

САДРЖАЈ

УВОДНА РАЗМАТРАЊА	7
УТИЦАЈИ ДРЖАВЕ	9
Утицаји државне политике	9
Владарска идеологија и црквено сликарство и градитељство	14
Законске одредбе	28
ЦРКВА	51
Митрополит Михаило	51
Епископи	57
Свештенство	64
Црква као национална институција	72
ДРУШТВЕНИ ЗАХТЕВИ	93
Валтровић и Милутиновић	93
Научна и културна јавност	99
Наручиоци црквеног сликарства и градитељства	106
Полемика о православности	112
МОДЕЛИ ЦРКВЕНОГ СЛИКАРСТВА	141
Ђорђе Крстић	141
Црквено сликарство као историјска истина – академске концепције	150
Руски модел иконописа	159
Еклектицизам с краја XIX и почетком XX века	181
Зографска традиција	185
МОДЕЛИ ЦРКВЕНЕ АРХИТЕКТУРЕ	219
Сакрална истористичка архитектура до 1882. године	219
Ханзенатика	224
Српско-византијски стил	232
ЗАКЉУЧАК	253
CHURCH ART IN THE KINGDOM OF SERBIA 1882-1914	263
ПОГОВОР	271
ОДАБРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА	273
РЕГИСТАР	279
Именски	279
Географски	283

УВОДНА РАЗМАТРАЊА

У оквиру проучавања уметности и визуелне културе новог века студије праксе настале за потребе црквених организација у XIX веку представљају једну од посебних целина. Нормативна историја уметности, заснована на схватањима стила и дијалектичког развоја, посматрала је ову праксу сопственим мерилима, док су бројна питања, попут идентификовања патронажног механизма и функције, остала отворена. Српска историја уметности је у великој мери следила старију европску праксу.

Од краја 80-их година XX века, у историји уметности долази до отварања бројних питања посвећених друштвеним и идеолошким садржајима уметности, као и до преиспитивања и проширивања традиционалних поља истраживања. У оквиру ових тенденција актуелизује се и питање визуелне продукције настале за сакралне потребе и идентификовање њених теолошких, друштвених, политичких и идеолошких основа.¹

У проучавању српске црквене уметности новог века погледи, који обухватају уочавање бројних основа сликарске праксе, сложена теолошка схватања иконе и комплексну намену слике–иконе у храму, започети су у истраживању српског барокног сликарства.² На овим искуствима засновано је и проучавање црквене уметности у Краљевини Србији.

Досадашња истраживања српске црквене уметности XIX века била су усмерена ка утврђивању дела из појединачних опуса сликара и архитеката, монографском публиковању храмова и тумачењу појединих теоријских питања.

Контекст настанка и намене српске црквене уметности XIX века остао је неистражен. Зато је тежиште проучавања црквене уметности у Краљевини Србији овде усмерено ка утврђивању услова настанка, говора и деловања уметничке праксе и визуелне културе. Ова истраживања заснована су на методолошком приступу који је изграђен на искуству и традицији савремених историјско-уметничких

¹ Упор: P. Mai, *Kirchliche Kulturpolitik im Spannungsfeld zwischen Staatskirche und Ultramontanismus–Bistum Regensburg*, и E. Mai, *Programmkunst oder Kunstprogramm? Protestantismus und bildende Kunst am Beispiel religiöser Malerei im späten 19. Jahrhundert*, у: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft, Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, hrsg. von E. Mai, S. Waetzoholt und G. Wolanet, Berlin 1983, 397–408; 431–459; M. P. Driskel, *Representing Belief: Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*, The Pennsylvania State University 1992; E. Amiot-Saulnier, *La Peinture religieuse en France 1873–1879*, Musée d'Orsay, Paris 2007.

² М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996.

проучавања студија визуелне културе и контекстуалном проучавању културне историје³ и подразумевају утврђивање структуралних и системских основа сакралне ликовне праксе у Краљевини Србији.

Идентификовање структуралних оквира визуелне праксе подразумева утврђивање система у коме она настаје. Искуство нове историје уметности показује да је механизам настанка визуелне културе увек условљен бројним актерима који су у њу уграђивали сопствене захтеве, искуства и уверења.

Једно од важних полазишта за истраживање сакралне визуелне културе у Краљевини Србији заснива се на великом значају православне вере у држави и друштву. Православна црква је била најраспрострањенија и најбројнија верска организација која је у својим догматским оквирима и богослужбеној пракси посвећивала изузетну пажњу иконопису и опреми, декорисању, одржавању и подизању храмова. Зато се чиниоци система сакралне ликовне праксе у Краљевини Србији јасно идентификују у деловању и идејама државе, црквене организације, друштва и носиоцима сликарских и архитектонских концепција. Њихово историјско деловање у Краљевини Србији анализира се у више целина.

У поглављима: „Утицаји државе“, „Црква“, „Друштвени захтеви“, „Архитектонске концепције“ и „Сликарство“ истражују се и идентификују принципи који су уобличавали црквену уметност. Циљ није био да се прикажу сви примери и наративно говори о току дешавања, већ да се открије и реконструише сложени механизам који је уобличавао сакралну визуелну праксу у Краљевини Србији.

³ О савременим токовима историје уметности: *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, ed. by M. A. Holly-K. Moxey, Sterling and Francine Clark Art Institute 2002; *The Art Historian, National Traditions and Institutional Practice*, ed. by M. F. Zimmermann, Sterling and Francine Clark Art Institute 2003.

УТИЦАЈИ ДРЖАВЕ

Утицаји државне политике

У креирању уметности и визуелне културе током новог века значајно место заузима државна организација. Држава, на основу законских аката, поседује контролни механизам и често делује као патрон у обликовању јавног визуелног идентитета. То условљава могућност истицања и произвођења одговарајућих идеолошких и политичких садржаја у визуелним програмима јавних простора. На овим принципима, присутним широм европског простора,¹ деловало се и у обновљеној српској држави.

После српско-турских ратова (1876–1878) Србија је проширила своју територију и на Берлинском конгресу стекла је политичку независност. Уследило је проглашење Србије за краљевину 22. фебруара 1882. године. Тиме је започела једна од етапа у историји Србије, обележена политичком самосталношћу, која је трајала све до ослободилачких ратова (1912–1918).²

Однос државе према цркви увек се одражавао на развој црквеног сликарства и градитељства. У Србији се однос цркве и државе уобичавао још од устанака (1804–1815). Како је црквом у Србији управљала фанариотска јерархија, стварање националне црквене организације био је један од најбитнијих државотворних задатака. Тај задатак успешно је и остварен првенствено захваљујући политичкој снази Србије и значајној улози кнеза Милоша Обреновића. Учешће у стварању националне црквене организације и борба за њену самосталност условили су будућу блискост међусобних односа цркве и државе. Држава пружа подршку развоју цркве, а православље постаје државна вероисповест Србије.³ Култна места, православни храмови, постају места у којима се одвијају централне државне прославе. У црквама су обављане церемоније постављања владара и одржане су највише државне свечаности. Такав значај и улога цркве у друштву и држави,

¹ О односу државе и уметности упор: М. Droste, *Das Fresko als Idee: zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert*, Münster 1980, 112–114; Т. J. Clark, *The Absolute Bourgeois, Artists and Politics in France 1848–1851*, Thames and Hudson: 1988, 31–71; Н. Макуљевић, *Умјетносћ и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006, 24–26.

² О историји Србије 1882–1914: *Историја српској народа*, VI–1, Београд 1983, 7–207.

³ О односу цркве и државе у Србији XIX века: Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве* 2, Београд 1991, 295–425.

условили су да изградња и украшавање православних храмова буду зависни и од државне политике.

Период Краљевине Србије представља нову етапу у развоју српског црквеног сликарства и архитектуре. Њу је обележавао специфичан однос државе према цркви и црквеном сликарству и градитељству који је био последица политичких и друштвених промена из 1878, односно 1879. године. Тада, после периода српско-турских ратова, дошло је до стицања државне независности на Берлинском конгресу и црквене аутокефалности. То је отворило пут потпуно самосталном развоју државе и цркве. Током овог периода долази до значајног заокрета у политици Србије. Уместо дотадашње блиске сарадње са Русијом, потврђене у српско-турским ратовима 1876–1878, краљ Милан Обреновић се окреће Аустро-угарској. Уследио је сукоб са митрополитом Михаилом, централном фигуром руске пропаганде на Балкану.⁴ Митрополит је протеран 1881. године. Долази и до сукоба владе и високе црквене јерархије. Тај сукоб се завршио после 31. децембра 1882. када је донет Закон о изменама и допунама Закона о црквеним властима православне вере од 30. септембра 1862. године. Тада су се епископи повукли са својих катедри.

Нови закон о црквеним властима у потпуности је обесправдио епископе и дао је велика овлашћења министру просвете и црквених послова. Сва решења Архијерејског сабора достављана су министру просвете и тек по његовом одобрењу она су могла бити извршена. Најважније измене биле су у саставу Архијерејског сабора о стварању Изборног тела за избор митрополита. Тиме је епископима потпуно одузета моћ. На место старе јерархије доводе се личности углавном из Војводине. На чело цркве у Србији постављен је Теодосије Мраовић.⁵ Новоуспостављена јерархија у потпуности је следила државну политику али ипак, црква, због великог утицаја радикалне странке на ниже свештенство, остаје један од најјачих опозиционих центара. То је захтевало и остварило државну контролу над свим облицима црквеног рада. Црквено сликарство и градитељство, као ликовне форме које изражавају идеологију цркве, тиме су у потпуности биле под контролом државе. Изгледа да су измене у Закону о црквеним властима донете под великим утицајем Духовног регуламента Петра Великог, који је саставио Теофан Прокоповић 1721. године. Њиме је укинута партијаршијска управа у Руској цркви и црквена организација подређена је држави. Духовни регуламент био је познат Србима још од XVIII века.⁶ Током 1881. начелник црквеног одељења Министарства просвете и црквених послова тражио је од српског посланика у Русији да му

⁴ Ч. Попов, Немирне године и везивање за Аустро-Угарску, у: *Историја српског народа*, VI–1, Београд 1983, 50–65.

⁵ Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве* 2, 388–408.

⁶ М. Костић, *Духовни регуламент Пејтра Великог (1721) и Срби. Прилози историји нашег рационализма*, Зборник радова Српске академије наука и уметности књ. XVII, Институт за проучавање књижевности, књ. 2, (Београд 1952), 61–89.

пошаље Духовни регуламент.⁷ Разлог томе управо и јесте припрема за остварење јаче државне контроле над црквом.

Законске процедуре, везане за изградњу и украшавање цркава, биле су у периоду Краљевине Србије потпуно развијене. Сваки део поступка изградње нове цркве био је строго контролисан. Кршењем или изостављањем неког од прописа градња је обустављана. Контролу је вршило ресорно министарство, Министарство просвете и црквених послова. Моћ контроле овог министарства лежала је у томе што је оно одобравало новац цркви за коришћење. Како је свака црква, односно црквена општина, капитал морала да држи у Управи фондова, моћ министарства била је огромна. Иако је оваква контрола цркве била спроведена преваходно из политичких разлога, она се директно одражавала и на развој црквеног сликарства и градитељства. Министарство је било задужено за одобравање закључених уговора, за контролу објављених радова и за исплату. На тај начин је рад министарства заузимао централан положај у животу црквене уметности. Како министарство нису сачињавале све службе које су бивале укључене у процес осликавања и изградње цркве, оно је представљало главног координатора радова. У Министарству просвете и црквених послова решавана су само општа питања:

1. *Има ли услова за извршење одговарајуће посла који захтева одређена црквена општина; Има ли довољно капијала и има ли потребе за жељену активност;*
2. *Је ли документација која се шаље на контролу исправно припремљена;*
3. *Регуларност лиценцијације; Да ли је био довољан број учесника и да ли је изведена по закону.*

Овај сегмент делатности Министарства утицао је на поштовање норми по којима је најјефтинијем предузимачу–сликару био уступан посао. То је имало великог утицаја на развој црквеног сликарства. Јефтиније понуде често су долазиле управо од слабијих сликара или предузимача. Тиме је смањивана продукција бољих и скупљих сликара.⁸ За остале послове Министарство је сарађивало са стручним лицима. По питању изградње цркава консултовано је Министарство грађевина, које је у потпуности контролисало грађевинску делатност у Србији, а за сликарство су формиране комисије од истакнутих сликара и познавалаца сликарства.

Основно задужење црквеног одељења Министарства било је спровођење одговарајућих закона и државне политике према цркви. Промена политике према цркви одражавала се на рад Министарства, а и на развој црквеног сликарства и архитектуре.

Однос цркве и државе у Краљевини Србији развијао се у две етапе. Прву етапу обележавао је међусобни сукоб у коме је држава потпуно доминирала над црквом,

⁷ АС–МПс–ц, г. 1881, 3188.

⁸ Видети жалбу сликара на рад фирме Марковић и Павловић: У. Рајчевић, *О фирми Вишњомира Марковића и Ивана Павловића из Београда*, Саопштења XXIV, (Београд 1992), 288–294.

а другу – измирење државе и цркве и њихов хармоничнији однос.⁹ Општа одлика првог периода, који је трајао од 1882. до повратка митрополита Михаила 1889, било је строго поштовање државних законских норми и заустављање свих активности које су нарушавале законске акте. Иако су епископи, у оквирима својих архијерејских дужности, били задужени за контролу црквеног сликарства и требало је да се старају да оно буде у православном стилу, државне комисије имале су предност. Створена је специфична ситуација. Црквено сликарство се није формирало под искључивим утицајем цркве, већ је било и под утицајем државне политике.

Као и у сличају црквеног сликарства, државна контрола над црквеним градитељством била је потпуна. Министарство просвете сву документацију везану за изградњу цркава слало је Министарству грађевина. У Министарству грађевина документа су прегледана и оцењивана. Свако непоштовање грађевинских законитости и законских норми резултирало је одбацивањем планова. Најбитнији законски став којим се Министарство руководило била је одлука да се цркве подижу у византијском стилу. Иако је било одступања на терену, у случајевима када би мештани без икаквих дозвола подизали цркве, ова одредба је строго поштована. Њено неиспуњење од стране локалних архитеката најчешће је и било разлог да се одговарајући план изради у Министарству. Уз планове цркава контролисани су и планови иконостаса.

Први период у развоју црквене уметности Краљевине Србије био је обележен потпуном доминацијом државе. Државна моћ спровођена је кроз Министарство просвете и црквених послова. Строга контрола црквеног сликарства и градитељства била је у оквиру државне политике према цркви. Током прве етапе црквеног живота у Краљевини Србији утицај клера на развој црквеног сликарства и архитектуре био је минималан. Епископи и свештеници могли су иницирати подизање или осликавање неке цркве, али нису могли утицати на одабир сликара или црквеног плана. Највећи утицај који је свештенство могло имати било је одређивање распореда икона на иконостасу или зидних слика, али је и то морало да одобри Министарство просвете и црквених послова. Најважнији утицај државне политике на развој црквеног сликарства овог периода, управо је био смањење моћи црквених кругова.

Утицај државне политике на црквено сликарство обележио је ток досликавања иконостаса Саборне цркве у Нишу.¹⁰ До сукоба је дошло поводом рада Ђорђа Крстића. На једној страни се тада нашао Михаило Валтровић, најистакнутији познавалац црквеног сликарства Србије тога доба, као председник и члан државне комисије, а на другој епископ нишки, Димитрије. Иако је епископ био незадовољан иконама, он није имао моћ да прекине рад Ђорђа Крстића. Поштовало се мишљење комисије одређене од стране Министарства просвете и црквених послова. Одредбе уговора имале су већи значај од става епископа. Као побед-

⁹ Види: Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве* 2, 384–425.

¹⁰ Види поглавље *Полемика о православној*

ници у овом спору изашли су Валтровић и Крстић. Овај спор управо и показује надмоћ државе над црквом тих година и модел је утицаја државне политике на развој црквеног сликарства.

Други период у односима цркве и државе у Краљевини Србији, настао је после абдикације краља Милана. Тада долази до повратка митрополита Михаила на архијерејски трон, 28. маја 1889. године. Повратак митрополита Михаила на архијерејски трон означио је измирење државе са црквом и зближавање са Русијом. На власт долази прогоњена Радикална странка, најжешћи противник аустро-филства краља Милана, и залаже се за зближавање са Русијом.¹¹ Успостављају се снажне идеолошке везе са средњовековном прошлошћу. Свечано се прославља петстогодишњица Косовске битке 1889, као и тристагодишњица спаљивања моштију светог Саве на Врачару 1895. године.

По повратку у земљу митрополит Михаило ради на изради новог Закона о црквеним властима. Нови закон донет је 27. априла 1890. године. По његовим одредбама повећана је моћ епископа, али је „појачан утицај државне власти“ остао. Овај закон са накнадним изменама остао је на снази све до Првог светског рата.¹² Новонастале политичке промене директно су се одразиле на развој црквеног сликарства и архитектуре. Утицај црквених великодостојника постао је много већи и отворила се могућност за испуњење постојећих црквених прописа по којима су епископи били надлежни за одобравање планова иконостаса.

Други период у развоју црквене уметности Краљевине Србије био је условљен измирењем цркве и државе. Модел средњовековног доба, које је сматрано златним добом српске државности, постао је један од узора за идеални однос цркве и државе. Српска државност захтевала је и свој репрезентативни визуелни израз у сакралном простору. То је условило наставак рада на истицању националног карактера у простору храма. Политички узор нађен у прошлости морао се транспоновати и у црквену уметност. Такве тежње свој највиши домет оствариле су у црквеној архитектури, док је у области црквеног сликарства везаност за Русију у потпуности доминирала.

У периоду који обележава измирење цркве и државе епископи су добили могућност да остварују прописане црквене одредбе,¹³ што им је дало већи утицај на развој црквеног сликарства. Епископи су били задужени за контролу распореда икона на иконостасу као и за одређивање православности иконе. Тада је епископ нишки Никанор и скинуо икону „Смрт кнеза Лазара“ Ђ. Крстића са иконостаса Саборне цркве у Нишу и подржао рад Милутина Бл. Марковића.¹⁴

¹¹ Д. Ђорђевић, *У сенци Аустро-Угарске, у: Историја српског народа*, VI–1, Београд 1983, 106–107.

¹² Ђ. Слјепчевић, *Историја Српске православне цркве* 2, 411–415.

¹³ *Списак одредби, Зборник прописа, уредаба и наредаба Архијерејског сабора православне цркве у Краљевини Србији (од 1839. до 1900. године)*, Београд 1900.

¹⁴ Вељко Петровић наводи да је управо због сукоба са епископом Никанором Ђорђе Крстић прекинуо рад на нишком иконостасу: В. Петровић, *Крстић Ђорђе*, у: Ст. Станојевић, *Народна енциклопедија Српско-Хрватско-Словеначка*, Загреб 1928, 537; Смеса, Глас 10, (Ниш 1899), 251–253.

Однос државе према цркви утицао је на формирање црквеног сликарства и градитељства Краљевине Србије. У зависности од карактера међусобних односа, црквено сликарство развијало се под већим или мањим утицајем државе. Црквено градитељство било је снажно везано за државне институције. Министарство грађевина је имало најзначајнију улогу у реализацији цркава током читавог периода Краљевине Србије. У црквеном сликарству од 1881. до 1889. у потпуности је доминирала државна политика. После 1899, када су епископи добили већа овлашћења, отворен је простор снажнијем утицају црквених кругова у контроли и спровођењу унутрашње декорације цркава. Таквим деловањем државна политика показала се као један од креатора токова црквене уметности Србије.

Деловањем државе према цркви остваривали су се важни предуслови за реализацију различитих модела сакралне визуелне праксе. То је условило да су међусобни односи цркве и државе снажно обележавали црквено градитељство и сликарство Краљевине Србије.

Владарска идеологија и црквено сликарство и градитељство

У уобличавању бројних видова културе у монархистичким системима значајно место заузимају владарски идеолошки програми. Владари хришћанског света, још од времена цара Константина, посебну пажњу су поклањали подизању и украшавању храмова, у којима су исказивали сопствени верски идентитет и идеолошко-политички програм. Ова пракса, развијена током средњег века, трајала је и у европској култури током новог века. Значај исказивања хришћанског идентитета европских монарха порастао је после ратова са Наполеоном, када је истицање верско-монархистичког програма било снажно супротстављено републиканским уверењима. То је условило континуирано истицање хришћанског карактера у пропагандним програмима европских монарха.¹⁵

Од времена Првог српског устанка српски владари су активно учествовали у подизању, украшавању, обнављању и даривању православних храмова и манастира. Тиме су утврђивали сопствено и место своје породице у литургијској меморији, доприносили успостављању црквеног поретка у Србији и потврђивали се као хришћански владари. Ова пракса, започета још у време устанка када Карађорђе Петровић подиже своју задужбину у Тополи, посебно је била истакнута у време прве власти кнеза Милоша Обреновића. Кнез Милош је подигао, обновио и помогао украшавање више десетине цркава и манастира.¹⁶ Тиме је потврдио и додатно истакао значај православних храмова у српској владарској

¹⁵ Види: R. Schoch, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1975, 126–127, 129–133; D. L. Unowsky, *The Pomp and politics of patriotism: imperial celebrations in Habsburg Austria, 1848–1916*, Purdue University Press 2005, 26–32.

¹⁶ Б. Вујовић, *Уметносно обновљене Србије 1791–1848*, Београд 1986, 108–115.

идеологији и пропаганди.¹⁷ У складу са овом праксом, деловали су у већој или мањој мери и потоњи српски владари – кнежеви Александар Карађорђевић и Михаило Обреновић, као и краљеви Милан и Александар Обреновић и краљ Петар Карађорђевић.

Кроз читав период обновљене српске државе, све до династичке промене 1903. и доласка Петра Карађорђевића на престо, владар је био најмоћнија политичка личност. Он је као такав, учествовао у процесима изградњи, осликавању и обнови црква, где је увек јавно исказивао и сопствене идеолошке ставове. На тај начин је владарска идеологија обликовала и усмеравала токове црквене уметности.

Значај монарха у православном свету био је велики. Монарх је симболисао израз воље Божије, „власти су Богом установљене“, коју је црква поштовала, и учествујући у свим монархистичким свечаностима (попут дана ступања на престо или рођења владара), и народу обзнањивала.¹⁸ Приликом богослужења и јавних свечаности за владара као најзначајнијег члана црквене заједнице, „помазаника Божијег“, било је одређено истакнуто почасно место, у предолтарском простору, на владарском престолу или трону.¹⁹ На владарском трону, који је увек био и назначен државним грбом, током XIX века редовно се постављала икона која је визуелно морала да изрази владарску идеологију и да посматрачу укаже на легитимитет власти.²⁰

Владарска идеологија обновљене српске државе формирала се још од периода устанка (1804–1815). У центру тих дешавања налазио се најзначајнији тадашњи култ – култ светог краља, светог Стефана Првовенчаног²¹ (не приказиваног и слављеног као светог Симона како га је званично црква канонизовала). Насликан још на устаничкој застави Стефан Првовенчани,²² први српски крунисани краљ, постајао је симболично заштитник нове српске државе и давао је легитимитет новим владарским династијама, Карађорђевићима и Обреновићима. А његове мошти, које су после многих путовања похрањене у Студеници, постале су „најзначајнија реликвија земље“.²³ Њима су константно прилагани многобројни дарови од српских владарских породица.²⁴ Мошти светог Стефана Првовенчаног

¹⁷ Види: Н. Макуљевић, *Црква у Карановцу – задужбина кнеза Милоша Обреновића, Прилози проучавању односа владарске идеологије и црквене уметности*, у: Рудо Поље–Карановац–Краљево, Београд–Краљево 2000, 283–293.

¹⁸ Сава Дечанац, *Владалац и народ*, Београд 1897, 2–4, 225–226.

¹⁹ *Црквено Богословље*, Београд 1860, 29.

²⁰ Н. Макуљевић, *Прилози познавању сликаних програма владарских тронова у Србији (1804–1914)*, Саопштења XXVII–XXVIII, (Београд 1995–1996), 229–235.

²¹ О култу светог Стефана Првовенчаног: Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 51–56; Исти, *Користићење култи св. Стефана Првовенчаног у XIX веку у политичке сврхе*, Неки споменици културе III, Смедерево 1964, 65–89.

²² Б. Вујовић, *Уметности обновљене Србије*, Београд 1986, 226.

²³ Ф. Каниц, *Србија земља и становништво 2*, Београд 1985, 30.

²⁴ Најпотпунији преглед дарова „св. Краљу“: М. Шаkota, *Студеничка ризница*, Београд 1988.

заузимале су истакнуто место у значајним политичким догађајима и при церемонији ступања на престо новог владара. По проглашењу Србије за краљевину 1882, током вишедневног ефемерног спектакла и пропагандног путовања по земљи, краљ Милан је обишао и манастир Студеницу и поклатио се моштима светог Стефана Првовенчаног и светог Симеона Немање.²⁵ Краљ Александар Обреновић је непосредно по крунисању отишао у Студеницу „св. Краљу“ на поклоњење. Тим чином он је следио, како пропагандне поступке свог оца, тако и руски крунидбени церемонијал где је сваки цар после крунисања ишао на поклоњење моштима преподобног Сергија Чудотворца у Сергијевску лавру.²⁶ Овакав исти поступак после крунисања и миропозазања поновио је и краљ Петар I Карађорђевић.

Најранија позната представа светог Стефана Првовенчаног на владарском трону је из београдске Саборне цркве, рад Димитрија Аврамовића из 1841. године. Од тада па све до 1914. она представља стандардни иконографски репертоар владарских трона у Кнежевини, односно Краљевини Србији,²⁷ о чему сведоче досадашња истраживања српског црквеног сликарства XIX века и архивска грађа – сачувани сликарски уговори. Стефан Првовенчани, на владарским троновима, представљен је у: Смољинцу,²⁸ Великом Градишту,²⁹ Аранђеловцу,³⁰ Сибници,³¹ Гроцкој,³² Породину³³ и др.

Уз истицање светог Стефана Првовенчаног као константе српске владарске идеологије, сваки од владара је својом активношћу уобличавао визуелне програме. На српском престолу од пунолетства 1872. до 1889. налазио се Милан Обреновић. Он је био личност коју је карактерисао савремени уметнички укус, потврђен у посеђивању европских културних догађаја,³⁴ колекционарској активности и стипендирању младих српских сликара.³⁵ Љубитељ уметности била је и

²⁵ Види: Љ. П. Ристић, *Краљеви у Краљеву (1882–1889–1904)*, у: Рудо Поље–Карановац–Краљево, Београд–Краљево 2000, 237; Б. Мишић, *Ефемерни сјекијакл–јроїлашење Краљевине Србије 1882, Наслеђе VI*, (Београд 2005), 96.

²⁶ Сава Дечанац, *Владалац и народ*, 128–133.

²⁷ Н. Макуљевић, *Прилої познавању сликаних јроїрама владарских јронова у Срдији (1804–1914)*, 232–233.

²⁸ П. Васић, *Сликарска јородица Марковић*, Зборник радова Народног музеја VII, (Чачак 1976), 39.

²⁹ Н. Макуљевић, *Црква Свеїої Арханїела Гаврила у Великом Градишћу*, Велико Градиште 2006, 80.

³⁰ П. Васић, *Сликарска јородица Марковић*, 41; Т. Ивановић, *Црква Свеїої Арханїела Гаврила у Аранђеловцу*, Аранђеловац 2004, 106–108.

³¹ Б. Вујовић, *Црквени сїоменици на јодручју града Беоїрада*, Београд 1973, 306.

³² *Исїо*, 127.

³³ М. Лазић–И. Борозан–Т. Борић, *Црква Свеїе Параскеве у Породину*, у: Цркве општине Жабари, приред. М. Лазић–И. Борозан, Жабари 2004, 43–44.

³⁴ Кнез Милан Обреновић је 1873. био у вишедневној посети Бечу, где је обишао знаменитости града и светску изложбу: Н. Макуљевић, *Пуїтовање и кулїура: водич од Беоїрада до Беча из 1873. јодине*, у: *Са бедкером јо јуїоисїочној Евроїи*, Београд 2005, 255.

³⁵ Б. Николајевић, *Из минулих дана, сећања и докуменїи*, Београд 1986, 138, 157–158.

краљица Наталија која је обилазила сликарске изложбе и наручивала ликовна дела, од портрета до национално-идеолошких слика српских предела.³⁶

До уобличавања владарске идеологије Милана Обреновића долази непосредно по завршетку српско-турских ратова и стицања независности Србије и аутокефалности српске цркве (1878–1879). То је истакнуто већ у поздравном говору приликом освећења нишке Саборне цркве 13. фебруара 1878. године. Тада је митрополит Михаило, на дан светог Симеона Немање, изједначио светог Симеона – војника за веру Христову и Милана Обреновића, ослободиоца Ниша. Кнез Милан се тако повезује са светим Симеоном коме на хору нишке Саборне цркве, у граду чије је ослобођење од Турака симбол његовог најзначајнијег војног успеха на чему је почивала и његова слава и каснији политички успеси, подиже и посвећује капелу.³⁷ Светом Симеоноу посвећује капелу и у Новом двору у Београду. Обреновићи тако постају „нови Немањићи“, обновиоци српске државности. Идеолошки програм Милана Обреновића и повезаност са добом Немањића истакнута је и чином проглашења Србије за краљевину 22. фебруара 1882.³⁸

Значајну ктиторску активност краљ Милан је остварио у родном селу кнеза Милоша – Горњој Добрињи. Он цркви, коју је кнез Милош подигао уз гроб оца Теодора, дарује иконостас 1883. године. На иконостасу, пројектованом у духу обнове средњовековних ниских олтарских преграда са малим бројем икона, истиче се натпис у врху: КЊАЗУ СРПСКОМ МИЛОШУ ОБРЕНОВИЋУ I ЗА СПОМЕН КРАЉ СРБИЈЕ МИЛАН I 1883. Овај натпис, очигледно најдоминантнији елемент иконостаса, свакако истиче легитимитет владарске лозе Обреновића и самог ктитора који је тих година био у сукобу са највишом српском црквеном јерархијом и Русијом – заштитницом словенства и православља. Краљ Милан је пружао помоћ и другим православним храмовима, па је тако цркви каланској поклонио звоно и 25 златника.³⁹

Иако у сукобу са црквом, после 1881, краљ Милан није преусмеравао оне токове у црквеној уметности који су започети још у седмој деценији века, у доба кнеза Михаила. Примену византијског стила у црквеној архитектури, на коју је утицао и кнез Михаило, преузео је и краљ Милан. У Новом двору, неокласицистичке архитектуре, њему је архитекта Александар Бугарски пројектовао један од најрепрезентативнијих простора, придворну капелу у византијском стилу.⁴⁰

Приликом избора сликара за капелу у Нишу владарски пар се определио за Стеву Тодоровића који је по наруџбини краљице Наталије насликао и иконе Бо-

³⁶ Види: В. Буковац, *Мој животи*, Београд 1925, 113–119; *Изложбе у Београду I*, приред. М. Коларић, Београд 1985, 20–21.

³⁷ Ф. Каниц, *Србија, земља и сјановнишићво*, књ. 2, Београд 1987, 165.

³⁸ Ж. Живановић, *Политичка историја Србије*, књ. II, Београд 1924, 198–200, 203–204.

³⁹ *Домаће вести*, Српске новине 1, (Београд 1. I 1889), 2.

⁴⁰ Д. Ђурић-Замоло, *Градњињели Београда 1815–1914*, Београд 1981, 24.

йородица са Христйом и Светйи Александар Невски.⁴¹ Сликаpство Стеве Тодоровића поникло из бечке академије морало је одговарати уметничком укусу српског двора. По жељи Краљице Наталије ученица и супруга Стеве Тодоровића, Полексија, насликала је иконостас у краљичиној задужбини, школској цркви Свете Наталије.⁴² Иконостас капеле у Новом двору израдио је Никола Марковић.⁴³ За иконостас у Горњој Добрињи избор је пао на Лазара Крџалића, ученика руских сликарских школа.⁴⁴

У задњим годинама власти, покушано је идеолошко представљање краља Милана као националног владара, оданог средњовековној традицији. У припремама које су се обављале пред прославу петстогодишњице Косовске битке, планирао се, по програму који је саставио Чедомиљ Мијатовић, пренос моштију светог кнеза Лазара из Врдника у Србију.⁴⁵ Аустријске власти су одобриле овај чин, али су одлуку повукле после одласка са престола краља Милана.⁴⁶ Део припрема односио се и на добијање круне из бечког Шацкамера (Schatzkammera), за коју се сматрало да је припадала кнезу Лазару.⁴⁷

Колико је аустрофилска политика краља Милана Обреновића утицала на правац српског црквеног сликарства и градитељства остаје отворено питање, али приметно је да се у годинама када се краљ окреће Аустрији у Министарству грађевина јавља доминантно присуство архитектата ученика бечког професора Теофила Ханзена. Ханзенови ученици: Илкић, Ивачковић, Поповић и Живановић, као најугледније архитекте у земљи (носиоци бројних одликовања и чланови Српског ученог друштва), пројектују цркве и профане објекте византијског стила широм Краљевине, у складу са праксом европске истористичке архитектуре и ханзенатиком.⁴⁸ У истом стилу пројектован је и надгробни споменик краља Милана у Крушедолу од стране Хермана Болеа – истакнутог архитекте историзма.⁴⁹ Визуелно меморисање краља Милана у простору православног храма остварено је у цркви

⁴¹ *Педесетогодишњица сликарској рада Стивана Тодоровића*, Бранково коло 26, (Сремски Карловци 1900), 807.

⁴² В. Грујић, *Иконопис и зидно сликарство*, у: Н. Кусовац–М. Врбашки–В. Грујић–В.Краут, *Стеван Тодоровић 1832–1925*, Београд–Нови Сад 2002, 188.

⁴³ П. Васић, *Сликарска йородица Марковић*, 17.

⁴⁴ АС–МПс–ц, г. 1887, 3216.

⁴⁵ Види: С. Мијатовић, *The Memoirs of Balkan Diplomatist*, London–New York–Toronto–Melbourn 1917, 222–226.

⁴⁶ Види: М. Војводић, *Пушеви српске дипломатије*, Београд 1999, 36–37.

⁴⁷ О круни види: Ј. Ш, *Круна српских краљева у бечкој Дворској ризници није йурски рад из 1600 йодине*, Време, (Београд 22. VI 1935), 4.

⁴⁸ О ханзенатичи: М. Јовановић, *Теофил Ханзен, „ханзенатика“ и Ханзенови српски ученици*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 21, (Нови Сад 1985), 235–256.

⁴⁹ Цртеж надгробног споменика краља Милана у Крушедолу: П. Балабановић, *Цртежи живописа у йријраји и ољтару Бојородичине цркве манастира Крушедола*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине VIII–IX, (Нови Сад 1978), 420.

села Турлине код Ниша. Ту му је подигнут споменик, заснован на идеолошким основама, који су извели вајар Петар Убавкић и сликар Ђорђе Крстић.⁵⁰

Пут, којим је краљ морао спроводити своју политику у црквеној уметности, морао је ићи преко Министарства просвете и црквених послова. На челу црквеног одељења овог Министарства у доба сукоба са митрополитом Михаилом стајао је Јаков Павловић – потоњи митрополит Инокентије.⁵¹ Он је пре доласка у Министарство био свештеник у школској цркви свете Наталије што свакако указује на његову блискост и верност владарском пару. Његов положај начелника црквеног одељења, као главног координатора у свим црквеним пословима, могао је обезбеђивати спровођење воље владарског дома не само у политичким, него и у питањима која су се тичала украшавања цркава.

Наследник Милана Обреновића, на српском владарском престолу, био је краљ Александар. Његов долазак на престо пратила је и промена курса српске државне политике.⁵² Долази до повратка на архијерејски трон свргнутог митрополита Михаила и до зближавања са Русијом куда краљ Александар чак и путује. Ово измирење са црквом и најмоћнијом православном државом одмах се одразило и на однос владара према црквеној уметности.

Идеолошки програм краља Александра истакнут је већ приликом церемоније миропомазања. Оно је било праћено низом свечаности и повезано са прославом петстогодишњице Косовске битке, па је трајало од 14. до 22. јуна 1889. године.⁵³ Краљ је 14. јуна допутовао у Крушевац, који је био свечано украшен, и присуствовао је вечерњој служби и бдењу у Лазарици. На дан Косовске битке, сутрадан 15. јуна (по старом календару), после литургије и парастоса, краљ је положио камен темељац „споменику погинулим косовским јунацима“ (то је истакнуто у споменици узиданој у камен темељац споменика). Краљ је 16. јуна присуствовао освећењу темеља барутане у Расини код Крушевца. Од 17. до 20. јуна краљ је путовао од Крушевца преко Трстеника, Врњачке Бање и Краљева ка Жичи. Том приликом обишао је и манастир Љубостињу којој је поклонио златан крст за часну трпезу.⁵⁴ У Жичи је 20. јуна извршено свечано миропомазање краља Александра Обреновића који је понео „куну, скиптар и патарицу нових Немањића“ као и нову владарску инсигнију – Орден кнеза Лазара, израђен по нацртима Михаила

⁵⁰ Види: И. Борозан, *Споменик краљу Милану у Турлини*, Лесковачки зборник XLVII, (Лесковац 2007), 91–100.

⁵¹ *Црквена управа Православне српске цркве у краљевини Србији*, Глас, *Црквени календар са шемајшизмом нишке епархије за 1900*, (Ниш 1900), 9.

⁵² О политици краља Александра Обреновића: С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, књ. прва (1887–1897), Београд 1990; С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића*, књ. друга (1897–1903), Београд 1990.

⁵³ Види: А. Пајевић, *Мала споменница са његовојшестогодишњице славе видовданске у Крушевцу и миропомазања краља Александра у Жичи*, Нови Сад 1889, 1–121.

⁵⁴ *Домаће вестии*, Српске новине 173, (Београд 6. VIII 1889), 814.

Валтровића.⁵⁵ Међу званицама најзначајније место било је одређено за руског посланика на српском двору, Персијанија. После миропомазања зазвонила су звона са свих цркава Краљевине Србије означавајући да је у „Жичи миропомазан свесрпски краљ, наследник Немањичке царевине“. Потом је краљ отишао на свечано украшену трибину одакле је посматрао дефиле војске. У спомен на миропомазање, краљ Александар је манастиру Жичи поклонио „велики златан крст, украшен драгим камењем“.⁵⁶ Наредног дана, 21. јуна, новомиропомазани владар је отишао у Студеницу „да се тамо, као краљ у светој кући првог Немање, поклони светим моштима другог Немање, првовенчаног – првог православног српског краља, кога је такође у Жичи од пре седам векова, за мало што и не у истим оваквим приликама и тешким околностима, свечано крунисао Св. Сава за свесрпског краља“. Из Студенице, у којој се поклонио моштима „Првог Немање и Првовенчаног“ и којој је даривао велики златан крст „срмом и златом извезен и украшен“;⁵⁷ краљ је кренуо кроз Србију пут Београда свраћајући на места битна за историју Обреновића, Љубић и Рудник. У Београд је краљ стигао 27. јуна пролазећи кроз подигнуте тријумфалне капије у Младеновцу где је те ноћи њему у част прављена бакљада.⁵⁸

Значај наведених догађаја усмерио је и токове српске црквене уметности. У припремама за горе приказану прославу, Лазарица је дошла у центар пажње домаће јавности. Посебна комисија, у коју су улазили Михаило Валтровић, Александар Бугарски и Душан Живановић, још 1887. извршила је преглед цркве и дала своје мишљење о потребним поправкама које је требало извршити на Лазарици.⁵⁹ Непосредно пред прославу петстогодишњице Косовске битке, у мају 1889. извршена је набавка потребних црквених одежди и „репарација и чишћење икона.“⁶⁰ Поводом ове прославе краљ је поклонио манастиру Раваници у Срему, у коме су се тада налазиле мошти кнеза Лазара, „велики златан престолни крст“ који је предао краљев свештеник, архимандрит Фирмилијан.⁶¹ Научни текстови из историје архитектуре Лазарицу су стављали у групу споменика аутентичног српског стила – стила трећег доба.⁶² Потреба да се нова национална и самодржавна православна политика Србије изрази управо је усмеравала архитекте ка овој архитектури. Лазарица тако постаје једна од најзначајнијих узора новим црквеним грађевинама. Од периода Краљевине Србије, њен архитектонски облик је заступљен у

⁵⁵ P. Lazarević, *Orden kneza Lazara*, у: *Narodna enciklopedija srpsko-hrvatsko-slovenačka III*, prired. S. Stanojević, Zagreb 1928, 261; Н. Симић, *Петар Убакић (1850–1910): животи и рад првој скулпторској обновљеној Србији*, Београд 1989, 248–249.

⁵⁶ *Домаће вести*, Српске новине 169, (Београд 1. VIII 1889), 790.

⁵⁷ *Домаће вести*, Српске новине 151, (Београд 9. VII 1889), 695.

⁵⁸ Сава Дечанац, *Влагалац и народ*, 204–224.

⁵⁹ АС–МПс–ц, г. 1887, Б–3223. *Извештај о посети Лазарици* од 23. 5.–27. 5., писан 31. 5. 1887.

⁶⁰ АС–МПс–ц, г. 1889, А–3223.

⁶¹ *Вестник српске цркве I*, (Београд 1891), 95.

⁶² М. Живановић, *Српско црквено грађевинарство и сликарство новијеј доба*, Београд–Крагујевац 1987, 188.

српској црквеној архитектури све до данашњих дана. Измирење цркве и државе и окренутост споственој традицији један је од услова формирања особеног националног израза – „српско-византијског“ стила у архитектури, који се заснивао на „стилу трећег доба“. Значај Жиче као крунидбене цркве српских владара порастао је после миропомазанја краља Александра. То је водило и ка доношењу Закона о оправци манастира Жиче 31. јануара 1896. који је и краљ потписао.⁶³

Краљ Александар и краљица Драга Обреновић су верски живот водили и у простору двора. То је условило постојање капеле у Новом двору и набављање икона намењених приватној побожности и истицању идеолошких програма. Краљица Драга је наручила од Марка Мурата две иконе за двор. Икону светог Николе, заштитника дома Обреновића, и икону светог Луке, заштитника дома Луњевица.⁶⁴ Опис капеле у Новом двору познат је из пописа обављеног 1903. Капела је у потпуности била уређена за богослужење, па је садржала све неопходне богослужбене предмете. У попису се наводи више икона, најчешће без навођења њихових назива. Иконостас није посебно издвојен, али се посебно пописују царске двери, и две мале иконе на њиховим стубовима и икона изнад њих. У капели су се налазиле и две велике и три мале иконе као и икона „Погреб Христов“ у златном раму, док су се у олтару налазиле четири дрвене иконе и једна у златном раму. У капели је била и слика краља Милана Обреновића на одру. Описи богослужбених предмета и ствари показују да су они прављени од најплементитијих материјала и одговарали статусу дворске капеле. Дворски храм је, између осталог, поседовао „две круне за венчање са разним камењем“, златни путир, кашичицу и копље, мали златни крст на часној трпези, „један велики крст с разним камењем“.

Краљ Александар и краљица Драга били су велики дародавци српским црквама и манастирима.⁶⁵ Краљ Александар је поконио манастиру Манасији велико звоно 1898. године⁶⁶ као и новој крагујевачкој цркви и манастиру Светог Јована Бигорског у Македонији, тадашњој Османској империји. Обишао је Хиландар и даривао га.⁶⁷ Консултовао је црквену јерархију приликом избора сликара, монаха Рафаила Момчиловића, за иконостас цркве у Великој Крсни, задужбини краљице Драге. Програм овог иконостаса јасно изражава идеологију владарског пара. Ту су приказани краљ Александар и краљица Драга. Краљ је насликан у средњовековном орнату, док је краљица приказана у црнини. Лик краљице Драге може да се препозна и у лицу анђела чувара на јужним дверима.

Краљ Александар је био упућен и у токове савременог српског црквеног сликарства, заједно са краљицом Наталијом посетио је изложбу икона Ђорђа Кр-

⁶³ Закон о оправци манастира Жиче, Зборник закона у Краљевини Србији 51, Београд 1899.

⁶⁴ Иконе за двор, Весник Српске цркве I, (Београд 1901), 90.

⁶⁵ Упор: А. Столић, Краљица Драга, Београд 2000, 101–102.

⁶⁶ Краљев њоклон, Весник српске цркве II, (Београд 1898), 188.

⁶⁷ Н. Макуљевић, Однос Србије и Хиландара у XIX веку, у: Осам векова Хиландара, Зборник радова, Београд 2000, 149–150.

стића за иконостас у Чуругу.⁶⁸ Краљу Александру, за спомен на његово спасење у Бијарицу 19. августа 1898, војници инжењерских трупа су обновили „из темеља“ манастир Свете Петке у Сићеву који је потом постао „Краљевско српски војени манастир“.⁶⁹ Краљ и краљица су поклонили Саборној цркви у Београду катапетазму – завесу за царске двери. На средини завесе представљени су свети Симеон, свети Сава и свети Симон Првовенчани. Изнад њих је приказан Христос. Са десне стране су приказани свети Никодим, свети Василије Острошки, свети Максим и свети Евстатије, а са леве стране цар Урош, краљ Милутин, свети Никола и света Ангелина. Завесу су извезле ученице Женске радничке школе по нацрту Тителбаха.⁷⁰

Зближавање са Русијом, коју је краљ Александар посетио у лето 1891. године,⁷¹ морало је утицати на протоколе српског двора коме је руски двор тада морао бити најзначајнији узор. Тако је на дан светог Кирила и Методија 1898. руском броду „Краљ Александар I“ краљ поконио икону светог Николе, заставу и свој лик са потписом које је осветио митрополит Инокентије.⁷² А од 1894. године, по краљевој жељи, на дан светог Александра Невског, 30. августа, у свим црквама су се држала благодарења у његово здравље којима су морале присуствовати „све власти“.⁷³

Државотворне култове који су формулисани у претходним деценијама поштовао је и краљ Александар. У спомен на његово миропозавање издата је медаља 1889. године, на чијем је реверсу приказана Жича и у медаљону Стефан Првовенчани.⁷⁴ На његову иницијативу посвећена је 20. априла 1895. светом Симеону црква, која се подиже уместо порушене цркве Светог Александра Невског, на Дорћолу.⁷⁵ Такође краљевом иницијативом, 13. фебруара 1899, одржана је прослава седамстогодишњице смрти светог Симеона.⁷⁶ Гробу светог Симеона су 1901. краљ и краљица поклонили, по нацрту Стојана Тителбаха,⁷⁷ богато извезени покров.⁷⁸ Наредне године, 24. децембра 1902, они су положили и покров на ћивот светог Симеона – Стефана Првовенчаног.⁷⁹ Краљ Александар и краљица Драга су, у спомен на склапање брака, поклонили два звона манастиру Жичи и приложили по

⁶⁸ *Изложба је одржана од 28. 4. до 10. 5. 1897, у згради Народне скупштинине у Београду, Весник цркве V, (Београд 1897), 474.*

⁶⁹ М. Спиридоновић Пелех, *Православни манастири епархије Нишке*, без места и године издања, 45.

⁷⁰ *Весник Српске цркве VIII, Београд 1902, (762–763).*

⁷¹ С. Јовановић, *Влада Александра Обреновића I*, Београд 1990, 84.

⁷² *Једна рејка свейковина*, *Весник српске цркве V, Београд 1898, 475.*

⁷³ АС–МПс–ц, г. 1894, бр. Б–3232.

⁷⁴ Н. Тодоровић, *Југословенске и сйране медаље*, Београд 1954, 54.

⁷⁵ *Весник српске цркве V, (Београд 1895), 503.*

⁷⁶ У: 13. фебруар 1899. године, *Весник српске цркве II, (Београд 1899), 194–198.*

⁷⁷ *Покров за ћивот Св. Симеуна*, Бранково коло 48, (Сремски Карловци 1902), 1535.

⁷⁸ *Опис покрова: М. Шагота, Сйуденичка ризница*, 195.

⁷⁹ *Исйо; Весник Српске цркве VII, (Београд 1901), 682.*

десет хиљада динара за храм Светог Саве.⁸⁰ Манастиру Враћевшници даривали су велики крст од злата и сребра, а манастиру Вујну сребрни путир и свилени, златом везени покров.⁸¹ Краљица Драга је поклонила плаштаницу цркви Свете Петке.⁸²

Репертоар владарске идеологије проширио је Александар Обреновић. Спајање миропомазанја са прославом петстогодишњице Косова свакако је допринело коришћењу култа кнеза Лазара у презентацији владарске идеологије. У част те прославе издата је медаља, по нацрту Михаила Валтровића, на чијем је аверсу круна кнеза Лазара, мач и преломљени скиптар на Косову, док је на реверсу приказан српски грб над Раваницом, а около натпис: ОБНОВЉЕНА СРБИЈА. У одсечку медаље стоји година 1889.⁸³ На застави коју је краљ даривао, поводом посете Хиландару од 21. до 25. марта 1896, представљен је на једној страни краљевски грб окићен орденом кнеза Лазара, а на другој у средини свети Сава и Симеон који држе између себе модел хиландарске цркве, а око њих су ктитори манастира Душан, Урош, Милутин и Лазар, изнад којих је краљев монограм.⁸⁴ Владарска идеологија у доба краља Александра дошла је до изражаја у програму зидног сликарства, раду Душана Обреновића, спомен-цркве руском добровољцу палом на том месту 20. августа 1876, Николају Рајевском, у Горњем Адровцу. Црква је подигнута средствима Марије Рајевске, а надзор је вршио епископ нишки Никанор Ружичић. Освећена је 2. септембра 1903. године.⁸⁵ Доње зоне цркве су подељене на северну и јужну страну. На северној је истакнута руска идеологија, а на јужној српска. Приказани су кључни догађаји националних историја: покрштавање Руса и крунисање Стефана Првовенчаног на северном и јужном зиду наоса. На западном зиду наоса, северно је свети Александар Невски, а јужно свети кнез Лазар.

После убиства краља Александра и краљице Драге на српски престо је дошао Петар Карађорђевић.⁸⁶ Политичке околности, због краљеубиства биле су изразито неповољне. Србија је била подвргнута санкцијама, а легитимитет владара био је оспораван.⁸⁷ Краљ Петар је зато морао да инсистира на легитимитету сопствене власти и да преузме елементе владарске идеологије ранијих владара.

Краљ Петар је могао да има и личног утицаја у изградњи визуелног уобличавања свог лика и пропаганде у сакралним и профаним програмима. Он је свакако био упознат са традицијом пропагандног представљања династије Карађорђевића

⁸⁰ А. Столић, *Краљица Драга*, 101.

⁸¹ Исто, 101.

⁸² Исто, 101.

⁸³ Н. Тодоровић, *нав. дело*, 54.

⁸⁴ *Хиландарска застава*, Бранково коло 6, (Сремски Карловци 1900), 191–192.

⁸⁵ Подаци о грађењу цркве налазе се исписани на мермерној плочи, на јужној спољној фасади.

⁸⁶ О краљу Петру Карађорђевићу: Д. Живојиновић, *Краљ Петар I Карађорђевић*, Београд 1988; Исти, *Краљ Петар I Карађорђевић*, 2, Београд 1990; Исти, *Краљ Петар I Карађорђевић*, 3, Београд 1994.

⁸⁷ Д. Ђорђевић, Сучељавања са Аустро-Угарском, у: *Историја српског народа VI-1*, Београд 1983, 135–173.

и ктиторских и приложничких активности Карађорђа Петровића, кнеза Александра и кнегиње Персиде Карађорђевић. Уметничке склоности нису биле стране породици Карађорђевића у изгнанству. Божидар Карађорђевић је био посвећен уметности,⁸⁸ док је краљ Петар у младости био заинтересован за сликарску вештину и био страствени фотограф.⁸⁹ Сопствени укус и свест о значају визуелног обликовања простора, краљ је потврдио и одабиром француског стилског намештаја за београдски двор 1903⁹⁰ као и наручивањем славске иконе светог Андреје Првозваног од Хлебњикова 1906.⁹¹

Сопствени идеолошки програм краљ Петар је уобличавао још током боравка у емиграцији. Изузетно значајна је била његова одлука да промени крсну славу. Са благословом митрополита Михаила Јовановића и митрополита Митрофана Бана, кнежеви Петар и Арсеније су 1890. напустили породичну славу светог Климентија и узели светог Андреју Првозваног. За одабир славе био је заслужан митрополит Михаило, који је истакао да је свети Андрија словенски светац и да је тај празник упамћен као дан Карађорђевог освајања Београда.⁹² Краљ Петар је јавно исказивао своја верска уверења и био одани верник православне цркве, што је условљавало и његову заинтересованост за текућа црквена питања и верски живот.⁹³

Идеолошке основе легитимитета краља Петра визуелно су истакнуте приликом његовог крунисања и миропомазања. Програм ових церемонија састављао је посебан одбор чији је председник био Михаило Валтровић. Он је церемонију крунисања припремио по протоколима руских, румунских и енглеских дворова. Осим чина крунисања, за који је Валтровић наручио два престола,⁹⁴ велику важност је имало и одело владара које је морало да истористички сведочи о континуитету српске државности. Оно је рађено „по угледу на оно неколико егземплара историјског владалачког одела које има наш Народни Музеј“.⁹⁵ Круна која је израђена у Паризу била је тумачена као „иста као на литографисаним сликама Цара Душана“. Уредништво часописа Бранково коло предлагало је да се плашт за крунисање изради по угледу на „плашт краља Милутина“ из Крушедола или да исти буде укључен у свечану одежду. Београдске новине су предлагале да се долама, испод плашта, изради по угледу на доламу кнеза Лазара из Раванице у Срему. Уколико би још нешто било потребно требало је да се узме из Народ-

⁸⁸ S. K. Pavlović, *Bijou d' Art: histoires de la vie, de l' oeuvre et du milieu de Bojidar Karageorgevitch, artiste Parisian et Prince Balkanique (1862-1908)*, Lausanne: L' Age d' Homme 1978; Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Београд 1987, 76–78.

⁸⁹ Д. Живојиновић, *Краљ Пејтар I Карађорђевић*, Београд 1988, 52; 278.

⁹⁰ Д. Живојиновић, *Краљ Пејтар I Карађорђевић 2*, Београд 1990, 55.

⁹¹ Краљ је за икону платио 1.892,00 динара највероватније угледној руској фирми Хлебњиков. Види: Д. Живојиновић, *Краљ Пејтар I Карађорђевић 2*, 280.

⁹² Д. Живојиновић, *Краљ Пејтар I Карађорђевић*, 337.

⁹³ Д. Живојиновић, *Краљ Пејтар I Карађорђевић 2*, 126–131.

⁹⁴ Д. Живојиновић, *Краљ Пејтар I Карађорђевић 2*, Београд 1990, 75–79.

⁹⁵ Бранково коло 26, (Сремски Карловци 1904), 831.

ног музеја.⁹⁶ Крунисање је обављено 21. септембра 1904. у београдској Саборној цркви.⁹⁷ Поподне је настављен ефемерни спектакл започет крунисањем који је, у складу са савременом европском праксом,⁹⁸ организован попут историзоване тријумфалне шетње. Краљ је пројахао улицама Београда, док је иза њега јахала организована поворка која је била маскирана и костимирана попут српских средњовековних владара и најзнаменитијих историјских личности из Првог српског устанка.⁹⁹ Истористичком одором и ефемерним спектаклом, поводом крунисања, јавно су биле демонстриране идејне основе легитимитета новог владара.

Миропомазане краља Петра је обављено у Жичи 9. октобра и извршио га је митрополит Димитрије.¹⁰⁰ За декорисање Жиче, поводом миропомазане краља Петра, сачувана је понуда Милисави Марковића. Он је, по завршетку декорације у Крушевцу, отишао у Жичу и разгледао њену унутрашњост. Како је био „уверен“ да се миропомазане неће извршити пре него што се среди унутрашњост цркве он је предложио да се зидови обложе платном („јер је кратко време да малтеришу“). На платну би он насликао у природној величини свих седам крунисаних краљева, и око свих слика би урадио потребну орнаментуку у стилу старог сликарства манастира Жиче. Он такође даје понуду да изради краљевски престо, јер не постоји, декорисао би припрату (која је већ покривена), израдио би балдахин и трибину пред црквом, декорисао драперијом и украсима.¹⁰¹ Поводом миропомазане краљ је отишао у Студеницу да се поклати моштима светих Симеона и Стефана Првовенчаног. Том приликом пренете су мошти светог Стефана Првовенчаног у ћивот који је поклатила краљева мајка, кнегиња Персида.¹⁰²

Легитимитет власти краља Петра заснивао се на заслугама његовог претка Карађорђа које су се морале нагласити. Већ другог дана по доласку у Србију, краљ је у прокламацији подсетио на Карађорђа, а у Народном позоришту је посматрао свечану представу *Виђење Карађорђево* од Драгутина Ј. Илића. У јулу 1903. посетио је Тополу. Значај Карађорђа наглашен је и приликом поподневне шетње краља на дан крунисања. Он је тада прошао поред три „зида“ на којима је представљен историјски развитак Србије: „први доба цара Душана, други доба Карађорђа и трећи савремена Србија“.¹⁰³

⁹⁶ Исто.

⁹⁷ Види: *Чин крунисања и миропомазане његовој величанствена краља Србије Пејра I*, Београд 1904, без пагинације.

⁹⁸ Упор: W. Hartmann, *Der historische Festzug, Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1976, 32–37; 131.

⁹⁹ Д. Живојиновић, *Краљ Пејар I Карађорђевић 2*, 83.

¹⁰⁰ Види: *Чин крунисања и миропомазане његовој величанствена краља Србије Пејра I*, Београд 1904, без пагинације; Д. Живојиновић, *Краљ Пејар I Карађорђевић 2*, 85–86.

¹⁰¹ АС–МПс–ц, г. 1904, Б–3269.

¹⁰² *Манасџир Студеница*, Бранково коло 39, (Сремски Карловци 1904), 1256; Д. Живојиновић, *Краљ Пејар I Карађорђевић 2*, 85–86.

¹⁰³ Д. Живојиновић, *Краљ Пејар I Карађорђевић 2*, 44–45, 60, 83.

Уз вербално инсистирање на династичком легитимитету династији Карађорђевић било је потребно успостављање средишњег култног династичког места, каква је маузолејна црква. На одлуку краља Петра сигурно је утицала и ктиторска делатност његових предака. Цркву у Тополи подигао је Карађорђе Петровић,¹⁰⁴ а овај храм је био од посебне важности за кнеза Александра Карађорђевића. Кнез Александар је цркви у Тополи приложио иконостас, рад Д. Аврамовића,¹⁰⁵ и био је и велики приложник цркве на имању у Чокини, у Влашкој.¹⁰⁶

Потребу за брзим подизањем породичног маузолеја налагала је и нестабилна политичка ситуација. Место је било унапред одређено породичним завештањем, местом гроба оснивача династије, Карађорђа Петровића, у Тополи. Конкурс је изашао 4. децембра 1903. у *Српским новинама* и у њему је јасно истакнута жеља наручиоца да се испод цркве формира крипта у коју би се сместили преминули чланови династије. Стилски изглед цркве морао је такође да обележи самосвојност српске државности монументалношћу и српско-византијским стилем. Темељи цркве, постављени према плану другопласираног на конкурс архитекте Владимира Поповића, освећени су 24. септембра 1907. на дан „Св. Краља Првовенчаног“ – заштитника српске државности.¹⁰⁷ Извештај са освећења говори да је испод пода цркве пројектована гробница са шездесет гробова и да ће ту бити сахрањен Карађорђе. Црква је посвећена светом Ђорђу, имендану оснивача династије Црног Ђорђа – Карађорђа, што је и наглашено у повељи узиданој у темељ цркве. Током 1905–1906 краљ Петар је разговарао са берлинским архитектом Оттом Лисхајмом о градњи више објеката у Тополи,¹⁰⁸ што потврђује велику пажњу посвећену овом простору.

До промене плана дошло је после конкурса 1909. године када се краљ лично определио за пројекат Косте Ј. Јовановића који је много више одговарао маузолејним потребама цркве. По том плану завршено је грађење цркве и она је освећена 24. септембра 1912. године, на дан светог Стефана Првовенчаног чиме је још једном идеја династичке гробнице повезана са српском државотворном идејом. Непосредно по богослужењу, приликом освећења, у крипти је одржан помен преминулим члановима династије.¹⁰⁹

Између 1906. и 1912. за зидно сликарство Опленца, Паја Јовановић је направио низ скица које се налазе у Саборној цркви Сремских Карловаца. Сачуване композиције: *Сјалвивање мошћицу свейої Саве, Свейи Сава мири завађену браћу, Свейи Сава крунише Првовенчанои, Беседа на јори, Мојсије јрима шадлице закона, Краљ*

¹⁰⁴ Б. Вујовић, *Умејност обновљене Србије 1791–1848*, Београд, 97–99.

¹⁰⁵ М. Ђ. Милићевић, *Успомене (1831–1855)*, Београд 1952, 142; П. Васић, *Димитрије Аврамовић*, Галерија САНУ, Београд 1970, 20.

¹⁰⁶ В. Поповић, *Српски јоседи у Румунији у XIX веку*, Зборник радова Народног музеја V, (Чачак 1974), 44.

¹⁰⁷ Д. Живојиновић, *Краљ Пејтар I Карађорђевић 2*, 401–402.

¹⁰⁸ У питању је архитекта Otto Liesheim. О разговорима краља и берлинског архитекта види: Д. Живојиновић, *Краљ Пејтар I Карађорђевић 2*, 400.

¹⁰⁹ О Опленцу видети: М. Јовановић, *Опленец*, Топола 1989.

Милутиин, Стефан Првовенчани, Данило архиепископ сръбски, Давид, Свети Сава и Стефан Дечански, указују на доминантност националне тематике која је могла послужити у формулисању владарског идеолошког програма Опленца.¹¹⁰ Владарска идеологија, прилагођена црквеним програмима, у Србији током XIX века, била је заснована на представи Стефана Првовенчаног. Он се приказивао на владарским троновима, као и у композицији *Крунисање Стефана Првовенчаног* чију је иконографију у *Своменницима Србским* развио Анастас Јовановић.¹¹¹ У функцији владарске идеологије, крунисање Првовенчаног је приказано и на ћивоту који је кнегиња Персида поклонила моштима светог краља,¹¹² као и у Горњем Адровцу.

У центру идеје Опленца стоји Карађорђе и његов гроб у Тополи. Током 1904. обележавана је стогодишњица првог српског устанка, што је такође наглашено у оснивачкој повељи. Карађорђе, као извор легитимитета власти краља Петра, био је приказан и на владарском трону Опленца, чиме је и визуелно била приказана политичка идеја. То такође сведочи и о надмоћи владарске идеологије у односу на црквену.

У формулисању идеје Опленца краљу Петру сигурно су могли да послуже бројни узорци из традиције европских владарских династија, али је од изузетног значаја сигурно била руска пракса. Краљ је руске храмове посећивао приликом својих путовања у Русији, као и током боравка у изгнанству. Он је могао да види руске цркве изграђене у европским државама и у њима је испуњавао своје верске потребе. Тако је он, упознавајући руско православље, могао да прихвати и модел руског црквеног сликарства и архитектуре. Њему су могле бити познате руске цркве по Европи. У Паризу је руска црква изграђена (1859–1861) по пројекту архитекте Кузмина, аутора грчке цркве у Петрограду.¹¹³ У Дрездену је руску цркву (1870–1871) пројектовао руски архитекта Босе.¹¹⁴ У Висбадену је цар Николај I, по пројекту архитекте Карла Хофмана,¹¹⁵ подигао 1855. гробну цркву сестричини Јелени Михајловној. Краљ Петар је у Женеви живео у непосредном суседству руског православног храма.¹¹⁶

На краља је могла да утиче и ситуација у црквеној архитектури у Русији. Током 1907. био је завршен храм подигнут на месту погибије цара Александра II. Он је био освећен 1907. године.¹¹⁷ У средини западног дела храма сачувана је калдрма пошкропљена царевом крвљу. Архитекта храма је А. А. Парланд који је успешно

¹¹⁰ М. Јовановић, *Ойленац*, 67.

¹¹¹ П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића*, Београд 1962, 69; *Галерија Мајице Српске*, приред. Л. Шелмић, Нови Сад 2001, 479.

¹¹² Л. Павловић, *Коричићење кулџа св. Стефана Првовенчаног у XIX веку у политичке сврхе*, 79.

¹¹³ Е. А. Борисова, *Русска архитектура второй половины XIX века*, Москва 1979, 303.

¹¹⁴ Исто, 289.

¹¹⁵ Т. Becker, *Kunstler Lexikon XVIII*, Leipzig 1924, 270.

¹¹⁶ Д. Живојиновић, *Краљ Петар I Карађорђевић*, 364.

¹¹⁷ *Храм Васкрсења Христове*, Весник Српске цркве IX, (Београд 1907), 745.

у нацрту извео идеју „руског стила“, синтетичући облике храма Василија Блаженог, симбола нације и храмова XVII века.¹¹⁸ Идеја ове цркве, која је прослављала мученичку смрт владара и прокламовала снагу руског „националног духа“,¹¹⁹ блиска је идеји Опленца и сигурно је могла да послужи као један од могућих узора. У току изградње Опленца трајала је и изградња цркве у славу тристагодишњице Романових.¹²⁰ Руски утицај у изградњи Опленца посведочен је набављањем икона за иконостас, богослужбених књига, кандила и црквених утвари из Петрограда, Москве и Кијева.¹²¹

Значај изградње Опленца у српској црквеној архитектури био је велики. Идеја обнове националне архитектуре била је промовисана и деловањем владара. Захтевом за пројектовањем цркве у српско-византијском стилу краљ Петар је подржао дотадашњи развој српске архитектуре. Конкурс за Опленца био је прилика да се јавно прикаже стање у српској архитектури и степен њеног развојка. Постављени захтев представљао је проблем, чијим су решавањем српски архитекти показивали сопствену способност креирања према постављеним идеолошким и теоријским концептима. Тиме је и српско-византијски стил коначно остварио потпуну доминацију у црквеној архитектури.

Краљ Петар је био и приложник многих православних храмова¹²² а активно је учествовао и у одржању манастира Хиландара.

Владарска идеологија имала је вишеструки утицај на црквено сликарство и градитељство у Краљевини Србији. Она се увек огледала у иконографском програму владарског трона. Уз утицај на иконографски репертоар владарског престола, она је условила прихватање и промену модела црквеног сликарства и архитектуре, и остварење репрезентативних дела попут иконостаса капеле Светог Симеона у Саборној цркви у Нишу и маузолеја на Опленцу.

Законске одредбе

Културу српске државе после периода Османске власти одликовао је интензивни административни развој православне цркве која је у животу српског народа традиционално заузимала важно место. Обнову устројства српске цркве на територији Србије пратило је обнављање и подизање нових храмова, чији је визуелни програм, у складу са савременом европском праксом, изграђивао национални¹²³ и државни идентитет.

¹¹⁸ Е. И. Кириенко, *Русская архитектура 1830–1910-х годов*, Москва 1978, 159.

¹¹⁹ Исто, 159.

¹²⁰ Исто, 373.

¹²¹ Д. Живојиновић, *Краљ Петар I Карађорђевић* 2, 409.

¹²² Д. Живојиновић, *Краљ Петар I Карађорђевић* 2, 251.

¹²³ О изградњи националног идентитета путем визуелне културе на европском простору види: S. Germer, *Retrovision: Die rückblickende Erfindung der Nationen durch die Kunst*, у: *Mythen der Natio-*

Током читавог XIX века значајно место у грађевинској и сликарској делатности Србије заузимали су црквени објекти. Њихов значај и бројност условили су и присуство одредби о зидању и украшавању цркава у низу закона.¹²⁴ Одредбе које су се тичале зидања и украшавања храмова налазиле су се, како у области црквених канона, тако и у области државног, имовинског закона и такозваног заједничког законодавства у које је спадало „подизање нових цркава и различитих црквених грађевина“.¹²⁵ Све одредбе, како сведочи архивска грађа Министарства просвете и црквених послова Краљевине Србије, морале су у поступку грађења и сликања бити поштоване у потпуности. Надлежни за њихово доношење били су архијерејски сабор и његов председник, митрополит, а за црквене законе и највиши државни службеници. Првенство су имали државни закони које је потписивао сам владар.¹²⁶ Иако су многе одредбе донете у деценијама пре проглашења краљевине, оне су важиле и после 1882, и имале су одлучујући утицај на процес подизања и украшавања цркава.

Основни законски акт, који је регулисао однос цркве и државе, и спадао у нове каноничке списе,¹²⁷ био је Закон о црквеним властима донет 30. септембра 1862.¹²⁸ Овај закон одређивао је односе у цркви, као и обавезе црквених власти. Највећу одговорност о подизању и украшавању цркава носиле су епархијске конзисторије. Дужности конзисторија у вези са одржавањем и подизањем цркава биле су одређене тачкама 40 и 41.

Тачка 40: *Што се тиче црквеног благодостојства, поред старана архијереја и епархијске конзисторије наредоваће:*

1. Да се цркве и манастири са свим старинама, које су за бојслужење пошредне, држе у реду и чистошћу, која приличи њином светом одређењу;
2. Да све цркве и манастири имају пошредне за бојслужење књиге, одежде, иконе, крстове, свето миро, свете часнице и све друго што је пошредно

Тачка 41: *Што се тиче подизања и поправљања цркви, а тако и поправљања манастира, епархијске конзисторије старате се:*

1. Да се на пошредним и згодним местима цркве подижу, кад би православни християни у њоме пошреду имали, или због удаљеног живљења од друшћу цркви, или због

nen: *ein europäisches Panorama*, hrsg. von M. Flacke, München– Berlin: Koehler und Amelang 1998, 33–52.

¹²⁴ О старијим грађевинским законима у Србији: Д. Бурић–Замоло, *Најранији правни пројиси из области архитектуре и урбанизма у Србији XIX века (1835–1865)*, Градска култура на Балкану 2, Београд 1988, 151–173.

¹²⁵ Ч. Митровић, *О законодавним границама између цркве и државе*, Београд 1928, 31.

¹²⁶ Ч. Митровић, *О законодавним границама између цркве и државе*, 25.

¹²⁷ Н. Ружичић, *Номоканон српске цркве I*, Београд 1882, 89.

¹²⁸ *Зборник закона и уредаба издани у Књажеском Србији XV*, Београд 1863, 104–151, (даље: *Зборник закона*).

- незгодної доласка њима, или збої шоїа шїю је постојећа црква мала, ња не моју они, који у њу иду да сїтану сви при доїслужењу, или најпосле шїю им је црква сїара, или се срушила... у случају, кад би једно или више села зажелило, одвоиши се од друїи села, с којима су једну цркву имали, и за себе друїу цркву їрадиши, сваїда ће се моїриши моју ли они, који се одвајају, издржаватиши свешїеника и цркву, а шако шїю осїаје ли у оној цркви, од које се они одвајају шїолико душа да њу и свешїеника моју издржаватиши. Даље їазиће се, по моїушїиву, и на шїо, да се одобрене нове цркве зидају, у архїїеїїонском одношењу по визанїїїском сїїилу, и да молерај у њима буде по духу шїїочне їравославне цркве;*
- 2. Оне ће бриїу водїиши о їодизању каїела, їде збої удаљеносїи села од цркве не би се моїло лако или скоро цркви долазиши, или би се црква збої рушења заїтворила док се нова начини, или рушећа се оїрави. Тако шїїо сїараће се о їодизању каїела у їробљу ради їреношївања у њима мрїїваца;*
 - 3. Оне ће бриїу водїиши, да се поїїредне поїравке у црквама и манасїирима, као: їоновљење иконосїаса, їромена или поїравка крова или їаїїоса, їромена или поїравка враїша или їрозора, дозишївање и їреїрашївање у поїїредним случаїевима їредузима и свршује. Сваїда ће се у шаковом случају їазиши на шїо, да се код сїа-рински цркви и манасїира, који су по шїїорији знаїни, задржава, колико је моїуће їрешїашњи изїлед.¹²⁹*

Законом је било одређено да ће се преко конзисторија и архијереји „прописано настојавати о подизању и поправљању цркви и капела и о оправљању манастира“. Архијерејском сабору су били поверени старање о „узвишењу црквеног благолепија“ као и начин обављања црквених свечаности. Црквени капитал и имовина нису могли слободно да се користе, већ се за све значајније набавке, па и за зидање и осликавање цркава, морало тражити одобрење министра просвете и црквених дела.¹³⁰

Архијерејски сабор одлуком S. No 6. током 1862. донео је правила за зидање цркава:

- 1. Свака їарохија од 300 или 200 домова или шїолико їорески їлава може їрадиши цркву за себе, било од сладої, било од ївртої маїеријала;*
- 2. Да се оїшїїина са свешїеником доїовори, и поїїражи їреко їрошїојереја одобрење од духовне власїи, са изјавом какву и колику цркву мисле їрадиши, имају ли и колико новца, кад би їак било сїора о месїу за нову цркву у недосїаїку оїшїїе саїласносїи, решиће сїор духовна власїї у доїовору са минисїарсївом їросветїе и црквени дела;*
- 3. Примљену молбу за їрашење цркве конзисїорија има саоїшїїиши архијереју на размоїрење, а после се соїшїїава минисїарсїву їросветїе и црквени дела да нареди да се сходан їлан изради;*
- 4. Израшен їлан шаље се конзисїорији да їа размоїри їа да їоднесе и архијереју;*
- 5. Ако се и од духовне власїи одобри сачињени їлан, пошаље се началничесїву да їа доїшїчној оїшїїини їреда;*

¹²⁹ Исто, 112–114.

¹³⁰ Исто, 117–131.

