

Ана Д. Косић

Универзитет у Београду, Филозофски факултет,
Одељење за историју уметности
anchikostic@gmail.com

Оригинални научни рад
Примљен: 7.9.2021.
Прихваћен: 16.5.2022.

РАД СЛИКАРА АКСЕНТИЈА ЈАНКОВИЋА ИЗ ВРШЦА У СРБИЈИ КНЕЗА МИЛОША ОБРЕНОВИЋА*

Апстракт: Аксентије Јанковић из Вршца један је од првих уметника неокласицистичког опредељења који је прешао у Србију после Другог српског устанка покушавајући да у њој нађе ухлебљење. Након што је на пребегујућу Вука Караџића дошао у Србију 1824. године ради портрета кнеза Милоша Обреновића и чланова његове породице, имао је намеру да се бави и црквеним сликарством. Успостављена сарадња са кнезом Милошем, осим осликавања иконостаса за цркву у Пожаревцу и две иконе за цркву у Крагујевцу, није сликару донела полове којима се надао у домену црквеног сликарства. Сачувани подаци сведоче да је Јанковић желео да ради и иконостас цркве у Свилајци, но до реализације тог посла није дошло. Јанковићево религиозно сликарство, које је следило неокласицистичку ликовну поезију и нове теолошке ириситивне верске слици, није одговарало кнезу Милошу Обреновићу и црквеним властима ни са естетског, ни са догматског становишта. Немајући подршку владајућих и црквених кругова у Србији за бављење црквеним сликарством, којим је током пређе деценије XIX века још увек доминирао зографски модел иконописа, Јанковић не наставља рад у Србији. Малобројна његова остварења начињена у Србији делом су већ неопознато изгубљена, а две иконе из Спаше крагујевачке цркве налазе се у лошем стању и дислоциране су. Циљ овог рада реконструкција дела Аксентије Јанковића у Србији како би се разумевањем допринео овог сликара добила што боља слика о токовима црквеног сликарства који су обележили претходне деценије XIX века.

Кључне речи: Аксентије Јанковић, црквено сликарство, кнез Милош Обреновић, црква у Крагујевцу, црква у Пожаревцу

После устанака против Османског царства (1804–1815), у Србији под кнезом Милошем Обреновићем наступа период дипломатских преговора са Портом, који за циљ имају успостављање мира, економске стабилности, добијање права на аутономну кнежевину и сопствену црквену организацију унутар ње.¹ Паралелно са

* Рад је настао у оквиру пројекта *Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба* (бр. 177001), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Љушић 2008: 61–118; Пузовић 2018: 81–89.

Ana D. Kostić

University of Belgrade, Faculty of Philosophy,
History of Art Department

WORK OF PAINTER AKSENTIJE JANKOVIĆ FROM VRŠAC IN THE SERBIA OF PRINCE MILOŠ OBRENOVIĆ*

Abstract: Aksentije Janković from Vršac is one of the first artists of the Neo-Classical affiliation who moved to Serbia after the Second Serbian Uprising trying to find his bread and butter there. Having arrived in Serbia in 1824 at the recommendation of Vuk Stefanović Karadžić, in order to do the portraits of Prince Miloš Obrenović and members of his family, he also had intention to work on ecclesiastical painting. Apart from the iconostasis for a church in Požarevac and two icons for a church in Kragujevac, the established cooperation with Prince Miloš did not bring work to the painter in the domain of ecclesiastical painting which he hoped to get. The preserved data show that Janković also wanted to do the iconostasis for a church in Svilajnac, but this commission never took place. Janković's religious painting that followed the Neo-Classical artistic poetics and a new theological approach to the religious painting did not suit Prince Miloš Obrenović and the church authorities either from the aesthetic or from the dogmatic point of view. Not having the necessary support from the ruling and church circles in Serbia for his work on the ecclesiastical painting, which during the third decade of the 19th century was still dominated by the zoograph icono-painting model, Janković did not continue with his work in Serbia. The few works of his created in Serbia have already in part been irrevocably lost, while two icons from the Old Church in Kragujevac are in a very poor state and have been dislocated. For this reason, the goal of this paper is to reconstruct the work of Aksentije Janković in Serbia in order to get an as complete picture as possible about the trends in the ecclesiastical painting that marked the period of the third decade of the 19th century through the contribution of this painter.

Key words: Aksentije Janković, ecclesiastical painting, Prince Miloš Obrenović, church in Kragujevac, church in Požarevac

After the uprisings against the Ottoman Empire (1804–1815), under the rule of Prince Miloš Obrenović there came a period in Serbia during which there were negotiations with the Porte with the goal to establish peace and economic stability, and acquire rights for the autonomous Principality and its own church organisation within it.¹ Parallel

* The paper has been prepared within the scope of the project *Depictions of the identity in the arts and in the verbal and visual culture of the new times* (no. 177001), financed by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

¹ Љушић 2008: 61–118; Пузовић 2018: 81–89.

дипломатским активностима одвијали су се процеси изградње институција српске власти, обнове постојећих и изградње нових парохиских храмова и манастира на ослобођеној српској територији.² Постепено се формира нова, устаничка елита, коју чине локални кнезови, богате занатлије, трговци, свештеници и чиновници. Нова елита српског друштва креира, прихватајући одређене елементе европске грађанске културе, другачији културни модел од онога који је наслеђен из Османског царства.³ Овај социјални слој постаје главни носилац патронажног механизма у Кнежевини Србији, исказујући посредством уметности и визуелне културе свој друштвени и економски статус. Са стварањем нових политичких, социјалних, економских и културних оквира после Другог српског устанка (1815), у Србији долази до повољнијих услова за градитељски и уметнички замах. Привучени бројним могућностима за добијање посла, на територију Србије постепено долазе многобројни градитељи и сликари из разних крајева Балкана који су још били под османском влашћу – из Јужне и Старе Србије, Црне Горе, Македоније, Бугарске, Грчке, Босне и Херцеговине.⁴ У наведеном периоду у Кнежевину Србију такође долазе градитељи, инжењери и сликари са територије Аустријског царства.

Српски сликари из Аустријског царства долазе у Србију тежећи да добију послове преважно у домену портретног сликарства, које тада добија на значају у складу са новонасталим потребама водећег слоја тадашњег српског друштва.⁵ Уметничке везе са Србима из „прека“ имале су континуитет и у ранијем периоду, у време Првог и Другог српског устанка (1804–1815).⁶ Посебно је у том периоду била забележена графичка делатност, као и рад сликара Ивана и Стефана Гавриловића и Николе Апостоловића везан за осликавање српских устаничких застава.⁷ Међу првим сликарима који је са простора Аустријског царства по окончању Другог српског устанка дошао у Србију већ 1817. године био је Георгије Лацковић. Он је дошао у манастир Враћевшницу да уради портрет архиман-

² Вујовић 1986.

³ Макуљевић 2006: 38–45.

⁴ Костић 2016: 236–237, 370.

⁵ Вујовић 1986: 267–280.

⁶ Вујовић 1986: 226–237.

⁷ Љушић 2018: 279–284; Коларић 1960: 65–68.

to the diplomatic activities, there were also processes going on linked to the establishing of the institutions of the Serbian authority, restoration of the existing and construction of new parish churches and monasteries in the liberated Serbian territory.² Gradually, a new, uprising-based elite was established and it comprised local noblemen, wealthy craftsmen, merchants, clergy and administration officials. The new elite of the Serbian society created a different cultural model than the one inherited from the Ottoman Empire by accepting certain elements of the European urban culture.³ This social group became the main carrier of the patronage mechanism in the Principedom of Serbia, expressing their social and economic status through the arts and visual cultures. With the creation of new political, social, economic and cultural frameworks after the Second Serbian Uprising (1815), more favourable conditions for architectural and artistic impetus were generated in Serbia. Attracted by numerous possibilities related to the obtaining of commissions, gradually numerous architects and painters came to the territory of Serbia from different parts of the Balkans that were still under the Ottoman rule – from South and Old Serbia, Montenegro, Macedonia, Bulgaria, Greece, and Bosnia and Herzegovina.⁴ During this period, architects, engineers and painters from the territory of the Austrian Empire also came to the Principedom of Serbia.

Serbian painters from the Austrian Empire came to Serbia trying to get commissions primarily in the field of portrait painting that gained importance at the time in line with the newly-created needs of the leading class of the then Serbian society.⁵ The artistic ties with the Serbs from “the other side” had continuity in the earlier period as well, during the First and the Second Serbian Uprisings (1804–1815).⁶ This period was particularly marked by graphic art activity, as well as the work of painters Ivan and Stefan Gavrilović and Nikola Apostolović, linked to the painting of the Serbian uprising flags.⁷ Georgije Lacković was among the first painters to arrive in Serbia from the territory of the Austrian Empire, in 1817, after the completion of the Second Serbian Uprising. He came to the Monastery of Vračevšnica in order to do a portrait

² Вујовић 1986.

³ Макуљевић 2006: 38–45.

⁴ Костић 2016: 236–237, 370.

⁵ Вујовић 1986: 267–280.

⁶ Вујовић 1986: 226–237.

⁷ Љушић 2018: 279–284; Коларић 1960: 65–68.

дрита Мелентија Павловића, потоњег првог српског митрополита, и неколико икона за тај манастир.⁸ Двадесетих година XIX века на територију Србије из „прека“ долазе Никола Апостоловић, те Симеон и Арсеније Јакшић из Беле Цркве, који се успешно баве црквеним сликарством.⁹ Подстакнути повољнијим економским условима и потребама водећег слоја тадашњег српског друштва током треће деценије XIX века, сликари са територије Аустријског царства у све већем броју долазе у Кнежевину Србију како би радили портрете и по неки посао у домену црквеног сликарства. Године 1824. по позиву кнеза Милоша Обреновића из Новог Сада стиже сликар Павел Ђурковић да изради кнежеве портрете и портрете његове породице.¹⁰ Управо у то време у Србију је приспео и сликар Аксентије Јанковић из Вршца.

У досадашњој историографији о овом сликару и његовом раду у Србији мало се зна, а целокупан његов уметнички опус и допринос тек треба систематски истражити.¹¹ Аксентије Јанковић био је један од првих уметника образованих у духу актуелног средњоевропског сликарства.¹² Активно је стварао од друге до шесте деценије XIX века на тлу Аустријског царства. За собом је оставио неколико портрета богатијих суграђана из Вршца, међу којима се поједини данас чувају у Галерији Матице српске у Новом Саду (сл. 1), као и значајан број појединачних иконописних дела по српским, румунским и католичким црквама у Срему, Банату и Бачкој, те Барањи и Сентандреји.¹³ Познато је да је за манастир Рајиновац 1819. године израдио икону Богородице.¹⁴ Године 1851. јавља се као претплатник књиге *Путовање анахарзиса ѿ Грецији*.¹⁵ За цркву Светог Јована Златоустог

of Archimandrite Milentije Pavlović, subsequently the first Serbian Metropolitan, and several icons for that monastery.⁸ During the 1820s, Nikola Apostolović and Simeon and Arsenije Jakšić from Bela Crkva, who were successful in ecclesiastical painting, also came to the territory of Serbia from „the other side.“⁹ Encouraged by favourable economic conditions and the needs of the leading class of the then Serbian society, an increased number of painters came from the territory of the Austrian Empire to the Principedom of Serbia during the third decade of the 19th century in order to do portraits and a few other commissions in the field of ecclesiastical painting. In 1824, at the invitation of Prince Miloš Obrenović, Šavel Đurković came from Novi Sad in order to do the portraits of the prince and his family.¹⁰ It was precisely in this period that painter Aksentije Janković from Vršac also came to Serbia.

