

Ненад Макуљевић

**Црква Светог Архангела Гаврила
у Великом Градишту**

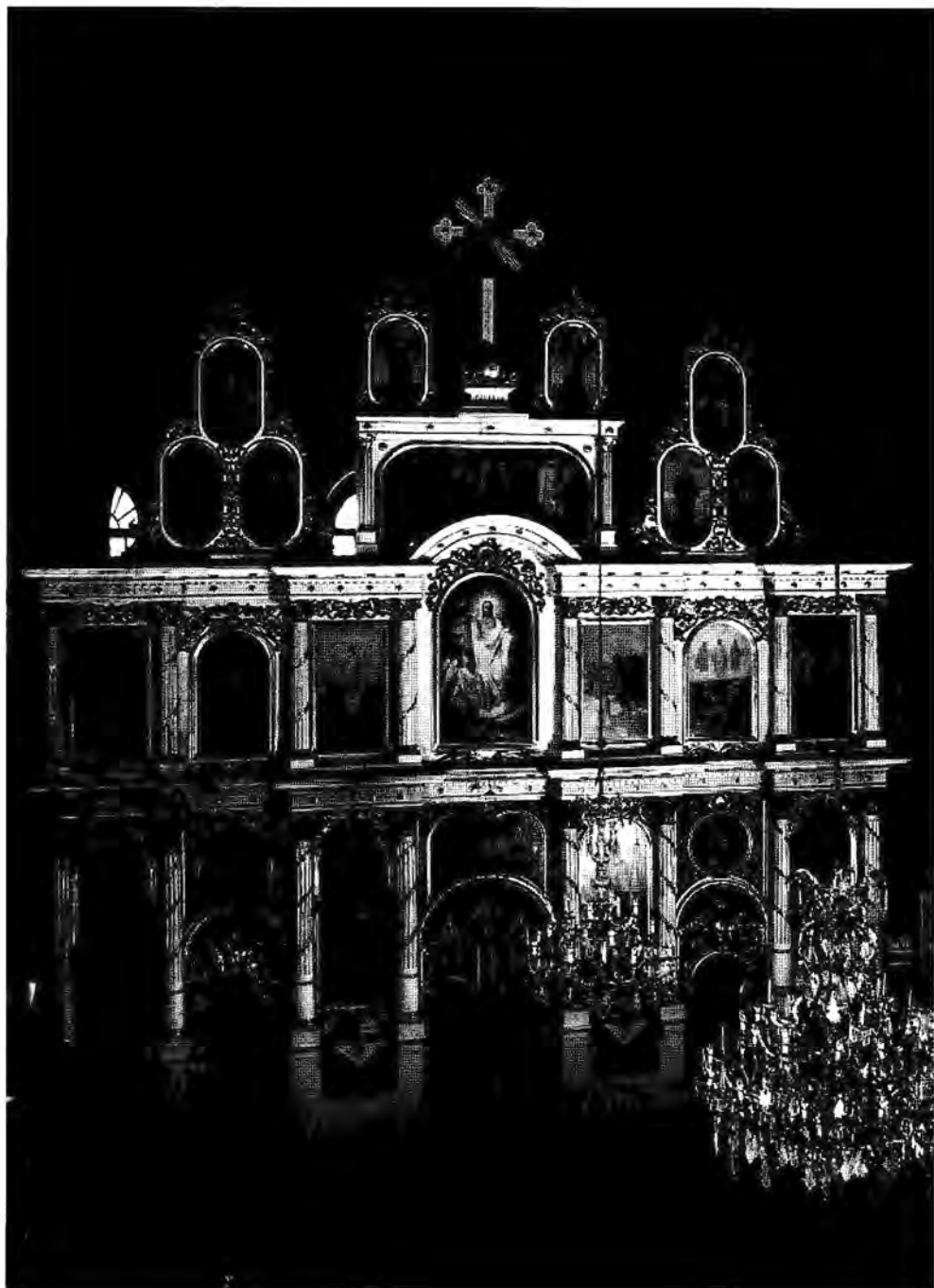
**БИБЛИОТЕКА
ОДЕЉЕЊА ЗА ИСТОРИЈУ УМЕТНОСТИ**

Инв. бр. 139/11

Сигн. 1-4574

ФИЛОЗОФСКОГ ФАКУЛТЕТА
УНИВЕРЗИТЕТА У БЕОГРАДУ

Велико Градиште 2006.



44. Иконостас, 1901.

ИКОНОСТАС

Један од обавезних елемената декорације православног храма јесте иконостасна преграда која се поставља испред олтарског простора. Према очуваним иконама и изворима, зна се за три иконостаса цркве у Великом Градишту. Уз иконостас, постављен 1901, чувају се иконе са олтарске преграде које су настале 1832-34, а сачуван је и опис иконостаса из прве половине осамнаестог века.

Опис најстаријег, до данас евидентираног, иконостаса цркве у Великом Градишту познат је према извештају егзарха Максима Ратковића.¹ Према овом опису олтарска преграда била је сажетог, свакако неопходног, програмског репертоара. На иконостасу било је пет икона, „са стране десне три а, с, леве две”. Испред њих горело је пет кандила. Према овом опису двери су биле старе. То указује на могућност њиховог порекла из старијег храма, као и да је пет престоних икона настало приликом подизања цркве 1720.

Иконостас настао у периоду 1832-34. рад је зографа Михаила Костића – Константиновића из Битоља. Иконе ове олтарске преграде раније су биле приписиване зографу Анастасу.² Према очуваним иконама, иконостасна целина из 1832-34. представља олтарску преграду од три зоне. На престоним иконама приказани су Исус Христос, Богородица са Христом, Свети Јован Крститељ и Свети Никола. Царске двери нису сачуване. На северним бочним дверима приказан је Свети Архангел Михаило а на јужним Свети Архиакон Стефан. У горњем реду икона био је Деизис проширен апостолима. Богородица и Свети Јован Крститељ предводе апостоле у молитви према несачуваној икони Христа. Са северне стране, Христу прилазе у молитви Богородица, Свети Петар и Свети јеванђелист Лука, а са јужне Свети Јован Крститељ, Свети Павле, Свети Андреја и Свети Филип. На врху иконостаса био је велики крст са Христовим распећем испод кога се, са северне стране, налази икона Богородице.

Исус Христос на престоној икони приказан је како седи на трону. Он је представљен у старој иконографској шеми, развијеној у поствизантијској

¹ *Извештај Максима Ратковића, егзарха београдској митрополији 1733*, приредио Г. Витковић, Гласник Српског ученог друштва 56 (Београд 1884), 174-175.

² *Класицизам код Срба*, књ. IV, приредио Н. Кусовац, Београд 1967, 20; До тачне атрибуције сликара иконостаса дошло се захваљујући помоћи у добијеној фотодокументацији манастира Витовнице, од колеге Мирослава Лазића. Овом приликом му се захваљујем.

уметности, као Велики архијереј и Цар царева,³ сигниран ИС ХС. Христос око главе има нимб са крстом у чијим су угловима исписана слова О Н. Он десном руком благосиља, а у левој држи отворену књигу са натписом: **ИЗЪ ВСМЪ СВѢТЪ МИРУ ХОДАА ПО МНѢ НЕ ИМАТЪ ХОДИТИ ВО ТМѢ ИМАТЪ.** (Јов. 8, 12). Исус Христос носи на глави архијерејску митру, а обучен је у црвени сакос, проткан златном флоралном декорацијом. Са рамена се спушта епитрахил, а испод сакоса виде се делови омофора. Христос на грудима носи крст и панагију са натписом. Набедреник, са представом осмокрилог херувима, спушта се са појаса а око паса и преко руке налази се лорос.⁴ На ногама Христос има златне ципеле.⁵ На раскошном дуборезном трону, чији облик и декорација су блиски деветнаестовековном архијерејском трону са подручја Македоније,⁶ налази се црвени јастук, детаљ у функцији истицања царског достојанства,⁷ а на ивицама наслона приказана су два пеликана са гроздом у кљуну, амблеми евхаристије.⁸ Испод трона се види постоље на коме Христос стоји. Иза Христа, у висини рамена, види се, облацима означено, отворено небо у коме су приказана два анђела окренута Христу. При дну иконе сачуван је даровни натпис: **СЮ ИКОНУ ПРИЛОЖИ Г: СТЕПАНЪ КАТИЧЪ ЗА ВѢЧНЪ И СПОМЕНЪ 1832.**

Богородица на престоној икони, сигнирана МНР ОУ, приказана је као царица како држи младог Христа у наручју. Она седи на трону, на црвеном јастуку. Обучена је у црвену горњу и доњу плаву хаљину. Десном руком држи скиптар, а левом придржава Христа. Христос је приказан као дете у доњој плавој и горњој златноцрвеној хаљини. Он десном руком благосиља, а у левој држи сферу, на чијој плавој позадини су истакнуте звезде, небеског шара.⁹ Богородица је обувена у златне ципеле и стоји на постаменту испод

³ Христос Цар царева и Велики архијереј среће се у православној уметности још од средњег века. За осамнаести век види: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 334-339.