6. Полицайна власић одређује држање лицитације, ња заштим кад се ујовор њо закону закључи, њада дошћична оишћина са свешћеником ѡроси од архијереја блаослов за ѡплатане шемеља и наименовања храма.¹³¹

Како је најављено у Закону о црквеним власћима, 17. јуна 1863. донет је нови законски акт посвећен подизању цркава који због његове важности у целини доносимо:

Закон о начину како ће се ѡсћујати кад оће да се ѡраде нове цркве

1. Кад једно или више села, која варош, или који гео вароши, или села оће да ѡради цркву, онда ће се свешћеник, кметови и оишћинари обрашћити молдом епархијској конзисћорији и захћивати доушћене за ѡраћење нове цркве;
2. Епархијска конзисћорија ѡридржавајући се ѡзива свој казашћој у 41. закона о црквеним власћима ѡправославне вере, ѡредузимаће све нужне кораке, да се ѡраћење цркве шћо ѡре дозволи и онаки заврши, као шћо оишћа ѡравила или ѡнаосодна решења о шћоме ѡласе;
3. Само ѡ саѡласју две шћрећине домаћина, за које је црква намењена, даваће се дозвољење на ѡраћење цркве, и шћо онолике и од онакој матћеријала, како буде жеља и моћућности људи, који цркву оће да ѡраде;
4. Ако шћреба доушћити ѡраћење цркве, епархијска конзисћорија наредиће својим ѡушћем, да један изасланик конзисћорије, један инжињер и један ѡполицайни чиновник комисионо извиде, да ли је изабраћо месћо ујодно за цркву, и шћек кад речена комисија нађе, да ли је месћо ујодно за цркву, смеће се црква на шћом месћу ѡодићи;
5. Према ѡшћредби, жељи и моћућности жишћеља, и ѡрема ѡложају ододреној месћа, сасћављени ѡлан и ѡредрачун епархијска конзисћорија ѡслаће надлежним ѡушћем минисћтуру ѡраћевина на шћехничко извићење и ододрење, и чиниће даље кораке ѡрада новчаним средства ѡшћредних за ѡраћење цркве, ако и ѡрада закључења ујовора с ѡредузимањем зиданја и ради конћролирања извршења ѡосла;
6. Људи, који оће да ѡраде цркву, не моћу одушћити од ѡраћења истие с шћоа, шћо није изабраћо оно месћо, иде су неки или већина хћели, ако се ѡ њиховој жалби и минисћтар ѡросвейте и црквених дела реши, да ѡредлој комисије има у снашћ ошћити;
7. Не може се ѡрадићи црква изван села, ма шћо дило и на самом црквишћу, или на средини између села, која цркву ѡраде, изузимајући случај, ако је наћено да се на шћом месћу доцније насели село, или ако би минисћтар ѡросвейте и црквених дела у саѡласју с црквеном власћи за сходно нашао шћо изузећно дозволићи;
8. Дошћична ѡполицайна власћ надлежна је даље да ѡсредно ѡреко својих орјана, ѡ молди конзисћорије, брићу води о извршењу ѡсћројењу какве цркве, дило у шћехничким и новчаним ѡшћребама или у смошћрењу закључења ујовора с ѡредузимачем, или шћичући се ѡридавања матћеријала од сћираних народа, и исћлашћа ѡредузимачу и о свему ѡгодном;
9. Пошћо се црква сврши, конзисћорија ће изискаћи комисију, која ће извидећи: је ли црква добро и ѡ ѡлану начинена, и шћек кад ѡа комисија нађе, да је црква сходно ујовору и као шћо шћреба довршена, може се црква ѡшћребама унушћрашћим снабдећи и осветићи.

¹³¹ Митрополит Србски Михаил, Ручна свешћеничка књига, Београд 1867, 117–178.

Примедбе на овај закон ставио је митрополит Михаило. Он је замерио што је у закону изостављено оно што је ушло у богослужбене књиге, а то је да се при почетку и по завршетку грађења црква мора осветити и то једино од архијереја или по његовом допуштењу, док је по Закону од 17. јуна 1863. то препуштено конзисторијама.

Одговорено му је од Министарства просвете и црквених дела да по том закону и по распису од 6. марта 1863. конзисторије морају радити у сагласности са архијерејима и од њих тражити благослов те нема потребе мењати закон.

По питању икона архијерејски сабор је 1863. године донео одлуку S. No 4 од 16. септембра, којом се налаже свештенству да обрати пажњу на иконе и стара се „да буду у духу и стилу православном живописане, које на подрађивање побожности и утврђивање благочестивости служе,¹³² „а при том по могућству да не дозвољавају, да се по незнању художника каква икона изобрази, која не одговара црквено-свештеничком украшенију, и у таквом случају се свагда обраћају својој епархијалној власти поради упутства, која ће по том код надлежног места у смотрењу вопросног предмета нуждне мере предузети“¹³³

Питање цркава обрађено је и *Законом о јавним грађевинама* од 23. марта 1865. који је „највеће остварење у првом периоду развоја грађевинског законодавства Србије“¹³⁴ и најважнији акт у области грађевинске струке. Све грађевине су подељене у окружне, среске и општинске, на основу поделе према власнику и намени. Са „примирићелним“ судовима и школама цркве су спадале у општинске грађевине и за њих је и даље важио закон од 17. јуна 1863. *Закон о јавним грађевинама* одредио је поступак давања на израду грађевина и установио је ко може бити предузимач. Изградња цркве, као општинске грађевине, није могла започети пре него што се прикупи довољна сума новца која би била послата на располагање управи фондова до тренутка када би била потребна исплата. Све јавне грађевине су на исти начин уступане на израду поступком који је објашњен на примеру државних грађевина. Закон је одредио да се јавне грађевине, чија је вредност већа од пет хиљада гроша, у израду дају путем лицитације која је могла бити оглашена новинама (најчешће *Српским новинама*, званичним државним листом) или би се преко „полицајне власти“ у окружним местима обавештавали предузимачи. Место лицитације је одређивао окружни начелник, а у Београду министар грађевина. Од дана објаве лицитације стајао је у канцеларији, која „објаву чини“, детаљан план грађевине са условима (врста материјала и сл). За све веће грађевине, у вредности од десет хиљада гроша, било је неопходно да се на лицитацији појаве два, а за оне које би ову суму прешле, три предузимача. Грађевина се уступала оном предузимачу који је нудио најнижу цену, а уколико један није могао да обави цео посао, онда се грађевина, по занатима, предавала и другим предузимачима.

¹³² Исто, 178.

¹³³ *Зборник правила, уредаба и наредаба архијерејској сабора православне српске цркве у Краљевини Србији (од 1839 до 1900 године)*, Београд 1900, 159, (даље: *Зборник цркве*).

¹³⁴ Д. Ђурић–Замоло, *нав. дело*, 170.

Сачувана архивска грађа указује да су ове одредбе, које се односе на лицитацију, важиле и при давању сликарских послова, изради иконостаса или зидних слика, што се очигледно сматрало занатом неопходним при изради црквене грађевине. На сликарске послове, такође, односиле су се и одредбе о предузимачима. Предузимач је могао да буде сваки српски поданик, а ова одредба, иако супротна еснафском закону,¹³⁵ омогућавала је и нестручним лицима да преузимају сликарске и грађевинске радове.

По питању црквеног градитељства најважнију улогу имао је министар грађевина који је морао да одобри лицитацију, пропише услове, правила, поступак и форму за „уступање јавни грађевина“.¹³⁶

Закон о јавним грађевинама је детаљно одредио и начин примања грађевина од предузимача. „Извршене грађевине примају се од предузимача средством једне комисије, коју министар грађевина према важности грађевине наређује, ако је грађевина под искључивим надзирањем грађевинског чиновника стојала, а ако је грађевина подизана под надзором општине, или каквог полицајном влашћу одређеног лица, посредством комисије коју начелник окружни одреди“.¹³⁷ Министар грађевина даје сва „подробнија настављења“ за примање, предавање, уопштељавање и надзиравање јавних грађевина и у договору са министрима просвете и црквених послова предаје их црквеним властима на управљање.¹³⁸ Подизање цркава са криптом и фамилијарних гробница потпадало је и под одредбе Закона о уређењу санитарске струке и о чувању народног здравља од 30. марта 1881. године.¹³⁹

Контролу над радом цркве имало је Министарство просвете и црквених послова које је Законом о изменама и допунама закона о црквеним властима, 31. децембра 1882, потпуно добило право надзора над радом Архијерејског сабора чиме је у потпуности обесправило епископе.¹⁴⁰ Министарство просвете и црквених дела уз друге обавезе, већ по формирању Министарства, имало је и старање о „подизању, обнављању, и процветању храмова божији“¹⁴¹ што је потврђено и Законом о уређењу Министарства просвете и црквених послова од 14. јануара 1880. године. Министарство је имало два одељења: просветно и црквено. Над црквеним одељењем стоји начелник који, према Закону и Министарским наредбама, управља свим пословима свог одељења и у свим „јасно означеним ситуацијама наређује и потписује, заступајући министра“, а о тежим случајевима извештава министра. Он је министру износио сва питања која би се тичала црквених по-

¹³⁵ Примедбе на одредбе предузимача: Т. Марјановић, *Предузимачи грађевина и законски пројекти о истима у нас*, Српски технички лист 3–4, (Београд 1890), 61–62.

¹³⁶ *Зборник закона XVIII*, Београд 1865, 82–106.

¹³⁷ Исто, 103.

¹³⁸ Исто, 104.

¹³⁹ *Зборник цркве*, 335–336.

¹⁴⁰ Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве* 2, 402.

¹⁴¹ *Зборник радова XV*, Београд 1863, 66.

треба и имао је улогу министровог референта за све предмете који би стизали од Архиепископског сабора, архиепископа или консисторија.¹⁴²

Нови закон о црквеним властима донет је 1890. и он је детаљно одредио дужности црквених власти по питању подизања и украшавања цркава. Архиепископски сабор „настојава да се цркве подижу, по могућности у византијском стилу и украшавају у духу православља, и да се у њима врши служба Богу по црквеним прописима“. Епархијски епископ „настојава, да се подижу и поправљају цркве, манастири и капеле, чувајући старине од сваке повреде“ и „прегледа и одобрава планове за нове цркве и иконостасе, живописе, све важније црквене ствари и одежде“. Парохијски свештеник треба да настоји да парохијани цркву подигну „по свом имовном стању“. Одлуку о зидању цркава и капела доноси Епархијски духовни суд и он може да одобри издатке само до хиљаду динара, док се за све веће суме мора тражити одобрење од министра просвете и црквених послова.¹⁴³

Већа овлашћења архиепископа у контроли израде иконостаса, на основу Закона о црквеним властима из 1890, омогућила су да Архиепископски сабор, по предлогу епископа тимочког Мелентија, донесе одлуку Сбр. 49 од 27. септембра 1897. у којој стоји да: „г.г. Архиепископи при разматрању планова за иконостасе сами одређују по прописима науке како ће се иконе израђивати у духу православља и на којим ће се местима на иконостасу постављати“.¹⁴⁴

Крајем XIX и почетком XX века постојала је и пракса увоза страних „неправославних“ штампаних и серијски произведених икона у Србији. Архиепископски сабор је предложио министру финансија да се забрани увоз ових икона. Министар се сложио и дао је предлог да се иконама које се увозе ставља печат са натписом: „одобрава Краљевско српска митрополија“. Архиепископски сабор је својом одлуком Сбр. 47 од 17. маја 1903. предлог усвојио. Ову одлуку је министар финансија спровео 19. септембра 1903. чиме је увоз икона сведен искључиво на београдску царинарницу.¹⁴⁵

Примена наведених законских аката одређивала је ток подизања и осликавања цркава и представљала је законски оквир у коме се могло развијати црквено сликарство и архитектура. Компликована законска процедура условљавала је вишегодишњи рад на подизању једне цркве који је могао бити, и често бивао, прекинут управо због неиспуњавања законских услова. Одређене законске одредбе, попут оне из Закона о црквеним властима – да се цркве граде у византијском стилу, битно су усмериле развој српске црквене архитектуре. Политички односи између српске државе и цркве, испуњени сукобима, налазили су свој директан одраз у Закону о црквеним властима. Наведене одредбе указују на пресудан значај Министарства грађевина које је било задужено за контролу црквених грађевина и са стилске и са техничке стране.

¹⁴² Зборник закона 35, Београд 1880, 74–82.

¹⁴³ Зборник закона 46, Београд 1891, 515–591.

¹⁴⁴ Зборник цркве, 160.

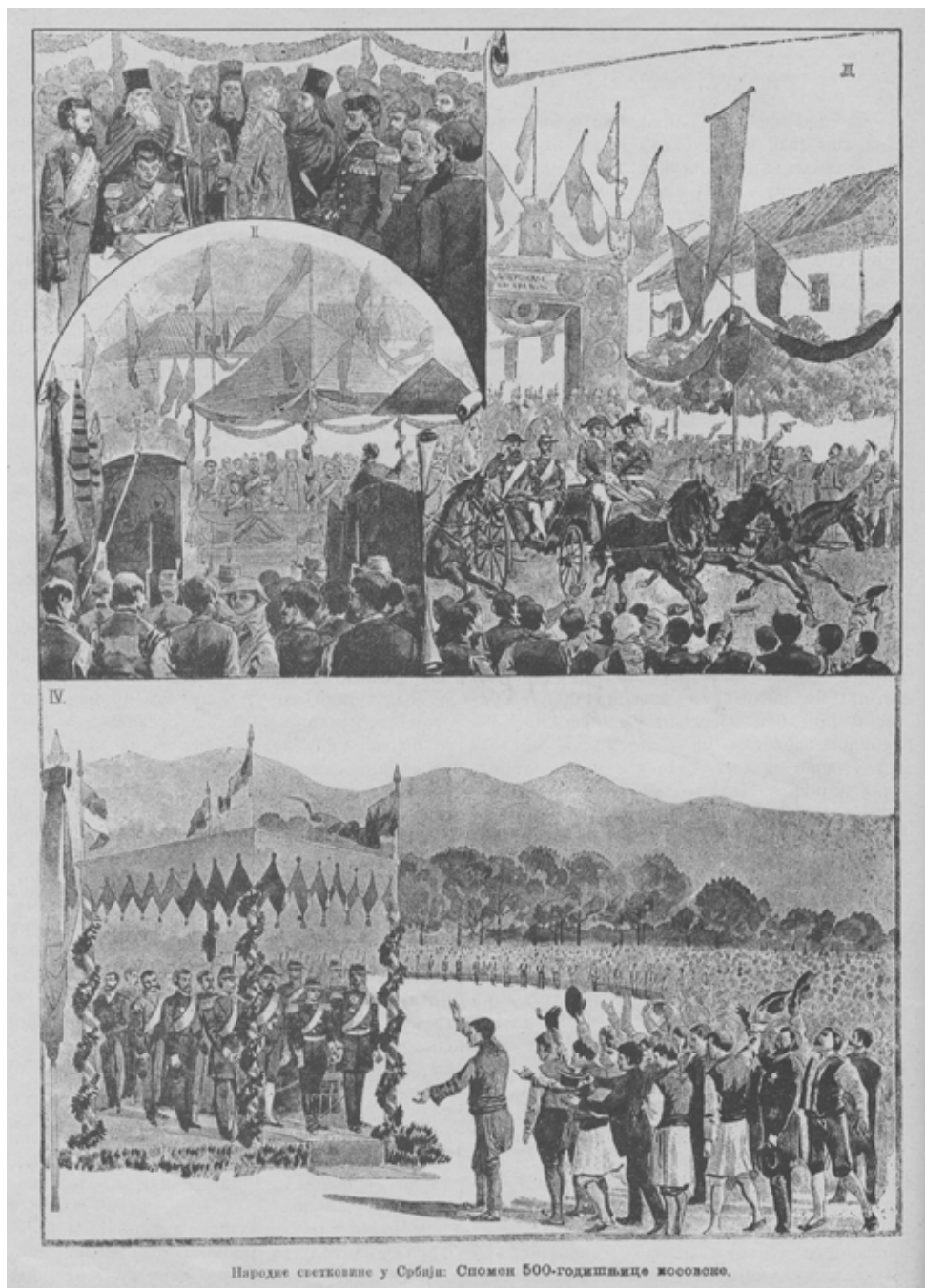
¹⁴⁵ АС–МПс–ц, г. 1905, Б_3274.



Сл. 1. Иконостас цркве у Горњој Добрињи



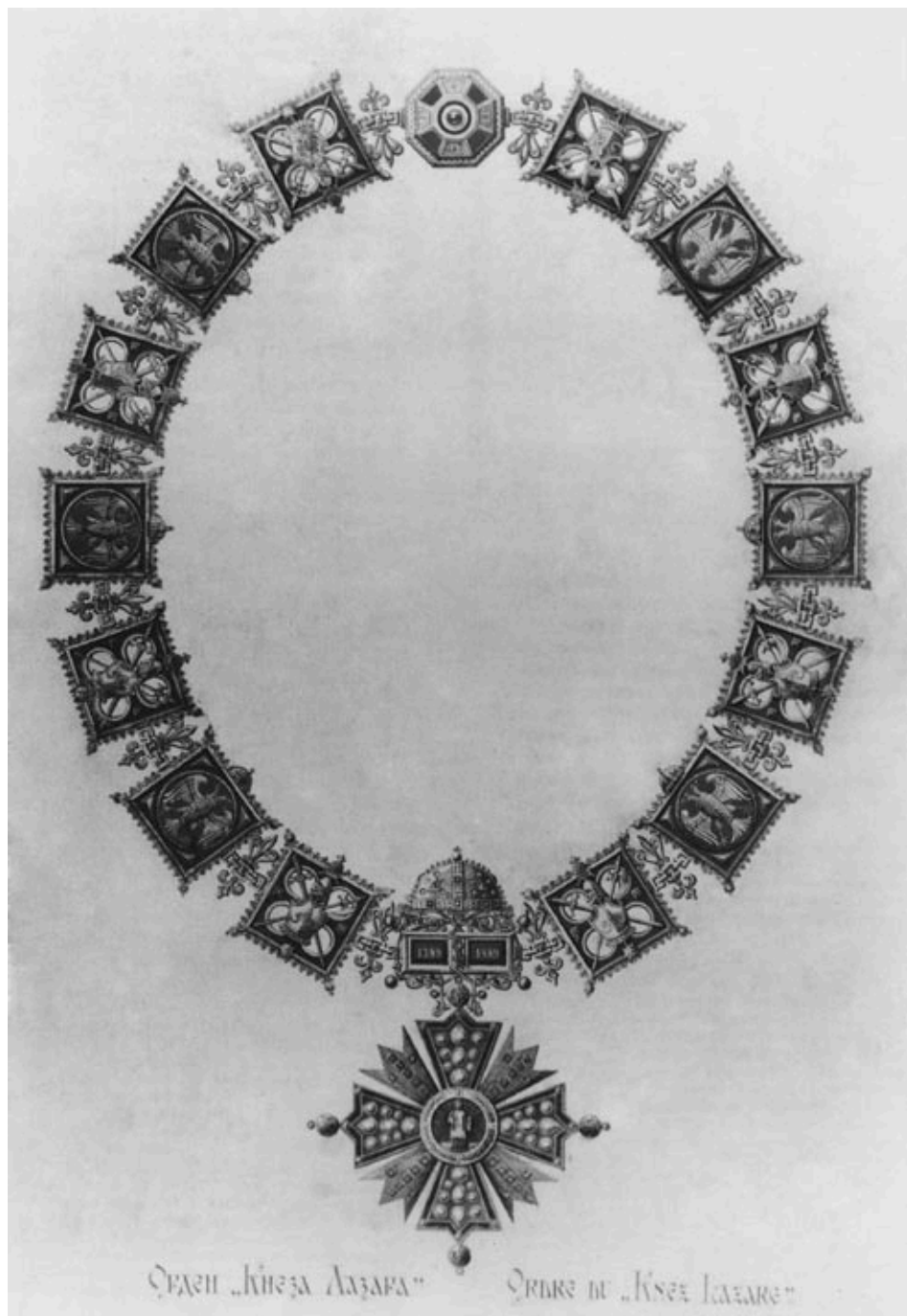
Сл. 2. П. Убавкић-Ђ. Крстић, Споменик краљу Милану, Црква у Ђурлини, 190



Сл. 3. Прослава петогодишњице Косовске битке, Орао за 1890.



Сл. 4. Р. Момчиловић, Краљ Александар, иконостас цркве у Великој Крсни



Сл. 5. М. Валтровић, Нацрт Ордена кнеза Лазара, 1889.



Сл. 6. Краљица Драга у средњовековном костиму, 190



Сл. 7. Краљица Драга, иконостас цркве у Великој Крсни



Сл. 8. Р. Момчиловић, Краљ Александар, иконостас цркве у Великој Крсни

УТИЦАЈИ ДРЖАВЕ



Сл. 9. М. Валтровић, Хиландарска застава, 19

УТИЦАЈИ ДРЖАВЕ



Сл. 10. М. Валтровић, Хиландарска застава, 19



Сл. 11. Краљ Александар Обреновић
сади чемпрес у Хиландару, 1



Сл. 12. Краљ Петар Карађорђевић
сади чемпрес у Хиландару,



Сл. 13. Карађорђе, владарски трон цркве на Опленцу



Сл. 14. Крунисање краља Петра Карађорђевића у Жичи, 1904.



Сл. 15. Инсигније краља Петра, према нацрту М. Валтровића, 1904.



Сл. 16. Тронови Саборне цркве у Неготину



Сл. 17. Тронови цркве у Лапову

ЦРКВА

Митрополит Михаило

Током читаве друге половине XIX века на челу српске цркве у Кнежевини, односно Краљевини, Србији налазио се митрополит Михаило. Школован у руским духовним школама, завршивши образовање у Кијевској академији, као васпитаник митрополита Петра, на владичански престо дошао је после династичке промене у Србији, после повратка на престо кнеза Милоша 1859. године. Његов рад у српској Цркви имао је пресудан утицај на формирање унутрашњег уређења српске Цркве. Везан за Русију својим школовањем, он је упућивао нове богословске питомце у руске духовне школе, преводио је на српски руску богословску литературу и устројавао цркву по угледу на руску. На Београдској богословији предавао је омилитику и догматичко богословље. У политичком животу истицао се као русофил, словенофил и либерал. Српску богословску литературу обогатио је са око педесет наслова, између којих су: *Црквено догословље* (1860), *Омилијтика*, *Ручна свешћеничка књиџа* – у којој је дао детаљна упутства за рад свештеницима, *Србљак*, *Српска црква у Краљевини Србији* – преглед свих цркава у Београдској митрополији. Најзначајнији успех на пољу осамостаљења српске Цркве, добијање аутокефалности 1879, у великој мери његова је заслуга. У периоду од 1881. до 1889. због сукоба са краљем Миланом, био је прогнан из Србије. На владичански престо је враћен 28. маја 1889. и на њему је остао све до смрти 1898. године. Према његовим поукама и усмеравањима утемељено је учење српске Цркве по свим питањима, па и по питању црквеног сликарства и архитектуре.¹

Руски васпитаник, митрополит Михаило у свему је подражавао унутрашње уређење руске Цркве. Русија, тј. Кијев и Кијево-печерска лавра, место његовог школовања, били су модел по коме је он обликовао српску цркву. Активан у свим областима црквеног живота Кнежевине, морао је, због великог таласа обнове и подизања нових цркава, утврђивати правила и прописе и усмеравати развој црквеног живописа и архитектуре. Митрополитов узор у украшавању цркава налазио се у Русији.² А црква Светог Кира и Јована у Москви, која је добијена

¹ О Митрополиту Михаилу: *Азбучник Српске православне цркве по Рагославу Грујићу*, приредио С. Милеуснић, Београд 1993, 102–103; Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве* 2, Београд 1991, 353–425.

² О схватању православног иконописа код руских јерарха средином XIX века види: Анатолий

од руског цара и Светог Синода за Подворје српске Митрополије, могла је бити најближи узор. Подворје, од српске цркве посвећено Благовештењу, примио је 27. априла 1874. архимандрит Сава, старешина Горњака. Црква је била снабдевена свим утварима и украшена, па је сматрана једном од лепших у Москви. Подворје је захваљујући новчаним прилозима старатеља Степана Ивановича Каминина око 1878. поново живописано и „темпо украшено“.³

Питање црквеног живописа и његове формулације било је од велике важности за митрополита Михаила. Од иконописа се очекивало да одговара „тексту Божјег слова“ тј. да верно пренесе догађаје из црквене историје по учењу православне цркве.⁴ У доба напада на православље Јована Чокрљана, који је на српском, у Бечу 1860, објавио: *Православље или која црква љравије учи, источна или западна* и *Одговора Чокрљану мишрополији Михаила*,⁵ уношење католичких икона у цркву сматрало се великом опасношћу за српску Цркву и тенденцијом ка поунијаћењу Срба. Зато се тежило да се спречи „свака нескладност у живописању цркава“.⁶ Да би се црквени живопис у српској средини унапредио, 22. октобра 1861, пише митрополит Михаило Министарству просвете и предлаже му увођење учења иконописа у београдској Богословији: „Иконе у нашој цркви имају догматично значење и служе християнима за проповјед у изображеном смислу. Зато је издавна с изучењем догмата вере, као спољашњи украс и израз догмата изучавано и сајужавано с тим и иконописање. Наука о том предае се по семинаријима, гди су оне у совршенству, да би будући свештеници не само разумевали какве треба у цркви да буду иконе, него да би бољи од њи и сами могли занимати се овом благородном вјештином. Ово знање за наше свештенике тим је више потребно што с једне стране прелазе к нам иконе кое су противне духу наше цркве у смислу светске живописи а с друге опет уносе се тако невештом руком израђене без сваке мисли и пристоине важности лица светого кога хоће да представе. Свештенику нашем знати и изучити иконописание потребно је и зато што ће се и сами облагорођавајући своја чувства упућени бити к знаменију сходном њиовом званију и бити у стању снабђевати свое християне совјетом какве иконе у цркви да купују као што ће се наћи између њи и такви кои би могли своим християнима израђивати за домове њиове иконе и тако би лакше било свакоме сељаку набавити икону а не оскуђевати у томе као што се сада оскуђева... Зато смо намјерили отворити

(Маргъновский), *О иконописании*, у: *Философия русскојо религиознојо искусства*, состав. Н. К. Гаврюшин, Москва 1993, 71–100.

³ АС–МПс–ц, г. 1881, бр–3187; *Азбучник Српске љравославне цркве*, 259–260.

⁴ *Зборник љравила, уредаба и наредаба Архијерејској сабора љравославне српске цркве у Краљевини Срдији (од 1839. до 1900. љодине)*, Београд 1900, 159.

⁵ Ст. М. Димитријевић, *Михаило Архиепископ Београдски и Мишрополији Срдије, као љравославни јерарх, Срдин, Словен и неимар Јујословенства*, Београд 1933, 22.

⁶ *Зборник љравила, уредаба и наредаба*, 159.

катедру иконописанија и нотног пјенија у нашој семинарији а за учитеља поставити г. Стефана Тодоровића“.⁷

Уз залагање за образовање питомаца богословије митрополит Михаило се залагао и за спречавање уношења католичких икона, чија је серијска производња – штампање омогућавала ниску продајну цену у Србији. Митрополит Михаило предлаже 12. октобра 1861. да на свим царинама – ђумруцима иконе које се увозе подлегну цензури. Цензуру би вршио месни духовни старешина и тек по његовом одобрењу би се оне могле пустити у продају. Овај предлог је одбијен због неправославног живља коме су те иконе биле потребне.⁸ У једном каснијем распису свештенству, од 20. децембра 1889, митрополит, упозоравајући на католичке и унијатске иконе, које су доносили и продавали трговци и књижари, објашњава како их распознати: „прво из потписа на туђем језику; друго што су свеци типа римскога обријани или им је на врху главе теме обријано са оделом, које се не упоребљава у нашим црквама и позитуром западњаштва, на коленима и са склопљеним рукама“.⁹

Уз залагање за школовање свештенства, по питању иконописа, митрополит Михаило слао је и питомце у руске сликарске школе у којима су се учили православној иконографији, за разлику од сликара школованих у Бечу или Минхену који су, уз академско сликарско умеће, усвајали и католички иконографски репертоар. Митрополит се договорио са старешном московске Сергијевске лавре, архимандритом Антонијем, да се пошаљу три српска ђака – стипендисте на школовање и о томе је 2. децембра 1869. извести Министарство просвете. Тим поводом је и расписан конкурс у *Србским новинама*, 20. децембра 1869. На конкурс су стипендије добили Михаило Борисављевић, Благоје Кулић и Живко Југовић којима је, касније током школовања у Русији, митрополит помогао.¹⁰ Оваквом својом активношћу митрополит Михаило усмерио је токове српског црквеног сликарства. После ових питомаца у Русију полазе и други будући сликари чији ће се рад у црквеним круговима сматрати канонично исправним.

Крајњи циљ живописа, како је сматрао митрополит, био је подстицање побожности и „због високе цељи, по којој живопис побуђује и подрађује побожна чувства у срцима верни“ он се може само „у духу православља живописаним иконама“ постићи.¹¹ Пример такве интерпретације иконе, која подстиче „побожна чувства“, њену иконографску анализу пружа митрополит Михаило тумачећи ликовне представе анђела: „Често се анђели и добри и зли малају као људи, или према оним цртама, којима хоће да карактеришу оно, што виде и хоће да пред-

⁷ *Два њредлоја Миѡрополюѡиѡа Михаила*, Гласник српске православне цркве 5, (Београд 1958), 5–6.

⁸ Исто, 11–12.

⁹ Исто, 13.

¹⁰ У. Рајчевић, *Како су се школовали српски уметници у Русији с краја XIX века*, Свеске друштва историчара уметности 14, (Београд 1983), 87–101.

¹¹ *Зборник ѡравила, уреѡаѡа и нареѡаѡа*, 159.

ставе. Крила добрих анђела значе, да су они готово свагда да људима помажу у добру. Младо лице њихово исказује њихову доброту и љубав према људима у изгледу лепога младића. А код злих духова крила хоће да искажу како они скоро свршавају зло, рогови и нокти исказују зверску дивљачност и злоћу, ватрене очи хоће да искажу паклену радост кад се коме учини зло¹².

Митрополит Михаило је већ у једном од својих првих радова, по доласку на митрополитску столицу, у *Црквеном дојословљу*, јасно формулисао распоред икона на иконостасу: “На иконостасу десно од царских двери поставља се икона Христа Спаситеља, а са леве стране Божије матере, над царским вратима меће се икона Тајне вечере, која је као надпис онога, к чему је назначен олтар. За проче иконе није строго опредељено место, али на старим иконостасима свагда се види неки ред. Тако у нижем реду поред иконе Христове десно поставља се икона Јована Крститеља а лево од Богородице икона патрона храма. У други ред обично се стављају главни празници Христови, а у трећи иконе апостола а у четврти пророка. Над царским дверима изнад Тајне вечере у апостолском реду је Света Тројица са Крунисањем Богородице или Христос са Богородицом и Јованом Предтечом, а у реду пророка изображава се мати Божја са ’предвечним младенцем’. Сав иконостас увенчава се иконом распећа на самом врху, као са главним симболом целе наше вере¹³.”

Приликом издавања *Србљака* митрополит Михаило је текст допунио илустрацијама које су израђене у *К. С. Каменорезници* у Београду.¹⁴ Илустрације – представе Срба светитеља мале су ликовне вредности. На њима су приказане стојеће фигуре светог Симона, светог Симеона, светог Саве, светог Јована – деспота српског, светог цара Уроша, светог Арсенија – другог архиепископа српског, светог краља Милутина, светог Стефана – деспота српског, светог Стефана Дечанског, светог Стефана Штиљановића, светог Максима – архиепископа српског, светог кнеза Лазара и свете мајке Ангелине. Иконографски предложак ових илустрација је узет из *Шематскојграфије* Христифора Жефаровића.

За време свог изгнанаства из Србије, 1881–1889., митрополит Михаило је био на поклоничком путовању по Светој земљи и Светој Гори,¹⁵ као и у Русији. У Русији је помогао да се одржи, материјално угрожено, Српско подворје и учествовао је у прослави деветстогодишњице крштења Руса. Током 1885. у оквиру припрема прославе светих Кирила и Методија послао је у Србију пет хиљада примерака њихових икона и животописа које је добио од Славенског благотворног друштва које је требало се разделе свакој школи и цркви и Ученом друштву.¹⁶

¹² Митрополит Михаило, *Наука њревославне хришћанске вере*, Београд 1883, 115.

¹³ *Црквено дојословље*, Београд 1860, 26.

¹⁴ *Србљак*, Београд 1861.

¹⁵ О поклоничким путовањима у XIX веку: Н. Макуљевић, *Поклоничка љуђовања и љривајни иден-ђиђејей*, у: *Привајјни живојј код Срба у девејјнаесђјом веку*, приред. А. Столић–Н. Макуљевић, Београд 2006, 807–837.

¹⁶ АС, ПО–К 34–11.

После повратка из емиграције 1889. митрополит Михаило се активније укључио у живот Србије. Учествовао је у крунисању краља Александра Обреновића, а 1890. бива изабран за председника одбора за подизање Споменика косовским јунацима.¹⁷ Његов први задатак, по повратку, била је промена Закона о црквеним властима и доношење новог 1890. године. Нови закон, у чијем је доношењу учествовао митрополит, доделио је многе веће надлежности епархијским епископима у процесу живописања цркава.

По повратку у земљу митрополит је одмах започео и борбу против уношења католичких икона у Србију, јер „шпекуланти и пропаганда почели су уносити у Србију многе слике, под именом икона и продају нашем народу, чим га навикавају да буде равнодушан и да не чини разлику између своје православне и католичке и унијатске вере“. Зато он опет предлаже да се све ове иконе на царинама подвргну контроли од стране духовне власти и тек по њиховом одобрењу пуштају у Србију. Овај предлог је од стране министра финансија одбијен, због царинских прописа и закључених трговачких уговора, једино се указује на могућност да се трговцима икона (католичких) забрани „торбарење“, јер они најчешће и немају своје радње. Акција коју је митрополит покренуо, довела је и до доставе да фирма *Браћа Фајл* продаје католичке иконе. Да би се то проверило митрополит Михаило је образовао комисију за преглед ових икона. Комисија је обишла радионице *Фајла* и *Визелмајера* у Београду и у њима пронашла неправославне иконе: „У обема радионицама има слика многих светитеља, али нема баш ни једне иконе (ако се ове слике тако могу назвати)“.¹⁸

Митрополит Михаило је и помагао у подизању и обнови цркава. За цркву у Параћину, чија је обнова текла споро због недостатка новца, одобрио је око седамдесет хиљада динара чиме је омогућио наставак зидања.¹⁹ Манастиру Копорину је приложио икону Светог Андрије, Георгија и Глеба, икону Светог Арсенија Тверског, икону преподобне Ефрасије, крст дрвени за целивање, четрнаест икона на папиру – штампаних, епитрахил, два дарка, воздух, наруквице и свештенички стихар.²⁰ Помогао је и српским ученицима у Русији. Сачуване су његове препоруке да се помогне Милутину Марковићу који је, помоћу фонда епископа Вићентија, учио живопис у Кијеву и Москви.²¹

Током 1894. митрополит Михаило изјављује Архијерејском сабору да се изнађе начин да се барем по кућама могу видети иконе „Спаситеља, Богоматере, празничне иконе или бар да свака кућа има икону свеца кога кућа слави“. Архијерејски

¹⁷ Архимандрит Кирил, *Четиридесетогодишњица прослава архиепископске службе Митрополита Српској епархији Михаила*, Београд 1895, 263.

¹⁸ АС–МПс–ц, г. 1890, 3225 А.

¹⁹ Ч. Марјановић, *Црква Параћинска*, Глас 3, (Ниш 1899), 68.

²⁰ Весник Српске цркве V, (Београд 1893), 496.

²¹ У. Рајчевић, *Сликар Милутиин Бл. Марковић*, Саопштења републичког завода за заштиту споменика културе Србије XVII, (Београд 1985), 219; АС–МПс–ц, г. 1891, Б–3225.

сабор је на овај предлог решио, ради развоја побожности и одржања вере, „да се најпре сазна од парохијалног свештенства колико и каквих икона треба набавити, па затим да се набаве из Русије и преко пароха растури у народу не само добре иконе но и да свака кућа хришћанска набави икону свог патрона – свеца“.²²

Митрополит Михаило је подржавао увоз икона из Русије као и икона које одговарају духу православља. Он је присуствовао, у београдском Духовном суду, прегледу икона за цркву у Радљеву 1894. које је увезла фирма *Вийомира Марковића и Павловића* из Русије и изразио „се веома повољно о уметничком раду икона“ нарочито када је сазнао за њихову ниску цену.²³

Припремајући прославу тристагодишњице спаљивања моштију светог Саве на Врачару за 27. април 1895, одлучено је да се прослава обележи подизањем храма оснивачу српске цркве. Зато је формиран одбор за подизање спомен–храма. На чело тог Одбора био је постављен митрополит Михаило. Он је заједно с другим члановима Одбора одлучио да храм мора бити репрезентативан, али како није било довољно средстава решено је да се подигне капела. Камен темељац капеле, по пројекту блиском плану цркве у Расници архитекте Светозара Ивачковића, осветио је митрополит 9. или 10. априла 1895. Црква је била готова до 27. априла 1895. када је освећена, у присуству краља Александра, од стране митрополита Михаила и епископа тимочког Мелентија.²⁴

Значај митрополита Михаила за српску Цркву и његов углед у православном свету видео се по његовој смрти. Сахрањен је у београдској Саборној цркви, преко пута гробнице српских владара Милоша и Михаила Обреновића, док му је репрезентативни споменик, рад архитекте Михаила Рувидића и сликара Настаса Стефановића, подигло српско свештенство.²⁵

Живот и рад митрополита Михаила обележили су другу половину XIX века у православној Цркви Кнежевине–Краљевине Србије. Он је извео реформу црквеног живота по угледу на Русију, место његовог школовања. Са руског је преводио црквену литературу, са Русијом је сарађивао као словенофил и у њој је нашао уточиште током изгнанства из Србије. Српске богослове је упућивао на руске духовне школе и оставио је новац за школовање питомаца. Руски модел, који је следио у свим областима црквеног живота, спроводио је и у украшавању православних храмова. Руско црквено сликарство, које је могао да упозна током свог боравка у Русији, било му је идеал православног стила и православне иконографије. У њему је налазио исправно визуелно представљање догмата и догађаја из библијске и црквене историје. Жеља да, по угледу на руску, у пот-

²² *Раг Сабора Архијерејској Краљевине Србије јод. 1893*, Весник Српске цркве 3, (Београд 1894), 308.

²³ *Ценовник, црквених ушвари, икона и књија, црквеној одељења и свешћеничкој одела које се моју добити у радњи В. Марковић и Павловић*, Глас 10, (Ниш 1899), 30.

²⁴ Протојереј М. Стефановић, *Лейојис храма Св. Саве на Врачару*; Весник Српске цркве V, (Београд 1895), 502–503.

²⁵ Н. Макуљевић, *Гроб митрополија Михаила у београдској Саборној цркви*, Годишњак града Београда XL–XLI, (Београд 1993–94), 141–146.

пуности реформише српску цркву определила га је ка слању питомца у руске духовне и сликарске школе. Ова одлука је снажно утицала на српско црквено сликарство и његов каснији развој. Недостатак икона по српским домовима желео је да превазиђе увозом серијски произвођених икона из Русије, а одобравао је рад фирми за увоз икона, иконостаса и црквене опреме из Русије попут В. Марковића и Павловића. У везаности за Русију огледали су се сви његови идеали, и црквени и национални. Православље и словенофилство потпуно су дефинисали његово деловање. Борба против католичанства захтевала је јасно одвајање и конфесионално распознавање. Икона руског типа са словенским писмом, у кући сваког парохијана, омогућавала је већи успех такве борбе, а заустављање католичких икона на границама Србије био је први корак. Супротстављајући црквено државном, његова борба није могла бити сасвим успешна и довела је до његовог изгнанства.

Повратак митрополита Михаила означио је промену државног курса у правцу приближавања Србије Русији, а промена Закона о црквеним властима значила је компромис између митрополита и државе. Епископима су повећане надлежности по питању украшавања цркава и то је у каснијем периоду омогућило доследно спровођење црквеног програма заснованог на усмеравањима и деловању митрополита Михаила.

Епископи

Рад високе црквене јерархије православне цркве у Краљевини Србији на украшавању цркава био је усмераван деловањем митрополита Михаила. Иако је он у периоду од 1881. до 1889. био одсутан из Србије, нова црквена јерархија, на чијем је челу био митрополит Теодосије Мраовић, није преусмерила токове српског црквеног сликарства. Деловање епархијских епископа и даље је било у складу са поукама прогнаног митрополита.

У периоду нове јерархије у црквеном врху Србије, за епископа нишког постављен је Димитрије Павловић, потоњи шабачки епископ и први патријарх обновљене Српске патријаршије. Слушалац филолошког одсека Велике школе, ученик и потоњи професор Београдске богословије, за нишког епископа дошао је 5. новембра 1884. и на том месту остао до 1889. године.²⁶ Дошавши у новоослобођено подручје, припојено Србији 1878, он се сусрео са локалном иконописачком и архитектонском традицијом у црквеном животу. Пишући извештаје са својих каноничних визитација, епископ Димитрије понавља ставове изнесене о зографском сликарству још 30-их година XIX века. У извештајима о каноничној визитацији из 1885. осврће се и на сликарство које је, по његовом мишљењу, од половине XIX века „скоро карикатура природе“. Епископ Димитрије критикује приказивање мука у паклу према родовима грехова, истицање бугар-

²⁶ *Азбучник Српске православне цркве по Радоslаву Грујићу*, 179–180.

ских натписа, проглашавање светих Кирила и Методија за бугарске просветитеље и изостављање светог Саве и Симеона.

Извештај каноничне визитација епископа Димитрија по Пиротском округу из 1886. уз стање вере у народу доноси и његов опис и став о декорацији цркава: „Цркве у овом округу већином подигнуте на темељима или рушевинама, старих цркава, а многе од ових само су обновљене. Старе цркве које су очуване, све су из доба старе Српске јерархије, о чему сведоче натписи у српској редакцији и живопис сасвим једнак са оним из познатих српских задужбина... Што се тиче новијих цркава, оне и ако нису за данас у лепим сразмерама архитектонским, ипак имају све потребне делове, и у многим и онаке припадности, које се иначе ређе виђају, многе на пример имају галерију за хор а још више њих имају проповедаоницу, намештену уза северни зид или на средину храма. Неке имају целиваонице у виду трона, а у олтару 'ејен' над часном трпезом... Живопис у новим црквама махом су дело самоука из Добра, које су уједно и архитекти и живописци. Са вештачког гледишта овоме живопису не може се дати велика вредност јер се у њему види не само невешто повлачење црта, неутралан, гдекад и нагрђен израз лица него још и незнање из историје светитељске. А свему овоме долази гдекад, као додатак, искварен правопис и изопачени језик и смисао у изразима Св. Писма и натпису. Једино у слагању боја може се рећи, да има некога укуса, но и у томе се претерује излишном позлатом. Али при свом том овај самоуки живопис има и своју добру страну јер јефтино стаје, те сиромашне цркве добијају за малу суму не само потпун иконостас, но где кад и зидове живописане што се све уговори при погодби за зидање цркве... Од осталих украса по црквама особиту пажњу заслужује дрворез на иконостасу, дверима и столовима. У многим црквама овога краја, дрворез одликује се богатим замишљајем стилу да лепим симетријским распоредом и особитом чистотом израде. Дрворез у Саборној пиротској цркви право је вештачко дело, које може задовољити строгог познаваоца ових послова. Па ипак све дрворезачке послове у овим крајевима радили су прости мајстори из Самокова, Власотинаца, Дибре и још неких места.“²⁷

За време службе епископа Димитрија у Нишу започет је био и рад на иконостасу нишке Саборне цркве. Епископ Димитрије, после исказаног незадовољства иконама Ђорђа Крстића, иконе је и сам погледао и исказао своје незадовољство њима. Он је погледао престоње иконе Богородице и Христа и незадовољан њима предложио министру просвете и црквених дела 2. августа 1886, да у комисију за преглед ових икона уђу и два лица које одреди Конзисторија. Једно стручно и једно духовно и да се обустави исплата икона Крстићу.²⁸ Министарство овај предлог није прихватило и наредило је да се наведене иконе исплате.²⁹

²⁷ АС–МПс–ц, г. 1886, 3212.

²⁸ АС–МПс–ц, г. 1892, Б–3226.

²⁹ М. Коларић, *Досликавање иконостаса Саборне цркве у Нишу*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 11, (Нови Сад 1975), 324.

Епископ нишки Јероним налазио се на челу Одбора за подизање споменика Синђелићу, који је одлучио да се над Теле-кулум подигне капела.³⁰ За време неканонске јерархије, 4. маја 1886. године за жичког епископа постављен је Никанор (Никола) Ружичић.³¹ На позицији жичког епископа остао је од 28. маја 1889, до повратка канонске јерархије са митрополитом Михаилом на челу, када је отишао у пензију. Реактивиран је 1898. и постављен је за нишког епископа и на том месту је остао све до 1919. године. Завршио је кијевску духовну академију са „кандидатским степеном“, био је професор и ректор Београдске богословије, где је предавао Свето писмо и Канонско право.³² На његов предлог Архијерејски сабор је усвојио одлуку да се при свим храмовима заведу библиотеке богословско-педагошког садржаја.³³ Један је од најзначајнијих аутора дела из богословске књижевности међу којима се истиче *Номоканон српске цркве* који је Синод наградио.³⁴ Значај његовог књижевног рада истакао је и професор Казанске духовне академије Бердников, предложивши његов књижевни рад за тему кандидатске дисертације, коју је прихватио и одбранио Милан С. Шилак.³⁵

У *Номоканону* Никола – епископ Никанор даје опис савремених цркава: „Данашње цркве могу бити крстообразне или подужне имају три дела – олтар, место за мушке, место за женске. У олтару престо са светим моштима мученика који представља гроб Господњи, а на њега се полаже антиминос, крст, еванђеље и свеће. На левој страни престола подиже се жртвеник за проскомидију који означава Витлејем – место Христовог рођења. У храму где људи стоје, које заузима средину цркве, подиже се амвон, стол за епископа а десне стране а с леве визави – подиже се катедра за проповедање слова божјег, са једне и друге стране олтара подижу се певнице, одељак за жене одељује се малом преградом како би жене могле видети иконостас и чути свештеника ту се подиже и крстионица“.³⁶

Још на положају жичког епископа Никанор Ружичић се истиче изузетно критичком оценом стања у својој епархији³⁷ и на његов предлог Архијерејски сабор је донео одлуку 21. октобра 1886. да се при свакој цркви заведу црквене библио-

³⁰ Н. Макуљевић, *Реформа црквене уметности у југоисточној Србији после 1878*, Лесковачки зборник XXXVII, (Лесковац 1997), 41.

³¹ О епископу Никанору Ружичићу: П. Пузовић, *Никанор Ружичић, Епископ жички (1886–1889)*, у: Рудо поље – Карановац – Краљево, Београд – Краљево 2000, 215–231.

³² АС–МПс–ц, г. 1881, Б–3189.

³³ П. Пузовић, *Никанор Ружичић, Епископ жички (1886–1889)*, 227.

³⁴ *Црквена управа Православне српске цркве у Краљевини Србији*, Глас, црквени календар са шематизмом нишке епархије за 1900. годину, Ниш 1899, 10; *Азбучник Српске православне цркве по Радославу Грујићу*, 167; Н. Ружичић, *Номоканон српске цркве 1*, Београд 1882.

³⁵ *Гласник*, Глас 14, (Ниш 1899), 359.

³⁶ Н. Ружичић, *Номоканон српске цркве 1*, 193–194.

³⁷ АС–МПс–ц, г. 1886, 3212; М. Тимотијевић, „*Зайушиен виноград Господњи*“: религиозност у чачанском крају током XX века (*први део*), Зборник радова Народног музеја XXXVI, (Чачак 2006), 193.

теке богословско-педагошке садржине.³⁸ Његова главна активност на уређењу црква одвила се за време његовог боравка на челу нишке епископије. У првој години свог епископавања борио се против назаренства у Суботинцима, обичаја у околини Алексинца и против „спекулативне“ појаве „Св. Петке“ у Ђунису, која је одмах ишчезла. И, како бележи његов биограф у *Гласу*, „стао је на пут самовољном, и без надлежног одобрења подизању црква, црквица или капела, јер се на овај начин подизале зграде за храмове које нису биле ни по изгледу, форми ни по месту за свети храм Божији или цркву и тиме је прекинуто цепање већих црквених задруга или општина на мање јединице јер је то могло донети рђаве резултате... Забранио је скупљање народу по пећинама и црквистима где се често и са свештеницима скупљао на штету сопственог спасења, праве вере и побожности а и централних главних парохијских црква... Покренуо је и службени епархијски лист *Глас*“.³⁹

У време доласка епископа Никанора на архијерејски трон у Ниш, полемика о иконама Ђорђа Крстића за иконостас нишке Саборне цркве била је већ завршена. Крстић је био прекинуо рад због нередовне исплате, а тражио се настављач његовог посла који би у његовом духу посао наставио. Епископ Никанор је дао главне смернице будућег рада. Са много већим овлашћењима, које је имао по Закону о црквеним властима из 1890, он је могао да утиче на будући изглед нишког иконостаса. Скинуо је са иконостаса, како се наводи упркос противљењима, Крстићеве иконе (са сигурношћу се зна само за икону *Смрти кнеза Лазара*) и посао довршења иконостаса поверио је Милутину Марковићу – ученику руских сликарских школа и учитељу цртања у Гимназији краља Милана I у Нишу.⁴⁰ После завршеног досликавања Саборне нишке цркве Милутин Марковић, задовољивши критеријуме епископа, добија одличне препоруке за свој сликарски рад.⁴¹ Епископ Никанор се негативно изјашњавао о иконостасу Живка Југовића у Јагодини и иконостасу мозговачке цркве. Црквена штампа истиче да по архитектури мозговачка и јагодинска црква заслужују „на сред Берлина и Париза поставити по речима господина епископа Никанора, али које, због иконостаса и живописа, не би требало осветети ни дозволити да се у њима богомоље врше“.⁴² Иконостас мозговачке цркве је радио Драгољуб Стојковић. Њему је епископ Никанор, потпуно њиме незадовољан, 6. септембра 1900. године забранио рад у целој нишкој епархији.⁴³

³⁸ *Зборник љравила, уредаба и наредаба Архијерејској сабора љравославне срјске цркве у Краљевини Србији (од 1839. до 1900. љодине)*, Београд 1900, 24.

³⁹ *Крајшак извешјај ейискојској рага од 1. IX 1898. до 1. XI 1899*, *Глас*, црквени календар са шематизмом нишке епархије за 1900, Ниш 1899, 135–137.

⁴⁰ *Смеса*, *Глас* 10, (Ниш 1899), 251–253; У. Рајчевић, *Сликар Милутиин Бл. Марковић*, 219–234.

⁴¹ *Ојласи*, *Глас*, Црквени календар са шематизмом нишке епархије за 1900 годину, 233.

⁴² *Смеса*, *Глас* 10, (Ниш 1899), 251.

⁴³ АС–МПс–ц, г. 1900, Б–3255.

По доласку у Ниш епископ Никанор је издао и архијерејску посланицу о иконама. У њој се залагао за уношење икона у све куће, школе, цркве, судове и касарне у којима би оне вршиле поучно-морализаторску функцију јер, „за Св. Иконе може се рећи, да су то књиге у сликама“. Тако би требало икону *Распећа Христовој* унети у судове да би се подсетили оног неправедног суда који је Христа осудио, док би у касарне требало унети иконе светог Ђорђа, светог кнеза Лазара, свих косовских и љубичких мученика. У посланици он упозорава вернике да „при набављању Св. Икона, нека обратe пажњу, да су исте израђене у духу православног, по обрасцу какав је одобрио Архијерејски сабор, а такве се могу добити преко Духовног Суда, из радње В. Марковића и Павловића у Београду, која је од Арх. Сабора овлашћена да их набавља. Но ово не искључује радњу и наших признатих живописаца, само би ми желели да и они пазе на израђивање Св. Икона по обрасцу какав је одобрио Арх. Сабор“.⁴⁴

За епископа жичког посвећен је 3. јула 1890. Сава Дечанац. Замонашен у Дечанима 1854. завршио је Београдску богословију и Кијевску духовну академију са степеном кандидата богословља. Постављен је за првог ректора Богословије у Призрену 1871. и ту је служио до 1873. када је морао да пређе у Србију. Учесник је српско-турских ратова и Берлинског конгреса после чега је постао архимандрит и администратор Врањске епархије где је обављао значајне послове за српску владу.⁴⁵ Истакао се као активни национални радник и борац за очување манастира који су после доношења закона из 1880. били осиромашили. Његови извештаји са каноничне визитације по жичкој епархији пружају детаљан преглед обиђених цркава – годину настанка храма и стање у коме се он налази. За свог обиласка епархије народу је држао проповеди и саветовао их да подижу и уредно одржавају цркве. После обиласка дела жичке епархије 1896. извештава Архијерејски сабор о стању цркава и предлаже му да се стане на пут уношењу лоших и неодговарајућих икона у цркве: „Као што рекосмо, све смо цркве нашли споља без разлике свуда у повољном стању, но за изнутра не може бити свуда похвално. На првом месту ретко где смо нашли добар иконостас, а о појединим иконама и да не говоримо, јер често кад су целивајуће иконе доношене после водоосвећења, никако се на некима није могло распознати ма шта да има од светитељског лика, већ је просто и искварено нацртана нека личност у западњачком оделу: што смо и наређивали да се овакве иконе одмах избаце и уклоне из цркве. Крајње је време да се већ један пут уклони оваква саблазан из православног народа, и да се иконе почну израђивати у нашој домовини под строгим надзором и контролом одређене цензуре за то, те да иконе буду израђене чисто у стилу источноправославних икона“.⁴⁶

⁴⁴ Епископ Нишки Никанор, *Архијасџирска посланица о свейим иконама*, Ниш 1898, 3–11.

⁴⁵ Љ. Ђурковић–Јакшић, *Епископ жички Сава Дечанац и његов извештај Жичке епархије 1892–1896*, Краљево 1989, 11–15.

⁴⁶ Исто, 79–80.

На челу Тимочке епархије био је од 10. новембра 1891. Мелентије Вујић.⁴⁷ Као верни следбеник пратио је митрополита Михаила за време изгнанства у Бугарску и Русију. Завршио је Кијевску Духовну академију 1888. и био је професор и ректор Богословије у Призрену до постављања за тимочког епископа. Бавио се књижевним радом. Написао је *Службу светиом Петру Коришком* и штампао ју је уз посланице и дела *Наука о ѿајнама* и *Моралне ѿриче за срѣску омладину*.⁴⁸ За прве три године његовог епископовања у православље је преведено више од две хиљаде „бивших безвераца“ и саграђено је дванаест нових цркава.⁴⁹ Епископ Мелентије је посебну пажњу поклањао цркви у Крчмарима, којој је поклонио престоње иконе, часну трпезу, златоткану индигу и престоње свећњаке. У истом селу његовом заслугом подигнута је и школа.⁵⁰

Непосредно по доласку на чело Тимочке епархије 1892. епископ Мелентије је дошао у сукоб са Министарством грађевина. План за иконостас цркве у Вражогрнцима, по примедбама епископа, поправио је аутор плана Милисав Марковић. Прегледавши исправке и оценивши план као добар, епископ Мелентије га је послао на техничку контролу и одобрење у Министарство грађевина. Министарство је план негативно оценило, јер није одговарао византијском стилу у коме је црква израђена, сматрајући да треба остати при нацрту иконостаса који је (првобитно) у министарству израђен. Епископ је и даље остао при свом ставу: „то имамо част извести Вас да МИ и сада а на основу чл. 27 тач. 5 закона о црквеним властима остајемо при Нашем ранијем решењу од 6. пр. месеца Сбр: 333, а то је да се по Нашим примедбама израђеном плану од г. Марковића, као скромнијем, јевтинијем а чисто православљу одговарајућем иконостас изради... Министра Грађевина изволите извести и порадити, да се под / план у Министарству Грађевина технички прегледа и одобри, па за тим Нама на даљи рад послати изволи“.⁵¹

Да би потврдио споствене ставове по питању црквеног сликарства и његовог програма на иконостасу, епископ Мелентије је током 1896. године био приморан да полемише, преко Министарства просвете и црквених дела, са Ђорђем Крстићем у вези са иконостасом цркве у Михајловцу. Епископ је прегледао и одобрио план Милисава Марковића и затим га послао у Министарство просвете на одобрење. Начелник црквеног одељења министарства је затражио од београдских сликара мишљење о плану. Ђорђе Крстић је план писмено прокоментарисао и инсистирао на променама. На примедбе Ђорђа Крстића епископ Мелентије је одговорио: „Министар је требао да прими Наше разлоге и примедбе које се крећу у духу

⁴⁷ *Црквена ујрава ѿ православне срѣске цркве у Краљевини Србији*, Глас, Црквени календар са шематизмом нишке епархије за 1900, 11; *Сјоменица Тимочке епархије 1834–1934*, Сремски Карловци 1934, 15–18.

⁴⁸ АС, П. О., к. 30/бр. 42.

⁴⁹ АС, П. О., к. 30/бр. 42.

⁵⁰ *Преосвећени Мелентије, дивши епиској тимочки*, Гласник Српске православне патријаршије, 22, (Београд 1921), 363.

⁵¹ АС–МПс–ц, г. 1892, Б–3227.

православља а не да их поверава нити тражи мишљење од лица, које има чак и погрешне појмове о учењу православне цркве о смрти Христовој и које се усуђује да неправилно изврше смисао Светог Писма. Г. Крстић може бити само компетант: да ли је икона у стилу оваквом или онаквом, у овој или оној сразмери, итд. – израђена, а односно премјештања икона, избацивања ове или оне иконе с иконостаса објашњава св. Писма, итд. није надлежан ни компетант нити се други живописци у ово упуштају нити им се кад то дозвољавало. Не упуштајући се дакле, више ни у какву дискусију с таквим непозваним, ненадлежним и с погрешним појмовима, за наведене ствари, лицем, стављамо Господину Министру до знања:

1. *Да је за расиоређивање, икона на иконостасима и израда ових, у духу њавославља, надлежна искључиво црквена власт;*
2. *Круна и завршењак иконостаса њочев оздо ња на више, или њочетњак овоја од озја ња на ниже – јесте Крст Христов, односно Расеће. Ни у ком случају оно се не сме изосњавијти. Иначе иконостас без Расећа није иконостас њавославне цркве;*
3. *Нема свака црква кубетња, нијти се може свака црква живоицајти ња да се на кубетњу или своду сњави слика светије Тројице. С њја икона св. Тројице има се сњавијти у ред њразничних икона, као шњо је шњо њравило усвојено у њавославној цркви;*
4. *Виђали смо у неким црквама не само њоједине слике Библије неја и иконе Еванђелисња исјаод ѡресјаолних икона, које су ѡвисоко ѡодињуше. Но како је на ѡриложеном ѡлану иконостаса Михаиловачке цркве ниско месјао ѡресјаолних икона, шњо се Еванђелисњи моју сњавијти на друјаом узвишенијем месју...“.*

Расправа је окончаана 9. августа 1896. када је епископ Мелентије, ипак прихватио неке од Крстићевих примедби о промени распореда икона на иконостасу.⁵²

Можда је и подстакнут расправом са Крстићем епископ Мелентије наредне, 1897. године предложио Архиеерејском сабору да се преузму извесне мере „те да се наши живописци при изради иконостаса придржавају прописа православне цркве у изради иконостаса и уопште црквеног живописа као и да се пропише распоред по коме се иконе морају намештати на иконостасу“. Разлог овом предлогу био је што се сликари нису придржавали црквом прописаних форми. Зато је Архиеерејски сабор донео одлуку С бр. 49. од 27. септембра 1897. године: „Да г. г. Архиеереји при разматрању планова за иконостасе, сами одређују по прописима науке како ће се иконе израђивати у духу православља и на којим ће се местима на иконостасу постављати“.⁵³

На подручју Тимочке епархије, у време епископа Мелентија, најзначајнију сликарску делатност развио је Милисав Марковић – сликар из Књажевца који је насликао око тридесет два иконостаса.⁵⁴ Ученик Стеве Тодоровића и близак по

⁵² АС–МПс–ц, г. 1900, Б–3256.

⁵³ Зборник ѡравила, уредаба и наредба Архиеерејској сабора ѡавославне срјске цркве у Краљевини Србији, 159–160.

⁵⁴ У. Рајчевић, Сликарска ѡродица Марковић из Књажевца, Зборник Народног музеја XIII –2, (Београд 1987), 151–180.

сликарском изразу ученицима руских сликарских школа, понајвише Милутину Марковићу, он је у црквеном сликарству, свакако, представљао одговарајући израз црквених учења епископа Мелентија.

Наследник митрополита Михаила био је нишки епископ Инокентије – Јаков Павловић, ученик Кијевске духовне академије, ректор Богословије у Београду и начелник црквеног одељења Министарства просвете и црквених дела. За нишког епископа постављен је 2. августа 1894, а за митрополита Србије 15. фебруара 1898. године.⁵⁵ За време службе Јакова Павловића у Министарству просвете и црквених послова водила се полемика о иконостасу нишке Саборне цркве са којом је он био, свакако, упознат. Близак највишим државним круговима, био је свештеник у школској цркви краљице Наталије и дворски свештеник. И сам службеник државе поштовао је извештаје стручних комисија по питању црквеног сликарства и архитектуре. У периоду његовог епископовања у Нишу на иконостасу стајала је икона *Смрти кнеза Лазара*, коју је потом скинуо епископ Никанор, и била је потрага за сликаром који ће у духу блиском Ђорђу Крстићу наставити започети рад.

Долазак Инокентија на чело српске цркве оцењено је као компромис између српске државе и Русије. Као руски ученик и верни државни службеник био је најпогоднија личност за новог митрополита.⁵⁶ Његов рад на челу Цркве карактерисало је увођење јаче организације, на његов предлог Архиепископски сабор је 1898. усвојио одлуку да се при Митрополији установи галерија слика свих архиепископа и епископа.⁵⁷ Митрополит Инокентије увео је звање ризничара при београдским црквама.⁵⁸ Као председник главног одбора Друштва за подизање храма Светог Саве, учествовао је у формулисању конкурса за храм, одлуке да се преглед планова повери Академији уметности у Петрограду и у постављању камена-темељца.⁵⁹ Митрополит Инокентије имао је значајну улогу у осликавању олтара Саборне цркве у Београду. По његовом захтеву је Настас Стефановић приказао стојеће фигуре српских светитеља међу које су укључене и неканонизоване личности.⁶⁰

Свештенство

У креирању црквеног живота Краљевине Србије, уз митрополита и епископе, значајну улогу имало је свештенство. Школовано под патронатом митрополита Михаила, како на руским (Кијевској, Московској и Казанској духовној академији), тако и на београдским и европским школама, свештенство је на терену било један

⁵⁵ *Азбучник Српске православне цркве по Радославу Грујићу*, 180; *Црквена ујрава православне српске цркве у Краљевини Србији*, Глас 9.

⁵⁶ Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве* 2, 422–423.

⁵⁷ *Галерија слика*, Весник Српске цркве V, (Београд 1898), 475.

⁵⁸ *Ризничари при београдским црквама*, Весник српске цркве VI, (Београд 1901), 586.

⁵⁹ АС–МПс–ц, г. 1905, Б–3275.

⁶⁰ Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 293.

од најутицајнијих фактора изградње и осликавања цркава. Ниво образованости свештеника био је највиши у Београду, док је свештенство у унутрашњости, осим оног које је деловало при епархијским конзисторијама и развијенијим градским средиштима, попут Ниша, ретко било на том нивоу. Градско и сеоско свештенство, у сваком погледу, односило је превагу над монаштвом. Манастири су углавном били у опадању и ситуација у њима је била доста лоша док су се одређене политичке странке у Србији, углавном социјалистичког опредељења, залагале да им се одузме земља.⁶¹

Свештенство је деловало кроз свештеничко уређење и имало је сопствени часопис *Весник Српске цркве* који је од 1890. излазио у Београду. У њему се објављују текстови из црквене историје, пастирске праксе, богословља и литургије, вести из хришћанског света, преводи, углавном руске, теолошке литературе, расправе из актуелних области црквеног живота, најистакнутије беседе, као и извештаји о раду свештеничког удружења и одлуке Архијерејских сабора. У *Веснику* су штампани и текстови који су креирали мишљење свештенства о црквеном сликарству и архитектури. Те текстове писали су свештеници, али и неки од најугледнијих историчара уметности.

Активни сарадник *Весника* био је пожаревачки ђакон Васа Живковић. Он се јавља већ 1890. и залаже се да се обрати пажња какве се иконе уносе у цркву. Упозорава да се у „скорије време“ у цркве уносе иконе које лепо изгледају и које су „вешто израђене“, али не одговарају духу православне цркве. Једну од таквих икона он и описује: „на једној од тих икона, представљена је Богородица, где као царица под круном седи на престолу и на руци држи младог цара и господина Исуса Христа, до ње, као свита, стоји са леве стране Богородице Јован Крститељ онај строги стари аскет, са лепо раздељеном и марљиво рашчешљаном косом, а са десне стране Св. Отац Никола Мирликијски чудотворац у свом архијерејском округу. На икони, како је представљено, Богородици може бити 22–24 године, сину њезином 2–3 год.; Св. Јовану око 30. год. и Св. Николи око 60 година“. Такве иконе биле су јефтине и могле су да се купе у једној продавници у Пожаревцу. Ђакон Васа препоручује грађанима да такве иконе не купују.⁶² Он се и касније јавља упозоравајући на католичке иконе, чак и са латинским натписма, које се у Србији распростиру као „авангарда римске пропаганде“, као и на неправославне обичаје, који су се већ одомаћили, да се на спроводима носе вештачки венци и да се израђују надгробни споменици са каменим и гипсаним анђелима.⁶³

Против уношења католичких икона у Србију подигао је свој глас и свештеник Саватије Божић. У *Веснику* штампан је његов опис католичких икона:

⁶¹ Ђ. Слијепчевић, *Историја српске православне цркве* 2, 373–378.

⁶² Ђакон Васа, *Какве се иконе у народ уносе*, *Весник Српске цркве* 3, (Београд 1890), 281–282, (даље: *Весник*).

⁶³ В. Живковић, *Чувајмо православље*, *Весник* 2, (Београд 1893), 99.

1. Католички су светици већином без браде обрјани или ако имају браду она је крајка и њосечена, а православни сем анђелски слика, имају сви обичну браду.
2. Католички светици су на врх главе обрјани, православни нису.
3. Католички светици су обично на коњима са којима а изледају више као рицери јунаци, а православни су обрјано са крстом и палицом у руци.
4. Католички светици су већином млади, леи и често јуна румено им лице праве а православни су озбиљнији, бледи, њодожни и смерни.
5. Иконе римокатоличке њодисане су на латинском или немачком језику а православне на словенском (руском) или срчком.

Уколико је неко унео католичку икону треба, по Саватију Божићу, „да је избаца из дома и поцепа“.⁶⁴

За заустављање продора католичких икона залаже се и Н. Д. Божић који се у заузимању за православну иконографију позива на дело протојереја и професора Богословије у Задру, Јована Вучковића, *Главнији моменати из историје хришћанске сликарграфије*. Он се залаже за увођење цензуре на увоз икона.⁶⁵ Књига Јована Вучковића имала је великог утицаја на српско свештенство. У њој се аутор бави, углавном на основу руске и немачке литературе, развојем представе распећа у хришћанској уметности. Он доноси и опис иконе православног крста и истиче његове карактеристике:

1. Крст има таблицу са највишим INЦИ;
2. Подножје је увек на крсту;
3. Крајеви крста су њравилно засечени;
4. Христос њовисок, нешто мршав, њодуачке косе, краће браде, глава на десно окренута;
5. Сунца и месеца обично нема, чешиће су њредстављени анђели који шујују;
6. Богородица стоји са њрекршћеним рукама на њрудима;
7. Адамова лобања се налази испод крста;
8. У њозадини Распећа најчешће се ништа не њриказује, али моју се насликати њрадске зидине.⁶⁶

У *Веснику* су излазила и тумачења делова храма и њиховог значења. Ту је дато и тумачење иконостаса: „Иконостас долази од грчке речи и могао би се назвати српски: излог светих ликова..., а на њему су насликани ликови: Спаситеља, Св. Богородице, Св. Јована Крститеља и осталих светитеља, арханђела и анђела. На средини, а на врху иконостаса постоји уздигнут крст као чувар целе васељене, као красота цркве и славе божје на поругу и погибао неверницима... Иконостас означава славу небесну која нам се у овој прилици видљива показује, а то зато, да би наш ум, могао представити невидљиву славу небесну на небу.“⁶⁷

⁶⁴ С. Божић, *Предавање о иконама*, Весник 8, (Београд 1890), 892.

⁶⁵ Н. Д. Б, *У њрило њознавању икона*, Весник 2, (Београд 1891), 152–159.

⁶⁶ Ј. Вучковић, *Главнији моменати из историје хришћанске сликарграфије*, Задар 1890, 38–40.

⁶⁷ *Литурјички гео*, Весник I, (Београд 1891), 75.

У *Веснику* су објављивани и прилози о подизању и украшавању храмова у православном свету у којима су се истицале особености богослужења, архитектуре и унутрашњег украса.⁶⁸ Ту су излазили и афирмативни текстови посвећени раду Ђорђа Крстића, мишљења Михаила Валтровића о слици *Св. Сава блајосиља сирочад* и њена анализа,⁶⁹ као и мишљење Марка Мурата о Крстићевим иконама за иконостас у Чуругу.⁷⁰ О Крстићевим иконама за Чуруг, поводом њихове изложбе у Народној скупштини у Београду, извештач *Весника* се повољно изјашњава: „Иконе за Чурушку цркву одликују се лепим сложајем боја а типови су потпуно светачки изведени“.⁷¹ А уз објављивање извештаја Марка Мурата редакција свим црквама препоручује Ђорђа Крстића: „Само смо слободни скренути пажњу на овог српског уметника, да су потребним случајевима оне српске општине и цркве којима је Бог дао средстава, не пропусте потражити истог (Ђ. Крстића), те да за своје новце имају украсе које је радио Србин и уметник, с којима се поносити могу“.⁷²

О односу цркве и уметности говорио је и протосинђел Доментијан у свом светосавском говору. Покушао је да повеже изглед храма са његовим симболичним значењем. Ако је црква у облику „лађе“, онда симболише лађу која путује кроз „житејскоје море“, ако је у облику крста, указује на то да своје чланове спасава крстом, док уколико има куполе, истиче да се мисли упиру ка Богу као куполе према небу.⁷³

У креирању црквеног живота значајну активност на подручју нишке епархије имали су часописи *Црквени јласник*, који је излазио у Лесковцу, *Глас*, у Нишу, и *Бојословски архив*. *Глас* је покренуо епископ нишки Никанор Ружичић и часопис је доследно спроводио његове ставове у области црквеног сликарства и архитектуре. Осуђиван је као неодговарајући православном духу рад Ђорђа Крстића, а подржан је рад Милутина Бл. Марковића у нишкој Саборној цркви: „Ко није без вере огрезао у грубом материјалу, ко није духом ништаван, ко није без патриотизма и идеала лако ће појмити величину духа г. Марковића и признати да се Марковићеве иконе од Крстићевих разликују као нишка Саборна од других цркава у Нишу“ и истиче иконе: *Јеванђелисти* на царским дверима, *Блајовести*, *Свети Арханђел Михаило* на северним дверима и *Архијакон Сјефан* на јужним.⁷⁴

⁶⁸ Особености богослужења грчке цркве: *Весник* 4; 5, (Београд 1897), 332–336; 429–437; *Храм Васкрсења Христјова (о Пејтрограду)*, *Весник* 9, (Београд 1907), 745; *Црква у Нишкију*, *Весник* 9, (Београд 1900), 1136; Еп. Никанор, *Православна Руска црква у Висбадену*, *Весник* 11; 12, (Београд 1896), 990–1000; 1903–1914.

⁶⁹ *Професор Валјировић о слици Крстићевеј Св. Сава блајосиља Сричад*, *Весник* 3, (Београд 1893), 292.

⁷⁰ *Уметносћ*, *Весник* 12, (Београд 1897), 1161–1166.

⁷¹ *Црквени јласник*, *Весник* 5, (Београд 1897), 474

⁷² *Уметносћ*, *Весник* 12, (Београд 1897), 1166.

⁷³ *Црква и уметносћ*, *Весник* 1, (Београд 1907).

⁷⁴ *Историјска белешка важнијих манастира и цркава нишке епархије*, *Глас*, црквени календар са шематизмом нишке епархије за 1900 годину, (Ниш 1899), 191.

У *Гласу* 10 истиче се неправославност у савременом иконопису: „Иконе су нам у многим црквама такве да т. р. сами светитељи, изображени на иконама, плачу, што их људска сујета и фантазија, људска дрскост каради“. Иконостас Живка Југовића у Јагодини потпуно се осуђује: „Г. Југовић, јурећи да достигне спољашњу лепоту, да задовољи спољашњу страну, форму иконописа – *volens nolens* – удаљава се у живопису свом од историје и предања, те на место дубоке древности, придаје својим иконама форму своје околине, свога века, свога укуса. Нека га хвале, нека га величају и чак обожавају други, као вештака, ми против немамо ништа, али, судећи по иконама јагодинске цркве, и другим његовим иконама, г. Југовић треба, изучив претходно добру црквену историју и св. Предање, да оде опет до Петрограда или до Атине, те да види на истоку какав по тону треба да је живопис православне српске цркве, иначе ће он и даље практичним и претераним реалистичким карактером ширити врло рђав штетан правац“. Осуђује се и рад Ђорђа Крстића у Нишу: „У његовом живопису преовлађује претерана конкретност, претеран натурализам; а о идеалности и светости мало се стара... Погледајте у нишкој Саборној цркви на пр. само на икону Св. Јована Претече, па ћете одмах рећи, ово је какво створење без облика и подобија Божјег! Згрбављен сав длакав и у овчјој кожи тамо Св. Јован не само да губи светитељски лик, него се и светитељство, смиреност и простодушност светитељска не хармонира ни са позитуром ни са осталом обстоновком. А она буца (батина) на коју се он опире – јесте уникум“. Док је идеал „правог“ живописа, у *Гласу*, означен у верном илустратору црквене историје, „прави живописац треба бити не само добар вештак, но и добар познавалац хришћ. догмата и симбола, што треба познавати историју и предање хришћ. Цркве“.⁷⁵

Уз извештаје о раду епископа Никанора и о новоподигнутим и освећеним црквама, у *Гласу* су излазили и описи појединих цркава нишке епархије попут текста о цркви у Параћину.⁷⁶ Ставови о црквеном сликарству, поготово о раду Ђорђа Крстића, изнети у *Гласу*, под јаким су утицајем епископа Никанора. *Глас* и свештенство које је у њему сарађивало, доследно су ширили идеје и схватања нишког епископа, али то није било једнствено мишљење свештенства по питању иконостаса Саборне нишке цркве.