In the historiography so far, little is known about this painter and his work in Serbia, while his overall artistic opus and contribution is yet to be researched systematically.¹¹ Aksentije Janković was one of the first artists educated in the spirit of the current Central European painting arts.¹² He actively created on the territory of the Austrian Empire from the second to the sixth decade of the 19th century. He left behind several portraits of wealthier fellow townsmen from Vršac some of which are nowadays kept at the Gallery of Matica srpska in Novi Sad (fig. 1), as well as a significant number of different iconographic pieces found in Serbian, Romanian and Catholic churches around Sarmia, Banat and Bačka, as well as in Baranja and Szentendre.¹³ It is known that he painted the icon of the Mother of God for the Monastery of Rajinovac in 1819.¹⁴ In 1851, he appears as a subscriber to the book *Travels of Anacharsis the Younger in Greece*.¹⁵ He painted the

⁸ Вујић 1902: 140; Ђорђевић 1921: 9; Ђорђевић 1922: 153.

⁹ Васић 1966: 319–325; Коларић 1966: 140–141; Коларић 1965: 110; Вујовић 1986: 228–232, 235.

¹⁰ Ђорђевић 1921: 10; Коларић 1966: 162–163; Ђорђевић 1925: 14–15; Целебић 1969: 54; Вујовић 1986: 269–270.

¹¹ О Аксентију Јанковићу в. Коларић 1965: 113–114; Коларић 1966: 162–163; Коларић 1967: 28; Коларић 1967а: 84–85; Вујовић 1986: 246, 270–271; Радојевић 1988: 31; Ђорђевић 1921: 11; Ђорђевић 1922: 157; Врбашки 2009: 262–263. Уп. и Костић Ђекић 2018: 182–184; Лазих 2008: 42–44, 62–63; Лазих 2010: 289–291; Шелмић 1976: 9; Јовановић Чешка 2004: 341–343.

¹² Врбашки 2009: 262.

¹³ Врбашки 2009: 262.

¹⁴ Коларић 1965: 113.

¹⁵ Коларић 1965: 114.

⁸ Вујић 1902: 140; Ђорђевић 1921: 9; Ђорђевић 1922: 153.

⁹ Васић 1966: 319–325; Коларић 1966: 140–141; Коларић 1965: 110; Вујовић 1986: 228–232, 235.

¹⁰ Ђорђевић 1921: 10; Коларић 1966: 162–163; Ђорђевић 1925: 14–15; Целебић 1969: 54; Вујовић 1986: 269–270.

¹¹ О Аксентију Јанковићу: Коларић 1965: 113–114; Коларић 1966: 162–163; Коларић 1967: 28; Коларић 1967а: 84–85; Вујовић 1986: 246, 270–271; Радојевић 1988: 31; Ђорђевић 1921: 11; Ђорђевић 1922: 157; Врбашки 2009: 262–263. Костић Ђекић 2018: 182–184; Лазих 2008: 42–44, 62–63; Лазих 2010: 289–291; Шелмић 1976: 9; Јовановић Чешка 2004: 341–343.

¹² Врбашки 2009: 262.

¹³ Врбашки 2009: 262.

¹⁴ Коларић 1965: 113.

¹⁵ Коларић 1965: 114.



1. Жена у зеленом, Аксентије Јанковић, око 1820,
Галерија Мајнице српске у Новом Саду 1833/637

1. *Woman in Green*, Aksentije Janković, c. 1820, Gallery
of Matica srpska in Novi Sad, 1833/637

у Павлишу код Вршца насликао је иконостас 1856. године, што је за сада његово последње датирано дело.¹⁶ Захваљујући преписци Вука Караџића, зна се да је Аксентије Јанковић насликао и портрет руског генерала Емануела.¹⁷ Себе је истицао као академског живописца, иако његово школовање на академији у Бечу још увек није потврђено.¹⁸

На основу сачуваних података познато је да је Јанковић најраније у Србију желео доћи већ 1822. године, будући да се писмом препоручивао ресавском кнезу Милосаву Здравковићу за осликавање иконостаса цркве у Свилајнцу и портретисање чланова његове породице.¹⁹ Данас је познато на основу теренских истраживања и архивске грађе да до склапања посла са Аксентијем Јанковићем за потребе осликавања иконостаса свилајначке цркве није дошло.²⁰ Потом се Јанковић обраћа писмом 30. јула 1823. године Вуку Стефановићу Караџићу, са којим је био у пријатељским односима, с молбом да га писмено препоручи кнезу Милошу Обреновићу, његовом настојнику и архимандриту Мелентију Павловићу, код којих је желео ступити у службу као сликар: „... Обаче Вас имам штогод молити, да ме Г. Милошу врховному кназу Србије, његовом Наистоину и епископу ондашњему по вашему обештаниу писмено препоручите, но врло би нужно, да их ја за бољу моју сигурност њима у руке предам, па како Г. Милоша измолуем, ту ћу вам обештано портре његово абие послати. Надам се дакле, како препоручителна писма, тако и дражаишег пожељамог вашег ответа скорим временом получити...“²¹ Караџић је на ову молбу позитивно одговорио, пославиши писмо препоруке кнезу Милошу Обреновићу, са којим Јанковић и долази у Србију код кнеза већ у априлу наредне, 1824. године, препоручујући се као портретиста и иконописац.²² Јасну потврдлу о његовом доласку даје лично и кнез

iconostasis for the Church of Saint John Chrysostom in Pavliš near Vršac in 1856, which is for the time being his last dated piece.¹⁶ Thanks to the correspondence of Vuk Karadžić, it is known that he also painted a portrait of Russian General Emmanuel.¹⁷ He promoted himself as an academic fresco and icon painter, although his education at the academy in Vienna has still not been corroborated.¹⁸

On the basis of the preserved data, it is known that the earliest time when Janković wanted to come to Serbia was already in 1822, taking into account that he recommended himself in a letter to Resava nobleman Milisav Zdravković for the painting of the iconostasis at the church in Svilajnac and the portraits of different members of his family.¹⁹ On the basis of the field research and the archival materials it is known nowadays that the deal concerning the painting of the iconostasis of the church in Svilajnac never saw the light.²⁰ After that, in a letter of 30 July 1823, Janković addressed Vuk Stefanović Karadžić with whom he was on friendly terms with a request that the latter recommended him in writing to Prince Miloš Obrenović, his mayor of the palace and archimandrite Melentije Pavlović with whom he wanted to start his employ as a painter: “... Only I have to ask you something, that you recommend me in writing to Master Miloš, the Supreme Prince of Serbia, his Mayor of the Palace and Bishop, but it would be very necessary that for my better security I hand this over to them in person and as I plead with Master Miloš, I will send you his promised portrait. Therefore, I hope to receive both your letter of recommendation and your dear response in the near future...”²¹ Karadžić responded positively to this plea, by sending the letter of recommendation for Prince Miloš Obrenović with which Janković arrived in Serbia meeting the prince already in April of the next year, 1824, when he recommended himself as a portrait painter and icon painter.²² A clear confirmation about his arrival was provided by Prince Miloš

¹⁶ Врбашки 2009: 262; Коларић 1965: 114; <https://www.eparhijabanatska.rs/parohije/vrsacko-namesnistvo/pavlis/>, приступљено 12. 6. 2021.

¹⁷ Караџић 1908: 745.

¹⁸ Врбашки 2009: 262.

¹⁹ Врбашки 2009: 262; Јовановић Чешка 2004: 343.

²⁰ Целебић 1969: 129–130. Стари иконостас цркве у Свилајнцу израдили су сликари зографи. После измештања из свилајначке цркве иконостас је нашао своје место у цркви у селу Дубница. Иконостасна преграда је у скорије време расклопљена и иконе су сада део црквене ризнице.

²¹ Коларић 1966: 162–163.

²² Ђорђевић 1921: 11.

¹⁶ Врбашки 2009: 262; Коларић 1965: 114; <https://www.eparhijabanatska.rs/parohije/vrsacko-namesnistvo/pavlis/>, accessed on 12.6.2021.

¹⁷ Караџић 1908: 745.

¹⁸ Врбашки 2009: 262.

¹⁹ Врбашки 2009: 262; Јовановић Чешка 2004: 343.

²⁰ Целебић 1969: 129–130. The old iconostasis of the church in Svilajnac was made by icono-painters. After the removal from the church of Svilajnac, the iconostasis found its place at the church in village Dubnica. The iconostasis partition has been recently dismantled and the icons are now a part of the church's treasury.

²¹ Коларић 1966: 162–163.

²² Ђорђевић 1921: 11.

Милош, пишући 24. априла 1824. писмо Вуку Караџићу у којем га обавештава да је сликар Аксентије Јанковић пристигао у Србију, на двор у Крагујевац: „... при том јавити вам неизостављам да е познати вам молер Аксентије Јанкович из Вршца овамо прешао, и налази се сада овди, кои ће ово дана дело художества свог почети, оваи молер има и писмо ваше, с којим препоручуете га да овамо пређе, не знам још какав е, али по препоруци ваши судећи, нада се да ћете знати кога сте ми послали.“²³

На основу сачуване архивске грађе до данас је познато да је Јанковић у Србији боравио барем у два наврата током 1824. и 1825. године и да је за потребе кнеза Милоша радио у Крагујевцу и Пожаревцу, као и да му се после 1826. прекида свака веза са Србијом.²⁴

БОРАВАК И РАД У КРАГУЈЕВЦУ

На основу сачуваних преписки кнеза Милоша Обреновића познато је да је Аксентије Јанковић боравио у Крагујевцу најкасније од 24. априла 1824. године, када кнез потврђује његов долазак Вуку Караџићу, па све до 19. маја исте године, када му даје дозволу да иде из Крагујевца преко Баточине и Свилајнца за Пожаревац бесплатним превозом, који му је лично обезбедио.²⁵ За време свог скоро двомесечног боравка у Крагујевцу, познато је да је Јанковић урадио скице за портрете кнеза Милоша и његове породице.²⁶ Портрете је Јанковић завршио у Вршцу, када се у њега вратио, и 1825. године их послао кнезу.²⁷ Портрети до данас нису сачувани, нити су у ранијој историографији забележени њихови описи. Познато је такође на основу сачуване архивске грађе да је Вук Караџић 1824. имао намеру да у Бечу умножи и „по народу рашири“ лик кнеза Милоша Обреновића у пропагандне и националне сврхе.²⁸ О томе постоје подаци у преписци са Аксентијем Јанковићем, где се може видети да су њих двојица већ водили неку врсту разговора на ту тему јер му Јанковић обећава да „како Г. Милоша измолуем, ту ћу вам

²³ Коларић 1966: 170; Караџић 1908: 559; Ђорђевић 1921: 11.

²⁴ Коларић 1966: 162–163, 170, 172, 178–181.

²⁵ Коларић 1966: 172; Ђорђевић 1925: 25; Целебић 1969: 71.