⁴ Истоветно иконографско решење престоне иконе Христа реализовано је у Вољавчи 1824. Упор: Б. Вујовић, *Уметности обновљене Србије 1796-1848*, Београд 1986, 314.

⁵ Златне ципеле на представи Христа Великог архијереја и Цара царева су новина уведена у време после пада Византије. У Византији цар је носио пурпурне ципеле што је утицало и на иконографију византијске уметности.

⁶ Упор: Д. Корнаков, *Творештвото на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век*, Прилеп 1986, 79-80; 93-94; 99-100; 117-118; Исти, *Архијерејски тронове во нашите цркви и манастири*, Зборник Музеј на Македонија, н. с. 2, (Скопје 1996), 281-285.

⁷ Види: Г. Бабић, *Краљева црква у Сивуденици*, Београд 1987, 138.

⁸ Грожђе је примењивано као симбол Евхаристије још од ранохришћанских времена.

⁹ О симболици небеског шара који држи Христос: М. Тимотијевић, *Црква Светиој Георгија у Темшивару*, Нови Сад 1996, 108.

трона. Иза Богородице види се отворено, облацима означено, небо. Око Богородичине и Христове главе аплицирани су метални нимбови, а изнад Богородичине главе и круна.

Свети Никола приказан је у седећем положају. Он је обучен као архијереј и десном руком благосиља, а у левој држи архијерејску штаку. Архијерејско одело Светог Николе чине митра украшена драгим каменом, златноцрвени сакос са богатом флоралном декорацијом, епитрахил и омофор. Он седи на црвеном јастуку, а ноге је поставио на овално постоље. У сегменту неба, оивиченог облацима, у левом и десном углу приказани су Христос како пружа Јеванђеље и благосиља Светог Николу и Богородица која му пружа епитрахил. Трон је украшен богато флоралном декорацијом, а на његовим стопама приказани су осмокрили серафими.

Свети Јован Крститељ, сигниран **СТЪИИ ІСѢ ПРЕДТЄЧІ**, приказан је са крилима на основу речи пророка Малахије (III, 1) и јеванђелисте Матеја (XI, 10). Насликан је са дугом косом која се спушта низ рамена и брадом, обучен у хаљину од крзна преко које је огртач. Он десном руком благосиља, а у левој држи свитак са натписом: **ПОКАИТЕСА ПРИБЛИЖИВО СѦ ЦРТВИЄ НБНОЄ**. У позадини приказан је пејзаж. У десном углу види се дрво за које је закачена секира и извор.

У доњем делу иконе приказане су, у медаљонима, сцене Усековања Светог Јована Крститеља **ОУСѢКНОВЕНІЄ ГЛАВЪІ ІѠАННА ПРЄД.** и Рођења Светог Јована Крститеља **РЖСТВО ПРДТЄЧЕВО**. Усековање Светог Јована приказује тренутак када војник предаје Претечину одсечену главу Саломи. Тело Светог Јована приказано је у првом плану. Композиција се одвија испред градских зидина. У сцени рођења Свети Јован Крститељ приказан је у првом плану као беба у постељи о којој се брине једна девојка. Централни простор заузима сцена за столом крај кога лежи Света Ана и седе Свети Захарија, који записује у књигу, и млађи пар, човек и жена. Истицање ове две сцене условљено је главним празницима у којима се светкују рођење и смрт Светог Јована Крститеља. При дну иконе је даровни натпис **СѢЮ ІКОНѢ ПРІЛОЖИ ПАНТО СТОДІНОВѢ ЗА ВѢЧНИ СПОМЕНЪ 1832**.

На северним бочним дверима је Свети Архангел Михаило **Архангелъ Михаилъ**. Он је приказан у војничком оклопу, са мачем у десној руци и терзијама у левој. Архангел Михаило стоји на човеку обученом у оријенталну ношњу из чијих уста излази душа приказана у виду новорођенчета. Изнад главе види се отворено небо, обележено облацима, у коме је приказан амблем Бога, свевидеће око у троуглу.¹⁰ Ово иконографско решење препознато је

¹⁰ О свевидећем оку у троуглу: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 296.

као балканска варијанта приказа Архангела Михаила,¹¹ предводника небеске војске и мерача људских душа, и засновано је на апокалиптичним визијама.¹² Личност испод ногу Архангела Михаила, обучена у раскошну оријенталну ношњу, наглашава смртност богатих, што указује на морализаторски карактер иконе¹³ присутан и у богословљу грчког и балканског православног света почетком деветнаестог века.¹⁴

На јужним дверима приказан је Свети архиђакон Стефан **СТЪН** **АРХ** **ПЕРВОМУЧЕНИКЪ СТЕФАНЪ**. Он је приказан као млађи човек, голобрад, у ђаконској одежди. У десној руци му је кадионица, а у левој Јеванђеље. У десном и левом углу виде се анђели на облацима, један носи свитак са натписом **РАДЪИ СА ПЕРВОМУЧЕНИКЪ СТЕФАНЪ**, а други венац. Програмско решење јужних двери засновано је на њиховој литургијској функцији, јер кроз њих ђакон улази и излази из олтара, што им је и одредило назив - ђаконске.¹⁵ На дну иконе је даровни натпис **СЮ ИКОНЪ ПРИЛОЖИ СТЕФЕ И (С)ЕЛО СТОИКОВИКЪ ЗА ВЪЧНИ СПОМЕН**.

Горњу зону иконостаса чини проширени Деизис, молитвени чин у коме се Богородица и Свети Јован Крститељ моле Христу за спас човечанства.¹⁶ Централна икона, на којој је, највероватније, био приказан Исус Христос, није сачувана. Према положају и покрету светитеља може да се одреди место очуваних икона. Христу са десне стране обраћа се Богородица **МИР** **ΘΣ**. Она је приказана у покрету улево са рукама у молитвеном обраћању. Иза Богородице постављена је икона Светог Петра **СТЪН** **ПЕТЕРЪ**. Он је представљен са краћом седом косом и брадом. Десна рука је у гесту молитве, а Јеванђеље и кључеви су у левој. Из овог дела горње зоне иконостаса очувана је икона Светог Луке **С**. **ЄВЛИСТЪ** **ЛЪКА**. Он десном руком држи перо, а у левој држи отворено јеванђеље са натписом **ПОНЕЖЕ** **ѪБО** **МНОЗИ** **НА** **ЧАША** **ЧИНИТЪ**. У горњем левом углу иконе приказан је крилати бик око чије главе је нимб. Деизисни чин, у левом делу, предводи Свети Јован Крститељ **СТЪН** **Іω** **Крс**. Он је приказан обучен у хаљину од крзна преко које је огртач. Десну руку, у ставу молитвеног обраћања подигао је на груди, а у левој држи свитак **ПОКАНТЕСА**. Иза је била постављена икона Светог Павла. **СТЪН** **ПАВЕЛЪ** је

¹¹ П. Васић, *Живко Павловић, молер њожаревачки*, Пожаревац 1968, 22.