Споменицу нишке Саборне цркве је издао црквени одбор, а саставио ју је ђакон Ст. М. Димитријевић који се у њој осврнуо на проблем нишког иконостаса. Он сматра да је Крстићев рад потпуно успео и остварио тежњу за повезивањем савременог сликарства и православља. Тежње наручилаца су биле „да иконе буду по изради савремене, а да опет не одступе од прописа православне цркве, а узимањем српских светаца у иконостас учињено је, да се и у иконе унесе оригиналност и србизам који се на облику саме цркве тако видљиво истиче. Живописац

⁷⁵ *Смеса*, Глас 10, (Ниш 1899), 251–253.

⁷⁶ Ч. Марјановић, *Црква њараћинска*, Глас 3, 4, 7, 8, 9, (Ниш 1899), 64–68, 85–88, 167–168, 193–196, 214–217.

је уложио доста труда у то, да одговори свом задатку и постигао га је. Но, како је овај рад новина, којом је у правилним цртежима, вештом и природном распореду боја одступљено од старе зографске монотоности и савременог премалавања готових типова, који су често пута и у западном смислу изведени – то је Крстићев рад изазвао малу уметничку револуцију. Последица тога било је одоцнење са израдом икона, и прекидање уговора пре него што је био изведен..., а оно што сваки мора признати, то да су иконе нишке Саборне цркве израђене као што треба, и да се својом оригиналношћу издвајају“.⁷⁷

Свештенство Краљевине Србије је деловало и кроз Свештеничко удружење. После смрти митрополита Михаила 1898, најзначајније личности српске цркве, Свештеничко удружење решило је да му подигне надгробни споменик. Израда споменика је поверена архитекти Милораду Рувидићу, сину угледног проте, Рајка Рувидића. По одобрењу израђеног плана, од стране митрополита Инокентија, главни одбор Свештеничког удружења дао је оглас за израду сликарских и каменорезачких послова. На лицитацији је сликање иконе светог Саве припало Настасу Стефановићу, ученику руских сликарских школа, док је каменорезачки рад уступљен Николи Лукачеку. Споменик је свечано откривен 21. августа 1902. Надгробни споменик митрополиту Михаилу представља израз захвалности српског свештенства. Он је пројектован према концепцијама историзма који обнавља најрепрезентативније средњовековне фунерарне облике Европе. Прихватање таквог облика надгробног споменика од стране српског свештенства сведочи и о прихватању најактуелнијих уметничких кретања Европе у Србији.⁷⁸

Избор сликара за осликавање цркава, које је вршило свештенство, зависио је, како од образовања свештенства, тако и од цене иконописа. Најчешће, коначно опредељење припадало је најнижој понуди на обавезној лицитацији, што је подржавало и Министарство просвете и црквених послова. Тако, уколико је свештенство било необразовано, оно је често бирало нешколоване сликаре који су јефтино изводили сликарске радове.

Свештенство алексиначког округа било је сасвим задовољно радом сликара из Алексинца, Драгољуба Т. Стојковића, највероватније ученика свога оца Томе који је „радио многе цркве и иконостасе са одобрењем министарског и београдског духовног суда“. Пошто му је нишки епископ Никанор забранио да слика иконе због лошег рада у Мозгову, Стојковић је, године 1900, приликом израде зидног сликарства Доњотрнавске цркве, послао министарству писмене исказе задовољства његовим радом од стране свештенства. Он је 1897. по наруџбини протојереја Алексиначког насликао зидну слику светог Алимпија „у правом византијском стилу“ „на задовољство“ протојереја који га као доброг живописца препоручује. Препоруке је добио и од свештеника цркве трњанске, у срезу мо-

⁷⁷ Ст. М. Димитријевић, *Споменица нишке Саборне цркве*, Ниш 1894, 20.

⁷⁸ Н. Макуљевић, *Гроб митрополија Михаила у београдској Саборној цркви*, Годишњак града Београда XL/XLI, (Београд 1993/94), 141–146.

равском, округу нишком, где је 1897. насликао зидне слике у цркви. Стојковић је насликао и иконостас и зидне слике у цркви у Ракинцу 1898, а свештеник и тутори га препоручују као „доброг иконописца“.⁷⁹

Због повољних понуда, ниских цена и руског порекла свештенство је било задовољно и иконама које је продавала фирма *Вийомира Марковића и Павловића* – трговаца свештеничким оделима. Приликом избора сликара за иконостас цркве у Петровцу на Млави, свештеници су прегледали иконостасе више цркава и нашли да радови не одговарају правилима православне цркве. Потом су се у договору са митрополитом Михаилом определили за фирму *Вийомира Марковића и Павловића* и затражили одобрење да са њом закључе уговор без лицитације. Главни разлози тој одлуци леже у томе да „ће најјевтиније и најбоље тепло изградити, тим пре што преко истих доносе се и продају иконе и дрворези из Русије“.⁸⁰

Радам фирме *Вийомира Марковића и Павловића* била је задовољна и комисија Београдског духовног суда, која је прегледала и примала иконостасе, и свештеници, који су фирми слали своје изразе захвалности, истичући ниску цену, која је омогућила снабдевање цркве иконама, као и чињеницу да су увезене из Русије. Иконостасом су били задовољни свештеници цркава у Божевцу, Петници и Дрену. Док свештеник и тутори цркве у Радевљу пишу: „Црква немоћна да поднесе толике новчане жртве, свештенство и тутори ступише с Вама у погодбу и Ви нам за нашу пространу и велику цркву зготовисте целокупан иконостас, који није коштао ни 3000 динара. Иконе су живописане у православној Русији, тако, да су израђене уметнички и у строгом православном духу“.⁸¹ Сарадњу са фирмом *Вийомира Марковића и Павловића* развио је и намесник кључки, Раденко Анђелковић који је по Тимочкој епархији уговарао за њих наруџбине. Свештенство и Београдски духовни суд били су задовољни и иконостасом за цркву Добрињску.⁸²

Рад увозне фирме, која је по ниском ценама омогућавала украшавање цркава по Србији, био је добро примљен од стране свештенства Краљевине Србије. Увоз из Русије је свештенству, усмеравањем ка Русији од високе црквене јерархије, гарантовао православност икона. Подршку у одлучивању за иконе фирме *Вийомира Марковића и Павловића* пружао је и утицајни митрополит Михаило. Прагматични разлози доминирали су код већине свештенства приликом украшавања храма условљавајући избор сликара.

Манастири су у доба краљевине били у стању опадања. Један од ретких манастира веће финансијске моћи био је Буково који се могао рестаурирати и украсити. У њему се монаштво активно бавило пољопривредом и у њему се налазила

⁷⁹ АС–МПс–ц, г. 1900, Б–3255.

⁸⁰ АС–МПс–ц, г. 1892, Б–3226.

⁸¹ *Ценовник црквених уџвари, икона, црквеној одјејања и свештеничкој одела које се моју добити у радњи В. Марковић и Павловић*, Глас, црквени календар са шематизмом нишке епархије за 1900. годину, (Ниш 1899), 30–31.

⁸² У. Рајчевић, *О фирми Вийомира Марковића и Ивана Павловића из Београда*, Саопштења републичког завода за заштиту споменика културе Србије XXIV, (Београд 1992), 288–290.

тада позната виноградарска школа. После замене старог иконостаса иконама Лазара Крцалића, дошло је до потребе за осликавањем унутрашњости. Игуман манастира архимандрит Гаврил, марта 1898. саставио је нацрт за осликавање зидова манастирске цркве:

Олтар

1. *Над доњим месџом – малом своду – И-Христѡа седећа на ѡресѡолу блаѡосиљајући.*
2. *На великом своду – Св-Духа, (над ѡресѡолом).*
3. *Исѡод малої свода десно и лево иконе Св. јерарха Василија Великої, Гриѡорија Боѡслова, Јована Злаѡоусѡї и Св. Саве Срѡскої.*
4. *Са сѡране више ѡроскомидије: Жрѡва Аврамова, а са друѡе сѡране више ормана: Жрѡва Нојева.*
5. *Цео олтар вешѡачки марморисаѡи и орнаментиѡе са масном бојом израдиѡи*

Први Свод

1. *На целом своду Саваѡї, као иѡио је у Беоѡрадској катѡедралној цркви. На зиду ѡрема десној ѡвници десној Св. Саву а левој Св. Николу.*
2. *У ѡвницама у малом своду десно и лево цара Давида и Јована Дамаскина.*
3. *Позади десне ѡвнице до сѡола Св. Ђорђа.*
4. *Позади леве ѡвнице до иѡума. сѡола Св. Димѡирија.*
5. *На сѡубовима исѡод II свода десно до сѡола Св. Краља Провенчанѡї а више ѡеѡа Краља Милуѡина.*
6. *С леве сѡране Св. Краља Дечанскої и цара Лазара.*
7. *Пророке на ѡјасу до ѡвница живоѡисаѡи ...*

Друѡи Свод

1. *Икону на своду Маѡи Божија очистиѡиѡи и ресѡаурираѡи.*
2. *Иконе велике исѡод свода на зиду десно и лево Усѡеније Боѡродичино и Покров Маѡере Божије.*
3. *Исѡод друѡї свода на зиду десно Св. Арсенија Архијейискоїа, а лево Св. Максима.*
4. *Иконе у зачељу исѡод друѡї свода на зиду Цара Уроша и Св. Јована десѡїѡа срѡскої.*
5. *Анђела са ѡаблицом за надѡис...*

Трећи свод

1. *Цео свод Поучење Христѡово као у Беоѡрад. цркви у друѡом своду.*
2. *Иконе у слеѡом ѡрозору исѡод свода десно и лево Мајка Анђелина и Св. Параскева.*
3. *Исѡод свода на женским враѡима: Св. Сава блаѡосиља Срѡчад.*
4. *До Св. Саве икона Св. Симеона Мирѡѡочивої и Краљ Драѡуѡин.*
5. *Над надѡисом ѡзади ѡрећеї свода (на заѡадним враѡима) Св. Сава крунише свої драѡа Сѡевана.*
6. *До заѡадни враѡа десно: Цар Душан а лево Кнез Михаило...*
7. *С ѡѡа на враѡима Св. Никола“.*

Овај програм унутрашњег живописа, као пренатрпан, није био у потпуности усвојен од стране епископа тимочког Мелентија.⁸³

Став свештенства према црквеном сликарству био је отворенији савременим токовима сликарства, но став високе црквене јерархије. Сликаство Ђорђа Крстића, које је било осуђивано од стране епископа, афирмативно се приказивало у *Веснику српске цркве* – званичном гласилу свештеничког уређења. Свештенство је по хијерархији било подређено епископима и зато је морало да доследно спроводи ставове епископа, али се зато често политички залагало, кроз подршку Светозару Марковићу и учешће у Радикалној странци, против највише црквене јерархије и манастира.⁸⁴ Како је, на основу *Закона о јавним грађевинама*, израда иконостаса морала да се одреди према најповољнијој понуђеној цени, а и како је свештенство, управо у сиромашним местима, било мањег образовања, понуде локалних нешколованих сликара и њихов рад били су прихватани. Исти разлози, ниска цена, били су и главни разлози одлучивању за увезене иконе из Русије.

Црква као национална институција

У условима живота без сопствене државе, српски национални идентитет био је изграђиван и негован и од стране српске Цркве чији су поглавари представљали и политичке вође српског народа. Такву улогу и делатност српска Црква је имала на свим територијама, на којима је деловала, упркос засебним црквеним организацијама, што је снажно утицало на уобличавање сакралних ликовних програма.⁸⁵

Процес формирања националне државе, у XIX веку, пратила је и борба за националну црквену организацију. Црквена јерархија Кнежевине Србије активно је учествовала у национално-државном раду и управо је националном давала примат. И после стварања самосталне државе Црква је и даље наставила такву делатност која је углавном пратила српска територијална проширења, или им претходила. Најистакнутија личност српске Цркве XIX века, митрополит Михаило, давао је смер и таквом деловању Цркве. Он је, као либерал и словенофил, водио активну националну политику понајвише према Босни. Био је протеран из Србије првенствено због сукобљавања са Аустроугарском која је после 1878. анектирала то подручје.

Национални рад је био усмерен и на подручје Старе Србије и Македоније где је дошло до сукоба са бугарском пропагандом која је од Порте 28. фебруара

⁸³ АС–МПс–ц, г. 1898, Б–3248.

⁸⁴ Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске цркве 2*, 367–369.

⁸⁵ Види: Н. Макуљевић, *Средњовековне теме у српском црквеном сликарству XIX века – ирилој рецејцији националној средњовековној наслеђа у српском сликарству XIX века*, у: *Посйвизантијска уметност на Балкану*, I том, ЗЛУМС 32–33, (Нови Сад 2003), 205–206; Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: сисџем евројске и српске визуелне кулџуре у служби нације*, Београд 2006, 265–268.

1870. добила ферман да оснује сопствену бугарску Егзархију.⁸⁶ Један део словенског живља, у циљу ослобађања од грчких владика, одмах се приклонио Егзархији. Бугарска јерархија је забрањивала слављење крсних слава и Срба светитеља и избацивала је српске књиге из цркава. Српско-бугарски односи су погоршани после рата 1885. године. Тада је основано Друштво Светог Саве које је имало важну улогу у националном раду, а на чело једног од одељења – „Одељење за одјејање и црквене књиге“, налазио се архимандрит Фирмилијан. Борбу против бугарске Егзархије српска црква је водила у Цариграду, где је коначно успела да издејствује постављање српских архијереја у Скопљу и Призрену који су постајали центри српске пропаганде.⁸⁷ За скопског митрополита постављен је архимандрит Фирмилијан који је у својој првој посланици подручним протопрезвитерима наредио да му пошаљу извештаје о стању цркава и да му се саопшти да ли храмови имају све црквене утвари.⁸⁸

Исту делатност црквена јерархија је водила и у источној и јужној Србији где је народ био несрпског порекла или национално неодређен.

Вербално истицање националног пратило је и ликовно представљање националних светитеља на иконостасима и у зидном сликарству. У Србији се такав процес може пратити још од живописа Карађорђевог задужбине у Тополи. У олтару, у ђаконикону, насликани су свети Сава и Симеон,⁸⁹ што је програмски израз тежњи за стварањем националне јерархије. Национално се у српским црквама изразито истиче после остварења националне црквене организације у Кнежевини Србији и револуције 1848. Тада национално постаје један од важнијих програмских садржаја у српском црквеном сликарству.⁹⁰ Димитрије Аврамовић на иконостасу у Саборној цркви у Београду, који постаје један од најзначајнијих узора у српском сликарству, слика икону *Свети Никола враћа вид краљу Сшефану Дечанском (Свети Никола се јавља краљу Сшефану Дечанском)*.⁹¹ Павле Симић остварује обиман програм из циклуса светог Саве у Кувеждину.⁹² Обиман програм сликарства са националном тематиком остварује и Стева Тодоровић који редовно, на иконостасима и у зидном сликарству, представља догађаје из српске средњовековне историје.⁹³ Стева Тодоровић наводи да је сликао бројне теме из на-

⁸⁶ Упор: Н. Макуљевић, *Однос Србије и Хиландара у XIX веку*, у: *Осам векова Хиландара*, Зборник радова, (Београд 2000), 148–151.

⁸⁷ Ђ. Слјепчевић, *Историја Српске православног цркве* 2, 425–449.

⁸⁸ П. М, *Српска црква и школа у Турској царевини*, Весник Српске цркве XI, (Београд 1897), 1018–1025.

⁸⁹ Б. Вујовић, *Уметности обновљене Србије 1796–1848*, Београд 1986, 223.

⁹⁰ Н. Макуљевић, *Средњовековне теме у српском црквеном сликарству XIX века*, 205–206; Н. Макуљевић, *Уметности и национална идеја у XIX веку*, 267–268.

⁹¹ Б. Вујовић, *Саборна црква у Београду*, Годишњак града Београда XXX, (Београд 1983), 100.

⁹² М. Јовановић, *Павле Симић у манастиру Кувеждину*, ЗЛУМС 15, (Нови Сад 1979),

⁹³ О.С. Тодоровићу види: Н. Кусовац – М. Врбашки – В. Грујић – В. Краут, *Сшеван Тодоровић 1832–1925*, Београд – Нови Сад 2002.

ционалне прошлости попут *Враћање вида Стефану Дечанском, Лазар се њриволе царсјиву небеском*, слике из живота светог Саве, док је зидне слике из „српске повеснице“ израдио у Неготину, Шиду, Товарнику и Паланци.⁹⁴ Тодоровићева иконографска решења постају обрасци сликарима, попут Милисав Марковића, који су са њим радили и следили његове поуке. Национална тематика средином века постаје стандардни програмски репертоар чија се ангажована функција прилагођавала конкретним потребама.

Истицање националне тематике у православним храмовима Краљевине Србије зависило је првенствено од ставова архијереја и захтева Министарства просвете и црквених послова који су састављали и одобравали планове. Изразито национално опредељено свештенство, које је и било центар националног рада на подручјима ван српске државе, такво деловање је подржавало.

У периоду Краљевине Србије, национални рад Цркве, који се директно одразио на формулисање програма црквеног сликарства, управо је био усмерен на новоослобођене територије јужне Србије, јер их је требало укључити у живот државе. После 1878, на подручју новоприпојених епархија долази до реформе црквене уметности у којој се зографска ликовна пракса зауставља и иконопис саображава моделу историјског сликарства негованом у Кнежевини Србији. Ту се посебно истичу и национални ликовни програми.⁹⁵ У Нишу, припојеном Србији 1878, где је столовао бугарски егзархијски владика Виктор који је прихватио српску црквену организацију и око чијег становништва је вођена дебата на Берлинском конгресу, осећала се потреба за националним сликарским програмом. Она је дошла до изражаја приликом формулисања распореда икона на иконостасу Саборне цркве. Већ су на иконостасу капеле Саборне цркве светог Симеона насликани патрон, као одраз владарске идеологије, и свети Сава. Док се у уговору закљученом са Ђорђем Крстићем захтевало да се уз представе светог Симеона и Саве на владарском и архијерејском столу, што је визуелно означавало и национално опредељење, на иконостасу, у реду празничних икона, насликају свети Сава и смрт кнеза Лазара.⁹⁶ Зато се сматрало да је „узимањем српских светаца у иконостас учињено ..., да се у иконе унесе оригиналност и србизам који се на облику саме цркве тако видљиво истиче“.⁹⁷

Национални рад у нишкој епархији водио је епископ Димитрије из чијих се извештаја са каноничне визитације види потпуно неприхватање сликарске традиције коју су на том подручју, пре ослобођења, развили иконописци из Самокова и Дебра. Епископ Димитрије је сматрао недопустивим језик у натписима

⁹⁴ С. Тодоровић, *Аутобиографија*, Нови Сад 1951, 81.

⁹⁵ Упор: Н. Макуљевић, *Реформа црквене уметности у југоисточној Србији после 1878*, Лесковачки зборник XXXVII, (Лесковац 1997), 35–58.

⁹⁶ М. Коларић, *Досликавање иконостаса Саборне цркве у Нишу*, Зборник радова за ликовне уметности Матице Српске, (Нови Сад 1975), 319–322.

⁹⁷ Ст. М. Димитријевић, *Сјоменица нишке Саборне цркве*, Ниш 1894, 20.

на иконама, изостављање светог Саве и Симеона и сликање уместо њих светих Кирила и Методија који су чак једном сигнирани као бугарски светитељи.⁹⁸ То је сматрао бугарском пропагандом, што је доприносило заустављању рада зографа у Србији. Упошљавањем сликара, који су радили широм Србије, и изградњом црква, по плановима Министарства грађевина, јасно се означававала српска национална и државна територија.

Најзначајније национално деловање Цркве, на територији Краљевине Србије, било је у њеном источном делу, у Тимочној епархији, што изгледа није директно одобравано од стране власти.⁹⁹ На тој територији, коју у великом броју насељава влашко становништво,¹⁰⁰ црквена активност је била слабо развијена. Црква је било у малом броју. У целом Поречко-Речком срезу крајинског округа, осим Доњомилиновачке, није било ни једне цркве ни капеле.¹⁰¹

По свом доласку у епархију, чије се средиште налазило у Зајечару, 10. новембра 1891,¹⁰² епископ Мелентије је започео активан национални рад. Затечено стање му није одговарало. У борби за остварење српске националне политике и тежећи да се стане „на пут ширењу влаизма“ он пише 1895. краљу Александру Обреновићу и предлаже читав низ мера.¹⁰³ Епископ Мелентије је имао подршку и од краља Петра Карађорђевића који се залагао да се на подручју Тимочке епархије концентрише рад свештеника, учитеља и полиције.¹⁰⁴

Уз епископа, и игуман манастира Вратне, Филарет, јавно се залагао за активну националну политику на подручје Тимочке епархије.¹⁰⁵ Он је у *Веснику Српске цркве* негативно писао о сликарству Манастирице за које је сматрао да је из доба „кад су Власи комотно могли не само свог Св. Никодима у позитури влауштине намалати у Манастирици, него и по свим црквама, Крајинског и Црноречког округа, књиге свога језика натурити“.¹⁰⁶ И свештенство је прихватило правац епископовог рада зато што је Тимочка епархија „на тремећи трију туђих народности, које теже и делају супротно нашем духовном и националном јединству дакле супротно нашем опстанку“.¹⁰⁷

⁹⁸ АС–МПс–ц, г. 1886, 3212.

⁹⁹ Игуману Вратне, Филарету, на свештеничком збору у Нишу одузет је припремљен текст „о Власима“ и није му дозвољено да га прочита „из виших обзира“; у: П. Доброљуб (игуман Филарет), *Српски одзарици из румунске историје*, Весник Српске цркве I, (Београд 1897), 7.

¹⁰⁰ Т. Р. Ђорђевић, *Кроз наше Румуне*, Београд 1906.

¹⁰¹ АС–МПс–ц, г. 1885, 3205.

¹⁰² *Црквена ујрава љавославне српске цркве у Краљевини Србији*, Глас, црквени календар са шематизмом нишке епархије за 1900 годину, (Ниш 1899), 11.

¹⁰³ АС, П. О. К. 30/44.

¹⁰⁴ Д. Живоиновић, *Краљ Пејар I Карађорђевић 2*, Београд 1990, 130.

¹⁰⁵ О игуману Филарету: *Сјоменница Тимочке епархије 1834–1934*, 36.

¹⁰⁶ П. Доброљуб (Игуман Филарет), *Српски одзарици из румунске историје*, 13.

¹⁰⁷ Беседа којом је јереј Лазар Р. Петровић поздравео епископа тимочког Господина Мелентија у цркви књажевачкој, приликом каноничне посете, Весник Српске цркве VI, (Београд 1896), 536.

Епископ Мелентије је у цркви у Михајловцу, приликом каноничне визитације 1892, наишао на иконостас на коме су се налазиле иконе на „туђем језику“ (влашком).¹⁰⁸ Током 1896, када је дошло до полемике са Ђорђеом Крстићем поводом распореда икона на иконостасу, епископ је у образложењу свог плана истакао да „не само икону Светог Симеона но и Светог Саве с лепим српским (подвучено) натписом треба ставити где год на другом за народ приступачнијем и уочљивијем месту. Ово због наших националних (подвучено) интереса јер имамо у виду народ и место у коме се Михајловачка црква налази“. Овај предлог био је и усвојен од представника Министарства просвете.¹⁰⁹ Епископ Мелентије је кориговао и нацрт за живопис цркве манастира Букова. Уз обиман национални програм, он се сложио са архимандритом Гаврилом да „позади над западним вратима, која су само прост улаз и нису део цркве... да (се) с једне стране цар Душан, а да се са друге стране кнез Михаило наслика али само без нимба“.¹¹⁰

Национални програм у зидном сликарству Тимочке епархије формулисан је у катедралној неготинској цркви, раду Стеве и Полексије Тодоровић. У простору наоса апсолутно доминирају композиције из српске историје. Највишу зону заузимају сцене из живота светог Саве.¹¹¹ На северној страни, у ширини другог свода, насликано је *Свети Сава одбија краљевске њочасћи*, а прима монашки чин чији је пандан, на јужној страни, *Свети Сава њрима оца у манасџир Хиландар*. У ширини трећег свода, на северној страни, *Свети Сава мири браћу*, а на јужној је *Свети Сава крунише краља Првовенчаног*. На северној страни, у ширини четвртог свода, насликана је композиција *Дечански добија вид*, а јужно *Кнез Лазар њриволео се царсџиву недесноме*. У нижој зони, испод сваке композиције из циклуса светог Саве, налази се по једна фигура националног светитеља. На северном зиду су фигуре владара: *Стеван Првовенчани краљ Срџски*, *Немања I*, *Краљ Дечански*, *Краљ Милуџин*, *Кнез Лазар* и *Цар Урош*. На јужном се налазе представе светитеља, српских црквених великодостојника: *Паџриџарх Срџски Јоаникије II*, *Архиеџиској Арсеније I*, *Архиеџиској Срџски Сава II*, *Архиеџиској Срџски Евсџаџије* и *Светиа Преџодна Анџелина* и *Параскева*.

Овај репертоар српских светитеља и композиција из националне историје изведен је у монументалним димензијама, а натписи су јасно истакнути. Намера наручиоца је сигурно била активно дејство на посетиоца коме је српска историја, приказана кроз националне светитеље и најзначајније догађаје, визуелно презентована и вербално истицана приликом беседа на богослужењима. „Ми, који смо имали у нашој историји и велике умове и чврсте карактере, као што су: Стеван Немања, Св. Сава, Краљ Милутин, Цар Душан Силни, Кара-Ђорђе, Милош и

¹⁰⁸ АС–МПс–ц, г. 1900, Б–3256.

¹⁰⁹ АС–МПс–ц, г. 1900, Б–3256.

¹¹⁰ АС–МПс–ц, г. 1900, Б–3248.

¹¹¹ О значају светог Саве и његовог приказивања у српској националној идеологији XIX века: Н. Макуљевић, *Умеџностџ и национална идеџа у XIX веку*, 102–106

Михаило Обреновићи, који су својим радом учинили те је Србија била моћна и виђена у Европи“.¹¹² Слика и реч заједно су деловали и служили формирању и одржавању националне свести.

Сликарски програм формулисан у неготинској цркви постао је узор другим црквама Тимочке епархије. У манастиру Букову зидне слике насликао је Милисав Марковић по предлошцима Стеве Тодоровића. И ту је национално доминантно у иконографском репертоару. У олтару, као пандан светом Василију Великом и светом Јовану Златоустом, насликани су свети Симеон и Сава. Главни национални програм је представљен у пронаосу и спољној припрати. У пронаосу, на јужном зиду, налазе се: *Свети Евстахије, Јоаникије Пајријарх Српски и Данило Архиепископ Српски*, а на северном зиду *Свети Стефан Првовенчани, Кнез Лазар и Стеван Високи Деспој Српски*. На источном зиду спољне припрате, северно од улаза у наос, насликан је *Свети Стеван Краљ Дечански*, а јужно *Цар Урош*. Изнад улаза, у медаљону, насликана је *Свети мајка Анџелина*. На јужном зиду спољне припрате је *Свети краљ Милутићин*, а на северном *Свети Немања I*. На своду припрате насликан је свети Сава како мири браћу над гробом оца Немање.

По препоруци епископа Мелентија, да се у новосаграђеној цркви у Салашу изрази живопис, црквена општина је склопила уговор са Милисавом Марковићем. Марковић је до 4. новембра 1904. уз иконостас насликао и зидне слике у наосу и поновио већ утврђени национални програм. На зидовима су насликани *Краљ Милутићин* и *Цар Урош* наспрам *Евстахија I њарџијарха Српског* и *Јоаникија њарџијарха Српског*.¹¹³ Национални програм је дошао у први план и у зидном сликарству цркве у Радујевцу које је са иконостасом израдио, највероватније, Пашко Вучетић. Он је северно и јужно, на зиду иконостаса, насликао светог Саву и светог Арсенија, на западном зиду наоса краља Стевана Дечанског и краља Милутина. У горњој зони северне певнице светог Саву како мири браћу над Немањиним гробом, а у истој зони јужне певнице *Крунисање светог Стевана Првовенчаног*. У доњој зони северне певнице су фигуре краља Стефана Првовенчаног и краља Стефана Немање, у јужној цара Уроша и цара Лазара.

У спровођењу националне политике у Тимочкој епархији истакао се и Раденко Анђелковић. Он је 1897. постављен за намесника среза кључког округа Крајинског. Како је срез „био неуређен“ епископ Мелентије је захтевао да се „све у ред доведе“. Тада је Раденко Анђелковић покупио „заостале неке влашке Антинимсе“ по кључком срезу. Зато је био изведен пред Духовни суд али није био кажњен. Следећи корак „предузимљивог“ намесника био је да се на иконостасима промене иконе. „По наређењу Господина Епископа, предузео сам, да се све влашке иконе избаце из српских цркава среза кључког“, као и да се иконостаси поправе и позлате. За овај рад он се договорио са црквеним туторима (старатељима) и са

¹¹² *Беседа на њројас Краљевине, од Лазе Петровића свештеника Књажевачког*, Весник Српске цркве VII, (Београд 1897), 653.

¹¹³ АС–МПс–ц, г. 1903, Б–3266.

фирмом *Вийомира Марковића и Павловића*, која је увозила и продавала црквена одела, иконе, књиге и друге богослужбене предмете, закључио је уговор. Овај уговор му није одобрио Духовни суд, већ је позвао Милисава Марковића који је коначно и извео читав рад. Старе „влашке“ иконе су скидане и нове, рад Милисава Марковића, намештене су у црквама Сипској, Кладушничкој, Грабовичкој, Великоврбичкој, Маловрбичкој, Утковачкој и Вајушкој. Милисав Марковић је укупно израдио:

1. 36 комада малих целивајућих икона у четвртастом облику.
2. 4 комада Расјећа Христова са 8. комада њобочних икона у овалу.
3. 18 комада великих ирестјолних икона у четвртастом (ћравоујаоном) облику
4. „Анђелковић је од Милисава Марковића, за цркву у Кордову ћримео до 3. 12. 1899. четири ирестјолне иконе, Расјеће на врху иконостаса и две иконе до Расјећа (Бојородица и Св. Јован), као и дванаест целивајућих икона.“¹¹⁴

Од доласка епископа Мелентија предузета је велика национална активност у Тимочкој епархији. Национални рад је постао, изгледа, доминантна делатност Цркве у тој области и као такав имао је снажног утицаја на развој црквеног сликарства те области. У Милисаву Марковићу сликару из Књажевца, чији је рад иконографски и стилски одговарао црквеним круговима епархије, пронађена је личност преко чијег рада се могла спроводити и национална политика. Изгледа да је то управо и био разлог што је Милисав Марковић постао најплоднији црквени сликар Краљевине Србије. Он је до 1904. само у Тимочкој епархији извео тридесет две сликане целине – иконостаса и зидних слика. У највишој зони, северно и јужно од Распећа Христовог, сваког изведеног иконостаса, он је постављао фигуре светог Саве и светог Симеона. У зависности од величине иконостаса они су представљани у медаљонима, у попрсју или у пуној висини фигуре.¹¹⁵

Националну делатност у цркви, што је изгледа у потпуности одговарало духу епохе и младој српској националној држави, спроводио је и наследник митрополита Михаила – Инокентије. Митрополит Инокентије наредио је осликовање прве зоне олтару Саборне цркве у Београду – најзначајније цркве краљевине. На лицитацији, коју је митрополит наредио 3. септембра 1899, посао је добио Настас Стевановић, који је уговорене обавезе одредио за 16. мај 1900, када је комисија примила рад.¹¹⁶ Он је насликао, уз рестаурацију Аврамовићевих икона у проскомидији, и низ од двадесет и једне фигуре. То су: *Свети маји Анјелина, Свети мученица царица Милица, Свети мученица царица Милева (Оливера), Свети кнез Лазар, Свети Урош, Свети Василије Велики, Свети Јован Златоуст, Свети Гријорије Бојослов, Свети айосјол Андреја, Свети Кирило и Методије,*

¹¹⁴ АС–МПс–ц, г. 1900, Б–3255.

¹¹⁵ У. Рајчевић, *Сликарска њородица Марковића из Књажевца*, 158.

¹¹⁶ Сликарство олтару Саборне цркве је било потребно што пре израдити – можда због венчања краља Александра: АС–МПс–ц, г. 1899, Б–3249.

*Свети Сава српски, Свети Симеон, Свети краљ Милутићин, Свети Јован Владимир, Свети Јоаникије њарџијарх Српски, Свети Стефан Првовенчани, Свети Стефан Дечански, Света мученица Јелена (Лазара Бранковића), Света мученица Анастасија (Немањина), Света њрејодобна царица Мара (Ђурђева).*¹¹⁷ Уз фигуре *Света њри јерарха*, све остале су представе српских светитеља, међу којима се налазе, како је примећено, и неканонизоване, а сигниране као светитељке, Јелена, Мара, Оливера, Милица и Анастасија. Очигледно је да је крајем XIX века, чак и код митрополита Србије, национално било изразито наглашено. Увођење у најсветији простор храма, олтар, неканонизованих личности националне историје можда и симболично означава врхунац процеса увођења националног у Цркву, који се одвијао током XIX века. Тај процес је интензивирањем стицањем аутокефалности 1879. а после смрти митрополита Михаила, који је строго водио рачуна о канонском поретку,¹¹⁸ црква је често следила националне, државне и династичке захтеве.

Значајан национални рад спроводиле су српска држава и Црква у областима под османском влашћу. Посебно интензивна активност одвијала се на подручјима где су се сукобили српски интереси са бугарском Егзархијом.¹¹⁹ Током 1897. долази до формирања Српске Скопске митрополије са седиштем у храму Светог Спаса у Скопљу.¹²⁰ Српско-бугарски сукоби одвијали су се поводом Хиландара, храмова на подручју југа Србије, Косова и Метохије и Македоније. У овим догађајима значајно место заузимали су и православни храмови, чији су изглед, сликани програм и епархијска припадност могли да искажу и национални идентитет. То је условило и два основна вида активности – проучавање и борбу за заштиту старих црквених здања, која су представљала сведочанство српске прошлости на том простору, као и подизање и украшавање нових богослужбених места.

Једна од водећих државно-црквених активности у Краљевини Србији била је усмерена ка Хиландару. Хиландар је био најзначајнији српски манастир од веома великог угледа међу православним словенским становништвом у Османској империји. У Хиландару се осећало снажно деловање бугарске Егзархије, што је произвело бројне активности са тежњом да се у манастиру очува српски карактер. Манастиру је помагано финансијски, а обављају се и први рестауратоски

¹¹⁷ М. Коларић, *Њеознајно о њознајном*, Зборник за ликовне уметности Матице Српске 15, (Нови Сад 1979), 397–398.

¹¹⁸ Митрополит Михаило је наредио пресликавање свог и потрета кнеза Милоша: Н. М. Трифуновић, *Сјоменица длаженоујокојемом Архиејскоју Београдском и Мијројолију Српском Михаилу, њриликом ојкрића и освећења њејовој нађробној сјоменика*, Београд 1902, 16–18.

¹¹⁹ О општим околностима српско-бугарског сукоба: М. Војводић, *Пушјеви српске дијломајије*, Београд 1999, 90–106.

¹²⁰ Р. М. Грујић, *Скојска мијројолија, истјоријски њрејлег, у: Сјоменица српско-њравославној храма Свете Војородице у Скојљу*, 1835–1935, Скопље 1935, 251–252.

захвати.¹²¹ Попут Хиландара, било је актуелизовано и питање статуса и националног карактера манастира Дечана.¹²²

Српску јавност су узнемиравале и вести о прсликавању средњовековних портрета српских владара. Бранислав Нушић и Пера Тодоровић су обавестили српску јавност о „уништавању“ портрета цара Душана и и царице Јелене у Серу.¹²³

Значај формирања и присуства српских иконописаца на подручју Османске империје уочава Пера Тодоровић. Он, у оквиру предлога за српски национални рад на овом подручју, посебно издваја проблем српског иконописа: „У круг црквеног рада спада и иконарство. Ја сам то већ напомињао, како је Стара Србија преплављена грчким, руским па у новије доба чак и бугарским иконама. То треба пресећи. Тога ради основати у Светој Гори нашу иконарску школу и радионицу. То све дало би се извести полако, у тишини, без ларме и без обраћања ма коме за дозволу–ево како:

Ми имамо у Београду човека молера, истинскога уметника, који је то и делом посведочио. Сем сликања, он је специјално спремљен и у фотографији, дуго се тиме занимао и зна све начине модерна фотографисања. Бавио се практично и малањем храмова и прављењем икона и специјално је проучавао православно иконарство–дакле, за тај посао у сваком погледу врло спреман човек. Уз то зна добро грчки и вољан је да се лати овога посла –да навуче мантију, да оде у Свету Гору и да тамо у једном руском манастиру – има готов и манастир који хоће да га прими – да заседне и да почне израђивати иконе. Уз нашу припомоћ, он би почео поступно прибирати ученике око себе. Из овдашње наше цртачке школе ми би могли одабрати боље ђаке и слати их тамо да се у иконопису извецбају. Ти би људи доцније могли по целој Старој Србији (па и целом Балкану) вршити моловање цркава – (на дувару) и манастира. Радећи тако полако и опрезно, а уз нашу припомоћ, на Атосу би се поступно створила српска иконописна школа и радионица, у почетку с ручним штампаним машинама, а после и савршеније.“¹²⁴

Ослобођењем делова Јужне Србије и Македоније и њиховим припајањем територији Краљевине Србији, после Првог балканског рата, дошло је и до проширивања српске црквене организације. На новоприпојеном подручју, на коме делују и грчка, бугарска и румунска црква, активира се национални рад српског свештенства, а сликарски програми се подвргавају строгој контроли. Протојереј округа Брегалничког, Сима Буквић, чувши да је у селу Бресу код Штипа подигнута нова црква и да се ради живопис, одлази да га погледа. Сликара је већ био извео иконе: *Свети Стефан Дечански, Свети Прохор Пчињски и Свети Јован*

¹²¹ Н. Макуљевић, *Однос Србије и Хиландара у XIX веку, скици из културне историје*, у: *Осам векова Хиландара, историја, духовни животи, књижевности, уметности и архивској историји*, Београд 2000, 148–151.

¹²² Д. Батаковић, *Дечанско пишицање*, Београд 1989.

¹²³ П. Тодоровић, *Српска сликарство у Старој Србији – Успомене на краља Милана*, приред. Л. Перовић, Београд 1997, 57–58.

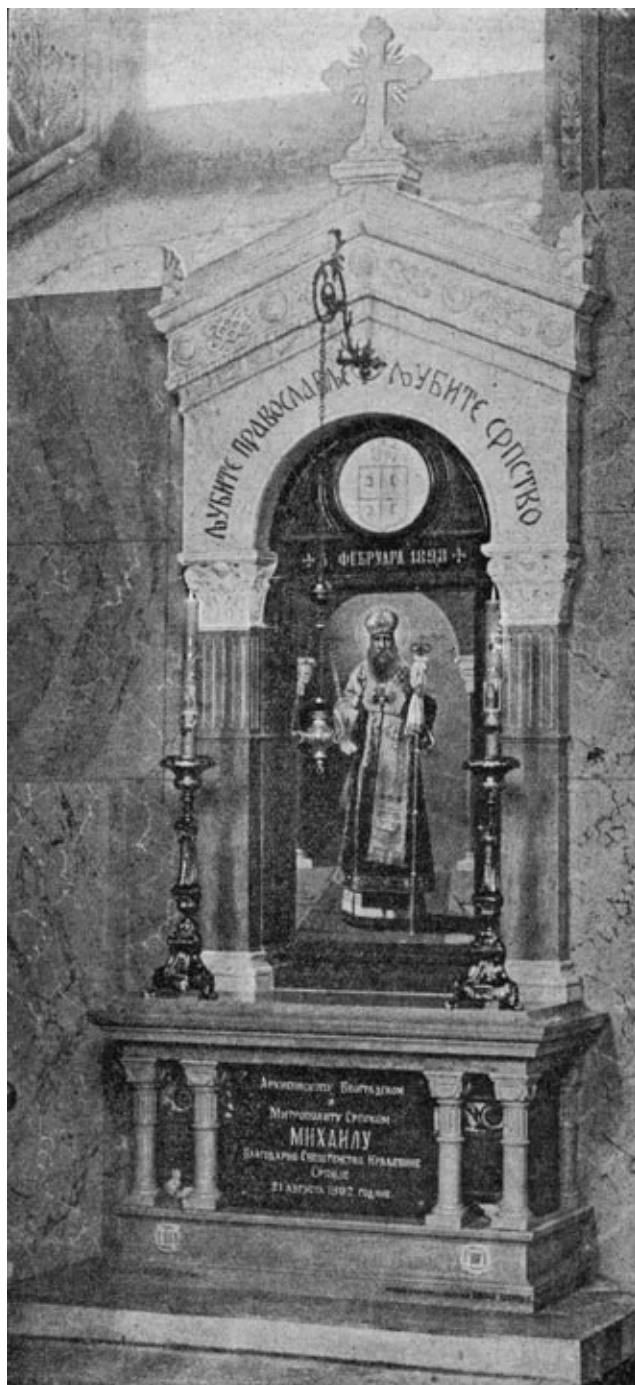
¹²⁴ П. Тодоровић, *Српска сликарство у Старој Србији – Успомене на краља Милана*, 95.

Рилски. На празном месту на иконостасу Буквић је наредио да се наслика „Свети Сава Архиепископ и просветитељ Српски“. Поред олтару налазио се натпис, на бугарском, који је говорио када је зидан храм и чијом помоћи. Протојереј је наредио да се текст препише на српски језик.¹²⁵

Национални рад, који је водила српска црква током XIX века, имао је утицаја на развој црквеног сликарства и архитектуре. У областима које је требало укључити у живот Цркве и Државе, подстицана је градња и осликавање цркава по решењима која су се примењивала на подручју Краљевине Србије. Овим се визуелно означавала припадност црквеној и територијалној организацији Краљевине. Сликаство и архитектура, стилски изразито различити од наслеђа на новоприпојеним територијама (првенствено Јужне Србије), јасно су о томе сведочили.

Сликарски програми, којима се од почетака формирања црквене организације на подручју Кнежевине, тада под јурисдикцијом Васељенског патријарха, уводе српски светитељи – прво свети Сава, говоре о тежњи за стицањем националне припадности и самосталности црквене организације. У годинама Краљевине Србије, са аутокефалном Црквом, национални програм се слободно развија и у функцији је активног националног рада који је Црква водила у областима источне и јужне Србије. Монументалне фигуре националних светитеља, са сценама из живота светог Саве и светог кнеза Лазара, илустровале су српску историју и предочавале је верницима. Национално је тако постало један од главних покретача за подизање цркава и важно усмерење при састављању сликарских програма.

¹²⁵ АС–МПс–ц, г. 1914, Б–3303.



Сл. 18. Споменик митрополиту Михаилу, Саборна црква у Београду, 190



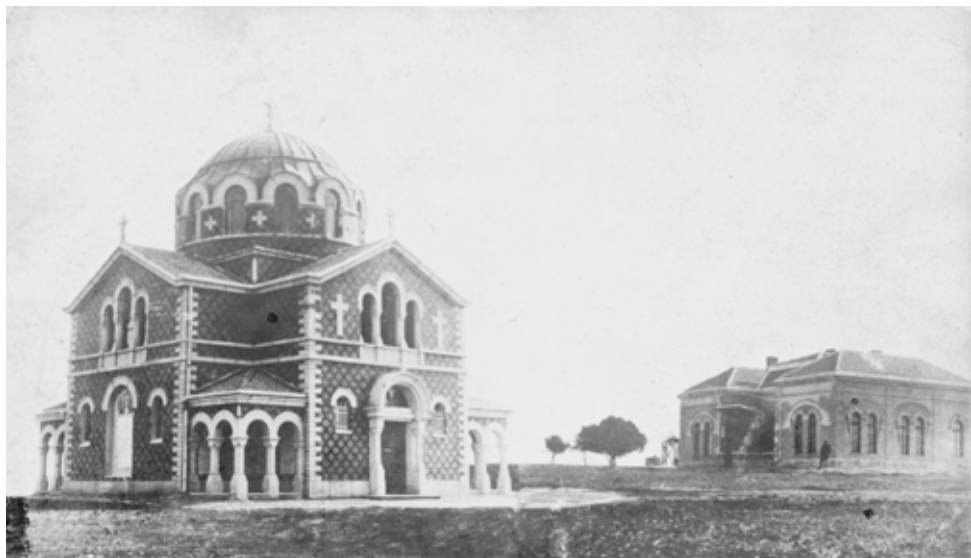
СРПСКО ПОДВОРЈЕ У МОСКВИ.

Сл. 19. Српско подворје у Москви



Сл. 20-21. М. Марковић, Св. Симеон и Св. Сава, иконостас цркве у Михајловцу,

Сл. 22 (горе десно). Спомен црква Н. Рајевском, Горњи Адровац



Сл. 23. М. Марковић, Свети Сава мири браћу, зидна слика, манастир Буково



Сл. 24. М. Марковић, Српски светитељи, источни зид припрате, манастир Буково



Сл. 25. М. Марковић, Св. Стефан Дечански и Св. цар Урош, зидна слика, манастир Буково



Сл. 26. М. Марковић, Св. краљ Милутин, зидна слика, манастир Буково



Сл. 27. М. Марковић, Св. мајка Ангелина, зидна слика, манастир Буково



Сл. 28. Св. Симеон, иконостас, Саборна црква у Неготину.



Сл. 29. Св. Сава, иконостас, Саборна црква у Неготину

ДРУШТВЕНИ ЗАХТЕВИ

Валтровић и Милутиновић

На развој црквеног сликарства и архитектуре у Краљевини Србији утицали су и познаваоци старе српске уметности који су, као интелектуална елита свога доба постајали и теоретичари савремене црквене уметничке праксе.¹ Њихова знања и схватања су, у времену где се на истористичким основама тежило за јасним изражавањем националног, била веома утицајна.²

Свест о потреби истицања националног развијала се током XIX века, а доба средњег века се сматрало „златном“ епохом из које су се црпље поуке. Потреба за изградњом националне културе условила је истраживање и коришћење старих образаца. На том задатку често су се у једној личности стицали и истраживач старина и стваралац. Међу првима тако су деловали Димитрије Аврамовић и Андреј Дамјанов. Аврамовић је хтео да испита стари српски живопис и у њему пронађе моделе костима за историјско сликарство.³ Оставио је за собом књижевне радове, плод својих истраживања. Андреја Дамјанов скицирао је Манасију да би удовољио захтевима грађана Смедерева.⁴ Тако су истраживачи који су се залагали за примену старих, првенствено архитектонских, начела у уметности, постали и најзначајнији теоретичари црквеног сликарства и архитектуре у Краљевини Србији, а њихова научна дела су служила и као теоријске основе за савремену визуелну праксу.

Водећа личност у друштвеном животу Краљевине Србије, у области историје уметности и археологије, црквеног сликарства и архитектуре, био је Михаило Валтровић. После студија архитектуре, које је завршио у Карлсруеу (1861–1865) на Политехничкој академији,⁵ вратио се у Србију и узео активно учешће у друштвеном животу. Предавао је моделовање, физику и орнаментско цртање у реалци.⁶

¹ О односу историје уметности и уметничких теорија: Н. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, München: Fink 2001.

² Н. Макуљевић, *Уметности и национална идеја у XIX веку: сисџем евројске и срјске визуелне кулџуре у служби наџије*, Београд 2006.

³ *Класицизам код Срба*, 3, Београд 1966, 373.

⁴ Л. Павловић, *Зиданје цркве Св. Георјија у Смедереву љоловином XIX века*, у: *Неки сјоменници кулџуре, осврџи и зайажања*, V, Смедерево 1975, 116–117; 130–131.

⁵ Љ. Мишковић–Прелевић, *Раг Драјуџина Милуџиновића и Михаила Валџровића на снимању средњовековних сјоменника у Србији*, Излоси Српског ученог друштва, Београд 1978, 94.

⁶ Н. Симић, *Петар Убавкић*, Београд 1989, 31.

Валтровић се 1869. одазвао и на позив Српских новина да изнесе примедбе на програм Велике школе. Он је коментарисао програм техничког одсека и већ ту изложио, у оквиру задатака школе, и своје идеје о црквеном градитељству: „Техничка школа треба... духовно да подејствује на подизању старих наших цркава достојних сестара но што су ти нови грађевински измети, који се ките именом цркве. Нека је техничкој школи остављено да пробуди у стварајућим уметностима српски дух.“⁷ На Великој школи предавао је архитектуру од 1875. до 1880. и археологију од 1882. до 1903.⁸ где је сигурно могао студентима да пренесе и своје идејне тежње у савременој градитељској пракси. Био је покретач и уредник *Стиаринара* од 1884. до 1907. и чувар Народног музеја од 1881. до 1905. Један је од зачетника археологије у Србији⁹ и веома угледни слободни зидар. За потребе Српског уметничког друштва, као један од чланова, Валтровић је са Драгутином Милутиновићем започео истраживања српских старина.

Драгутин Милутиновић, син Симе Милутиновића Сарајлије, завршио је политехнику у Карлсруеу. У Србију се вратио 1867. и радио у Министарству грађевина до 1882. када је постао професор Велике школе.¹⁰ На Великој школи је, као Валтровићев наследник, предавао архитектуру, грађевинске конструкције, пројектовање јавних и приватних зграда и иконостаса. На том месту је остао све до смрти 1900.¹¹ Сачуван је Милутиновићев наставни програм који сведочи да је педагошки рад наставио на начин на који га је започео Валтровић. У програму Милутиновић истакнуто место даје црквеној архитектури: „За нас Србе је црквена архитектура можда важнија но ма за који народ; јер њеним изучавањем престаћемо тумарати по туђим црквеним стиливима.“ Милутиновић је у наставу увео и предмете *Историја уметности* и *Византијски стил*. Велики је значај његовог и Валтровићевог деловања на Великој школи. Они су усмеравали младе архитекте ка примени модела средњовековне архитектуре у савременој градитељској пракси и активно учествовали у стварању националне школе архитектуре. Управо су Милутиновићеви ученици, Милорад Рувидић, Бранко Таназевић, Јелисавета Начић и Пера Поповић, истакнути архитекти српско-византијског стила.¹²

⁷ С. Богдановић, *Почеци настјаве историје уметности на високим школама у Београду*, у: 150 година Филозофског факултета, Зборник Филозофског факултета, (Београд 1990), 107–108.

⁸ С. Богдановић, *Михаило Валтровић*, Свеске друштва историчара уметности Србије I, (Београд 1977), 3–6.

⁹ Д. Срејовић, *Михајло Валтровић*, Енциклопедија ликовних уметности 4, Загреб 1966, 488; М. Милинковић, *Михаило Валтровић и оснивање катедре за археологију*, 150 година Филозофског факултета, Зборник Филозофског факултета, (Београд 1990), 189–195.

¹⁰ Љ. Мишковић–Прелевић, *Раг Драгутина Милутиновића и Михаила Валтровића на снимању средњовековних споменика у Србији*, 94.

¹¹ Ј. Милићевић, *Развој настјаве архитектуре на високим школама у Србији*, Зборник Филозофског факултета XIII–I, (Београд 1973), 190–191.

¹² С. Богдановић, *Почеци настјаве историје уметности на високим школама у Београду*, 113–117.

Милутиновић је и писац прегледа светског и српског сликарства *О сликарству с особитим погледом на сликање њризора из живога српског народа и Сликарство у служби вере као средство за неовање лица*. У делу *О сликарству...* он пише и о проблему православности и традиције у црквеном сликарству, у сагласности са ставом Михаила Валтровића у познатој полемици око слика Ђорђа Крстића, а у српском сликарству XIX века види претечу великог доба српског сликарства. Милутиновић је текстове објављивао и у Виделу, часопису Српске народне странке.¹³

Први заједнички рад Валтровића и Милутиновића везује се за 1867, за оснивање Дружине за археологију и етнографију на балканском трополу.¹⁴ Њихова главна делатност почиње после 1871. када су кренули на теренска истраживања, на којима су обиђене споменике снимали. Радили су цртеже основа и пресека, изгледе фасаде, детаље архитектуре, опште изгледе унутрашњости и копије фресака. Резултате својих научних путовања, уз извештаје који су били публиковани у *Гласницима Српског научног друштва*, приказивали су на „изложима“ у *Српском научног друштву* 1874, 1875, 1877, и 1878.¹⁵ Валтровић се и касније бавио истраживањем старина, а 27. октобра 1889. отворио је са Милутиновићем, поводом другог скупа Академије, изложбу снимака старе српске архитектуре, скулптуре и живописа. Приликом отварања изложбе, истакао је потребу за наставком започетих истраживања на која је сам био подстакнут школовањем.¹⁶

Рад на проучавању српских старина, иако започет још почетком XIX века, први су систематично започели Валтровић и Милутиновић, и захваљујући томе постали најбољи познаваоци старије црквене уметности у Србији.¹⁷ Њихово знање о старој уметности било је од изузетне важности у времену када је српска држава интензивно обликовала сопствени национални и културни идентитет. Знања прошлости коришћена су широм Европе, а у складу са овим истористичким духом, и у изградњи и украшавању новијих црквених објеката Краљевине Србије.

Милутиновић, више окренут пројектовању, резултате истраживања применио је и у пракси. Док је радио у Министарству грађевина, израдио је типска решења за цркве. Михаило Валтровић постао је најутицајнија личност Србије за проблеме историје уметности и архитектуре, а његове идеје Милутиновић је увек подржавао.

¹³ *Истио*, 117.

¹⁴ С. Богдановић, *Михаило Валтровић и Драгишин Милутиновић као истраживачи српских старина*, Излози Српског научног друштва, (Београд 1978), 22.

¹⁵ Л. Мишковић–Прелевић, *нав. дело*, 95–99.

¹⁶ С. Богдановић, *Михаило Валтровић и Драгишин Милутиновић као истраживачи српских старина*, 69

¹⁷ О истраживању српских старина: С. Богдановић, *Михаило Валтровић и Драгишин Милутиновић као истраживачи српских старина*, 7–81.

У црквеном сликарству, које је по његовом суду било у кризи,¹⁸ Валтровић, који је био упознат са савременим токовима европског сликарства и импресионизмом,¹⁹ пратио је и подржавао напоре Ђорђа Крстића од почетка његовог рада у Србији, по повратку у земљу са школовања. Он је стао у одбрану Крстићевог рада поводом иконе *Смрти кнеза Лазара*, бранио га је од напада Николе Марковића, када је предао иконе за цркву у Старом Ацибеговцу,²⁰ а био је и у комисији за пријем његових икона за цркву светог Марка у Београду.²¹ О његовом раду редовно је и писао. У *Стражилову* је 1886. писао о Крстићевом раду за нишку Саборну цркву, у *Насиљавнику* је 1892. писао о слици *Свети Сава блајосиља Српчад*, што је прештампано и у *Веснику Српске цркве* 1893. Године 1895. пише о Крстићевом раду за Чуруг, а у *Бранковом колу* 1901. о *Паду Сјалаћа*²² и о слици *Тебе Боја хвалим*.²³

Валтровић се у потпуности залагао за симболистичку обнову црквеног сликарства какву је на својим сликама желео да оствари Крстић. Управо су симболистичка начела одговарала његовом схватању уметности: „Сликарски рад не мора да задобије само око, да пластичношћу поглавито плени гледаоца; њему је прво да садржином својом слогом представљенога и складом боја, преко чула покрене ум... Стога су они (сликари) неоспорно првенство и пуну важност на радовима својим признавали својствима боје. Разни ступњеви жара њена, дубина и сјај, ведрина и прозачност њена, били су им средства којима су исписивали не стварност, но управо само одсјај представљенога“.²⁴ Како је Валтровић био веома утицајан и изгледа близак владајућим круговима, успевао је увек да се избори за своје ставове.²⁵ Као чувар, у просторијама Народног музеја изложио је, од 4. до 13. марта 1901, Крстићев *Пад Сјалаћа*, што је запажено и оцењено као јавно истицање и пропагирање Крстићевог сликарства.²⁶

У теоретским радовима Валтровић се залагао за истористичку обнову старе српске архитектуре. Пројектовао је, осим црквених грађевина, и иконостас са

¹⁸ М. Јовановић, *Црквено грађињелство и сликарство новијеј доба*, Београд–Крагујевац 1987, 133.

¹⁹ *Реч којом је проф. Мих. Валтровић отворио уметничку изложбу 20. септ. 1898. у Београду*, у: *Изложбе у Београду 1880–1904*, Београд 1985, 92–93.

²⁰ АС–МПс–ц, г. 1886, 3210.

²¹ АС–МПс–ц, г. 1888, 3220.

²² М. Коларић, *Изложбе у Београду 1880–1904*, 22–23, 32, 46, 65, 120; *Професор Валтровић о слици Крстићевој „Св. Сава блајосиља Српчад“*, *Весник Српске цркве* III, (Београд 1893), 292–294.

²³ М. Валтровић, *Тебе Боја хвалим*, *Бранково коло* 47, (Сремски Карловци 1906), 1493–1494.

²⁴ *Св. Сава блајосиља Српчад*, *слика Ђорђа Крстића*, *Изложбе у Београду 1880–1904*, 47.

²⁵ У штампарији Напредне странке, прокраљевске партије, штампало је свој рад: М. Валтровић, *Православност и данашњем црквеном живојису у Србији*, Београд 1886. (штампарија Напредне странке)

²⁶ Б. Поповић, *Отварање галерије слика у Народног музеју – „Пад Сјалаћа“*; *Слика Ђ. Крстића*, *Изложбе у Београду 1880–1904*, Београд 1985, 116–119; М. Величковић, *Народни музеј за време управе Михаила Валтровића*, *Зборник Народног музеја VIII*, (Београд 1975), 639.

иконама Крстића за цркву у Чуругу и предлагао је Илариону Руварцу да осмисли олтарску преграду манастира Гргетега.²⁷ На првом састанку новооснованог Друштва за уметност Валтровић је 12. јануара 1883, у просторијама Грађанске касине, одржао предавање *Колико сѝара срѝска уметности може за образац да ѝслужи новој*.²⁸ Залагао се за даља истраживања старих српских споменика и примену њихових образаца у савременој уметности: „Велика би и знатна била и практична корист од изучавања и сазнавања тих стварова јер би били драгоцени образци за данашње српско црквено и световно неимарство: за орнаментику у дому и у радионицама; за црквени живопис и за разне друге радове Србина уметника и занатлије. Употребљавање старих српских уметничких облика попуњавало би и крепило народно осећање и свест, пробуђена већ и подржавана другим одабраним средствима“.²⁹

Истакнуту улогу је Валатровић имао и приликом најважнијих државних церемонија. За крунисање краља Александра Обреновића у Жичи израдио је спомен медаљу³⁰ и Орден кнеза Лазара. Овај орден су касније преузели и носили и Карађорђевићи који су га и у грб свога дома уградили.³¹ За краља Александра Обреновића израдио је 1891. и нацрт заставе – поклоне Хиландару.³² Био је председник одбора за дочек и крунисање краља Петра³³ у чему је и учествовао. Тада је, потпуно у складу са својим истористичким опредељењем, формулисао државне церемоније и радио је на нацрту инсигнија. Валтровић је био и члан жирија на конкурсима за Оплепац.³⁴ Његова истраживања старе српске уметности и тежње за њеном применом изгледа су, после доласка на власт краља Петра, потпуно дошле до изражаја. Валтровић је вероватно био и главна личност која је у потпуности истористички аранжирала најважније државно-краљевске церемоније. Одлучивао је о виду крунидбеног церемонијала, наручивао владарске тронове, пројектовао инсигније. Вероватно је имао и великог утицаја на формулисање конкурса за Оплепац, у чијој су унутрашњости Валтровићева залагања за обнову средњовековних камених олтарних преграда, већ спроведена у Чуругу, дошла до потпуног изражаја. Валтровић је био и активни стваралац у најрепрезентативнијим формама српске истористичке обнове за коју се и теоретски залагао. У оквиру национално-југословенског програма (за који се залагао

²⁷ Види Валтровићево писмо И. Руварцу од 30. XII 1894: Архив САНУ 5746.

²⁸ Н. Симић, *Пејтар Удавкић*, 133.

²⁹ М. Валтровић, *Крајња реч о неким сѝарим срѝским црквеним сѝоменицима*, Бранково коло 14, (Сремски Карловци 1898), 439.

³⁰ Н. Тодоровић, *Југословенске и иносѝране медаље*, Београд 1964, 54.

³¹ Н. Симић, *Пејтар Удавкић*, 248–249.

³² С. Богдановић, *Михаило Валѝировић и Драѝуѝин Милуѝиновић као истрѝживачи срѝских сѝарина*, 80.

³³ Д. Живојиновић, *Краљ Пејтар I Карађорђевић (2)*, Београд 1990, 42, 75–79.

³⁴ М. Јовановић, *Оплепац*, Топола 1989, 27–29.

још 1898)³⁵ и прославе стогодишњице Првог српског устанка радио је нацрте за медаље³⁶ и покренуо идеје Прве југословенске уметничке изложбе.³⁷

Као познавалац и истраживач старе српске уметности, Михаило Валтровић се у потпуности залагао за успостављање јачих веза са средњовековном традицијом. У споменицима, које је обилазио, Валтровић је налазио правила развоја будуће српске архитектуре. Од почетних истраживања и знања, која је стекао на школовању, временом је формулисао етапе развоја старе српске архитектуре. У последњој етапи, од средине XIV до средине XV века, са Милутиновићем је препознао српско-византиски стил за чију ће се обнову у архитектури залагати.³⁸

Карактеристике српско-византијског стила Михаило Валтровић је изнео у приступном говору Српској Краљевској Академији: „У украсу ових цркава (српско-визант.) лежи најјача страна и снага тадашњег неимарства. Што није могло да изведе новог у целом схваћању грађевина; у распореду, и спољном изгледу, то је тражило да богато надокнади обилним и украсним шарамма од преплета и листова, по довратницима, допрозорницима, луковима око прозора, и веома украсно сложеним већим и мањим ружама испод лукова, који на шараним стубовима стоје и северну, јужну и источну страну кракова красе. Ови разноврсни, од камена резани украси, уз лепу и правилну измену осталог градива, по слојевима, уз црвену опеку, жућкаст или зеленкаст тесаник и бели малтер дају овим црквама особиту драж.“³⁹ У средиште српско-византијског стила ставио је Каленић и Лазарицу у Крушевцу, за чију ће обнову 1887, као председник комисије, коју су сачињавали и Бугарски и Душан Живановић, и дати решења.⁴⁰ Овај рад имао је великог утицаја на развој црквене архитектуре, а Лазарица ће већ од девете деценије постати незаобилазан узор српске црквене архитектуре.

У средњовековном живопису Валтровић није наишао на њему прихватљиве ликовне обрасце, осим у сликарству Жиче, али је зато био привучен иконографијом – „богатством мисли“, коју је по његовом мишљењу, у савремено сликарство успешно пренео Ђорђе Крстић.

³⁵ Реч којом је проф. Мих. Валтровић ојворио уметничку изложбу 20. септембра 1898. у Београду, преузето из *Искре* 19, Београд 1898, Изложбе у Београду 1880–1904, 90.

³⁶ Р. Столица, *Бечки медаљери и њихове радионице у реализацији идејних нацрта за српска и црногорска одликовања XIX и почетка XX века*, Свеске Друштва историчара уметности Србије 16, (Београд 1985), 37.

³⁷ Д. Тошић, *Михаило Валтровић као истраживач идеје о оснивању Југословенске уметничке галерије*, Саопштења републичког завода за заштиту споменика културе Србије XV, (Београд 1983), 297–310; Н. Симић, *Петар Удвскић*, 321–326.

³⁸ С. Богдановић, *Михаило Валтровић и Драгућин Милутиновић као истраживачи српских старина*, 80.

³⁹ М. Валтровић, *Појед на стару српску црквену архитектуру*, Глас Српске краљевске академије XVII, (Београд 1889), 31.

⁴⁰ АС–МПс–ц, г. 1887, 3213.

Цењен и угледан у Краљевини Србији, Валтровић је био позиван да буде члан комисија, које су оцењивале црквене радове или одлучивале коме треба да припадне израда иконостаса, као на пример за Буково 1884, када је одбацио пријаве Саве Радоњића и Павла Чортановића.⁴¹ Валтровић и Милутиновић су били и чланови комисије за преуређење Новог гробља.⁴² У свом прегледу уметности у Срба, који је 1899. написан на немачком, уочио је да се оновремена црквена архитектура приближава старим српским обрасцима и да се истичу архитекти Јован Илкић, Светозар Ивачковић и Душан Живановић. Од сликара похвалио је рад Ђорђа Крстића у црквеном сликарству и иконостас у Нишу.⁴³

Валтровић је био и члан одбора за уметност Српског ученог друштва. На позив црквене општине у Старом Бечеју, да јој се предложи сликар за рад на иконостасу, овај одбор препоручио је Стеву Тодоровића, Николу Марковића, Ђорђа Крстића, Ђоку Миловановића, Новака Радонића, Пају Јовановића, Николу Машића,⁴⁴ док је управа предложила и Лазара Крцалића.⁴⁵

Активан однос према савременом црквеном стваралаштву Михаила Валтровића плод је идеја историзма које је још као студент прихватио. Премда није био први, који је деловао са тих позиција, остварио је својим радом најјачи теоретски утицај у Краљевини Србији. Критиковао је старије истраживаче попут Феликса Каница, а његов научни ауторитет био је неприкосновен. Архитекта по образовању, дао је стваралачки допринос и развоју црквене уметности на иконостасу у Чуругу, где је остварио и своја теоријска залагања. Обнова средњовековља за њега је представљала пут до изражавања националног што се првенствено морало спроводити у архитектури. Национална обнова, која је од краја XVIII века у Европи била једна од компоненти архитектонског истраживања, у Краљевини Србији нашла је у Валтровићу свог главног теоретичара који је у потпуности деловао у складу са политичким и културним тежњама друштва свога доба.

Научна и културна јавност

У конституисању културне климе и друштвених захтева у области визуелне културе, важно место заузима научна и културна јавност која је значајну пажњу посвећивала проучавању и разумевању старина.⁴⁶ Уз Валтровића и Милутиновића, њу су у Србији чиниле и друге личности које су проучавале стару уметност и утицале на развој савременог црквеног сликарства и архитектуре.

⁴¹ АС–МПс–ц, г. 1884, 3202.

⁴² АС–МПс–ц, г. 1883, 3197.

⁴³ М. Валтровић, *Уметности код Срба*, Бранково коло 14–15, (Сремски Карловци 1906), 460–470.

⁴⁴ М. Јовановић, *Српско црквено традиционално и сликарство новијеј доба*, 160.

⁴⁵ Архив САНУ, СУД 1886/6

⁴⁶ Види: F. Haskell, *History and its Images, Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press (1993) 1995, 304–360.

Највећи утицај у области истраживања старина, у археологији, историји уметности и етнологији, пре појаве и паралелно са деловањем Михаила Валтровића, у Краљевини Србији имао је аустријски истраживач Феликс Каниц. Путујући кроз Србију, од краја шесте деценије XIX века, истраживао је њено наслеђе, и оставио значајне путописне белешке и бројне цртеже са мотивима из живота и културе Србије XIX века. Био је упознат са најистакнутијим личностима, а његово дело данас представља, свакако, и један од најважнијих извора за проучавање српског црквеног сликарства и архитектуре.

Истражујући стару српску уметност, Каниц се залагао за њену обнову у младој српској држави. Сматрао је да је то исправан пут који ће довести до поновног успона српске архитектуре. Каниц је био уверен да ће се имена нових архитеката изједначити са именом „Вите Которанина“.⁴⁷ Црквену архитектуру Србије размотрио је и описао у делу *Serbiens byzantinische Monumente*, које је одмах преведено на српски.⁴⁸ Каниц је критиковао архитектуру цркава које су се подизале по „западњачким“ принципима, попут београдске Саборне, и подржавао архитектуру цркве Андреје Дамјанова у Смедереву. Он је, као пријатељ Кнеза Михаила, имао и личног утицаја на развој архитектуре. Како сам сведочи, утицао је на Кнеза Михаила да донесе закон по коме су се цркве морале градити у византијском стилу: „Кнез Михаило, пошто сам му 1862. указао на лепоту старих српских цркава у византијском стилу и уверио га да њихови облици најбоље одговарају источном култу, објавио је указ који је за нове цркве допуштао само њихову примену“.⁴⁹ То је, највероватније, Закон о црквеним властима из 1862. у коме заиста постоји таква одредница. Рад на обликовању црквене архитектуре у Краљевини Србији не може се потпуно оценити ако се не узме у обзир и Каницово лично деловање на путовањима. Људима које је сретао засигурно је преносио и своје идеје. Његови доласци били су организовани. Упознавао је најзначајније људе „похођених места“, међу њима и председнике општина и окружне инжењере–архитекте. Често су заједно обилазили старине и сигурно им је, у живом разговору пред споменицима, који су требали да постану узор савременицима, ватрено износио и своје идеје, идеје историзма.

Истраживањем српских старина бавио се и Милан Ђ. Милићевић. У путописним белешкама писао је и о црквеним грађевинама.⁵⁰ У доба израженог интересовања за моравске споменике, цркве српско-византијског стила, објавио је и монографију Каленића.⁵¹

⁴⁷ Д. Медаковић, *Феликс Каниц и Срби, Истраживачи српских старина*, Београд 1985, 221.

⁴⁸ F. Kanitz, *Serbiens byzantinische Monumente*, Wien 1862; Ф. Каниц, *Византијски споменици во Србији*, Беч 1862.

⁴⁹ Ф. Каниц, *Србија – земља и становништво 2*, Београд 1985, 547.

⁵⁰ М. Ђ. Милићевић, *Краљевина Србија*, Београд 1884.

⁵¹ М. Ђ. Милићевић, *Манастир Каленић*, Београд 1897.

Стара српска уметност заокупљала је и пажњу Боже Николајевића, сина истакнутог политичара Светомира Николајевића. Као стипендиста краља Милана докторирао је историју уметности у Хајделбергу 1901. са темом *Српска црквена архитектура у средњем веку*. Ту је приказао српску средњовековну архитектуру и као најзначајније српске храмове средњег века истакао у тексту и ликовним прилозима Студеницу, Жичу, Дечане, Каленић, као и Руденицу и Нерезе.⁵² Приликом отварања катедре за историју уметности на београдском универзитету, Николајевић је био њен први доцент (1905–1908). Са катедре је отишао као династички противник – обреновићевац.⁵³ Са наследником на катедри, Владиславом Петковићем, водио је полемику.⁵⁴ Историју уметности Б. Николајевић је предавао и на Уметничко-занатској школи.⁵⁵ Подржавао је Валтровићеве ставове о савременом црквеном сликарству. Када се 1906. огласило удружење црквених сликара, које је требало да заустави рад „непозваних лаика“ у тој области, Николајевић га је подржао. Тада је истакао вредност рада Димитрија Аврамовића и Ђорђа Крстића у црквеном сликарству и заложиио се да се израда икона поверава само „академским уметницима“, који би је унапредили, јер „нигде нема тако много ружних икона као у Србији“. Тадашња пракса сликара да препродају право на рад у цркви, доводила је до продукције икона невелике вредности. Такав је случај са иконостасом у Паланци. Црквено сликарство, сматрао је Николајевић, мора бити уметнички вредно, мора се радити с љубављу. Оваквог уметника видео је у Стевану Алексићу и његовом раду у новосадској Саборној цркви. Супротност њему нашао је у Паји Јовановићу. Сматрао је да иконостасе треба да слика више сликара. Богородицу ће увек најбоље насликати Стева Тодоровић или Урош Предић, али ће зато неко други израдити остале иконе. Залагао се и за јавно излагање радова пријављених на конкурсе за иконостасе. У старом српском сликарству видео је несавршене облике и композиције, са изузетком живописа у Жичи.⁵⁶ Истицао је неопходност и корисност систематског проучавања старог српског сликарства.⁵⁷

Текстове из историје уметности, првенствено српске средњовековне, Николајевић је публикувао у часопису *Дело*, у којем 1905. објављује текст *Византијска уметност*. Током 1906. пише о *Мирослављевом јеванђељу*, а 1907, поводом књиге Покришкина о српској архитектури од XII до XVII века о Манасији

⁵² В. S. Nikolajewitsch, *Die Kirchliche Architektur der Serben im Mittelalter*, Belgrad 1902; Б. Николајевић, *О српској црквеној архитектури у средњем веку*, Београд 1905. (непопун превод докторске дисертација са немачког)

⁵³ Б. С. Николајевић, *Из минулих дана*, Београд 1986, 94, 101; *Катедра за историју уметности, Сјој година Филозофској факултету*, Београд 1963, 263–266.