²⁶ Вујовић 1986: 270.

²⁷ Врбашки 2009: 262.

²⁸ Ђорђевић 1922: 156.

himself, when he wrote a letter to Vuk Karadžić on 24 April 1824 informing him that painter Aksentije Janković arrived in Serbia, to the court in Kragujevac “... at the same time I should not omit to tell you that the painter you know, Aksentije Jakovič from Vršac, came over here and is here now, and he will start his artistic piece on this day, this painter also has your letter, with which you recommend him to move over here, I still don’t know what he is like, but judging by your recommendation, I hope you know whom you have sent to me.”²³

On the basis of the preserved archival materials, so far it is known that Janković stayed in Serbia on at least two occasions, during 1824 and 1825, and that for the needs of Prince Miloš he worked in Kragujevac and Požarevac, as well as that after 1826 all of his links with Serbia ended.²⁴

STAY AND WORK IN KRAGUJEVAC

On the basis of the preserved correspondence of Prince Miloš Obrenović it is known that Aksentije Janković stayed in Kragujevac from 24 April 1824 at the latest, when the Prince confirmed his arrival to Vuk Karadžić, until 19 May of the same year when the Prince gave him a permit to go from Kragujevac via Batočina and Svilajnac to Požarevac using a free transportation which the Prince provided personally.²⁵ During his almost two month stay in Kragujevac, it is known that Janković did sketches for the portraits of Prince Miloš and his family.²⁶ Janković finished the portraits in Vršac when he returned there and then he sent them to the prince in 1825.²⁷ The portraits have not been preserved until the present times, nor are there their descriptions in the earlier historiography. It is known on the basis of the archival materials that in 1824 Vuk Karadžić had an intention to make copies of the image of Prince Miloš Obrenović in Vienna and “to disseminate them among people” for the propaganda and national purposes.²⁸ There is data to this effect in the correspondence with Aksentije Janković in which it may be seen that the two of

²³ Коларић 1966: 170; Караџић 1908: 559; Ђорђевић 1921: 11.

²⁴ Коларић 1966: 162–163, 170, 172, 178–181.

²⁵ Коларић 1966: 172; Ђорђевић 1925: 25; Целебић 1969: 71.

²⁶ Вујовић 1986: 270.

²⁷ Врбашки 2009: 262.

²⁸ Ђорђевић 1922: 156.

2. Милоје Ђак / кнез Милош Обреновић / кнез Јован Обреновић (?), Аксентије Јанковић (?), 1824
2. Miloje Đak/Prince Miloš Obrenović/Prince Jovan Obrenović (?), Aksentije Janković (?), 1824

обештано портре његово абие послати.²⁹ Вук је 19. децембра 1824. упутио и личну молбу кнезу Милошу да му пошаље неки свој портрет, било један од оних које је сликар Павел Ђурковић урадио, или да од Јанковића затражи да му „макар главу уради у тушу и пошаље ради умножавања и ширења по народу“.³⁰ Остало је за сада непознато да ли је Јанковић урадио ову скицу кнеза Милоша и да ли ју је послао Вуку Караџићу. Један портрет који је у власништву Народног музеја у Београду сматра се делом Аксентија Јанковића насталом за време његовог боравка у Србији 1824. године (сл. 2). У досадашњој стручној литератури није до краја разјашњено да ли је приказана личност на портрету Милоје Ђак, у чијој породици је портрет чуван, кнез Милош Обреновић или Јован Обреновић.³¹ Судаћи по портретним карактеристикама, велика је вероватноћа да је приказан или кнез Милош или Јован Обреновић.³² Овај портрет такође је имао копију, коју је 1904. урадио сли-



them had already had a conversation on the subject, since Janković promises to Karadžić that “as I plead with Master Miloš, I will send you his promised portrait.”²⁹ On 19 December 1824, Vuk Karadžić also sent a personal request to Prince Miloš to send him a portrait of his, whether one of those done by painter Pavel Đurković or to ask Janković to do “at least his head in ink and send it in order to be copied and disseminated among the people.”³⁰ It has remained unknown for the time being whether Janković did this sketch of Prince Miloš and whether he sent it to Vuk Karadžić. A portrait owned by the National Museum in Belgrade is believed to be a piece done by Aksentije Janković created during his stay in Serbia in 1824 (fig. 2). The professional literature has not fully clarified so far whether the person depicted in the portrait is Miloje Đak, whose family kept the portrait, Prince Miloš Obrenović or Jovan Obrenović.³¹ Judging by the portrait characteristics, it is most likely that it depicts either Prince Miloš or Jovan Obrenović.³² This portrait also had

²⁹ Коларић 1966: 162–163.

³⁰ Коларић 1966: 170; Ђорђевић 1921: 11; Ђорђевић 1922: 156.

³¹ Јовановић Чешка 2004: 335–346; Вујовић 1986: 270–271.

³² Уп. Јовановић Чешка 2004: 335–346; Вујовић 1986: 270–271.

²⁹ Коларић 1966: 162–163.

³⁰ Коларић 1966: 170; Ђорђевић 1921: 11; Ђорђевић 1922: 156.

³¹ Јовановић Чешка 2004: 335–346; Вујовић 1986: 270–271.

³² Compare: Јовановић Чешка 2004: 335–346; Вујовић 1986: 270–271.

кар и вајар Пашко Вучетић.³³ На портрету је приказан мушкарац средњих година са турбаном на глави, одевен у османско-балканску грађанску ношњу, са оружјем о појасу.

Као једино материјално сведочанство Јанковићевог боравка у Крагујевцу остале су до данас сачуване две иконе монументалних димензија са представама Богородице са малим Христом и Светог Николе, које су биле постављене на врх иконостаса Милошеве придворне цркве посвећене Силаску Светог духа на апостоле. Ове иконе су биле саставни део иконостаса Старе крагујевачке цркве све до 2018. године, када су због живописања храма и преуређења ентеријера уклоњене и измештене у црквену ризницу.³⁴

На икони Светог Николе, на свитку крај светитељевих ногу, налази се запис који сведочи да је икона била уметников лични поклон кнезу и да је настала према записаном датуму 20. марта 1824. године у Вршцу (сл. 3). Натпис на свитку гласи: „Свјатитељству Господарју Милошу Обреновичу књазу сербском в дар моловано и написано в Вершцу 20 мца марта 1824. лета ... Аксентијем Јанковићем живописцем.“ Према месту и времену настанка наведеном на свитку јасно је да је ова икона Светог Николе настала око месец дана пре Јанковићевог званичног доласка у Србију, који се догодио непосредно пре или тачно 24. априла 1824. године. Због тога се основано може претпоставити да је она представљала неку врсту сопствене препоруке кнезу, којом се Јанковић желео представити не само као портретиста него и као искусан црквени сликар. Чињеница да кнезу поклања икону Светог Николе, његовог личног заштитника и крсне славе Обреновића, иде у прилог томе да је сликар желео стећи кнежеву личну наклоност, која би му омогућила даљи рад у Србији у домену црквеног сликарства. Иако нема података који би недвосмислено упутили на то, врло је вероватно да је и икона Богородице са Христом која се налазила на иконостасу Старе цркве у Крагујевцу настала у исто време. И на овој икони се налази свитак са записом, чији је садржај веома оштећен, но његов почетни део ука-

a copy done in 1904 by painter and sculptor Paško Vučetić.³³ The portrait shows a middle-aged man with a turban on his head, dressed in the Ottoman-Balkan urban garments with weapons tucked in his waistband.

As the only material testimony to Janković's stay in Kragujevac, there are two icons of monumental dimensions preserved to the present times. They are the depictions of the *Mother of God with Infant Christ* and *St. Nicholas* and were placed on the top of the iconostasis of Miloš's castle church dedicated to the Descent of Holy Spirit upon the Apostles. These icons were an integral part of the iconostasis of the Old Church in Kragujevac until 2018 when they were moved to the church's treasury on account of the fresco-painting of the church and the rearrangement of the interior.³⁴

In the icon of St. Nicholas, a scroll beside the saint's feet contains a record that testifies to the fact that the icon was the artist's personal gift to the prince and that according to the recorded date it was created on 20 March 1824 in Vršac (fig. 3). The inscription on the scroll reads: *To his highness master Miloš Obrenović the Prince of Serbia painted and written as a gift in Vršac on 20 March 1824 ... by Aksentije Janković fresco and icon painter.* According to the place and the time of its creation stated in the scroll, it is clear that this icon of Saint Nicholas was painted a month before Janković officially arrived in Serbia which happened directly before or exactly on 24 April 1824. Because of this, it may be justifiably presumed that it constituted some kind of the painter's self-recommendation to the prince with which Janković wanted to present himself not only as a portrait-painter, but also as an experienced ecclesiastical painter. The fact that he presented the prince with an icon of Saint Nicholas, his personal patron and the family saint of the Obrenovića, supports the thesis that the painter wanted to win the prince's personal approbation that would allow him further work in Serbia in the sphere of ecclesiastical painting. Although there is no data that would unambiguously confirm this, it is very likely that the icon of the Mother of God with Christ that was in the iconostasis of the Old Church in Kragujevac was painted at the same time. This icon also contains a scroll with an inscription with its content badly damaged, but its initial part points at

³³ Јовановић Чешка 2004: 335–346.

³⁴ Иконе се налазе у лошем стању и потребно је што хитније извршити њихову конзервацију и реставрацију и обезбедити чување у адекватним условима.

³³ Јовановић Чешка 2004: 335–346.

³⁴ The icons are in a poor state and it is necessary to carry out their conservation and restoration as soon as possible and to ensure their keeping under adequate conditions.



3. Иконостаѕ Сцаре цркве у Крагујевцу (1818–1824),
дело Јање Молера, Алексија Лазовића и Аксентија
Јанковића

3. Iconostasis of the Old Church in Kragujevac
(1818–1824), done by Janja Moler,
Aleksije Lazović and Aksentije Janković



4. Зайис на икони Богородице са Христом из Сѣаре цркве у Крагујевцу, Аксентије Јанковић, 1824
4. *Inscription on the icon of the Mother of God with Christ from the Old Church in Kragujevac, Aksentije Janković, 1824*

зује на Богородицу као дјеву (сл. 4).³⁵ На основу сачуване архивске грађе није познато да ли је Аксентије Јанковић две поменуте иконе понео са собом приликом доласка код кнеза Милоша у Крагујевац у априлу 1824. године, мада се основано може претпоставити такав след догађаја.

Иконе Светог Николе и Богородице са малим Христом до 2018. године су се налазиле на врху иконостаса поред крста са Распећем, одмах до икона Богородице и Светог Јована Богослова, које је 1822. године осликао зограф Алексије Лазовић.³⁶ Икона Светог Николе налазила се јужно, а икона Богородице са малим Христом северно од крста са Распећем. Обе иконе су монументалних димензија, завршавају се полукружно и пре уклањања са иконостаса биле су уклопљене у дрвене, богато резбарене и позлаћене рамове са барокном флоралном декорацијом, која се на врху завршавала голубом,

³⁵ Запис је веома оштећен и потребно је рестаурирати га како би се добиле подробније информације из њега.

³⁶ Костић Ђекић 2018: 171–174.