¹² М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 310-311.

¹³ Упор: П. Васић, *Живко Павловић, молер њожаревачки*, 22.

¹⁴ О морализаторском садржају и подсећању на стање душе после смрти: В. Ракичевъ, *Филактирион Хранилиште дѡши, въ Венецији* 1800, 14-15.

¹⁵ Вениамин, *Новая Скрижаль*, том 1, Москва 1992, 31.

¹⁶ О. Деизису: И. Мъсливец, *Происхождение Деисуса, Византия Јужные Славяне и Древня Русь Западная Европа*, Сборник статей в честь В. Н. Лазарева, Москва 1973, 59-62.

насликан високог чела и тамне дуже браде. Он је десну руку подигао у ставу молитве, а у левој држи Јеванђеље. Из овог дела горње зоне очуване су још три иконе. Свети Јован Богослов **Сѣи Іѡ Богословѣ**, приказан је као човек високог чела и дуже седе браде. У десној руци држи перо, а у левој отворено Јеванђеље у коме пише **Началѣ вѣ слово и слово вѣ кѣ Богѣ и Богѣ вѣ слово**. У десном горњем углу приказан је орао са нимбом око главе и Јеванђељем. Свети Андреја **Сѣи Андреа** приказан је са дужом седом косом и брадом, како у десној руци носи Јеванђеље, а леву је, у знак молитвеног обраћања подигао на груди. Свети Филип **Сѣи Филипѣ** је приказан млад, тамне коврцаве косе и без браде. Он у десној руци држи Јеванђеље а леву је подигао у гесту молитвеног обраћања.

На врху иконостаса постављен је крст са Распећем Христовим. Христос је приказан распет на крсту са главом благо погнутом у десну страну. Ноге су му приковане за једну попречну даску. Из рана на рукама и ногама тече крв. Крв из рана на стопалима пада на Адамову лобању, насликану под крстом. На крацима крста приказани су симболи јеванђелиста. На врху је орао са Јеванђељем, симбол Светог Јована Богослова. У десном углу је анђео са Јевађељем, симбол Светог Матеја, а у левом лав са крилима и Јеванђељем, симбол Светог Марка. У дну крста приказан је бик са крилима и Јеванђељем, симбол Светог Луке.

У Великом Градишту није очувана конструкција иконостаса из 1832-1834. тако да не може да се добије потпуна слика о његовом првобитном изгледу, висини, дуборезу, као ни да ли је постојао још један или више редова икона. С друге стране, може се рећи да је иконостас формулисан у складу са оновременом балканском праксом у декорисању олтарске преграде. Сачувани иконостаси Србије из првих деценија деветнаестог века показују да је у њима заступљен првенствено трозонски распоред, са наглашеним хоризонталним поретком.

Програмско решење иконостаса у Великом Градишту изведено је из старије праксе.¹⁷ Почетком деветнаестог века, у складу са традицијом и богослужбеним потребама, олтарска преграда означавала се као место молитве.¹⁸ То је, свакако, одређивало симболички значај иконостаса и традиционална програмска решења,¹⁹ која могу да се прате од деветог и десетог века,

¹⁷ О развоју иконостаса: Е. Голубински, *История Русской церкви*, том II вторая половина тома, Москва 1911, 344-354; М. Ђоровић - Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд 1965, 8-28; Г. Бабић, *О живописном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11, (Нови Сад 1975), 3-41.

¹⁸ *Сокровище христіанское, въ Бѣдинѣ градѣ* 1824, 108-109.

¹⁹ Време увођења Деизиса у иконостас било је предмет многих расправа писаних поводом реконструкције првобитног изгледа иконостаса Свете Софије у Цариграду, према екфразису Павла Силенцијара. Мишљење старијих аутора да се Деизис нала-

када Деизис постаје централна тачка православних олтарских преграда.²⁰ Деизис, као саставни део иконостаса, помиње и Свети Симеон Солунски,²¹ а код Срба његов најранији помен на олтарској прегради бележи Константин Филозоф, приликом описа чуда у коме су се, приликом смрти Деспота Стефана Лазаревића, подигле и иконе Богородице и Светог Јована Крститеља и апостола са обе стране „Спасова образа”.²² Деизисна зона на православном иконостасу била је континуирано присутна, и у периоду под Турцима,²³ а до њеног напуштања код Срба долази током осамнаестог века, на територији Карловачке митрополије.

Присуство Деизиса на иконостасу тумачено је двојако. Молитва Христу за спас човечанства, повезивана је са страшним судом, па су у композицији Деизис виђене есхатолошке карактеристике.²⁴ Како се током молитви Христу за спас верних, свештеник обраћа за посредништво светитеља, утврђена су и литургијска обележја Деизиса.²⁵ Литургијску функцију имају и престоне иконе Христа и Богородице којима се свештеник током богослужења обраћа. Тако литургијски карактер престоних икона и Деизиса указују на молитвену функцију иконостаса, трозонског типа конструисаног у православним црквама Балкана у периоду од средњег до деветнаестог века, као што је и онај настао у Великом Градишту 1832-1834.

Иконографске формулације најстаријег очуваног иконостаса из Великог Градишта засноване су на пракси балканских зографа²⁶ који су правила

зио на иконостасу Свете Софије одбацује се у новијој литератури. Упор: Г. Бабић, *О живојисном украсу олтарских преграда*, 6-7; Т. М. Васильева, *Traditio legis и иконография алтарной преграды Софии Константинопольской*, у: *Восточнохристианский храм, литургия и искусство*, ред. А. М. Лидов, Санкт-Петербург 1994, 125-126.

²⁰ М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, 16-19; Г. Бабић, *О живојисном украсу олтарских преграда*, 9.

²¹ *Сочинения Блаженного Симеона, Архиепископа Фессалоникииского*, Москва 1994, 191

²² Л. Мирковић, *Деисис крушедолској иконостаса*, Старице III-IV, 1952-1953, нова серија (Београд 1955); М. Ђоровић - Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, 19.

²³ Упор: Л. Мирковић, *Деисис крушедолској иконостаса*, 93-104. И. Гергова, *Ранијат Български иконостас 16-18 век*, София 1993, 41.

²⁴ Вениамин, *Новая Скрижаль*, том 1, 27; Л. Мирковић, *Деисис крушедолској иконостаса*, 93-104

²⁵ *Архимандритъ Киприанъ, Евхаристия*, Парижъ 1947, 291; И. Мъсливец, *Происхождение Деисуса*, 59-62.

²⁶ О раду македонских зографа и њиховом схватању сопствене активности: С. Радојичић, *Зографи, о теорији слике и сликарској стварања у нашој старој уметности*, Зограф 1, (Београд 1966) 4-15.

свог заната, са техничким и иконографским упутствима, сабирали у посебне приручнике - ерминије. Духовни кругови православних на Балкану сматрали су неправославним пикторална решења запада као и украјинско богословље преузето и у Карловачкој митрополији.²⁷ То је условило присуство ретроспективних елемената, који су говорили о чврстој вези са византијским наслеђем²⁸ док су ликовна решења, пореклом са запада, делимично усвајана и уграђивана у икону.²⁹ Иконостас из Великог Градишта, из 1832-34, показује да су неки од стандардних елемената ретроспективности, попут златне позадине напуштени али да је традиционални, седећи положај Христа и Богородице на престоним иконама задржан. Овакав принцип одговарао је актуелном православном богословском покрету у Васељенској патријаршији, праћеном и на Балкану, где је Света Гора била најснажнији духовни и културни центар. У тадашњој грчкој теологији доминирало је поновно откривање византијских извора и снажно супростављање католицизму, лутеранству и атеизму.³⁰

Ликовне особености икона са иконостаса из 1832-1834. говоре о раду двојице зографа. Михаило Костић (Константиновић) извео је престоње иконе, а слабији, зограф Анастас,³¹ горњу зону. На основу познатих зографских радова насталих на тлу Србије тих година, сигурно је да су престоње иконе из Великог Градишта рад једног од најбољих зографа тог времена. Иконографија престоних икона блиска је онима са иконостаса у манастиру Враћевшници, дару Кнеза Милоша из 1824,³² што указује на њихово заједничко идејно порекло. Иконографско и ликовно решење бочних двери у Великом Градишту

²⁷ То указује посланица, једног од најутицајнијих грчких теолога друге половине осамнаестог века, Евгенија Булгариса Карловачкој митрополији. М. Бошков, *Посланица Србима Евџенија Булгариса*, Зборник за историју Матице Српске 12, (Нови Сад 1975), 102-114.