⁵⁴ С. Б. Николајевић, Предговор, у: Б. С. Николајевић, *Из минулих дана*, XV.

⁵⁵ *Изложбе у Београду 1904–1911*, Београд 1990, 80.

⁵⁶ *Црквено сликарство*, Бранково коло 16–17, (Сремски Карловци 1906), 540–542.

⁵⁷ Б. С. Николајевић, *Ликови српских владоца, један њредпој Српској академији наука*, Бранково коло 16–17, (Сремски Карловци 1907), 447–432.

и о Рафаелу, о српској црквеној архитектури.⁵⁸ Публиковао је и дело *Бојородица у уметности* 1906. О црквеном сликарству писао је поводом излагања Уроша Предића на четвртој изложби Ладе. Његов став о Предићевим иконама неповољан је: „Оне, покрај свеколике ваљаности, нису дубље уметничке творевине.“ У њима је видео вешто извођење, али не и инспирацију. „Оне нису, изгледа ми, потекле из довољне испирације, и више су плод сликарева теоретисања, но одушевљења. Г. Предић је као иконограф и цепидлака; држећи се одвећ строго источне православне иконографије, он споља продужује традицију своје цркве, не прожимљујући довољно своје сцене и фигуре оним верским убеђењем, које је сликама византијских и старих српских зографа, поред свих теолошких мана, придавало величину и посвету правих икона. То је, уосталом, заједнички недостатак свих наших сликара, кад малају за цркву; изузетак је, донекле, чинио Ђока Крстић.“⁵⁹

О средњовековној архитектури писао је и Андра Стефановић, инжињер министарства грађевина и професор на Великој школи.⁶⁰ Он је у *Српском књижевном гласнику* писао о старој српској архитектури и залагао се за њену примену: „Већи значај тих старина је у томе што ће та прикупљена, сређена, проучена, па и публикована грађа послужити као образац, основица развићу савремене црквене па и профане архитектуре, која ће нудити више мање српско обележје. Уметничких мотива, као и остале грађе, има толико, да се сигурно ово може извести.“⁶¹ Андра Стефановић је током 1887. и 1888. као студент боравио у Каленићу.⁶² Цртеже Каленића, општег изгледа и детаља, публиковао је у *Српском техничком листу* 1890.⁶³ Стефановић је 1912. био на челу одбора за рестаурацију Каленића. Намера одбора била је да све розете и кубе врати у првобитно стање.⁶⁴

Уз Валтровића, Милутиновића и Николајевића, о средњовековном сликарству и архитектури писао је, поводом пројекта новосадске гимназије, и Милоје Васић⁶⁵ који се у профаној архитектури залагао за обнову националног стила.⁶⁶

Током 1906. у Србију је стигао византолог Габријел Мије кога су на обиласку цркава пратили Владимир Петковић, професор историје уметности

⁵⁸ Б. С. Николајевић, *О минијатурирама Мирослављевој јеванђеља*, Дело, књ. 41, св. 2, (Београд 1906), 208; Б. Николајевић, *О српској црквеној архиепископији*, Дело, књ. 42, Београд 1907, 49; Исти, *Рафаел*, Дело, књ. 42, Београд 1907, 214, 386; Исти, *Рафаело*, Дело, књ. 43, (Београд 1907), 102; Исти, *Манасијир Манасија*, Дело, књ. 43, 44, (Београд 1907), 347, 99.

⁵⁹ *Изложбе у Београду 1904–1911*, 135–136.

⁶⁰ Б. Несторовић, *Андра Стефановић*, Енциклопедија ликовних уметности 4, Загреб 1966, 322.

⁶¹ А. Стефановић, *Спшара српска црквена архиепископија и њен значај*, Српски књижевни гласник IV, (Београд 1903), 302–303.

⁶² М. Ђ. Милићевић, *Манасијир Каленић*, 18.

⁶³ Српски технички лист, 1890.

⁶⁴ *Рестаурација Каленића*, Весник Српске цркве I, (Београд 1912), 90.

⁶⁵ М. Васић, *О развоју иконографије Христља и Бојородице*, Весник Српске цркве VII, VIII, IX, (Београд 1895), 660–669, 740–755, 846–855.

⁶⁶ М. Васић, *Новосадска гимназија*, Бранково коло 11, (Сремски Карловци 1898), 337–340.

на Београдском универзитету, и архитекта Пера Поповић.⁶⁷ Резултате својих дотадашњих истраживања Петковић је објавио у студијама о Жичи које су излазиле и у *Веснику Српске цркве*.⁶⁸ Његов рад, који се заснивао и на научним резултатима претходних истраживача, доносио је и цртеже фресака Михаила Валтровића, Пашка Вучетића и Бранка Таназевића.⁶⁹

Научне дисциплине које су формирале младе ствараоце и утицале на њих у области црквеног сликарства и архитектуре око 1906. биле су већ сасвим развијене. На Филозофском факултету у Београду историју уметности предавао је Божа Николајевић, а заменио га је Владимир Петковић, док је византологију предавао Драгутин Анастасијевић. На Техничком факултету у Београду, на коме су утемељивачи наставе архитектуре били Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић, пројектовање јавних грађевина предавао је Драгутин Ђорђевић. Милорад Рувидић предавао је историју архитектуре и Византијску архитектуру, Никола Несторовић науку о стиловима, а Бранко Таназевић орнаментiku и декорисање у боји као и моделисање и уређење вароши.⁷⁰ После смрти Драгутина Милутиновића, архитектуру је предавао Милан Капетановић, а на архитектонском одсеку предавали су још и Андра Стевановић, Драгутин Ђорђевић и Никола Несторовић. На Техничком факултету пројектовање црква заузимало је важно место, а сачуван је и *Темај за стиудентие за ѿројекаѿ једне ѿ православне цркве из 1889–90*.⁷¹

Светозар Стојановић у делу *Српски неимар* (1912), бавећи се савременим архитектама и њиховом делатношћу, истиче рад Светозара Ивачковића, Димитрија Лека, Саве Димитријевића, Јована Илкића, Јоце Новаковића и Косте Јов. Јовановића. Уз приказ рада савременика, износи и ставове о старој српској архитектури: „Тај наш стари, српски неимарски стил, најимпозантније је оличен у цркви Лазарице у Крушевцу, као и на свим многобројним задужбинама Деспота Стевана.“ Стојановић се залаже и за примену овог стила у архитектури: „Циљ ми је да скренем пажњу нашим меродавним позваним факторима (архитектама), да они настану, те да се изведе на јавним садашњим грађевинама тај наш стари српски неимарски стил, наравно усавршен и модерном техником поткрепљен.“⁷²

⁶⁷ Б. Николајевић, *Из минулих дана*, Београд 1986, 101; С. Богдановић, *Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић као истраживачи српских сликарина*, 70–71; I. Stevović, *Gabriel Millet and Serbian Medieval Art*, у: G. Millet, *L'ancien art serbe: les églises*, Beograd 2005, V–XVII

⁶⁸ В. Петковић, *Жича*, Весник Српске цркве, (Београд 1911), 194, 296, 378, 720, 848, 962, 1054.

⁶⁹ В. Петковић, *Манастир Жича – историја*, Београд 1911; Исти, *Сјасова црква у Жичи*, Београд 1912.

⁷⁰ *Универзитетске власни и прејед ѿредавања за 1–ви зимски семестар 1906–1907. школске ѿдине*, Српске новине 221, (Београд 1. X 1906), 2; Српске новине 217, (Београд 27. IX 1906), 3.

⁷¹ Ј. Милићевић, *Развој наставе архитектуре на високом школама у Србији*, Зборник Филозофског факултета XIII–1, (Београд 1973), 197–207.

⁷² С. Стојановић, *Српски неимар*, Београд 1912, 10.

Српски технички листи, први стручни часопис, који се бавио проблемима савремених техничких радова у које је улазила и архитектонска делатност, излази у Београду од 1889. Текстови су пратили савремену техничку праксу. Објављивани су извештаји из Србије и иностранства, праћено је законодавство, а у њему места су нашла и теоријска дела, нпр. *Стара српска архитектура, њено обнављање и њена примена на црквене њрофане грађевине* Бранка Таназевића.⁷³ У *Српском техничком листу* излазили су и цртежи, основе, пресеци, изгледи фасада и општи изгледи типских планова за цркве Светозара Ивачковића. Уз сваку приказану цркву аутор, Ивачковић, објављивао је и објашњење архитектонске концепције. Ивачковић је између 1893. и 1895. предочио стручној јавности планове за цркве у Гунцатима, Жлни, Расници, Јарушици и цркву светог Николе на Новом гробљу у Београду.⁷⁴

Прикази делатности архитектата излазили су и у илустрованом календару *Орао*. У броју за 1879. доноси се план и приказ Преображенске цркве у Панчеву Светозара Ивачковића,⁷⁵ што је свакако доприносило успостављању нових модела у српској црквеној архитектури.

Активно учешће у формулисању савремене црквене архитектуре и сликарства, уз истраживаче старе уметности, узели су и књижевни радници и новинари. Својом делатношћу и утицајем писане речи ови посленици могли су да афирмишу или критички прикажу рад појединих сликара у најширим круговима. Таква делатност у Србији развијана је још од средине XIX века, када су у часопису *Шумадинка* публиковани текстови о значају црквеног сликарства, и препоручивани сликари за новоподигнуту цркву у Великом Градишту.⁷⁶ Са таквих позиција деловао је у другој половини века Ђорђе Малетић. Истакао се у полемици о православности, поводом рада Ђорђа Крстића у Нишу.⁷⁷ О сликарству, па и о иконама, писано је и поводом актуелних изложби. Рад Ђорђа Крстића штампа је пратила од његове изложбе 1880. Стеван Ђурчић је, пишући о овој изложби у *Српским Новинама*, *Јавору* и *Српској зори*, оценио Крстићеву икону *Христос на самрђи* као успешну интерпретацију старе ликовне теме.⁷⁸

Пolemика о православности, која се одвијала у српској јавности, нашла је свог одјека и у текстовима критичара *Одјека*. Позивајући се на Валтровићеву одбрану

⁷³ Б. Таназевић, *Стара српска архитектура, њено обнављање и њена примена на црквене и њрофане грађевине*, Српски технички лист 7, (Београд 1909), 50.

⁷⁴ С. Ивачковић, *Црква у селу „Расници“*, Српски технички лист 2, 3, (Београд 1894), 25–27, 47–50; Исти, *Црква у селу Жлни*, Српски технички лист 1, (Београд 1894), 1–3; Исти, *Обновљена црква у селу Јарушици*, Српски технички лист 5, (Београд 1894), 93–96; Исти, *Црква на новоме гробљу у Београду*, Српски технички лист 3, (Београд 1895), 41–43; Исти, *Црква у селу Гунцаји*, Српски технички лист 5, (Београд 1893), 109–110.

⁷⁵ Орао, Велики илустровани календар за 1879, Нови Сад 1878, 99–104.

⁷⁶ *Класицизам код Срба IV*, приред. М. Коларић–Н. Кусовац, Београд 1967, 152–153.

⁷⁷ Види поглавље: *Пolemика о православноји*

⁷⁸ *Изложбе у Београду 1880–1904*, 9–13.

Крстића, којој придаје важну улогу у осветљавању значаја црквеног сликарства, овај критичар је приказао и изложбу икона за Ниш, која је организована поводом полемике. Похваливши Крстићев рад, оцењује да су захваљујући њему почеле „и наше цркве красити се радовима од праве уметничке вредности“.

Рад Уроша Предића на иконостасу у Старом Бечеју произвео је полемику која се одвијала у *Српском Сиону* током 1891.⁷⁹ Иако је повод расправе била сликарска пракса српских храмова на подручју Српске патријаршије у Хабзбуршкој империји, са њеним садржајем сигурно је била упозната и црквена јавност Краљевине Србије.

Поводом Крстићеве изложбе икона за Чуруг 1895, писали су, поред Валтровића, критичари *Новой времена* и *Српској ирејледа*. Управо њихови радови показују две различите рецепције Крстићевих икона. У *Новом времену* сликару се приписује „појимање праве религиозности“ у духу Валтровићевих и Ђурчићевих тумачења. Светозар Зорић, ближи Малетићу, сматра да је критика, иако претерана, ипак „благотворно“ утицала на Крстића да оствари „мирноћу покрета“ и „питомије“ ликове од „задивљалог Св. Јована“ за Ниш. Зорић већу пажњу посвећује ликовно-формалним елементима икона, цртежу, колористичким односима и технологији сликања, те их подвргава критици.⁸⁰

О иконама за Чуруг писано је и у *Бранковом колу*. Крстић је хваљен и анализиран у духу Валтровићевих тумачења. Драгутин Ј. Илић је на страницама овог часописа, истим поводом, упоредио Крстићев рад са иконама Уроша Предића, покушавајући да истакне карактеристике њиховог сликарства. Препоручио је Крстића „као једнога међу најбољим сликарима у нашем народу.“⁸¹ У *Бранковом колу* писано је и поводом Предићевог рада у патријаршијској капели у Сремским Карловцима.⁸² Сликари Валић из Сремских Карловаца скреће читаоцима *Бранковој кола* пажњу на рад Драгутина Инкиострија који је открио да народни орнаменти дају „српски слог“. Валић препоручује „г. г. архитектама и предузимачима“ да обрете пажњу „на српски слог, нарочито за црквену унутрашњост.“⁸³

О проблемима црквеног градитељства и сликарства писано је и у *Српском књижевном гласнику*. Poleмику поводом конкурса за Оплепац водили су Андра Стефановић и Димитрије Леко. Милан Предић је 1909. писао о иконама Уроша Предића изложеним на другој изложби Ладе.⁸⁴ Истим поводом писала је и Надежда Петровић, истакавши да су Предић и Крстић у црквено сликарство

⁷⁹ Види: М. Јовановић, *Неки теолошки и естетички поједи из XIX века на српско црквено сликарство*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе XXIX, (Београд 1997), 193–201.

⁸⁰ Исто, 68–70.

⁸¹ Исто, 74, 84–86.

⁸² Бранково коло 14, (Сремски Карловци 1895), 445–446.

⁸³ Љ. Валић, *Српски слог*, Бранково коло 26–27, (Сремски Карловци 1907), 812–813.

⁸⁴ *Изложбе у Београду 1904–1911*, 88.

унели „своје индивидуалности“ али и да је „црквени живопис сломио у њему (Предићу) јак и силан карактер, пун ватреног уметничког осећања“. Надежда Петровић најавила је и студију о црквеном сликарству, у којој је намеравала да опширно говори о Крстићу и Предићу „представницима двају праваца наше црквене уметности.“⁸⁵

У формирању црквеног сликарства и архитектуре Краљевине Србије значајну улогу имао је развој историје уметности и истраживање српских средњовековних споменика чији су се архитектонски обрасци обнављали. У духу европских идеја историзма, за овакву обнову црквене уметности залагали су се, уз Михаила Валтровића и Драгутина Милутиновића, и Феликс Каниц, Божа Николајевић и Андра Стевановић. Примену ових архитектонских начела млади српски архитекти могли су да уче на Техничком факултету.

Уз научну јавност, развој црквене архитектуре и сликарства пратили су и остали образовани чланови српског друштва. Неки од њих су се, попут Ђорђа Малетића, супротстављали развоју црквеног сликарства и раду Ђорђа Крстића. Многи су, пишући афирмативне текстове о раду овог уметника, управо пропагирали модернизовање црквеног сликарства.

Наручиоци црквеног сликарства и градитељства

У процесу настанка и уобличавања црквене архитектуре и сликарства, значају улогу су имали носиоци патронажног механизма – наручиоци, ктитори и приложници.⁸⁶ То су биле црквене и политичке општине, верници, имућне породице и богатији појединци, као и различите друштвене групе. Они су били финансијери црквених објеката који су морали да одговарају њиховом укусу.

У Краљевини Србији углавном су сви већи градови имали катедралне цркве. Оне су од пете деценије XIX века подизане под битним утицајем Саборне цркве у Београду. Сеоске средине су, у зависности од развијености места, биле економски слабије. Нове цркве су подизане углавном по пропадању старих, често брвнара – цркава од слабијег материјала, по постизању бољег материјалног положаја, или по повећању броја становника, јер је црква строго водила рачуна о броју парохијана и величини парохија. Многа села нису могла да добију право на подизање цркве, већ су подизане капеле у којима су се могла обављати само поједина богослужења.

Приликом подизања цркава набавку плана вршили су наручиоци који би потом исти слали у Министарство грађевина на ревизију. Неке црквене општине препуштале су Министарству избор плана и пратиле својим захтевима развој црквене архитектуре, а многе су саме, на основу свог ликовног укуса и социјалних

⁸⁵ Исто, 96–97.

⁸⁶ Види: М. Лазић, *Китијори и приложници у српској култури 19. и почетком 20. века*, у: *Приватни живој код Срба у деведнаестом веку*, приред. А. Столић – Н. Макуљевић, Београд 2006, 611–659.

тежњи (жеља да се идентификују са већим и развијенијим или конкурентским срединама), вршиле избор планова. Изгледа да је већина наручилаца планова за сеоске црквене општине захтевала тип цркве „са звоником“ по угледу на црквене грађевине које су се подизале у претходним деценијама, што Министарство грађевина није допуштало.

Мештани села Ратаја желели су да подигну цркву по угледу на цркву Стопањску. Иако министарство није одобрило план јер није одговарао „византијском стилу“, село је, не чекајући одобрење, подигло цркву.⁸⁷ За цркву села Звечана сељани су 1889. захтевали исти план као за цркву у Жлни, по плану Светозара Ивачковића. Министарство је план прекопирало и послало им.⁸⁸ Црквена општина житорађска хтела је да сагради цркву по плану горњанске и зато је општини из Министарства и послан план.⁸⁹ За цркву у Баћевцу, завршену 1884, на захтев општине, без знања конзисторије, окружни инжињер направио је допуну плана. Уз једно кубе пројектовао је још једно веће кубе-торањ за звоник над припратом и једно кубе изнад олтара. Пројектовао је и хор и прекрио цркву плехом уместо ћерамидом.⁹⁰ Пошто је црква у Јовцу, саграђена око 1850, била склона паду, црквена општина је донела одлуку да се подигне нова која би била пројектована у византијском стилу.⁹¹ Парохија села Рибница хтела је да подигне, на месту старе, цркву по угледу на нову цркву села Цветановца.⁹² Одбор општине у Новом Аџибеговцу тражио је да подигне цркву по плану скобаљске.⁹³ А црква у Великим Пчелицама приступила је зидању цркве по плану бунарске.⁹⁴

Општина бањска (Срез јасенички, Округ крагујевачки) желела је да се изради план исти као за цркве у Јасеници и Засавици. Тај план је израђен и прослеђен.⁹⁵ На молбу црквене општине Бадовинаца, у министарству је израђен и послан исти план као за цркву у Жлни.⁹⁶ За изградњу цркве у Рудној Глави, у Министарству грађевина копиран је план цркве у Уровици.⁹⁷ Из материјалних разлога мештани села Мајдана нису могли да граде цркву по плану Министарства грађевина, па су захтевали да им се омогући градња по плану предузимача који је предвиђао и већу и јефтинију цркву. Тај план је, као одговарајући православљу, одобрио епископ нишки Никанор, а архитекта Душан Живановић требало је да га сравни са

⁸⁷ АС–МПс–ц, г. 1884, 3201.

⁸⁸ АС–МПс–ц, г. 1884, 3203.

⁸⁹ АС–МПс–ц, г. 1893, Б–3231.

⁹⁰ АС–МПс–ц, г. 1884, 3203; АС–МПс–ц, г. 1885, Б–3237.

⁹¹ АС–МПс–ц, г. 1886, 3210.

⁹² АС–МПс–ц, г. 1887, 3215.

⁹³ АС–МПс–ц, г. 1890, 3228 А.

⁹⁴ АС–МПс–ц, г. 1895, Б–3237.

⁹⁵ АС–МПс–ц, г. 1896, Б–3238.

⁹⁶ АС–МПс–ц, г. 1897, Б–3242.

⁹⁷ АС–МПс–ц, г. 1899, Б–3250.

планом Министарства грађевина.⁹⁸ Када је враћен први план за цркву у Мозгову, општина се сама договорила са Ивачковићем и он је израдио нови план за цркву.⁹⁹ Општина цркве цветуљске (Срез рађевски, Округ подрински) је 1884, без одобрења почела да зида цркву у „византијском стилу“ са кубетом. Била је, међутим, планирана и торањ-кула за звона.¹⁰⁰ Мимо свих законских прописа подигнута је и црква у Бајиној Башти.¹⁰¹ Без знања власти у селу Концељ започето је зидање цркве са торњем и кубетом.¹⁰² И јелашничка црква је 1896. саграђена без знања духовних власти.¹⁰³

До сукоба народа и Министарства грађевина дошло је и поводом плана за цркву Лозовик-Сараорачку. Црквена општина желела је да подигне цркву по угледу на цркву у Рачи, чији је план, пошто није постојао, израдио крагујевачки окружни инжињер Емануел Сандер. Тај план је одбијен, а у министарству је израђен други који је одговарао законским актима.¹⁰⁴ Захтевано је да се допусти градња по плану рачанске и грочанске цркве пошто „народ неће ни да чује за цркве у византијском стилу“.¹⁰⁵

Због спора са Лозовик-Сараорачком црквеном општином референт Министарства просвете пише Министарству грађевина, покушавајући да објасни противљење „византијском стилу“: „Противљење против византијског стила не стоји усамљено, већ оно стално избија на површину, али се успева да сломи још у почетку. То по мом мишљењу није без разлога. Пирг – звоник стоји у византијском стилу одвојено, он кошта исто колико и сама црква. Мислим да се до сада нигде није подигао чак ни код Вазнесенске цркве у Београду већ се граде дрвени што није ружно. Зато траже цркве са звонарама ма у ком стилу биле. На наш захтев да се то прилагоди на примеру Смедеревске и Нишке цркве рекли сте да то не може бити зато што се често и јављају за грађањем капела или пак кришом саграде цркву.“ Зато референт тражи да Министарство грађевина начини планове за цркве са звоником, јефтиније од ових који се шаљу, а којима се предвиђа изградња скупих цркава где, и иначе стаје мало верника.¹⁰⁶

Цркву са звоником су желели и становници (Смедеревске) Паланке. Министарство, међутим, није удовољило њиховим захтевима. Садашњи изглед цркве, близак плановима цркава у Неготину, Гроцкој и Азањи, по сведочењу и

⁹⁸ АС-МПс-ц, г. 1888, 3217.

⁹⁹ АС-МПс-ц, г. 1898, Б-3248.

¹⁰⁰ АС-МПс-ц, г. 1888, 3217.

¹⁰¹ АС-МПс-ц, г. 1893, Б 3229.

¹⁰² АС-МПс-ц, г. 1893, Б-3231.

¹⁰³ АС-МПс-ц, г. 1897, Б-3241.

¹⁰⁴ АС-МПс-ц, г. 1886, 3208.; АС-МПс-ц, г. 1888, 3217.

¹⁰⁵ АС-МПс-ц, г. 1888, 3220.

¹⁰⁶ АС-МПс-ц, г. 1889, 3221 А.

мишљењу Феликса Каница и сачуваној архивског грађи, представља компромисно решење постигнуто између народа и Министарства грађевина.¹⁰⁷ Пошто је паланачка Црквена општина одбацила план за цркву у византијском стилу израђен у Министарству грађевина, на залагање Конзисторије пронађено је решење. Општина је прихватила да „цркву подигне по мешовитом плану са торњем и кубетом на форму цркве Азањске“.¹⁰⁸ Општина у Кличевцу је 1900. захтевала да подигне цркву по плану Паланачке али јој то није одобрено.¹⁰⁹

Приликом избора плана за цркву комбинована су ранија решења. Општина Каонска желела је да сагради цркву по преиначеном плану причиновачке цркве, али да „капа“ на торњу буде као са цркве дреновачке или цркве манастира Петковице.¹¹⁰ Без знања надлежних власти подигнута је црква у Чајетини¹¹¹ и започето зидање цркве у Гајиновцу.¹¹² Ни општина у Куршумлији није поштовала формалности везане за подизање цркава. Иако је план у министарству измењен, народ није имао средстава да тај план примени, па је одлучено да се стави лако дрвено кубе.¹¹³ И капела у Горњој Студени саграђена је без плана, једино је план кубета дао Тоша Марковић.¹¹⁴ Сељак Драгутин Степановић подигао је капелу на црквишту Светог Константина и Јелене у Островцу код Костолца. Ту је сам палио кандила и имао привиђења.¹¹⁵ Мештани села Грбавче су 1909, без одобрења, подигли капелу на месту где су носили литију.¹¹⁶ Без знања и одобрења државних власти, али са благословом митрополита, подигнута је у селу Дубони капела.¹¹⁷ И мештани села Липовице (срез Јабланички, округ Врањски) сами су подигли капелу и нашли иконописца Евстатија Поповића из Старе Србије који је у капели вршио неку службу.¹¹⁸ И у Шабачкој епархији је 1913. противправно подигнута црква.¹¹⁹

Наручиоци се нису угледали само на архитектонски изглед других цркава, већ и на њихов сликарски украс. Азањска црквена општина је 1888. закључила уговор о постављању иконостаса и сликању зидова са предузимачем Димитријем Марковићем. Наручиоци у уговору захтевају:

¹⁰⁷ Ф. Каниц, *Србија – земља и стјановиштво* 2, Београд 1985, 547.

¹⁰⁸ АС–МПс–ц, г. 1885, Б–3237.

¹⁰⁹ АС–МПс–ц, г. 1903, Б–3268.

¹¹⁰ АС–МПс–ц, г. 1888, 3218.

¹¹¹ АС–МПс–ц, г. 1890, 3227 А.

¹¹² АС–МПс–ц, г. 1899, Б–3250.

¹¹³ АС–МПс–ц, г. 1901, Б 3257.

¹¹⁴ АС–МПс–ц, г. 1905, Б–3274.

¹¹⁵ АС–МПс–ц, г. 1909, Б–3292.

¹¹⁶ АС–МПс–ц, г. 1909, Б–3296.

¹¹⁷ АС–МПс–ц, г. 1910, Б–3300.

¹¹⁸ АС–МПс–ц, г. 1910, Б–3297.

¹¹⁹ АС–МПс–ц, г. 1914, Б–3303.

1. *Истио ѿемило као у Гроцкој ѿлан и квалиѿиѿи*
2. *Истио и стиолове и целу цркву ишара, мраморира и златине звездице а у сред 1. свода ѿде су Еванђелисти, Св. Дух са златним и сребрним зрацима истио као у Гроцкој.*¹²⁰

Јасеничка црквена општина желела је да подигне иконостас сличан иконостасу у вражогрначкој цркви.¹²¹ И сликарске послове наручиоци су закључивали са сликарима без знања Министарства и конзисторија које су допуштале рад само академским живописцима. Тако су тутори цркве Светог Илије у Лесковцу склопили уговор за сликање иконостаса са Ристом Михаиловићем.¹²² Образовање чланова црквених одбора утицало је на избор сликара. У најразвијенијем средишту и престоници Србије, Београду, тутори цркве Светог Марка тражили су да се Ђорђу Крстићу допусти израда иконостаса.¹²³ Орашачка општина изразила је 1884. жељу да Никола Марковић настави на иконостасу рад свог преминулог оца Милије.¹²⁴

Уз црквене општине, као ктитори и наручиоци црквене архитектуре и сликарства, јављају се и појединци. Док су се у првој половини века као ктитори цркава у Србији јављали готово искључиво представници владарских породица, сада се у својству ктитора јављају најчешће представници богатог трговачког сталежа Краљевине Србије. Они су подизањем цркава желели да покажу и осведоче своју моћ. Један од основних идејних покретача у подизању цркава јесте жеља за подизањем породичне гробнице. У грађењу гробница морао се поштовати *Закон о уређењу саниѿиѿиѿске стируке и чувању народној здравља* од 30. марта 1881.¹²⁵ Према овом закону гробнице су се могле градити у оквиру капела на гробљима, или у оквиру цркава у којима су се само ктитори смели сахрањивати. Приликом изградње капеле, што је била приватна ствар наручиоца, морала су се поштовати само интерна правила о гробљима.

Једну од првих цркава са породичном гробницом подигао је, обновивши цркву манастира Петковице, Јосиф Куртовић, богати шабачки трговац. Изградња је започета око 1887,¹²⁶ а цркву је осветио митрополит Михаило 7. јула 1890. Куртовић је манастир обновио у спомен покојне супруге Анастасије, и деце Катарине, Стане и Јоване, те фамилије и родитеља.¹²⁷ Цркву Светог Николе и породичну гробницу, подигао је у Пожаревцу и свештеник Петар Шљивић са супругом Јеленом. Цркву саграђену по плану Светозара Ивачковића осветио је 7. септембра 1890. митрополит Михаило.¹²⁸

¹²⁰ АС–МПс–ц, г. 1888, 3218.

¹²¹ АС–МПс–ц, г. 1894, В–3232.

¹²² АС–МПс–ц, г. 1888, 3219.

¹²³ АС–МПс–ц, г. 1888, 3218.

¹²⁴ АС–МПс–ц, г. 1884, 3201.

¹²⁵ *Зборник ѿ правила, уредаба и наредаба архијерејској сабора ѿ православне српске цркве у Краљевини Србији (од 1839–1900)*, Београд 1900, 335–336.

¹²⁶ АС–МПс–ц, г. 1887, 3213.

¹²⁷ *Весник Српске цркве IX*, (Београд 1890), 1058.

¹²⁸ Исто, 1058

Једну од најрепрезентативнијих цркава са гробницом саградила је Драгиња Петровић у спомен на покојног мужа Станојла Петровића, члана државног савета, који је умро 1889. Непосредно по мужевљевој смрти решила је да му подигне надгробну цркву на средини Новог гробља у Београду. Зидање је започето 1890, а цркву је осветио митрополит Михаило 9. маја 1893, на дан патрона цркве, светог Николе летњег. Црква је саграђена по плану Светозара Ивачковића, док је иконостас насликао Степа Тодоровић.¹²⁹ Фреске у унутрашњости радио је Доменико д' Андреа по картонима Петра Раносовића.¹³⁰ План цркве „у византијском стилу“ протумачио је њен пројектант, архитекта Ивачковић у *Српском техничком листу*: „Ова црква намењена да чува последње остатке својих оснивалаца има у своме подземљу гробницу, те по томе долази у ред *надгробних цркава*.“¹³¹ Опис цркве Светог Николе оставио је и Феликс Каниц.¹³² Драгиња Петровић поклонила је сребрни крст манастиру Светог Јована Златоустог на Светој Гори. У знак захвалности добила је од игумана Кирила две златом украшене иконе за цркву Светог Николе. Она је и руском цару Николају за крунисање послала крст од кипариса, нађен на Косову, који је уоквирен у крст од злата.¹³³

Богати трговац Михаиловић је 1890, у спомен на рано преминулог сина Лазара, на гробљу у Великом Градишту подигао приватну капелу. Капела није била намењена богослужењу, те зато нема иконостас. Архитектонски изглед капеле, зидане црвеном циглом са наглашеним портиком, решен је према концепцијама ханзенатике, централне квадратне основе, над којом је формирано кубе-звоник. Унутрашњост је украшена зидним сликама које је насликао Ђока Путник.

Цркву Светог Марка и породичну гробницу у селу Бресници подигао је 1906. генерал Марко Ђ. Катанић, као породични завет, у спомен преминулих родитеља, супруге и синова. Цркву је пројектовао Милорад Рувидић у српско-византијском стилу, сместивши гробницу Катанића у припрату. Иконостас цркве израдио је Душан Обреновић. Цркву светог Стефана Дечанског у Железнику подигла је Катарина Јовановић у спомен на свога мужа, сина, снахе и унуке.¹³⁴ Зидање и освећење темеља започето је 25. маја 1905, а цркву је 16. априла 1906. осветио митрополит Димитрије у присуству Краља Петра Карађорђевића. Архитектонско решење ове цркве блиско је решењу прве капеле Светог Саве на Врачару. Иконостас је насликао Душан Обреновић. Гробница ктитора налази се у припрати. Гробну цркву на Топчидерском гробљу у Београду, подигао је бо-

¹²⁹ *Освећење цркве на овдашњем Новом гробљу*, Весник Српске цркве V, (Београд 1893), 466–471.

¹³⁰ Б. Несторовић, *Прејлед архитектуру у Србији XIX века*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе Србије X, (Београд 1974), 143–144.

¹³¹ С. Ивачковић, *Црква на Новоме гробљу у Београду*, Српски технички лист 3, (Београд 1895), 41–43.

¹³² Ф. Каниц, *Србија – земља и становништво* 1, 83–84.

¹³³ *Руски дар*, Весник Српске цркве III, (Београд 1898), 780; Весник Српске цркве XI, (Београд 1896), 1029.

¹³⁴ Б. Вујовић, *Црквени споменици на ширем подручју града Београда*, Београд 1973, 143–144.

гати београдски трговац Никола Спасић. Храм је првобитно требало да служи само као капела, али је у августу 1903. митрополит Инокентије дао благослов да буде црква.¹³⁵

Наручиоци, ктитори и приложници имали су великог утицаја на формирање и развој црквеног сликарства и архитектуре Краљевине Србије. Одабир архитектонских планова вршен је зависно од тежњи, знања и материјалног стања ктитора. Најразвијеније црквене општине могле су градити по плановима Министарства грађевина. Ови планови били су скупљи и представљали су највиши архитектонски израз у црквеном градитељству. Сиромашнији наручиоци, у жељи да добију цркву или капелу у свом селу, често су приступали зидању без знања надлежних конзисторија и министарства. Налазили су јефтине самоуке мајсторе и сликаре.

Узоре у црквеној архитектури, уколико их је било, често су наручиоци видели у окружним варошима или у престоници. То су најчешће биле цркве подигнуте у претходним деценијама чије најрепрезентативније решење представља Саборна црква у Београду. Како су савремена кретања у црквеној архитектури, чији је носилац било Министарство грађевина, била сасвим супротстављена таквом архитектонском изразу, долазило је до сукоба између наручиоца – црквене општине и Министарства. У црквама попут Саборне сеоске општине су сигурно виделе узор за цркву какву би желеле у свом месту. Црквене општине питање стила, очигледно, није много интересовало, важно је било остварење сопствених тежњи, у оквиру материјалних могућности.

За разлику од црквених општина, богати појединци који су у спомен на ближње градили цркве-гробнице или надгробне капеле, углавном су пратили највиши архитектонски и ликовни израз у црквеној архитектури и сликарству. Планове су наручивали у Министарству грађевина, а израђивали су их најпознатији архитекти тога доба, попут Светозара Ивачковића или Милорада Рувидића. Одабир сликара такође је зависио од материјалног стања. У најрепрезентативнијој надгробној цркви на београдском Новом гробљу иконостас је радио Стева Тодоровић. Подизање приватних гробница и цркава-задужбина видно је истицало економску моћ и положај наручиоца. Зато оне спадају међу најрепрезентативније цркве свога доба у Краљевини Србији. Најзначајнија међу њима је породична гробница на Опленцу, маузолеј Карађорђевића.

Полемика о православности

Средином девете деценије XIX века у београдској и српској јавности водила се полемика поводом икона Ђорђа Крстића за нишку Саборну цркву. Учешће у полемици узели су сви заинтересовани за развој црквеног сликарства, а полемика се, како је примећено, одвијала и по многим јавним местима.

¹³⁵ АС–МПс–ц, г. 1909, Б–3296.

Значај ове полемике већ је уочен. Истраживачи су покушали да уз приказ тока полемике протумаче и њен карактер.¹³⁶

Предисторија. Наговештај полемике, која ће се распламсати поводом икона за иконостас нишке Саборне цркве, осећа се већ у реакцијама на први познати рада Ђорђа Крстића на црквеном сликарству, приликом пријема иконостаса у Старом Ацибеговцу.¹³⁷ Тада се Никола Марковић, сликар, члан Српског ученог друштва, ученик и пријатељ Стеве Тодоровића, супротставио пријему ових икона. У комисији су, уз Николу Марковића, били и Михаило Валтровић и протојереј Никола Стајевић. Приликом прегледа икона комисија није успела да донесе коначан суд. Најпре је било договорено да Крстић, према примедбама, поправи само одређене иконе. Крстић је на овакво решење пристао. Касније је, међутим, Марковић захтевао да се читав рад одбаци. Његове примедбе су се тицале како иконографије, тако и сликарског поступка. Крстић је усвојио „све оне примедбе, које се оснивају на пракцици у црквеном живопису у нас: да се Христос на руци Богоматере најчешће слика, како десном руком благосиља, а левом држи свитак хартије или земни шар, да се Христу обично дају плаве очи и плава коса.“ Други део примедби тицао се „употребе и поделе светлости и сенке на сликама“ која је, како сматра Валтровић, везана за „лично замишљање и осећање уметничко“.¹³⁸ Крстић је, ипак, усвојио и тај део примедби, јер оне нису мењале његову замисао. Иако је Крстић прихватио примедбе, Марковић је од министра просвете захтевао да се иконе не приме: „Нашао сам да израда не одговара задаћи ни с гледишта уметничког ни верозаконског, па стога сам мњења да се исти не прими.“ Марковић је предложио да Крстић донесе иконе Христа и Богородице у министарство како би се надлежни уверили у његов суд. Крстић је то и учинио, а комисија (у истом саставу) је 7. јула 1885. иконе примила. Комисија, у коју је уместо Николе Стајевића ушао протојереј Јаков Павловић, начелник црквеног одељења Министарства просвете, без примедби је 28. августа 1885. примила другу половину икона за цркву у Старом Ацибеговцу.¹³⁸

¹³⁶ О полемици: З. Симић–Миловановић, *Борба Ђорђа Крстића за реализам у иконографском сликарству*, Зборник Матице српске 4, (Нови Сад 1952), 76–96; Д. Медаковић, *Историјализам у српској уметности XIX века*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. 33, св. 3–4, (Београд 1967), 206; Исти, *Српски сликари*, Београд 1968, 245–248; Л. Трифунковић, *Стијара и нова уметност*, Зограф 3, (Београд 1969), 41; Н. Кусовац, *Српско сликарство крајем XIX века*, Опово 1973, 7–16; С. Богдановић, *Православност у српском црквеном живопису*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 9, (Нови Сад 1973), 231–241; М. Коларић, *Досликавање иконостаја Саборне цркве у Нишу*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 11, (Нови Сад 1975), 317–327; М. Коларић, *Ђорђе Крстић*, Београд 1977, 12–15; М. Јовановић, *Српско црквено традиционално сликарство новије доба*, 139–152.

¹³⁷ Ранији истраживачи су сматрали да се повод за полемику могао назрети у одредници уговора, “по науци савремене сликарске школе“, из којег су извлачили став о борби за реализам у црквеном сликарству. То је, међутим, како сведочи архивска грађа, најопштије место сликарских уговора.

¹³⁸ АС–МПс–ц, г. 1886, 3210.

Замерке Николе Марковића и његово супротстављање раду Ђорђа Крстића наговештавају будућу полемику. И иконографска и сликарска решења Крстићева била су новина у српској средини. Супротстављала су се уобичајеној пракси у црквеном сликарству чији је представник био Никола Марковић. Марковићеве основне замерке биће развијене током полемике поводом нишких икона.

Рад на нишком иконостасу, одлаган због непотписивања уговора, Крстић је започео сигурно крајем 1884.¹³⁹ Прву икону *Смрти кнеза Лазара* поднео је комисији на преглед 1. фебруара 1885.¹⁴⁰ Комисију су чинили архимандрит Нићифор Дучић, Степа Тодоровић и Михаило Валтровић. Непосредно по прегледу иконе, како сведоче Валтровић, Дучић и Тодоровић, који су првобитно примили икону, предомислили су се и утврдили „да је икона смрт цара Лазара само 'којешта' да у њој нема 'естетике', и да она никако у цркву ући не сме“.¹⁴¹ На Валтровићево инсистирање на пријему иконе, Дучић се повукао из комисије као некомпетентан: „Ја не сматрам себе да сам компетентан, да мериторно могу оцјенити стварну вриједност горе поменуте слике Крстићеве“.¹⁴² У комисији је дошло до измене. Уместо Дучића председник комисије постао је протојереј Јаков Павловић. Комисија је 25. фебруара 1885. икону примила.¹⁴³

Иако је спорна икона прихваћена, примедбама је истиче Валтровић: „посејано семе обесцењивања рада Крстићевог, пало је у колу извесних људи на родно земљиште, те се опажа у понашању њиховом према доцнијим иконама Крстићевим на нишку цркву“.¹⁴⁴ Икону *Смрти кнеза Лазара* изложило је Уметничко друштво у Грађанској касини марта 1885.

Валтровић је пратио израду икона за нишки иконостас и јавно их је пропацирао. У десетом броју *Сликара* за 1886. представио је дотадашњи Крстићев рад. Уз завршене иконе *Смрти кнеза Лазара* и *Свети Сава*, Крстић је управо тада сликао и престону икону Богородице са Христом. Валтровић истиче специфичност иконографије ових икона и избегавање стереотипних иконографских образаца. Он тумачи сваку од ових икона у складу са сликаревим замислима: „Лазар на слици за нишку цркву није цар, са чијом смрти и српска држава пада, но је цар хришћанин, бранилац вере своје против ислама. Св. Сава није представљен само као архијереј, но је замишљен и изведен као прави учитељ народа свог и утврдилац правоверја и као глава цркви српској. Трећа слика представља Богородицу са Христом, али не по обичном стереотипном обрасцу, но у лепом смишљеном и уметнички изведеном односу Христовом, као Спаса, према вароши, у којој је

¹³⁹ М. Коларић, *Досликавање иконостаса Саборне цркве у Нишу*, 323. Коларић је хронолошки реконструисао рад на сликању икона за иконостас Саборне цркве у Нишу.

¹⁴⁰ АС-МПс-ц, г. 1892, Б-3226.

¹⁴¹ М. Валтровић, *Православност у данашњем црквеном живопису у Србији*, Београд 1886, 7.

¹⁴² Исто, 7; АС-МПс-ц, г. 1892, Б-3226.

¹⁴³ АС-МПс-ц, г. 1892, Б-3226.

¹⁴⁴ М. Валтровић, *Православност у данашњем црквеном живопису у Србији*, 7.

иконостас.“ Валтровић истиче и Крстићев сликарски поступак: „Придружује се неусиљеност и природност у цртежу и врло вешта употреба живих и топлих боја, које својим распоредом и сложајем потпуно доликују представљеном догађају или предмету и износе му природу и садржину онако, како је види и појми прави уметник.“¹⁴⁵

Крстић је до 17. јуна 1886. насликао и престону икону Христа коју је, са иконама Богородице и Светог Саве, поднео комисији за преглед.¹⁴⁶ Иако је комисија примила иконе и конзисторија послала новац за исплату, епископ нишки Димитрије је 2. августа 1886, по прегледу икона Христа и Богородица, затражио обуставу исплате Крстићу. Он понавља да иконе „не наилазе на опште одобравање ни од стране вештака, ни од стране публике“ и да њега нису задовољиле, те тражи да заједно са нишком конзисторијом именује два лица за комисију, једно духовно и једно стручно.¹⁴⁷ Иако овај предлог није био усвојен, јер је по уговору једина надлежна за пријем или одбацивање икона била комисија Министарства, у којој је несумњиви ауторитет представљао Михаило Валтровић, у српској јавности већ су били постављени темељи будућој полемици. Рад Крстићев стручне комисије су прихватале упркос незадовољству истакнутих јавних личности, сликара Николе Марковића, архимандрита Нићифора Дучића, библиотекара Народне библиотеке и епископа нишког Димитрија. Надлежно Министарство одлуке комисија је потврђивало. У тим годинама Црква је у потпуности била подређена држави и Министарству просвете и црквених дела. То је период неканонске јерархије. Одлуке Министарства и његовог црквеног одељења, захваљујући огромног угледу и утицају Михаила Валтровића, омогућиле су Ђорђу Крстићу да настави рад на нишком иконостасу. Предстојећа полемика овај рад неће суштински омести и угрозити.¹⁴⁸ Једини простор за исказивање мишљења Крстићеви противници могли су наћи у штампи. У затегнутој ситуацији чекало се само на повод да полемика почне.

Повод. Непосредан повод за полемику био је Валтровићев текст о Крстићевим иконама за нишку цркву који је изашао у тридесет првом броју *Сѣражилова* 1886.¹⁴⁹ Валтровић је приказао дотадашњи Крстићев рад за Ниш, иконе *Смртн кнеза Лазара, Свѣи Сава, Бојородица и Христос*. Он истиче задатак, који је Крстић пред себе поставио: „Да у рад свој унесе нове мисли, оправдане вером, историјом и предањима, и да га изведе свом оном техничком вештином, којом располаже.“ Крстић се, каже даље Валтровић, руководи једином могућношћу

¹⁴⁵ М. Валтровић, *Иконостас нишке цркве, Сѣражилово 10, за 1886. у: Изложбе у Београду 1880–1904, (Београд 1985), 22.*

¹⁴⁶ АС–МПс–ц, г. 1892, Б–3226.

¹⁴⁷ АС–МПс–ц, г. 1892, Б–3226.

¹⁴⁸ Рад су заустављали новчани проблеми – нередовност исплата и он се током 1886. и 1887 нормално одвијао: М. Коларић, *Досликавање иконостаса Саборне цркве у Нишу*, 317–327.

¹⁴⁹ М. Валтровић, *Слике Ђорђа Крстића за нишку цркву, у: Изложбе у Београду 1880–1904, 23–26.*

за успешно остваривање тог задатка, усклађивањем садржаја и ликовне форме. Сматрајући да је Крстић овај циљ испунио, Валтровић тумачи сваку од насликаних икона. Указује на литерарно извориште композиција *Смрти кнеза Лазара* и *Свети Сава* у народном предању: „Историјски чин са црквеног гледишта прерадио је за икону“. *Смрти кнеза Лазара* се везује за причу о Царству небеском: „У тренутку кад Лазар душу испушта, долази му на слици анђе смрти, да га прими, а светао на небу крст обасипље га обилном светлошћу, уливајући му тако у последњем часу блажену извесност да је примљен на небу“. Свети Сава је приказан, не само као један од епископа, већ као „утврдилац вере и учитељ народа“.

За иконе *Богородица са Христом* и *Христос*, Крстић је, према Валтровићевом мишљењу, „зашао у ризнице византијског и старо-српског живописа, које су преобилате мислима и облицима удесним за подмлађивање данашњег црквеног живописа у нас“. Тумачећи ове иконе, Валтровић је најпре указао на догматске разлике православне и католичке цркве о учењу о Богородици. Нагласио је да су почетком XV и XVI века католички сликари лишили Богородицу сваке светости, да би касније „после јаким потреса реформацијом“ у другој половини XVI, у XVII и XVIII веку „створила... себи римска црква од Богородице силно средство, да постигне своје тежње за влашћу“. Повезујући црквено учење и сликане представе, Валтровић указује на композиције које су настале под католичким утицајем. Неке од њих су усвојене „и по нашим светим местима... како Бог Отац и Христос крунишу Богородицу на небу; како Богородица показује отворене своје груди и у њему срце, у које су забодени мачеви; како Богородица, носећи једном руком Христа, а другом очевидно надвлашношћу, држи крин, знак свог девичанства“. Залажући се да се такве слике не уносе у српске православне цркве, Валтровић истиче исправност и старост православног учења о Богородици, као и усклађеност Крстићеве представе Богородице са старом византијском и српском уметношћу. Иконографску новину, представу о младом Христу који благосиља нишку Саборну цркву, сматра лепом замишљу. Према његовом мишљењу, Богородичина и престопа икона Христова изведене су у потпуности у складу са традицијом.

На крају Валтровић поново истиче исправност Крстићевог сликарског пута и залаже се за коришћење српских средњовековних сликарских образаца: „Само треба умети унићи у дух старог сликарства и познавати начин и средства, којим су зографи мисли своје у облике одевали. Правом уметнику остаје лак задатак, да усвојене образце преради према данашњем ступњу уметности“.¹⁵⁰

Обиман Валтровићев осврт на Крстићеве иконе за Ниш носио је, уз подршку сликаревог раду, и критику дотадашње сликарске праксе. Нови концепт иконе, за који се залагао, морао је бити стран средини чији је укусу био формиран почетком друге половине века на постназаренском црквеном сликарству. Овакав

¹⁵⁰ Исто, 23–26.

отворен Валтровићев иступ и пропагирање рада Ђорђа Крстића изазвали су реакцију.

Напог. На Валтровићев текст из *Спиражилова* реаговао је Ђорђе Малетић у истом часопису (бр. 41 за 1886). Он се, примећујући да Валтровићев текст нису наишли на критику публике, осврнуо на став о икони *Смрти кнеза Лазара* и Валтровићев однос према католичкој уметности. Да не би суд Валтровићев „кога од млађих наших уметника завео на погрешан пут“ он је јавности предочио сопствени став близак ранијим критичарима Крстићевог дела.

Анализирајући икону *Смрти кнеза Лазара*, уз навођење спорног Валтровићевог суда, Малетић не налази да је „уметник врло вешто одговорио историјском догађају, народном предању и цркви“. Он у слици не види представљен догађај: „Слика нам просто представља неког владара, који се својим делима удостојио, да буде примљен у царство небесно, и ништа више“. Уместо јасно насликаних историјских елемената, костима, Косова поља, шатора војске и јасних симбола кнеза Лазара, попут небеског (мученичког) венца, сликар се, по Малетићу, послужио потпуно нејасном симболиком, нпр. месецом у горњем делу слике. Критикујући такав сликарски приступ, Малетић износи и сопствени став о сликарству: „Слика нема написаног говора као ма каква књига; њен је говор изражен другачијим знацима... Али и тај уметник мора нам дати онакве знаке да их можемо на први поглед прочитати, иначе није уметник“. Читаоцима је открио и „женског анђела“ на икони. Представљен је како Лазару прима душу „као два у љубави занесена створа“. Оваква представа анђела, по Малетићевом мишљењу, потпуно одступа од традиције сликања анђела и икони даје неозбиљан, несвети и недостојанствени тон. У негирању вредности иконе *Смрти кнеза Лазара* Малетић је потпуно негирао и литерарни извор Крстићевог рада. У народном предању он налази потпуно нехришћански садржај. Према његовом тумачењу епске поезије, Кнез Лазар је, ради сопственог небесног уживања, жртвовао српску царевину и независност. Зато ни избор литерарног извора не одговара црквеном сликарству, сматра Малетић.

Малетић се осврнуо и на Валтровићеву критику преузимања католичких сликарских образаца. Он у *Крунисању Бојородице* не налази ништа противно православној догматици, а уметничком стваралаштву не ставља професионалне границе. Остваривање Валтровићевих залагања по њему „би значило, да нам треба одступити у свему од онога, што је на западу просипало, па ма како оно било лепо“. По Малетићевом схватању „уметништво је опште, па ако га ма чији геније подигне до такве висине, зар да га просто одбацимо, што не одговара духу нашег народног уметништва“. Он се пита може ли се европска музика претпоставити примитивним гуслама, и треба ли одбацити Шекспира. У прилогу тези да се уметност не може затворити у националне и професионалне границе Малетић наводи и примере из српске црквене праксе и историје. Тврди да су Срби сликарство заједно са вером од Грка примили и истиче да се по српским црквама са побожношћу пева препев *Te Deum laudamus* – *Тебе Боја хвалим*. Стога се залаже

за слободан развој српских уметника: „Пустите наше уметнике, нека слободно кушају своја крила, нека се слободно угледају и на туђе идеале.“¹⁵¹

Одбрана. На напад Ђорђа Малетића Валтровић је одговорио. Он је сачинио књижицу о „новом“ српском црквеном живопису и о схватањима која владају „о сликарству и његовом задатку“. Малетићево знање, сматра он, не превазилази опште појмове, а његово писање је тенденциозно. Малетићев став да Крстић није насликао Косово Валтровић побија чињеницом да је овај уметник управо по сопственом пејзажу Косова и насликао пределе на слици *Смрт кнеза Лазара*. Жељу да се стане на пут уношењу католичких композиција у српску цркву Малетић није разумео, а њима Валтровић није намеравао ограничити развој уметности. Он је желео да стане „на пут увођењу учења у духу језуитства и папства“. Малетић, по Валтровићу, уопште не схвата ни смисао народног предања о смрти кнеза Лазара. Став Малетићев о непостојању народне српске уметности Валтровић сматра потпуно нетачним: „По нашим старим црквама и манастирима има неоцењена блага сликарског и по религиозним идејама и по облицима за слике црквене и световне. Само их ваља разумети и завоleti.“¹⁵²

„**Православност у данашњем црквеном живопису у Србији**“. Најављена књижица Михаила Валтровића изашла је 1886. године. У њој је Валтровић, уз излагање тока полемике, одговорио на Малетићеве замерке и покушао да изложи задатак и карактер савременог црквеног сликарства.

Потпуно негирајући замерке Крстићеве икони *Смрт кнеза Лазара*, Валтровић истиче да се критичари нису ни запитали да ли икона има основу „у хришћанској традицији, симболици, црквеном учењу и у уметничкој потреби“. Основни узрок замерки види у Крстићевом одступању од уобичајеног поступка у српском црквеном сликарству. По Валтровићу, до Крстића сликари су несметано извршавали црквене наруџбине „копишући од овог сликара по читаве фигуре, од оног пак, по који групу или читаве композиције“ системом квадратисања и предлошке су узимали од Рубенса, Фириха, Шнора, Шраудолфа¹⁵³ и других „католичких“ сликара, преносећи тако и идеје католичке цркве. Приступајући другачије црквеном сликарству Крстић „руши једном постављени ред“ што је, наравно, изазвало реакцију.

Анализирајући спорну икону *Смрт кнеза Лазара*, Валтровић истовремено одговара на критике. Истичући да слика није песма, која у низу слика износи догађај, и да сликар не следи „историјописца“, Валтровић истиче правилан Крстићев избор приказаног тренутка у коме се огледа сва пуноћа представљеног догађаја. Језик сваке уметности специфичан је, а задатак сликара је „да скупи у

¹⁵¹ Ђ. Малетић, *Слике Ђорђа Крстића за нишку цркву*, Стражилово 40, 1886. у: *Изложбе у Београду 1880–1904*, 26–32.

¹⁵² *Изложбе у Београду 1880–1904*, 32–33.

¹⁵³ Peter Paul Rubens, Joseph von Führich, Julius Schnorr von Carolsfeld, Johann von Schraudolph

једну представу – као оно сунчеве зраке у једну жижу – па у њој да изнесе сву унутарњу садржину, сву величину и важност изабратог предмета. Средства су му за то: цртеж, распоред предмета, боје и подела светлости“. Валтровић истиче да је Крстић тај задатак већ испунио на слици *Уйойљеница*. По њему је Крстић и „замисли“ о кнезу Лазару, које одговарају религиозном, сакупио у „суштину своју“ и приказао одговарајућим сликарским извођењем. Валтровић тумачи сваки сегмент слике, анђела, небески зрак, положај тела и сабљу. Коментаришући симболично значење ових сегмената, закључује да „све скупа на слици; идеја, цртеж и склад боја, састављају икону у чистом, хришћанском духу, и од праве уметничке вредности“.

На замерку да нема нимба око Лазареве главе Валтровић одговара да га није имало смисла насликати живом Лазару, и да светлост нимба нестаје пред божјом светлошћу неба. У томе није „језгро православности“. Покушава и да протумачи симболичну вредност нимба: „Ништа друго не значи но оне светле 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, избија из божје светлости, свете божје жари и силе у њима. Она је део оне безмерне и вечне светлости којом сја сам творац њен и света. Чиста светлост беле је боје; зрацима њеним нису оштро обележене границе, с тога је најприродније сликати је такође белом бојом и тако, да јој се крајеви неопазно изгубе у простор“. Истичући да је Крстић управо тако и насликао светлост око лица светитеља, Валтровић примећује нехришћанско порекло овог поступка и његово извориште у Мисиру, Индији, Риму и Грчкој. Осврћући се на Византију и српску средњовековну уметност, примећује да се нимб разноврсно употребљавао и понекад изостављао из „естетичке“ употребе. Сликара „колут светиње“ ипак не сме сасвим изоставити, како су чинили католички сликари који су били узор сликару Топчидерске цркве, Стеви Тодоровићу. На замерку о нагом телу и положају анђела Валтровић одговара позивајући се на ликовно искуство Византије. Наго тело је приказивано свуда где је тражен „карактер светитељев“, на иконама Крштења Христовог или Свете Марије Египћанке. Крстић је насликао десну ногу голу да би одговорио „естетичкој потреби“. Иконографија анђела такође одговара „старим зографима“. Целив анђела је по Валтровићу заснован на хришћанском учењу. Он наводи да по Лукином јеванђељу анђели носе душе умирућих, док је целивом у хришћанству „запечаћен многи чин у кругу породице и у цркви“. За Валтровића „целив анђелов Лазару је потврда оног блаженства, које му је у последњем тренутку живота испунило душу, кад је видео на небу светао знак Спаса свог – светао крст. Целив је, као што је горе већ поменуто, печат вечнога живота у Господа“.

Валтровић истиче да за разумевање сликарства мора постојати одређено образовање. Морају се познавати законитости појединих уметности, а оне се у сликарству и скулптури најлакше уче преко архитектуре. За разумевање уметности потребно је знати проблематику дела, јер се без тога не може изрећи пра-

вилан суд. Осећај за лепо развија се само у одговарајућим културним срединама, преко изложби и теоријских радова, а не пуким гледањем. Осећај за уметност развија се само током дугог рада, искуством и сусретањем са највишим уметничким достигнућима. Задатак уметника није да буде илустратор, иако и илустрација мора да буде „уметнички смишљена“. Како не познају задатак иконе, критичаре је изненадило што на њој не виде „Турке, чадоре, распореног Мурата и сам чин Лазаревог погубљења“. То чак није разумео „ни један стари, признати естетичар, критичар и појета, који је... препоручивао да наслика војску и шаторе по околним висовима косовског предела на слици“. Ово се односило на Ђорђа Малетића. Неразумевање иконе последица је неспремности гледалаца, а не сликара. Крстић није хтео да буде илустратор, већ да догађај представи са „уметничког, идејног гледишта, а у духу црквеном“. Зато је на икони представљено све. На њој немају места „ни војске ни шатори, ни калпаци.“ Валтровић истиче да „из неспремности потичу чудни појмови и чудне оцене уметничких радова“, а такве су замерке стављане и на Крстићеву *Ушољеницу*: „Све саме примедбе на уметничкој слици траже најгрубљу стварност“.

Одговарајућу паралелу Крстићевој икони Валтровић проналази „на слици Француза Пола Делароша (1797–1856), која представља убојство Херцога де Гиза (23 Децембра 1588),¹⁵⁴ а и на слици Немца Карла Пилотија (1826–1886 год.), која представља астролога Сенија пред убијеним Валенштајном“.¹⁵⁵ Истиче да се за разумевање ових слика мора познавати приказани догађај и да гледалац мора имати „око извежбано“ и „душу која се даје покренути“. Валтровић наглашава да, иако је пазио на разлику између историјског и црквеног сликарства, Крстићу уметничко осећање не би дало да скрене са пута. И да је представио Лазарево погубљење „у пуној, природној истини“, критика би осудила такву икону. Крстић би онда, по Валтровићу, морао да се позове на старије западне сликаре „који су тражили да потресу живце гледаоцима грозним и одвратним призорима“. Ти уметници, попут Пусена, који је сликао „како Св. Јеразму на чекрк сучу црева“,¹⁵⁶ или Рибере, који је представио „мучење Св. Вартоломија“,¹⁵⁷ „су зашли с правога пута и прешли на поље где нестаје сваке лепоте“. Валтровић додаје да погрешном поимању уметности доприноси и инсистирање на „ропском подражавању природе и пипавом раду“.

Позивајући се на Дирера, у основу сликарског рада Валтровић ставља перспективу. Истичући да наши сликари не поседују то знање, критикује илустрације уз текст „о старом гробљу у Подрињу“ у *Гласнику српској ученој друштва* (LI, 1882), рад „академијског сликара“ и цртеж цркве у Хиландару уз текст архимандрита Дучића у истом часопису (LVI, 1884). Анализирајући портрете Јанка Шафарика и

¹⁵⁴ P. Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise*, 1835.

¹⁵⁵ C. T. von Piloty, *Seni an der Leiche Wallensteins*, 1855.

¹⁵⁶ N. Poussin, *Martyre de saint Érasme*, 1628–1629.

¹⁵⁷ J. de Ribera, *El martirio de San Bartholomé*, 1639.

Мише Анастасијевића из Народног музеја, Валтровић закључује да перспективу не познаје ни њихов творац, Стева Тодоровић. У Тодоровићевој слици генерала Ранка Алимпића налази потпуну несразмеру фигуре генерала и фигура из позадине. Показујући Дучићево и Тодоровићево непознавање перспективе, Валтровић изводи закључак о њиховој немеродавности у оцени Крстићевих икона.

Валтровић је анализирао и Крстићеву икону *Свети Сава* за нишки иконостас. У њеном одступању од уобичајених образаца и у приказивању светитеља „као црквене старешине са митром на глави“, видео је тежњу сликара да светог Саву представи „као утврдиоца вере, као учитеља и црквеног старешину“. Иконографску основу ове представе Валтровић налази у средњовековним приказима светог Саве. У њима он види одређену законитост која „има историјског основа“. Примећујући да се ниједан сликар пре Крстића није посветио проучавању старих српско-византијских сликарских образаца светог Саве, Валтровић се још једном залаже за проучавање тог сликарства.

Он сматра да „старији византијски сликарски радови још носе многе знаке класичне јелинске уметности“ и да је погрешно распрострањено мишљење о безживотности византијског сликарства. Развијене идеје византијског сликарства су још актуелне, али је теже њих прерадити него копирати Шнора и друге. Осврћући се на сачуване сликарске приручнике митрополита Макарија из XVI века и Ерминију Дионисија из Фурне,¹⁵⁸ примећује да је, уз строго одређен иконографски репертоар, сликарима остављена могућност ликовне организације. По овим „упутствима старих зографа“, примећује Валтровић, Крстић изводи иконе за Ниш. Успешност овог метода видљива је на престоним иконама Христа и Богородице. Христов лик је близак светогорском упутству, а Богородица са Христом је у „духу византијско-српског“ сликарства. На овим иконама сликар је употребио „све унутарње и спољне белеге чистог источног сликарства“ које је оживео савременом сликарском вештином. Неразумевање ових икона последица је непознавања старог српског сликарства и заведености од стране савремених црквених сликара. Како би истакао православност Крстићевих икона, Валтровић износи православно догмат о Богородици. Пример неправославног приказивања Богородице су, по њему, иконе Стеве Тодоровића на иконостасу у Топчидеру и на владаркином престолу у Вазнесенској цркви у Београду. Ради јаснијег тумачења овог проблема Валтровић износи и историјски преглед развоја учења о Богородици код католика, као и развој њене иконографије, постављајући питање „има ли смисла унети такву слику у нашу цркву и дати јој место на столу Њеног Величанства“. Валтровић истиче да је средњовековна побожност послужила „за стварање најузвишенијег рада у хришћанском духу“, Рафаелову *Богородицу из Дрездена*.

Примери католичке иконографије у српском црквеном сликарству, које је истакао Валтровић, су приказивање љиљана, католичког симбола чистоте, у

¹⁵⁸ Ерминију Дионисија из Фурне публиковао је средином XIX века М. Дидрон (M. Didron): *Manuel d' iconographie chrétienne*, Paris 1845.

Благовесѣиима, затим *Силазак Свѣтѣи Духа*, који је Степа Тодоровић насликао у Вазнесенској цркви, или *Свѣтѣа Тројица* Николе Марковића на иконостасу у Жичи која је насликана као *Крунисање Бојородице*. Неканонска је, по њему, и представе светог Петра и Павла коју је на Топчидерском иконостасу извео Степа Тодоровић. Истичући рад Назарена, који су обновили немачко црквено сликарство, Валтровић указује српским сликарима на пут којим би требало да обнове српски црквени живопис. Залажући се за потпуно одбацивање католичких предложака, он истиче византијско-српски иконопис.

На завршетку ове књижице Валтровић оцењује ситуацију у црквеном сликарству као лошу и симболично је приказује кроз сукоб две боје, модре, знака жалости, и црвене, симбола радости: „Модрином обавијено је и знање и умење иконописно данас; модрином застрте очи не виде црвен, пуну снаге и живота, у старог иконописа. Из модрине рађа се све што је тужно и жалосно: оцрњивање, омаловажавање, подметање – те ратује против црвени. Али црвен претходи зори и дану, а на дану се види. И види се, да је модрина само знак јада и жалости.“

Схватајући „да су иконе очигледно проучавање и утврђивање у вери“, Валтровић прилаже и извештај Никодима Милаша о католичкој пропаганди коју би иконе, рађене у католичком духу, само поспешиле. Зато се мора, сматра Валтровић, подржати Крстићев рад на обнови српског црквеног сликарства у православном духу.¹⁵⁹

Одговор Сѣве Тодоровића. Како га је Валтровић више пута у Београдском дневнику прозвао, огласио се и Степа Тодоровић узимајући тако и писано учешће у полемици.

Коментаришући књижицу Михаила Валтровића, Степа Тодоровић је њен садржај поделио у два дела. У првом се налазе Валтровићеве резултати истраживања старе уметности, а у другом се „преламају жалосне слике од којикаких сањарија, слике незнања, празне охолости, смешног разметања и вредљиве партијичности“. Тодоровић своје оглашавање не објашњава жељом да нападне Валтровића и све „новије“ сликаре. Огласио се „ради бољег осветљења и познавања уметности и њених неких услова без којих она ни имена не заслужује“. Негирајући Валтровићев оцењивачки метод, у коме се исказује само наклоност према Крстићу, Тодоровић приступа анализи иконе *Смрти кнеза Лазара*.

Тодоровић анализу иконе почиње понављањем Малетићевог суда да је литерарни извор иконе нехришћански и истицањем да је она „једна карикатура у црквеном живопису“, ма шта Валтровић, који се у „својим сањаријама изгубио“, у њој налазио. Како је смрт кнеза Лазара историјски факт он у њој и не налази одговарајући мотив за икону, већ само за историјску композицију којој, по традицији, и није место међу престоним иконама. Као одговор на Валтровићеву тврдњу да је Крстић одговорио историји, Тодоровић, позивајући се на Лесинга, анализира тематски садржај иконе у коме не налази одговарајући садржај сли-

¹⁵⁹ М. Валтровић, *Православност у данашњем црквеном живопису у Србији*, Београд 1887.

каревом задатку. Коментаришући примедбу да је за посматрање слике потребна виша спрема, Тодоровић тврди да црквени сликари „сликају све, па имали они за то вештину потпуне спреме или не, треба дакле да их разумеју сви, бар у главном. А јадан би био и онај црквени беседник, који би, овако као г. Валтровић, претпоставио у публице ’извесну духовну спрему’, те да га она разуме. Тај би могао трабуњати колико год хоће, и та би пубика изишла из цркве онако исто, као што је и ушла“. Да би слика била свима разумљива и одговарала историјској истини, она мора говорити јасним симболима, свима познатим, који се односе на приказани догађај. Тако је Крстић могао да смрт кнеза Лазара прикаже у композицији сличној Успењу Богородичином.

После тематске анализе Тодоровић прелази и на ликовну анализу иконе *Смрти кнеза Лазара* оцењујући да Крстићев рад припада „натуралистичкој школи“ и да је спорна икона верни „снимак“ тог правца. Тодоровић тврди да у Крстићевим сликама нема идеалне лепоте, чак је и анђео, поред лошег цртежа, простачка појава. Анализирајући икону налази да је композиција, која подсећа на Микешиновог *Краљевић Марка*, лоша, начин моделовања је „наиван“, а анђео је лоше нацртан. Он оптужује Крстића да је ишао на „забашуривање строгог цртежа“ и да нема „класично равне подељене светлости“. Уместо драперија насликане су крпе, а Валтровић „о стилизованим драперијама у црквеном живопису“ не води рачуна. Тодоровић је анализирао и остале Крстићеве иконе. За икону *Богородица са Христом* каже да нема идеалне лепоте, већ је Богородица представљена као проста жена, глава јој је лоше нацртана и лоше је моделована, па све изгледа „плошно“ (flach). Млади Христос је „још слабија фигура“, а његов положај је неприродан. На крају анализе Тодоровић тврди: „Утисак целе иконе, начином рада, одговара потпуно натуралистичком правцу, а изразом целине западним сликарима, али не класичног правца, као што су Фирих, Шраудолф, Шнор и други, него шпањолским сликарима чисто реалне школе“. За Христову престону икону Тодоровић каже да је „с прегледавања Рафаилове слике *Визије Језекиљеве* сложена“. Као најбољу је оценио икону *Свети Сава*.

У трећем делу текста Тодоровић је изнео податке о свом раду бранећи се од Валтровићевих оптужби. Поводом Валтровићевог залагања за обнову византијске уметности Тодоровић наводи савремене ставове о „старом и новијем живопису у Атонској гори“ и преузима закључак „да уметност не живи од традиција, но од личне смелости; да уметност која на једном месту стоји, то је осуђена уметност“. Тодоровић истиче да је и сам, пре Валтровића, још 1858. започео истраживање српске средњовековне уметности издавањем графике Манасије на насловној страни, али да није био у могућности да тај рад настави. На крају истиче да Валтровићев циљ и није био заштита православности, јер би се тада он осврнуо на неправославност у црквеној музици и архитектури, већ само уздизање Ђорђа Крстића тиме што ће друге сликаре да „понизи“.¹⁶⁰

¹⁶⁰ С. Тодоровић, *Одговор њ. Михаилу Валтровићу*, Београд 1887.

Одговор Ђорђа Крстића. Нападан у Тодоровићевој одбрани, и Ђорђе Крстић се осетио прозваним да писмено одговори. Износећи свој став о црквеном сликарству, он истиче да не жели да се детаљно бави критиком Тодоровићевог сликарског рада, нити да понавља замерке. Приметио је једино да је икона *Враћање вида Стјефану Дечанском* у Вазнесенској цркви изведена и „скрпљена са разних, туђих цртежа“ и да се тако „не слика у духу наше цркве“. Он оптужује Тодоровића да је непрестано и „приватно“ деловао против њега и његовог рада, рецимо у Бечеју. На крају, уз објашњење значаја изложби, позива Стеву Тодоровића да заједно изложе иконе и да их препусте публици на оцењивање.¹⁶¹

„Православље у данашњем живопису“. На одговор Стеве Тодоровића реаговао је и Михаило Валтровић новом књижицом *Православље у данашњем живопису у Србији*. Валтровић је први негирао Тодоровићево ауторство *Одговора*, а аутора је назвао „г. Х“. Устврдио је да је аутор *Одговора*, који се позива на Лесинга, чије ставове и значај у историји уметности, уосталом, не схвата, заостао „читавих сто и двадесет година иза развитка и напретка у живопису“. Аутор *Одговора* не схвата ни да „у сликарству нема застоја, но да се, као сваки други духовни рад, развија и мења, у присној вези са развитком политичких и друштвених прилика“. Валтровић затим износи преглед развоја сликарства и скулптуре од XVI до почетка XIX века како би показао сву анахроност Лесингових схватања. Уз то он наводи да је „г. Х“ и потпуно погрешно протумачио Лесинга и из навода о симболима грчких божанстава извео закључак о непотребној спреми за посматрање уметности позивајући се на прву свеску Карјерове *Естетике*,¹⁶² естетичке списе Фридриха Вилхелма Унгера из Гетингена¹⁶³ и Хермана Ригла.¹⁶⁴ На примедбу да је литерарни извор иконе *Смрт кнеза Лазара* нехришћанског карактера, Валтровић, позивајући се на Стојана Новаковића, пружа анализу песме доказујући супротно. Одбацује и примедбе да насликани „женски“ анђео „љуби“ умирућег кнеза, указујући на познату слику Бруна Пиглхајна *Moritur in Deo* која је 1879. била изложена у Минхену где је приказано како анђео целива у чело умирућег Христа.¹⁶⁵

Уз изношење методологије посматрања уметничког дела, Валтровић коментарише и ставове писца *Одговора* о стиливима у сликарству. Он истиче да „г. Х“ погрешно сматра да су Фирих, Шнор и Шраудолф сликари „класичнога правца“. Прва двојица, по Валтровићу, заправо припадају „немачкој римској школи“ чији је „ослонац био Корнелиус“.¹⁶⁶ Валтровић даје и карактеристике тих сликарских школа. Као одговор на карактерисање Крстићевог сликарства као „натурализма“

¹⁶¹ Ђ. Крстић, *Неколико речи као одговор і. Стјевану Тодоровићу*, Београд 1887.

¹⁶² M. Carriere, *Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst*, Leipzig 1859.

¹⁶³ F. W. Unger, *Die bildende Kunst*, 1858.

¹⁶⁴ H. Riegel, *Grundriss der bildende Künste, eine allgemeine Kunstlehre*, 2 Aufl, Hannover 1870.

¹⁶⁵ Bruno Piglhein, *Moritur in Deo*, 1879.

¹⁶⁶ Peter Cornelius

он износи сопствене дефиниције реализма и натурализма: „Реализму је прави корен у живопису. По бићу своје, ова уметност представља само привидност, само слику предмета који постоји, који је дакле реалан. У круг својих представа узима живопис све што се види, али од свега тога даје само утисак на људско око, све само схваћа и износи као појаве. У томе своје раду не искључује појетско схватање предмета, не искључује њихово идеалисање. При уметничком стварању сликар или прими побуду из спољнег света – од нечега реалнога – па је у духу своје преради и усаврши, и тако спреми за остварење, или му се у духу изворно зачне мисао, за коју после тражи одговарајућег облика у реалном свету. Стварање је дакле духовни рад, а остварење бива у реалноме. У створу своје сликар исказује свој поглед на свет, своје осећаје и покрете у души, и ово учешће унутрашњости његове, његове личне духовне моћи, даје раду ону драж и топлину, која буди саучешће у гледаоца. Тежи ли сликар да погледе своје и осећаје, своју представу, искаже више мишљу уметничком и лепотом облика, онда ради идеалистички; тежи ли пак, да на створу своје јаче изнесе значајне белеге, да га јаче карактерише, онда ради реалистички. Али реалиста сликар не сме пренебегнути лепоту, јер би иначе био неистинит, као што ни лепота не сме бити без значајних белега особеног свог живота. И иделиста и реалиста може стварати потпуно уметничке створове, јер ни један не може радити, ни без идеје, ни без природе“. Као сликара „правца иделистичког“ Валтровић узима Рафаела, док је „реално и идеално“ у својим сликама усклађивао Леонардо да Винчи. Реално је, по Валтровићу, основ шпанским сликарима XVI и XVII века.