5. Зайис на икони Светог Николе из Сѣаре цркве у Крагујевцу, Аксентије Јанковић, 1824
5. *Inscription on the icon of Saint Nicholas from the Old Church in Kragujevac, Aksentije Janković, 1824*

the Mother of God as a Virgin (fig. 4).³⁵ On the basis of the preserved archival materials, it is also not known whether Aksentije Janković brought the two icons with him when coming to see Prince Miloš in Kragujevac in April 1824, although it may be justifiably presumed that this was what in fact happened.

Until 2018, the icons of *Saint Nicholas* and the *Mother of God with Infant Christ* were on the top of the iconostasis beside the cross with the Crucifixion, right next to the icons of the Mother of God and Saint John the Theologian done in 1822 by icon painter Aleksije Lazović.³⁶ The icon of Saint Nicholas was to the south and the icon of the Mother of God with Infant Christ was to the north of the cross with the Crucifixion. Both icons have monumental dimensions, they end in a semi-circle and before the removal from the iconostasis they were fitted into wooden, opulently carved and gilded frames with Baroque floral decoration that

³⁵ The inscription is badly damaged and it needs to be restored in order to get more detailed information from it.

³⁶ Костић Ђекић 2018: 171–174.

датим у пуној скулптури, из чијег кљуна је висило кандило (сл. 5). Иконостас Старе цркве у Крагујевцу осликаван је у више етапа од 1818. до 1822. године и у његовом осликавању су учествовала двојица сликара, зографи Алексије Лазовић из Бјелог Поља и Јања Стергевић/Стеријевић, познатији као Јања Молер, Цинцарин родом из Македоније.³⁷ Две Јанковићеве иконе су накнадно придодате претходно уобличеном програму крагујевачког иконостаса, но остаје отворено питање када се то догодило. У ранијим описима крагујевачког иконостаса који потичу из XIX века нема помена о програму икона на иконостасу, нити о ове две иконе. Јоаким Вујић у свом *Пућешесџвију њо Србији* помиње „лепо, ново темпло, горе с распјатијем Христовим, с царским дверми, престолними иконами и с девет сребрни кандила украшено“, док се у каснијем комисијском извештају из 1836. године помиње „темпло прекрасно са два цвета златна“.³⁸ Иконе Богородице и Светог Николе могле су најраније бити постављене на иконостас Старе крагујевачке цркве 1824. године, или у неком каснијем тренутку. Резба некадашњих рамова Јанковићеве две иконе и блискост са резбом и декоративним елементима великог крста са Распећем на врху иконостаса и икона Светог Јована Богослова и Богородице упућује на претпоставку да је сама завршна зона крагујевачког иконостаса вероватно била уклапана у врло блиском временском периоду, или накнадно обновљена истовремено. Инкорпорирање Јанковићевих икона Светог Николе и Богородице са Христом у трећу зону иконостаса Старе крагујевачке цркве створило је сложен симболички и литургијски програм, који је на комплексан начин исказивао и владарску идеологију кнеза Милоша Обреновића.³⁹

На Јанковићевој икони Светог Николе светитељ је представљен као стојећа фигура у идеализованом небеском пејзажу, који чине облаци смеђе боје, на којима светитељ стоји, и небо приказано у прелазима од светлозелене до светлоплаве боје (сл. 6). Према нововековној иконографији, Свети Никола је приказан у скупоцебној архијерејској одежди са симболима духовне власти.⁴⁰ Носи наранџасти сакос, украшен фло-

ended on the top in a dove presented in full sculpture with an oil lamp hanging from its beak (fig. 5). The iconostasis of the Old Church in Kragujevac was painted in several stages over the period from 1818 to 1822 and two craftsmen, fresco and icon painter Aleksije Lazović from Bijelo Polje and Janja Stergević/Sterijević better known as Janja Moler, an Aromanian from Macedonia, were commissioned for its painting.³⁷ The two icons by Janković were added subsequently to the previously envisaged programme of the iconostasis from Kragujevac, but it remains an open question when exactly this took place. In the earlier descriptions of the iconostasis from Kragujevac, dating back to the 19th century, there is no mention of the icon programme of the iconostasis or of these two icons. In his book *Travels in Serbia*, Joakim Vujić mentions “a nice, new iconostasis, decorated with crucified Christ on the top, the royal doors, despotic icons and with nine silver oil lamps,” while a later-date commission report from 1836 mentions “gorgeous iconostasis with two golden flowers.”³⁸ The earliest when the icons of the Mother of God and Saint Nicholas could be installed in the iconostasis of the Old Church of Kragujevac was in 1824 or at some later point in time. The carving of the former frames for the two icons by Janković and the similarity with the carving and the decorative elements of the large cross with the Crucifixion on the top of the iconostasis and the icons of St. John the Theologian and the Mother of God lead to a supposition that the finishing zone of the iconostasis in Kragujevac was probably assembled within a very similar time period or it was simultaneously restored subsequently. The incorporation of Janković’s icons of Saint Nicholas and the Mother of God with Christ into the third zone of the iconostasis of the Old Church in Kragujevac created a multifaceted symbolic and liturgical programme which in a complex way also expressed the ruler’s ideology of Prince Miloš Obrenović.³⁹

In the icon of Saint Nicholas by Janković, the saint is shown as a standing figure in an idealised celestial landscape consisting of brownish clouds on which the saint is standing and the sky depicted in transitions from light green to light blue (fig. 6). According to the modern age iconography, Saint Nicholas was depicted in a luxurious hierarchical

³⁷ Костић Ђекић 2018: 148–149, 178–185.

³⁸ Вујић 1901: 170–171; Ђокић 2006: 275.

³⁹ Костић Ђекић 2018: 174–178.

⁴⁰ Симић 2017: 94–95; Радовановић 1987.

³⁷ Костић Ђекић 2018: 148–149, 178–185.

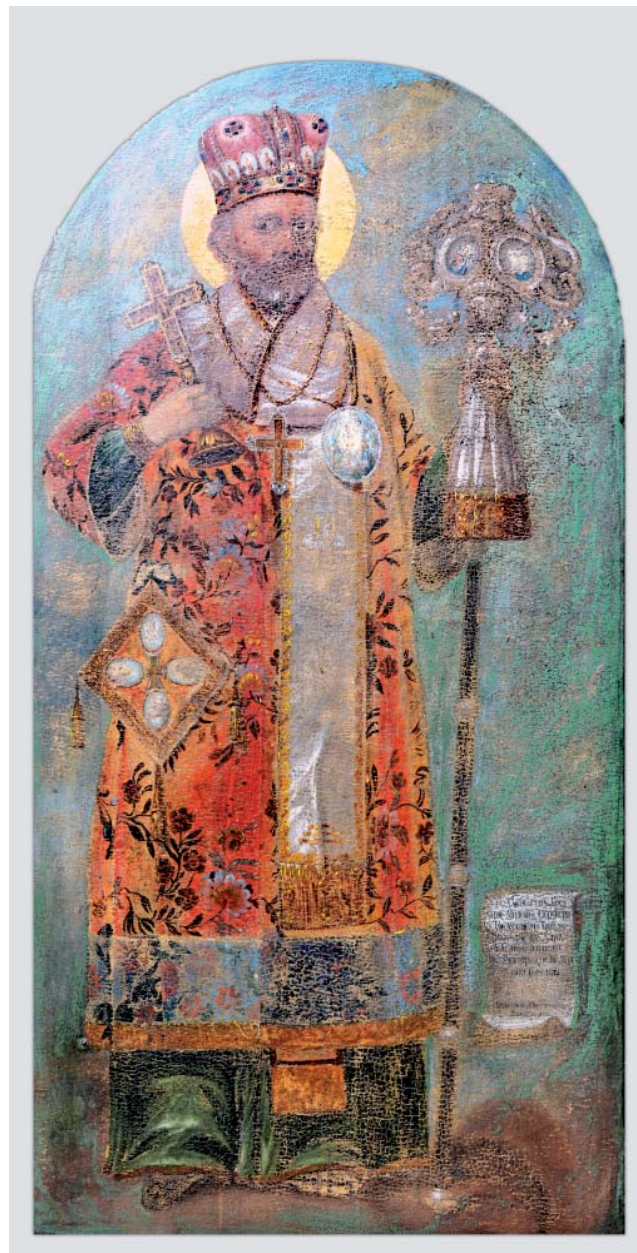
³⁸ Вујић 1901: 170–171. Ђокић 2006: 275.

³⁹ Костић Ђекић 2018: 174–178.

ралним мотивима, испод којег се види део златног епитрахилја и зелени стихар. Преко груди носи омофор беле боје, оивичен златним везом и украшен златним крстовима. На грудима носи ланац са дрвеним напрсним крстом, са минуциозно представљеним сребрним оковом и представом Распећа, као и панагију оперважену бисером, у чијем средишту је веома оштећена допојасна представа Богородице, крај које се разазнају стојеће фигуре архангела Михаила са пламеним мачем и Гаврила са крином. Испод десне светитељеве руке је надбедреник украшен златним кићанкама, извезен по ободу златном срмом, са крстом у средишту, крај чијих кракова су постављени медаљони са минуциозно осликаним ликовима четворице јеванђелиста. Свети Никола у десној руци носи оковани ручни дрвени крст, на којем су приказане сцене из Христовог живота и представа Распећа у средишту. У левој руци носи архиепископски штап, који се завршава богатом декорацијом, сачињеном од беле тканине и позлаћене конструкције са медаљонима Исуса Христа и Богородице и са митром, коју фланкирају две стилизоване змије. Као знак свог архиепископског достојанства, на глави носи пурпурну митру, украшену драгим камењем и минуциозним представама апостола у медаљонима, који се ређају по њеном ободу. Лик Светог Николе је дат реалистично, са портретским карактеристикама. Приказан је као старији човек, краће седе коврцаве косе и браде, благих црта лица, са погледом усмереним на десно. Минуциозност у третирању светитељевог лика доследно је спроведена и на свим осталим приказима светитељских ликована на деловима архијерејске одежде, попут ликована анђела и Богородице на панагији, сценама из Христовог живота и Распећу на ручном и напрсном крсту, на ликовима Богородице и Исуса Христа на архиепископској штаци, јеванђелиста на надбедренику, или апостола на митри. Аксентије Јанковић на икони Светог Николе примењује иконографију засновану на каснобарокним и неокласицистичким искуствима, која су крајем XVIII и почетком XIX века на територији Карловачке митрополије била увелико прихваћена у религиозном сликарству.⁴¹ У складу са потребом религиозног сликарства са почетка XIX века да икона представи историјску истину, Јанковић настоји да ослика реалистичан лик Светог Николе.⁴²

⁴¹ Тимотијевић 1996: 127–131.

⁴² Тимотијевић 2002: 381–384.



6. Икона Светог Николе, Аксентије Јанковић, 1824, ризница Старе цркве у Крагујевцу

6. Icon of Saint Nicholas, Aksentije Janković, 1824, treasury of the Old Church in Kragujevac

vesture with symbols of spiritual authority.⁴⁰ He wears an orange sakkos decorated with floral motifs under which it is possible to see a part of a golden epitachelion and a green sticharion. Over his chest he wears a white omophorion edged with golden embroidery and decorated with golden crosses. On his chest he wears a chain with wooden pectoral cross with minutely shown silver fitting and the depiction of the Crucifixion, as well as a panagia

⁴⁰ Симић 2017: 94–95; Радовановић 1987.