²⁸ Упор: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 229-241.

²⁹ Вишеструки су видови прихватања западноевропске уметности у православном иконопису на Балкану. Уз путовања, информације о актуелним ликовним дOMETИМА стизале су путем илустрованих књига као и графика које су служиле као предлози. О томе сведоци заоставштина Алексија Лазовића из Белог поља: Д. Милосављевић, *Заоставштина сликарске породице Лазовића*, Прибој 1990, 31-40. Види ерминију породице Зографски: М. Медић, *Стари сликарски приручници II*, Београд 2002, 397-679.

³⁰ Упор: G. Podskalsky, *Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft (1453-1821)*, München 1988, 329-385.

³¹ О зографу Анастасу: Б. Вујовић, *Уметности обновљене Србије*, Београд 1986, 263.

³² Упор: Р. Станић, *Иконостас манастирске цркве у Враћевшници*, ЗЛУМС 7, (Нови Сад 1971), 158-160, сл. 16-19.

близак је овим деловима иконостаса у Рипњу из 1830. приписаним зографу Анастасу,³³ и онима у Убу, сада у Пироману, из 1833, атрибуиране, Јањи молеру.³⁴ То јасно указује на круг зографа који је извео иконостас у Великом Градишту. Делатност зографа Михаила из Битоља истицала се сликарским умећем.³⁵ Он је 1834. извео, заједно са Николом Јанковићем, зидно сликарство манастирс Троноше и сликао иконостас у манастиру Витовници.³⁶

Рад зографске дружине у Великом Градишту сведочанство је укуса у Кнежевини Србији почетком четврте деценије деветнаестог века. Ктитори иконостаса биле су угледне личности места, међу којима се истиче Степан Катић, срески старешина. Он се наводи као водећа личност у спору око устројавања нове трговачке чаршије у Великом Градишту.³⁷ Иако се Велико Градиште налазило на граници са Аустријом, што је омогућавало лаку комуникацију са сликарима са тог подручја, избор цинцарске дружине потврђује оданост традиционалној пракси, као и ликовном укусу тадашњег господара Србије, Кнеза Милоша Обреновића, који је подржавао рад Јање молера.³⁸ То јасно указује да су наручиоци иконостаса цркве у Великом Градишту поштовали доминантни правац у сакралној уметности Србије тог времена, што је подразумевало одржање старијег православног црквеног устројства и форми хришћанског верског живота балканских народа.

ИКОНОСТАС ИЗ 1901.

До промене иконостаса цркве Светог Архангела Гаврила у Великом Градишту дошло је 1901. Иконе новог иконостаса израдио је сликар Настас Стефановића, позлату Ник. Христић, дрворезбу Јарослав Крејчик,³⁹ који је израдио иконостасе у манастирима Раковици и Вратни, 1904-1905. и 1908,⁴⁰

³³ Б. Вујовић, *Умешности обновљене Србије*, 263

³⁴ *Исто*, 256.

³⁵ О зографу Михајлу Константиновићу: *Исто*, 256-259.

³⁶ С. Мојсиловић Поповић - Б. Вујовић, *Манастир Троноша*, Београд 1987, 31-54; М. Лазич, *Иконостас манастира Витовнице*, у штампи.

³⁷ Б. Перуничкић, *Град Пожаревац и његово ујравно подручје*, Београд 1977, 976.

³⁸ Јасни став Кнеза Милоша према иконопису показује одабир зографа, попут Јање Молера, који су сликали у његовим задужбинама: Б. Вујовић, *Умешности обновљене Србије*, 254-256.

³⁹ О Јарославу Крејчику: У. Рајчевић, *Српска резбарска школа Јарослава Крејчика у Београду (1905-1914)*, Зборник Музеја примењених уметности 28-29, (Београд 1984-1985), 127-135.

⁴⁰ Наводи се и да је Крајчик извео и иконостас у Краљеву 1912. Како је краљевачки

и столарске радове Ђорђе Илић, столар. Израду иконостаса у Великом Градишту погодили су тутори цркве са Настасом Стефановићем, који је био пореклом „из једне од знатнијих градиштанских породица”, за 15 000 динара. Иконостас је био готов до септембра 1901. до када је, добровољним прилозима, прикупљена сума од 13 500 динара, па је преко Духовног суда Архидијацезе Београдске тражено 17. септембра 1901. одобрење за исплату 1 500 динара из црквене касе од Министарства просвете и црквених дела, што је било одобрено 24. септембра 1901.⁴¹

О изради и постављању новог иконостаса цркве у Великом Градишту сведочи натпис са његове задње стране: „Ревновањем Одбора За Прикупљање Добровољног Прилога Председника Одбора Г. Вула Стефановића Намесника. Подпредседника Госп. Тасе Д. Обрадовића и Одборника г. Г. Андреје Љубичића, Саве Ж. Обрадовића, Светозара Ђ. Стевановића; Рафаила Михајловића, Јеремије Богдановића, Светомира Карамарковића, Ђорђа Стојадиновића, и Саве А. Бајкића, са Туторима г. г. Николе М. Ђукића, Драгут. Станковића и Стојана Благића Подигаше Овај иконостас грађани Великог Градишта са својим свештенством добровољним прилозима, да служи у славу Божју и светли за углед својим потомцима. 1901 год 26/10 живописо Настас Стефановић. Позлатијо Ник. Христић. Дрворезо Јар. Креј. Ђорђе Илић столар.”

Имена грађана који су дали прилог за израду иконостаса исписана су у пољима испод престоних икона. Испод иконе Исуса Христа: „Вуле С. Стефановић намесник рамски парох В. град. Сима и Наталија Богдановић зидар, Милева Цветковић за мужа Алексу, Лука Ђеловић трг, Живоин Миловановић генерал, Сима Матић трг, Милош Илић трг, Милорад Ђукић и син Никола трг. Коста Пантић пуковник, Браћа Будимски столари, Павле Милић Ђурчија, Стева Крајновић воскар, Владимир Ђорђевић трг, Сава Р. Стефановић обућар, Коста Петровић књиговођа, Алекса Јовановић и син трг. Алекса Д. Стефановић трг. Божа Тршић трг. Јова В. Поповић трг. Добривоје Костић деловођа.” Испод иконе Богородице записан су: „Еснаф трговаца извозника, Еснаф трговачко болтацијски, штедионица В. Градиште, Сава и Ката Ж. Обрадовић трг. Мијајло Стефановић пенз. Ђорђе Стојадиновић трг. Јефрем Трајиловић трг. Браћа С. Бајкић трг. Владимир Шортановић, Рафајло Михајловић трг. Димитрије и

иконостас насликао Никола Марковић у другој половини деветнаестог века, могуће је да се ту, уколико је податак тачан, радило о неком виду рестаурације: У. Рајчевић, *нав. дело*, 128.

⁴¹ Архив Србије, Фонд Министарства просвете, одељење црквено, година 1900, Б-3254; Б. *Из народа*, Старе мале новине, бр. 205, (Београд 25. X 1901), непагинирано.