У „реалном“ Валтровић види и основу савремене уметности: „Погледима нашег времена и стању данашњег образовања највише приличи и годи реалистички правац у уметности. Створили су га, утврдили и предали на живо и одушевљено неговање и одржавање, многим последицима, уметници одличног знања, духа и свесности. (Лесинг, Пилоти, Менцел, Деларош и др.). Реалистички схваћај уступа боји заслужено место у сликању и цени је као крепко средство за тумачење садржине у представљеноме. На својим облицима тражи даље да јасно и природно изнесе потпун живот спољни и унутарњи, израз на лицу и телу и душевне покрете. А свему је овом циљ: извођење уметничке мисли, идеала. Живопис по начелу своје, идеалише реално“. Валтровић износи и своје схватање „натурализма“: „Натурализму пак није циљ, послужити се природним облицима на остварење какве мисли, на реалисање какве идеје, но он просто на то иде, да представи природу онакву каква је. При томе природне појаве не схваћа с више, појетске стране и заборавља да у уметности природни облици треба да су носиоци виших погледа и мисли. Сликар натуралистичког правца држи се само спољашњих знакова природних појава, па ове представља са свим њиховим несавршеностима, случајностима и погрешкама. Правац овај имао је своје представнике у XVI и XVII веку поглавито, а има их и данас... Држим да је из доведе наведеног лако увидети, да реализам и натурализам у сликарству није једно и исто. Релизам оправдан је правац и одговара потпуно бићу и задатку уметности.

У њему се једини облик и дух у целину. У натурализму и духовног полета нема. Што је према свакидашњости облика, за њих везано мисли и представа, то је све, што и слика, у натуралистичком правцу рађена, износи“.

Овим тумачењем праваца у сликарству Валтровић негира Тодоровићеву тврдњу да је Ђорђе Крстић натуралиста, примећујући да Тодоровић не схвата значај боје и светлости на слици. Ни на једној Крстићевој икони не налази било шта „натуралистичко“. Он одбацује све Тодоровићеве примедбе које се односе на сликарски, извођачки део, односно композицију и цртеж.

На примедбе изнете о његовом раду на архитектури Валтровић је одговорио приказујући свој рад у Министарству грађевина. Он понавља свој суд о сликарству Стеве Тодоровића и о значају перспективе и поново се залаже за преузимање образаца из старог српског сликарства и њихову употребу у савременом. Још једном Крстићу пружа подршку: „Господина Крстића молим да остане сталан на предузетом послу око примењивања и оживљавања старо-српских образаца у данашњем иконопису“.¹⁶⁷

Другом књигом Михаила Валтровића главни ток полемике био је завршен. Ђорђе Крстић је после одржане изложбе, коју је најавио у свом одговору Стеви Тодоровићу, наставио рад на иконостасу нишке цркве. Рад је касније због неиспуњавања новчаних обавеза наручиоца, био прекинут. Икона *Смрти кнеза Лазара* била је постављена на иконостас. Скинуо ју је владика нишки Никанор када је дошао на архијерејски трон.

Идејне основе полемике *Полемике о православној икони*, вођена због рада Ђорђа Крстића за иконостас Саборне цркве у Нишу, доноси пресек теоријске мисли која се не тиче само црквеног сликарства. Учесници полемике, истакнуте личности српског друштва, били су подстакнути питањем од општег значаја, формулацијом савременог српског православног сликарства-иконописа. На једној страни, блиској црквеним круговима, епископу нишком Димитрију и архимандриту Нићифору Дучићу, налазили су се сликар Степа Тодоровић и Ђорђе Малетић. На другој страни нашли су се најбољи познавалац ликовних уметности у Србији тога доба, Михаило Валтровић, и сликар Ђорђе Крстић.

Однос према православној икони у савременом црквеном сликарству, какав је гајио и за какав се залагао Михаило Валтровић, у чему му се приближио и Ђорђе Крстић, представљао је новину у српској средини. Истражујући старе српске споменике и узимајући у обзир европско сликарство, које је добро познавао, заокупљен идејом обнове националне уметности, Валтровић је у савременој црквеној сликарској пракси видео велики утицај католичког сликарства, који се путем сликарских предлога ученика бечке академије преносио у Србију. У њему је слутио опасност за веру, али и за нацију. Истраживање српске средњовековне уметности пружило му је упознавање сликарских узора у чију се професионалну исправност није могло сумњати. Ликовни језик средњовековног

¹⁶⁷ М. Валтровић, *Православље у данашњем живопису у Србији*, Београд 1887.

сликарства није му био близак, али је зато у његовој идејној основи налазио богатство мисли и канонску исправност која се могла пренети у савремено српско црквено сликарство.¹⁶⁸

Конструкција националне уметности у XIX веку у Србији захтевала је и уношење обележја православности. Православље и црква у Краљевини Србији нису потпуно идентификовани са националним, али се у црквеној сфери национално увек истицало. Крајем XIX века националним се бави, уз цркву окренуту Русији, и држава и део интелигенције који активно учествује у формулисању националног у православном верском животу. Позитиван однос, који је српска држава имала према истицању националног у црквеној архитектури, одражава њену спремност за прихватање Валтровићевих залагања за обнову српског црквеног сликарства у духу средњовековља. Таквим односом државе био је испуњен један од најзначајнијих предуслова за прихватање Валтровићевих ставова, што се јасно показало у раду комисија за пријем икона за Ниш.

На могућност за остварење својих замисли у црквеном сликарству Валтровић је наишао у сусрету и зближавању са Ђорђем Крстићем. Тада су били испуњени сви услови за почетак рада на „обнови“ средњовековља и конструкцији националне уметности. Уз активно пропагирање такве делатности, што је Валтровић чинио, јавност Краљевине Србије била је спремна, државне институције отворене, и Крстић је могао да отпочне свој рад. Преформулисање и напуштање дотадашње истористичке праксе обележило је почетак црквеног сликарства Ђорђа Крстића. Иако је наилазио на отпор, Крстић је развио сопствени приступ који је јасно истакнут на икони *Смрти кнеза Лазара*. Пратилац Крстићевог рада, Валтровић, обавештавао је јавност о напредовању рада за Ниш и нудио интерпретацију икона. Управо се у тим интерпретацијама налазило и ново тумачење православне иконе. Испровоциран таквом Валтровићевом делатношћу огласио се Ђорђе Малетић, исказујући сопствено незадовољство Крстићевом иконом, али и незадовољство других.

Малетић, угледни књижевник, писац о позоришту, историчар, политички и просветни радник, био је личност која је обележила јавну сцену у српској култури средином XIX века. Пензионисан још 1878, у полемици је последњи пут изнео своја схватања уметности. Умро је 1888.¹⁶⁹ Био је заокупљен идејама немачке идеалистичке филозофије и Шилера, од кога је примио „идеју о социјалној и моралној мисији уметности“ и идеалистичко схватање да треба „привидност (да) тријумфује над стварношћу и уметност над природом“.¹⁷⁰ Још 1840. у *Голубици* је објавио текст о форми и садржају у уметничком предмету ослањајући се на

¹⁶⁸ О односу истраживања уметности и креирања савремене уметничке праксе: Н. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München: Fink 2001.

¹⁶⁹ Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд 1921, 192–194.

¹⁷⁰ *Исјо*.

Шилерова схватања.¹⁷¹ Рад Ђорђа Крстића и Валтровићева начела о црквеном сликарству критиковао је са тих позиција.

Васпитан у европском духу у првој половини века, Малетић не претпоставља уметничке вредности националном или конфесионалном. За њега православље није затворено према европским утицајима, поготово не у највишим уметничким достигнућима. Став о православној у црквеном сликарству Малетић гради на схватању о значају и улози иконе. Идеја о морализаторској улози иконе, која побуђује побожна чувства, била је већ више од пола века присутна у српској средини.¹⁷² Она произилази и из Малетићевог прилога полемици. Икона је због важности поруке морала јасно одговарати историјској истини и у складу са њом морала је садржати јасне и разумљиве знакове.¹⁷³ Зато су Малетићева схватања одговарала разумевању улоге историјског сликарства средином XIX века.¹⁷⁴ Залагање за историјску истину подразумевало је, свакако под утицајем просветитељских идеја, одбацивање народног предања. Тиме је одбачен и литерарни извор иконе *Смрти кнеза Лазара*. Одговарајућа ликовна форма наложена је у европском искуству и исказана кроз слично схватање блиског Малетићевог пријатеља Љубе Ненадовића. Ненадовић се са Његошем дивео Рафаеловом *Преображењу* у Ватикану: „Овакав идеал доброте, као што је ово лице Христово, не може се нигде више на платну видети“.¹⁷⁵ Оваква схватања, већ позната и присутна у српском друштву, нарушена су Крстићевим сликарством и Валтровићевом концепцијом црквене уметности.

Подстакнут Малетићевим нападом, Валтровић је у свом делу *Православност* у новијем црквеном живопису изложио другачију концепцију православне иконе. Ова концепција доносила је и естетска начела новог уметничког правца. Икона није више приказ историјске истине, већ симболична представа насликаног догађаја. Она представља трансценденталну стварност за чије разумевање је потребно одређено (пред)знање о насликаном догађају, око (за гледање) и „душа која се да покренути“. Икона тако постаје насликано поље у коме је гледаоцу омогућена комуникација са суштином представљеног догађаја. Тако се у њој у свој пуноћи открива величина идеје о догађају из хришћанске историје, или једном од њених актера, а то чини могућим само потпуни „збир мисли“ о представљеном. Тај „збир мисли“ укључује и збир свих знања о догађају, историјску истину,

¹⁷¹ *Класицизам код Срба 4*, Београд 1967, 101–104.

¹⁷² Упор: Н. Макуљевић, *Црква Светиої Архангела Гаврила у Великом Градишту*, Велико Градиште 2006, 103–104.

¹⁷³ Упор: М. Тимотијевић, *Религиозно сликарство као историјска истина*, Саопштења XXXIV, (Београд 2002), 361–387.

¹⁷⁴ Упор: F. Büttner, *Bildung des Volkes durch Geschichte. Zu den Anfängen öffentlicher Geschichtsmalerei in Deutschland* и G. Pochat, Friedrich Theodor Vischer: *Gedanken zur Form und Funktion der Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, у: *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideology*, Hrsg. von E. Mai, Mainz am Rhein 1990, 77–94, 253–261.

¹⁷⁵ Љ. П. Ненадовић, *Писма из Италије*, Београд 1907, 94.

православно тумачење, средњовековно ликовно наследство, народно предање и значај догађаја или светитеља за наручиоца. Икона зато, упркос сличности, није историјска слика, већ активни чинилац у оквиру верског живота. Зато она не сме бити под утицајем католичке догме, већ мора одговарати православном учењу.

Аутор иконе, по Валтровићевом мишљењу, мора бити упознат са учењем православне цркве и применом тог учења у иконопису. Он истиче да је језик иконе језик симбола којим сликар говори и да он мора бити усклађен са насликаном представом. По њему, пут упознавања православне иконографије је пут истраживања старих, средњовековних, сликарских образаца. То је Валтровић и чинио, што му је давало аргументе приликом одлучивања о правоверности иконописа. У средњовековним представама видео је идејне основе за савремене иконе и зато се залагао да сликари, попут Крстића, познају наслеђе. Како се, према Валтровићу, преко уношења католичких сликарских предлога који су сликари доносили са школовања, у српско црквено сликарство увукао католички утицај, језик иконе се морао променити, односно обновити у „духу православне иконе“.

Из Валтровићевог излагања о православној произлазе и естетска начела за обнову средњовековља, а не за реконструкцију историјских приказа, или имитацију ликовних облика, присутну код сликарске групе Назарена. У оваквим ставовима Михаила Валтровића откривају се симболистичка схватања.¹⁷⁶ Његово тумачење слике *Смрти кнеза Лазара* показује овакво схватање. Осим тематског садржаја слике, који носи једну од основних тема из репертоара симболиста, тему смрти, питања која Валтровић покреће указују на симболистичке идеје у основи постављених проблема.

Питање светлости је једно од најважнијих код симболиста, а тумачење њене улоге је једно од кључних места за одређивање уметничких кретања. Валтровићево излагање о божанском пореклу светлости и њеном „реалном“ карактеру, поводом сликања нимба, указује да је извориште светлости резултат унутрашњег духовног лика. Историјски преглед, који Валтровић почиње од Зороастра, управо одговара схватањима краја XIX века. Уз говор симбола крста, месеца и сабље, симболичког значаја Лазаревог погледа у „заустављеном времену“, Валтровић је свестан и могућности и значаја боје као носиоца снажних осећаја, чије присуство на икони као да одговара његовим запажањима о модром и црвеном. Симболизам се огледа се и у његовом прихватању народног мита као литерарног извора иконе.¹⁷⁷ У миту Валтровић проналази вечиту идеју о значају косовске жртве и идеју о задобијању „царства небескога“. Управо су Валтровићеве симболистичке интерпретације и биле повод за Малетићеву и Тодоровићеву критику. Говор иконе, који је одступио

¹⁷⁶ Однос историје и симболизма: Р. Самарџић, *Српски симболизам и историја, Српски симболизам*, Београд 1985, 59–65.

¹⁷⁷ Однос симболизма и мита: П. Џацић, *Симболизам и мит, Српски симболизам*, Београд 1985, 197–206.

од познатих стандарда, за њих је представљао неразумљиву целину. Валтровићеве интерпретације Крстићевог иконописа указују на симболички карактер његових настојања у обнови црквеног сликарства. Оваква интерпретација ослонац је налазила у романтизму надилазећи га тежњом за сагледавањем непознатог, оностраног и вечитог.¹⁷⁸ Управо је и део европских симболиста, сликара и књижевника, реализовао свој рад бавећи се религиозном, првенствено хришћанском, тематиком. Тако су се Валтровићева залагања за обнову православне иконе у потпуности уклапала у европске културне токове.

Нова поетика иконе, коју је Валтровић формулисао, била је потпуно страна Стеви Тодоровићу. У књижици *Православноси* он види ауторове „сањарије“, а такав облик излагања назива „трабуњање“. Терминологија, којом се осуђује Валтровићев начин интерпретације, може се поредити са Скерлићевом критиком песника симболисте Владислава Петковића Диса. Скерлић каже да за Диса симболизам „изражава све јер не значи ништа“.¹⁷⁹ Суд, који о икони *Смрти кнеза Лазара* износи Степа Тодоровић, показује нераумевање говора Крстићевог дела, и неспособност да се оно ишчита. Он сматра да икона мора бити разумљива свима, а не само припремљеном појединцу.

Тодоровић је у свом *Огјовору* проширио простор полемике тумачењем ликовних елемената Крстићеве слике. У нишким иконама Тодоровић налази неестетски приказ фигура¹⁸⁰ – лош цртеж, слабу композицију и потпуно одсуство сликаних драперија. Крстићево сликарство покушао је и стилски да одреди називајући аутора сликарем „натуралистом“.

Крстићев одговор Стеви Тодоровићу понајвише указује на његов приступ црквеном сликарству и потврђује Валтровићева излагања.

На питања, која упућују на разматрање Крстићевог стила, Валтровић је одговорио у другом прилогу полемици. *Православље у српском црквеном живопису* доноси Валтровићева схватања ликовног дела. Он понавља да је за разумевање уметности потребно предзнање о представљеној ситуацији, око за гледање и „душа која се да покренути“. У таквој рецепцији уметничког дела могу се назрети ставови, преузети од немачког историчара уметности Хермана Ригла (Herman Riegel), о посвећеном и образованом посматрачу,¹⁸¹ оку као преносиоцу и души, као главном актеру посматрања ликовног дела. Мисао о уметности у којој душа представља центар доживљаја произилази из ових Валтровићевих редова.

¹⁷⁸ О односу романтизма и симболизма види: E. Lucie-Smith, *Romanticism and Symbolism*, у: *Symbolist Art*, London 1988, 23–31.

¹⁷⁹ П. Палавестра, *Трајање, ѝривога и ѝрејознавање српској симболизма, Српски симболизам*, Београд 1985, 19.

¹⁸⁰ О формулисању естетских схватања о фигури у сликарству, присутних код С. Тодоровића: S. Germer–H. Kohle, *From the Theatrical to the Aesthetic Hero: On the Privatization of the Idea of Virtue in David's Brutus and Sabines*, *Art History*, vol. 9, No. 2, (1986), 168–184.

¹⁸¹ Једно од најважнијих Риглових дела које је утицало на Валтровића је: H. Riegel, *Grundriss der bildende Künste, eine allgemeine Kunstlehre*, 2 Aufl, Hannover 1870.

Тодоровићеве примедбе о Крстићевом „натуралистичком“ сликарству и његову класификацију европског сликарства Валтровић је потпуно негирао. Он у историји сликарства, са становишта односа сликара према природи, види „идеалистички“, „реалистички“ и „натуралистички“ сликарски правац. Ове правце Валтровић не поистовећује са сликарским школама, које јасно разликује, попут „немачко-римске“, већ у њима види одређени идејни континуитет без обзира на место и време рада њихових актера. Крстића убраја у сликаре „реалистичког“ правца, а не школе реализма. Најзначајнији сликар „идеалиста“ је Рафаел. У „натурализму“ види представљање природе онакве каква јесте, без икакве идеје. Како Крстићеве слике нису такве, он потпуно одбацује Тодоровићево мишљење. У „реализму“ види правилан сликарски израз, који се по академијама учи, израз који одговара своме добу и не искључује „идеалистичко“. По Валтровићу „реализам“ не запоставља лепоту да би био истинит, „идеалише реално“, даје боји значајну функцију и инсистира на психолошком приказивању ликова. Пример споја „идеалистичког“ и „реалистичког“ Валтровић налази у Леонардовој *Тајној вечери*, у којој су, у приказивању реалног догађаја, приказане највише идеје. По њему, у религиозном сликарству највиши „реалистички“ израз су достигли шпанско сликарство XVI и XVII века и сликари попут Веласкеза. Као осниваче „реалистичког“ сликарског правца, Валтровић помиње Пилотија, Лесинга, Менцла и Делароша. Овакав избор оснивача „реализма“, који је начинио добро обавештени Валтровић, свакако упознат са сликарском делатношћу Лајбла, због спорне иконе *Смрти кнеза Лазара* укључио је ауторе историјских композиција различитих сликарских школа (Пилотија, Менцла, Лесинга и Делароша). Такво дефинисање и покушај сврставања Крстићевог сликарства у одређене европске уметничке оквире, открива Валтровићеву јасну свест о његовој припадности. Из низа наведених ближих одредница, које се подразумевају под појмом „реалистично“, види се тенденција да се Крстић припоји оновременом академском, првенствено минхенском, сликарству. Ово сликарство је карактерисало богатство историјско-уметничких, историјских и литерарних извора. Та уметност је стајала насупрот реалистичким тенденцијама, које би одговарале Валтровићевом „натурализму“, и у себи је садржала наговештај будућих симболистичких кретања.

Полемика која се водила око Крстићевих икона за нишку цркву представљала је сукоб двеју тенденција у уметничким кретањима у Србији. Вођена поводом проблема формулације православне иконе, дајући основни карактер и смернице кретања, она је донела нови поглед на сликарство. Овај нови поглед формулисао је и изнео, као ангажовани теоретичар, Миахило Валтровић. Противничких гласова у српској јавности било је мало. Опаске Ђорђа Малетића и Стеве Тодоровића, који су наступили као заступници старијих истористичких схватања, само су послужиле као повод Валтровићу за изношење ставова о црквеном сликарству. Иако је полемика вођена поводом црквеног сликарства, она га није битније преусмерила. Црквени кругови, окренути свом узору, Русији, током девете деценије дочекују сликаре школоване на руским живописним школама и њима поверавају сликарске послове.

Главни ток полемици дао је Михаило Валтровић који је у две књижице изнео и свој програм о сликарству. Тај програм је у себи носио борбу за нову уметност коју је у пракси спроводио Ђорђе Крстић. Јасно одређење програма и новине које он доноси треба тражити у општој културној клими Краљевине Србије. Борба за национално била је једна од сталних тежњи српског друштва кроз читав XIX век, а пратиле су је истористичке тенденције.¹⁸² Овакве тежње увек су биле усклађене са захтевима времена, а њихово ликовно обликовање одговарало је савременим уметничким схватањима. У српској јавности, спорно је било Валтровићево залагање за нови приступ иконопису, а не сам циљ, јасно истицање православности.

Валтровићево одређење Крстићевог сликарства указује на стилски карактер уметности за коју се залаже. Таква сликарска поетика, за коју Валтровић користи термин „реалистично“, одговара схватањима „intellectual painting“, тј. интелектуалног сликарства¹⁸³ и има карактеристике раног симболизма. На симболистички карактер Валтровићевих залагања упућује и његово тумачење анђела на слици *Смрт кнеза Лазара* и позивање на слику Бруна Пиглхајна. Пиглхајн, угледни сликар и професор минхенске академије,¹⁸⁴ значајан је као председник жирија који је Францу фон Штуку доделио признање на Салону 1889, касније је постао први председник Сецесије,¹⁸⁵ а био је и један од носилаца раносимболистичких кретања у Минхену. Валтровићева залагања одговарају и ставовима Сар Пеладона, једног од оснивача симболизма у Француској. Пеладон је приредио, у опозицији званичном, салон симболиста Ружа + Крст. У пропозицијама Салона налазе се ставови блиски Валтровићу. У четвртој тачки првог поглавља подржава се историјско сликарство по угледу на Делароша. Пета тачка захтева „католички идеал и мистичизам. По легенди, миту, алегорији, сну, парафразама велике поезије и коначно сав лиризам“.¹⁸⁶

На раносимболистички карактер полемике указује и паралелност Валтровићевог залагања и ставова његовог друга из Српског археолошког друштва, Љубомира Недића, професора Велике школе и књижевног критичара.¹⁸⁷ Недић, студент и докторант филозофије у Лајпцигу, провео је до 1884. неко време у Лондону где је и могао да се упозна са симболистичким кретањима. По повратку у земљу радио је на обнови националне књижевности, водио је као књижевни критичар, часопис *Српски џрејлед* и оштро се сукобио са Љубом Ненадовићем, књижевним узором Ђорђа Малетића, и старијим српским књижевницима. Његова рецепција књижевности и неки његови радови изражавају трагање у области „уметничке

¹⁸² Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 181–205.

¹⁸³ О „интелектуалном сликарству“ види: *Intellectual Painting in the Latter Half of the Nineteenth Century*, у: F. Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780–1880*, London 1988, 317–326.

¹⁸⁴ О Пиглхајну најпопутније на интернет страници: Prof–Bruno–Piglhein.de

¹⁸⁵ P. Weiss, *Kandinsky in Munich*, Princeton, New Jersey 1979, 176.

¹⁸⁶ E. Lucie–Smith, *Romanticism and Symbolism, Symbolist art*, 110–111.

¹⁸⁷ О Недићу: Ј. Скерлић, *Историја новије српске књижевности*, Београд 1921, 433–436.

трансценденције реалнога света“ и труд да се језик књижевности подигне на „виши ниво надчулне спиритуалне комуникације“, као код симболиста.¹⁸⁸ Његови ставови о српској литератури, изнети у Српском прегледу, где су сви уводници „у знаку речи српско“,¹⁸⁹ одговарајући су раду Михаила Валтровића на обнови националне ликовне уметности. Недић износи и сличне естетске ставове попут Валтровића. Он указује да „уметност тежи идеалу, али се не креће у свету, који нема ничег заједничког са реалним, она црпи свој материјал из реалног света... уметност мора бити истинита, тј. мора одговарати стварности, али истина је не само реална, већ и идеална. Задаћа уметности према томе јесте да реалан свет не просто копира, као што чине различни представници уметности, већ да нам да што савршенију слику овог света, њој је задаћа да испитује стварност у цели да је приближи идеалу“.¹⁹⁰

Паралелност ситуација у ликовним и књижевним круговима указује на сукобе старог и новог који су се у српској културној јавности водили. У таквој културној клими, коју сачињава плурализам уметничке мисли, јасно се издвајају Недић и Валтровић као носиоци истих симболистичких схватања. Њихов занос историјом и агресиван карактер деловања то и открива: „Заноси симболиста историјом, на-властито средњим веком, имали су и једно своје унутрашње, само собом створено, заједничко језгро. У томе језгру био је њихов основни симбол који је кроз њихове песме распростирао своје зрачење и изазивао у њима чаролију историје. У том језгру била је сакривена окултна мистерија оних који су се изражавали симболима како би своју заветну идеју уздигли на највиши степен и дали јој значење не само песничког доживљаја него и метафизичке силе. Српски симболисти образовали су национални покрет изнутра повезан једном мишљу и једним осећањем, мистичким преобраћењем у крупан песнички симбол како би се и њихов покрет преобразио, најзад, у борбу за оваплоћење заветне идеје. Симболисти су постали ревносници своје вере“.¹⁹¹ Таква преданост задатку обнове одговарала је идеологији национализма и изградњи националне државе и реализовала се у јавном животу Србије.

Садржај полемике о православности указује на развијену свест о уметности културне јавности Краљевине Србије. Крајем века она показује очигледан успон и зрелост да сама, вођена Валтровићем, креира уметничке токове. У поређењу са ситуацијама у другим европским земљама, првенствено у Русији, где се паралелно у кругу Абрамцево на истоветан начин обнавља стара руска уметност, она показује сопствену савременост и зрелост. Полемика је отворила питање националног и православног у савременом српском сликарству. То је истовремено потврдило значај националног и православног у српској културној јавности и важност визуелног у креирању државног, друштвеног и верског идентитета.

¹⁸⁸ П. Палавестра, *Трајање, њприрода и њрејознавање српској симболизма, Српски симболизам*, 16.

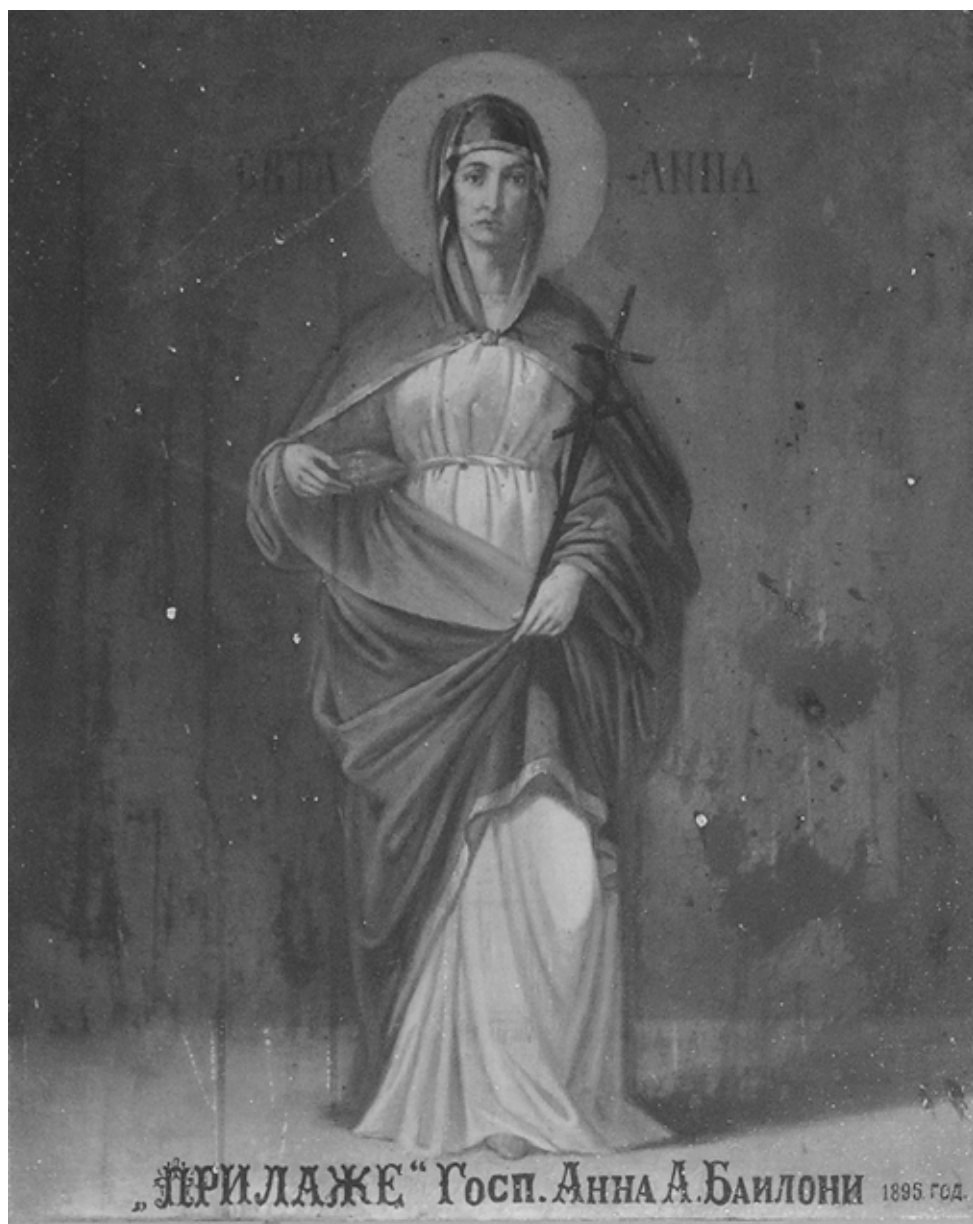
¹⁸⁹ Р. Вучковић, *Ејоха симболизма у српској књижевности, Српски симболизам*, 133–134.

¹⁹⁰ Љ. Недић, *Филозофски сјисци*, Београд 2000, 302.

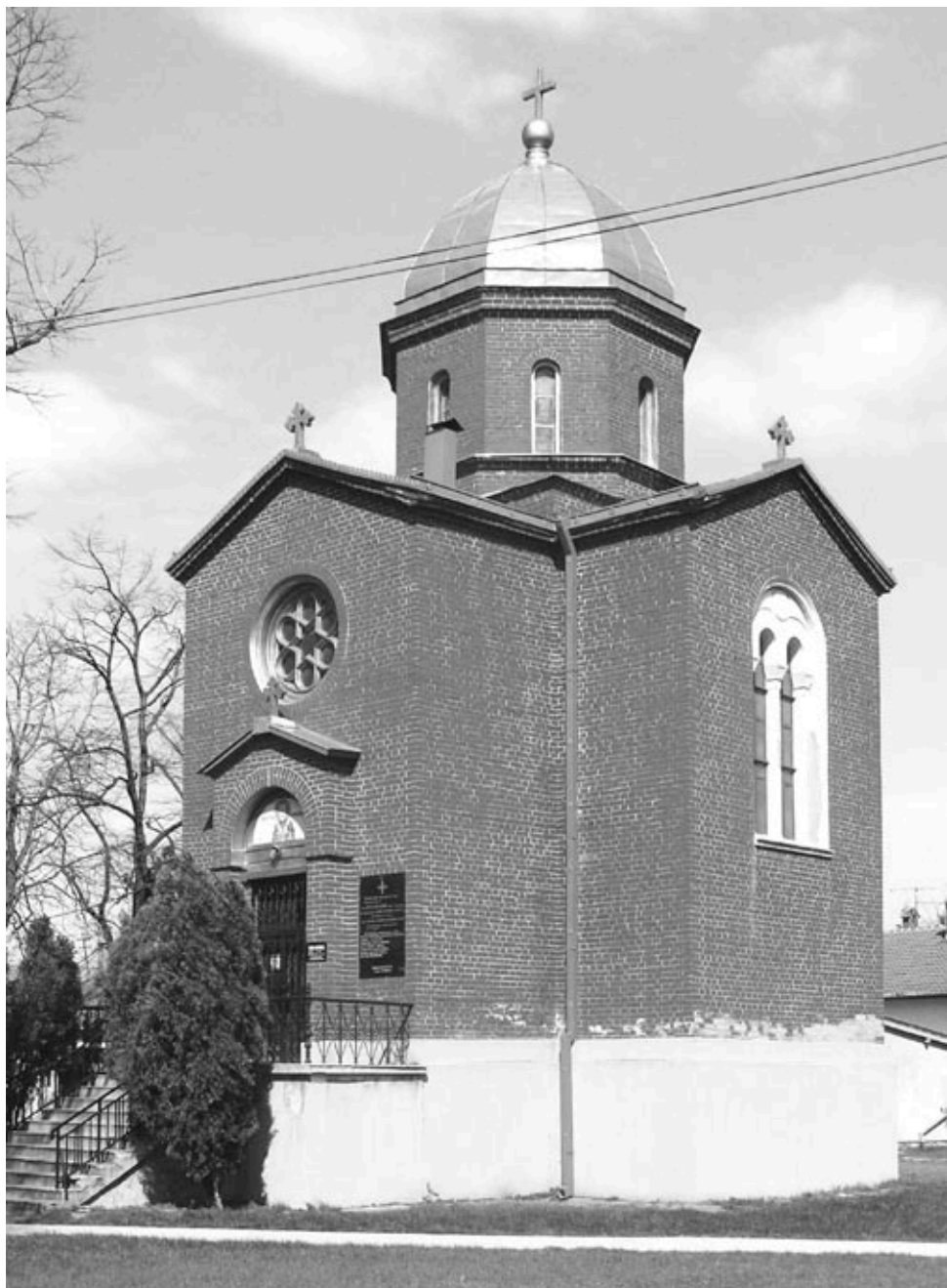
¹⁹¹ Р. Самарцић, *Српски симболизам и истјорија*, 64–65.



Сл. 30. Црква у Малом Црнићу



Сл. 31. Св. Ана, дар Ане Бајлони, Црква у Малом Црнићу



Сл. 32. Црква Св. Николе у Пожаревцу



Сл. 33. Црква Св. Николе на Новом гробљу, Београд.



Сл. 34. Црква у Глоговици

ДРУШТВЕНИ ЗАХТЕВИ

МОДЕЛИ ЦРКВЕНОГ СЛИКАРСТВА

Ђорђе Крстић

Један од најзначајнијих аутора црквеног сликарства у Краљевини Србији био је Ђорђе Крстић.¹ Његов сликарски рад био је повод за најзначајнију полемику, која се водила у јавности Краљевине, а његове сликарске поуке имале су великог утицаја на развој сликарства.

Ђорђе Крстић рођен је у Старој Кањижи, одакле 1867. прелази у Србију. У Београду после гимназије учи Богословију из које, као стипендиста краља Милана Обреновића, 1872. одлази у Минхен где ступа прво у Уметничко-занатску школу. Наредне 1873. уписује Минхенску сликарску академију. У Минхену остаје, са прекидима, све до 1883. године.

Школовање на минхенској Академији извршило је најзначајнији утицај на Крстићев приступ сликарству.² Његови професори на Академији били су Лудвик Лефц (Ludwig von Löfftz) и Антон Зајц (Anton Seitz).³ Зајц је Крстићу предавао прво у Уметничко-занатској школи, па је потом помогао да се он упише на Академију.⁴ Утицај ових сликара на Ђорђа Крстића морао је бити сложен. Крстићев рад и начин сликања предела је близак обради пејзажа Лудвига Лефца.⁵ Божа Николајевић истиче да је Зајц сликао ентеријере, брижљиво обрађујући костим и сенку и да је тај начин сликања Крстић од њега примио.⁶ На академији тих година Крстићу предају и сликар Габриел Макс (Gabriel von Max) и Вилхелм Линденшмит млађи (Wilhelm Lindenschmidt d. J.).⁷

Крстићеви сачувани радови са Академије указују на сликарски развој и на његове узоре. Познати радови, *Ушћољеница*, његов велики успех за који је добио бронзану медаљу у годишњој академијиној награди 1879, *Анаџом* из 1880. и *Слејица* из 1881, указују на заокупљеност патриотским и мисаоним садржајима

¹ О Ђорђу Крстићу са старијом литературом: Н. Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић 1851–1907*, Београд 2001.

² М. Коларић, *Ђорђе Крстић*, Београд 1977, 5–9.

³ Б. С. Николајевић, *Из минулих дана*, Београд 1986, 146.

⁴ Д. Медаковић, *Српски сликари*, Београд 1968, 234.

⁵ Упореди „Грчке пејзаже“ Л. Лефца и бројне слике из Србије Ђ. Крстића.

⁶ Б. С. Николајевић, *Из минулих дана*, Београд 1986, 146.

⁷ М. Коларић, *Ђорђе Крстић*, 9–11.

и очигледно неприхватање натуралистичких сликарских тенденција. Ликовни језик ових слика у служби је реализовања идеје. Такве тенденције у сликарству су се неговале паралелно са реализмом. Оне су развијале идејност сликарства и јављају се широм европског простора,⁸ у Енглеској код Прерафаелита, у Француској код Пиви де Шавана и Фантен–Латура, а њихови најзначајнији представници у немачком културном простору су „Немачки Римљани“ – (Deutschrömer)⁹: Анселм Фојербах (Anselm Feuerbach), Ханс фон Марес (Hans von Marées) и Арнолд Беклин (Arnold Böcklin). У круг тих сликара спада и Габриел Макс,¹⁰ Крстићев професор.

Још током студија, Крстић је исказао интересовање за религиозно сликарство. На изложби коју је одржао у Београду 1880, приказао је слику Богородице, копију по Рафаелу, *Madonna della tenda* из минхенске Пинакотеке, и *Христиа на самрџи*. Приказивач те изложбе истакао је слику *Христиа на самрџи* као једну од „најлепших“ и упоредио је са сликом Габриела Макса *Вероникин убрус* која је препозната као очигледан узор: „Крстић је насликао главу Христову, на плаштаници... као оно чувено Гаврило Макс, и то у оном тренутку када се бори са животом.“¹¹ Према описима изложбе, Крстић на слици *Христѝос на самрџи* инсистира на сопственом доживљају приказаног догађаја који највише долази до изражаја на представи Христове главе. „Очи су Христове мало сузне, лице му је мученичко, усне бледе и грчевито стиснуте“¹² Крстићева слика позната је само захваљујући фотографском негативу¹³ и на њој је представљен „Вероник убрус“ као и код Габриела Макса који је представљао значајан узор Ђорђа Крстића.¹⁴ Са Крстићевом сликом мртвог Христа из минхенске Нове Пинакотеке, Божа Николајевић је упоређивао *Обрејеније главе кнеза Лазара*.¹⁵ Утицај Габриела Макса у Крстићевом сликарству свакако је излазио из оквира религиозних композиција, а утицај његових слика *Kindermorderin* и *Anatom* препознаје се у делима *Ушољеница* и *Анаѝом*.

Крстић 1879. има прилику да види и слику Бруна Пиглхајна *Moritur in Deo Умирући Христѝ* коме анђео, целивајући га, узима душу. Иконографија ове слике

⁸ Пример идејности у сликарству друге половине XIX века види: E. Mai, *Innerlichkeit und Sinnlichkeit, Feuerbachs und Delacroix' >Medea< im Vergleich*, у: *Jenseits der Grenzen, Französische und deutsche Kunst von Ancien Régime bis zur Gegenwart*, Band II, Kunst der Nationen, hrsg. von U. Fleckner, M. Schieder und m. F. Zimmerman, Köln: DuMont 2000, 127–144.

⁹ H. Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Primus Verlag: 2005, 159–172.

¹⁰ E. Novotny, *Painting and sculpture in Europe 1780–1880*, London 1988, 317–326.

¹¹ С. Ђурчић, *Изложбе у Београду 1880–1904*, Београд 1985, 13.

¹² С. Ђурчић, *Изложбе у Београду 1880–1904*, 13.

¹³ Слика је евидентирана и репродукована као „Христов лик на убрусу“ у: Н. Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић 1851–1907*, 181; 196.

¹⁴ Везу Габриела Макса и Крстића уочио је и Јован Секулић: *Минхенска школа и српско сликарство*, Зборник радова Народног музеја 2, (Београд 1959), 259.

¹⁵ Б. С. Николајевић, *Из minulih дана*, 147.

и посебно фигура анђела утицали су на Крстићеву икону *Смрти кнеза Лазара*. Утицај Пиглхајна на црквено сликарство краја XIX века било је изузетно велики. Он је био познат као аутор монументалне кружне панораме, познате под називима *Распеће Христово* или *Јерусалим на дан Христовој распећа*, која је 1886. подигнута у Минхену. У панорами је приказана сцена Христове смрти, изглед Јерусалима и дешавања у том граду. Пиглхајново дело постало је узор бројним сликарима религиозних тема¹⁶ и сигурно је утицало на српске сликаре ученике минхенске Академије, попут Крстића и посебно на Стевана Алексића.

Током студија у Минхену, Крстић је долазио у Србију. Његов долазак током 1881. оставио је великог трага касније на његовом црквеном сликарству. Тада, и по свом повратку у Србију 1883, Крстић, по захтевима краљице Наталије, обилази Србију и слика теме које представљају важне топосе у националној идеологији – народне ношње, призоре из народног живота, градове у новоослобођеним областима и пејзаже са приказима историјских места, манастира и средњовековних градова.¹⁷ Крстић путује све до Косова одакле су сачувани пејзажи Косова поља које ће сликар касније користити. Тада он обилази и средњовековне цркве, сигурно се зна да је посетио Жичу и Студеницу где слика њихов спољашњи и унутрашњи изглед.¹⁸ Среће се са средњовековним живописом који, првенствено онај у Жичи, мора да оставља на њега јак утицај. Долази у контакт и са старим рукописним књигама са орнаментима, што ће свакако користити у приказима јеванђеља и предмета попут средњовековних круна. Ова путовања 1881. и 1883. Крстић је обавио за албум краљице Наталије, као повереник Народног музеја на чијем се челу налазио Михаило Валтровић.¹⁹ Сусрет Крстића са Валтровићем и средњовековном српском уметношћу био је један од кључних момената за формирање Крстићевог црквеног сликарства. Сарадња Крстића и Валтровића огледа се и на другој Крстићевој изложби 1884. коју му је у Грађанској касини организовало *Друштво за уметност*. Тада је Валтровић одржао предавање *О сликарству уошћине, а и с обзиром на изложене слике Ђорђа Крстића*, што је свакако и био почетак „присутних пријатељских односа“.²⁰

Непосредно по повратку са школовања, Крстић започиње са радом на црквеном сликарству. Иако први уговор склапа са Нишком црквеном општином, његов први иконостас је урађен за Стари Ацибеговац (Старо село). Рад на њему је започет 1884. и трајао је годину дана. Већ приликом предаје првог дела икона за Ацибеговац, Крстић је дошао у сукоб са старијим угледним сликаром, Николом

¹⁶ О панорами види на интернет страници: Prof-Bruno-Piglhein.de

¹⁷ О Крстићевом сликању топоса националне идеологије и значају ове тематике у визуелној култури национализма: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: сисџем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006, 123–155

¹⁸ М. Коларић, *Ђорђе Крстић*, 6–7; Никола Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Београд 1987, 92–95.

¹⁹ Д. Медаковић, *Српски сликари*, 235–242.

²⁰ М. Коларић, *Ђорђе Крстић*, 12.

Марковићем. Марковићеве примедбе су се односиле на иконографску неисправност Крстићевих икона, али и на сликарски поступак. Иконографске примедбе је Крстић усвојио. Пристао је да на његовој икони млади Христос десном руком благосиља, а левом држи сферу и да има плаве очи и плаву косу, јер ово није ометало његову „замисао“. Марковић је имао примедбе и на престону икону Исуса Христа, а Крстићу је оспорио могућност да се бави црквеним сликарством. „Уметник г. Крстић види се да ни уколико није спреман за ову браншу живописа историјско црквену, имаће изгледа да буде жанрски добар сликар, на коју се г. Крстић и одао“. После извршених поправки Крстић је наставио рад на иконостасу. Посао је завршио брзо, из свега два пута предао је сав сликарски посао за иконостас у Старом Аџибеговцу. Другу групу икона комисија је примила 28. августа 1885. године.²¹

Први Крстићев иконостас у себи је носио нуклеус будућег рада. Идеје ту зачете Крстић је касније развијао. Иако се примећује коришћење старијих ликовних решења, он на иконама започиње, одступајући од истористичких иконографских образаца, да остварује симболистичко црквено сликарство. Примедбе које је изнео Никола Марковић о томе и сведоче. Њихово прихватање указује на то да Крстић у њима није видео опасност, која би нарушавала његов рад, замерке, које су се односиле на сликарско извођење, сасвим је одбацио, а усвојио је само мање иконографске примедбе. Сигурно је да је Крстићу Марковићево сликарство било страшно и да његове примедбе нису на њега могле значајније утицати. Као ученик минхенске Академије, Крстић се морао критички односити према Марковићевом приступу слици. Знање из Богословије и већ постојећа свест о средњовековном сликарству сигурно су га подстицали да стандардизовану праксу у црквеном сликарству одбаци и крене сопственим путем. На то је свакако утицало и раније склопљено пријатељство са Михаилом Валтровићем чија су му залагања морала бити позната. Рад на иконостасу у Старом Аџибеговцу и повлачење става Николе Марковића, утврдили су Крстићев положај. Тада је он у српској јавности већ познат, члан Ученог друштва, могао слободније да приступи раду на нишком иконостасу и остваривању својих идеја у црквеном сликарству. Рад на сликању икона за иконостас Саборне цркве у Нишу, Крстић је започео током 1885, иако је уговор потписан годину дана раније.²² Крстићев рад се одвијао упркос полемици која се водила поводом његових икона, а у чијем се центру налазила икона *Смрти кнеза Лазара*.

Крстићев приступ иконама за Ниш, захваљујући Валтровићевим приказима, може се јасно пратити. Иако је пред њим стајао обиман задатак, око педесет икона, он није усвојио устаљена иконографска решења, већ је приступио изради сваке иконе као посебном задатку. Крстић тако, у складу са сопственим уметничким концепцијама, формулише сваку икону, укључујући знања која поседује

²¹ АС–МПс–ц, г. 1886, 3210.

²² Хронологија Крстићевог рада за Ниш: М. Коларић, *Досликавање иконостаја Саборне цркве у Нишу*, Зборник за ликовне уметности Матице Српске 11, (Нови Сад 1975), 319–327.

о савременом европском и српском средњовековном сликарству. Поједина иконографска решења, у складу са средњовековном традицијом, јасно су се одвајала од назаренских концепција доминантних у Србији које су Крстић и Валтровић сматрали за један од модела католичанства у црквеном сликарству. И док на представама појединачних светитеља Крстић није налазио простора за исказивање пуног замаха својих замисли, он је то остварио на икони *Смрти кнеза Лазара*.

Смрти кнеза Лазара, спорна икона, прва урађена за Ниш, представљала је револуционарну новину у српском сликарству. Иконографија је била потпуно нова. Замисао иконе је била Крстићева, примедбу да је у њеном стварању учествовао – Валтровић је одбацио. За литерарни извор узета је народна песма, која је потом илустрована епским компоновањем низа симболичких елемената,²³ што је требало да презентује значај приказаног догађаја. Крстић је ту искористио своје знање стечено у Минхену. Тренутак смрти формулисао је по узору на слику *Moritur in Deo* Бруна Пиглхајна, а композиција је заснована на иконографији смрти хероја и симболичким решењима. На Крстићев рад могла је да утиче и традиција немачког историјског сликарство и аутори попут Вилхелма Линденшмита старијег.²⁴ Искоришћено је и искуство стечено обилазцима Србије. Пејзаж у коме се радња одвија Крстић је сликао по својој представи Косова поља, док је на изглед Лазаревог костима сигурно утицао изглед средњовековних владарских костима. Сложене основе Крстићеве иконе показују и одступање од академске иконографије смрти хероја и коришћење новог језика симбола у српској визуелној култури.

Крстић је узео учешће у полемици која је потом следила. У њој је сликар јавности изнео погледе на сопствени задатак и уметнички поступак у црквеном сликарству који је тада реализовао за нишку цркву. „Разгледајући сам стари живопис у Жичи, стари и нови живопис у Студеници, па и живопис у многим другим манастирима, ја сам себи прикупио обрасце и идеје које ево сад примењујем на нишком иконостасу... Ту има толико градива изведеног у духу православне цркве и толико пуно верског осећаја слика, да ваља само изабрати и прерадити спољност у цртежу по данашњем ступњу сликарске вештине... Кад год сам гледао по зидовима манастирским слике старих сликара, мене је поглавито занимала мисао у њима. Несавршеност у облицима није ми сметала у изучавању мисли и њене представе у целини. Нашавши и схвативши мисао, лако ми је било оденути је савршенијим обликом и извести је данашњом савременом техником. У том послу... крепило ме знање и искуство на пољу хришћанског живописа, којим располаже г. Валтровић. Овај ме је господин и приватно и јавно подржавао на

²³ О епском у сликарству и раду Ђ. Крстића: Н. Макуљевић, *Уметности и национална идеја у XIX веку*, 223–235.

²⁴ Овде мислимо на приказ смрти ратника у слици *Hermannschlacht* од В. Линденшмита старијег (W. Lindenschmit d. Ältere) упор: М. Flacke, *Deutschland die Begründung der Nation aus der Krise*, у: *Mythen der Nationen: ein europäisches Panorama*, hrsg. von M. Flacke, München – Berlin: Koehler und Amelang 1998, 106–107.

изабратом путу за сликање у духу старо-српских зографа и по учењу наше православне цркве. Одобравао ми је и примерима старих зографа потврђивао моје замишљаје, не утичући ничим на моје самостално прерађивање старих облика и склопова. Ја сам с одушевљењем пошо изабратом стазом, која води обновљењу старо-српског живописа у нашим црквама“.²⁵

Текстуално формулисане принципе о црквеном сликарству Крстић је током рада за нишки иконостас применио у пракси. Однос према средњем веку и начин савремене обраде средњовековних ликовних предлогака, иако нису свуда сасвим јасно уочљиви, у свим иконама су присутни. Крстић је свакако користио тада већ публиковану Ерминију Дионисија из Фурне, своје богословско знање као и знање средњовековног сликарства. Иконографија лика светог Николе одговара поукама из ерминије, али Крстић је у позадини насликао и брод на узбурканом мору, што представља често иконографско решење у српском сликарству новог века.²⁶ Иконографско значење иконе се истиче и у извештају комисије за њен пријем, коју су сачињавали – Н. Лазаревић, Драгутин Милутиновић и Ђока Миловановић. „Икона Св. Николе представља овог прослављеног чудотворца у оном тренутку, када се он обраћа смерном молитвом Творцу васионе, да овај у своје неограниченом човекољубљу стиша узнемирено море, да би избавили свој живот сви они, што по мору плове. Чудотворно дејство свештеникове молитве види се из оне нагле промене погоде, коју је сликар изнео представом дуге, као преодница стишавања морске буре“. Том приликом комисија приказује и икону *Усековање Јована Крстићевеља*: „Друга икона Усековање Св. Јована износи представу свршеног чина грозног губљења, које је извршено међу зидовима подземне тамнице. Духовну везу, која постоји између рада Предтечиног и Исусовог, изражава и сама смрт Предтечина; јер и он је као Исус пострадао у своје племенитом, предузећу, да људски род обрати на прави богоугодни живот. Овакав свршетак живота Св. Јована опомиње Хришћанина на слични завршетак Исусовог живота на земљи“.

Средњовековни узор препознати су у икони *Васкрсење Христово*. „И за девету икону 'Васкрсења' г. је Крстић узео образац из старог српског живописа. 'Васкрсење Христово' представљено је како су га и стари византијски и српски црквени сликари представљали, држећи се казивања у еванђељу и схватања источне цркве“. Средњовековне ликовне предлошке Крстић је истористички доследно применио на икони *Свети Петар*.²⁷ Одступајући од нововековне праксе сликања једног од оснивача цркве са кључевима, што је тумачио као католичку формулацију, сликар се окренуо узору из средњег века. Као узор му је послужила представа са улазне капије манастира Жиче, која му је захваљујући Валтровиће-

²⁵ Ђ. Крстић, *Неколико речи као одговор њ. Стивану Тодоровићу*, Београд 1887, 5–7.

²⁶ Упор: Н. Макуљевић, *Црква Светиої Арханїела Гаврила у Великом Градишту*, Велико Градиште 2006, 195–196.

²⁷ О историзму у сликарству види: Н. Макуљевић, *Умјетност и национална идеја у XIX веку*, 192–196.

вом цртежу стално могла бити доступна. Ту је свети Петар представљен како, као оснивач хришћанске цркве, у подигнутим рукама, над главом, држи модел цркве. Крстић је додао и дрвени крст над светитељевим леђима као симбол његовог мучеништва.

После вишегодишњег рада за нишки иконостас, због константних проблема око наплате, Крстић је коначно 1892. раскинуо уговор са Нишком црквеном општином. Иако није насликао све иконе из уговора, Крстић је за Ниш остварио један од најзначајнијих радова у црквеном сликарству. Ту, већ у потпуности слободно, развио је своје идеје.

Током рада за Ниш, 1887. Крстић је закључио и уговор за сликање седам, и рестаурацију три иконе, за цркву светог Марка у Београду. Иконе су без примедби примљене, али су током другог светског рата уништене.²⁸

После рада у Нишу, Крстић средином 1894. са Стевом Тодоровићем, Живком Југовићем, Димитријем Андрејевићем и Петром Раносовићем слика иконе за иконостас цркве у Лозовику.²⁹ Крстић је извео део сликарског посла, али је и ту, приликом пријема иконостаса, његов рад био критикован: „Један изванредан део овог иконостаса а нарочито у изради нашег живописца г. Крстића, одступа одсетно од овог правила... јер г. Крстић као вештак своје врсте, са одвећ великим ефектацијом у свом раду, пре може припадати живописцима вештачких галерија из царства природе, но црквеним живописцима“.³⁰

Један од најзначајнијих својих иконостаса Крстић је остварио са Валтровићем у Чуругу. Ту је на ниској олтарној прегради, коју је попут средњовековних пројектовао Валтровић, Крстић остварио један од својих најзначајнијих сликарских радова, круну свог рада на црквеном сликарству. Иконе за Чуруг, пре предаје наручиоцима, излагао је у Београду. Ту је публика имала прилике да се са њима упозна, а начин на који су представљене у штампи указује да су оне биле добро прихваћене. За разлику од ранијих иконостаса, у Чуругу је Крстић радио иконе за њему блиску форму олтарске преграде. Камена олтарска преграда са малим бројем икона управо је и одговарала Крстићевој представи иконостаса. Зато је иконостас у Чуругу и најрепрезентативнији Крстићев рад. Ту је он, већ као зрели сликар са богатим искуством у црквеном сликарству, у потпуности слободно извео визију савремене православне иконе.

Иконографски садржај икона за Чуруг Ђорђе Крстић је и писмено изложио. Предајући иконе, у писму бачком владици он пише: „Већ одавна представљају се лица Св. Апостола Петра и Павла, први са кључевима, а други са мачем у руци, прву представу правдају тиме, што је Св. Петар тобож примио кључеве небеског царства (па их у зло доба и Папа у Риму дограбио, јер су и данас амблем папске круне). Није мања омашка ни са представом иконе Св. Павла са мачем у руци.

²⁸ М. Коларић, *Ђорђе Крстић*, 16.

²⁹ Исто, 17.

³⁰ АС–МПс–ц, г.1896, Б–3238.

Ову представу правдају тиме, што је Св. Апостол Павле био ритер, па када је постао одпадником незнабожачкога круга, кажњен је не стидном смрћу на крсту, но као некадањем ритеру мачем му је глава посечена, и зато се тај учени Апостол наслања на оружје, које га је са драгоценим животом раставило. Оваква замисао није природна, иако је тај мач поред кључа Св. Петра урес папске круне.

Истина је да се мученицима дају у руке и оруђа којима су мучени, али се то чини само, када Господу Спаситељу прилазе, жалећи се на своје гонитеље, па само тада показују и оруђа којима су убијани, а то се показује на слици суд Божији, а у свим другим случајевима, оваква је представа само пакосна Језуитска измишљотина, као и представа распећа Христовог, а у разним најгрознијим моментима. Оваква представа не само да неће оплеменисти, но ће свака душа подивљати, гледећи призоре од којих се свака мора гнушати. То није задатак православљу, јер је у опреци са науком Христовом.

По нашим старим црквама и манастирима, представља се Св. Петар са много узвишенијим задатком. Не дакле као чувар кључева, но само као најстарији ученик Христов и основ цркве Хришћанске. На самом темену главе истрајног Апостола, поставио је стари српски сликар свету грађевину – Цркву Христову тако је нпр. Св. Петар представљен у Краљевском Крунидбеном манастиру Жичи. А учени и мудри Св. Павле (у истом манастиру) на своју главу приљубио је сопствену књигу – своја посланија.

Разгледав овакву представу на сликама оба ова апостола жудио сам да мисао старог нашег сликара усавршим а надао сам се, да сам у том бар унеколико успео, представу Апостола Петра, као заштитник постављеног дома Хришћанског исти грли и чува, а Апостола Павла представио сам како приказује Господу своја посланија, која су право продуженије Христове науке³¹

Своја теоретска разлагања о црквеном сликарству Крстић је изложио и приликом коментарисања плана иконостаса за цркву у Михајловцу. И тада су његови ставови били најоштрије критиковани од стране епископа тимочког Мелентија. Крстић истиче: „Поменути икону Санећа (сњатија)³² треба у опште уклонити са иконостаса, јер се њена представа коси са науком Хришћанском: Њена представа приказује мртвог Бога, што хришћанска наука не признаје, но да је смрт Христова била привидна па се и тврди да у гробу није ни био, но је и као мученик и убијен отишао, да за благо и спас људску и последњу своју мисију сврши – да спасе људство вечне смрти и уведе га у вечни живот.

Представе на иконама као што су Санеће и Распеће Језуитске су мисли и осећаји, који у гледаоца буде огорчење и мржњу према Христовим мучитељима, а Христос је и на Крсту праштао свима и препоручивао љубав према ближњем, Господин Министар је извесно уверен, да се овакве представе не слажу са пито-

³¹ З. Симић–Миловановић, *Ђорђе Крстић*, докторска дисертација, према: Н. Кусовац, *Ђорђе Крстић*, 34.

³² Мисли се на икону *Скидање са крста*

мом вером православном. Као што сам поменуо, ова слика Санећа не може остати на означеном месту – на плану. За то сам, да се оквир иконе Санећа... споји са оквиром, у коме је означена икона – Тајна вечера... и у томе спојеном оквиру да дође икона Васкрсење, као најсјајнији чин Божији, којим је чином управо створено и одржано Хришћанство. Препоручујем ову икону као најважнију у Хришћанству.

На место Свете Тројице... нека дође слика Тајна вечера; само сам слободан овде приметити, да се у новије доба у нас представља ова икона по све погрешно. По старим нашим Манастирима, представља се ова икона као једно чисто историјски акт – како Христос приказује својим ученицима издајство које ће наступити а Тајна вечера по своме верском значењу представљена је у нас на олтарском дувару, како Христос (у владичком оделу) прикаже ученицима најпре хлеб, а на побочној страни на истом дувару – Христос такође у владичком оделу предаје Апостолима вино – дакле тело и крв своју а за спас човечанства. Оваква представа на обема сликама израз су: Прве Хришћанске службе. Не треба дакле одступати од наших старинских замисли на иконама и треба издвојити мисао једну од друге... Представе на овим трима иконама: Васкрса, Преображења и Вознесења, најочитији су израз Божанске моћи Христове...

Слободан сам још приметити, да се све слике са подножја иконостаса уклоне... Крајња је бесмислица и те оквире пред гледаочевим ногама китити иконама; Ово ми изгледа као понижавање самих Светитеља; Треба избегавати све што је вређајуће да се на наш иконостас меће јер оно што се на сеоске сандуке применити не мора бити на иконостасу лепо и естетично.

Место ових сличица треба да заузму већи укусни и позлаћени орнаменти. Господин Министар ће приметити да сам и икону Св. Тројства... сасвим изоставио. Ово правдам тиме; што је слика Св. Тројства чисто небеска појава, па јој је за то место на свод кубета црквеног или предњи свод а никако иконостас³³.

Црквено сликарство које је градио Ђорђе Крстић још од прве иконе за Ниш, па до образложења иконографије за Чурут, препознато је као носилац симболичког концепта.³⁴ Оно представља логичан развој Крстићевог сликарског пута. Васпитан у Минхену у предсимболичкој атмосфери, у којој је управо и приказао склоност ка симболизму – сликама *Ушћољеница*, *Анаџом* и *Слејица*, Крстић је био јасно усмерен у свом сликарству. Откривање средњовековне уметности за њега је имало великог значаја. У сликарству старих, полусрушених манастира, Крстић се сусрео са узорима које је тражио. Теолошки образован на Београдској богословији, разумевао је садржај средњовековних фресака који је покушао да транспонује у савремено црквено сликарство. Пут обнове средњовековља био је заснован на јасним теоретским основама. Крстићев рад био је стран старијим црквеним сликарима и већини црквених великодостојника, који су се залагали

³³ АС–МПс–ц, г.1900, Б–3256.

³⁴ М. Јовановић, *Српско црквено градителство и сликарство*, 151–152; Н. Кусовац, *Ђорђе Крстић*, 34.

за преношење образаца из Русије, где су се школовали, и који нису могли лако пратити Крстићева размишљања о хришћанству и иконопису. Упркос томе, Крстић је имао подршку водећих интелектуалних кругова Краљевине Србије на чијем челу су били Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић који су му, својим ауторитетом, омогућавали рад. Њихова залагања, која су се већ остваривала у црквеној архитектури, Крстић је применио у црквеном сликарству. Према савременим слимболистичким концептима, он је извршио истористичку обнову црквене слике. Већ од сликања икона за Ниш, он није преузимао готове сликарске обрасце, већ је сваки иконографски проблем формулисао у складу са својим начелима, а ликовни језик иконе био је савремен.

Црквено сликарство као историјска истина – академске концепције

Током XIX века значајну продукцију црквеног сликарства остварили су сликари који су следили академска схватања да је религиозна слика носилац историјске истине³⁵ и има значајну дидактичку улогу.³⁶ Код Срба један од најзначајнијих сликара ових схватања био је Стева Тодоровић. Он је око себе окупио већи број сликара са којима је изводио бројне наруџбине, па је тако формирао свој сликарски круг који је током друге половине XIX века имао истакнуто место у српском црквеном сликарству. На идеје читаве групе пресудно су утицале сликарске концепције Стеве Тодоровића које је он прихватио још у доба студија. Сликаство је учио у Бечу, током шесте деценије XIX века, код Валдмилера и Карла Рала. Карл Рал је учествовао у сликању зидних слика за православну грчку цркву на Флајшмарку у Бечу, где је морао да усклади захтеве везане за православни иконопис и академска правила, са чиме је свакако био упознат Стева Тодоровић. После студија у Бечу и боравка у Минехну, на сликарски развој Стеве Тодоровића значајан утицај остварила су студијска путовања по Италији.

По повратку са сликарских студија Стева Тодоровић се нашао у центру културног живота Србије. Уз школу цртања, основао је и певачко и гимнастичарско друштво.³⁷ Развијена сликарска делатност и велики број портрета рађених у бидермајерском маниру, прихваћеном током школовања, донео му је велики углед. А велики број радова рађених за владарску породицу Обреновића, а потом и Карађорђевиће, показује његову блискост са српским владарским двором.

³⁵ Упор: М. Тимотијевић, *Религиозно сликарство као историјска истина*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе XXXIV, (Београд 2002), 361–387.

³⁶ Упор: J. Schnorr von Carolsfeld, *Vorwort zur Bilderbibel*, у: *Julius Schnorr von Carolsfeld 1794–1872*, Ausst. Kat, Leipzig 1994, 73–80.

³⁷ О Стеви Тодоровићу: М. Јовановић, *Српско црквено сликарство и традиционално сликарство новије доба*, 174–208; В. Краут, *Живот и цртачко дело Стеве Тодоровића*, Зборник за ликовне уметности Матице Српске 18, (Нови Сад 1982), 103–128; М. Јовановић, *Међу јавом и међ сном, српско сликарство 1830–1870*, Галерија Српске академије наука и уметности св. 71, Београд 1992, 297–310; Н. Кусовац – М. Врбашки – В. Грујић – В. Краут, *Стеван Тодоровић 1832–1925*, Београд – Нови Сад 2002.

Црквеним сликарством Тодоровић је почео да се бави током осме деценије XIX века и до краја своје ликовне активности остварио је велики број црквених поруџбина. Учествовао је у сликању иконостаса и зидних слика у Богатићу, Штубику, Великом Извору, Жабарима код Крагујевца, Идвору, Вазнесенској и Топчидерској цркви у Београду, и Оповачкој у Банату, Белегишкој у Срему, капели Дунђерског у Сентомашу, Глоговцу, цркви Светог Николе на београдском Новом гробљу, Новом Селу у Банату, Брчком у Босни, Пакрацу, Лозовику, Нишу, Неготину, Малом Црнићу, Смедеревској Паланци и Горњем Товарнику.³⁸ Према сопственим наводима, радио је „у двадесет цркава, које у заједници, које сам, сликао је 447 икона“.³⁹ Али његово учешће на изведеним иконостасима, и онима које наводи у *Ауџобиографији*, тешко је одредити због сталног учешћа његових ученика Николе Марковића и других сликара. А не безначајног удела у његовом раду имала је и његова ученица и супруга Полексија.

Од својих првих радова на црквеном сликарству, Стева Тодоровић није радио сам. У Штубику је радио од 1871. до 1872. са супругом Полексијом. Са Николом Марковићем сликао је у Топчидеру 1874. и у Вазнесенској цркви у Београду 1880.⁴⁰ У Букову, по његовим нацртима, зидно сликарство остварио је Милисав Марковић. У Лозовику је радио са Миловановићем, Крстићем, Југовићем, Петром Раносом и Димитријем Андрејевићем.⁴¹ У Неготину је од 1899. па до 1901.⁴² остварио зидно сликарство са Полексијом и Милисавом Марковићем, што је и било критиковано од стране епископа тимочког Мелентија.⁴³ Сам је радио иконостас у капели Светог Симеона, на хору Саборне цркве у Нишу, по наруџбини краља Милана Обреновића. За нишку цркву по жељи краљице Наталије насликао је икону Богородице, на иконостасу и икону светог Александра Невског.

Током 1880. дошло је до сукоба Стеве Тодоровића и Николе Марковића. Марковић се жалио на понашање Тодоровића приликом пријема израде иконостаса. Тодоровић је био најпривилегованији предузимач који је на лицитацијама преузимао – шпекулисао, по повољним ценама, израду иконостаса. Вероватно је да се он јављао управо као главни предузимач свих послова, не само сликарских, које би касније уступао или делио са другим сликарима. Овакав Тодоровићев положај

³⁸ В. Грујић, *Иконойис и зидно сликарство*, у: Н. Кусовац – М. Врбашки – В. Грујић – В. Краут, *Стеван Тодоровић 1832–1925*, 181–194.

³⁹ *Председњојгодишњица сликарској рада Стивана Тодоровића*, Бранково коло 26, (Сремски Карловци 1900), 807.

⁴⁰ М. Јовановић, *Сликари Топчидерске и Вазнесенске цркве у Београду, Ослобођење градова у Србији од Турака 1862–1867*, Београд 1970, 679–680.

⁴¹ С. Тодоровић, *Ауџобиографија*, Нови Сад 1951, 83.

⁴² Уговор Стеве Тодоровића са Неготинском црквеном општином: АС–МПс–ц, г. 1900, Б 3255.

⁴³ Испод сваке композиције у Неготину налазе се потписи аутора: С. Т; П. Т; М. М; Критика Тодоровићевог рада са помоћницима: Архив Србије, фонд Министарства просвете, одељење црквено, година 1900, Б 3255.

смтао је другим сликарима који нису, због њега, успевали да добију поруџбине. Сукоб се окончао упозорењем Народне скупштине Тодоровићу да се уздржи од послова које не спадају у делокруг његове израде.⁴⁴

Распоред и репертоар икона, које је израдио Стева Тодоровић, умногоме је зависио и од облика иконостасних преграда. Крајем XIX века, иконостаси задржавају свој старији неокласицистички облик и формирају, најмање, три зоне. Распоред икона следи стандардизован програм за такав облик иконостасних преграда.⁴⁵ На врху се налази Распеће са пратећим иконама Богородице и светог Јована. У највишој зони се сликају Велики празници, или њихов избор у складу са величином иконостаса. Док се испод престоних икона, на парапетним пољима, постављају, најчешће, представе из Старог завета и композиције из националне историје. Уз овај стандардни иконографски репертоар, на српским иконостасима постављају се и композиције из српске црквене историје, што је и Тодоровић практиковао.⁴⁶ Формулацију икона Тодоровић, како је још и Валтровић приметио, преузимао је у великој мери од сликара „Назарена“ попут Фридриха Овербека, Јулиуса Шнора фон Каролсфелда и Јозефа Фириха.⁴⁷ Њихова ликовна решења, која су током XIX века представљала велики узор религиозног сликарства,⁴⁸ Тодоровић је прихватао и често преносио „квадрисањем“ на платно. Свој допринос црквеном сликарству Тодоровић је дао, како наводи у *Одговору*, у формулисању црквених историјских композиција: *Враћање вида Сџефану Дечанском, Смрти кнеза Лазара, Свешти Сава мири браћу, Послџрижење свештои Саве, Пријем свештои Симеона у Хиландар и Свешти Сава блајосиља Срјчад*.

Код Тодоровића до промене репертоара икона на иконостасима долази на почетку рада у црквама конципираним према принципима ханзенатике. Ту је на ниским олтарским преградама, које су пројектовали архитекти цркава, дошло до сужавања програма. То су иконостаси у Малом Црњићу и у цркви Светог Николе на Новом гробљу. Тодоровић је морао и да избегне извођење сложенијих композиција и ту доминирају појединачне фигуре светитеља. Уз престоне иконе у горњој, највишој, зони, он слика јеванђелисте. На овим фигурама, већих димензија, дошло је до изражаја Тодоровићево сликарско знање и праћење савремених

⁴⁴ М. Јовановић, *Сликарџ Тойчигерске и Вазнесенске цркве*, 680–681.

⁴⁵ Упор: Н. Макуљевић, *Црква Свештои Арханјела Гаврила у Великом Градишћу*, Велико Градиште 2006, 184–185.

⁴⁶ Упор: Н. Макуљевић, *Средњовековне шеме у српском црквеном сликарству XIX века*, у: *Поствизантијска уметност на Балкану I*, ЗЛУМС 32–33, (Нови Сад 2003), 201–209.

⁴⁷ О сликарској групи „Назарени“: К. Andrews, *The Nazarens*, Oxford 1964; F. Büttner, *Die klugen und tōrichten Jungfrauen im 19 jahrhundert, Zur religiōsen Bildkunst der Nazarener*, Staedel Jahrbuch, n. f. 7, (München 1979), 207–230; *Religion Macht Kunst. Die Nazarener*, Hrsg. von M. Hollein–C. Steinle, Ausst.–Kat, Schirn Kunsthalle Frankfurt 2005; Н. Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Primus Verlag: 2005, 16–27.

⁴⁸ Види: G. Ringhausen, *Zur Rezeptionsgeschichte der Nazarener–Kunst*, Bildwerke für den Religionsunterricht, Staedel Jahrbuch, n. f. 7, (München 1979), 251–270.

тенденција. У складу са истористичким тенденцијама, он уноси златну позадину у иконопис.

Значајни програм националних светитеља, Стева Тодоровић, уз помоћ супруге Полексије и Милисава Марковића, остварио је у Саборној цркви у Неготину. Ту је дуж зидова наоса, приказао галерију српских светитеља. А на ободима лукова насликао је композиције из националне историје. Цео изведени програм је монументалних димензија и сигурно је један од најобимнијих репертоара зидних слика остварених у Краљевини Србији. Ликовна решења светитеља и композиција у потпуности следе Тодоровићева уобичајена иконографска решења. У њима су религиозне композиције сликане према правилима историјског сликарства, што је подразумевало и њихово одговарајуће алегоријско значење.⁴⁹ Тодоровић је доследно применио алегоријски говор у представи *Кнез Лазар се њиволе царсџиву небеском*. Ту је ликовно демонстрирао своја схватања о приказивању значајне историјске и митолошке теме српске националне културе, поводом које се сукобио са Ђорђеом Крстићем и Михаилом Валтровићем. Значај оствареног програма у неготинској Саборној цркви огледа се у његовом великом утицају на формулисање црквеног сликарства у Тимочној епархији. Тодоровићеве композиције се преузимају и постају незаобилазан узор сликарима који раде на подручју те епархије.

Делатност Стеве Тодоровића обележила је црквено сликарство на ширем подручју на коме је живео српски народ. Његов несумњиви ауторитет и сликарска вештина доносили су му наруџбине на територијама Србије, Војводине и Босне. Сликарски манир који је неговао, одговарао је и приватним и црквеним наруџницама. Академске основе његових икона одговарале су естетском укусу европског и српског грађанства и њиховим уметничким идеалима, док је схватање иконе као носиоца историјске истине било у складу са православним историјским богословљем. Српско свештенство школовано у Русији, у њему је могло да нађе сликара блиског сликарима једног од најмонументалнијих руских храмова XIX века, Исакијевског сабора, који су радили управо према идентичним сликарским концепцијама.