7. Икона Богородице са малим Христјом, Аксентије Јанковић, 1824, ризница Стјаре цркве у Крагујевцу
7. Icon of the Mother of God with Infant Christ, Aksentije Janković, 1824, treasury of the Old Church in Kragujevac

На икони Богородице са Христом, она је представљена, попут Светог Николе, у складу са познобарокном иконографијом, како стоји на облаку, а у позадини, коју чини небо зеленоплавих нијанси, око њеног лика лете херувими (сл. 7).⁴³ Богородица је одевена у плаву хаљину и црвени мафорион, декорисан по рубу плавом позлаћеном траком са црвеним цветовима. У левој руци носи малог Христа, док у десној

bordered by pearls in the centre of which there is a very damaged half-length figure of the Mother of God next to whom it is possible to discern the standing figures of Archangels Michael with a flaming sword and Gabriel with a lily. Below the right hand of the saint there is an epigonation decorated with golden tassels, embroidered along the rim with a golden thread, with a cross in the centre next to the arms of which there are medallions with minutely painted images of the four Evangelists. In his right hand Saint Nicholas carries a fitted wooden blessing cross on which there are depictions with scenes from the life of Christ and the depiction of the Crucifixion in the middle. In his left hand he is carrying a crozier that ends in opulent decoration consisting of white fabric and gilded structure with medallions of Jesus Christ and the Mother of God that ends in a mitre flanked by two stylised serpents. As a sign of his archbishop's dignity, he wears a purple mitre on his head decorated with precious stones and minute depictions of the apostles in medallions that are arranged along its rim. The image of Saint Nicholas is done realistically, with portrait characteristics. He is shown as an elderly man, with shorter gray curly hair and beard, with mild facial features and his gaze looking to the right. The minuteness in the treatment of the saint's image was consistently reflected also in all other depictions of the saintly figures in the parts of the hierarchical vesture, such as the images of the angels and the Mother of God on the Panagia, scenes from the life of Christ and the Crucifixion on the blessing and the pectoral crosses, the images of the Mother of God and Jesus Christ on the crozier, the Evangelists on the epigonation or the apostles on the mitre. In the icon of Saint Nicholas, Aksentije Janković applies the iconography based on the late Baroque and Neoclassical experiences which were accepted in the ecclesiastical painting on the territory of the Metropolitanate of Karlovci at the end of the 18th century and the beginning of the 19th century.⁴¹ In line with the need of the ecclesiastical painting from the beginning of the 19th century that an icon should represent a historical truth, Janković is trying to depict a realistic image of Saint Nicholas.⁴²

In the icon of the Mother of God with Christ, she is depicted, like Saint Nicholas, in line with the late Baroque iconography, standing on a cloud, while in the background, consisting of the sky of

⁴³ Тимотијевић 1996: 353–354.

⁴¹ Тимотијевић 1996: 127–131.

⁴² Тимотијевић 2002: 381–384.

држи крин. Исус Христос је приказан као смеђо-косо дечак, одевен у белу хаљину, коју прекрива златни огртач. Десницом благосиља, док у левој руци држи шар. Крај Богородичине фигуре, уз њен леви бок, отворен је свитак, на коме се налази доста оштећен запис, који је тешко реконструисати. Судајући по распознатљивом делу текста у коме је Богородица означена као дјева, вероватно је и остатак натписа садржао пригодан похвални текст Богородици.

БОРАВАК И РАД У ПОЖАРЕВЦУ

На основу сачуване архивске грађе познато је да је после боравка у Крагујевцу, од 19. маја до 20. јуна 1824. године Јанковић боравио у Пожаревцу. У том периоду су вршени договори са црквеном управом и представницима локалних власти око његовог ангажовања на осликавању иконостаса тамошње Милошеве придворне цркве.⁴⁴ Иницијатива за израду иконостаса потекла је од самог кнеза Милоша, који је Јанковића ради тог посла и послао из Крагујевца у Пожаревац.⁴⁵ Након успостављених договора, кнез Милош 20. јуна 1824. писмом обавештава брата, кнеза Јована Обреновића, који је боравио у Пожаревцу, да може пустити Јанковића да у Вршцу заврши уговорене иконе за пожаревачку цркву и да их оданде пошаље заједно са „назначенијем цене њине“.⁴⁶ Сачувана преписка између кнеза Милоша и представника црквених и локалних власти настала током 1825. године говори у прилог томе да је уговорене иконе за пожаревачки иконостас Аксентије Јанковић лично донео из Вршца у Пожаревац у јесен 1825. године.⁴⁷ То су, како сазнајемо, биле три иконе. Те године је поручено и Распеће за врх иконостаса и још неке иконе без назнаке шта је на њима требало бити представљено.⁴⁸ Тако кнез Милош из Свилајнца препоручује 17. новембра 1825. архимандриту Мелентију Павловићу, његовој десној руци у црквеним питањима и потоњем првом српском митрополиту, да се исплате молеру Аксентију Јанковићу три већ урађене иконе за иконостас и наруче нове, иако је незадовољан његовим по-

⁴⁴ Коларић 1966: 172.

⁴⁵ Лазић 2010: 289.

⁴⁶ Коларић 1966: 172; Целебић 1969: 72; Ђорђевић 1925: 27.

⁴⁷ Коларић 1966: 178–179, 180.

⁴⁸ Лазић 2010: 289–290.

green and blue nuances, there are cherubs flying around her image (fig. 7).⁴³ The Mother of God wears a blue robe and a red maphorion decorated along the edge with a blue gilded ribbon with red flowers. She carries infant Christ in her left hand, while in her right hand she holds a lily. Jesus Christ is depicted as a brown-haired boy, dressed in a white robe covered by a golden cloak and blessing with his right hand, while in his left hand he holds a globe. Beside the figure of the Mother of God, next to her left hip, there is an open scroll that contains a rather damaged inscription which is difficult to reconstruct. Judging by the recognisable part of the text in which the Mother of God is marked as a virgin, the rest of the inscription probably contained a suitable laudation of the Mother of God.

STAY AND WORK IN POŽAREVAC

On the basis of the preserved archival materials, it is known that after his stay in Kragujevac, Janković stayed in Požarevac from 19 May to 20 June 1824. During this period, there were negotiations with the church administration and representatives of the local authorities about his engagement for the painting of the iconostasis of the local castle church of Miloš.⁴⁴ The initiative for the construction of the iconostasis came from Prince Miloš himself who sent Janković from Kragujevac to Požarevac precisely because of this commission.⁴⁵ After reaching the agreement, on 20 June 1824, Prince Miloš informed by a letter his brother, noble Jovan Obrenović who was staying in Požarevac that he can let Janković finish the agreed icons for the church in Požarevac in Vršac and that he could then send them together with the “quotation of their price.”⁴⁶ The preserved correspondence between Prince Miloš and representatives of the church and local authorities, written during 1825 support the thesis that the agreed icons for the iconostasis in Požarevac were brought from Vršac to Požarevac by Aksentije Janković in person, in the autumn of 1825.⁴⁷ As we can find out, these were three icons. In that year, the order was placed for the Crucifixion for the top of the

⁴³ Тимотијевић 1996: 353–354.

⁴⁴ Коларић 1966: 172.

⁴⁵ Лазић 2010: 289.

⁴⁶ Коларић 1966: 172; Целебић 1969: 72; Ђорђевић 1925: 27.

⁴⁷ Коларић 1966: 178–179, 180.

слом: „Ја пишем Вуку (Глигоријевићу) да се молером за она три парчета икона, кое е већ начинио, погоди, и плати му – будите и ви тому делу мукает, и погодите с ним да нам и распетие Христово на Темплу, у среди између Св. Николе и Богородице, овима соответственно, начини. Само изјавити му при том, да сам ја с лицима икона његови доста незадовољан, него да се постара образ соответственно Карактер онога измалати, коег он представља, и будите с Вулом и диаконом туде свему мукает.“⁴⁹ После кнежеве примедбе сликар је имао намеру поправити ликове светитеља, али није познато да ли је до тога на крају и дошло. О његовој намери сведочи део сачуване преписке између кнеза Милоша и архимандрита Мелентија Павловића. Мелентије, обавештавајући кнеза о свему везаном за израду пожаревачког иконостаса, у свом писму од 19. новембра 1825. поручује да није „... изоставио јавити молеру ... незадоволствие у призрениу образа, икона что е до сада моловао, на кое одговара, да му е жао што прие ние знао док сте ви били овде, да би био поправио по вашем вкусу, и рекао е када пређе други пут даће попоравити.“⁵⁰ Архивска грађа показује да је између Јанковића и кнеза Милоша дошло и до спорења, осим око начина представљања светитељских ликова и око цене за израђене три иконе за пожаревачку цркву, јер је сума од 1200 гроша коју је сликар тражио кнезу била превисока.⁵¹ Архимандрит Мелентије и Вуле Глиго-ријевић истичу кроз своју преписку са кнезом Милошем да су до даљих његових наредби смели исплатити сликару само 300 гроша, са чим је он отишао назад у Аустрију да настави рад на порученим иконама и крсту са Распећем за пожаревачки храм.⁵² Кнез Милош писмом упућеним архимандриту Мелентију Павловићу 21. новембра 1825. препоручује да се молеру плати по његовом захтеву.⁵³ Међутим, сачувана архивска грађа показује да сликар за свој рад није био исплаћен у целости, те 15. децембра 1825. године пише из Вршца

⁴⁹ АС, КК-XXXV, 1825, 14; Коларић 1966: 178–179; Целебић 1969: 82–83.

⁵⁰ АС, КК-XXI, 1825, 508; Коларић 1966: 180; Перуничкић 1977: 422–423, бр. 237; Лазич 2010: 290; Лазич 2008: 43; Целебић 1969: 83–84.

⁵¹ АС, КК-XXI, 1825, 508; АС, КК-XXI, 1825, 509; Коларић 1966: 179–180.

⁵² АС, КК-XXI, 1825, 508; Коларић 1966: 180; Перуничкић 1977: 422–423, бр. 237; Лазич 2010: 290; Лазич 2008: 43; Целебић 1969: 85.

⁵³ Целебић 1969: 84.

iconostasis and for some icons for which there was no indication as to what was supposed to be depicted in them.⁴⁸ Thus, on 17 November 1825, from Svijalnac Prince Miloš recommends to Archimandrite Melentije Pavlović, his right hand in the sphere of ecclesiastical questions and the subsequent first Serbian metropolitan, to pay to painter Aksentije Janković for three already finished icons for the iconostasis and to order new ones, although he was dissatisfied with his work: “I’ve written to Vuk [Gligorijević] to cut the deal with the painter for the three icons which he has already made and to pay to him – please be a part of this and cut a deal with him to make us the appropriate crucifixion of Christ for the Iconostasis, in the middle between St. Nicholas and the Mother of God. Just tell him when doing this, that I am rather dissatisfied with the faces of his icons and that he should make sure that he paints the face reflecting the character of who is represented, and be with Vule and deacon in all of this.”⁴⁹

After the prince’s remark, the painter had an intention to correct the images of the saints, but it is not known whether this took place in the end or not. His intention may be seen in a part of the preserved correspondence between Prince Miloš and Archimandrite Melentije Pavlović. When informing the prince about everything linked to the construction of the iconostasis in Požarevac in his letter of 19 November 1825, Melentije says that he did not “... fail to inform the painter... dissatisfaction concerning the presentation of the face, in the icons he has painted so far, to which he responded that he regretted not knowing this before while you were here, and that he would correct that according to your taste, and he said that when he comes here another time he will put it right.”⁵⁰ The archival material shows that there was also a dispute between Janković and Prince Miloš, not only about the manner in which the images of the saints were depicted, but also about the price for the three icons painted for the church in Požarevac, since the sum of 1200 groschen which the painter demanded was too high for the prince.⁵¹ Through their correspondence with Prince Miloš, Archi-

⁴⁸ Лазич 2010: 289–290.