Марија Обрадовић трг. Таса и Светомир Карамарковић трг. Светозар и Влад. Ђ. Стефановић трг. Јеремија Богдановић и син Мита трг. Димитрије Ђирковић трг. Г. Јелисавета М. Магдаленичка за себе и тетку Персу Р. Тодоровића, Андрија и супр. Станка Љубичића свештеник.” Испод иконе Светог Архангела Михаила: „Вељко Ивковић шпедитер, Милош и Драга Гавриловић цареник, Мориц Драшкоци апотекар, Милан С. Обрадовић трг. Милан Ј. Димитријевић надзорник, Мијајло Алексић трг. Милован Васић чурчија, Филип Р. Станковић трг. Драгољуб П. Траиловић трг. Спасоје Трајановић и синови трг. Љубомир Митић касапин, Др. Гига Цермановић лекар, Арса Татомировић трг. Јоца Ненадовић трг. Савка М. Достанића писара среза, Светозар Милојковић обућар, Милош Ђирковић лебар, Стојан С. Благоић трг. Сава Јовановић лебар, Недејко Додић трг.” Испод иконе Светог Јована Крститеља: „Тоша Маринковић гостионичар, Станоје Илић Кисиљева, Петар и Анка Васиљевић кафеџ. Сава Маринковић ћурчија, Ђока Николајевић бакалин, Миливоје Ђ. Добричић трг. задруга Градишка, В. Град. укупно друштво, Милутин Добричић лебар, Драгутин Д. Станковић трг. Владимир Димитријевић трг. Димитрије С. Стефановић бежанац, Павле Радована Стокића певач овд. цркве, Јова Ранковић трг. Илија Лазаревић трг. Радован Стефановић трг. Јоца Селић предузимач, Жика Р. Стефановић кафеџија, Др. Живан Влаић”.

Током Првог светског рата са иконостаса скинуто је осам икона што је забележено у списку предмета које је непријатељ из цркве однео.⁴² На место однетих унете су 1925. четири иконе које су рад слабијег, локалног сликара.⁴³

Иконостас цркве у Великом Градишту конципован је у три зоне. Елементи преграде носе неокласицистичко обележје, формулисано у више видова. Доминантно колористичко обележје иконостаса је бела боја на којој се истичу златни делови резбе.⁴⁴ Поља иконостаса омеђена су ступцима, а декоративни елементи, двери и поља, такође, потичу из неокласицистичке традиције. Овом стилу припада и ритам хоризонталне линије иконостаса, чиме се инсистира на ритмичном смењивању дубине поља.⁴⁵ Неокласицистичка конструкција и декорација иконостасне преграде говори о присутном

⁴² Историјски архив Пожаревац, Архијерејско намесништво Вел. Градиште, кут. 9 (1918-1942).

⁴³ Време допуне иконостаса после Првог светског рата одређује натпис на северним бочним дверима: „Поклон овд. цркви од Наде и Ивана Раденковића овд. трговаца 17. IX-1925-В. Градиште”.

⁴⁴ Бело и златно као обележја класицизма истиче: M. Praz, *White and Gold*, у: *On Neoclassicism*, London 1972, 204-222.

⁴⁵ J. Elkins, *Clarification, Destruction and Negation of Pictorial Space in the Age of Neoclassicism 1750-1840*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* Bd. 4, (München 1990), 560-582.

укусу који је био доминантан у декорацији ентеријера деветнаестог века и који је трајао током читавог столећа. Тиме се иконостасна преграда уклапала у елементе ентеријера настале у време изградње цркве.

Иконе на иконостасу распоређене су у неколико целина и рад су више сликара. Настасу Стефановићу може да се припише највећи део икона, док је неко од његових сарадника сликао композиције Великих празника. Током Првог светског рата, однете су поједине иконе, па су празна поља иконостаса, у међуратном периоду, попуњена радовима мање вештог иконописца. Сликани програм иконостаса чине престоне иконе, у које спадају представе Исуса Христа, Богородице, Светог Архангела Михаила и Светог Јована Крститеља. На царским дверима представљене су Благовести, на северним Свети Архангел Михаилу, а на јужним Свети архиђакон Стефан. Изнад царских двери представљено је Полагање у гроб, изнад северних Васкрсење Лазарево, а изнад јужних Скидање са крста. У другом реду, централну икону Васкрсења Христовог окружују по три сцене Великих празника. На врху иконостаса приказано је Христово распеће испод кога су Богородица и Свети Јован Богослов. Северно и јужно приказана су по три старозаветна пророка.

На престоним иконама дате су фигуре у стојећем положају, по решењима прихваћеним у српском сликарству на територији Карловачке митрополије у осамнаестом веку.⁴⁶ На престоној икони Исус Христос насликан је како благосиља десном руком, а у левој држи отворену књигу на којој је исписан текст: *Приидите ко мнѣ вси трѣждающии сѧ и обремененнии, и язѣ ѡпокою вы, возмите яго мое на себе, и на ѡчитеса ѿ мене, Ако кротокъ есмѣ и смиренъ сердцемъ и обрацете покои дѣшимъ вашимъ отъ Матеѧ гл. в. ст. мѧ.* Нимб око Христове главе изведен је у виду светлосних зрака. Ово решење познато је још у барокној уметности.⁴⁷ Никола Нешковић тако је сликао нимб на иконама иконостаса цркве Светог Георгија у Темишвару,⁴⁸ а на нишком иконостасу применио га је Ђорђе Крстић. У полемици о православности, покренутој поводом рада Ђорђа Крстића за нишку Саборну цркву, било је покренуто и питање светлосног нимба. Тада је принцип да се слика светлост уместо нимба заступао Михајло Валтровић.⁴⁹ Он је истакао да „Котур на иконама ништа друго не

⁴⁶ М. Тимотијевић, *Црква Свѣѣої Героиѣја у Темишвару*, 106-107.

⁴⁷ Н. М. Rotermund, *The Motif of Radiance in Rembrandt's Biblical Drawings*, JWCJ XV-3, 4, 101-121.

⁴⁸ М. Тимотијевић, *Црква Свѣѣої Героиѣја у Темишвару*, 107.

⁴⁹ М. Валтровић, *Православности у данашњем црквеном живопису у Србији*, Београд 1886, 14-19; Н. Макуљевић, *Црквено сликарство и традицијско у Краљевини Србији*, магистарски рад, Београд 1995, 117-118.

значи но оне свете зраке који избијају из очију, лица, главе и читаве снаге небеских бића и богом изабраних људи, да на земљи изврше његову свету вољу и наређења. Светлост која опкружава главу и читаво тело таквих бића и лица, избијање је божје светлости, свете божје жари и силе у њима. Она је део безмерне и вечне светлости којом сја сам творац њен и света”.⁵⁰

Икона Богородице уништена је током Првог светског рата и на њено место постављена је, између два рата, друга, рад слабијег локалног ументика. Свети Арханђел Михаило приказан је у стојећем положају. Његов лик је идеализован. Око главе има траку са дијадемом. У десној руци држи пламени мач, а у левој штит са Христовим монограмом. Тумачење лика анђела даје Митрополит Михаило: „крила добрих анђела значе, да су они готови свагда да људима помажу у добру. Младо лице њихово исказује њихову доброту и љубав у изгледу лепога младића”.⁵¹

Свети Јован Крститељ представљен је како стоји крај реке. Он десном руком држи штап, са крстом на врху, око кога је трака са натписом. Оваква представа Светог Јована Крститеља одговарала је савременим описима његовог лика. У руском богословљу, као и у српском, краја деветнаестог и почетка двадесетог века истицан је аскетски лик светог Јована Крститеља. Њега карактерише одећа од камиље длаке, „постом изнурено лице” обрасло брадом оштрог продирућег погледа који је горео “усредсређеном мишљу”.⁵² На царским дверима су Благовести. Представа Светог Архангела Гаврила на северном пољу није сачувана. На јужном пољу Богородица је приказана у стојећем положају испред стола на коме је свитак: „**СВІ ДВІ ВО ЧРЕВЕ ЗАЧИНЕТЪ И РОДИ СЪІНА И НАРЕЧЕТЪ ІМЕ ЕМЪ ЕМЪ**” (књ. прор. Исаије 7, 14.) Она држи руке склопљене на грудима.

На северним и јужним бочним дверима нису очуване првобитне иконе.

