формално било блиско раду сликара Арсенија Теодоровића, једног од најугледнијих сликара који се бавио религиозним сликарством крајем осамнаестог и почетком деветнаестог века на територији Карловачке митрополије.¹⁸⁵

Сагледана као целина, ликовна поетика иконостаса Старе цркве у Крагујевцу на један специфичан начин рефлектује уметнички живот Кнежевине Србије и Крагујевца као њене престонице током двадесетих година деветнаестог века. Доминантан модел црквеног сликарства у време осликавања иконостаса (1818-1822) био је зографски.¹⁸⁶ Он је одговарао укусу и идеалима српске црквене јерархије и владајуће устаничке елите са кнезом Милошем Обреновићем на челу. Био је саставни део балканског културног модела који је наслеђен из Османског царства и негован у Кнежевини Србији у време прве владе кнеза Милоша (1815-1839). Ангажовање најбољих зографа Алексија Лазовића и Јање Молера да осликају иконостас придворне цркве у Крагујевцу било је у потпуности у складу са естетским и догматским захтевима који су у наведеном периоду стваљани пред црквено сликарство. Аксентија Јанковића који је следио, спрам свог школовања једну другачију поетику религиозне слике, кнез Милош није најбоље прихватио о чему сведочи и његово незадовољство предстваленим светитељским ликовима на иконама које је добио, на којима према његовим схватањима није приказана потребна суштина.¹⁸⁷ Након неуспеле сарадње са кнезом, Јанковић се враћа у Вршац, немајући потребну подршку владајућих и црквених кругова Кнежевине Србије у бављењу црквеним сликарством. У времену осликавања иконостаса Старе цркве у Крагујевцу, у Кнежевину Србију спорадично по позиву долазе академски школовани сликари из Хабзбуршке монархије који махом раде портрете, а ређе добијају послове у сфери црквене уметности.¹⁸⁸ Тек са спровођењем опсежних реформи унутар цркве, које су започете доласком Петра Јовановића, некадашњег кнежевог секретара, на место српског митрополита, доћи ће до коренитијих промена у црквеној организацији и последично до промене модела црк-

¹⁸⁴ Видети: *Класицизам код Срба*, књ. 3, 170-180. Врло је могуће да су управо иконе Светог Николе и Богородице у крагујевачкој цркви биле заправо првобитно намењене пожаревачком храму.

¹⁸⁵ Више у: М.Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 127-129.

¹⁸⁶ О зографском моделу црквеног сликарства више: Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије*, 251-265; Р. Станић, *Сликарство икона*, у: *Молитва у Гори, цркве брвнаре у Србији*, 39-66; Н. Макуљевић, *The „zograph“ model of Orthodox painting in Southeast Europe 1830-1870*, 385-389; Исти, *Делатност дебарских и самоковских зографа у Босни и Херцеговини, Црној Гори и Северној Србији у XIX веку*, Проблеми на искуството 4, Софија 2015, 19-24; Исти, *Иконопис Врањске епархије 1820-1940*, у: *Иконопис Врањске епархије*, прир. М. Тимотијевић, Н. Макуљевић, Београд-Врање 2005, 21-25; А. Василиев, *Бугарски възрожденски маистори*, Наука и изкуство, Софија 1965; А. Николовски, *Македонските зографи од крајот на XIX и почетокот на XX век*, Андонов, Зографски и Вангеловик, Скопје 1984.

¹⁸⁷ *Класицизам код Срба*, књ. 3, 180.

¹⁸⁸ О овом проблему више у: Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије 1791-1848*, 267-280; Р. Радојевић, *нав. дело*, 23-34.



веног сликарства у Кнежевини Србији.¹⁸⁹ Његови реформаторски напори везани за формирање новог визуелног идентитета Цркве у Кнежевини кулминираће у архитектури и сликарству Саборне цркве у Београду,¹⁹⁰ након чега академски модел црквеног сликарства бива званично подржан и од стране црквених и државних органа, чиме се зографска поетика систематично потискује у пракси.¹⁹¹

Као дело тројице сликара, различитих сликарских поетика, иконостас Старе цркве у Крагујевцу, не само да свеочи о кретањима црквеног сликарства у Кнежевини Србији двадесетих година деветнаестог века, или о укусу кнеза Милоша Обреновића као поручиоца, већ представља јединствену хибридную структуру у уметничком погледу у чему, поред осталог, лежи његова велика историјска вредност.

Иконостас цркве Сошествија Светог Духа у Крагујевцу представља комплексно и вишезначно уметничко дело саткано од сложених теолошких, литургијских, симболичких, историјских, културних и уметничких

¹⁸⁹ О црквеним реформама митрополита Петра Јовановића: А. Илић, *Петар Јовановић митрополит београдски, његов живот и рад (1833-1859)*, Београд 1911; П. Пузовић, *Кратка историја Српске Православне цркве (1219-2000)*, Крагујевац 2000; Р. Љушић, *Кнежевина Србија*, 445-446; Д. Кашић, *Петар Јовановић митрополит Србије: поводом стогодишњице смрти*, Православна мисао: часопис за богословску књижевност, бр. 7, год 2, Београд 1964, 35-52; О променама у сликарству у његово време: А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност*, 80-87.

¹⁹⁰ Видети: И. Борозан, *Саборна црква у Београду као парадигма трансфера германског назаренског сликарства*, у: Димитрије Аврамовић: *уметник европских оквира и српског контекста*, Нови Сад 2017, 145-178.

¹⁹¹ О моделима црквене уметности на територији Кнежевине Србије више у: А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*, 359- 453.