⁴⁹ АС, КК-XXXV, 1825, 14; Коларић 1966: 178–179; Целебић 1969: 82–83.

⁵⁰ АС – КК-XXI, 1825, 508, Коларић 1966: 180; Перуничкић 1977: 422–423, бр.237; Лазич 2010: 290; Лазич 2008: 43; Целебић 1969: 83–84.

⁵¹ АС – КК-XXI, 1825, 508, АС – КК-XXI, 1825, 509, Коларић 1966: 179–180.

кнезу Милошу правдајући му се да рачун који је поднео за урађене иконе није претеран. „Мое превеликое почитание к вашему Сијателству а притом и благодушие вашего Сијателства пробудило ме е на зактеван Г. Урошевича вашему Сијателству конту не подниети, по отходу обаче вашего Сијателства в Крагујевац принуђен бих Гдином Мелентијем Архимандритом казати Ему, что тако дело коштат, коем чистосердечни и верни, сказах, да сам на три изображенија 600. Форинти у банками потрошио, уверавајући обаче ваше Сијателство са честију моеју, а при том и она најмања крајцара, ако сам коно више наметнуо, него што сам потрошио, ни на последњем часу издыханија моего не нашла ми се: моја е жеља свагда била и остаје; токмо вашему Сијателству удовлестворити, и код вашего Сијателства за цели живот моји у милости пребити; колико сам обаче времена потрошио, трудољубија употребио, док сам такова дела к концу привео и окончано, то вашему Сијателству на мерило правди и милостивому благоразсужденију остављам. Да сам обаче сто педесет форинти у банками, или у сребру 30. Талира чрез Г. Вуле на трошак примио да би до куће свое доћи могао отом вишеречни г. Вуле њиово Сијателство известна учинити будет. При том у свакој покорности молим ваше Сијателство еже би милост имало, оставшу, заслужену плату моју, послати ми; да дело које сам с Г. Мелентијем на ново уговорио и погодио за Пожаревачку цркву с предлежащим и нужным трошком окончати могу.“⁵⁴ Како је и да ли је разрешен проблем око исплате Јанковића за његов рад, нема архивских података. Претпоставља се да су преостале уговорене иконе за иконостас пожаревачке цркве завршене у Вршцу најкасније 1826. године и потом донете у Србију.⁵⁵

Јанковићев иконостас је у пожаревачкој цркви постојао до 1869–1870. године, када је замењен новим, израђеним у радионици познате сликарске породице Марковић.⁵⁶ Иако описи у тадашњој дневној штампи сведоче да је стари иконостас тих година већ био доста оштећен,⁵⁷ прави разлог његовог измештања је била заправо жеља црквених и световних власти, као и парохијске заједнице, да се приступи преуређењу

mandrite Melentije and Vule Gligorijević pointed out that until they had received his further orders they were allowed to pay out to the painter only 300 groschen with which he went back to Austria to continue his work on the ordered icons and the cross with the Crucifixion for the church in Požarevac.⁵²

In his letter sent to Archimandrite Melentije Pavlović on 21 November 1825, Prince Miloš recommends that the painter is paid according to his demand.⁵³ However, the preserved archival materials show that the painter was not fully paid for his work and therefore on 15 December 1825 he wrote from Vršac to Prince Miloš justifying himself and saying that the bill he had submitted for the completed paintings was not exaggerated. “My greatest respect for your Highness and at the same time I was reminded of the kindness of your Highness with the request of Mr. Urošević not to submit the bill to your Highness, after the departure of your Highness to Kragujevac I was forced to tell Mr. Melentije the Archimandrite how much such a piece costs, to whom I said with clear heart and faithfully that I spent 600 forints in banknotes for the three creations, assuring your Highness of my honesty and even the smallest kreuzer, if I charged it more than what I have spent, may it not come to me even at the last moment of my living breath: my desire has always been and it remains; to please your Highness and to be in grace of your Highness my whole life; how much time I spent, how much effort I put into it, while I brought such pieces to completion, I am leaving that to your Highness to measure justly and assess graciously. That I received separately for the costs one hundred and fifty forints in banknotes or in silver 30 thalers from Mr. Vule in order to be able to come back to my home about which the above-mentioned Mr. Vule would inform your Highness. In all of this, with all my humbleness, I ask your Highness to have the mercy to send me my remaining, deserved payment; so that I can finish the piece which I newly agreed and cut the deal on with Mr. Melentije for the church in Požarevac with the proposed and necessary costs.”⁵⁴ There is no archival data as to how and whether the issue

⁵⁴ АС, Збирка Мите Петровића, XXXV, 1825, 268; Коларић 1966: 181; Лазић 2010: 290–291; Лазић 2008: 43–44.

⁵⁵ Лазић 2008: 44; Лазић 2010: 291.

⁵⁶ Лазић 2008: 63–76; Лазић 2010: 296–297.

⁵⁷ Лазић 2008: 63; Видов дан. бр. 201, год. VIII, 18. 9. 1868.

⁵² АС – КК-XXI, 1825, 508; Коларић 1966: 180; Перуничкић 1977: 422–423, бр. 237; Лазић 2010: 290; Лазић 2008: 43; Целебић 1969: 85.

⁵³ Целебић 1969: 84.

⁵⁴ АС, Збирка Мите Петровића, XXXV, 1825, 268; Коларић 1966: 181; Лазић 2010: 290–291; Лазић 2008: 43–44.

ентеријера храма, са циљем да буде што свечанији и репрезентативнији.⁵⁸ У летопису пожаревачке цркве постоје подаци да је Јанковићев иконостас поклоњен цркви Вазнесења Господњег у Петровцу на Млави, где се налазио вероватно до почетка XX века, након чега је уклоњен да би и ту уступио место новом иконостасу.⁵⁹ Није познато шта се са њим догодило, ни да ли су поједине иконе негде сачуване, пошто се данас не налазе у ризници петровачке цркве.

Изглед и програм Јанковићевог иконостаса за пожаревачки храм познати су нам једино на основу неколико сачуваних скромних описа, који сведоче да је сликарство његових икона било врло лепо, да је иконостас био низак, са дверима, и да је имао четири иконе и крст са Распећем на врху, од чега су две иконе Богородице и једна икона Христа имале сребрне окове.⁶⁰ Ако узмемо у обзир податак из писма кнеза Милоша архимандриту Мелентију о наруџбини крста са Распећем који би био постављен између икона Светог Николе и Богородице, можемо претпоставити да су програмско решење пожаревачког иконостаса чиниле икона Светог Николе и Богородице, уз литургијски неопходне престоње иконе Исуса Христа и Богородице са малим Христом, царске двери са представом Благовести и крст са Распећем на врху иконостаса.⁶¹

ДЕЛО АКСЕНТИЈА ЈАНКОВИЋА И ЊЕГОВ ЗНАЧАЈ У ЦРКВеном СЛИКАРСТВУ СРБИЈЕ У ТРЕЋОЈ ДЕЦЕНИЈИ XIX ВЕКА

На основу свега наведеног једини за сада сачувани и познати рад Аксентија Јанковића на територији Србије јесу заправо две иконе из Старе крагујевачке цркве. Њихова поетика може у великој мери помоћи бољем разумевању токова црквеног сликарства током треће деценије XIX века, када Јанковић ради у Србији, али и бољем разумевању значаја његовог рада на тој територији.

Аксентије Јанковић на иконама Богородице са малим Христом и Светог Николе примењује иконографију и ликовну поетику засновану на каснобарокним и неокласицистичким искуствима, која су крајем XVIII и почетком XIX века

about the payment to Janković for his work has been resolved. It is presumed that the remaining contracted icons for the iconostasis of the church in Požarevac were finished in Vršac in 1826 at the latest and then brought to Serbia.⁵⁵

Janković's iconostasis at the church in Požarevac existed until 1869–1870 when it was replaced by a new one made at the workshop of the well-known painting family Marković.⁵⁶ Although the descriptions in the daily newspapers of the time say that the old iconostasis was already rather damaged during those years,⁵⁷ the real reason for its removal was in fact the desire of the church and the secular authorities, as well as of the parish community, to start with the redecoration of the interior of the church with the aim to make it as ceremonious and representative as possible.⁵⁸ The chronicle of the church in Požarevac contains data saying that Janković's iconostasis was given to the Church of the Ascension of our Lord in Petrovac na Mlavi where it was probably located until the beginning of the 20th century, after which it was removed in order to allow a new iconostasis to be installed.⁵⁹ It is not known what happened to it and whether individual icons have been preserved somewhere, since they are not in the treasury of the church in Petrovac [na Mlavi] nowadays.

The appearance and the programme of Janković's iconostasis for the church in Požarevac are known to us only on the basis of a few preserved modest descriptions which say that the painting of his icons was beautiful, that the iconostasis was low with the doors and that it had four icons and a cross with the Crucifixion on the top, with two icons of the Mother of God and one icon of Christ having silver fittings.⁶⁰ If we take into consideration a piece of data from the letter of Prince Miloš to Archimandrite Melentije concerning the order for the cross with the Crucifixion that would be placed between the icons of Saint Nicholas and the Mother of God, we can presume that the programme solution for the iconostasis in Požarevac comprised the icons of Saint Nicholas and the Mother of God, with the liturgically neces-

⁵⁸ Лазић 2010: 292–298.

⁵⁹ Лазић 2008: 63.

⁶⁰ Ђокић-Поповић 2005: 225–227; Лазић 2008: 62–63.

⁶¹ Коларић 1966: 178–179.

⁵⁵ Лазић 2008: 44; Лазић 2010: 291.

⁵⁶ Лазић 2008: 63–76; Лазић 2010: 296–297.

⁵⁷ Лазић 2008: 63; Видов дан. Бр. 201. год VIII, среда 18. септембра 1868.

⁵⁸ Лазић 2010: 292–298.

⁵⁹ Лазић 2008: 63.

⁶⁰ Ђокић-Поповић 2005: 225–227; Лазић 2008: 62–63.