Посебну зону чине иконе изнад двери. Изнад царских двери приказано је Оплакивање Христово. Изнад северних Васкрсење Лазарево, а изнад јужних Скидање са крста.

Оплакивање Христово приказано је у унутрашњости пећине. Христос је положен у гроб у средини композиције. Изнад његове главе је Богородица, док је код његових ногу Јосиф. Васкрсење Лазарево, приказано је у унутрашњости гроба. Испред степеница које воде у гроб, стоји Христос, подигавши десну руку. Лазар је приказан отпозади, обавијен платном, како устаје

⁵⁰ М. Валтровић, *Православност*, 15-16.

⁵¹ Митрополит Михаило, *Наука њравославне хришћанске вере*, Београд 1883, 115.

⁵² Јован Крститељ из књиге: *Пути Христов, с руској од Пејџера Милојевића*, Весник Српске цркве I, (Београд 1904), 66.

из гроба. Иза Христа виде се три његова ученика, док му је испред ногу пала једна особа. Скидање са крста приказује тренутак када Јосиф и Никодим спуштају Христово тело. У првом плану приказани су Богородица и Свети Јован Богослов који држи бело платно.

Горњу зону иконостаса чини седам икона. Централна икона, већих димензија, је Васкрсење Христово, а десно су приказане сцене Рођења Христовог, Вазнесења Христовог и Сретење. Лево су Крштење Христово, Преображење Христово и Ваведење Богородице. Осим Васкрсења Христовог, остале композиције рад су неког од помоћника Настаса Стефановића. Судаћи по сликарском рукопису највероватније Милисаву Марковића. На то указује и чињеница да је неколико година касније Марковић, за штампану икону Васкрсења Лазаревог, коју је 22. марта 1906. одобрила Краљевска Српска Митрополија, а издала књижара Томе Јовановића, поновио, у потпуности, решење истоимене композиције са иконостаса цркве у Великом Градишту, рад Настаса Стефановића.

Васкрсење Христово приказано је по иконографском моделу примењиваном крајем деветнаестог века у црквеном сликарству. У центру композиције доминира Христос, који васкрсава из гроба уклесаног у стени. Он је обасјан светлошћу која је уједно и најснажнији светлосни извор слике. Христос је обавијен белим платном и виде се ране на његовом телу, десном бедру, ногама и длановима окренутим ка посматрачу. У предњем десном углу приказан је анђео. У позадини се види Голгота, на којој се налазе три крста, док су у првом плану представљени бели кринови-љилијани. Овај иконографски вид Васкрсења Христовог био је заснован на археолошким реконструкцијама библијског догађаја где се истицало да је гроб био уклесан у стени.⁵³ Код Срба, једно од најранијих оваквих иконографских решења извео је Ђорђе Крстић 1897. за иконостас цркве у Чуругу.⁵⁴

Рођење Христово приказано је у виду поклоњења пастира. У десном углу композиције је новорођени Христос у наручју Богородице, иза њих је Јосиф. Пастир, приказан у првом плану, пао је на колена у знак поштовања, док друга два пастира прилазе јаслама.⁵⁵ Вазнесење Христово приказано је у иконографској шеми примењиваној у српској уметности од осамнаестог века. У центру композиције је Христос у белом хитону и химатиону

⁵³ Упор М. Н. Милутиновић, *Уједињено и објашњено чешворојеванђеље*, Београд 1925, 220-221; 524-525, нап. 707, 708.

⁵⁴ М. Коларић, *Ђорђе Крстић*, Београд 1977, 52.

⁵⁵ О иконографији Рођења Христовог упор: М. Тимотијевић, *Иконографија Великих илзника у српској барокној уметности*, ЗЛУМС 25, (Нови Сад 1989), 97-101.

приказан како се раширених руку вазноси на небо. Десно и лево су апостоли.⁵⁶ Сретење приказује тренутак увођења младог Христа у храм. На композицији насликани су Богородица и Јосиф и старац Симеон који држи младог Христа.⁵⁷ Крштење Христово је насликано према уобичајеном нововековном решењу.⁵⁸ Представљен је тренутак када Свети Јован Крститељ крштава Христа. Христос стоји у Јордану, обавијен је белим платном и руке је преклопио унакрст. Свети Јован Крститељ, обучен у хаљину од крзна, приказан је са штапом на чијем врху је крст у левој руци док десном руком крштава Христа. Преображење Христово приказује догађај који се одиграо на Таворској гори. За разлику од приказа ове сцене у барокној уметности,⁵⁹ овде је драматика догађаја потиснута. Композиција је подељена у два дела. У центру горњег дела, окруженог облацима и светлошћу, приказан је Христос у белим хаљинама како стоји на стени. Десно од њега је Свети Илија, а лево Мојсије са таблицама у рукама. У доњем делу приказана су три апостола. Петар и Јован посматрају догађај док трећи апостол спава. Ваведење Богородице приказује тренутак када првосвештеник прихвата Богородицу на вратима храма.⁶⁰ У другом плану су Јоаким и Ана и три девојке са свећама.

На врху иконостаса су Цвети изнад којих је крст са Распећем Христовим, Богородица и Свети Јован и шест пророка у медаљонима. Цвети заузимају истакнуто место на иконостасу, испод великог крста. У средини композиције приказан је Христос како улази у Јерусалим, док је око њега народ.

На великом крсту приказано је Христово распеће. У пољу, десно испод подножја крста, је Богородица, а лево Свети Јован. Приказивање Христовог распећа било је тема многих студија крајем деветнаестог века.⁶¹ Католичко наглашавање мука Христових изазвало је реакцију која је утицала на то да се јасније дефинише православни приказ Распећа Христовог. То је код Срба учинио Јован Вучковић, професор Задарске богословије. Он између осталог наглашава да се Христос приказује „повисок, нешто мршав, подугачке косе, краће браде” и да је глава на десно нагнута.⁶²

⁵⁶ Упор: М. Тимотијевић, *Иконографија Великих њразника*, 114-116.

⁵⁷ Упор: *Истио*, 102-103.

⁵⁸ Упор: *Истио*, 103-107.

⁵⁹ Упор: *Истио*, 107-109.

⁶⁰ Упор: *Истио*, 122-124.

⁶¹ Развој историјско-уметничке дисциплине одређивао је већ крајем деветнаестог века свест о православној иконографији. Једна од обрађених тема било је и Распеће Христово: Н. Покровски, *Евангелие въ памятникахъ иконографіи*, С-Петербургъ 1892, 314-385.

⁶² Ј. Вучковић, *Главнији моменти из историје хришћанске сликарства*, Задар 1890, 38-40.

У пољима, постављеним око крста, на врху иконостаса, насликано је по три пророка. Они су приказани у пустињском пејзажу који је требало да одговара историјском простору у коме су деловали. Јужно, у доњем реду, насликан је Мојсије. Он је приказан како држи леву руку на грудима, а у десној држи таблице закона. На таблама, уместо уобичајеног бројчаног обележавања божијих заповести, назначене су ћириличним словима А, Б, Г и Д књиге Мојсије. До њега је насликан пророк Исаија који држи свитак са натписом: **БЕИ ДЕВИ ВО ЧРЕВЕ ЗАЧИНЕТЪ И РОДИ СЪИНА**. Изнад икона пророка Мојсија и Исаије је икона пророка Илије. Северно од крста су три медаљона на којима су фигуре пророка Јеремије и Данила изнад њих је, у медаљону пророк Језекиљ.

Иконостас цркве Светог Архангела Гаврила у Великом Градишту спада у групу високих олтарских преграда уведених у српску цркву, на подручју Карловачке митрополије, током осамнаестог века. На овим олтарским преградама истиче се, у хоризонталном поретку, централна икона, постављена у оси изнад царских двери, која је наглашавала и вертикалну осу иконостаса Карловачке митрополије.⁶³ Овај тип иконостаса, формулисан на принципу огледала које сажима вишеструке сложене аспекте богослужбене праксе и црквеног симболизма, развијао се током осамнаестог и деветнаестог века.⁶⁴ У складу са богословским променама временом долази до редукције и преформулације барокних иконостаса. Основни модел деветнаестовековног типа иконостаса у Србији је олтарска преграда Саборне цркве у Београду где је, у складу са савременом богословском и литургичком праксом, формулисан сликани програм.⁶⁵ Овај тип олтарске преграде примењује се током друге половине деветнаестог века, па је тако формулисан и иконостас цркве Светог Архангела Гаврила у Великом Градишту.