Тодоровићев ауторитет у црквеном сликарству оспорен је тек током полемике о православној од стране Михаила Валтровића. Узимајући учешћа у полемици Тодоровић је поновио сопствени суд о црквеном сликарству. По њему, икона је морала свима бити разумљива. Такав став управо је и био близак црквеним круговима, за које је икона била визуелизована проповед.⁵⁰ Ова схватања била су снажно уграђена у српско црквено сликарство XIX века,⁵¹ што је представљало

⁴⁹ О односу историје и алегорије: M. Wagner, *Allegorie und Geschichte*, Tübingen 1989.

⁵⁰ О идеји визуелизоване проповеди: G. Lange, *Bild und Wort, Die katechetischen funktion des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*, Würzburg 1969; H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton University Press 1981; M. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 164–180.

⁵¹ Види: Н. Макуљевић, *Црква Светиої Арханїела Гаврила у Великом Градишћу*, Велико Градиште 2006, 152–154.

снажну основу за наклоност православне јерархије раду Стеве Тодоровића. Велики утицај Степа Тодоровић је остварио и на формирање младих сликара. У његовој приватној школи учили су многи сликари, а изгледа да је најближи контакт остварио са породицом Милије Марковића, распопа, и његовим сином Николом.⁵² Преузимајући готова композициона решења од западноевропских сликара, он је усмеравао и друге црквене сликаре на копирање истих узора. Тодоровићева делатност управо указује на њега као на најзначајнију фигуру српског црквеног сликарства друге половине XIX века.

Црквеним сликарством, као активни сарадник свог супруга, Стеве Тодоровића, бавила се и Полексија Тодоровић.⁵³ Полексија се образовала у атељеу Стеве Тодоровића и са њим је обилазила Италију, где је сликарско знање усавршавала копирајући дела. Она је испуњавала, са другим сликарима, велике сликарске наруџбине Стеве Тодоровића, и њен рад се јасно може одвојити на основу потписа, као у Саборној цркви у Неготину или на царским дверима у Штубику.⁵⁴ Полексија Тодоровић је самостално израдила иконостас у школској цркви Свете Наталије,⁵⁵ а њен рад је следио манир Стеве Тодоровића.

Значајну делатност у црквеном сликарству, заснованом на историјским концепцијама, имао је и Никола Марковић. Иако је прве сликарске поуке, највероватније добио од оца, Никола се формирао под великим утицајем Стеве Тодоровића, код кога је и учио сликарство. После школовања код Тодоровића и можда управо по његовој препоруци, он одлази у Италију где завршава сликарске студије. По повратку у Србију, бави се црквеним сликарством и сам, и у заједници са Стевом Тодоровићем, са којим 1880. долази у сукоб. Његов сликарски опус још није сасвим истражен. Радио је у Горњем Милановцу 1862, Аранђеловцу 1863,⁵⁶ Ваљево 1865, Љубостињи од 1866. до 1870, манастиру Свете Тројице на Овчару 1868,⁵⁷ Пожаревцу 1870, Коцељеви,⁵⁸ Лозници после 1873, Зајечару после 1877, Књажевцу од 1878. до 1882,⁵⁹ Белегишу 1877, Обилићу од 1877. до 1878, капели Новог двора у Београду 1884. и у Гроцкој 1884.⁶⁰ Између 1870–1873. Никола Марковић је сликао

⁵² С. Тодоровић, *Аутобиографија*, Нови Сад 1951, 33.

⁵³ В. Грујић, *Иконойс и зидно сликарство*, у: Н. Кусовац – М. Врбашки – В. Грујић – В. Краут, *Стеван Тодоровић 1832–1925*, 185–186, 188–190.

⁵⁴ В. Грујић, Каталог, у: Н. Кусовац – М. Врбашки – В. Грујић – В. Краут, *Стеван Тодоровић 1832–1925*, 195–196; 200–201; 204–207; 209; 211.

⁵⁵ В. Грујић, *Иконойс и зидно сликарство*, у: Н. Кусовац – М. Врбашки – В. Грујић – В. Краут, *Стеван Тодоровић 1832–1925*, Београд–Нови Сад 2002, 188.

⁵⁶ Т. Ивановић, *Црква Светиој Арханђела Гаврила у Аранђеловцу*, Аранђеловац 2004, 67–106.

⁵⁷ Д. Рајић–М. Тимотијевић, *Манастирци Овчарско-Кабларске клисуре*, Чачак 2004, 278–280.

⁵⁸ Према подацима добијеним од Јанка Радовановића у Коцељеви су очуване царске двери рад Николе Марковића.

⁵⁹ Иконостас цркве у Књажевцу Никола Марковић, због сукоба са наручиоцима, није довршио: АС–МПс–ц, г. 1900, Б–3255.

⁶⁰ П. Васић, *Сликарска породица Марковић*, 17; С. Пејић, *Тројички иконостас Николе Марковића*,

иконостас цркве Силаска Светог Духа у Краљеву.⁶¹ Сликао је иконе за иконостас Саборне цркве у Неготину,⁶² а довршио је и иконостас у Орашцу, по захтеву црквене општине, који је његов отац започео током 1884.⁶³ Умро је за време сликања иконостаса у Гроцкој. Концепција црквеног сликарства Николе Марковића је под великим утицајем Стеве Тодоровића. Он све до свог задњег рада у Гроцкој, ради на високим иконостасима, неокласицистичке резбе, чији иконографски репертоар не одступа од стандарда који су формирани још од иконостаса Саборне цркве у Београду. Распоред икона на иконостасу у Гроцкој то и сведочи. Сликарско формирање Николе Марковића у Италији, Фиренци,⁶⁴ сигурно је уметника упознало са водећим токовима у црквеном сликарству. То се огледа, уз коришћење предлога старијих сликара, у коришћењу савремених ликовних узора – Јулиус Шнор фон Каролсфелделове *Die Bibel in Bildern* из 1860. и *Die heilige Schrift – Altes und Neues Testament* из 1868., као и познатог рада Гистава Дореа (Gustave Doré) *La Sainte Bible* из 1866.⁶⁵

Иако је Никола Марковић дошао у сукоб са Стевом Тодоровићем, њихов поглед на црквено сликарство био је близак. Уз њихове заједничке радове, о томе сведочи и Марковићев став према Ђорђу Крстићу. Он је први критиковао Крстићев рад за Стари Ацибеговац и тиме је отворио простор предстојећој полемици. Из те критике се види и Марковићев став према црквеном сликарству. По њему, икона је морала да садржи стандардна иконографска решења која су очигледно потицала из нововековне европске праксе. Иако је радио и у периоду Краљевине Србије, сликарска пракса Николе Марковића карактерише седму и осму деценију XIX века, а његово дело свакако је утицало на обликовање свести јавности о црквеном сликарству и било једанод узора српским сликарима.

Најобимнију продукцију црквеног сликарства у Краљевини Србији, остварио је Милисав Марковић, сликар из Књажевца. Он није стекао високо ликовно образовање на некој од иностраних сликарских академија, већ је црквено сликарство учио код Николе Марковића, што је одредило карактер његовог дела. Период његовог школовања започео је вероватно око 1880. и трајао је све до смрти његовог учитеља. Самосталне сликарске радове започео је после смрти Николе Марковића. Број радова, зидних слика и иконостаса, које је Милисав Марковић извео до смрти 1910, по његовом сведочењу, износио је близу осамдесет. Са сигур-

Гласник друштва конзерватора Србије 18, (Београд 1994), 157–158; У. Рајчевић, *Три мало позната уметничка посла сликара Николе Марковића*, Зборник Народног музеја XV–2, (Београд 1994), 149–155.

⁶¹ М. Богдановић–С. Новчић, *Храм Силаска Светог Духа у Краљеву*, у: Рудо Поље–Карановац–Краљево, Зборник радова, Београд–Краљево 2000, 300–312.

⁶² Иконостас у Неготину Никола Марковић није довршио: АС–МПс–ц, г. 1894, Б–3232.

⁶³ АС–МПс–ц, г. 884, 3200.

⁶⁴ М. Јовановић, *Српски уметници у Италији у XIX веку*, Зборник за ликовне уметности Матице Српске 12, (Нови Сад 1976), 190.

⁶⁵ М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма*, Нови Сад 1976, 112.

ношћу се зна, из уверења које му је издао Духовни суд Тимочке епархије, да је до 1904. извео четрдесет радова: иконостас и живопис зидова у цркви Сокобањској, иконостасе у Великом Извору, Ресници, манастиру Суводолу, Манојлици, Гулијану, Лалинцу, иконостас и зидно сликарство у цркви манастира Светог Петра у селу Грлишту код Зајечара, иконостасе у Жлни, Врмци, Новом Кориту, Белом Потоку, Вратарници, Згрђу, иконостас и зидне слике у Леновцу и Вражогрнцу, иконостас у Јасеници и Реци, иконостас и зидне слике у Гријану, Михајловцу и Уровици. Такође и иконостасе у Подвршки, манастиру Свете Тројице – највероватније Манастирици, иконе за цркве у Корбову, Кладушници, Рткову, Вајуги, Сипу, Грабовици, Малој и Великој Врбици, иконостасе у Градашници, Бадњевцу, Салашу, Умчарима, манастиру Нимнику, Баљковцу, зидно сликарство у манастиру Букову. Учествовао у изради иконостаса и зидних слика у Смедеревској Паланци и учествовао је у изради олтарске преграде у Крушевцу. Милисав Марковића осликава зидове на цркви Светог Марка на Старом гробљу у Београду и зидове капеле Јовичића на Новом гробљу у Београду. Сликао је и иконостасе у Баћевцу и Прњавору мачванском. Изван Србије, сликао је у Капетановцу, Старопатници, Лому, Паланци у Бугарској и Товарнику у Славонији.⁶⁶ Довршио је сликање иконостаса, које је започео Никола Марковић, у црквама у Књажевцу и Неготину 1893. године.⁶⁷ За иконостас Саборне цркве у Неготину требало је да наслика седам икона у другој зони и четири иконе на парапетима.⁶⁸

Велика продукција црквеног сликарства Милисав Марковића, у којој му је помагала и супруга, била је плод велике потребе за овом делатношћу на подручју Тимочке епархије. Сликарска концепција, коју је он примењивао, одговарала је укусу црквених наручилаца што је управо и условило добијање поруџбина. Нешколован на сликарским академијама, Милисав Марковић је у раду првенствено користио искуство које је стекао код Николе Марковића. Облици његових иконостаса, које је такође израђивао, били су неокласицистички. У сликању икона проширивао је знања усвајајући предлошке других сликара. После Николе Марковића, на њега је најјачи утицај сигурно извршио Стева Тодоровић. Са Тодоровићем је сарађивао приликом сликања зидних слика у Саборној цркви у Неготину, а потпуно по његовим предлошцима, скицама које су у „боји рађене“⁶⁹ извео је зидно сликарство манастира Букова.

Приликом пријема рада у Букову, Милисав Марковић се сукобио са Ђорђејем Крстићем који је о том сликарству изрекао неповољан суд. Крстићеве замерке управо су се односиле на Марковићев недошколовани сликарски рукопис. На зидним сликама Букова, Марковић је успешно насликао ликове светитеља, док

⁶⁶ У. Рајчевић, *Сликарска породица Марковић из Књажевца*, Зборник радова Народног музеја XIII, 2, (Београд 1987), 151–159.

⁶⁷ АС–МПс–ц, г. 1900, Б–3255; АС–МПс–ц, г. 1894, Б–3232.

⁶⁸ АС–МПс–ц, г. 1894, Б–3232.

⁶⁹ АС–МПс–ц, г. 1900, Б–3254.

његова обрада драперија не истиче пластичност фигуре, што му је и замерено. „Издужени празни светитељи поређали су се по дуварима; сваки од њих има своју главу и своју руку, а тело?“ Марковић је одговорио Крстићу, али расправа се више бавила приватним стварима него сликарском проблематиком.⁷⁰ На развој Марковићевог сликарства утицали су и други сликари попут Лазара Крдалића, на пример. Крдалићев иконостас и решење црквених двери у цркви у Букову, послужили су Марковићу као предложак за царске двери у Бадњевцу. Утицај на рад Милисав Марковића имало је и сликарство Ђорђа Крстића. На иконостасу цркве у Михајловцу, на основу Крстићевих примедби на програм олтарске преграде,⁷¹ он је насликао Васкрсење Христово. Иконографија ове композиције управо одговара Крстићевим решењима. Иако Милисав Марковић није академски образован сликар, његово црквено сликарство истиче се својим програмом. Његов рад, који се одвијао првенствено на подручју Тимочке епархије, захтевао је значајније уношење националне иконографије у црквено сликарство. Милисав Марковић зато редовно поставља у највишој зони иконостаса светог Саву и светог Симеона, док у зидном сликарству увећава репертоар националних светитеља.

Са Милисавом Марковићем је радио и сликар из Македоније Коста Ванђеловић. Он по доласку из Македоније, највероватније код Марковића, учи и преузима део његових сликарских обавеза. Ванђеловић је сликао од 1907. до 1908. у Иригу. Током 1908. са Милисавом Марковићем сликао је иконостас цркве светог Ђорђа у Ривици. Године 1910. слика у цркви Покрова свете Богородице у Малој Ремети. Наредне, 1911. ради иконе за Јазак, а 1912. слика у Платичеву код Руме. После Првог светског рата наставио је сликарску делатност, углавном по Војводини.⁷²

Рад на иконостасу у Лозовику 1893. окупио је више сликара који су углавном следили концепције историјског сликарства. У изради икона учествовао је угледни сликар Ђорђе Миловановић, као и Петар Раносовић и Димитрије Андрејевић.⁷³ Од њих једино се Андрејевић чешће среће приликом лицитација за рад на иконостасима.

Као аутори црквеног сликарства појављују се и личности попут Косте Јосиповића који је од 1908. до 1909. сликао иконостасе цркве Светог Петра и Павла у Рибници.⁷⁴ Црквеним сликарством су се бавили и Бора Ковачевић и Андреја Доменико, „декоративни сликари“. Они су извели унутрашњи декорацију у Краљевом двору – дворској капели и у црквама на београдском Новом гробљу, у Јагодини, Лековцу, Меленцима, Чуругу и Брчком.⁷⁵

⁷⁰ У. Рајчевић, *Сликарска породица Марковић из Књажевца*, 162–163.

⁷¹ АС–МПс–ц, г. 1900, Б–3256.

⁷² А. Николовски, *Македонскије зографи од крајој XIX и почеткој XX век*, Скопје 1984, 232–234.

⁷³ М. Јовановић, *Ђока Миловановић*, Београд, 43–44.

⁷⁴ С. Живковић, *Косџа Јосифовић*, Зборник Народног музеја V, (Београд 1967), 431.

⁷⁵ С. Стојановић, *Срџски неимар*, Београд 1912, 101–102.

На територији североисточне Србије и даље је било прелазака сликара из Војводине. Они су следили традицију историјског сликарства снажно присутну на том подручју. Један од њих је Ђока Путник,⁷⁶ сликар из Беле Цркве, који је осликао капелу Михаиловића на гробљу у Великом Градишту и иконостас манастира Тумана.⁷⁷ На територији Тимочке епархије радио је учитељ цртања у Неготинској гимназији Павле Чортановић. Он је сликао иконе и зидно сликарство у старој цркви у Неготину 1884. и 1887. и целивајуће иконе у манастиру Буково 1886–1888.⁷⁸

Један од најзначајнијих српских сликара академских концепција био је Урош Предић. Своју главну активност на том пољу развио је на подручју Војводине.⁷⁹ У Краљевини Србији требало је да за Смедеревску цркву наслика иконостас, али због избијања српско-бугарског рата, његов рад се зауставио на израђеној скици.⁸⁰ У Београду је излагао четири иконе на другој изложби Ладе 1909. Иконе Ђирила и Методија и триптих светог Димитрија, Ђорђа и Николе.⁸¹ Као његов најрепрезентативнији рад на црквеном сликарству оцењен је иконостас у Старом Бечеју где је на конкурс победио конкуренте Стеву Тодоровића, Љубомира Александровића, Николу Марковића и Ђорђа Крстића.⁸² Попут Уроша Предића, ни Паја Јовановић није остварио обимнији опус црквеног сликарства у Краљевини Србији. Осим израђених скица за Оплепац нису познати други његови радови.⁸³

Круг сликара који су следили академске истористичке концепције представљао је у српској средини током друге половине XIX века значајну сликарску групу. Крајем XIX века најзначајнији заступник ових схватања био је Степа Тодоровић. Тодоровић је у Србији значајно утицао на ширење западноевропске нововековне сликарске традиције, као и на њену примену у црквеном сликарству. Ликовни предлози, које је Тодоровић користио и на које је упућивао своје ученике, били су преузети углавном од немачких црквених сликара прве половине века – Назарена. Тодоровић је могао да преузима готова ликовна решења која су му била потребна да би испунио свој сликарски задатак. Друга значајна личност овог круга био је Никола Марковић. Он је већи део сликарског века провео сарађујући са Тодоровићем и репертоар ликовних решења црквеног сликарства про-

⁷⁶ М. Kolarić, *Ђока Putnik*, Enciklopedija likovnih umetnosti 4, Zagreb, 38.

⁷⁷ О изради иконостаса у Туману: С. Милеуснић, *Шести прилози о српским сликарима XIX века*, Гласник Друштва конзерватора Србије 17, (Београд 1993), 166.

⁷⁸ Д. Димиресковић–Папалуцић, *Павле Чортановић*, Неготин 2003, 12–13.

⁷⁹ О сликарству Уроша Предића: М. Јовановић, *Српско црквено традиционално и сликарство новије доба*, 169–172; М. Јовановић, *Урош Предић*, Нови Сад 1998.

⁸⁰ Д. Медаковић, *Српски сликари XVIII–XIX века*, Нови Сад 1968, 321–326

⁸¹ М. Предић, *Дружа изложба друштва „Ладе“*, Српски књижевни гласник св. 10. књ. 22, (Београд 1909), 778; Н. Петровић, *Изложба уметничкој друштва „Лада“*, Изложбе у Београду 1904–1911, Београд 1990, 96–97.

⁸² М. Јовановић, *Српско црквено традиционално и сликарство новије доба*, 169.

⁸³ М. Јовановић, *Ойленац*, Топола 1989, 66–68.

ширивао је коришћењем савремених илустрованих Библија. Утицај ових сликара био је велики. Тодоровић и Марковић били су чланови Српског ученог друштва, а њиховом радом била је задовољна и црква, и приватни наручиоци, и двор.

Карактер црквене слике, који је неговао круг Стеве Тодоровића, одговарао је управо захтевима како цркве тако и друштва. Икона је била посматрана као носилац историјске истине, а светитељи су били идеализовани хероји црквене историје. Икона је посматрачу морала јасно да прикаже представљени догађај, да визуелизује проповед и пробуди побожне осећаје. Зато су сликари, да би испунили задатак, били окренути ликовним предлошцима који су то, на основу академских концепција, успешно омогућавали. Пресудан утицај назаренских, тада најугледнијих европских, решења у црквеном сликарству, био је последица њиховог школовања. Каснији одласци у Италију и сусрет са ренесансним, маниристичким и барокним сликарством проширивали су њихове сликарске узоре. Деловање сликара академских концепција умногоме се смањило појављивањем Ђорђа Крстића. Појавом Крстића дотадашњи пресудан утицај Стеве Тодоровића на младе сликаре је престао, али су историјске концепције црквеног сликарства и даље трајале.

Руски модел иконописа

Током друге половине XIX века важни центри у којима се школују будући српски иконописци биле су руске иконописачке радионице. У Русији се школује низ будућих сликара који ће се у српском црквеном сликарству јавити крајем осме деценије XIX века. Они у Србију доносе нови приступ црквеној слици. Најистакнутији сликари ове групе су Лазар Крџалић, Настас Стефановић, Милутин Бл. Марковић и Рафаило Момчиловић.

Окретање сликара Русији било је плод делатности митрополита Михаила. И сам школован у Русији, митрополит је желео да формира будуће црквене сликаре који би, за разлику од других, школованих у неправославним земљама, сигурно радили у „православном духу“. Велики број цркава, које су подизане у дугој половини века, захтевао је и већи број црквених сликара, што је још више оправдало митрополитов захтев. Да би остварио тај свој циљ, митрополит Михаило је, преко државних институција Србије, тражио и добијао стипендије за питомце. Место њиховог школовања одређивао је сам митрополит. Будуће црквене сликаре слао је у руске манастирске иконописачке радионице.⁸⁴

У манастирским радионицама, које су водили монаси иконописци, српски питомци су се упућивали у црквено сликарство. Формирање српских сликара у Русији имало је две фазе. Прва, коју су завршавали у манастирским иконописачким радионицама и у којој су се сигурно учили православној иконографији, и друга, која је укључивала академске студије, и у њој је сваки од сликара био у

⁸⁴ У. Рајчевић, *Митрополит Михаил и школовање српских сликара у Русији*, Зборник за ликовне уметности Матице Српске 19, (Нови Сад 1983), 263–273.

прилици да изгради сопствену уметничку концепцију. Начин учења сликарства у манастирским радионицама српске питомце нија задовољавао. Они су се ту могли научити копистици и, евентуално, упутити ка тада најзначајнијим иконописачким узорима, али веће сликарско образовање нису могли стећи. Опис школовања у једној од таквих радионица, у Светотројичкој лаври код Москве, оставио је 1871. Михаило Борисављевић. Он наводи како ту и нема правих учитеља сликарства, већ само приучених монаха. Ти монаси нису у стању да икога науче ни да правилно црта и сва њихова вештина састојала се у понекој успешној копији чувених икона. А ученици таквих школа су се и сами учили путем копирања. Српски питомци били су незадовољни оваквим приступом црквеном сликарству и желели су да стекну академско сликарско образовање.⁸⁵ Иако ова фаза школовања није задовољавала будуће црквене сликаре, она им је по повратку у Србију гарантовала иконографску исправност код највиших црквених власти.

Модел репрезентативне црквене слике у Русији, на којој су се васпитавали српски теолози, развија се од постбарокног доба, од тридесетих година XIX века. Иако је био формиран под разним сликарским утицајима, овај модел све до седамдесетих није био значајније мењан и углавном је носио истористичке карактеристике. Најрепрезентативнији модел ликовног украса руских цркава онога доба, представља Исакиевски сабор, катедрална црква Петрограда (1818–1858). У њој су сликарске послове изводили најугледнији сликари – К. П. Брјулов, Ф. А. Бруни, В. К. Шебјујев, Т. А. Неф и други.⁸⁶ Ови сликари управо су се формирали под утицајем западноевропске и руске академске сликарске традиције која је била под утицајем немачког романтизма.⁸⁷ Брјулов и Бруни, који су били под великим утицајем Овербека, путовали су у Италију и у њој су се сликарски усавршавали. У време учења српских питомаца у Русији, овај сликарски манир био је на заласку. На академијама су се дешавале значајне промене које су условљавале нови карактер црквене слике. Једна од најзначајнијих промена у црквеној слици догодила се током осме деценије. Током 1874. сликар Иван Крамској је завршио слику *Христос на јори*, доневши нови приступ слици. На њој се кроз представу Христа изражавају општи хуманистички идеали. Зато се и Христов лик приказује са наглашенијим психолошким карактеристикама. Уз ову значајну слику Крамској је сликао и у московској цркви Христа Спаса и његов рад је могао бити познат будућим српским сликарима у Москви. Нове концепције у руском црквеном сликарству представљала је делатност сликара из круга у Абрамцеву. Они су били заокупљени идејом обнове средњовековне руске уметности и покушавали су да реконструишу средњовековне ликовне облике. Најзначајнији сликари ове групе,

⁸⁵ У. Рајчевић, *Како су се школовали српски уметници у Русији с краја XIX века*, Свеске друштва историчара уметности Србије 14, (Београд 1983), 90–91.

⁸⁶ *Архитектура Петербурга средине XIX века*, Ленинград 1990, 139.

⁸⁷ К. Греј, *Руски уметнички експеримент*, Београд 1978, 9.



Сл. 1. Ђ. Крстић, Краљ Милан Обреновић, Црква у Ђурлини



Сл. 2. Ђ. Крстић, Смрт кнеза Лазара



Сл. 3-4. Н. Стефановић, Исус Христос; Св. архангел Гаврило,
престоне иконе, црква у Великом Градишту



Сл. 5. Н. Стефановић, Полагање Христово у гроб, иконостас цркве у Вел. Градишту



Сл. 6. Н. Стефановић, Срби светитељи, олтар Саборне цркве у Београду



Сл. 7. Л. Крцалић, царске двери, манастир Буково



Сл. 8. Л. Крџалић, Св. Никола, престопа икона, манастир Буково



Сл. 9-10. П. Вучетић, Исус Христос; Богородица са Христом, престоње иконе, црква у Радујевцу



Сл. 11. П. Вучетић, Благовести, царске двери, иконостас цркве у Радујевцу



Сл. 12. Св. Никола, иконостас Саборне цркве у Неготину



Сл. 13. П. Вучетић, иконостас цркве у Лапову



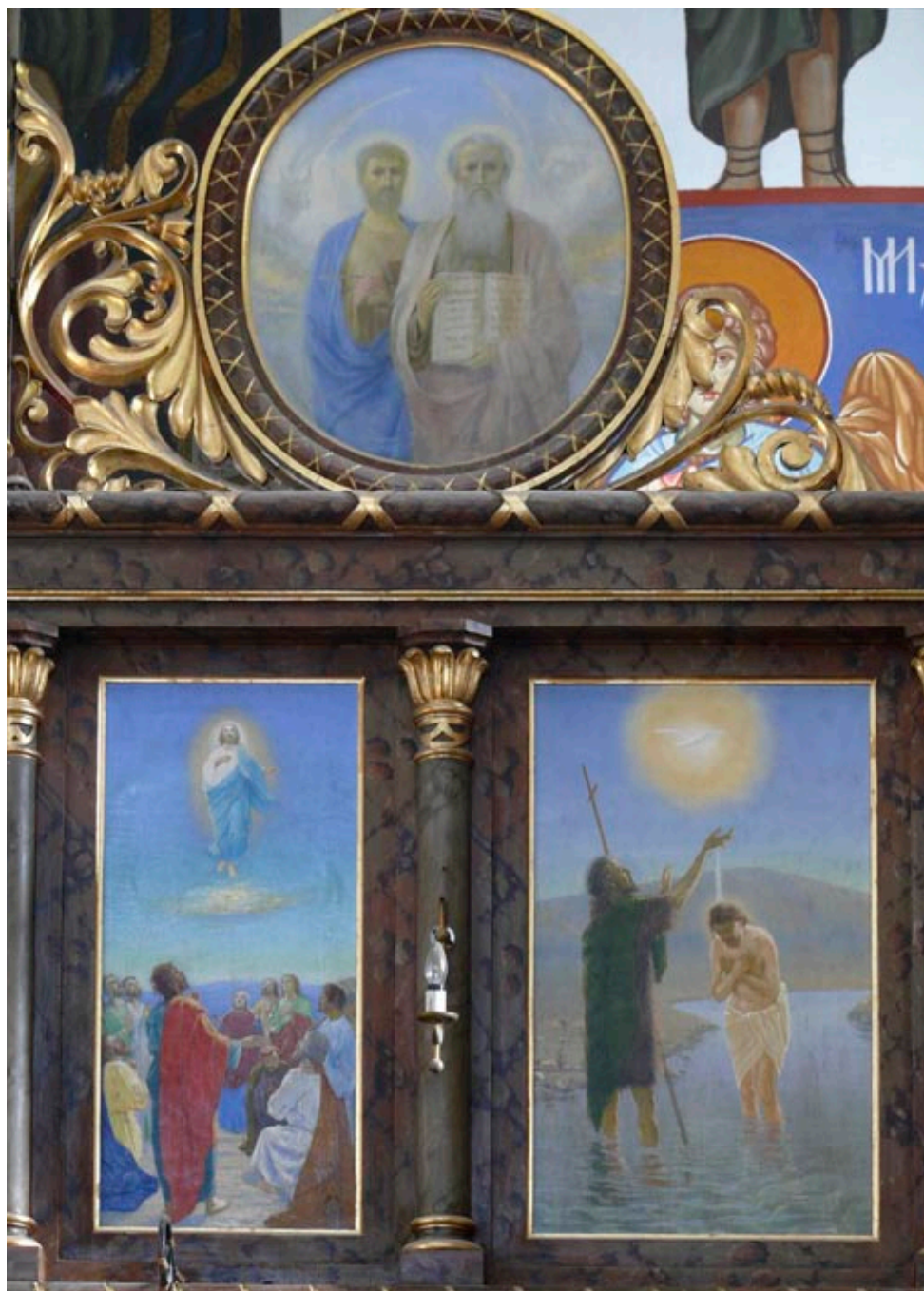
Сл. 14. П. Вучетић, Силазак Св. Духа; Вазнесење Христово, иконостас цркве у Лапову



Сл. 15. Св. Сава, архијерејски трон, црква у Лапову.



Сл. 16. Р. Момчиловић, иконостас цркве у Великој Крсни.



Сл. 17. Р. Момчиловић, део горње зоне иконостаса цркве у Великој Крсни



Сл. 18. црква у Великој Крсни

који су се бавили иконописом, јесу Виктор Васњецов, Њестеров и Врубел који је радио рестаурацију и сликао у Светој Софији у Кијеву.⁸⁸

Један од српских сликара који је, после учења у манастирским школама стекао више ликовно образовање, био је Милутин Бл. Марковић. Он је у Кијеву 1889. завршио иконописну Лаврску школу, чији је старешина био јеромонах Теогнос. Потом је уписао *Школу живописа, вајања и немарсџива* у Москви 1895. године. По повратку из Русије запослио се као учитељ цртања у Гимназији краља Милана I у Нишу.⁸⁹ Ту се и укључио у токове црквеног сликарства Краљевине Србије. У време његовог повратка у Србију трајала је полемика поводом иконостаса нишке Саборне цркве. После раскида уговора са Ђорђеом Крстићем тражио се сликар који би наставио досликавање иконостаса. Милутин Бл. Марковић, на лицитацији 1898, добио је да дослика иконостас и завршио га је током 1899. године.⁹⁰ Овај рад донео му је углед код црквене јерархије, а нарочито код епископа Никанора. То је допринело добијању црквених поручбина. Иконостасе је осликао у Островици код Ниша 1898, Нишевцу код Сврљига 1900, Читлуку код Сокобање 1903, Бунару 1903, Севојну 1904. и Јошаничкој Бањи.⁹¹

Досликавање иконостаса нишке Саборне цркве најважнији је сликарски посао Милутина Бл. Марковића. Ту је он, управо, показао знање црквеног сликарства које је стекао на школовању. Иако образован на ликовним академијама, његово сликарско знање није било велико. То се највише примећује у лошем цртежу, што му је и замерено приликом предаје икона за Ниш. Композициона решења изводио је по предлошцима, које је донео са школовања, и њих је преносио, мање или више успешно, на платно. У овим делима доминантан је светао колорит који је Марковић делимично уклањао због потребе да се прилагоди постојећем Крстићевом раду. Ликови се углавном идеализују, али се у понеким решењима, попут иконе Светог Марка и Светог Јована или престоне иконе Христа,⁹² примећује присуство савременијих утицаја из руског црквеног сликарства.

Најбитнији елемент црквеног сликарства Милутина Бл. Марковића била су иконографска решења. Она су наишла на апсолутно добар пријем код црквених кругова и истицана су као највећа вредност његовог рада. Милутин Бл. Марковић, по руским ликовним предлошцима, заснованим на православном учењу и одговарајућим иконографским решењима, потпуно је верно илустровао сцене из

⁸⁸ G. Hamilton, *Art and architecture of Russia*, 1954, 238–247; К. Греј, *Руски уметнички експеримент*, Београд 1978, 14; О. А. Тарасенко, *К проблеме национальных иконоков в русской живописи конца XIX века*, Советское искусствознание 27, (Москва 1991), 156–181; *Философия русской религиозной иконописи*, состав. Н. К. Гаврюшин, Москва 1993, 140–188.

⁸⁹ У. Рајчевић, *Сликар Милутин Бл. Марковић*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе Србије XVII, (Београд 1985), 219–220.

⁹⁰ М. Коларић, *Досликавање иконостаса Саборне цркве у Нишу*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 11, (Нови Сад 1975), 327.

⁹¹ У. Рајчевић, *Сликар Милутин Бл. Марковић*, 222.

⁹² Иконе репродуковане у: У. Рајчевић, *Сликар Милутин Бл. Марковић*, 231.

црквене историје. То га је сасвим разликовало, како од Ђорђа Крстића, тако и од круга сликара блиских Стеви Тодоровићу, који су црквено сликарство градили на западноевропским иконографским решењима.

Милутин Бл. Марковић није унео новине у формулацији иконостаса црква Краљевине Србије. Сачувани уговор са црквом у Читлуку показује да су његове сликарске обавезе остајале у оквирима већ устаљених црквених поруџбина. Иконостас цркве у Читлуку конципиран је у три зоне. Прву чини врх иконостаса, *Распеће* са пратећим иконама, другу, сажети циклус Великих празника, а у трећој је ред престоних икона. Иконостас је био мрамориран.

Рад Милутина Бл. Марковића следи академски и истористички израз руског црквеног сликарства. Иако школован у Русији већ у време великих промена у концепцији црквене слике, он се задржао на старим предлошцима, које је највероватније изучавао још у кијевској иконописној школи. Прихваћен од нишког епископа Никанора, своју делатност углавном је развио на територији његове епархије, јужне Србије. Преузимањем рада на иконостасу за Ниш од стране Марковића, у црквеном сликарству, у коме све пресуднију улогу добија црква, све је јасније изражено подражавање руских иконописачких узора, што је одговарало српској јерархији која се на таквом моделу иконе образовала.

У Русији је школован и Лазар Крџалић. Он је учио црквено сликарство у Московској Сергијевској лаври од 1879. до 1884. године.⁹³ У Србију је дошао по завршеним студија. Сликао је иконостасе у Убу 1884, Букову, Светим Арханђелима и Рашанској цркви код Књажевца 1887, Миријеву 1890, Глоговцу 1894,⁹⁴ Иригу 1898. и Белој Цркви (Србија) 1899,⁹⁵ Врчину,⁹⁶ Савиначкој цркви 1895,⁹⁷ Стублинама, Грабовцу, Врелу од 1890. до 1893, Тамничу,⁹⁸ Каменици 1901. и Лешници 1901.⁹⁹ Као професор Шабачке гимназије сликао је и цркву у Шиду 1897. године. Ту је прихватио „да слика, декорује и позлати“ цркву. Посао је успешно обавио, а орнаментуку је извео по Каницу, из старих српских црква.¹⁰⁰ По захтеву краљевске породице сликао је и иконостас у Горњој Добрињи,¹⁰¹ родном селу кнеза Милоша Обреновића. Учествовао је на конкурс за израду

⁹³ Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, Београд 1987, 106.

⁹⁴ Крџалић је требало да започне сликање у Глоговцу током 1885: С. Милеуснић, *Шест њрилоћа о српским сликарима XIX века*, Гласник Друштва конзерватора Србије 17, (Београд 1993), 167.

⁹⁵ Уговор о сликању иконостаса између Лазара Крџалића и пуномоћника „цркве Беле“: АС-МПс-ц, г. 1899, Б-3249.

⁹⁶ Уговор за сликање иконостаса у Врчину: АС-МПс-ц, г. 1895, Б-3235.

⁹⁷ Н. Кусовац, *Српско сликарство у доба Стивана Мокрањца*, Неготин 1976, 7.

⁹⁸ Уговор за сликање цркве у Тамничу: АС-МПс-ц, г. 1900, Б-3255.

⁹⁹ У. Рајчевић, *Митропољити Михаило и школовање српских сликара у Русији*, (Нови Сад 1983), 269.

¹⁰⁰ Бранково коло 47, (Сремски Карловци 1897), 1504.

¹⁰¹ АС-МПс-ц, г. 1887, 3216.

зидних слика цркве манастира Буково 1898. године.¹⁰² У раду му је помагала и супруга Олга.¹⁰³

По повратку у Србију, Крцалић је одмах почео да се бави црквеним сликарством, а други његови радови и нису познати. Већ су његови први радови наишли на добар пријем. Приликом препоручивања сликара за цркву у Старом Бечеју од стране Српског ученог друштва Крцалић је, као најмлађи, због рада у Убу, био истакнут.¹⁰⁴ Његови први радови носили су одраз актуелних дешавања у руском црквеном сликарству. Иако школован само при иконописачкој радионици у Москви, он је формирао своје сликарство на много ширим основама него Милутин Бл. Марковић. Један од његових најбољих раних иконостаса, онај у Букову, управо и показује његово знање. Уз сликарско умеће, које је приказао на иконама реда Великих празника, Крцалић у реду престоних икона, указује на ширину својих погледа и одступање од стереотипних образаца. Ликови насликаних светитеља носе јаке карактерне црте и садрже изражене психолошке особености на којима је Крамској инсистирао.

На престоној икони у манастиру Буково, Крцалић приказује светог Николу у атмосфери полумрака, са светлом које обасјава само поједине делове иконе. Иза светитеља је приказана икона са кандилом које гори и баца црвенкасту светлост. По ликовним карактеристикама, ова икона је блиска сликарству ученика Минхенске академије, Ђорђа Крстића и Стевана Алексића, и садржи јасне раносимболичке особености које је Крцалић примио у Русији. Концепција иконостаса, коју је примењивао Крцалић, није одступала од уобичајених решења каква је неговао круг Стеве Тодоровића или Милутин Бл. Марковић.

Као руски ученик, крајем XIX века, јавља се и Настас Стефановић. Насликао је зидне слике у олтару Саборне цркве у Београду,¹⁰⁵ иконостас у Великом Градишту¹⁰⁶ и икону Светог Саве за надгробни споменик митрополита Михаила.¹⁰⁷ Учествовао је на лицитацији и добио је сликање иконостаса цркве у Петровцу на Млави.¹⁰⁸ Стефановићево црквено сликарство блиско је ликовним концепцијама које је примењивао Лазар Крцалић. На иконостасу у Великом Градишту препознају се различити узорци, али карактер читавом раду пружају иконе, попут престоне Исуса Христа, које имају истакнута симболичка обележја.¹⁰⁹

¹⁰² АС–МПс–ц, г. 1900, В–3254.

¹⁰³ Н. Кусовац, *Српско сликарство XVIII и XIX века*, 106.

¹⁰⁴ Архив САНУ, СУД 1886/6.

¹⁰⁵ М. Коларић, *Непознато о познатом*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 15, (Нови Сад 1979), 397–398.

¹⁰⁶ АС–МПс–ц, г. 1900, Б–3254; Н. Макуљевић, *Црква Светиој Арханђела Гаврила у Великом Градишту*, Велико Градиште 2006, 185–194.

¹⁰⁷ Н. Макуљевић, *Гроб митрополита Михаила у Саборној цркви у Београду*, Годишњак града Београда XL/XLI (Београд 1993/94), 145.

¹⁰⁸ АС–МПс–ц, г. 1900, Б–3254

¹⁰⁹ Н. Макуљевић, *Црква Светиој Арханђела Гаврила у Великом Градишту*, 185–194.

На учење сликарства у Русији, Архијерејски сабор православне цркве у Краљевини Србији послао је и Рафаила Момчиловића 1898. године. Он је као монах учио прво сликарство у Кутликовој школи, потом је отишао у Строгановску школу, у Москви, а наводи се да је претходно био две године у Риму.¹¹⁰ Као искушеник Рафаило (крштено Георгије) Момчиловић је у Бођанима сликао зидно сликарство у капели–водици као и икону Богородице са покровом изнад манастира Бођана.¹¹¹ Први иконостас је радио, по препоруци митрополита Инокентија, за иконостас цркве у Великој Крсни 1901. године, поклон краљице Драге. Потом је радио иконостасе у манастиру Раковици од 1905. до 1906. и цркве у селу Сиколу 1908. године.¹¹²

У Русији је школован и Ђорђе Зографски из Велеса, кога је подржавао епископ нишки Никанор. Он је велику активност развио на подручју јужне Србије. Сликао је иконостас у цркви Светог Ђорђа у Сурдулици 1899. и зидне слике у цркви Свете Петке у селу Шапранце код Врања. Током 1902. године, са Димитријем Андоновим, сликао је иконе за иконостас у Куршумлији, а током 1904. и престоње и појединачне иконе за цркву Светог Теодора у Азбресници и десет икона за цркву у селу Турековац код Лесковца. За цркву Свете Петке у Сечаници код Ниша иконостас је сликао 1905. године. Током 1905. и 1906. године налази се на изради зидних слика у Азбресници, где ради обиман иконографски програм у припрати и наосу. Због повољних услова за сликање, Зографски се 1907. настањује у Нишу, одакле даље развија своју делатност. Наредне 1908. слика иконе за цркву Светог Јована у Орљану. Те и наредне 1909. године, осликава капеле Светог Јована и Светог Никанора у нишкој Саборној цркви. Ове радове извео је по нарудбини нишког епископа Никанора. Током 1908. сликао је и иконостас за цркву Светог Прокопија у селу Шумане код Лесковца. Наредних година слика низ појединачних икона за цркве у Нишкој епархији. Своју сликарску активност наставио је и после Првог светског рата.¹¹³

Ученик руских школа био је и Димитрије Андонов Папрадишки.¹¹⁴ Он је извео низ сликарских целина на подручју југа Србије. Слика у цркви Светог Илије у Сеацима 1886.¹¹⁵ и, заједно са Петром Николићем, зидне слике у цркви Свете Петке у истоименом селу 1886.¹¹⁶

¹¹⁰ Л. Мирковић – И. Здравковић, *Манастир Бођани*, Београд 1952, 79.

¹¹¹ Исто, 78–79.

¹¹² М. Кашанин, *О Рафаилу Момчиловићу*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 2, (Нови Сад 1966), 369; У. Рајчевић, *Рафаило Момчиловић*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 2, (Нови Сад 1984), 120–121; АС–МПс–ц, г. 1898, Б–3248.

¹¹³ А. Николовски, *Македонскије зографи од крајој на XIX и почешокој на XX века*, Скопје 1984, 168–174.

¹¹⁴ О Д. А. Папрадишком: А. Николовски, *Македонскије зографи од крајој на XIX и почешокој на XX века*, 39–163, 272–335.

¹¹⁵ Види: Н. Макуљевић, *Иконојис Врањске епархије 1820–1940*, у: *Иконојис Врањске епархије*, приред. М. Тимотијевић – Н. Макуљевић, Београд–Врање 2005, 28–29.

¹¹⁶ И. Зарић, *Храм Свеће Пейке у селу Свећа Пейка код Врања*, Лесковачки зборник XLVII, (Лесковац 2007), 112–117.

Значајну делатност у опремању иконостаса Краљевине Србије имала је и фирма *Марковића и Павловића* из Београда. Она се бавила продајом свих богослужбених предмета. Иконостасе и појединачне иконе увозила је из Русије. Због ниских цена, она је представљала значајну конкуренцију осталим сликарима који су се противили њеном деловању и тражили забрану њеног рада.¹¹⁷ Фирма је иконостасе набавила за цркве у Радљеву 1893,¹¹⁸ Калењевику, Кличевцу, Параћину,¹¹⁹ Божевцу, Петници, Дрењу, Зеници у Босни,¹²⁰ и Добрњи. Брезовачка црквена општина, у Срезу јасеничком, желела је да набави иконостас од фирме *В. Марковића и Павловића* 1899.¹²¹ Иако је постојало противљење раду ове фирме, Црква ју је подржавала, што је и утицало на њен добар пријем код наручилаца.

Иако су културне и сликарске везе Русије и Србије биле јаке,¹²² делатност црквених сликара школованих у Русији, представљала је завршетак процеса који је водио митрополит Михаило. Он је био заокупљен реорганизацијом цркве у Србији по руском моделу. Слао је у Русију српске богослове, преводио је руска црквена дела, водио је проруску, словенофилску политику и, због велике потребе за иконописцима, слао је питомце у руске манастирске иконописне школе. Током школовања он их је пратио, а по повратку, сигурно је утицао на њихов повољан пријем. Црквено сликарство, које су питомци донели из Русије, било је блиско, по својим ликовним карактеристикама, круту Стеве Тодоровића, али се у њихову иконографску исправност није сумњало. У српској средини оно је наишло на добар одзив и највише је одговарало захтевима црквених кругова. Управо у коначном заокруживању руског утицаја и потпуном преношењу руског утицаја и руског модела иконе и лежи значај ових црквених сликара. Од тренутка њиховог појављивања, па све до 1914. њихов значај је све већи, као и број њихових радова. Црква, која у годинама после окончаног сукоба са краљем Миланом, има све значајнију улогу, приликом избора сликара подржава, скоро искључиво, руски модел иконописа.

Еклектицизам с краја XIX и почетком XX века

Црквеним сликарством су се бавили и сликари различитих ликовних концепција, којима је заједничко прихватање савремених европских тенденција религиозног сликарства.

¹¹⁷ У. Рајчевић, *О фирми Вишомира Марковића и Ивана Павловића из Београда*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе Србије XXIV, (Београд 1992), 287–294.

¹¹⁸ Лицитација за иконостас цркве у Радиљеву, срез Тамнавски, окружје Ваљевско, одржана је 24. 9. 1893; АС–МПс–ц, г. 1893, Б–3229.

¹¹⁹ АС–МПс–ц, г. 1900, Б–3256.

¹²⁰ *Ценовник, црквених уџвари, икона и књија, црквеној одељења и свештеничкој одела које се моју добити у радњи В. Марковић и Павловић*, Глас 10, (Ниш 1899), 14–15.

¹²¹ АС–МПс–ц, г. 1900, Б–3256.

¹²² М. Јовановић, *Српска ликовна уметност и Русија крајем XIX и почетком XX века*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе Србије XV, (Београд 1983), 119–126.

Један од најистакнутијих сликара ове групе био је Живко Југовић. Он је отишао у Кијев, као питомац митрополита Михаила, у Сергијевску и Печерску лавру да учи иконопис 1873. године. Из Кијева прелази у Москву, на Академију до 1876. када одлази на школовање у Италију. Из Италије 1880. одлази за Минхен одакле се враћа за Србију. Сликао је иконостасе у Јагодини и Крушевцу. Са Стевом Тодоровићем радио је у Пакрацу, а учествовао је и у сликању иконостаса за цркву у Лозовику.¹²³ Током 1892. и 1893. године сликао је иконостас у цркви села Лесковац, у окружју подунавском.¹²⁴ Са Милисавом Марковићем сликао је иконостас у Трнави 1904. године.¹²⁵

Студирајући у више ликовних центара, Југовић је био у прилици да се упозна са актуелним дешавањима у црквеном сликарству. Његови радови говоре да је он углавном прихватао актуелна академска решења. Школовање у више центара условило је еклектичност његовог рада. Иконографска решења највероватније је преузео у Русији, док је концепцију иконе могао да прихвати у Италији или у Минхену.

Нова концепција црквеног сликарства, на којој ради Југовић, присутна је на иконостасу у Крушевцу.¹²⁶ На иконостасној прегради, која има сецесијска обележја, извео је сликарство у складу са својим начелима. Престоне иконе Богородице и Христа конциповане су сасвим различито од дотадашње праксе. На овим иконама, Југовић је фигуре поставио у седећи пложај, што није учинио на иконостасу у Јагодини. Та новина означава одступање од дотадашње праксе приказивања стојећих светитеља на престоним иконама која се у Србији развијала од напуштања зографског сликарства. Југовићево враћање на старија решења, највероватније је потекло из Русије, у којој се тих година већ почела да обнавља средњовековна иконографија. Као и положај фигура, позадине свих престоних икона и царских двери решени су истористички. Југовић је позадину решио, потпуно у супротности са дотадашњом праксом, декоративно, постављањем златне подлоге која досеже до нивоа пода.

Ред престоних икона у Крушевцу дефинише карактер црквеног сликарства Живка Југовића. Оно садржи све елементе еклектичке академске слике која носи раносимболистички карактер. Ликовна концепција икона за Крушевац носи одраз најсавременијих дешавања из времена Југовићевог школовања, из осме деценије XIX века. Зато Југовићев рад и није био најбоље прихваћен, а његов рад на иконостасу за Јагодину био је критикован. „Г. Југовић, јурећи да достигне спољашњу лепоту, да задовољи спољашњу страну, форму иконописа – *volens polens* – удаљава се у живопису свом од историје и предања, те на место дубоке древности, придаје својим иконама форму своје околине, свога века, свога уку-

¹²³ В. Петровић, *Живко Југовић*, Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка II, Загреб 1929, 201–202.

¹²⁴ АС–МПс–ц, г. 1893.

¹²⁵ У. Рајчевић, *Митрополит Михаил и школовање српских сликара у Русији*, 269.

¹²⁶ П. Васић, *Уметничка иконографија Крушевца*, Нови Сад – Крушевац 1990, 205–206.

са“.¹²⁷ Ова критика Југовићевог црквеног сликарства подсећа на замерке Ђорђу Крстићу и указује на блискост њихових сликарских концепција, иако Југовић није развио своје сликарство до пуних симболистичких форми као Крстић.

Црквеним сликарством у Краљевини Србији бавио се и Пашко Вучетић. Вучетић је школован, као и Југовић, на више сликарских академија. После прихватања основних сликарских поука у месту рођења, Сплиту, он прелази 1886. у сликарску школу у Трст. Млетачку академију уписује 1893, а на Минхенску академију прелази 1895. године. У Рим одлази 1898, а у Фиренцу 1902. године. Следеће године долази у Србију. Током 1905. и 1906. обилази манастире по Србији и копира фреске за Народни музеј. Сликао је иконостасе у Руми 1903. са Урошем Предићем, у Бору и Лапову,¹²⁸ а у Радујевцу зидне слике и иконостас.¹²⁹ Израдио је пројекат за декорисање цркве Светог Духа у Крагујевцу у српско-византијском стилу и критиковао је рад Милорада Рувидића у Панчевачкој цркви.¹³⁰

Иконопис Пашка Вучетића формиран је под пресудним утицајем места школовања. Он прихвата савремене европске моделе црквене слике. На иконостасима, сецесијских облика, у Радујевцу и Лапову, доноси потпуно нови приступ црквеној слици. Иако је приметан еклектички одабир предлога по којима ради, јасан је њихов симболички карактер. Присутни су утицаји немачког и италијанског сликарства, али и прерафаелита. На царским дверима у Радујевцу управо се и види утицај схватања блиских Дантеу Габриелу Росетију. Вучетић је обилазио и манастире у Србији, што је такође могло да обликује његово црквено сликарство.

На олтарској зидној слици у Радујевцу насликана је Богородица са Христом на трону. Ово решење, и иконографски и ликовно, везује се за средњовековну уметност. Богородица седи на каменом трону са рукама подигнутим у знак молитве. На њеном крилу седи млади Христос који благосиља са две руке. Са обе стране налази се по један анђео. Читава фигура Богородице остварује карактеристични византијски дводимензионални утисак који је постигнут начином обраде драперија. У Радујевцу се Вучетић, по захтеву наручиоца, прихватио да изради и зидне слике са националном тематиком. Ту је изабрао уобичајена иконографска решења која су се, под утицајем Стеве Тодоровића, спроводила у Тимочкој епархији где се Радујевац и налазио. Неуобичајено иконографско решење су и представе на владарском и архијерејском трону у Лапову. Средњовековни владар, на владарском трону, приказан је са одложеним инсигнијама, док је на архијерејском трону свети Сава представљен као младић. Дотадашња иконографска пракса увек је светог Саву на архијерејском трону приказивала као епископа. Светог Саву као младића, приказивали су Павле Симић у Кувеждину и Степа Тодоровић у сценама његовог

¹²⁷ *Смеса*, Глас 10, (Ниш 1899), 252.

¹²⁸ В. Петровић, *Вучеџић Пашко*, Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка IV, 1169–70.

¹²⁹ АС–МПс–ц, г. 1910, В–3299.

¹³⁰ П. Вучетић, *Декорисање*, Штампа 9. 11. 1908, (Београд 1908).

одласка у Хиландар.¹³¹ Одступајући од стандардног иконографског решења Вучетић, попут Ђорђа Крстића, у црквено сликарство уноси нова ликовна решења.

И иконостас у Радујевцу и иконостас у Лапову доносе невелики репертоар икона. На иконостасу у Лапову, иако пројектованом као висока олтарска преграда, број икона није велики. И у распореду икона он одступа од уобичајене праксе. На врх иконостаса Вучетић ставља само крст, без пратећих икона Богородица и св. Јована. А у Лапову, у зони изнад престоних икона поставља монументалне фигуре јеванђелиста, Сажети програм икона на иконостасу одговара тенденцијама у црквеном сликарству које су развијане по утицајем Михаила Валтровића. Повратак на ниске иконостасне преграде, каква је у Радујевцу, већ је био остварен у Горњој Добрињи и Чуругу, и означава значајну прекретницу у црквеном сликарству.

Црквеним сликарством се бавио и сликар Милан Миловановић. Он је 1911, насликао иконостас и две иконе за цркву у Глоговици, задужбину индустријалца Ђорђа Вајферта. Миловановић је сликарско знање и модерне уметничке концепције усвојио током школовања у Паризу.¹³² По повратку у Србију, обилаго је православне храмове и манастире у Македонији и Светој гори за потребе пропагандне активности српске владе на том подручју.¹³³ Током ових путовања он је рестаурирао, копирао и проучавао дела средњовековног сликарства,¹³⁴ што је утицало и на његова схватања о савременом црквеном иконопису. Иконе иконостаса у Глоговици, Миловановић слика модерним ликовним језиком, који карактерише његово сликарство тих година, али се враћа на средњовековне иконографске узоре. То је најизраженије на престоној икони Богородице, где доследно прати средњовековна решења.

Обимну продукцију црквеног сликарства остварио је сликар Душан Обреновић из Крагујевца. Обреновић није имао академско ликовно образовање и изгледа да је у црквеном сликарству био приучен. Као сликар невеликих могућности, вероватно је радио под најповољнијим условима, што је и условило да се на његову делатност жале академски сликари који су га приказивали као молера.¹³⁵ Обреновић је сликао иконостасе у Бресници, Книћу, Глибовцу, Железнику, Сечој реци и Горачићима 1903.¹³⁶ Сликао је и зидне слике у спомен цркви Рајевском у Горњем Адровцу.

¹³¹ М. Јовановић, *Павле Симић у Кувездину*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 15, Нови Сад 1978, 229–262.

¹³² О. М. Миловановићу: Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Београд 1973, 67–73; 493.

¹³³ Н. Макуљевић, *Путовања Милана Миловановића по Старој Србији, Македонији и Светој гори 1907–1910*, Лесковачки зборник XXXIX, (Лесковац 1999), 107–114.

¹³⁴ Види: М. А. Миловановић, *Господину Министру просвете и црквених дела – извештај од 2. август 1909*, Народни музеј у 1909. години, Годишњак Српске Краљевске Академије XXIII, (Београд 1909), 237–255.

¹³⁵ У. Рајчевић, *О фирми Вишњомира Марковића и Ивана Павловића из Београда*, 291.

¹³⁶ С. Вујовић – М. Лукић – Цветић, Зборник радова Народног музеја у Чачку XXI, (Чачак 1991), 104–106.

Иако је био нешколован сликар, Обреновић се, приликом избора предложака за свој рад, користио најсавременијим руским узорима. До њих је дошао, највероватније сликањем зидних слика у Горњем Адровцу, по предлошцима Виктора Васњецова.¹³⁷ Васњецов је тада већ остварио једно од својих најзначајнијих дела у црквеном сликарству, зидне слике за Владимирски сабор у Кијеву око 1890. године. У истом сликарском маниру, трудећи се да обнови средњовековно сликарство, Васњецов је за Адровац насликао и картоне за зидне слике и иконе за нишку иконостасну преграду. Обреновић је највероватније прихватио сва њему позната решења из руског црквеног сликарства и комбиновао их са предлошцима наученим у Србији.

Карактеристичан елемент иконостаса Душана Обреновића, који је изводио на високим олтарским преградама, јесу решења престоних икона и композиције Васкрсења Христовог. Ове иконе изведена су по предлошку руског сликара Виктора Васњецова који је компоновао престононе иконе по узору на руске средњовековне предлошке. Богородица и Христос приказани су како седе на трону, а ликовно решење поприма све већи декоративни карактер што и одговара симболистичком кругу у Абрамцеву, коме је Васњецов и припадао. Композиција Васкрсења Христовог решена је по предлошку руског сликара Њестерова, који је припадао истом кругу сликара као и Васњецов.¹³⁸ За разлику од руских узора, приликом одабира композиција из српске историје, Обреновић се окреће стандардним решењима. Тако сликајући композицију из националне историје – *Крунисање Стефана Првовенчаног* у Адровцу прихвата решење Анастаса Јовановића које је користио и Стева Тодоровић.

Црквено сликарство Душана Обреновића у Србију уноси савремена решења из најелитнијег тока руског иконописа. За разлику од сликара школованих у иконописачким школама и руским академијама, који углавном прихватају важеће академске узоре, он посредним путем прихвата ликовна решења круга у Абрамцеву.

Зографска традиција

Током XIX века са територије српске државе потискује се зографско сликарство, али оно траје на подручју под јурисдикцијом Васељенске патријаршије у Османској империји. Проширивањем државних границе после Берлинског конгреса долази и до поновног присуства зографског сликарства, његових аутора и наручилаца. Иако су се црква и држава супротстављали зографској традицији, они нису били сасвим потиснути.

На територији југоисточне Србије радио је Павле Стојановић који се из Галичника преселио у Пирот. Стојановић је образован према зографским правилима

¹³⁷ Натпис у куполи цркве у Горњем Адровцу говори да је сликарство изведено по предлошцима Виктора Васњецова.

¹³⁸ И. Никонова, *Нестеров*, Москва 1979, 43.

и на основу упуства из ерминије коју је поседовао.¹³⁹ Он је сликао у Црнољевцу код Сврљига 1881, цркви Свете Петке у Бели у нишавском округу 1882. и градио је храмове у Церови, Горчинцима, Црвеној Јабуци и Кални.¹⁴⁰

Значајнију сликарску активност остварио је Настас Томић који је радио у централном делу Србије. Сликао је иконостасе у Ратају 1884, у Црквинама 1884, у Врњачкој Бањи и Стопањи 1884, у Каменару 1886, у Јасици 1893, у Јовцу од 1894. до 1895,¹⁴¹ у Житорађи и Мрчајевцима 1896. и у Рибарима 1898. По зографским решењима карактеристичан је његов рад на зидним сликама у Крушевцу.¹⁴²

Један од најзначајнијих сликара, који је произашао из зографске традиције, био је Теофан Исаиловић Буџароски.¹⁴³ Овај мало познати зограф из Галичника није следио у потпуности зографска ликовна решења, већ је био близак концепцијама Ђорђа Зографског и Димитрија Андонова Папрадишког. Буџароски је поседовао ерминију која је представљала препис приручника зографа Зафира Васиљевића, записаног према рукопису зографског монаха Илариона од Христe Хаџи Константиновића из Прилепа.¹⁴⁴ Поседовање ерминије јасно показује да је рад Буџароског произашао из зографске традиције.

Теофан Исаиловић Буџароски је остварио обимну сликарску продукцију на подручју југа Србије. Његов сликарски рад може да се прати од 1894. до 1914. године. Буџароски је сликао иконе на иконостасу у Сеацима 1896. и 1897. и иконостасу цркве Светог Ђорђа у Сурдулици, са Ђ. Зографским. Насликао је иконостас цркве у Раковцу, иконостас и зидне слике у Рељану 1900, иконостас и зидне слике цркве Светог Николе у Врању 1902, део иконостаса цркве Светог Николе у Корбевцу 1904, иконостас цркве Светог Николе у Ђуковцу 1906, иконостас цркве у Краљевој кући 1906–1908, иконостас у Старом Глогу 1908–1910, део иконостаса цркве у Кривој Феји 1909, иконостас у Бресници 1912–1914. и иконостас у Владичином хану.¹⁴⁵

¹³⁹ Види: М. Георгиевски, *Опис на новооткриената ерминија од досега неизнајниот македонски зограф Павел Стојановић од Галичник од 1869. година*, Културно наследство X–XI (1983–1984), (Скопје 1987), 123–130.

¹⁴⁰ И. Николиќ, *Дебарскиот зограф Павле Стојановиќ на територијата на југоисточна Србија (1870–1904)*, Културно наследство 22–23, (Скопје 1997), 237–241.

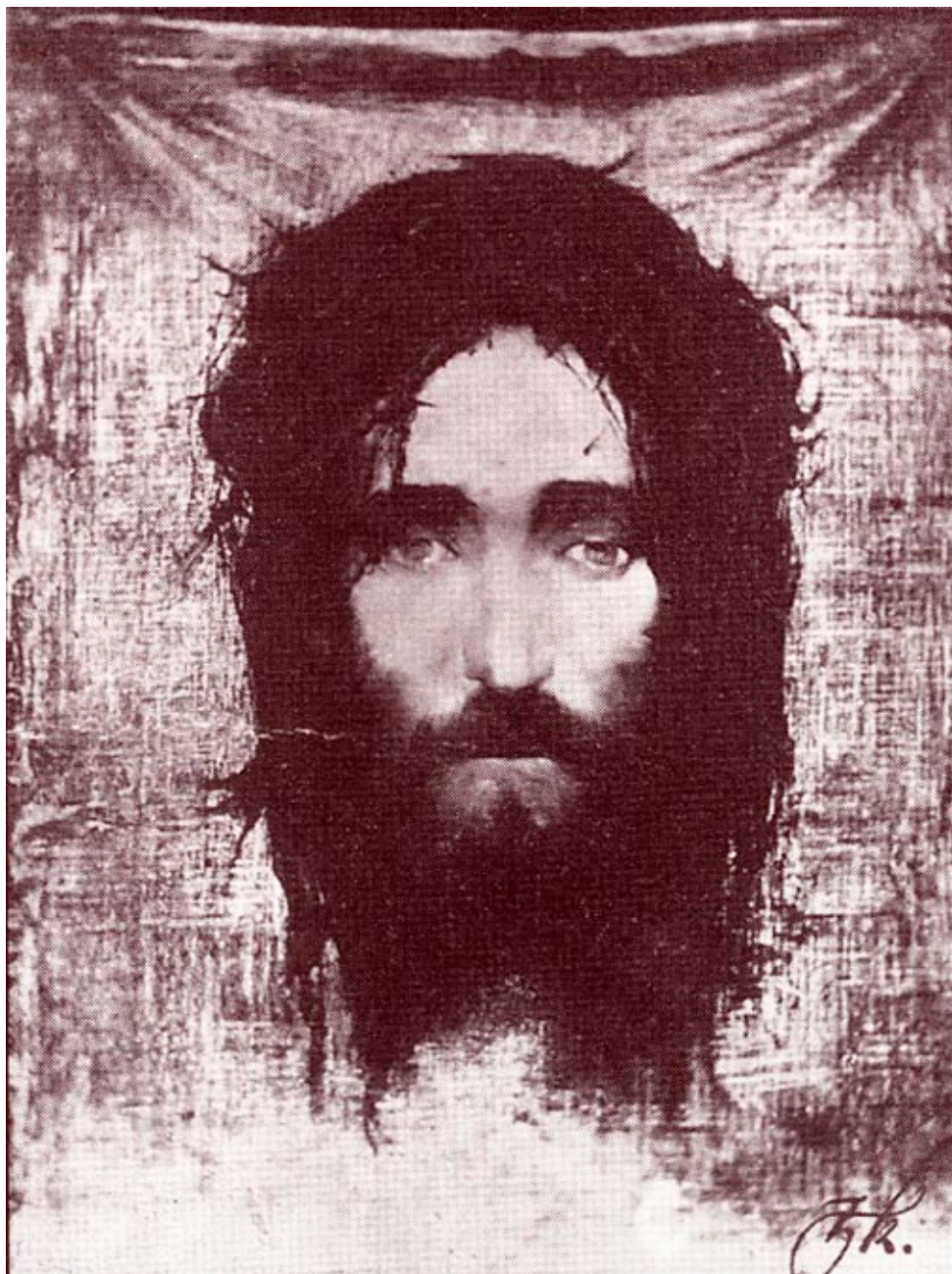
¹⁴¹ Уговор Настаса Томића за цркву у Јовцу: АС–МПс–ц, г. 1894, Б–3233.

¹⁴² П. Васић, *Уметничка топографија у Крушевцу*, Нови Сад – Крушевац 1990, 202–204.

¹⁴³ Види: Н. Макуљевић, *Иконопис Врањске епархије 1820–1940*, 28–29; Према усменом сведочењу породице, Буџароски је убијен од стране окупаторских трупа током Првог светског рата.

¹⁴⁴ Ерминија Т. Буџароског налазила се код сликара Трајка Муфтинског. На ерминју је указано у: Ђ. Бошковић, *Један стари сликарски приручник*, Старинар, трећа серија, књ. XIV, (Београд 1939), 157–158.

¹⁴⁵ Н. Макуљевић, *Иконопис Врањске епархије 1820–1940*, 28–29.



Сл. 36. Саборна црква у Неготину



Сл. 37-38. Ђ. Крстић, Богородица са Христом; Исус Христос,
престоне иконе, иконостас Саборне цркве у Нишу.



Сл. 39. Ђ. Крстић, Исус Христос, престопа икона, иконостас Саборне цркве у Нишу



Сл. 40. Иконостас цркве у Лозовику



Сл. 41. Ђ. Крстић, Иконостас цркве у Старом селу (Старом Аџибеговцу)



Сл. 42. С. Тодоровић, иконостас цркве у Малом Црнићу



Сл. 43-44. С. Тодоровић, Благовести, царске двери, иконостас цркве у Малом Црнићу



Сл. 45. С. Тодоровић, иконостас цркве Св. Николе на Новом гробљу у Београду

Сл. 46-49. С. Тодоровић, Св. Симеон; Св. Сава; Св. краљ Милутин; Св. мајка Ангелина, иконостас цркве Св. Николе на Новом гробљу у Београду

МОДЕЛИ ЦРКВЕНОГ СЛИКАРСТВА



46



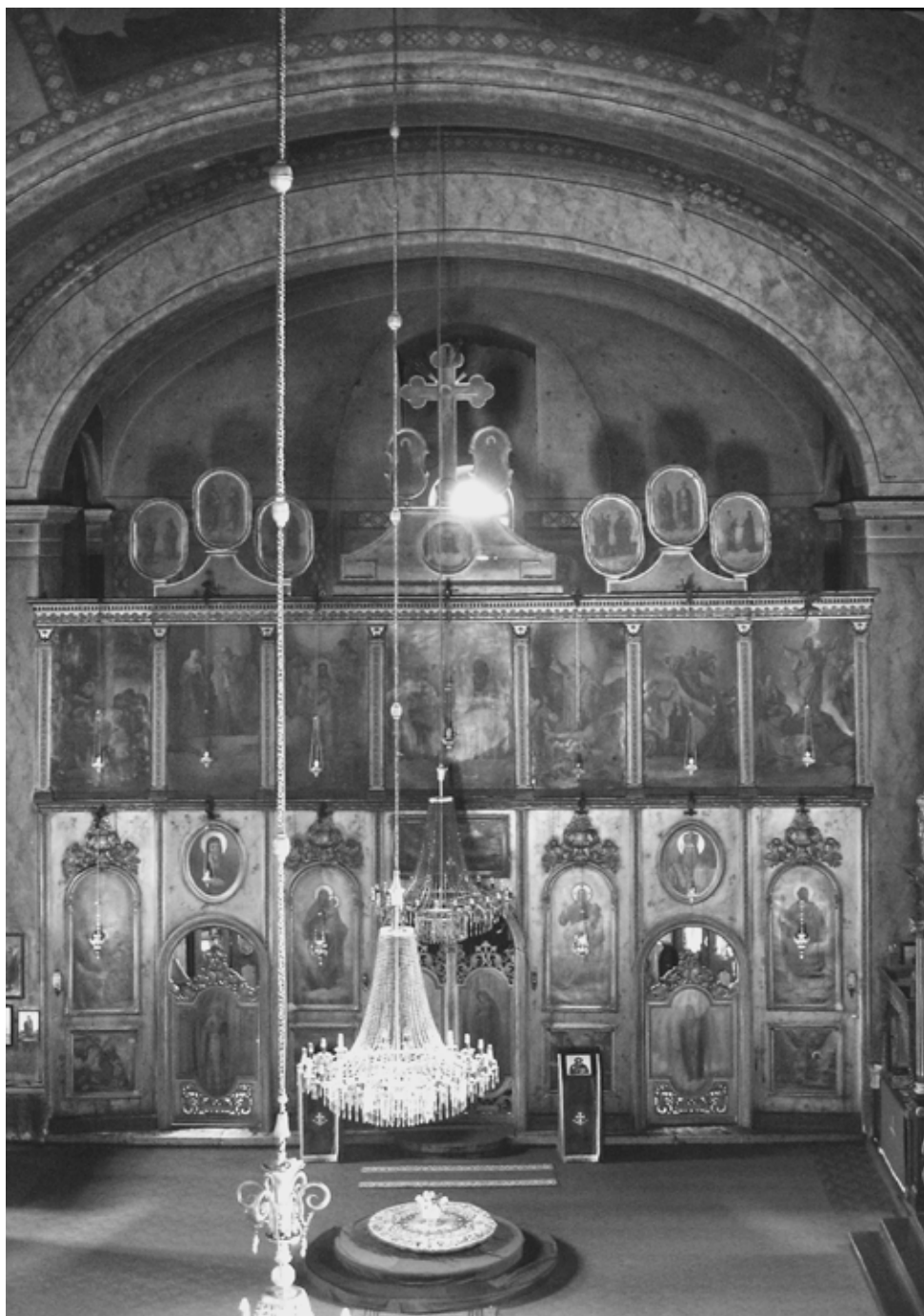
47



48



49



Сл. 50. Иконостас Саборне цркве у Неготину



Сл. 51. Крст на врху иконостаса Саборне цркве у Неготину



Сл. 52-53. Силазак св. духа на апостоле; Св. Јован Крститељ,
иконостас Саборне цркве у Неготину



Сл. 54-55. М. Марковић, Богородица са Христом; Исус Христос, престоње иконе, иконостас цркве у Михајловцу



Сл. 56. М. Марковић, горња зона иконостаса у Михајловцу



Сл. 57. М. Марковић, Христос и Самарјанка, иконостас цркве у Михајловцу



Сл. 58. М. Марковић, иконостас цркве у Салашу



Сл. 59. Ђ. Крстић, Васкрсење Христово, иконостас цркве у

Сл. 60. Л. Крцалић, Васкрсење Христово, иконостас, манастир Буково



Сл. 61. Л.Крцалић, иконостас, манастир Буково



62



63



64

Сл. 62-64. Л. Крцалић, иконостас, манастир Буково



Сл. 65. Иконостас цркве у Добри



Сл. 66. Иконостас цркве у Божевцу



Сл. 67-68. Благовести, Царске двери, иконостас цркве у Божевцу



Сл. 69. Н. Стефановић, иконостас цркве у Петровцу на Млави



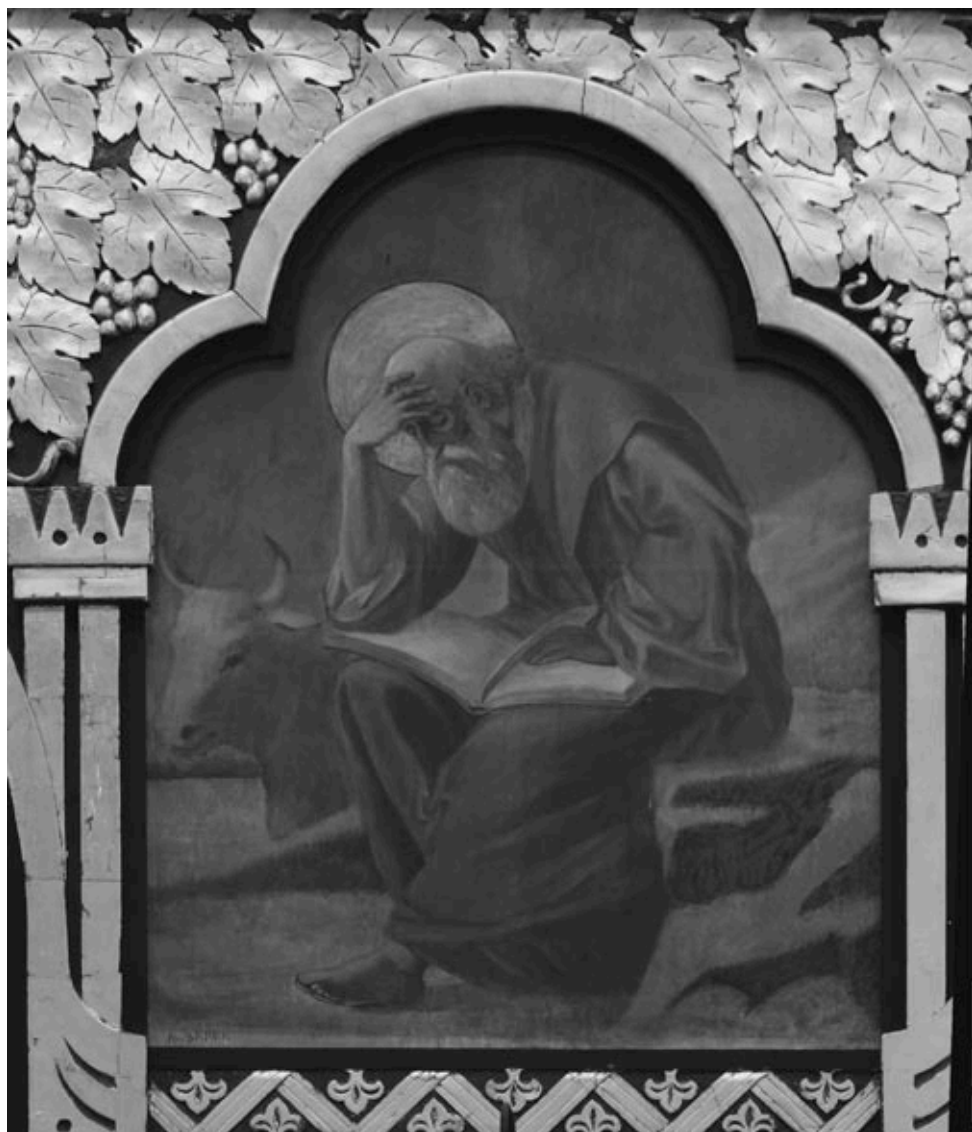
Сл. 70. Н. Стефановић, Богородица са Христом, иконостас цркве у Сењском Руднику



Сл. 71. П. Вучетић, иконостас цркве у Радујевцу



Сл. 72. П. Вучетић, Царске двери, иконостас цркве у Лапову



Сл. 73. П. Вучетић, иконостас цркве у Лапову



Сл. 74. М.Миловановић, иконостас цркве у Глоговици



Сл. 75. М. Миловановић, Св. Ана, иконостас цркве у Глоговици

Сл. 76. . Миловановић, Св. архиђакон Стефан, иконостас цркве у Глоговици



Сл. 77. Т. И. Будароски, Св. Сава, иконостас цркве Светог Николе у Брању



Сл. 78. И. Буџароски, Св. Никола, иконостас цркве Светог Николе у Владичином Хану

МОДЕЛИ ЦРКВЕНЕ АРХИТЕКТУРЕ

Сакрална истористичка архитектура до 1882. године

Једно од најважнијих поља деловања младе српске државе била је област архитектуре. Кроз архитектонске форме грађевина, које су подизане и које су најчешће биле намењене потребама најважнијих државних институција, огледала се званична државна и национална идеологија.¹ Зато је прихватање и усвајање европских архитектонских концепција представљало део процеса изградње културног идентитета младе српске државе. Значај православног храма, као јавног здања, условио је и контролу црквене архитектуре која свакако представља један од најрепрезентативнијих облика архитектонског израза Србије XIX века.