била прихваћена у религиозном сликарству на територији Карловачке митрополије.⁶² Следећи нове идеје произашле из реформисаног црквеног богословља с почетка XIX века, по којима религиозна слика треба да представи историјску истину,⁶³ Јанковић даје реалистичне ликовне Светог Николе и Богородице, са готово портретним карактеристикама. Светитеље слика као стојеће фигуре, што је од краја XVIII века већ постао стандардни начин њиховог приказивања, који је заменио до тада присутне представе светитеља који седе на раскошним троновима.⁶⁴ У периоду када Јанковић ради, у религиозном сликарству Карловачке митрополије већ је увелико напуштен концепт златне позадине, а светитељске фигуре су смештане испред отвореног неба, или у реалистичне пределе.⁶⁵ Јанковићеве две иконе са иконостаса Старе крагујевачке цркве карактерише неокласицистичка ликовна поетика наглашеног цртежа, светлог и прочишћеног колорита и изузетне минуциозности при приказивању детаља, што је посебно уочљиво на архијерејској одежди Светог Николе. Прихватањем академских начела религиозне слике као историјске истине и неокласицистичке ликовне поетике Јанковићево религиозно сликарство је идејно и формално било врло блиско раду сликара Арсенија Теодоровића, једног од најугледнијих и најпродуктивнијих сликара који се крајем XVIII и почетком XIX века бавио црквеним сликарством на територији Карловачке митрополије.⁶⁶ О блискости рада ова два сликара сведоче и иконографска решења Јанковићевих икона Богородице са Христом и Светог Николе, која су веома слична иконографским решењима које је у свом религиозном сликарству примењивао Арсеније Теодоровић (сл. 8).⁶⁷ Прихватајући теолошки реформисано црквено сликарство и неокласицистичку ликовну поетику, у истом временском периоду на територији Карловачке митрополије раде и Павел Ђурковић, Михаило Живковић, Димитрије Братоглић, Стефан Гавриловић и Константин Лекић, који су се од

⁶² Тимотијевић 1996: 127–131.

⁶³ Тимотијевић 2002: 362–370.

⁶⁴ Тимотијевић 1996: 368; Симић 2017: 93.

⁶⁵ Симић 2017: 93.

⁶⁶ О сликару А. Теодоровићу и његовом делу в. Шелмић, Микић 1978; Коларић 1965: 90–104; Тимотијевић 1996: 128–131; Јовановић 2007: 54–56.

⁶⁷ Уп. Симић 2017: 93–95, посебно сл. на стр. 92; Јовановић 2007: 55.

sary despotic icons of Jesus Christ and the Mother of God with Infant Christ, the royal doors with the depiction of the Annunciation and a cross with the Crucifixion on the top of the iconostasis.⁶¹

WORK OF AKSENTIJE JANKOVIĆ AND HIS SIGNIFICANCE FOR THE ECCLESIASTICAL PAINTING OF SERBIA IN THE THIRD DECADE OF THE 19TH CENTURY

On the basis of everything that has been said, the only preserved and for the time being known work by Aksentije Janković on the territory of Serbia are in fact the two icons from the Old Church in Kragujevac. Their poetics may help to a large degree have a better understanding of the trends in ecclesiastical painting during the third decade of the 19th century when Janković worked in Serbia, as well as a better understanding of the importance of his work in this territory.

In the icons of the Mother of God with Infant Christ and of Saint Nicholas Aksentije Janković applies the iconography and visual poetics based on the late Baroque and Neoclassical experiences which were accepted in the ecclesiastical painting on the territory of the Metropolitanate of Karlovci at the end of the 18th century and the beginning of the 19th century.⁶² Following the new ideas coming from the reformed ecclesiastical theology from the beginning of the 19th century according to which a religious painting ought to represent a historical truth,⁶³ Janković creates realistic images of Saint Nicholas and the Mother of God, with almost portrait-like characteristics. He painted the saints as standing figures which had since the end of the 18th century become a standard way in which they were depicted that replaced the depictions of saints sitting on sumptuous thrones present until then.⁶⁴ In the period when Janković was active, in the ecclesiastical painting of the Metropolitanate of Karlovci the golden background concept had already been to a large extent abandoned, while the saintly figures were positioned in front of an open sky or within realistic landscapes.⁶⁵ Janković's two icons from the iconostasis at the Old Church

⁶¹ Коларић 1966: 178–179.

⁶² Тимотијевић 1996: 127–131.

⁶³ Тимотијевић 2002: 362–370.

⁶⁴ Тимотијевић 1996: 368; Симић 2017: 93.

⁶⁵ Симић 2017: 93.



8. Икона Светог Николе са иконостаја српске цркве у Будиму, Арсеније Теодоровић, 1820, Музеј Српске православне епархије будимске у Сентандреји, Основни фонд музеја, инв. бр. 50

8. Icon of Saint Nicholas from the iconostasis of the Serbian church in Buda, Arsenije Teodorović, 1820, Museum of the Serbian Orthodox Diocese of Buda in Szentendre, Museum's Basic Fund, inv. no. 50

in Kragujevac are characterised by neoclassical visual poetics of emphasised drawing, light and clean colour scheme, and exceptional minuteness when painting details, which is particularly noticeable on the episcopal robes of Saint Nicholas. By accepting the academic principles of a religious painting as a historical truth and the neoclassical visual poetics, Janković's religious painting was formally and in terms of ideas very close to the work of Arsenije Teodorović, one of the most respected and most prolific painters who dealt with ecclesiastical painting on the territory of the Metropolitanate of Karlovci at the end of the 18th century and the beginning of the 19th century.⁶⁶ The closeness between the work of these two painters is testified to by the iconographic solutions in Janković's icons of the Mother of God with Christ and of Saint Nicholas that are very similar to the iconographic solutions applied by Arsenije Teodorović in his religious painting (fig. 8).⁶⁷ By accepting the theologically reformed ecclesiastical painting and the neoclassical visual poetics, Pavael Đurković, Mihailo Živković, Dimitrije Bratoglič, Stefan Gavrilović and Konstantin Lekić also worked on the territory of the Metropolitanate of Karlovci in the same time period, being different from Teodorović only in terms of the quality of their painting skill.⁶⁸ In the field of ecclesiastical painting, among the said painters, Aksentije Janković belongs to the better artists of his times.

Although the visual poetics based on the late Baroque and the Neoclassical experiences was generally accepted in the ecclesiastical painting on the territory of Central Europe from the beginning of the 19th century, both by the catholic and the orthodox buyers, the religious painting in the Principedom of Serbia was dominated by the fresco-painting model. In the period of the third decade of the 19th century, when Janković came to Serbia looking to work for Prince Miloš, the most important commissions in the sphere of ecclesiastical art were given to fresco and icon painters coming from different parts of the Balkans. Attracted by the increased volume of work linked to the painting of

⁶⁶ About painter A. Teodorović and his work: Шелмић, Мкић 1978; Колрић 1965: 90–104; Тимотијевић 1996: 128–131; Јовановић 2007: 54–56.

⁶⁷ Compare: Симић 2017: 93–95, especially the painting on p. 92; Јовановић 2007: 55.

⁶⁸ Јовановић 2007: 56; Коларић 1965, 98–104, 115–116; Тимотијевић 2002: 370.

Теодоровића разликовали само квалитетом сликарске вештине.⁶⁸ У домену црквеног сликарства, међу поменутих сликарима, Аксентије Јанковић спада у ред бољих уметника свог доба.

Иако је ликовна поетика заснована на каснобарокним и неокласицистичким искуствима била од почетка XIX века општеприхваћена у црквеном сликарству на територији средње Европе, како код католичких, тако и код православних поручилаца, у Кнежевини Србији је у религиозном сликарству доминирао зографски модел. У периоду треће деценије XIX века, када Јанковић долази у Србију да тражи ухлебљење код кнеза Милоша, најзначајнији послови у домену црквене уметности поверавају се сликарима зографима, који долазе из различитих области Балкана. Појединци и читаве зографске дружине, привучене повећаним обимом посла везаним за осликавање новоподигнутих и обновљених храмова по Србији, долазе током треће деценије XIX века са подручја северне Грчке, Македоније, Албаније, Босне и Херцеговине, Црне Горе и Старе Србије.⁶⁹ Цинцарске зографске дружине и зографи из околине Битоља, Дебра, Москопоља, Велеса били су међу најангажованијима.⁷⁰ Њихов рад је био у складу са културним моделом и догматско-теолошким погледима на религиозну слику које су прихватили и неговали представници црквене и световне власти у Србији, а који су одговарали потребама и схватањима православне цркве у областима под јурисдикцијом Васељенске патријаршије, у чијој је надлежности све до 1830. било и српско православно становништво на ослобођеним територијама. Гледано са теолошког аспекта, од иконе се тражило да искаже православно карактер, верско-дидактички садржај и да створи утисак репрезентативности у приказивању светитељских ликова. У визуелном смислу то је остваривано прихватањем ранобарокне пикторалне поетике и иконографских решења, кроз поетику величајности и елементе историчности оличене у златној позадини и уопште обилној употреби злата, чиме се исказивала правоверност и репрезентативност приказаних светитеља.⁷¹

⁶⁸ Јовановић 2007: 56; Коларић 1965: 98–104, 115–116; Тимотијевић 2002: 370.

⁶⁹ Макуљевић 2015: 19–24; Костић 2016: 370.

⁷⁰ У ранијим истраживањима и литератури идентификовани су ови центри као најважнији, уп. Вујовић 1986: 254–257; Макуљевић 2015: 19–24; Макуљевић 2012: 7–22; Костић 2016: 370–372.

⁷¹ О зографском моделу иконописа у XIX веку в. Makuljević 2004: 385–405; Макуљевић 2008: 103–105.

the newly-built and restored churches throughout Serbia, individuals and entire fresco and icon painting crews came during the third decade of the 19th century from the parts of northern Greece, Macedonia, Albania, Bosnia and Herzegovina, Montenegro and Old Serbia.⁶⁹ The Aromanian fresco and icon painting crews from the areas around Bitolj, Debar, Moskopole and Veles were among the most sought after.⁷⁰ Their work was in line with the cultural model and the dogmatic and theological views at the religious painting adopted and maintained by the representatives of the church and secular authorities in Serbia, which suited the needs and the standpoint of the Orthodox Church in the regions under the jurisdiction of the Ecumenical Patriarchate that was until 1830 in charge of the Serbian orthodox population in the liberated territories. From the theological aspect, an icon needed to express the orthodox character, the religious and didactic content and to create an impression of representativeness in the depiction of the saintly images. In the visual sense, this was achieved by accepting the early Baroque pictorial poetics and iconographic solutions, through the poetics of grandeur and elements of historicity reflected in the golden background and generally in the ample use of gold, thus expressing the catholicity and the representativeness of the depicted saints.⁷¹

In order to have more complete understanding of the trends in the ecclesiastical art in Serbia during the third decade of the 19th century and the importance of the work of Aksentije Janković in that period, it is important to take note of the criticism which Prince Miloš addressed to the painter when he received the icons for the iconostasis in Požarevac. When giving his opinion to Archimandrite Melentije, he said that he was “rather dissatisfied with the faces” and that he asked the painter “to make sure that he paints the face reflecting the character of who is represented.”⁷² The prince’s criticism does not only show his dissatisfaction with the aesthetic depiction of the saintly images, but also some-

⁶⁹ Макуљевић 2015: 19–24; Костић 2016: 370.

⁷⁰ These centres have been identified as the most important in the earlier research and literature: Вујовић 1986: 254–257; Макуљевић, 2015: 19–24; Макуљевић 2012: 7–22; Костић 2016: 370–372.

⁷¹ On the fresco and icon painting model of the 19th century icon painters: Makuljević 2004: 385–405; Макуљевић 2008: 103–105.