Поштујући принцип огледала, иконе олтарске преграде храма Светог Архангела Гаврила сажимају сложене слојеве богословске праксе и носе повратну слику посматрачу. Симболички значај иконостаса, границе и двери најсветијег простора храма, традиционално се сажимају у конструкцији и естетској декорацији олтарске преграде. Тако се естетским средствима истиче величајност иконостаса који „означава славу небесну која нам се у овој прилици видљива показује”⁶⁶

⁶³ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 55; *Исти, Црква Светиој Георгија у Темишвару*, 98.

⁶⁴ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 53-57.

⁶⁵ О литургичком карактеру програма иконостаса Саборне цркве у Београду упор: Н. Макуљевић, *Полајање Христово у јроб изнад царских двери Саборне цркве у Београду*, Саопштења XXXIX, (Београд 1997), 209-211.

⁶⁶ *Литургијски гео*, Весник Српске цркве 1, (Београд 1891), 45.

Изведени из богослужбене намене иконостаса, симболички, литургијски и дидактички аспекти преклапају се у сликаном програму. Престолне иконе Христа и Богородице су молитвена поља пред којима свештеник, током богослужења, упућује молитве. У литургијском ритуалу и сакралној топографији храма, царске двери имају значајну симболичку улогу, која је условила њихов стандардни ликовни програм, представу Благовести.⁶⁷ Ово програмско решење засновано је на значењу догађаја Христове инкарнације у теологији спасења. Оваплоћењем Христа отворена су врата неба која у симболичкој топографији храма представља олтар.

Зона изнад двери као посебан сегмент иконостаса формулисана је у складу са литургијским ритуалом Великог входа, што је утицало и на програмско решење поља изнад Царских двери Саборне цркве у Београду где је насликано Полагање Христово у гроб.⁶⁸ У тумачењу литургије, још од средњег века, Велики вход је означаван као Христова сахрана, а олтар као гроб.⁶⁹ Свете дарове носе свештеник и ђакон који тада симболички изображавају Јосифа из Ариматеје и Никодима. Плаштаницу представља воздух, а друга два покроба сударија, којим је била покривена Христова глава и погребну тканину.⁷⁰ Сасуди означавају учеснике погребне церемоније. Велики вход је имао снажни морализаторски карактер. Верници су током њега морали да приклоне главе и да траже опроштај својих грехова, сагласно са покајаним разбојником.⁷¹ Тако и постављање композиције Полагања Христовог у гроб изнад царских двери и Спуштања са крста изнад јужних двери⁷² носи снажно морализаторско значење и подсећа вернике на литургијски чин који се у том простору обавља.

Програмско решење централне иконе горње зоне иконостаса, рад Настаса Стефановића, одговара пракси која се развијала у српском црквеном сликарству деветнаестог века.⁷³ Васкрсење Христово на централној икони једно

⁶⁷ Н. Покровски, *нав. дело*, 18; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 54; Р. Михаиловић, *Прва зона српског иконостаса XVIII века*, Зборник филозофског факултета XIV-1, (Београд 1979), 280-282.

⁶⁸ Н. Макуљевић, *Полагање Христово у гроб изнад царских двери Саборне цркве у Београду*, 209-211.

⁶⁹ R. Taft, *The Great Entrance*, Rome 1975, 216-219; P. Evdokimov, *La Signification des portes dans les églises orthodoxes*, Bible 51 (1963), 64.

⁷⁰ Вениамин, *Новая Скрижаль*, том 1, 184-185.

⁷¹ *Истио*, 187.

⁷² Према логици литургијског ритуала композиција Спуштања са крста требала би да буде постављена изнад северних двери кроз које пролази Велики вход. Могуће је да је током времена, приликом неке од рестаурација, распоред икона промењен.

⁷³ Васкрсење Христово је истоветно програмски реализовано на иконостасима, рад Арсе

је од редовних решења, којим се истицао иконостас као видљиви носилац славе божије, што је одговарало историјској богословској школи деветнаестог века у којој је доминирало наглашавање централног чина хришћанске историје. У проповедима на Васкрсење, истиче се радост коју овај празник доноси хришћанима и „да је Христово васкрсење необорими доказ да је Христос Бог: да је Христос васкрснућем својим победио нашег непријатеља; да нас је избавио од смрти; да је Христово васкрсење залога нашег васкрсења у вечни живот; да нас васкрсење теши и одржава у сред овдашњих жалости”⁷⁴

Битан сегмент иконостаса су сцене Великих празника. Њихов број се временом мењао. То је било проузроковано изменама у црквеној пракси и редукцији црквеног календара. Избор композиција Великих празника представља низ најпоштованијих догађаја црквене историје. Зато њихово ликовно решење мора да одговара савременим знањима о прошлости цркве и проповедничким тумачењима. Посланица за Божић 1900. нишког епископа Никанора, која се узимала као један од најуспешнијих примера, носила је верско-морализаторски карактер. Ту је наглашена потреба мира са црквом, свима, сопственом савешћу, духовним пастирима, у домовима и са противницима.⁷⁵ На празник Богојављења тумачио се значај Крштења Христовог као и свете тајне Крштења.⁷⁶

Проповедничка пракса у Србији, око 1900. показује присуство више значењских слојева у тумачењима јеванђеоских догађаја приказаних у горњој зони иконостаса цркве Светог Архангела Гаврила. То је утицало да се у црквеном сликарству, формулисаном као идеализована реконструкција догађаја, које је Православна црква у Краљевини Србији подржавала,⁷⁷ нису строго наглашавали одређени моменти. Тако композиције Великих празника носе карактеристике отвореног уметничког дела које је пружало вишеструке могућности за тумачења. Посматрач је тако стицао визуелну слику догађаја, која је одговарала историјским сазнањима, док се његово тумачење кретало

Теодоровића, у цркви Света три јерарха у Новом Саду 1803-1804, храму Успења Богородице у Великом Сент-Миклошу 1809. и Светог Николе у Сараволи 1811: Л. Шелмић, Каталог, у, *Дело Арсенија Теодоровића* (1767-1826), Нови Сад 1978, 60, 63, 65. Исто решење је и у Саборној цркви у Београду: Б. Вујовић, *Саборна црква у Београду*, 93-94.

⁷⁴ *Беседа на Ускрс, говорио у крај. новој цркви Д. Димиријевић, ђакон*, Весник Српске цркве III (Београд 1901), 256.

⁷⁵ П. М. С, *Две архиепископске посланице*, Весник Српске цркве III, (Београд 1901), 266-269.

⁷⁶ *Беседа на Богојављење, говорио у цркви шетоњској парох Сим. К. парох*, Весник Српске цркве II, (Београд 1901), 172-177.

⁷⁷ Упор: Н. Макуљевић, *Црквено сликарство и традиционалство у Краљевини Србији*, магистарски рад, Београд 1995, 44-61.

у оквирима проповедничке праксе на ове дане. Проповедник није имао могућност да апсолутно слободно тумачи догађаје, већ је деловао у оквирима праксе у којој се огледао морални став цркве према актуелним питањима. Његова проповед и догматска учења о јеванђеоским догађајима конструисали су свест верника о значењу сцена Великих празника на иконостасу.