После усвајања новог културног модела, који је свакако означавала и градња Саборне цркве у Београду, напоредо са стварањем државе, започиње и истицање националног карактера у црквеној архитектури. Тај процес се развија у складу са историзмом у европској архитектури. Код Срба он утиче на усмеравање ка националној средњовековној баштини и њеним црквеним облицима. Захтев грађана Смедерева да подигну цркву по угледу на Манасију, управо стоји на почетку тог процеса.² Архитекта Андреја Дамјанов, који је иначе развио велику градитељску праксу у областима под турском влашћу, потрудио се да удовољи захтевима поручилаца. Он ради цртеже, снимке архитектуре Манасије, по којима и подиже цркву у Смедереву. Иако истористичким поступком удовољава овом захтеву, он, ипак, заједно са црквом пројектује и звоник над западним pročељем, што је одраз савремене црквене градитељске праксе.

Делатност Дамјанова била је развијена на простору јужне Србије, Македоније, западне Бугарске, Босне и Херцеговине.³ Изградња смедеревске цркве показује свест поручилаца, њихове захтеве и однос према црквеној архитектури. Ту су ја-

¹ Упор: Н. Макуљевић, *Умешности и национална идеја у XIX веку: сисџем европске и српске визуелне кулџуре у служби нације*, Београд 2006, 182–192; 259–261.

² Види: Исто, 186.

³ О делатности А. Дамјанова: М. С. Филиповић, *Андреја Дамјанов из Велеса, зоџраф и неимар*, Музеји 2, (Београд 1949), 33–50; К. Томоски, *Мајстџор Андреја Дамјанов*, Скопје 1966; М. Јовановић, *Српско црквено ѓрадиџељство и сликарство новијеј доба*, Београд – Крагујевац 1987, 97–101; А. Кадијевић, *Један век ѓражења националној стџила у српској архџитекџури (средина XIX – средина XX века)*, Београд 1997, 14–24; А. Kadijević, *Echoes of Medieval Architecture in the Work of the Master Builder Andreja Damjanov*, Зоџраф 27, (Београд 1998–1999), 167–175; Ј. Хаџиева Алексиевска – Е. Касапова, *Архџитекџи Андреја Дамјанов*, Скопје 2001.

сно изражени захтеви за формирање националног израза који своје корене налази у средњовековној пракси. Зато црква у Смедереву постаје један од утицајних модела црквене градитељске праксе Србије.

Закон о црквеним властима из 1862. доноси одредбу „да се одобрене нове цркве зидају у архитектонском одношењу по византијском стилу“.⁴ Уношење става о подизању цркава у византијском стилу у законски акт, најзначајније је усмерило развој истористичке архитектуре у Србији. Законска регулатива је морала да се поштује и за њено спровођење биле су одговорне надлежне конзисторије. Грађење у византијском стилу тако је добило институционални облик.

Централна институција која је била задужена за пројектовање цркава и спровођење одредбе о градњи у византијском стилу, била је од 10. марта 1862, новоформирано Министарство грађевина.⁵ Оно је било задужено за „старање о извршењу прописа у смотрењу сигурности, уметности и лепоте при постројењима“.⁶ Од 1862. архитекти Министарства пројектују цркве и контролишу њихову изградњу у складу са Законом о црквеним властима. Министарство грађевина постаје најзначајнија инстанца која утиче на развој црквене архитектуре, док теоретска схватања архитеката запослених у министарству одређују облике „византијског стила“.

Поштовање законских норми захтевало је и јасно формулисање „византијског стила“. Свест о средњовековним облицима, око 1862, могла је бити изграђена искључиво на основу сазнања о њима. Истраживања старе српске архитектуре шездесетих година нису далеко одмакла. Број архитеката школованих у европским школама још увек је био мали. Јавност, захваљујући раду Димитрија Аврамовића, Јосифа Веселића, Стеве Тодоровића и Феликса Каница, била је упозната са изгледом старих српских манастира. Могућност избора модела, ипак, није могла бити јасно одређена само одредницом „византијско“, већ су се морали издвојити канонски елементи који су били препознати као носиоци византијског стила.

У примени савремених схватања и у изградњи свести о грађењу у византијском стилу значајно место имао је и процес обнове старијих манастира. Ту се подразумевала примена оних решења која су се сматрала одговарајућим за реконструкцију средњовековних храмова. Примере оваквог деловања пружају обнове манастира Раковице 1861–62.⁷ и Жиче. Реконструкцију Жиче започео је епископ Јоаникије Нешковић 1856. Процес обнове контролисало је, од 1857, Попечитељство внутрених дела управо ради „сачувања старог бизантијског стила“. Према очуваним документима, у изградњи концепта обновљене Жиче истакнуто место имао је Јан Неволе.⁸

⁴ *Зборник закона и уредаба у Књажесџиву Србији XV*, Београд 1863, 112–114.

⁵ В. Антић, *Прилози за историју развића грађанске стјруке у Србији*, Српски технички лист 1, (Београд 1892), 17.

⁶ *Зборник закона и уредаба у Књажесџиву Србији XV*, Београд 1863, 69.

⁷ Види: Ј. Веселић, *Ојис монастира у Србији*, Београд 1867, 8; Б. Вујовић, *Црквени сјоменици на ширем подручју града Београда*, књ. II, Београд 1973, 265.

⁸ Љ. Дурковић–Јакшић, *Ејиској Јоаникије Нешковић и обнова 1856. монастира Жиче*, Краљево 1987, 50–58.

Најрепрезентативнија црква, која носи обележје византијског стила седме деценије XIX века, била је Вазнесенска у Београду из 1864.⁹ Њену архитектуру управо карактеришу куполе над наосом, што истиче репрезентативности грађевине и потврђује истористичко угледање на средњовековне моделе, највероватније Манасију или Раваницу. Уз куполе, појављује се и низ слепих аркада испод кровног венца, а на фасадама су приметни лучни испусти.

Схватања о византијском стилу су присутна и у архитектури храмова у Неменикућама и Поповићу из 1864. године.¹⁰ Њихови планови управо су типична решења црква које се подижу од шездесетих година. Оне имају подужне основе, а над наосом се формира купола, која није увек обавезна. Изнад припрате уздиже се кубе – звонара, док су фасаде цркве декорисане низом слепих аркада испод кровног венца и широким лучним испустима. У периоду после 1882. таква решења црква сасвим су анахрона, али се ипак појављују. Планови за њих били су прављени, највероватније, током седме и осме деценије XIX века, међутим дугогодишње изградње условиле су да се оне завршавају и после 1882. године. Такав је случај са црквом у селу Средњеви.

Током шездесетих, започиње зидање Саборне цркве у Крагујевцу, по плану који је израдио Андреј Андрејевић.¹¹ Црква је конципирана као централна грађевина, основе у облику крста над којом је формирана купола. Градња цркве започета је 1866. а прекинута је око 1872. и завршена је тек почетком осамдесетих. Андрејевић је 1872. напустио контролу градње цркве, тако да није учествовао у њеном довршавању. Њеним коначним изгледом аутор није био задовољан.¹² Питање је колико је модел крагујевачке цркве, због дуге изградње, имао утицаја на развој црквене архитектуре у Србији. Делатност Андрејевића, који се школовао у Русији, сигурно је отворила простор руском црквеном моделу у српској архитектури.

Црквеном архитектуром се бавио и Александар Бугарски, архитекта Министарства грађевина. Он је у Београду пројектовао гробну капелу. Израдио је пројекат цркве у Лозници и Ритопеку, надгробну капелу у Смедереву и Моравској. У оквиру пројекта за Нови двор (1881–1884) израдио је и репрезентативну дворску капелу у византијском стилу.¹³

Током 1878. долази до реорганизације Министарства грађевина. Тада излази закон о његовом уређењу који јасно одређује и делатност архитектонског одељења.¹⁴ После 1878. долази до проширења територије Србије. Министарство грађе-

⁹ А. Кадијевић, *Један век шражења националној сџици у српској архитџекџиури (средина XIX – средина XX века)*, Београд 1997, 25–26.

¹⁰ Б. Вујовић, *Црквени сџоменици на џодручју града Београда*, Београд 1973, 198–242.

¹¹ А. Кадијевић, *Један век шражења националној сџици у српској архитџекџиури*, 30–32.

¹² АС–МПс–ц, г. 1884, 3202.

¹³ Д. Ђурић–Замоло, *Градишџељи Београда 1815–1914*, Београд 1981, 22–25.

¹⁴ *Зборник радова и уредаба у Књажевсџиву Србији* 34, Београд 1879, 26–31

вина, које је било задужено за контролисање свих планова за цркве, није било у могућности да брзо изради довољан број планова. Оно је одбацило неодговарајуће, оне које нису у византијском стилу, али нове није одмах правило, што је резултирало вишегодишњим отежањем изградње. Таква ситуација условила је нужно прављење типских решења. То је захтевало и нишко окружно начелство. „Да би се дошло до угледни цркава, једообразан, трајшни и одговарајући савременој науци... наредити да се израду у неколико модела, планови за цркве, са нужним... предрачунска, од цена мањи, средњи и већи, како би могле, и најсиромашније црквене општине, и средњег и бољег стања према њиховом стању, изабрати планове, и да се одма по њима, може приступити даљем раду.“¹⁵

Изгледа да је неке од првих типских планова за цркве израдио Драгутин Милутиновић, и то по свом преласку из Министарства грађевина на Велику школу. Он је током 1881. предао пет пројеката, али је претходно израдио још неколико. Ту сигурно спада девет планова за сеоске цркве из 1879. који се налазе у Историјском музеју Србије.¹⁶ Милутиновић је студирао архитектуру у Карлсруеу, али се његов став о црквеној архитектури сигурно даље развијао и по повратку у Србију. Истраживање старина условио је и Валтровићев и Милутиновићев однос према црквеној архитектури. Валтровић је постао један од најистакнутијих заговорника обнове старе српске архитектуре, а пројектовао је и неколико цркава, између осталих цркве у Плани и Плавни 1867. године.

Милутиновић је остварио значајну пројектантску делатност. Сачувани су његови пројекти за цркве у Штубику и Жабарима 1868, Кривељу, Вражогрнцу, Неготину, Јагодини, Дубокој, Жагубици и Ритопеку 1869, Великој Крсни 1872, Рибарској Бањи 1879. и пројекат за цркву на Рујевици код Алексинца.¹⁷ Његов јасан став о црквеној форми византијског стила видимо из његових извештаја са терена. Репрезентативна црква византијског стила „шема строго византијског строја“ је „квадратни храм без припрате, који на источној страни има пространу апсиду, уз коју се с југа и севера још две прислањају. Над целом црквом подиже се, на четири појаса, који се опет на четири конзоле ослањају, витка купола с осмостраним тамбуром“. А таква је од српских средњовековних цркава једино била Краљева црква у Студеници.¹⁸

Милутиновићев планови за цркве били су коментарисани 1882. од начелника архитектонског одељења министарства грађевина. Одатле се види да је Милутино-

¹⁵ АС-МПс-ц, г. 1886, 3210.

¹⁶ Љ. Мишковић-Прелевић, *Раг Драгићина Милутиновића и Михаила Валтровића на снимању средњовековних сџоменика у Србији*, Излоси Српског ученог друштва, Београд 1978, 94-95.

¹⁷ Исто.

¹⁸ Д. Милутиновић, *Крајка расјрава йри ошварању йеййо излоја снимака архийектјонских, живојсних и скулптурних 14. маја 1878 йодине*, Гласник Српског ученог друштва XLVII, (Београд 1879), 253; С. Богдановић, *Михаило Валтровић и Драгићин Милутиновић као истрјаживачи српских сјарина*, Излоси Српског ученог друштва, Београд 1978, 44.

вић радио решења за цркве, блиска, управо, архитектури Краљеве цркве. У овом коментару јасно се огледа и став о византијском стилу у црквеној архитектури:

„Мишљење о скицама планова за подизање цркава код нас – Нове скице за норму цркава, манастира и капела састављене су и поднесене г. Драг. Милутиновићевим бив. архитектом Министарства грађевина... истина у бољем су и богаттијем бизантиском стилу од пређашњих, али само што се спољашњости и изгледа тиче. А што се тиче основе цркве, по мом мишљењу, нарочито оне под знаком А и Б мање одговарају источној-православној Бизантици, већ више одговарају Бизантици западној коју су ови доцније при одвајању цркве усвојили и узели, а према свом начину Богослужења (више проповедничком) а то је у форми квадрата ил круга ма да су у осталом задржали и према тој форми својој и другим приликама и укусима издвојили и други део карактерне Бизантике са кубетима у тако званој романтици. То исто важи и за Мухамеданску Бизантику, коју су они са источно-грчке снимали и усвајали према свом начину Богослужбе и богомоље.

Форма основе православне цркве у опште: Грчке, Руске, Србске и других православних Славена, карактерише најпре и поглавито крстастом формом више мање дугачком, тј. дугуљастим крстом, јер се и сам крст православни дугуљастом формом представља. А после... кубетским формама (кубетима) за осветлење са небеса (озго). Све то и тако се карактерише према њеном начину Богослужбе и Богомољења, према естетичном и проспективном ефекту, који се са главног уласка (а који је увек, и управо једино са запада на исток к олтару идући и гледајући) постићи има, како на само чинодејство, тако и на саму унутрашњост цркве, на њену и њених посљедоваца карактеришу 'Источно-православно' и источно православнох християна, који се увек у Богомољи к истоку и окрећу. Шта више форма основе християнске бизантике, снимљена је још од старогрчких темпла, јер ни грчка ни римска темпла за богомољу и богослужбе не беху квадратне и округле основе већ дугуљасте и свагда са главним уласком са уже стране, што је наравно из истих горе наведених естетичко-проспектних основа проишало. Само су њихови амфитеатри округли или четвртасти, али то је долазило од њине цељи и потребе. Па пошто је ова цел и употреба слагаше са западно-християнским (више проповедничким) богослужењем, то су западни християни амфитеатарску форму за своје цркве и усвојили. Шта више и најстарије индиске пагоде одговарају форми бизантијске основе, јер су више дугачке или дубоке са уласком на ужој страни.

Ако се код нас и нађе по која од старих цркава у форми округлој, или квадратној те су само као капеле, и те се у средњем веку пренесене са запада од западних архитеката, јер све, што су источни архитекти подизали стоје у дугуљастом крсту. Зато се и примећује, да се те округле и квадратне форме више на западној страни Србије нађу, неже ли на источној. Ако би се дакле сада округла или квадратна основа код нас усвојила онда би западна християнска романтика сасвим истисла источну и православну бизантику. Према свему наведеном, ја сам учтивог мишљења, да све прве скице и три нове, сем оних под А и Б боље одговарају православно-бизантијској форми или стилу па с тога, да се све прве

скице могу узети за нормe наших цркава, манастира и капела простијих, мањих и мање богатијих, а све нове у основу и изгледу, сем оних под А и Б што се основе тиче, да се за нормe већих и више богатијих наших цркава, манастира и капела употребе. Али од оних првошњих скица под знаком I, II, III, IV да се у нечем модификују као што је одприлике плајвазом, означено, да боље крстастој форми одговарају те и веће и дубље певнице добијају, а оне под знаком VII и VIII да се модификују у величини и форми кубета као што је такође плајвазом означено, те да се понајбоље за манастире и капеле употребе где обично мањих светила са стране него са више одозго треба да буде.

Даље све те пређашње скице, поред напоменутих модификација да се снабду и са изгледима са више страна као што су и нове представљене и као што и г. Министар просв. и цркв. д. примећује, али осим тога, да се и нове приближним ценама снабду, а све старе и нове представе и у подужним и попреким профилима и са свим мерама (котама) и разменама обележене, те да се у тима види не само форма, величина и конструкција појединих делова цркве, него и сва унутрашњост њена, па да се може по њима и предрачун и детаљан план за само вршење начинити, тек онда могу се и литографисати те скице у цели наведеној г. Министром. Све ово и овако... ваљало би да г. Милутиновић... потпуније објасни и уради¹⁹.

На основу коментара о Милутиновићевим плановима и његовог става о византијској архитектури могу се одредити цркве које су подигнуте по његовим плановима. Најближа опису Милутиновићевог рада и одговарајућа његовим схватањима о византијској архитектури, била би црква у Белом Потоку из 1883. године.²⁰ Конципирана је као централна грађевина са куполом. Основа је благо развијеног слободног крста. Осмострана купола је формирана над целим централним простором, а олтарски простор се завршава тространом апсидом. Коментар начелника архитектонског одељења о плановима цркве Драгутина Милутиновића, указује на став о византијском стилу који је био заступан у Министарству грађевина почетком девете деценије. Тај став о архитектури византијског стила, управо је усмеравао архитектонска решења цркава у Краљевини Србији.

Ханзенатика

Почетком осамдесетих у црквеној архитектури Краљевине Србије долази до појаве једне групе архитеката, ученика бечког професора Теофила Ханзена, по коме је и градитељска пракса читаве групе Срба, његових ученика, названа – ханзенатика.²¹ Најистакнутији чланови ове групе су Светозар Ивачковић, Јован Ил-

¹⁹ АС–МПс–ц, г. 1886, 3210.

²⁰ Приказ архитектуре ове цркве: Б. Вујовић, *Црквени споменици на подручју града Београда*, Београд 1973, 37.

²¹ М. Јовановић, *Теофил Ханзен, „ханзенатика“ и Ханзенови српски ученици*, Зборник за ликовне

кић, Душан Живановић и Владимир Николић. На формирање ставова ове групе архитеката пресудно су утицале поуке о византијској архитектури Теофила Ханзена.

Интересовање за облике византијске архитектуре у Европи може се пратити од почетака четврте деценије XIX века, када низ архитеката истражује византијско наслеђе. Браћа Кристијан и Теофил Ханзен, са својом праксом, спадају у прве такве делатнике. Кристијан скицира византијске цркве већ у периоду од 1833. до 1838, а резултате својих истраживања они примењују већ 1842. на Митрополитској цркви у Атини, рађеној у сарадњи са Деметриосом Цецосом. Интересовања Теофила Ханзена за византијску архитектуру могу се пратити од његове делатности у Атини (1836–1846). Као један од европских архитеката, који су радили на територији Грчке, он се сусрео са античким и византијским градитељским наслеђем.²² Утицаје византијске архитектуре Теофил Ханзен испољава на свом пројекту главне зграде бечког Арсенала.²³ Византијски утицај присутан је на његовим решењима цркве у Лавову 1855, капеле на гробљу Евангелистичке општине у Мацлајнсдорфу, као и на грчкој православној парохијској цркви и школској згради на Флајшмарку, у Бечу 1858. године. Византијски стил Ханзен је применио и 1873, на пројекту за цркву у Кежмарку.²⁴

Градитељска делатност Теофила Ханзена, као и морфологија његових објеката, указује на еклектичност његових приступа. Одабир елемената, које примењује у својим пројектима, указује на утицаје византијске, готичке, романичке и ренесансне архитектуре. Избор елемената је изгледа био вршен на основу функције пројектованог објекта, што потврђује и ауторов коментар плана за зграду Арсенала „желим да користим истинске принципе византијског грађења... пошто га сматрам погодним за циљ објекта као и у односу на расположиви материјал.“²⁵

Став Теофила Ханзена је условио еклектичност његове архитектуре, нарочито профане, у којој је много присутнији утицај ренесансе, као и његов однос према националној архитектури. Он је у писму баварском краљу Максимилијану „категорички одбијао појам националне архитектуре“.²⁶ Такав однос према архитек-

уметности Матице српске 21, Нови Сад 1985, 235–236; Ханзенатика се посматра и као академизам неовизантијског смера: А. Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*, Београд 2005, 319–320.

²² М. Јовановић, *Аустријски архитекти Лудвиг Ферстер као йусаи о византијским и српским црквама*, Сопштења Републичког завода за заштиту споменика културе Србије XVII, Београд 1985, 213.

²³ R. Wagner–Rieger, *Der Personalstil Theophil von Hansens*, у: *Kunst als Bedeutungsträger, Gedenkschrift für Günter Bandmann*, hrsg. W. Busch, R. Haussner, E. Trier, Berlin 1978, 417–437.

²⁴ М. Јовановић, *Српско црквено градињелство и сликарство новије доба*, Београд – Крагујевац 1987, 109–114; А. Кадијевић, *Један век изражења националног стила у српској архитектури*, 35–37; М. Јовановић, *Српско црквено градињелство и сликарство новије доба*, 112.

²⁵ М. Јовановић, *Српско црквено градињелство и сликарство новије доба*, 112.

²⁶ М. Јовановић, *Српско црквено градињелство и сликарство новије доба*, 113.

тури, Теофил Ханзен је развио у складу са принципима историзма и то на основу *рундбојен* стила, како сам наводи, пишући о пројекту за Дом инвалида у Лавову.²⁷ Можда је управо ширина истористичких узора привлачила студенте, вишенационалне и вишеконфесионалне Аустроугарске, Ханзеновим поукама.²⁸

Разумевање *рундбојена*, стила прозилазило је из интерперетације архитектонског наслеђа и супротстављања неоготичкој архитектури.²⁹ Византијска архитектура је током XIX века, у кругу немачких аутора, била посматрана као једно од отелотворења рундбогена.³⁰ Грађевина подигнута у овом стилу морала је носити обележје, не само религиозног или грађанског осећаја, већ и свих локалних услова. Развој стила био је условљен сталним проучавањем споменика прошлости из чијег би се искуства црпала снага за нова дела. Свака национална школа овог стила, тежила је истом циљу: стварању дела узвишеног карактера.³¹ Зато је долазило до захтева да се грађевине пројектују у рундбоген стилу.³²

Српски питомци, ученици Теофила Ханзена, Јован Илкић (студирао од 1869. до 1874. и дипломирао 1883) и Душан Живановић (дипломирао око 1886), били су привржени идејама свог професора. Исаказали су то и учешћем у Клубу Теофила Ханзена „што потврђује да су уживали изванредан углед међу иначе многобројним подржаваоцима Ханзеновог историзма“.³³ Ханзенов углед у Србији потврђен је и његовим избором за почасног члана Српског ученог друштва. Избор је извршен 24. јануара 1886. на предлог Светозара Ивачковића. Из образложења приликом избора Теофила Ханзена „професора и архитектона у Бечу европског гласа, учитеља неколицине српских градбеника, предавао је ђацима Србима на по се: О српским грађевинама у византијском стилу“ види се колики је његов углед био.³⁴

Делатност Ханзенових ученика у српском друштву започиње са Светозаром Ивачковићем и његовим радом на пројекту Преображенске цркве у Панчеву 1872. године.³⁵ Њихова потпуна доминација, у српској архитектури, долази до изражаја током њихове делатности у Министарству грађевина, најзначајнијој институцији која је диктирала развој црквене архитектуре у Србији. Ивачковића у Мини-

²⁷ Исто, 113.

²⁸ О популарности Ханзенових предавања: Исти, *Теофил Ханзен*, „ханзенајшика“ и Ханзенови српски ученици, 242–243.

²⁹ Упор: L. Tržeshtik, *Gotik oder Renaissance (Streitfrage unserer Tage in der Kunstwelt)*, Allgemeine Bauzeitung (Wien 1874), 54–57.

³⁰ Упор: Н. Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen? Nachdruck der Ausgabe 1828*, Karlsruhe: Müller 1983, 34–37.

³¹ K. Mollinger, *Elemente des Rundbogenstil*, München 1847, С. 3. преузето из F. Ficker, *Die Kathedrale von Djakovo und die Münchener Ludvigskirche*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 23, (Нови сад 1987), 197.

³² Н. Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, 51.

³³ М. Јовановић, *Српско црквено традиционално и сликарство новије годе*, 110.

³⁴ Архив САНУ, С. У. Д., 1886/А 4441, Одбор за уметност IV састанак, 24. јануар 1886.

³⁵ А. Кадијевић, *Један век изражења националног стила у српској архитектури*, 39–41.

старству срећемо од 1883, када се појављује као инжењер I класе под уговором,³⁶ Јована Илкића наредне 1884, као инжењера VI класе под уговором,³⁷ Владимира Николића 1885, у истом рангу у Министарству као и Илкић,³⁸ док се Живановић запослио, вероватно, по завршетку Бечке академије, до 1891. године.³⁹ У годинама од 1885. па до периода између 1894. и 1895. Ханзенови ученици представљају најзначајнију групу у Министарству грађевина. Они улазе у најзначајније тело Министарства, у Грађевински савет.

Доминантност архитектата Министарства грађевина у црквеној архитектури Србије, тих година, била је регулисана и низом одредби. У функцији поштовања законских прописа о градњи цркава у византијском стилу, Министарство је потпуно преузело примат. Дотадашње искуство је показало да за пројектовање цркава окружни и приватни инжењери „већином немају довољно стручне архитектонске спреме“ и нису у стању да одговоре законској регулативи, па се скоро увек морало приступити изради планова у Министарству. Стога, да би се процес грађења убрзао, министар грађевина издао је 5. фебруара 1887. распис у коме наређује: „да се убудуће планови и предрачуни за подизање како нових цркви тако и школа израђују у архитектонском одељењу министарства грађевина“. Окружна начелства су приликом предлога за подизање нове цркве морала да пошаљу надлежнима број парохијана, изглед земљишта и нивелациони и ситуациони план земљишта са околином.⁴⁰

Упркос изради планова за цркве у Министарству грађевина, на терену се дешавало да се граде, због невештине предузимача, цркве без куполе. Тиме се нарушавала концепција византијског стила. Да би се таква појава сузбила, министар грађевина даје распис 7. јуна 1889. У њему се наређује да сви предузимачи, који нису познати грађевинари, морају имати искусног предузимача за гаранта, да се никада не ставља мањи рок од две године за изградњу цркава, с тиме да се током прве године стави црква под кров, а отвор за куполу затвори да не прокишњава и да „се за сваку цркву подноси Министру грађевина извештај о томе, кад се отпочне зидање, а нарочито када се дође до висине, од које почињу сводови и лукови, како би се из министарства одредио архитекта да при почетку зидања односно при извођењу сводова и лукова буде присутан и даје нужна обавештења.“⁴¹ Овим расписима утврђена је потпуна контрола Министарства грађевина над развојем црквене архитектуре у Краљевини Србији. Како су тих година ученици Теофила Ханзена заузимали истакнуто место у архитектонском одељењу Министарства, њихов утицај је обележавао црквену архитектуру тог периода.

³⁶ *Календар са шемајизмом Краљевине Србије за годину 1883*, Београд 1883, 164.

³⁷ *Календар са шемајизмом Краљевине Србије за годину 1884*, Београд 1884, 162–163.

³⁸ *Календар са шемајизмом Краљевине Србије за годину 1885*, Београд 1885, 164–165.

³⁹ *Шемајизам Краљевине Србије с календаром за годину 1891*, Београд 1891, 217.

⁴⁰ *Зборник закона, уредаба и расписа по стјоруци грађевинској*, Београд 1895, 699–700

⁴¹ Исто, 728–729.

Од свих ученика Теофила Ханзена, најзначајнију делатност у црквеној архитектури Србије развио је Светозар Ивачковић.⁴² Његов први рад била је израда пројекта и победа на конкурс за изградњу Преображенске цркве у Панчеву 1872. године. Непосредно по освећењу, у Орлу за 1879, запажено је да ова црква заузима „прво место међу новијим српским црквама“. Такав повољан пријем панчевачке цркве отворио је простор за даљи развој Ивачковићевих идеја. Као истакнути архитекта, он убрзо постаје и члан Српског ученог друштва. Ивачковићево интересовање за црквену архитектуру може се пратити још од времена његовог школовања. Већ 1871. израдио је пројекат за једну српску цркву у византијском стилу за шта је добио награду и путовање по Италији са Теофилом Ханзеном. Током 1872. и 1873. израдио је пројекат за надгробну капелу са костурницом у стилу „јелинско-италијанске обнове“. У време рада на панчевачкој цркви, пројектовао је и капелу Хариш у Земуну 1875. У истом стилу пројектовао је и иконостас за цркву Светог Николе у Жабљу 1885. године.⁴³

Рад на црквеној архитектури, Ивачковић је потпуно развио у Министарству грађевина. Из аутографа познат нам је његов рад до 1887. године. Пројектовао је цркве у Старом Адибеговцу и Лесковцу 1883, са Јованом Илкићем пројектовао је цркве у Кални и Каони 1884. године. Тај план је исте године прерадио за цркву у Градишници. Са Миланом Капетановићем пројектовао је 1884. цркву у Врбици. Идентичан план израдио је за цркве у Вранићу 1884, Грабовици 1884. и Чукојевцу 1885. године. Пројекат, који је израдио за цркву на пољском добру Марије Трандафилке из Новог Сада, употребио је за цркву у Црнојци 1884. године. У Бањи Алексиначкој пројектовао је 1884. цркву заједно са Душаном Живановићем. Цркву у Гунцатима пројектовао је 1885. године. Идентичне планове израдио је 1885. за цркве у Засавици и Рудној Глави. Цркву са одвојеним звоником пројектовао 1886. је за Расницу. Исте године израдио је и пројекат за иконостас цркве у Лесковцу. Неусвојену скицу за цркву у Крушевцу радио је 1885. године.⁴⁴ Ивачковић је израдио и пројекте за цркву Светог Николе на Новом гробљу у Београду и цркву са костурницом Светог Николе у Пожаревцу, док је по његовом плану највероватније изграђена и црква у Сурдулици.⁴⁵

Своју архитектонску делатност Светозар Ивачковић приказао је у *Српском техничком листу*. Ту је објашњавао архитектуру цркава које је пројектовао. Основу цркве у селу Гунцати, засновао је на облику грчког крста, „па је с тога она крстообразна“. Како се код таквих цркава зидови, који у унутрашњости

⁴² А. Кадивијевић, *Један век изражења националног стила у српској архитектури*, 43–51.

⁴³ Архив САНУ, бр. 7553

⁴⁴ Архив САНУ, бр. 7553; З. Јаковљевић, *Прве цркве српско-византијског стила на подручју Београда*, Гласник Друштва конзерватора Србије 18, (Београд 1994), 168.

⁴⁵ Документација Катедре за историју уметности новог века Филозофског факултета у Београду – Сурдулица; План за цркву у Сурдулици израђен је у Министарству грађевина и прослеђен црквеној општини 1892: Н. Макуљевић, *Реформа црквене уметности у југоисточној Србији после 1878. године*, Лесковачки зборник XXXVII, (Лесковац 1997), 41.

чине „рогљеве“, а споља „кутове“, зову „гамадни зидови“, и такве цркве се зову „гамадне“. На источном крају додао је апсиду. На пресеку кракова крста формирао је куполу, споља осмострану и изнутра округлу. Купола је формирана на пандантифима. За олтар је употребио цео источни крак. У олтарским зидовима направио је нише „уложине“ за проскомидију и ђаконикон. Олтар је за један степен виши од осталих делова цркве. За певнице и место обреда, за солеју, одредио је део од источног крака до средине цркве, а за вернике је одредио остали простор, од средине цркве до улазних врата. Црква је конципирана без припрате, јер „у данашње време није баш апсолутно ни потребна.“ Зато што више нема оглашених већ се сви крштавају као деца. Иконостас је смештен на почетку узвишеног простора источног крака. А конципиран је „облика најмањег, јер треба да буду по данашњем обичају обе престоне иконе поред троја врата (двер) – дакле петосовинаст“. Овакава концепција цркве, заснована на грчком крсту, по Ивачковићу, одступа од старих византијских облика. „Јер су према данашњим приликама обредним српске православне цркве снабдевене само са најпотребнијим деловима црквеним, и немају неке делове, које су имале... византијске, али су оне изнутра веома прегледне, јер се у њима лепо види цео иконостас и место обреда пред овим са свију тачака цркве, што данашњи српски нараштај веома воли“.

План за цркву у Гунцатима Ивачковић је израдио до 8. јула 1885. и по њему су подигнуте цркве у Заставици и Рудној Глави. План за цркву у Гунцатима био је осми типски план који је Ивачковић, „са своја три друга“ у Министарству грађевина „за нове српске цркве у византијском стилу“, израдио.⁴⁶

Цркве у селу Жлни Ивачковић је са Александром Бугарским конципирао, а Јован Илкић је израдио нацрт и прорачун. Она је у форми „обичног молитвеника, као просте уздужене куће, без трула и кубета“. Главни део цркве је средишњи, засведен „коритастим сводом“. До њега, са источне стране, додата је апсида. Апсида је изнутра полукружна, док је споља у виду половине осмоугаоника. У њој се налази олтар који је малих димензија. Проскомидија и ђаконикон формиран су у нишама. Олтарски простор је виши од осталог дела цркве. На почетку тог узвишеног простора налази се „петосовински“ конципован иконостас. За певнице су одређене „екседре“. На западној страни формиран је ексонартекс, који је пробијен са три лучна отвора. Архитектура ове цркве формирана је по угледу на ранохришћанске „из првог доба византијског грађевинарства, на име, „василикама“. Образац за цркву у Жлни је трећи израђен у Министарству грађевина и био је први Илкићев рад завршен до 31. октобра 1883. Овај тип цркава најјефтинији је и зато и одговара изградњи мањих сеоских цркава. По њему су од 1883. до 1890. копирани нацрти за још пет цркава у Србији, за цркве у Јасици, Звечки, Вранову, Кални и Врбици.⁴⁷

⁴⁶ С. Ивачковић, *Црква у селу Гунцаџи*, Српски технички лист 5, (Београд 1893), 9–10.

⁴⁷ Исти, *Црква у селу „Жлни“*, Српски технички лист 1, (Београд 1894), 1–3.

Цркву за село Расница Ивачковић је коципирао у „правилном византијском крсту“. То је форма крстообразне цркве која се од „гамадне“ разликује по томе што споља, на месту пресека кракова, добија „још неки украсни део, овде квадратни.“ Над местом пресека кракова формирана је купола ослоњена на четири стуба. Купола је засведена полуобличастим сводом, а „овај је највиши од свију сводова црквених, а и најзначајнији од свију других, јер представља симболички Васкрсење Христово“. За олтар цркве употребљена су уз источни крак и два „византијска додатка“ у која су смештени проскомидија и ђаконикон. Певнице и место за амвон решени су као код „гамадних цркава“. Припрате нема. Олтар цркве подигнут је за један степеник у односу на наос. Иконостас у цркви подељен је на три дела источним стубовима који носе куполу. До цркве пројектован је звоник квадратне основе. Одвајање звоника „основано је по самоме стилу византијском“. Примери за то пронађени су код звоника у Студеници и Крушедолу, као и у црквама по Италији у византијском стилу, у Равени, Венецији и Риму. Међу новим црквама у Србији то је један од првих примера одвојеног звоника. По овом истом плану, израдио је Душан Живановић нови пројекат цркве, тринаести по реду у Министарству грађевина, за цркву у Вражогрнцу до 9. септембра 1887. Живановић је касније за исту цркву израдио и пројекат звоника.⁴⁸

Ивачковић је извршио и обнову цркве у Јарушици. Ту стару цркву облика „просте уздужне куће“, претворио је у „споља вид крстообразне цркве“. То је учинио конструкцијом куполе над црквом. Уз куполу, он је додао и прозоре и тако цркву учинио светлијом. Једино је у олтару пробио прозоре мањих димензија, да би ублажио светлост, јер у олтару „треба да буде светлост мало слабија, због бољег одсјаја златом извезених стихара и одежада, и да се може са места гди правоверни стоје слободно гледати, а да очи не засеђује“.⁴⁹

Цркву на Новом гробљу у Београду, освећену 9. маја 1893, Ивачковић је пројектовао као надгробну цркву. Њена намена је била двојака. Да прими „последње остатке“ ктитора Драгиње и Станојла Петровића и да служи као богомоља. Црква је формирана у „византијском стилу као строго централна у облику грчког крста са четири стуба у целини, на којима почива труло“. Гробница је формирана испод нивоа цркве. За потребе богослужења црква је добила галерију за хор над западним делом. И изнутра је била декорисана. „Украси су изведени у византијском стилу према нацртима и упутствима, архитектоним а и мотивима свете Софије у Цариграду, као првобитном извору овога стила“. Катедра у горњем месту, столови и иконостас изведени су од чамовине. Иконостас је подељен на три дела, а изведен је тако да са обе стране има лица, „лице према улазу украшено је пластично са слободним округлим стубовима... лице према олтару слично првоме, но само

⁴⁸ Исти, *Црква у селу „Расници“*, Српски технички лист 2, 3, (Београд 1894), 25–28, 47–49.

⁴⁹ Исти, *Обновљена црква у селу Јарушици*, Српски технички лист 5, (Београд 1894), 93–96.

је слабије изражено, јер место слободних стубова дошли су пиластри и ближи оквири“. Боја иконостаса је црна „као символ тужне цркве“.⁵⁰

Уз Ивачковића, и остали ученици Теофила Ханзена остварили су значајне црквене грађевине у Србији. Јован Илкић направио је нацрт за цркву у Параћину.⁵¹ Црква у Параћину започета је још 1865. године. Међутим због лоше изведбе, високи торањ је пао и срушио део цркве. Потом је изградња цркве застала све до 1885. када је Илкић направио нови план за цркву. Зидање је поново започето тек 1897. године.⁵² Илкић се прилагођавао остацима старе цркве, па тако основа цркве у Параћину не репрезентује његова архитектонска уверења колико њена горња конструкција. Илкић је формирао куполу, над западним делом наоса, над зидовима који пружају утисак основе слободног крста, цркве централног типа. Ово се јасно огледа у кровној конструкцији. Источни део цркве је нижи, а олтар се одражава у полукружном наглашеном простору. Уз западни део цркве, формиран је високи звоник. Фасаде цркве декорисане су шареним пољима и оживљене бифорама, трифорама и тетрафорама. Иако је изглед цркве у Параћину формиран на основу постојеће, започете градње, он ипак сведочи о ауторовим архитектонским идејама и учењу Теофила Ханзена.

Душан Живановић је најмлађи припадник Ханзенове школе архитектуре. Уз цркве у Вражогрнцима и Кучеву, његово главно дело, изведено у духу ханзенатике, јесте црква у Крушевцу.⁵³ Основа цркве у Крушевцу је формирана у облику слободног крста. Над пресеком кракова формирана је купола кружне основе. Олтарски простор заузима источни део и део централног крака крста, уз који су додате три тростране апсиде. Над западним делом цркве формирана је галерија. Фасаде цркве декоративно су решене, а испод кровног венца налази се низ слепих аркада. Црква има три улаза, западни, северни и јужни, који су обележени наглашеним портицима. Изнад улаза формиране су тетрафоре. Црква у Крушевцу, освећена 1903, једна је од последњих цркава у Србији подигнутих у духу ханзенатике. Живановић касније напушта ханзенатске градитељске принципе на црквама у Радујевцу, Трстенику и Бадњевцу.

Архитектура цркава ученика Теофила Ханзена показује приврженост идејама примљеним током школовања. Њихова концепција византијског стила представља пример европских истористичких схватања о православној црквеној архитектури. Еклектичност грађевине са доминантним елементима византијског, у тумачењу Теофила Ханзена, обележје су ове архитектонске праксе. Анализа стилских елемената указује на различите узоре. Кружна купола, са лантерном на врху, ренесансног је облика. Декоративност фасада и аркадни венац преузети су из романике, а честа је употреба витражног стакла. Основа цркве и ниски иконостаси

⁵⁰ Исти, *Црква на Новоме тробљу у Београду*, Српски технички лист 3, (Београд 1895), 41–43

⁵¹ А. Кадијевић, *Један век шражења националној стили у српској архитетктури*, 56–57.

⁵² Ч. Марјановић, *Црква Параћинска*, Глас 3, (Ниш 1899), 64–68.

⁵³ А. Кадијевић, *Један век шражења националној стили у српској архитетктури*, 58–60.

који се пројектују, налазе ослоња на византијској архитектури. Ханзенатика се не ослања на српску средњовековну архитектуру, већ примењује савремена знања о византијском наслеђу. Византијско се сматра најпогоднијим за употребу у српској православној цркви, па се као такво и користи. Иако су сличне поуке о византијској архитектури усвојили током седме деценије Валтровић и Милутиновић у Карлсруеу, они су покушали да их надограде упознавањем српске средњовековне праксе и њеном обновом. Ивачковић и Илкић такав искорак не праве. Они не одступају од усвојених правила. Једино најмлађи, Душан Живановић, то остварује, и приклања се српско-византијском стилу.

Српско-византијски стил

Крајем XIX века долази до значајног заокрета у српској црквеној архитектури и формулисања српско-византијског стила.⁵⁴ У сложеним политичким околностима успоставља се снажнија симболичка веза државне и националне идеологије Краљевине Србије са српским средњовековним наслеђем. То је време када по доласку на власт краља Александра Обреновића, долази до измирења црквене јерархије и државе, прекидања спора, који је са митрополитом Михаилом водио краљ Милан, и зближавања са Русијом. Александар Обреновић се крунише, по угледу на првог српског крунисаног краља, Стефана Првовенчаног, у Жичи. Непосредно пред крунисање, он учествује у прослави петстогодишњице Косовског боја у Крушевцу, а један од најважнијих делова те прославе обавља се у Лазарици.⁵⁵ Тако Лазарица постаје један од најзначајнијих и у јавности познатих модела српске цркве из „златног доба“ српске нације – средњег века.⁵⁶

Припреме за прославу привукле су пажњу не само јавности већ и архитеката. Лазарица се морала реновирати, па тако и започиње њена обнова. Чланови комисије за њену обнову били су Михаило Валтровић, Александар Бугарски и Душан Живановић. Предуслови за разумевање архитектонске форме Лазарице већ су били остварени. Валтровић, чија су истраживања старе српске архитектуре трајала већ више од деценије, Лазарицу је сврстао у групу споменика у коју су улазили још Раваница, Манасија и Каленић. Он је дефинисао и заједничке карактеристике те архитектуре. „Облик је основа крстообразан. Крст граде три петостране апсиде; једна олтарска и две певнице. По сред њих се диже кубе, ослоњено на платна црквена или на четири ступца. Испред храма тог има по

⁵⁴ Досадашња истраживања српско-византијског стила: Ж. Шкаламера, *Обнова „српског стила“ у архиепископији*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 5, (Нови Сад 1969), 191–232; М. Јовановић, *Српско црквено традиционално и сликарство новијег доба*, 188–196; А. Кадијевић, *Један век изражавања националног стила у српској архиепископији*, 66–202.

⁵⁵ Види: А. Пајевић, *Мала споменница са петстогодишњице славе видовданске у Крушевцу и миројомазања краља Александра у Жичи*, Нови Сад 1889, 1–121.

⁵⁶ О значају златног доба у националној идеологији: Р. Жирарде, *Политички митови и митологије*, Београд 2000, 111–159; А. D. Smith, *Chosen Peoples*, Oxford University Press 2003, 190–217;

једна паперта са мањим кубетом... На већим црквама обележени су на источној страни, нарочитим испупчењем, још проскомидија и ђаконикон... У украсу ових цркава лежи најјача страна и снага тадашњег неимарства.⁵⁷ Овај период у српској средњовековној архитектури Валтровић је већ идентификовао као српско-византијску стилску групу. А као „најрепрезентативнији споменик ове епохе“ истакао је Каленић.⁵⁸

За формулисање српско-византијског стила од великог значаја је објављивање приступног предавања Андре Стефановића на Великој школи *Уметности и архитектуре* у *Српском техничком листу* 1890.⁵⁹ Ту Стефановић износи основе схватања националног програма у уметности, заснованог на схватању детерминисаности националне уметности која се развијала још од Винкелмана.⁶⁰ Он уметност посматра као производ „локалних чињеница: неба под којим народ живи, његовог умног и културног развића, начина живота, обичаја, језика“. А тек по испуњењу тих предуслова народ је у стању да прихвати и разуме уметности. Зато Стефановић истиче „да су на оваквој основи развијене уметности у нас поред језика и народних обичаја јак бедем туђинској поплави, туђинској култури, која тежи да наш народ доведе до пропасти, да га потчини и одреди, и да је на таквој основи кадро, да наш народ одржи у његовој националној свести и карактеру“.⁶¹ Стефановић предавање закључује критиком дотадашње црквене градитељске праксе: „са ове тачке гледишта, мислим да ће бити свима јасно, какво чудо у нашим очима мора изгледати наша београдска Саборна црква, католичко-језуитског барок стила, која на пакост ево већ пола века служи за образац, готово свима црквеним грађевинама, које су се за то време у нашој отаџбини подигле“.⁶²

Као прилог тексту *Уметности и архитектуре* Стефановић је публикувао снимке Каленића, општи изглед и детаље. Тиме је управо и приказао репрезентативни пример српске националне архитектуре. Тада су били у потпуности испуњени сви услови за успостављање српско-византијског стила у црквеној архитектури. Идеолошке основе, које су се ослањале на српску самодржавност, у друштву већ су биле јасно истакнуте. „Аутохтона“ српска форма црквене архитектуре била је препозната у „српско-византијском“ стилу, у моравској школи, чији је најрепрезентативнији представник црква манастира Каленић. А објављивањем

⁵⁷ М. Валтровић, *Појед на сѣару српску црквену архитектуру*, Глас Српске краљевске академије XVII, (Београд 1889), 31.

⁵⁸ С. Богдановић, *Михаило Валтровић и Драгућин Милутиновић као истраживачи српских сѣарина*, *Излози Српској ученој друштва*, Београд 1978, 77.

⁵⁹ А. Кадијевић, *Један век тражења националној сѣили у српској архитектури*, 64–66.

⁶⁰ Упор: Н. Locher, *Stilgeschichte und die Frage der „nationalen Konstante“*, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* bd. 53. Heft 4 (1996), 286–287; Н. Макуљевић, *Уметности и национална идеја у XIX веку*, 39–49.

⁶¹ А. Стефановић, *Уметности и архитектура*, Српски технички лист 10, (Београд 1890), 160.

⁶² Исти, Српски технички лист 11–12, (Београд 1890), 182.

архитектонских снимака Каленића управо је био приказан модел коме се тежило у црквеној архитектури, у обнови српско-византијског стила.

Једна од првих цркава српско-византијског стила, чија се архитектура ослања на традицију моравске архитектуре, јесте католикон манастира Каона, подигнут 1892. године.⁶³ Основа цркве је у облику триконхоса који је формиран истакнутим конхама певничких и олтарског простора. Изнад наоса храма налази се витко осмострано кубе. Над припратом се налази, ниже од главне куполе, кубе-звоник. У односу на дотадашње архитектонске облике црквене архитектуре Србије, црква манастира Каона представља значајно остварење. Прекида се са праксом централних црквених грађевина, пројектованих у духу поука Теофила Ханзена, а решење основе налази ослонца у српској средњовековној архитектури, док разуђеност фасада полукружним испустима, указује на успостављање веза са црквеном архитектуром која се у Србији изводила до доласка Ханзенових ученика. Њен архитектонски изглед као да се ослања на публиковани Стефановићев изглед Каленића. Основна концепција Каоне и Каленића скоро је идентична и једино се битније разликује декоративни украс фасада. По истом плану као црква манастира Каона, подигнута је и црква у селу Влашка 1908. године, као и црква у селу Симићеву.⁶⁴

У годинама које следе, после 1892, српско-византијски стил постаје све доминантнији у црквеној архитектури Србије. То се огледа и у напуштању поука Теофила Ханзена од стране архитекте Душана Живановића и у његовом пројектовању у српско-византијском стилу. Он око 1898. израђује план по коме се изводе цркве у Трстенику (1898–1900), Бадњевцу (1898–1903) и Радујевцу која је завршена 1910. године.⁶⁵ У њему Живановић напушта дотадашњу праксу и решења, које је спровео на цркви у Крушевцу, и усваја основу у облику триконхоса. Над наосом формира вишестрану куполу. У решењу фасада такође напушта дотадашњу праксу, инсистира на декоративности фасаде употребљавајући рапертоар архитектонских елемената српске средњовековне архитектуре: полукружне лукове, розете, декоративну пластику и стубове са преплетом. Распоред декорација фасаде указује да је на Живановића, највероватније, велики утицај остварио цртеж Каленића Андре Стефановића. Декоративна решења су изузетно блиска, а негде, као на горњим зонама певница, и идентична. Иако је прихватио рад у српско-византијском стилу код Живановића је и даље приметан утицај Ханзенових поука. Он звоник ипак не пројектује над припратом, већ одвојено. Утицај Ханзена је приметан и у читавој концепцији цркве. Живановић пројектује триконхос не напуштајући основу централног типа, већ додајући на њу вишестране

⁶³ А. М. Поповић, *Поменик шабачко-ваљевске епархије*, Београд 1940, 167; Ф. Каниц, *Србија земља и сјановништво I*, Београд 1985, 431.

⁶⁴ М. Лазић, И. Борозан, Т. Борић, *Црква Светог пророка Илије у Симићеву*, у: *Цркве оштинине Жабари*, приредили: М. Лазић – И. Борозан, Жабари 2004, 69–71.

⁶⁵ Б. Несторовић, *Прејед сјоменика архиепископуре у Србији XIX века*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе Србије X, (Београд 1974), 151–153.

апсиде певничких и олтарских простора. Окретање српско-византијском стилу Душана Живановића, указује на значај промена у црквеној архитектури. Потреба за формирањем националног стила условила је напуштање дотадашње праксе. Један од примера напуштања ханзенатике пружа Димитрије Лeko који је 1893. израдио план за капелу над Ђеле–кулом у Нишу.⁶⁶

Током 1903. Андра Стефановић објављује у *Српском књижевном гласнику* текст *Спшара српска црквена архитетктура и њен значај*,⁶⁷ где понавља своје ставове о значају националне архитектуре као чувара народног бића и истиче потребу за систематичнијим проучавањем старе српске архитектуре настављањем делатности коју су започели Валтровић и Милутиновић. Српску средњовековну архитектуру он дели на три периода. Први је од прелаза Срба у хришћанство до Немање. Други је од Немањића до кнеза Лазара. Трећи је од кнеза Лазара до пропасти старе српске државе. Уз приказ особености архитектуре сваког од ова три периода Стефановић истиче и њен значај. Он лежи у откривању културног развоја српског народа, у приказивању „творевина духа“ које одговарају Србима, у чувању успомена на средњовековну државу и владаре и у омеђавању простора на коме се налази српски живаљ. А као највећи значај истраживања старе српске архитектуре Стефановић истиче то: „шта ће та прикупљена, сређена, проучена, па и публикована грађа послужити као образац, основица развићу савремене црквене, па и профане архитектуре; што ће се, на основу ње, створити у нас једна врста препорођаја архитектуре, која ће носити више мање српско обележје. Уметничких мотива, као и остале грађе, има толико да се посигурно ово може извести“.

Као успешне примере примене старе српске архитектуре у савременој, Стефановић истиче управо Живановићеве цркве у Трстенику и Бадњевцу. Неговање „савремене архитектуре са особеним српским обележјем показаше страном културном свету да се у српском народу негује једна грана уметности на основици његове културне тековине из старина, која ће у културној борби са своје стране стати у одбрану српске националне индивидуалности против туђег штетног утицаја“.⁶⁸ Уз писмена залагања за обновом српске националне архитектуре, Андра Стефановић је од око 1899. године деловао и у Грађевинском савету Министарства грађевина.⁶⁹ Ту је, контролишући и одобравајући пројекте, сигурно утицао на развој црквене архитектуре Србије. А. Стефановић се бавио и пројектовањем

⁶⁶ Види: Д. Ђурић–Замоло, *Градишћели Београда 1815–1914*, Београд 1981, 68; Архив Србије, министарство просвете, одељење црквено, г. 1893, Б–3229; *Подизање кайеле код „Ђеле–куле“*, Весник Српске цркве, (Београд 1894), 489; Н. Макуљевић, *Реформа црквене уметности у југоисточној Србији после 1878. године*, Лесковачки зборник XXXVII, (Београд 1997), 41.

⁶⁷ А. Стефановић, *Спшара српска црквена архитетктура и њен значај*, Српски књижевни гласник књ. 8. св. 7; књ. 9 св. 1; 2; 3; 4; 6; (Београд 1903), 514–515, 47–54, 123–133, 213–225, 295–303, 445–455.

⁶⁸ Исто, Српски књижевни гласник књ.9. св. 4, (Београд 1903), 302–303.

⁶⁹ *Државни календар Краљевине Србије за годину 1900*, Београд 1899, 177.

православних храмова. Он је израдио план цркве у Косовској Митровици, где је истористички узор пронашао у архитектури рашке школе.⁷⁰

Током 1903. долази до династичке промене у Србији. На престо долази краљ Петар Карађорђевић. Новонастале политичке околности, због смене на престолу и убиства краља Александра Обреновића, отежале су спољно-политички положај Србије. Идеолошки легитимитет власти у Србији је тада, у великој мери, био ослоњен на средњовековну српску самодржавну прошлост, што је погодновало и развоју националне црквене архитектуре.

Најзначајнији догађај током 1903. у црквеној архитектури Србије, био је конкурс за Оплепац. Наручилац је био краљ Петар који је желео, можда подстакнут политичком нестабилношћу, да оствари испуњење завета: подизање породичног маузолеја Карађорђевића. Потреба за истицањем сопствене политичке независности нашла је места у одредбама конкурса. Чврста веза са националним, морала се у архитектури маузолеја на Опленцу јасно нагласити и она је обележена захтевом да црква буде у „српско-византијском“ стилу. У састав комисије за пројекат маузолеја на Опленцу управо су ушли истакнути теоретичари српске националне архитектуре: Михаило Валтровић, Андра Стефановић, као и архитекта Министарства грађевина, Драгутин Ђорђевић.⁷¹ У конкурс су учествовали сви значајнији архитекти Србије. Прву награду је добио Никола Несторовић, другу Владимир Поповић и трећу Душан Живановић. Откупљене су биле и скице Милорада Рувидића, Пере Поповића и Јелисавете Начић. Учествовали су и Димитрије Леко и Душан Живановић. Краљ Петар је одлучио да се маузолеј на Опленцу изведе по другонаграђеном раду Владимира Поповића.⁷²

Резултати конкурса за Оплепац изазвали су незадовољство једног од учесника, Димитрија Лека, што је и довело до полемике о српско-византијском стилу у архитектури. Леко је у часопису *Дело* током 1904. коментарисао протекли конкурс. Иако је постављени циљ, подизање монументалне цркве у српско-византијском стилу, сматрао оправданим, он није налазио да је он и остварен. Дотадашња пракса у конструкцији цркава морала се напустити. Примена „Ханзеновизантике или копија из периода пропасти српске државе“ није, по њему, водила ка развоју српско-византијског стила. Скице приказане на изложби показале су различите начине решавања постављеног задатка „уметничком, савременом композицијом или потретисањем српских фрагмент мотива“ као и „фотографским плагијатом“. У прилог аргументовању своје тезе, да радови на конкурс нису одговорили задатку, Леко анализира конструкцију кубета код византијских цркава. Указујући на развој облика и „виткости кубета, као најбитнијег обележја српског византијског стила“ он доказује да учесници конкурса, не примењујући модерну технику

⁷⁰ А. Кадијевић, *О архитектуре храма Св. Саве у Косовској Митровици*, Косовско-Метохијски зборник 3, (Београд 2005), 33–38.

⁷¹ М. Јовановић, *Оплепац*, Топола 1989, 27.

⁷² Исто, 31.

у конструкцији кубета, не развијају српско-византијски стил. То је и довело до тога да је победила копија модела Грачанице украшена „орнаментиком из трећег периода“. Леко такође примећује да није испуњен ни захтев за остваривањем црквене грађевине за Оплепац.⁷³

Леку је одговорио, у *Српском књижевном гласнику*, један од чланова жирија, Андра Стефановић. Налазећи разлоге за напад у незадовољству оценом Лековог рада, Стефановић је одговорио на примедбе. Он потврђује потребу да се супростави примени решења ханзенатике у црквеној архитектури, али сматра да се српско-византијски стил може развијати једино полазећи од примене његових архитектонских елемената. Стефановић ту понавља своје ставове о потреби проучавања старе српске архитектуре, чији би се елементи применили у обнови српско-византијског стила. Састав комисије за Оплепац, формиран од познавалаца старе српске архитектуре, управо је и омогућавао правилну оцену скица за цркву у српско-византијском стилу.⁷⁴

Полемика поводом конкурса за Оплепац указује на формирање нових схватања о црквеној архитектури Србије и српско-византијском стилу. Оштра осуда ханзенатике, коју су изrekli Стефановић и Леко, потврђује да протагонисти српско-византијског стила њој нису били блиски. Она за њих није представљала вид националног стила у црквеној архитектури, већ присуство страног утицаја. Дотадашње искуство преношења модела средњовековних цркава, требало је прекинути, сматрао је Леко, и формирати, у духу савремених техничких решења, нове црквене објекте. Тек тада би по њему дошло до развоја српско-византијске архитектуре. Стефановић, иако припадник старије генерације поборника српског националног стила у архитектури, поновио је тезе које је износио од 1890. године. Иако је његово мишљење формално победило на конкурс, и по пројекту Владимира Поповића је 1907. положен камен темељац за Оплепац, наступајући догађаји потврдили су актуелност Лекових замерки.

Током 1905. долази до конкурса за храм Светог Саве. Оглас је објављен 13. маја и у њему је од учесника тражено да црква буде монументална и у српско-византијском стилу. Требало је да обухвати простор од две до две и по хиљаде квадратних метара. Звоник је требало да буде одвојен. Наручилац конкурса био је главни одбор Друштва за подизање храма Светог Саве,⁷⁵ у коме су представници цркве заузимали најистакнутији положај.

Окренутост цркве Русији, моделу ка коме су тежили, дала је обележје овом конкурс. Српски митрополит Димитрије, током јуна 1904, обратио се Императорској академији уметности са молбом да му се укаже помоћ при састављању конкурса за храм Светог Саве. Током септембра 1904. у Императорској академији

⁷³ М. Јовановић, *Српско црквено грађевинарство и сликарство новије доба*, 188.

⁷⁴ А. Стефановић, *Скице за нову цркву у Тојоли*, Српски књижевни гласник, књ.12. св. 2, 3, 5, (Београд 1904), 788–796, 865–873, 1025–1031.

⁷⁵ *Стечај*, Српске новине (Београд 13. 5, 1905), 2.

састављена је комисија за израду конкурса. У њу су ушли И. И. Толстој, као председник, А. Н. Бенц, А. Н. Померанцев, М. Т. Преображенски, Н. В. Султанов и В. В. Суцелов. Комисија је испунила свој задатак до 7. октобра 1904. године. После објављеног конкурса 1905, пристигле радове главни одбор Друштва за подизање храма Светог Саве послао је Императорској академији на оцену. Послато је пет пројеката: *Просветијиџелъ*, *Алфа*, *Аја Софија*, *Три круџа* и *Омеџа*. По прегледу радова, комисија је нашла да „не може препоручити ниједан од поднесених пројеката за остварење“, а пројекте је распоредила, на основу њихове вредности, на следећи начин:

1. *Просветијиџелъ*,
2. *Алфа*,
3. *Аја Софија*,
4. *Три круџа*,
5. *Омеџа*.

Замерке које је ставила комисија указују на немогућност српских архитеката да, према критеријумима Императорске академије, реше постављени задатак. Дотадашња архитектонска пракса се са истим задатком, подизањем монументалне и функционалне цркве у српско-византијском стилу, суочила и приликом конкурса за Опленец. Али, док је код Опленца оцењивачка комисија била састављена од српских архитеката, учесници конкурса за храм Светог Саве морали су издржати и критику комисије Императорске академије. Оцењено је да је прворангирани пројекат, *Просветијиџелъ*, добро решио конструктивне и функционалне проблеме, али уметничка разрада „врло мало одговара том важном значају грађевине“. Други пројекат, *Алфа*, „како по својим облицима тако и по својим појединостима личи више на италијанске облике ломбардске архитектуре, него ли на византијске споменике; торањ по својој силуети представља копију дившег торња Светог Марка у Венецији“. Пројекат *Аја Софија* формиран је на основу Грачанице и Љубостиње као образаца српско-византијског стила, али он није био испунио ни све формалне услове конкурса, није пружио сву тражену документацију, а није ни довољно разрађен. Његова највећа вредност је добра основа и „стилски општи изглед“.⁷⁶

Конкурс за храм светог Саве потврдио је нужност промена у српско-византијском стилу. Дотадашња пракса није издржала високе критеријуме Императорске академије уметности. Замерке Димитрија Лека углавном су биле потврђене. Задаци, који су били постављени до тада у Србији, нису били решавани, а потреба за подизањем монументалних грађевина, попут маузолеја на Опленцу и храма Светог Саве, нарасла је.

Потребу за даљим развојем српско-византијског стила уочио је и архитекта Бранко Таназевић. Он понавља Стефановићеве захтеве за систематичнијим проучавањем средњовековног архитектонског наслеђа као нужности у развоју националног стила. У површности дотадашњег проучавања Таназевић види остварене

⁷⁶ О прегледу пројеката храма Светог Саве: Српске новине 20. 7, (Београд 1906), 1–4.

слабе резултате у српској црквеној архитектури. „Ми видимо доста грађевина које, ни по оригиналности ни по лепоти немају ништа од старих српских византијских споменика. Често су више мање само рђаве копије извесних централних грађевина“. То је по њему показала и изложба скица за Оплепац. Немогућност копирања средњовековних грађевина, „чија квадратура не износи више од 500 m²“, условљава и подизање монументалнијих црквених грађевина. Зато и храм Светог Саве не сме бити „увећана копија малих задужбина“. Формирање српско-византијског стила се „мора решавати према данашњој потреби, слободније, развијајући нашу стару архитектуру што потпуније“.⁷⁷

Критика дотадашње праксе пројектовања у српско-византијском стилу и незадовољство постигнутим резултатима, изгледа да су утицали и на промену плана за цркву на Оплепацу. Током 1908. и 1909. отвара се нови конкурс, а победник је био млади архитекта пред дипломским испитом, Коста Јов. Јовановић. У жељи за провером вредности новог пројекта краљ је консултовао знамените европске стручњаке: Корнелија Гурлита, професора универзитета у Дрездену, Макс Ферстера, „чувеног немачког графостатичара“ и Јозефа Штриговског, историчара уметности и византолога.⁷⁸ За разлику од ситуације настале поводом конкурса за храм Светог Саве, овог пута план за Оплепац је издржао суд еминентних страних стручњака. План Косте Јов. Јовановића представљао је новину у српској црквеној архитектури.

Уместо дотадашње праксе у пројектовању цркава са основама у облику триконхоса или уписаног крста, Коста Јов. Јовановић је узео основу слободног крста, чији се план није директно ослањао на средњовековна решења. На пресеку и на крајевима крста формирао је куполе. Таквом концепцијом формирао је функционалну унутрашњост искористивши „сва корисна и драгоцена знања византијског конструисања“. Одступајући од дотадашње праксе, он је успео да споји традиционално и модерно. Традиционално, „везивање за цитате из националног средњовековног наслеђа“ и модерно, функционалност и безорнаменталност.⁷⁹ Тиме је Јовановић управо успео да начини један од најзначајнијих помака у пракси српско-византијског стила. Успео је да, у потпуности, надвлада дотадашњу праксу и да успешно реализује савремену и монументалну црквену грађевину користећи се средњовековним искуствима. Краљева задужбина, Оплепац, један је од најрепрезентативнијих храмова српско-византијског стила Краљевине Србије.

До одступања од дотадашње праксе у конципирању цркава српско-византијског стила долази и на пројекту за цркве у Лапову и Младеновцу, које је пројектовао Јован Станојевић.⁸⁰ Основа је пројектована у облику триконхоса изнад којег

⁷⁷ Б. Таназевић, *Стара српска архитетктура, њено обнављање, и њена примена на црквене и профане грађевине*, Српски технички лист 7, (Београд 1909), 50–51.

⁷⁸ М. Јовановић, *Ойлепац*, 47.

⁷⁹ Исто, 130–131.

⁸⁰ С. Стојановић, *Српски неимар*, Београд 1912, 38; А. Кадијевић, *Један век изражења националног стила у српској архитетктури*, 83–84.

је постављена купола. Уз наос је постављена припрата изнад које су, на северној и јужној страни, постављена два мања кубета. Простори припрате и основе су рашчлањени што се огледа и у спољашњем изгледу цркве. Тиме је јасно обележена одвојена функција простора. Овај принцип, уз чињеницу да купола није формирана на стубовима и да је остварен „велики и употребљиви слободан простор у цркви“,⁸¹ говори о инсистирању на функционалности и продору модерних архитектонских принципа у црквено градитељство. На то указује и целокупни спољашњи изглед цркве. Рашчлањеност простора храма остварила је динамичан утисак својствен принципима модерне. Тиме пројекат по коме је изведена црква у Лапову 1907. године и који је награђен сребрном медаљом на Балканској изложби у Лондону⁸² представља још један пример успешног транспоновања савремених градитељских принципа у српско-византијски стил.

После 1903. и други архитекти пројектују цркве у српско-византијском стилу. Милорад Рувидић, који је предавао византијски стил на Техничком факултету, пројектује цркве у Белој Паланци, Дивљанима, Книћу, Бресници, Мојсињу и манастиру Тумане, као и звонике за цркве у Грабовцу, Остружници и Ћуприји.⁸³ Он не одступа од решења која су формирана, за цркве српско-византијског стила, по угледу на Каленић. То је најочигледније на цркви манастира Тумане где је и портал истоветно решен као у Каленићу. Црквеним градитељством бавила се и Јелисавета Начић. На конкурс за Опленец добила је трећу награду. Пројектовала је цркву у Штимљу на Косову (1912–1913) и израдила је план по коме су 5. маја 1912. освешћени темељи цркве светог Александра Невског у Београду.⁸⁴ Пера Ј. Поповић пројектовао је капелу породице Белимарковић у Врњцима 1909. и радио је рестаурацију Лазарице у Крушевцу.⁸⁵ Јоца Новаковић пројектовао је цркву у Глушцима.⁸⁶

Уобличавање српско-византијског стила представља једну од најзначајнијих појава у црквеној архитектури Србије у XIX веку. Његово формирање је засновано на потребама истицања државног и националног идентитета и подстакнуто је истористичким схватањима, резултатима вишедеценијског истраживања српске средњовековне архитектуре.

⁸¹ Исто, 40.

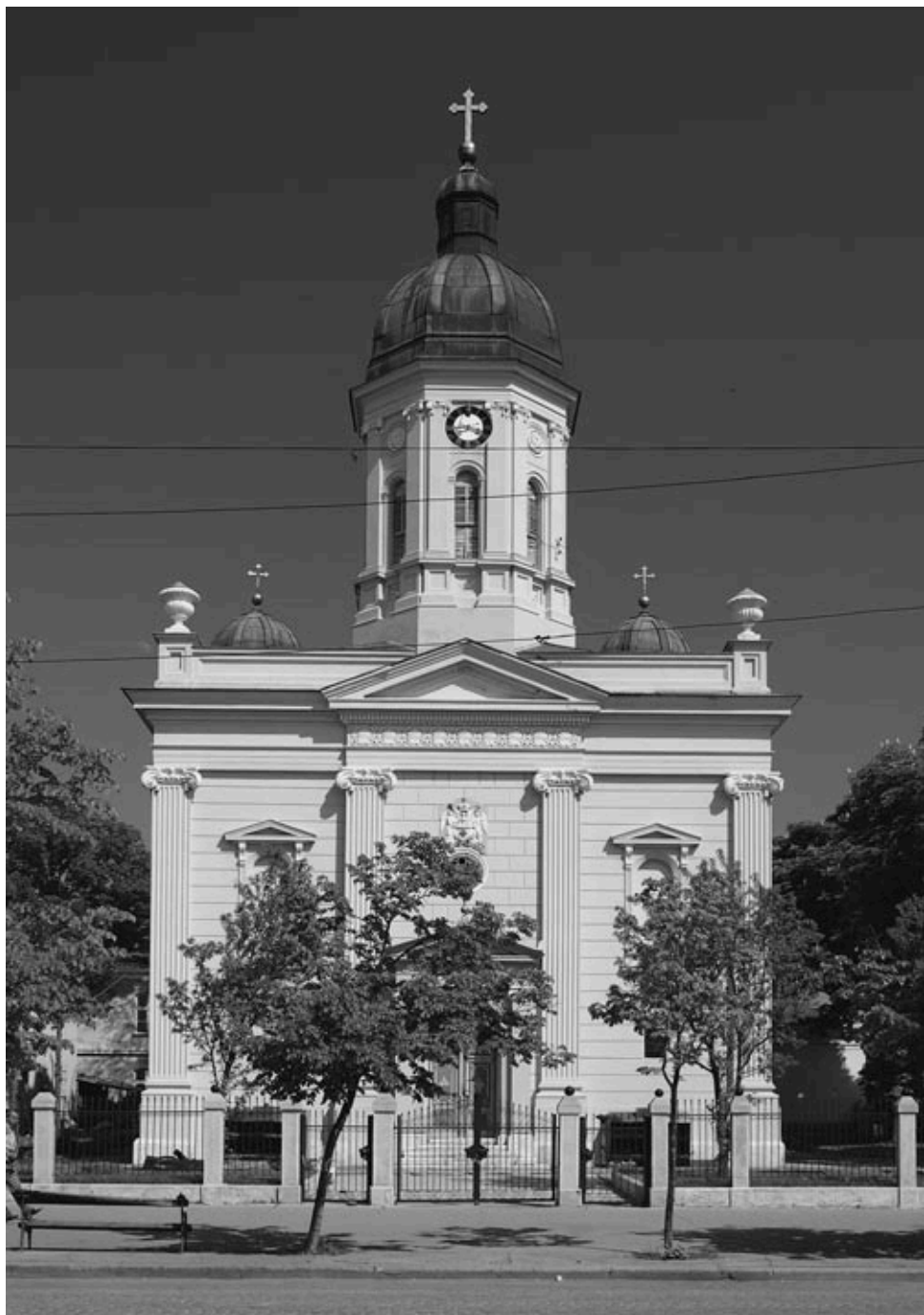
⁸² Б. Несторовић, *нав. дело*, 148.

⁸³ Н. Несторовић, *Грађевине и архивектеи у Београду йрошлој сйолећа*, Београд 1937, 80–85; Д. Ђурић–Замоло, *Градитијељи Београда 1815–1914*, Београд 1981, 88–90; Д. Живановић, *Раг архивектеије Милорада Рувидића у јујоисйочној Србији*, Лесковачки зборник XXXIX, (Лесковац 1999), 138–141.

⁸⁴ М. С. Минић, *Прва Београђанка архивектеи – Јелисавети Начић*, Годишњак музеја града Београда II, (Београд 1965), 452; О. Ножинић, *Јелисавети Начић – йрва жена архивектеија у Србији*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 19, (Нови Сад 1983), 284; Д. Ђурић–Замоло, *Прилој йознавану живоји и рага архивектеије Јелисавети Начић*, Годишњак града Београда XXXVI, (Београд 1989), 152.

⁸⁵ З. Шипка–Ергелашев, *Пера Ј. Појовић*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 16, (Нови Сад 1980), 166–167.

⁸⁶ С. Стојановић, *Срйски неимар*, 28.



Сл. 79. Саборна црква у Неготину



Сл. 80. Црква у Параћину



Сл. 81. Нова црква у Јагодини



Сл. 82. Црква у Азањи



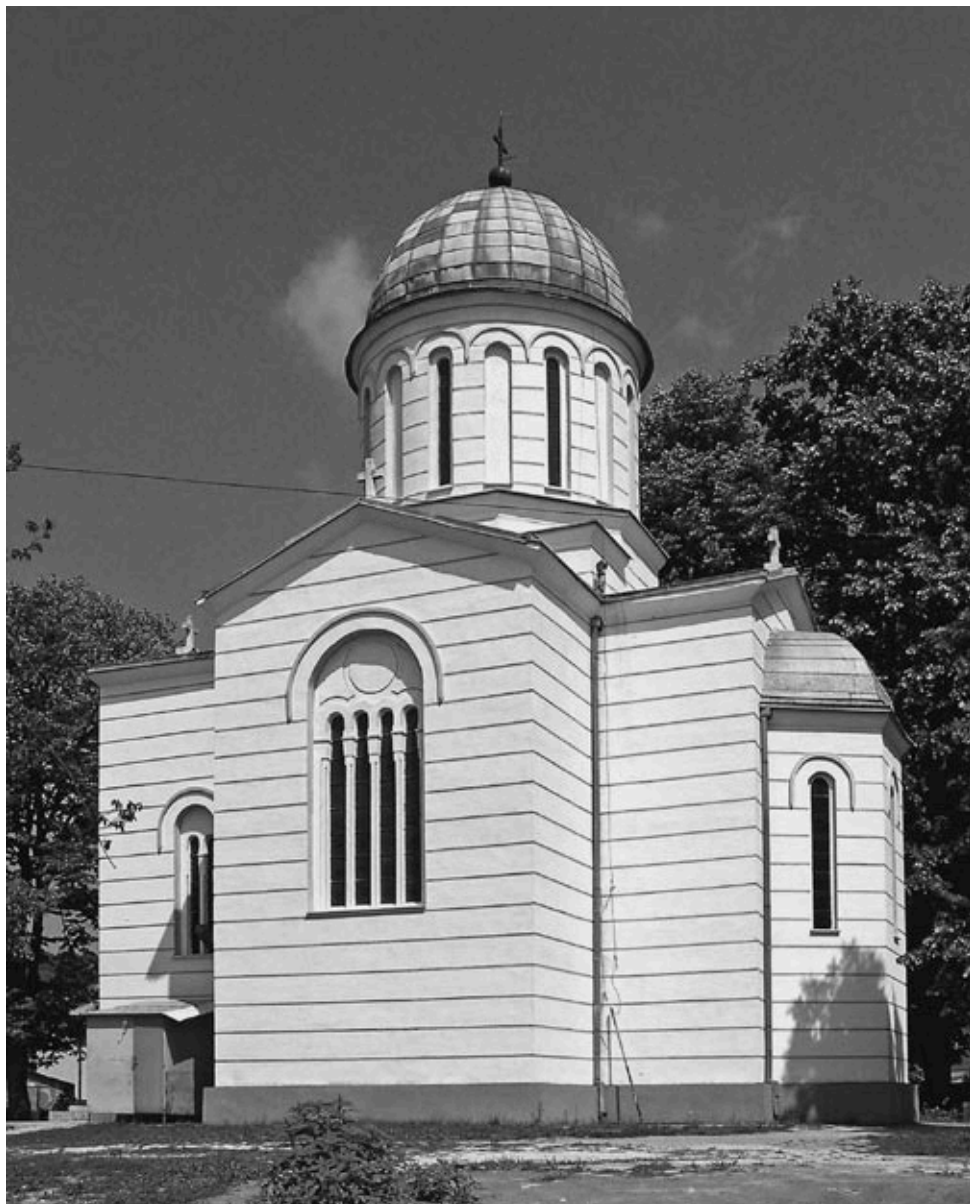
Сл. 83. Црква Св. Ђорђа у Крушевцу



Сл. 84. Црква у Божевцу



Сл. 85. Црква у Старом Селу



Сл. 86. Црква у Кучеву

Сл. 87 (горе десно). Црква у Сурдулици



Сл. 88. Капела на Ђеле кулом, Ниш



Сл. 89. Црква у Влашкој

Сл. 90. Црква у Радујевцу.

МОДЕЛИ ЦРКВЕНЕ АРХИТЕКТУРЕ



Сл. 91. Црква у???????



Сл. 92. Црква у Лапову



Сл. 93. Црква Св. Ђорђа на Опленцу

ЗАКЉУЧАК

Црквено сликарство и градитељство Краљевине Србије представља засебну целину у српској уметности новог века. Оквири и предуслови ове визуелне праксе били су обележени политичким догађајима, стицањем независности 1878, добијањем аутокефалности цркве 1879, проглашењем Краљевине 1882. и ослободилачким ратовима (1912-1918), балканским и Првим светским ратом.

У оквиру периода Краљевине Србије развио се један сложен организам црквеног сликарства и градитељства. Он је функционисао у зависности од општих друштвених кретања. Због значаја и улоге православне цркве у Србији интересовање за украшавање цркава показивали су сви слојеви српског друштва. Зато је на успостављање облика црквеног сликарства и архитектуре утицало више елемената. То су били државна политика, захтеви цркве, однос друштва, сликарски и архитектонски принципи. Они су моделовали праксу у црквеном градитељству и сликарству.

Државна политика и њен однос према цркви утицали су на општи смер развоја црквеног градитељства и сликарства. Они су били оличени у владарској идеологији и законским прописима које је спроводило Министарство просвете и црквених дела. Идеологија владара, који је био централна фигура државе, давала је пресудан тон у политици Србије. Аустрофилство краља Милана Обреновића је утицало на сукоб са митрополитом Михаилом и високом црквеном јерархијом. У сфери те политичке борбе дошло је до јаче државне контроле цркве. Цркви је држава умањила компетенцију над црквеним сликарством и градитељством. Зато је и програм иконостаса морао бити потврђен у Министарству просвете и црквених дела. А за стручне оцене сликарског и архитектонског рада биле су задужене комисије у којима црквене личности нису доминирале. То је резултирало праксом која се према икони односила флексибилније него црквени кругови.

Законске процедуре, везане за изградњу и украшавање цркава, биле су у периоду Краљевине Србије потпуно развијене. Поступак изградње нове цркве био је строго контролисан. Кршењем или изостављањем неког од прописа градња је обустављана. А контролу је вршило ресорно Министарство, Министарство просвете и црквених послова. Моћ контроле овог министарства лежала је у томе што је оно одобравало коришћење новца. Како је свака црквена општина капитал морала да држи у Управи фондова, моћ Министарства била је огромна. Иако је оваква контрола цркве била учињена из политичких разлога, она се директно одражавала и на развој црквеног сликарства и градитељства. Министарство је било задужено за одобравање закључених уговора, за контролу обављених радова и за

исплату. Његов рад је тако заузимао централан положај у животу црквене уметности. Како Министарство нису сачињавале све службе које су бивале укључене у процес осликавања и изградње цркве, оно је представљало главног координатора радова. У Министарству просвете и црквених послова решавана су само општа питања. Деловање Министарства контролисало је поштовање норми по којима је најјефтинијем предузимачу–сликару био уступан посао. То је имало великог утицаја на развој црквеног сликарства. Јефтиније понуде често су долазиле управо од слабијих сликара или предузимача. Тиме је била угрожена продукција бољих и скупљих сликара. За остале послове Министарство је сарађивало са стручним лицима. По питању изградње цркава контактирало је са Министарством грађевина, које је у потпуности контролисало грађевинску делатност у Србији. А за сликарство су формиране комисије од истакнутих сликара и познавалаца сликарства.

Основно задужење црквеног одељења Министарства било је спровођење одговарајућих закона и државне политике према цркви. Промена политике према цркви одражавала се на рад Министарства, али и на развој црквеног сликарства и архитектуре. Однос Цркве и државе у Краљевини Србији имао је две етапе. Прву етапу обележавао је међусобни сукоб у коме је држава потпуно доминирала над црквом. А другу, измирење државе и Цркве и њихов „хармоничан” однос. Други период у односима цркве и државе у Краљевини Србији настао је у току владавине краља Александра Обреновића. Он је, напуштајући аустрофилску политику свог оца, утицао на превазилажење постојећег црквеног раскола и повратак митрополита Михаила на архијерејски трон. То се директно одразило на развој црквеног сликарства и архитектуре. Утицај црквених великодостојника постао је много већи и отворила се могућност за испуњавањем постојећих црквених прописа по којима су епископи били надлежни за одобравање планова иконостаса. Они су морали водити рачуна да се у цркву не уносе иконе које нису биле у православном стилу.

Став према црквеном сликарству и градитељству српска јерархија је формирала током свог школовања у Русији. Руско црквено сликарство постало је модел који је она усвојила и покушала да пренесе у Србију. Такав приступ је од иконе тражио да прикаже историјску истину, да тачно илуструје догађај из црквене историје онако како га је православна црква тумачила. Правоверност иконе мерена је исправним приказом догађаја и личности. Свако одступање од овог принципа сматрало се одступањем од учења цркве.

Најзначајнија личност Цркве, која је била заслужна за проширење руског утицаја, био је митрополит Михаил. Он је целокупан црквени систем реорганизовао по угледу на руски, преводио је руске богослужбене књиге и слао је српске богословске питомце у Русију. У циљу потпуног проширења руског модела православља, и у циљу спречавања католичког утицаја у сликарству, он је слао ђаке да уче црквено сликарство. Под великим руским утицајем били су и епископи српске Цркве. Они су у својим епархијама подржавали рад руских ученика, па је тако нишки епископ Никанор давао подршку раду Милутина Бл. Марковића, а уклонио са иконостаса икону *Смрти кнеза Лазара* коју је насликао Ђорђе Крстић. Руски

модел црквеног сликарства био је једини прихватљив за високу црквену јерархију. Уз неприхватање слободнијег приступа црквеној слици, није била прихваћена ни традиција зографског иконописа која је функционисала у новоослобођеним крајевима Србије. Појединим традиционално орјентисаним иконописцима, којима је било задовољно ниже свештенство, епископи су забрањивали рад. Тако је веома активни нишки епископ Никанор забранио рад, на подручју своје епархије, Драгољубу Стојановићу. Значај руског утицаја огледао се и у прихватању индустријске продукције руских икона које су се увозиле у Србију. Њихово прихватање и ниска цена били су значајна конкуренција српским сликарима и утицали су на заустављање развоја српског црквеног сликарства. Специфичан однос према црквеном сликарству имало је ниже свештенство. Оно је у зависности од свог образовања подржавало одређене тенденције. Образованије, углавном градско свештенство, прихватало је и рад Ђорђа Крстића, док је сеоско могло да буде задовољно делатношћу локалних радионица.

Црква је, због строгих закона из области градитељства, имала мањи утицај на формирање црквене архитектуре. Црквени закони, који су били посвећени архитектури, углавном су се односили на захтев за неким неопходним елементима у православним храмовима. Чак ни општи став о потреби грађења у византијском стилу, Црква није бескомпромисно заступала. Њој је најважније било да се нове цркве граде. Ипак, када је Црква имала моћ одлуке о изгледу црквене грађевине, она је потврђивала своју приврженост руском моделу. Поводом конкурса за храм светог Саве, српски митрополит је замолио чланове Императорске академије у Петрограду да саставе текст конкурса, као и да одлуче о најбољем пристиглом решењу.

Као једну од својих главних делатности, српска Црква је спроводила активну националну политику. То је углавном чинила у оним деловима краљевине у којима је становништво било национално неопредељено или несрпско (у источној и јужној Србији). Спровођење националне политике је захтевало наглашеније приказивање националних светитеља у сликаном програму храма. Таква делатност је потпуно остварена у источном делу Србије, на подручју Тимочке епархије, захваљујући раду епископа Мелентија. Главни модел репрезентативног националног програма био је насликан у Саборној цркви у Неготину. Стева Тодоровић и његови помоћници су ту насликали галерију српских светитеља и композиције из Српске православне црквене историје из циклуса светог Саве. По узору Саборне цркве у Неготину Милисав Марковић је извео, копирајући картоне Стеве Тодоровића, зидно сликарство у манастиру Буково. Он је и у другим црквама на подручју Тимочке епархије сликао националне програме, чиме је у потпуности задовољавао жеље црквених кругова. Он је био водећи сликар те епархије и најпродуктивнији црквени сликар Краљевине Србије. То је било остварено захваљујући великој потреби за црквеним сликарством у источном делу Србије, где је подизање и украшавање храмова било саставни део националног рада.

Став друштва према црквеном градитељству и сликарству није био јединствен. У зависности од образовања формирао се естетски идеал средине. Један

од најутицајнијих модела црквене грађевине била је Саборна црква у Београду. Многобројни наручиоци управо су у својим срединама желели да подигну цркву налик њеном плану. Такву делатност је заустављало Министарство грађевина, али су ипак, често, мештани подизали црквене објекте без добијених дозвола. Образованије личности често су подржавале рад заснован на академским концепцијама. Богатим грађанима је био најближи Стева Тодоровић. Најрепрезентативније идеје друштва поводом црквеног градитељства и сликарства формирао је Михаило Валтровић. Он је у *Полемници о православној*, која је приказала пресек схватања друштва о задатку црквене уметности, био најистакнутији актер.

Ситуацију у српском сликарству почетком девете деценије обележио је продор нових идеја и нове уметничке праксе. Дотадашњи доминантни сликарски израз репрезентативно је заступао Стева Тодоровић, праћен супругом Полексијом и члановима сликарске породице Марковић. Он је неговао сликарску праксу, засновану на принципима историјског сликарства, коју је прихватио током студија, и њу је унео и у црквено сликарство. Тодоровићеви многобројни ученици и кописти су је раширили кроз Србију. Таква пракса је била блиска и схватањима црквених кругова као и схватањима Двора и трговачке класе. До оспоравања Тодоровићевог сликарског рада долази током полемике о православној.

Полемика о православној у црквеном сликарству била је вођена поводом рада Ђорђа Крстића за иконостас Саборне цркве у Нишу. Она је била пресек схватања српске друштвене елите о црквеном сликарству. Крстићев рад био је оспорен од стране Цркве и од стране Стеве Тодоровића и Ђорђа Малетића. Непосредан повод представљала је икона *Смрти кнеза Лазара*, али су разлози лежали у новој сликарској концепцији коју је Крстић уносио у црквено сликарство. Наговештај сукоба се називао већ са првим Крстићевим иконостасом у Старом Ацибеговцу. Тада је Никола Марковић оспорио Крстићев иконописачки рад и са иконографске и са сликарске стране. Та епизода открила је основне поставке предстојеће полемике. Полемика о православној донела је у српску јавност различито гледање на карактер и задатак црквене слике. У сукоб су дошли став средине XIX века, који је заступао Стева Тодоровић са Ђорђем Малетићем и савремена сликарска концепција коју су заступали Ђорђе Крстић и Михаило Валтровић. Тодоровић се залагао за приказивање историјске истине у икони на основу најуспешнијих сликарских решења, што је и резултирало његовим преузимањем и коришћењем разноврсних предлога, најчешће католичких сликара, попут Овербека. А основни задатак иконе видео је у њеном деловању на подстицање побожности посматрача, што је чињено приказивањем идеализованих ликова светитеља. Такав принцип је искључивао натуралистичке тенденције за које је био оптужен Ђорђе Крстић. Одбрану Крстића преузео је Валтровић. Он је у току полемике написао две књижице о којима је изложио сопствене погледе на црквено сликарство.

Валтровићева схватања су се формирала на основу његовог вишегодишњег истраживања српских старина. Он је у формама црквеног сликарства јасно сагледавао и карактер вероисповести коју презентују, православне или католичке.

Зато је одбацивао Тодоровићев приступ и његово коришћење католичких сликарских предлогака. Модел правоверности у црквеном сликарству он је налазио у средњовековној уметности. Ту је првенствено подразумевао иконографска, а не ликовна решења. На зидовима старих цркава и манастира видео је српско црквено сликарство које је требало обновити. У икони није захтевао приказ историјског догађаја, јер би у том случају била историјска слика, већ је у њој сагледавао трансценденталну стварност. Валтровић истиче да се у икони догађај приказује у својој суштини, у свом правом карактеру, обележен православним тумачењем, као и да је њен говор заснован на језику симбола за чије је разумевање неопходно предзнање. У полемику се укључио и Крстић писаном раправом. Крстић је изнео своје схватање црквеног сликарства које се у потпуности слагало са Влатровићевим. Он је у старим српским манастирима видео богатство мисли које је требало обновити у црквеној слици. Тај процес обнове он је приказао на иконостасу у Нишу. Ту је покушао да споји знање средњовековне иконографије и православне теологије, коју је као богословски питомац познавао. Сваку икону је засебно компоновао, не преузимајући по дотадашњој пракси већ устаљена иконографска решења.

Противљења, на која је наишло Крстићево црквено сликарство, указују на значај остварене новине. Концепција црквене слике, као историјске истине, била је у потпуности нарушена. Крстићев сликарски поступак је пратио савремена ликовна догађања и био је формиран током осме деценије XIX века у предсимболистичкој клими Минхена, месту његовог школовања. Путујући, по повратку са студија, по Косову и обилазећи старе цркве Крстић је пронашао трајни извор свог надахнућа, средњовековно сликарство. Попут сликара тога доба и он је у архаичним ликовним формама пронашао истину коју је требало транспоновати у модерну слику. То управо и открива симболистички карактер његовог рада.

Полемику о православној упрavo је и обележио сукоб две сликарске тенденције, историјске и симболистичке. Симболистичка је са собом носила пробој модерних схватања у српско сликарство. У њој су биле садржане тежње за обновом националне уметности и савремена сликарска пракса. Водећи идеолог ове праксе био је Михаило Валтровић. Он је, као један од најупућенијих људи Србије у ликовне уметности, прихватио Крстићев рад и у њему препознао могућност за остварење својих замисли. Валтровић је истраживања старе уметности започео током седме деценије XIX века са Драгутином Милутиновићем. После низа година теренских истраживања они су успели да изврше периодизацију средњовековне уметности Србије и да одреде њене карактеристике. Иако су се превасходно бавили архитектуром, они су увидели значај и богатство православне иконографије коју су желели да оживе. У примени тих средњовековних модела они су видели узвишено испуњење националних задатака. У Србији Валтровићава залагања представљала су главни ток развоја црквене уметности. Она су била праћена развојем државе и задацима стварања одговарајућих националних ликовних форми. Крстићев рад је управо и остварио тежње које је

имао Валтровић. Он је успео да транспонује у савремени ликовни језик богато наслеђе прошлости.

Крстићев рад и полемика о православности указују на изграђеност културне средине Србије крајем XIX века. Крстићево сликарство и Валтровићева теоретска залагања представљају важан део српске симболистичке културе.

Обнова средњовековне уметности и стварања националне црквене уметности био је задатак који су на себе преузеле првенствено истакнуте личности из културног живота Србије. Обнова српске средњовековне уметности управо се и налази у току истих идеја које су се залагале за реконструкцију средњовековне државе и решавање српског националног питања. Иако су црквени кругови били активни у националној политици, они су у ликовним формама тражили одговарајуће православне карактеристике по угледу на моделе руског црквеног сликарства. Они нису прихватили Крстићева и Валтровићева схватања, иако се тих година у Русији одвијао сличан процес. Обнову руске црквене уметности тада су у кругу Абрамцево започели Васњецов и Њестеров.

Резултат полемике било је прихватање Крстићевог рада. То је показало првенство примене закона и уговора по коме је комисија изабрана од стране Министарства одлучивала о прихватању или одбацивању сликарског рада.

У периоду када су епископи добили већу моћ у одлучивању о црквеном сликарству, долази до повратка у Србију питомца који су се школовали у Русији. У ту групу сликара спадају Лазар Крџалић, Настас Стефановић и Милутин Марковић. Њихово сликарство се заснивало на принципима који су одговарали црквеним наручиоцима. Они су, поштујући црквена тумачења, илустровали догађаје из црквене историје. Одступања, која су се кретала у правцу предсимболизма, приметна су једино у раду Лазара Крџалића у Букову. Међутим, и он се касније потпуно прилагодио захтевима Цркве. Милутин Бл. Марковић је наставио рад на нишком иконостасу који је започео Ђорђе Крстић. Иако је морао да прилагођава колорит Крстићевим иконама он није одступао од прихваћених сликарских поука. То је и допринело да он постане један од угледнијих сликара на подручју Нишке епархије кога подржава и сам епископ. Лазар Крџалић је остварио, по захтеву митрополита Инокентија, обиман програм зидних слика у олтару Саборне цркве у Београду.

Руски модел црквене слике је био најдоминантнији у црквеном сликарству Србије. Њега су заступали, уз сликаре школоване у Русији, и увозници икона. Најпознатија фирма, која је из Русије увозила целокупну црквену опрему, од богослужбених књига до мобилијара, била је *Марковић и Павловић*. Она је иконостасима опремила велики број цркава. Другачији модел црквене слике заступали су сликари школовани по европским центрима. Они су у црквено сликарство уносили савремена европска ликовна решења. Такву су праксу развили Живко Југовић и Пашко Вучетић чији је рад обележен духом симболизма.

Као и у случају црквеног сликарства, државна контрола над црквеним гради-тељством је била потпуна. Министарство просвете је сву документацију везану за изградњу цркава слало Министарству грађевина. У Министарству грађевина до-

кумента су прегледана и оцењивана. Свако непоштовање грађевинских законитости и законских норми резултирало је одбацивањем планова. Најбитнији законски став, којим се министарство руководило, била је одлука да се цркве подижу у византијском стилу. Иако је било одступања на терену у случајевима када би мештани без икаквих дозвола подизали цркве, ова одредба је строго поштована. Њено неиспуњење од стране локалних архитеката најчешће је и био разлог да се одговарајући план преради у Министарству. Уз планове црква контролисани су и планови иконостаса. У случају иконостаса, Министарство је одобравало искључиво планове који су били у стилу цркве у којој је требало да буду изграђени.

Министарство грађевина је спроводило одлуке о зидању црква на основу схватања византијског стила од стране његових службеника. Од почетка девете деценије у Министарству грађевине долази до продора нових идеја и делатности архитеката, ученика бечког професора Тефила Ханзена, по коме је пракса ове групе названа ханзенатика. Најистакнутији међу архитектима био је Светозар Ивачковић. Прва његова пројектована црква је Преображенска у Панчеву после чије изградње је и прешао у Србију. У Србији је пројектовао, радећи у Министарству, и низ типских планова за цркве. После Ивачковића и други Ханзенови ученици су се запослили у Министарству грађевина. То су били Јован Илкић и Душан Живановић. Значај Ханзенових поука у српском друштву био је означен и примањем Теофила Ханзена у Српско учено друштво.

Стилске концепције византијског стила, које су у Србији примењивали Ивачковић, Илкић и Живановић, изашле су из оквира Ханзенових предавања. Она су свој идејни ослонац налазиле у европској архитектури историзма, рундбоген стила. Архитектура рундбогена је у потпуности била еклектична. Она је из различитих епоха преузимала репрезентативне архитектонске елементе и уносила их у савремену грађевину. У зависности од функције грађевине, у њој су доминирали одређени елементи. Тако је за православне требало зидати у византијском стилу. Концепцију византијског стила Ханзен је усвојио већ током свог боравка у Грчкој где је имао могућности да проучава византијско наслеђе и да учествује у пројектовању једне православне цркве. Ханзенова концепција византијске архитектуре је подржавала грађевине централног плана са куполом и одвојеним звоником, а фасаде су биле полихромно декорисане. Српски ученици су усвојили ове поуке и развили их у српској црквеној архитектури. Они нису своју црквену архитектуру везивали за српске средњовековне узорне, већ за опште принципе византијског грађења. О томе сведоче и Ивачковићева теоретска образложења типских планова за цркве. Он нигде није покушао да успостави директну везу са српском средњовековном архитектуром, осим на пољу одвојених звоника. Најрепрезентативније црквене грађевине у духу ханзенатике су Ивачковићева црква на Новом гробљу у Београду, Илкићева у Параћину, Живановићева у Крушевцу и црква у Јагодини.

Делатност и велики утицај ханзеноваца трајао је све до појаве српско-византијског стила. Најзначајнији утицај ханзенатике на црквену архитектуру огледао се у прекидању са дотадашњом праксом подизања црква. Дотадашње цркве са

звоником биле су тумачене као католичке и потпуно неодговарајуће потребама српске цркве. То је и довело до многобројних сукоба Министарства грађевина са наручиоцима планова. Утицај београдске Саборне цркве био је још велики и она је представљала репрезентативни модел православног храма. Такве цркве су, уосталом, биле и јефтине за градњу од цркава са одвојеним звоником, чија изградња коштала скоро као грађење саме цркве. У прекидању са дотадашњом црквеном градитељском праксом неопходна је била одговарајућа понуда планова за цркве. То је условило израду типских нацрта који су били класификовани, не само према облицима, него и према величини простора и ценама изградње. Тиме је наручиоцима остављена могућност избора у оквиру дозвољених архитектонских облика. Прихватање идеја европске истористичке архитектуре у Министарству грађевина одговарало је актуелним политичким догађањима у Србији. Сукобу власти са националном струјом и аустрофилство владара управо је одговарала архитектура која се није експлицитно позивала на српске средњовековне облике. Европејство владара, који подиже двор у неоренесансном стилу, захтевало је усвајање европских токова архитектуре. Национална компонента није прожимала целокупну форму, већ је само била обележена одговарајућим елементима.

Упоредо са променама државне политике, текла је и промена црквене архитектуре. Ослањање на националну прошлост у владарској државној идеологији примењивали су краљеви Александар Обреновић и Петар Карађорђевић. Обојица су крунисани у Жичи, у крунидбеној цркви српских краљева. Тиме се српска политика показује као самодржавна и њен се легитимитет заснива на националној прошлости – првом српском крунисаном краљу Стефану Првовенчаном и Карађорђу Петровићу. Такве политичке околности омогућиле су наставак рада на изградњи и проучавању националног стила у архитектури. Валтровићева и Милутиновићева истраживања резултирала су интересовањем младих српских архитеката за применом искуства прошлости у савременој црквеној архитектури.

Као модел српско-византијског стила послужила је и архитектура моравске школе. Најрепрезентативнија црква је Каленић чији је план био познат по цртежу Андре Стефановића из *Српској техничкој листи*. Управо по решењу блиском Стефановићевом цртежу подиже се једна од првих цркава српско-византијског стила. То је црква манастира Каона. То решење прихвата, напуштајући дотадашњу праксу, и архитекта Министарства грађевина, ученик Теофила Ханзена, Душан Живановић. У односу на дотадашњу преовлађујућу праксу подизања цркава у духу ханзенатике, српско-византијски стил изменио је изглед црквених грађевина. Основа цркве је у облику триконхоса са куполом над централним делом. У склопу цркве се формира и припрата изнад које је кубе. Оваква пракса је имитирала облике средњовековне архитектуре и потпуно одговарала политичком развоју у Србији.

До нових схватања о српско-византијском стилу долази после 1903. године. Тада се указује потреба за пројектовањем монументалнијих цркава. То је нужно захтевало и одступање од дотадашње праксе – имитације српских средњовеков-

них цркава. Конкурси за Оплепац и храм Светог Саве управо су били поводи за даљи развој српско-византијског стила. Тада долази до проширења средњовековних узора и компиловања архитектонских елемената, као и осуде праксе имитације. Потрага за новим начином изражавања трајала је кроз читав други период развоја српско-византијског стила Краљевине Србије. Она је резултирала успешном применом средњовековног архитектонског репертоара у склопу савремене црквене грађевине. Најрепрезентативнија црква подигнута у Краљевини управо је и пример такве праксе. То је мазулеј на Опленцу који је пројектовао Константин Јов. Јовановић. Уз Оплепац, успешна примена таквог приступа је изведена и у пројекту за цркве у Лапову и Младеновцу. Ту је у потпуности остварен спој модерних архитектонских кретања и средњовековних узора.

Црквено сликарство и градитељство у Краљевини Србији било је условљено општим друштвеним кретањима и токовима унутрашње и спољне политике, после 1878. Истраживање српског средњовековног наслеђа у Османској империји било је тесно повезано са процесом изградње националног идентитета и политичко-пропагандном делатношћу српске државе. У Краљевини Србији јасно су постављени захтеви за изражавањем особеног националног карактера у црквеној визуелној култури. Ти захтеви су били испуњени сликарском делатношћу Ђорђа Крстића и изградњом српско-византијског стила у архитектури. Модели обнове били су диктирани из друштвених кругова који су пратили савремена кретања у уметности. Реконструкција средњовековља, као резултат научних сазнања и захтева средине, одговарала је симболистичком духу времена. Идеја стварања националне уметности је потупно обележила црквену архитектуру. Имитација и интерпретација облика српске архитектуре средњег века постала је доминанта у црквеном градитељству. Српско-византијски стил постао је репрезентативни архитектонски израз Краљевине Србије.

Захтеви црквених кругова доминирали су у области црквеног сликарства. Угледање на руску цркву у свим видовима црквеног живота условило је и понашање према иконама. Икона је била посматрана као носилац историјске истине и православног учења. Иако је било припрема за отварање иконописачке школе у Србији, чиме би се отвориле могућности за самосталнији развој иконописа, то није остварено. Сликари, које је црква подржавала, углавном су били школовани у Русији. Они су у потпуности задовољавали потребе наручилаца. Њиховим доласком са школовања руски утицај је био заокружен. Тиме је била створена одговарајућа клима у црквеним круговима, која ће довести до тога да управо руски црквени сликари, избегли испред Октобарске револуције, постану најрепрезентативнији сликари Српске цркве.

Балканским ратовима и Првим светским ратом променили су се услови политичког, друштвеног и културног живота у Србији. Тиме су престали да делују дотадашњи државни, црквени, друштвени и идејни оквири црквене уметности Краљевине Србије.

CHURCH ART IN THE KINGDOM OF SERBIA 1882-1914

Church painting and architecture in the Kingdom of Serbia present the important practice in Serbian art of modern times. The frame and prerequisites of this visual practice were marked by political events: state independence in 1878, autocephaly of the Serbian orthodox church 1879, declaration of the Kingdom in 1882. and liberation wars (1912-1918), Balkan Wars and World War I.

Within the Kingdom of Serbia, a complex organism of church painting and architecture was developed. It functioned depending on general social trends. All parts of the Serbian society were showing interest for decorating the churches, because of the importance and role of the Orthodox church in Serbia. Establishing the forms of the church painting and architecture was, therefore, influenced by several elements: state policy, church demands, society relations, painting and architectural principles. They modelled practice in church architecture and painting.

The state policy and its relation to church, influenced the general trends of the church architecture and painting. Ideology of the ruler, who was a central figure of the state, was setting a crucial tone to the politics in Serbia. King Milan Obrenovic's austrophilia influenced conflict with metropolitan Mihailo and high church bishopric. In the sphere of that political struggle, the state control of the church became stronger. The state reduced the competence of the church in the church painting and construction. The programme of the iconostases, therefore, had to be confirmed in Ministry of education and church affairs. The commissions in which church persons did not dominate, were in charge of the expert evaluation of painting and architectural works.

During the Kingdom of Serbia, the legal procedures connected to building and decoration of churches were completely developed. The process of building a new church was strictly controlled. Building was stopped by breaking or omitting any of the regulations. Control was carried out by the Ministry of education and church affairs. Ministry was responsible for approving the signed contracts, control of the work which had been carried out and for the payment. Thus, their work had a central position in the life of the church art. Since Ministry did not consist of all the services which were included into the process of painting and building the church, it presented the main coordinator of the works. Ministry's work controlled obeying the norms according to which the job was given to the cheapest contractor-painter. This fact had a great influence on the church painting. Cheaper offers usually came from the poorer painters or builders. This imperilled the production of better and more expensive painters.

The main responsibility of the church department of Ministry was carrying out the appropriate laws and state politics to church. The change of politics toward church influenced the work of Ministry, but also the church painting and architecture. The relations between church and state in the Kingdom of Serbia had two stages. The first stage was marked by mutual conflict, and the state dominated completely over the church. The other stage was marked by reconciliation of state and church and their 'harmonious' relations. The other period in the relations between church and state began during king Alexandar Obrenovic's rule. As he had abandoned his father's Austrophilia politics, he influenced the overcoming of the existing church schism and return of the metropolitan Mihailo to the archpriest throne. It directly reflected in development of church painting and architecture. The influence of church dignitaries became greater and there was possibility to fulfill the existing church regulations according to which the bishops were in charge of approving the plans of the iconostases. Their task was not to allow carrying the icons, which were not in the Orthodox style, into the church.

Serbian bishopric assumed their attitude toward church painting and construction during their schooling in Russia. Russian church painting became a model which they had adopted and tried to bring into Serbia. According to this approach, icons were to show the historical truth, to precisely illustrate event from church history in the way it had been interpreted by the Orthodox church. Sincere faith presented in icons was measured by the correct presentation of events and persons. Every exception to this principle was considered as an exception to the church rules.

The most important person of the church, who was responsible for spreading the Russian influence, was metropoliten Mihailo. He reorganized the whole church organization emulating the Russian, translated Russian books for religious services and sent Serbian theological students to Russia. In order to completely spread the Russian model of Orthodoxy, as well as to stop the catholic influence in painting, he sent students to study church painting. Serbian bishops were also greatly influenced by the Russians. Russian model of church painting was the only acceptable for the high church bishopric. Neither free approach to church painting, nor tradition of Balkan zographic icon painting in new parts of Serbia, just liberated from the Ottoman empire, were accepted. The bishops prohibited the work of some traditionally oriented icon painters, but the lower clergy were satisfied by their work. The importance of the Russian influence was also shown in accepting the industrial production of Russian icons which were imported in Serbia. Their acceptance and low price became important competition to Serbian painters and influenced ending of the development of Serbian church painting. Lower clergy had a specific relation to church painting. Depending on their education, they supported certain traditions.

Because of the strict laws in the field of building, the church had lower influence on forming the church architecture. Church laws in the field of architecture, mostly referred to demand for some necessary elements in the Orthodox temples. The church did not uncompromisingly support even the general attitude on necessity for building in the Byzantium style. The most important thing was to build churches. But, whenever

the church had power to make decisions on the look of the churches, they confirmed their devotion to the Russian model. Regarding the bidding for the St. Sava's temple, the Serbian metropolitan asked the members of the Emperor Academy in Petersburg to write a text of the bidding and to make decision on the best solution

As one of its main activities, Serbian church was carrying out active national policy, mostly in those parts of the kingdom in which the population was not nationally determined or of non-Serbian origin (in Eastern and South Serbia). For carrying out the national policy it was necessary to show, with greater emphasis, national saints in the painted programmes. Such activity was completely realized in the eastern part of Serbia on the area of Timočka eparchy, thanks to the work of bishop Melentije. The main model of the representative national programme was painted in the Cathedral in Negotin. Steva Todorović and his assistants painted a gallery of Serbian saints and compositions from the Serbian Orthodox church history from St Sava cycle. Milisav Marković, using the Cathedral in Negotin as a model and copying Steva Todorović's cardboards, did wall painting in the monastery of Bukovo. He also painted national programmes in other churches on the area of Timočka eparchy, by which he completely satisfied the wishes of church circles. He was a leading painter of that eparchy and most productive church painter of the Kingdom of Serbia. This was carried out thanks to a great need for church painting in eastern part of Serbia, in which building and decorating the temples was an integral part of national work.

Attitude of the society toward church construction and painting was not identical. One of the most influential models of the church architecture was the Cathedral in Belgrade. Numerous customers wanted to build the church exactly the same as its plan. Such activities were being stopped by Ministry of constructions, but the local residents, still, often built churches without any licence. The most representative ideas of society on church architecture and painting were formed by Mihailo Valtrović. In 'Polemics on Orthodoxy', which showed certain ideas of society on the task of church art, he was the most eminent participant.

The situation in Serbian painting, in the beginning of the ninth decade, was marked by breakthrough of new ideas and new art practice. Former dominant painting model was representatively supported by Steva Todorović accompanied by his wife Poleksija and members of painters family Marković. He cherished the painting practice, based on the principles of the historical painting, which he had accepted during his studies, and he included it in church painting. Todorović's numerous students and copiers spread it throughout Serbia. Such practice was close to the ideas of church circles as well as to the ideas of the court and commercial class. Todorović's painting work was being challenged during the polemics on Orthodoxy.

Polemics on Orthodoxy in church painting was led on the work of Djordje Krstić for iconostasis of the Cathedral in Niš. It showed the main ideas of the Serbian society on church painting. Krstić's work was challenged by the church, Steva Todorović and Djordje Maletić. The direct reason was the icon Death of the prince Lazar, but the main reasons were in new painting concept which Krstić was bringing into church painting.

The indication of the conflict was coming in sight with the first Krstić's iconostasis in Stari Adžibegovac. It was then that Nikola Marković challenged Krstić's work both from iconographical and painting side. That episode revealed the main supposition of the coming polemics. Polemics on Orthodoxy brought into Serbian public different view on the character and task of church painting. There was a conflict between the academic ideas, supported by Steva Todorović with Djordje Maletic and contemporary painting concept, supported by Djordje Krstić and Mihailo Valtrović. Todorović supported the idea of presenting the historical truth in an icon on the basis of the most successful painting solutions, which resulted in his taking over and using the different models, usually the Catholic painters, such as Friedrich Overbeck. He thought that the main task of the icon was to induce religiousness in the observers, which was made by presenting the idealized figures of the saints. Such principle excluded the naturalistic tendencies for which Djordje Krstić was accused. Valtrović took over Krstić's defense. During the polemics he wrote two books in which he presented his own views of church painting.

Valtrović's ideas were formed on the basis of his long research of Serbian heritage. He, in the forms of church painting, clearly realized the character of the religion they presented, Orthodox or Catholic. That is why he rejected Todorović's approach and his use of Catholic painting models. He found a model of true faith in Medieval church painting. In the first place, he meant iconographic, not painting solutions. On the walls of old churches and monasteries he saw Serbian church painting which was to be renovated. He did not demand presentation of historic event in an icon, because in that case it would have been historic painting, but he realized its transcendental reality. Valtrović pointed out that an icon presented an event in its essence, in its real character, marked by the Orthodox interpretation, as well as that its language was based on the language of symbols which could be understood only with prior knowledge. Krstić took also part in the polemics. He expressed his opinion which completely agreed with Valtrović. In the old Serbian monasteries, he saw riches of thoughts which should have been renovated in the church painting. He presented that process of renovation on the iconostasis in Niš. He tried to connect the knowledge of the Medieval iconography and Orthodox theology, which he, as theology student, knew. He separately composed every icon, not taking over usual iconographic solutions.

Oppositions to Krstić's church painting show the importance of the achieved novelty. The concept of church painting as historical truth was ruined. Krstić's painting followed contemporary art events and had been formed during the eighth decade of 19th century in pre-symbolistic climate of Munich, which had been the place of his schooling. After he had returned from the university he travelled around Kosovo and visited old churches, so he found a constant source of his inspiration, which was medieval painting. Just like the symbolist painters of that time, he, in the archaic art forms, found the truth which he was to transport into modern painting. This is exactly what reveals the symbolistic character of his work.

The polemics on Orthodoxy was marked by the conflict of two painting tendencies, historical and symbolistic. Symbolistic carried breakthrough of modern ideas into

Serbian painting. It contained the tendencies to renovate national art and modern painting practice. The leading ideologist of this practice was Mihailo Valtrović. As one of the best informed people about art in Serbia, he accepted Krstić's work and recognized in him the possibility to carry out his ideas. Valtrović started research on of the old art during the seventh decade of the 19th century, together with Dragutin Milutinović. After many years of field research they managed to make periodization of medieval art of Serbia and to determine its characteristics. Although they dealt with architecture in the first place, they realized the importance and riches of the Orthodox iconography which they wanted to revive. During the use of these medieval models, they realized the elevated realization of national tasks. Valtrović's support presented the main course of the development of church art in Serbia. It was followed by the development of the state and tasks of realization of appropriate national art forms. Krstić's work exactly realized Valtrović's aspirations. He managed to transport rich inheritance of the past into the contemporary art language.

Krstić's work and polemics on Orthodoxy show creative existence of cultural circles in the end of the 19th century. Krstić's painting and Valtrović's theoretical support present the important part of Serbian symbolic culture.

Restoration of medieval art and creation of national church art was a task which eminent persons from the cultural life of Serbia took on themselves. Revival of Serbian medieval art belongs to the same ideas which supported the ideological restoration of medieval state. Although the church circles were active in the national politics, they were looking for appropriate Orthodox characteristics in accordance with models of Russian church painting in art forms. They did not accept Krstić and Valtrović's ideas, although the similar process was happening in Russia. Vaznecov and Njedorov started revival of Russian church art in Abramcevo district.

The solution of the polemics was to accept Krstić's work. This showed priority of use of the laws and contracts according to which the commission, that had been elected from Ministry, decided on acceptance or refusal of the painter's work.

During the period in which the bishops got greater power in making decisions on church painting, the students, who had received their education in Russia, returned to Serbia. This group of painters included Lazar Krdžalić, Nastas Stefanović and Milutin Marković. Their painting was based on the principles which were appropriate for the church customers. Respecting the church interpretations, they illustrated events from the church history. The exceptions in the direction of pre-symbolism could be found only in Lazar Krdžalić's work in Bukovo. However, he later completely adapted his work to the demands of the church. Milutin Bl. Marković continued working on the Niš iconostasis which Djordje Krstić had started. Although he had to adapt colouring to Krstić's icons, he did not deviate from the accepted painting instructions. This contributed to him becoming one of the respectable painters on the area of the Niš eparchy, supported by the bishop himself. Lazar Krdžalić realized, on metropolitan Inokentije's demand, huge programme of wall paintings in the altar of the Cathedral in Belgrade.

Russian model of church painting was the most dominant in the church painting in Serbia. It was represented, beside the painters who had received their education in Russia, by the import of the icons. The most well-known firm that imported from Russia complete church equipment was Marković and Pavlović. They equipped a great number of churches with iconostases. Different model of church painting was supported by the painters who received their education throughout Europe. They spread contemporary art solutions into church painting. Such practice was being developed by Živko Jugović and Paško Vučetić, whose work was marked by the spirit of symbolism.

Just like in a case of church painting, the control of the state over the church architecture was complete. Ministry of education sent the whole documentation connected to church building to Ministry of construction. In Ministry of construction the documents were examined and estimated. Every disrespect of the construction laws and law norms resulted in rejecting the plans. The most important law attitude with which Ministry operated was a decision to build churches in Byzantine style. Although there were some exceptions in the field in cases when local residents built churches without any licence, this regulation was strictly respected. Nonfeasance of this regulation by the local architects was usually the reason to make the appropriate plan in Ministry. The plans of iconostases were controlled as well as the plans of churches. In the case of iconostases, Ministry approved only the plans which were completely in accordance with the style of the church in which they were to be made.

From the beginning of the ninth decade in Ministry of construction there was a breakthrough of new ideas and domination of architects, students of professor Teophil Hansen from Vienna, after who the work of this group was called hanzenatics. The most eminent of these architects was Svetozar Ivačković. His first planned church was Transfiguration church in Pančevo (Banat). After Ivačković, other Hansen students were employed in Ministry of construction. They were Jovan Ilkić and Dušan Živanović. The importance of Hansen's notes in the Serbian society was also pointed out by accepting Teophil Hansen into Serbian Learned Society.

Concept of Byzantine style, which Ivačković, Ilkić and Živanović applied in Serbia, comes from Hansen's lectures. They found a support for their idea in European architecture of historicism, of Rundbogen style. The concept of Byzantine style Hansen adopted during his stay in Greece where he was able to study Byzantine heritage. Hansen's concept of Byzantine architecture supported the buildings of the central plan with a cupola and a separate bell tower and facade which were polychromatically decorated. Serbian students adopted these notes and developed them in Serbian church architecture. They did not connect their church architecture to Serbian medieval models, but to the general principles of Byzantine models. The most representative buildings in the spirit of Hanzenatics are Ivačković's church in New cemetery in Belgrade, Ilkić's in Paracin, Živanović's in Kruševac and a church in Jagodina.

Work and great influence of the Hansens lasted till Serbian-Byzantine style appeared. The most important influence of Hanzenatics to church architecture was reflected in interrupting former practice of building churches. Former churches with bell towers

were interpreted as Catholic and completely inappropriate for the needs of Serbian church. This led to many conflicts between Ministry of construction and customers of the plans. The influence of Belgrade Cathedral was still great and it represented a model of an Orthodox temple. Such churches were, after all, cheaper to build, compared to the churches with the separate bell tower, the building of which cost almost as much as building of the church itself. In breaking off the former church building practice, the appropriate offer of plans for churches was necessary. This caused making the type plans which were classified not only according to forms, but also according to the size of the space and cost of building. In this way, the customers were left a possibility to choose within the allowed architectural shapes.

At the same time with the changes in the state politics, there was a change in church architecture. Leaning on national past in ideology of Serbian rulers made it possible to build and study the national style in architecture. Valtrović and Milutinović's research, resulted in interest of young Serbian architects to apply the experience from the past to contemporary church architecture.

The architecture of «Morava school» was also used as a model of Serbian-Byzantine style. The most representative medieval church was found in Kalenć, the plan of which was famous for the drawing by Andra Stefanović from 'Serbian Technical Magazine'. According exactly to the solution close to Stefanović's drawing, one of the first churches of Serbian-Byzantine style was built. It is the church of the monastery Kaona. This solution was accepted, abandoning former practice, by an architect of Ministry of construction, student of Teophil Hansen, Dušan Živanović. In relation to former ruling practice of building churches in the spirit of Hellenism, Serbian-Byzantine style changed the form of church architecture. The base of the church is in a shape of trikonchos with a cupola over the central part. Such practice imitated the shapes of medieval architecture and was completely appropriate for the political development in Serbia. New ideas on Serbian-Byzantine style appeared after the year of 1903. The need to plan more monumental churches was pointed out then. This, certainly, demanded deviation from the former practice, imitation of Serbian medieval churches. Biddings for Oplenac and Sveti Sava's temple were exactly the reason for further development of Serbian-Byzantine style. Then there came expansion of medieval models and compiling the architectural elements, as well as criticism of practice of imitation. The most representative church which had been built in the kingdom was really an example of this practice. It is a mausoleum in Oplenac which was planned by Konstantin Jov. Jovanović. With Oplenac, a successful use of this approach was carried out in the plan for the churches in Lapovo and Mladenovac. There we can find a complete union of modern architectural trends and medieval models.

Church painting and architecture in the Kingdom of Serbia was conditioned by general social trends. In the Kingdom of Serbia, there were clearly stated demands for expressing a special national character in the church visual culture. Thanks to the Balkan wars and World War I, the conditions of political, social and cultural life in Serbia changed. That is why former state, church, social and idea frames of the church art of the Kingdom of Serbia, ended.

ПОГОВОР

Књига која се налази пред читаоцима представља измењену и допуњену верзију магистарског рада «Црквено сликарство и градитељство у Краљевини Србији», одбрањеног на Филозофском факултету у Београду 1995. Издавање ове књиге пратиле су бројне тешкоће, које су првенствено биле условљене временом у коме је она била писана.

Процес писања, штампања и приређивања за штампу пратила је помоћ моје породице, пријатеља и колега. Срдачно се захваљујем рецензентима проф. др Мирославу Тимотијевићу и проф. др Александру Кадијевићу. На изузетној помоћи се захваљујем колегиници Јелени Межински, колегама Игору Борозану и Мирославу Лазићу, библиотекарима Одељења за историју уметности, Народног музеја у Београду, и библиотеке Српске православне патријаршије, радницима Архива Србије, Катедри за историју уметности новог века Филозофског факултета у Београду, колегиници Ани Столић, Историјском музеју Србије и Ирени Зарић. Могућност истраживања и припреме за штампу била је остварена и сарадњом са свештенством и монаштвом епархија Браничевске, Врањске, Нишке, Тимочке и Шумадијске Српске православне цркве, којима се срдачно захваљујем. Током година рада на издавању књиге подршку су ми пружили Драгиша Јовановић, Михајло Васић и Никола Будимир, као и проф. Владимир Шолаја, кога се сећам са изузетним поштовањем. Посебну захвалност дугујем Министарству за науку Републике Србије које је суфинансирало издавање ове књиге.

ОДАБРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- E. Amiot-Saulnier, *La Peinture religieuse en France 1873-1879*, Musée d'Orsay, Paris 2007.
- K. Andrews, *The Nazarens*, Oxford 1964.
- Art History, *Aesthetics, Visual Studies*, ed. by M. A. Holly-K. Moxey, Sterling and Francine Clark Art Institute 2002.
- The Art Historian, *National Traditions and Institutional Practice*, ed. by M. F. Zimmermann, Sterling and Francine Clark Art Institute 2003.
- С. Богдановић, *Православности у српском црквеном живопису*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 9, (Нови Сад 1973), 229-241.
- С. Богдановић, *Михаило Валићровић*, Свеске 1, (Београд 1977), 4-6.
- С. Богдановић, *Драјуџин Милуџиновић*, Свеске 2, (Београд 1977), 5-8.
- С. Богдановић, *Михаило Валићровић и Драјуџин Милуџиновић као исцртаживачи српских сликарина*, у: Излози Српског ученог друштва, Београд 1978,...
- Е. А. Бориснова, *Русска архивекскурза вијорој љоловин XIX века*, Москва 1979.
- И. Борозан, *Сјоменик краљу Милану у Бурлини*, Лесковачки зборник XLVII, (Лесковац 2007),
- F. Büttner, *die klugen und törichten Jungfrauen im 19 Jahrhundert, Zur religiösen Bildkunst der Nazarener*, Staedel Jahrbuch, n. f. 7, (München 1979), 207-230.
- М. Валтровић, *Иконостас нишке цркве*, Стражилово 10, (Нови Сад 1886), 333-336.
- М. Валтровић, *Слике Ђорђа Крсћића за нишку цркву*, Стражилово 31, (Нови Сад 1886), 1037-1042.
- М. Валтровић, *Православности у данашњем црквеном живопису*, Београд 1886.
- М. Валтровић, *Православље у данашњем живопису у Србији*, Београд 1887.
- М. Валтровић, *Умешности код Срба*, Бранково коло 14-15, (Сремски Карловци 1906), 460-470.
- П. Васић, *Сликарска породица Марковић*, Зборник радова Народног музеја VII, (Чачак 1976),
- Б. Вујовић, *Црквени сјоменици на ширем љодручју града Београда*, Београд 1973.
- Ј. Вучковић, *Главнији моменти из историје хришћанске сликарства*, Задар 1890.
- П. Гагулић, *Велики нишки саборни храм*, Прокупље 1961.
- S. Germer, *Die rückblickende Erfindung der Nationen durch die Kunst*, у: Mythen der Nationen: ein europäisches Panorama, hrsg. von M. Flacke, München-Berlin: Koehler und Amelang 1998, 33-52.
- С. Дечанац, *Владалац и народ*, Београд 1897.
- Ст. М. Димитријевић, *Сјоменица нишке Саборне цркве*, Ниш 1894.

- М. Р. Driskel, *Representing Belief: Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*, The Pennsylvania State University 1992.
- М. Droste, *Das Fresko als Idee: zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert*, Münster 1980.
- Љ. Дурковић-Јакшић, *Ејиској жички Сава Дечанац и његов њрејлед Жичке ејархије 1892-1896*, Краљево 1989.
- Д. Бурић-Замоло, *Градињели Београда 1815-1914*, Београд 1981.
- Д. Живојиновић, *Краљ Пејтар I Карађорђевић*, Београд 1988.
- Д. Живојиновић, *Краљ Пејтар I Карађорђевић 2*, Београд 1990.
- Зборник ѡравила, уредаба и наредба Архијерејској сабора Православне срјске цркве у Краљевини Срдији (1839-1900)*, Београд 1900.
- Т. Ивановић, *Црква Светио Арханђела Гаврила у Аранђеловцу*, Аранђеловац 2004.
- С. Ивачковић, *Црква у селу Гунцаји*, Српски технички лист 5, (Београд 1893), 109-110.
- С. Ивачковић, *Црква у селу Расници*, Српски технички лист 2; 3, (Београд 1894), 25-27; 47-50.
- С. Ивачковић, *Црква у селу Жлни*, Српски технички лист 1, (Београд 1894), 93-96.
- С. Ивачковић, *Оновљена црква у селу Јарушици*, Српски технички лист 5, (Београд 1894), 93-96.
- С. Ивачковић, *Црква на Новоме тробљу у Београду*, Српски технички лист 3, (Београд 1895), 93-96.
- Историјска делешка важнијих манастира и цркава нишке ејархије*, Глас, црквени календар са шематизмом нишке епархије за годину 1900, Ниш 1899.
- М. Јовановић, *Срјски уметници у Италији у XIX веку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 12, (Нови Сад 1976), 181-196.
- М. Јовановић, *Срјска ликовна уметност и Русија крајем XIX и ѡчетком XX века*, Саопштења XV, (Београд 1983), 119-126.
- М. Јовановић, *Теодил Ханзен, «ханзенатика» и Ханзенови срјски ученици*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 21, (Нови Сад 1985), ...
- М. Јовановић, *Срјско црквено сликарство и градињелство новије доба*, Београд-Крагујевац 1987.
- А. Кадијевић, *Један век ѡражења националној стици у срјској архитектури (средина XIX- средина XX века)*, Београд 1997.
- А. Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма (19-20. век)*, Београд 2005.
- Ф. Каниц, *Срдија, земља и стиановниство*, 1-2, Београд 1985.
- М. Кашанин, *О Рафаилу Момчиловићу*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 2, (Нови Сад 1966),
- Е. И. Кириенко, *Русска архитектура 1830-1910-х годов*, Москва 1978.
- М. Коларић, *Досликавање иконосјаса Саборне цркве у Нишу*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 11, (Нови Сад 1975), 317-327.
- М. Коларић, *Нејознајо о јознајом*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 15, (Нови Сад 1979), 395-398.

- Ђ. Крстић, *Неколико речи као одговор і. Стивану Тодоровићу*, Београд 1887.
 Н. Кусовац, *Ђорђе Крстић*, Крагујевац 1978.
- Д. Т. Леко, *Скице за нову цркву у Тојоли*, Дело, (Београд 1904), 271-280.
 Н. Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Primus Verlag: 2005.
- Н. Макуљевић, *Гроб Мишројолића Михаила у београдској Саборној цркви*,
 Годишњак града Београда XL-XLI, (Београд 1993-1994), 141-146.
- Н. Макуљевић, *Прилоі познавању сликаних програма владарских програма у Србији
 (1804-1914)*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе
 Србије XXVII-XXVIII, (Београд 1995-1996), 229-236.
- Н. Макуљевић, *Реформа црквене уметности у југоисточној Србији после 1878*,
 Лесковачки зборник XXXVII, (Лесковац 1997), 35-59.
- Н. Макуљевић, *Путовања Милана Миловановића по Старој Србији, Македонији и
 Светој Гори 1907-1910*, Лесковачки зборник XXXIX, (Лесковац 1999), 107-116.
- Н. Макуљевић, *Однос Србије и Хиландара у XIX веку*, Студија из културне
 историје, у: Осам векова Хиландара, Београд 2000, 139-152.
- Н. Макуљевић, *Средњовековне теме у српском црквеном сликарству XIX века*, у:
 Поствизантијска уметност на Балкану, том I, Зборник за ликовне уметности
 Матице Српске 32-33, (Нови Сад 2003), 193-211.
- Н. Макуљевић, *Иконопис Врањске епархије 1820-1940*, у: Иконопис Врањске епархије,
 приред. М. Тимотијевић – Н.Макуљевић, Београд-Врање 2005, 9-48.
- Н. Макуљевић, *Црква Светој Архангела Гаврила у Великом Градишту*, Велико
 Градиште 2006.
- Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске
 визуелне културе у служби нације*, Београд 2006.
- Ч. Марјановић, *Црква ћараћинска*, Глас 3; 4; 7; 8; 9; (Ниш 1899), 64-68; 85-88; 167-168;
 193-196; 214-217.
- Ј. Милићевић, *Развој настава архитектуре на високим школама у Србији*, Зборник
 Филозофског факултета XIII-1, (Београд 1973), 169-239.
- Митрополит Михаило, *Православна Српска црква у Краљевини Србији*, Београд
 1895.
- Љ. Мишковић-Прелевић, *Рад Драујина Милутиновића о Михаила Валтровића
 на снимању средњовековних споменика у Србији*, у: Излози Српског ученог
 друштва, Београд 1978.
- Б. Несторовић, *Прејед споменика архитектуре у Србији XIX века*, Саопштења X,
 (Београд 1974), 141-168.
- Н. Несторовић, *Грађевине и архитектури у Београду прошлој столећа*, Београд 1937.
- В. S. Nikolewitsch, *Die kirchliche Architektur der Serben im Mittelalter*, Belgrad 1902.
- Б. Николајевић, *О српској црквеној архитектуре у средњем веку*, Београд 1905.
- Б. С. Николајевић, *Ликови српских владалаца, један предлој Српској академији
 наука*, Бранково коло 16-17, (Сремски Карловци 1907), 447-432.
- Б. Николајевић, *Из минулих дана, сећања и документи*, Београд 1986.
- А. Николовски, *Македонскије зографи од крајој на XIX и почетокој на XX век*,
 Андонов, Зографски и Вангеловик, Скопје 1984.

- Пегесејтојојошњица сликарској рада Сјевана Тодоровића*, Бранково коло 26, (Сремски Карловци 1900), 807.
- Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965.
- Л. Павловић, *Коришћење култи св. Сјефана Првовенчаног у XIX веку у јолишчкe сврхе*, Неки споменици културе III, Смедерево 1964, 65-89.
- А. Пајевић, *Мала споменница са јейсјојојошњице славе видовданске у Крушевцу и мирјомазања краља Александра у Жичи*, Нови Сад 1889.
- V. Petrović, *Živko Jugović*, Narodna enciklopedija srpsko-hrvatsko-slovenačka II, Zagreb 1929, 201-202.
- V. Petrović, *Krstić Djordje*, Narodna enciklopedija srpsko-hrvatsko-slovenačka III, Zagreb 1929, 536-537.
- V. Petrović, *Paško Vučetić*, Narodna enciklopedija srpsko-hrvatsko-slovenačka IV, Zagreb 1929, 1169-1170.
- Привајни живој код Срба у деветнаестом веку*, приредили А. Столић-Н. Макуљевић, Београд 2006.
- П. Пузовић, *Никанор Ручић, ейској жички (1886-1889)*, у: Рудо поље- Карановац- Краљево, Београд-Краљево 2000, 215-231.
- У. Рајчевић, *Мийројолиј Михаило и школовање српских сликара у Русији*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 19, (Нови Сад 1983), 263-273.
- У. Рајчевић, *Како су се школовали српски уметници у Русији с краја XIX века*, Свеске 14, (Београд 1983), 87-101.
- У. Рајчевић, *Рафаило Момчиловић*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 20, (Нови Сад 1984), 126-134.
- У. Рајчевић, *Сликар Милушин Бл. Марковић*, Саопштења XVII, (Београд 1985), 215-234.
- У. Рајчевић, *Насјас Томић живојисац*, Багдала год. XXVIII, јул-август, (крушевац 1986), 328-329.
- У. Рајчевић, *Сликарска јородица Марковић из Књажевца*, Зборник радова Народног музеја XIII-2, (Београд 1987), 151-180.
- Religion Macht Kunst . Die Nazarener*, Hrsg. von M. Hollein-C.Steinle, Ausst.-Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt 2005.
- Н. Ружичић, *Номоканон српске цркве*, Београд 1882.
- Н. Симић, *Два јредлоја Мийројолијја Михаила*, Гласник Српске православне цркве 5, (Београд 1958), 5-13.
- А. Стевановић, *Скице за нову цркву у Тојоли*, Српски књижевни гласник књ. 12, св. 2; 3; 5, (Београд 1904), 788-796; 865-873; 1025-1031.
- С. Стојановић, *Српски неимар*, Београд 1912.
- А. Столић, *Краљица Драја*, Београд 2000.
- R. Schoch, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1975.
- М. Тимотијевић, *Релијозна слика као истјоријска истјина*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе XXXIV, (Београд 2003), 361-388.
- С. Тодоровић, *Ојовор ј. Михаилу Валјировићу*, Београд 1887.

ОДАБРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- С. Тодоровић, *Аудиобиографија*, Нови Сад 1951.
- Л. Трифуновић, *Српска ликовна кријтика*, Београд 1967.
- D. L. Unowsky, *The pomp and politics of patriotism: imperial celebrations in Habsburg Austria 1848-1916*, Purdue University Press 2005.
- Философия русскоїо религиозноїо искуссїва*, состав. Н.К. Гавршин, Москва 1993.
- T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois, Artists and Politics in France 1848-1851*, Thames and Hudson 1988.
- Цркве ойшїїине Жабари*, приредили М. Лазић- И. Борозан, Жабари 2004.
- Црквено доїословље*, Београд 1860.
- М. Шаkota, *Сїуденичка ризница*, Београд 1988.
- Ж. Шкаламера, *Однова «срїскої сїїила» у архиїекїїури*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 5, (Нови Сад 1969), 191-232.

РЕГИСТАР

Именски

- Аврамовић, Димитрије
Александар II
Александровић Љубомир
Алексић Стеван
Алиmpiћ Ранко
Amiot-Saulnier E.
Анастасијевић Драгутин
Анастасијевић Миша
Анатолиј
Ангелина (Анђелина)
Андонов Папрадишки Димитрије
Андрејевић Андреј
Андрејевић Димитрије
Andrews K.
Анђелковић Раденко
Антоније архимандрит (старешина Сергијске лавре)
Арсеније архиепископ
Арсеније први
Арсеније други архиепископ српски
Арсеније кнез
Андреа, Доменико д'
Бан Митрофан
Батаковић Д.
Becker T.
Белимарковић породица
Бенц А. Н.
Богдановић С.
Богдановић М.
Божих Н.Д.
Божих С.
Божих Саватије
Боле Херман
Босе
Борисављевић Михаило
Бошковић Ђ.
Борисова А.
Борозан Игор
Борић Тијана
Böcklin Arnold
Брјулов К.П.
Бруни А.
Бугарски Александар
Буквић Сима
Busch W.
Буџароски Теофан Исаиловић
Büttner F.
Вајферт Ђорђе
Валдмилер
Валтровић Михаило
Валић Љ.
Ванђеловић Коста
Васа Ђакон
Васиљевић Зафир
Васић Милоје
Васић П.
Васњецов Виктор
Веселић Јосиф
Визелмајер
Винкелман
Виктор бугарски егзархијски владика
Vischer Friedrich Theodor
Вићентије епископ
Војводић М.
Врбашки М.
Врубел
Вујић Мелентије
Вујовић Б.
Вујовић С.
Вучетић Пашко
Вучковић Јован
Вучковић Р.
Гаврил архимандрит
Гаврјушин Н.К.
Germer S.
Георгиевски М.
Гиз Херцог де
Гурлит Корнелије

РЕГИСТАР

- Греј К.
 Грујић В.
 Грујић М.
 Дамјанов Андреј
 Данило архиепископ српски
 Деларош Пол (Delarosche P.)
 Дечанац Сава
 Дечански Стефан? (да ли треба? Драгутин,
 душан)
 Дидрон М. (Didron M.)
 Димитрије епископ нишки
 Димитрије митрополит
 Димитријевић Сава
 Димитријевић Ст. М.
 Дионисије из Фурне
 Дирер
 Дис Владислав Петковић
 Димиресковић – Папацулић Д.
 Доброљуб П. (игуман Филарет)
 Доменико Андреја
 Доментијан протосинђел
 Доре Гистав (Doré Gustave)
 Driskel P.
 Droste M.
 Дунђерски (капела)
 Дурковић – Јакшић Љ.
 Дучић Нићифор
 Ђорђевић Д.
 Ђорђевић Драгутин
 Ђурић–Замоло Д.
 Ђурковић–Јакшић Љ.
 Жефаровић Христифор
 Живановић Душан
 Живановић Ж.
 Живковић Васа
 Живковић С.
 Живоиновић Д.
 Жирарде Р.
 Зајц Антон
 Зарић И.
 Здравковић И.
 Zimmermann M. F.
 Зографски Ђорђе
 Зорић Светозар
 Ивановић Т.
 Иванович Каминин Степан
 Ивачковић Светозар
 Илић Драгутин Ј.
 Илкић Јован
 Инкиостри Драгутин
- Инокентије митрополит нишки (Јаков
 Павловић)
 Исаиловић Буџароски Теофан
 Јаковљевић З.
 Јероним епископ нишки
 Јоаникије II патријарх српски
 Јовановић Анастас
 Јовановић Катарина
 Јовановић Коста Ј.
 Јовановић М.
 Јовановић Михаило митрополит
 Јовановић Паја
 Јовановић С.
 Јосиповић Коста
 Југовић Живко
 Кадијевић А. (Kadijević A.)
 Каниц Феликс (Kanitz F.)
 Капетановић Милан
 Карађорђевић Александар
 Карађорђевић Божидар
 Карађорђевић Персида
 Карађорђевић Петар I
 Карјер
 Каролсфелд Јулиус Шнор фон (Carolsfeld J.
 Schnorr von)
 Касапова Е.
 Катанић Марко Ђ.
 Кашанин М.
 Кириенко И.
 Коларић М. (Kolaric M.)
 Константиновић Христа Хаџи
 Костић М.
 Kohle H.
 Краљевић Марко
 Крамској Иван
 Краут В.
 Крстић Ђорђе
 Крцалић Лазар
 Крцалић Олга
 Кузмин
 Кулић Благоје
 Курговић Јосиф
 Кусовац Н.
 Лазар кнез
 Лазаревић Н.
 Lazarević P.
 Лазић М.
 Лајбл
 Lange G.
 Леко Димитрије

РЕГИСТАР

Лесинг		Михајловна Јелена
Лефц Лудвик (Löfftz Ludwig von)		Мишић Б.
Liesheim Otto		Мишковић–Прелевић Љ.
Линденшмит	Вилхелм (Wilhelm)	Mollinger K.
Lindenschmidt)		Момчиловић Рафаило
Лисхајм Ото		Мохеу К.
Locher H.		Мраовић Теодосије (митрополит)
Лукачеко Никола		Мурат Марко
Лукић–Цветић М.		Муфтински Трајко
Lucie–Smith E.		Краљица Наталија (пребаци)
Maguire H.		Начић Јелисавета
Mai E.		Неволе Јан
Mai P.		Недић Љубомир
Макс Габријел (Max Gabriel von)		Ненадовић Љуба (+Љ.П.)
Максим архиепископ српски (царица Милева,		Несторовић Б.
Милица, Мара)		Несторовић Никола
Макуљевић Н.		Неф Т. А.
Малетић Ђорђе		Никанор епископ нишки; Никанор епископ
Марес Ханс фон (Marées Hans von)		жички (Никола Ружичић) (+)
Марјановић Т.		Николајевић Божа (+ Николајевић Б. ;
Марјановић Ч.		Nikolajewitsch B. S.)
Марковић Витомир		Николајевић Светомир (+)
Марковић Димитрије		Николић Владимир
Марковић Милија		Николић Петар
Марковић Милисав		Николић И.
Марковић Милутин (Бл.)		Николовски А.
Марковић Никола		Никонова И.
Марковић Светозар		Новаковић Јоца
Марковић Тоша		Новаковић Стојан
Машић Никола		Novotny F.
Медаковић Д.		Новчић С.
Мелентије епископ тимочки		Ножинић О.
Менцел		Нушић Бранислав
Мијатовић Чедомиљ (Mijatovich C.?)		Њестеров
Мије Габријел (Millet G.)		Обреновић Александар
Микешин		Обреновић Драга
Милаш Никодим		Обреновић Душан
Милеуснић С.		Обреновић Милан
Милинковић М.		Обреновић Милош
Милићевић Ј.		Обреновић Михаило
Милићевић Милан Ђ. (+)		Обреновић Наталија
Миловановић М. А.		Овербек Фридрих
Миловановић Ђорђе (Ђока)		Павловић Димитрије
Миловановић Милан		Павловић Иван
Милутиновић Драгутин (+)		Павловић Јаков
Милутиновић Сарајлија Сима		Павловић Л.
Минић М. С.		Pavlović S. K.
Мирковић Л.		Пајевић А.
Митровић Ч.		Палавестра П.
Михаиловић Риста		Парланд А. А.

РЕГИСТАР

- Пејић С.
 Пеладон Сар
 Перовић Л.
 Петар Велики
 Петар митрополит
 Петковић Владимир
 Петковић Владислав
 Петровић В.
 Петровић Вељко
 Петровић Драгиња
 Петровић Карађорђе
 Петровић Лазар Р.
 Петровић Н.
 Петровић Станојле
 Пиглхајн Бруно (Piglhein Bruno)
 Пилоти Карл (Piloty C. T. von???)
 Rochat G.
 Покришкин
 Померанцев А. Н.
 Попов Ч.
 Поповић А. М.
 Поповић Б.
 Поповић Владимир
 Поповић Евстатије
 Поповић Пера
 Предић М.
 Предић Урош
 Преображенски М. Т.
 Првовенчани Стефан
 Прокоповић Теофан
 Пузовић П.
 Пусен (Roussin N.)
 Путник Ђока (Putnik Đoka)
 Радонић Новак
 Радоњић Сава
 Рајевска Марија
 Рајевски Николај
 Рајић Д.
 Рајчевић У.
 Рал Карл
 Раносовић Петар
 Рафаело
 Рибера (Ribera J. de)
 Ригл Херман (Riegel Herman ; Riegel H.)
 Ringhausen G.
 Ристић Љ. П.
 Росети Данте Габриел
 Рубенс (Rubens Peter Paul)
 Руварац Иларион
 Рувидић Милорад
 Рувидић Михаило
 Рувидић Рајко
 Ружичић Н. (има већ под Н)
 Самарџић Р.
 Сандер Емануел
 Schieder M.
 Schoch R.
 Секулић Јован
 Симић–Миловановић З.
 Симић Н.
 Симић Павле
 Синђелић
 Скерлић Ј.
 Слијепчевић Ђ.
 Smith A. D.
 Спиридоновић М.
 Срејовић Д.
 Стајевић Никола
 Станојевић Јован
 Станојевић Ст. (Stanojević S.)
 Stevović I.
 Steinle C.
 Степановић Драгутин
 Стефановић Андра (А.)
 Стефановић М.
 Стефановић Настас
 Стојановић Павле
 Стојановић Светозар (Стојановић С.?)
 Стојковић Драгољуб
 Столић А.
 Столица Р.
 Султанов Н. В.
 Суцелов В. В.
 Таназевић Бранко (Таназевић Б.)
 Тарасенко О. А.
 Теогнос јеромонах
 Тимотијевић М.
 Тителбах Стојан
 Тодоровић Н.
 Тодоровић Пера (Тодоровић П.)
 Тодоровић Полексија
 Тодоровић Стева (Тодоровић С.)
 Толстој И. И.
 Томић Настас
 Томоски К.
 Тошић Д.
 Трандафилка Марија
 Tržeschtik L.
 Trier E.
 Трифуновић Л.

РЕГИСТАР

Трифуновић М.
Ђурчић Стеван (Ђурчић С.)
Убавкић Петар
Unowsky D. L.
Урош цар
Унгер Фридрих Вилхелм (Unger F. W.?)
Фајл браћа
Фантен–Латура
Ферстер Лудвиг
Ферстер Макс
Ficker F.
Фирих Јозеф
Фирмилијан архимандрит
Flacke M.
Fleckner U.
Фојербах Анселм (Feuerbach Anselm)
Führich Joseph von
Hamilton G.
Ханзен Теофил
Hartmann W.
Haskell F.
Haussner R.
Хацијева Алексијевска Ј.
Хлебњиков
Hollein M.
Holly M. A.
Хофман Карла
Hübsch H.
Carolsfeld Julius Schnorr von
Carriere M.
Clark J.
Cornelius Peter
Чокрљан Јован
Чортановић Павле
Џаџић П.
Шаван Пиви де
Шакота М.
Шафарик Јанко
Шебјујев В. К.
Шелмић Л.
Шилак Милан С.
Шилер
Шипка–Ергелашев З.
Шкаламера Ж.
Шљивић Петар
Шнор
Шраудолф (Schraudolph Johann von)
Штиљановић Стефан
Штриговски Јозеф
Штук Франц фон

Wagner M.
Wagner–Rieger R.
Weiss P.

Географски

Азања
Алексинац
Аранђеловац
Аустро–Угарска
Бадњевац
Бајина Башта
Баћевац
Београд
Берлин
Беч
Бијариц
Божевац
Бор
Бресница
Буково, манастир
Вајуга
Ваљево
Велика Врбица
Велика Крсна
Велике Пчелице
Велико Градиште
Висбаден
Витлејм
Власотинце
Влашка
Влашка, село
Вратна
Враћевшница, манастир
Врдник, манастир
Врњачка бања
Вујан, манастир
Глоговица
Горњи Адровац
Горња Добриња
Горња Студена
Горњак
Грабовица
Гретег
Гроцка
Гунцати
Дебар
Дечани, манастир

РЕГИСТАР

Добра	Москва
Добриња	Неготин
Дорћол	Нови Адибеговац
Дрезден	Ниш
Дрен	Опленац
Дубона	Османска империја
Ђунис	Панчево
Жабари	Параћин
Железник	Париз
Жича, манастир	Петница
Жлна	Петровац на Млави
Засавица	Петроград
Звечане	Пожаревац
Италија	Породин
Јагодина	Раваница, манастир
Јарушица	Радевља
Јасеница	Радујевац
Јелашница	Ракинац
Јовац	Расина
Каленић, манастир	Расница
Каона, манастир	Ратаје
Карлсруе	Рача
Кијев	Рибница
Кладушница	Рудна Глава
Кличевац	Рудник
Књажевац	Русија
Концељ	Салаш
Копорин, манастир	Самоков
Крагујевац	Света гора
Краљево	Света земља
Крушевац	Сењски рудник
Крушедол, манастир	Сер
Кувеждин, манастир	Сибница
Кузмин	Сип
Куршумлија	Сићево
Кучево	Скобаљ
Лазарица, црква	Скопље
Лапово	Смедерево
Лесковац	Смедеревска Паланка
Лозовик	Смољинац
Љубић	Србија
Љубостиња, манастир	Стара Србија
Македонија	Стари Адибеговац
Мало Црниће	Старо село
Манасија, манастир	Студеница, манастир
Манастирица	Сурдулица
Минхен	Тимочка епархија
Михајловац	Товарник
Младеновац	Топола
Мозгово	Трстеник

РЕГИСТАР

Ђурлине
Уровица
Хајделберг
Хиландар, манастир
Цариград
Цирих
Чајетина
Чокина
Чортановић Павле
Чуруг
Џ
Шакога М.
Швајцарска
Шелмић Л.
Шљивић Петар
Шид
Шилак С. Милан
Штип