Битан аспект црквеног живота у Србији био је државни карактер вере, што је условило политичке елементе у конституисању програма иконостаса. Истицање празника Цвети на врху иконостаса може да се тумачи његовим значајем у Краљевини Србији 1901. Током деветнаестог века, овај празник свечано је слављен, како због његовог црквеног значења, тако и због чињенице да је на тај дан Милош Обреновић подигао Други српски устанак. То наглашава и архимандрит Фирмилијан у проповеди, одржаној у београдској Саборној цркви, на Цвети 1897. истичући да „Српски народ има највише разлога, да се радује божанским Цветима. Тај је дан за Србе не само верски, него и народни празник, као дан када је велики Милош отпочео велико дело Српског Ослобођења”.⁷⁸ Национални и државни садржаји при прослављању Цветих били су опште место. Тако 1901. Јордан Хаџи Васиљевић наглашава, у зајечарској цркви, тројаки карактер празника: „Природа слави Бога. На данашњи дан и он (Исус Христос) свечано улази у Јерусалим да својом смрћу спаси човечанство од греха. Спадају вериге ропства са тела и душе Србинове и он ступа у нови живот”.⁷⁹ Како је 1901. на власти била династија Обреновића, у програмском решењу иконостаса, са композицијом Цвети испод крста, јасно се препознају династичко-пропагандне тежње. Попут савременог европског историјског сликарства, ова композиција подсећала је на историјски догађај и тиме подстицала позитивна осећања посматрача према власти.⁸⁰ Тако је композиција Цвети активно учествовала у пропаганди династије Обреновића и креирању савремене политичке свести. То је наглашавао и истакнути положај иконе Цвети на иконостасу који показује моћ државног уплива на црквене програме.⁸¹ Наглашавањем иконе, која је подстицала династичку пропаганду и изражавала државни карактер православне цркве у Србији, иконостас је јасно рефлектовао политичке садржаје црквеног живота земље.

⁷⁸ Архимандрит Фирмилијан, *Беседа на Цветици*, Весник Српске цркве V, (Београд 1897), 458.

⁷⁹ Ј. Хаџи Васиљевић, *Беседа на Цветици*, Весник Српске цркве II, (Београд 1901), 184-188.

⁸⁰ Н. Т. Wappenschmidt, *Historienmalerei im späten 19. Jahrhundert. Verfügbarkeit und Auflösung eines bildungspolitischen Konzepts am Beispiel des Zweiten Deutschen Kaiserreichs*, у: *Historienmalerei in Europa*, Hrsg. E. Mai, Mainz am Rhein 1990, 335-345.

⁸¹ О утицајима државе на сакралне програме у Србији крајем деветнаестог и почетком двадесетог века види: Н. Макуљевић, *Црквено сликарство и традицијелство у Краљевини Србији*, 10-16.

Крст на врху иконостаса носи снажна симболичка значења. Он се тумачи као „чувар целе васељене, као красота цркве и славе Божије на поругу и погибао невернцима”.⁸² Избор пророка на врху иконостаса у Великом Градишту је идентичан са програмским решењем у Саборној цркви у Београду.⁸³ То указује на стандардизацију програма пророка на врху иконостаса у Србији током деветнаестог века. Фигуре пророка око крста, које се јављају на врховима иконостаса током деветнаестог века, односе се на Христа. У теологији тог времена делатност пророка тумачи се христолошки. То наглашава и Милан Н. Милутиновић који уопштено говори да су пророци: „својим предсказивањем будућих догађаја управљали мисао свог народа на Месију који долази”.⁸⁴

Вишеструки аспекти значења иконостаса цркве Светог Архангела Гаврила у Великом Градишту чине његов јединствени лик. Носећи симболичка, литургијска, дидактичка и политичка значења, олтарска преграда је, попут огледала, целина отворене структуре која сажима вишеслојност богословске праксе. По својим обележјима она је карактеристична за време свог настанка и црквени живот Србије краја деветнаестог и почетка двадесетог века. Конципован попут отворене визуелне структуре, иконостас нуди широку скалу тумачења, одређену просторним и временским ознакама, док је процес гледања, условљен током богослужбеног ритуала, нудио одговарајућа значења и поруке.

Успешност преношења богословских значења и порука било је условљено пикторалном поетиком икона. Настас Стефановић је, у Великом Градишту, поштовао правила, усвојена током његовог сликарског образовања и широко прихваћена у цркви у Србији. Калиграфски, руско-ћириличним словима, исписани су натписи који су карактеристични за руски иконопис краја деветнаестог века,⁸⁵ док су у решавању појединих представа присутне различите ликовне карактеристике. То јасно показују престоне иконе где су насликане идеализоване представе Светог Архангела Михаила и Христа, док је натурализација наглашена на икони Светог Јована Крститеља. Упркос овим различитим ликовним приступима, у основи, то је истоветан еклектичан модел присутан у уметности краја деветнаестог и почетка двадесетог века.

⁸² *Литургијски гео*, Весник Српске цркве I, (Београд 1891), 45.

⁸³ Б. Вујовић, *Саборна црква у Београду*, 97-102.

⁸⁴ М. Н. Милутиновић, *Пасијирско служење старозавешних пророка*, Гласник Православне цркве у Краљевини Србији II, (Београд 1904), 120.

⁸⁵ А. Г. Побединская - И. Н. Уханова, *Произведения мастерских художников М. И. Дикарева и О. С. Чирикова в собрании Эрмитажа*, у: *Культур и искусство России XIX века*, Ленинград 1985, 152.

Ове особености својствене су симболистичкој уметности, коју не обједињава ликовни поступак него тежња за остваривањем дела чији садржај доноси сазнања о духовним слојевима стварности.⁸⁶ Зато је симболизам одговарао црквеној уметности и био присутан у српском, руском, као и у европском профаном и сакралном сликарству.⁸⁷ Настас Стефановић је у Великом Градишту следио академизовани говор овог уметничког правца који је, свакако, био разумљив ликовној публици у Србији 1901. Тако је ликовна поетика Настаса Стефановића доприносила успешном преношењу програмских порука са иконостаса цркве Светог Архангела Гаврила.

Крајем деветнаестог и почетком двадесетог века, постојала су два вида програмског реализовања олтарских преграда. У новоподигнутим црквама, попут храма Светог Николе на Новом гробљу или у Малом Црнићу, грађени су ниски иконостаси са сажетим иконографским програмом који су прављени по узору на средњовековне.⁸⁸ Ове концепције подржавало је Министарство грађевина. Насупрот томе, црквени великодостојници залагали су се за наставак деветнаестовековне традиције.⁸⁹ Програм иконостаса цркве у Великом Градишту показује да је он формулисан у складу са богословским схватањима развијеним током деветнаестог века. Тако иконостас цркве у Великом Градишту следи праксу, развијену још од осамнаестог века, грађења високих олтарних преграда.

ИКОНЕ

Храм Светог Архангела Гаврила у Великом Градишту, поседује већи број икона. Оне су, континуирано током деветнаестог и двадесетог века, у цркву доспевале најчешће у виду прилога.

⁸⁶ О теорији симболизма види: Н. Dorra, *Symbolist Art Theories*, Berkeley - Los Angeles - London 1994. О еkleктичности и разноврсности формалних модела показује руска симболистичка литература. Упор: А. Белый, у: *Символизм и современное русское искусство*, у: *Символизм как миропонимание*, Москва 1994, 338-346.

⁸⁷ О присутности симболизма на српској културној сцени јасно говоре текстови из Нове искре. Упор: Ј. Адамовић, *Арнолд Беклин*, Нова искра 2, (Београд 1901), 57-58; Др. Аранђеловић, *Сецесионистичка сликарска изложба у Берлину*, Нова искра 8, (Београд 1901), 253-256; Упор: П. Палавестра, *Трајање, природа и ирејознавање српског симболизма*, и К. Амброзић, *Симболизам у ликовној уметности и његов одјек у Србији* у: *Српски симболизам*, зборник радова, Београд 1985, 3-57; 653-661.

⁸⁸ Види: С. Ивачковић, *Црква на Новоме гробљу у Београду*, Српски технички лист 3, (Београд 1895), лист 107.

⁸⁹ Види полемику коју је, око иконостаса у Вражогрнцима и Михајловцу, водио тимочки епископ Мелентије: Н. Макуљевић, *Црквено сликарство и традиционалство у Краљевини Србији*, 58-59.