⁷² АС, КК-XXXV, 1825, 14; Коларић 1966: 178.

За потпуније разумевање токова црквене уметности у Србији током треће деценије XIX века и значаја рада Аксентија Јанковића у том периоду важна је критика коју кнез Милош упућује сликару поводом пријема икона за пожаревачки иконостас. Износећи своје мишљење архимандриту Мелентију, каже да је „с лицима његови додста незадовољан“ и тражи од сликара „да се постара образ соответствении Карактер онога измалати, коег он представља“. ⁷² Кнежева критика не указује само на његово незадовољство естетским приказом светитељских ликова већ и на нешто много важније – на другачија очекивања у погледу догматског приказа светитеља. Овакав став кнеза Милоша, изграђен вероватно под утицајем црквених лица са којима је био у блиским односима, ⁷³ јасно показује да се од иконе очекивало нешто друго и да ликовна поетика религиозне слике која је била у складу са историјском истином и новим теолошким погледима није наилазила на добар пријем током треће деценије XIX века у Кнежевини Србији ни са естетског, ни са догматског становишта. Кнезу, као и црквеној и друштвеној елити, више је одговарало зографско сликарство са својим догматским начелима и поетиком ретроспективности и величајности у приказивању светитељских ликова. То потврђују и бројне друге кнежеве наруџбине иконостаса које поверава у то време сликарима зографима. После кратке сарадње са кнезом остварене током 1824–1825. године, Јанковић се враћа у Вршац, немајући потребну подршку владајућих и црквених кругова у Србији како би добијао нове поруџбине у домени црквеног сликарства. Његов иконостас у Пожаревцу, настао 1825–1826. године, као и две сачуване иконе у Крагујевцу из 1824. године, били су редак пример оваквог модела иконописа у пракси заступљеној у црквеном сликарству на територији Србије у трећој деценији XIX века. Међутим, чињеница да је дело Аксентија Јанко-

thing much more important, his different expectations with regards to the dogmatic representation of the saints. Such position of Prince Miloš, developed probably under the influence of the clergymen with whom he had close relations, ⁷³ clearly shows that something else was expected from an icon and that the visual poetics of a religious painting that was in line with the historic truth and the new theological positions was not welcome in the Principedom of Serbia during the third decade of the 19th century, either from the aesthetic or from the dogmatic point of view. The prince, as well as the church and social elite, were more interested in the zoograph painting with its dogmatic principles and the poetics of retrospective character and grandeur in the depiction of saintly images. This is also confirmed by the prince's numerous other orders of iconostases which he placed at the time with fresco and icon painters. After the brief cooperation with the prince that took place during 1824–1825, Janković returned to Vršac not having the necessary support of the ruling and ecclesiastical circles in Serbia in order to get new orders in the domain of ecclesiastical painting. His iconostasis in Požarevac made in 1825–1826, as well as the two preserved icons in Kragujevac from 1824 constituted a rare example of such model of icon-painting in the practice applied in the ecclesiastical painting on the territory of Serbia in the third decade of the 19th century. However, the fact that the work of Aksentije Janković was carried out on the territory of Serbia precisely in this period allows us to reject the position taken in the Serbian historiography before according to which the ecclesiastical painting of the said period was assessed as retrograde and backward. ⁷⁴ The ecclesiastical painting model followed in his work by Janković could not find a broader reception in Serbia during the third decade of the 19th century. The reason for this did not lie in the backwardness of the social

⁷² АС, КК-XXXV, 1825, 14; Коларић 1966: 178.

⁷³ Познато је да се кнез Милош о свим питањима везаним за цркву консултовао са архимандритом Мелентијем Павловићем, кога је после добијања хатишерифа 1830. и конкордата потписаног са Васељенском патријаршијом 1831. године поставио за првог српског митрополита. О образовању свештеника и високе црквене јерархије Васељенске патријаршије и српског свештенства, те о њиховим теолошким погледима и ставовима за сада се мало зна. Тек након опсежнијих мултидисциплинарних истраживања у овој области могуће је доћи до одговора о конкретном утицају одређених личности и њихових теолошких ставова на токове црквеног сликарства у прве две деценије XIX века.

⁷³ It is known that with regards to all the questions linked to the church Prince Miloš consulted with Archimandrite Melentije Pavlović whom he instated as the first Serbian metropolitan after receiving the 1830 Hatt-i Sharif and signing the Concordat with the Ecumenical Patriarchate in 1831. For the time being, little is known about the education of the priests and the high ecclesiastical hierarchy of the Ecumenical Patriarchate and the Serbian clergy or about their theological points of views and stances. Only after more comprehensive multi-disciplinary research in this area it will be possible to come up with answers about the concrete influence of certain individuals and their theological positions on the trends in the ecclesiastical painting during the first two decades of the 19th century.

⁷⁴ Јовановић 2007: 57.

вића управо у том периоду било реализовано на територији Србије говори у прилог одбацивању става раније негованог у српској историографији по коме је црквено сликарство наведеног периода оцењивано као ретроградно и заостало.⁷⁴ Модел црквеног сликарства који је у свом раду следио Јанковић није могао наићи на шири пријем у Србији током треће деценије XIX века. Разлог томе није лежао у заосталости средине и немогућности да прихвати нове средњоевропске уметничке токове, већ у различитим теолошким и догматским погледима на религиозну слику две различите црквене организације – Карловачке митрополије, из чијих оквира су сликари попут Аксентија Јанковића потицали, и Васељенске патријаршије, под чију јурисдикцију је током треће деценије XIX века још увек потпадала црква у Србији. Овакав модел црквеног сликарства заживеће у пракси на територији Кнежевине Србије тек када се за то створе институционални оквири, дакле, после добијања унутрашње црквене аутономије 1831. и реформи црквене организације и црквеног богословља, које су започете доласком Петра Јовановића на место српског митрополита 1833. године.⁷⁵ Од тих година биће приметно све веће ангажовање академски школованих сликара са простора Аустријског царства на пословима везаним за црквену уметност, о чему сведочи међу првима и делатност сликара Константина Лекића и Георгија Бакаловића током четврте деценије XIX века.⁷⁶ Јанковићев рад се налазио у зачетку оваквих промена религиозне уметности на тлу Кнежевине Србије и због тога је значајан. Иако није припадао главним токовима црквене уметности, његов рад такође указује на рано постојање различитих пракси у црквеном сликарству на тлу младе Кнежевине Србије и на сложену слику кретања уметника на тој територији током треће деценије XIX века.

environment and the lack of readiness to accept Central European artistic trends, but rather in different theological and dogmatic views at religious painting between two different ecclesiastical organisations – the Metropolitanate of Karlovci from the realm of which came painters like Aksentije Janković and the Ecumenical Patriarchate under whose jurisdiction the Church in Serbia still was during the third decade of the 19th century. Such model of ecclesiastical painting will take up roots on the territory of the Principedom of Serbia only after the institutional frameworks have been created, in other words, after acquiring the interior church autonomy in 1831 and after the reforms of the ecclesiastical organisation and the ecclesiastical theology that started with the instating of Petar Jovanović to the position of the Serbian Metropolitan in 1833.⁷⁵ From these years on, there was a noticeable increased engagement of academic painters from the territory of the Austrian Empire taking on commissions linked to ecclesiastical art, which among the first examples is testified to by the activities of painters Konstantin Lekić and Georgije Bakalović during the fourth decade of the 19th century.⁷⁶ Janković's work was at the forefront of such changes in the ecclesiastical art on the territory of the Principedom of Serbia and this is why he is significant. Although he did not belong to the mainstreams of ecclesiastical art, his work also points at the early presence of different practices in the ecclesiastical painting on the territory of the young Principedom of Serbia and at the complex picture reflecting the movements of artists on this territory during the third decade of the 19th century.

⁷⁴ Јовановић 2007: 57.

⁷⁵ О значају реформи митрополита Петра Јовановића за развој црквене уметности в. Тимотијевић 2002: 365; Костић 2016: 80–87.

⁷⁶ Ђорђевић 1922: 158–159; Митровић 2008: 103–107; Костић 2016: 398–399; Вујовић 1986: 265–267.

⁷⁵ Concerning the importance of the reforms of Metropolitan Petar Jovanović for the development of the ecclesiastical art, see: Тимотијевић 2002: 365; Костић 2016: 80–87.

⁷⁶ Ђорђевић, 1922: 158–159; Митровић 2008: 103–107; Костић 2016: 398–399; Вујовић 1986: 265–267.

Архивски извори

- Архив Србије, КК (Књажевска канцеларија), XXXV (Црква и свештенство), 1825, 14.
Архив Србије, КК (Књажевска канцеларија), XXI (Пољаревацка нахија са Поречом), 1825, 508, 509.
Архив Србије, Збирка Мите Петровића, XXXV, 1825, 268.

Новински чланци

- Видов дан, бр. 201, год. VIII, 18. 9. 1868.

Archival sources:

- Archives of Serbia, KK (Knjaževac office), XXXV (Church and clergy), 1825, 14.
Archives of Serbia, KK (Knjaževac office), XXI (Požarevac nahije with the area of Poreč), 1825, 508, 509.
Archives of Serbia, Mita Petrović collection, XXXV, 1825, 268.

Newspaper articles:

- Видов дан, бр. 201. год VIII, среда 18. септембра 1868.

Литература / Literature:

- Васић П. 1966, *Сликарска породица Јакшића из Беле Цркве*, Зборник за ликовне уметности Матице Српске 2, 319–325.
Врбашки М. 2009, *Јанковић Аксеније, сликар*, Српски биографски речник, 4, ур. Ч. Попов, Нови Сад, 262–263.
Вујић Ј. 1901, *Пушешествије по Србији*, 1, Београд.
Вујић Ј. 1902, *Пушешествије по Србији*, 2, Београд.
Вујовић Б. 1986, *Уметности обновљене Србије 1791–1848*, Београд.
Ђокић Н. 2006, *Цркве у Крагујевачком округу за време прве владе књаза Милоша*, Крагујевац престоница Србије: 1818–1841, ур. П. Илић, Крагујевац, 219–288.
Ђокић Н., Поповић Љ. 2005, *Браничевска епархија у првој половини XIX века*, Пољаревац.
Ђорђевић Т. 1921, *Уметности у Србији за време прве владе кнеза Милоша Обреновића (1815–1839)*, Просветни гласник 9, год. 38, 5–15.
Ђорђевић Т. 1922, *Из Србије кнеза Милоша: културне прилике од 1815. до 1839. године*, Београд.
Ђорђевић Т. 1925, *Архивска грађа за занатлије и еснафе у Србији од Другог устанка до еснафске уредбе 1847. године*, Београд.
Јовановић М. 2007, *Српско црквено грађинство и сликарство новијег доба*, Београд.
Јовановић Чешка Т. 2004, *Трагом једног историјског појављивања и његове кочије*, Зборник Народног музеја у Београду, Историја уметности 17/2, 341–343.
Коларић М. 1960, *О пореклу и ауторима неких застављавања из Карађорђевог доба*, Зборник Музеја Првог српског устанка 2, 65–68.
Коларић М. 1965, *Класицизам код Срба*, 1, Београд.
Коларић М. 1966, *Класицизам код Срба*, 3, Београд.
Коларић М. 1967, *Класицизам код Срба*, 6, Београд.
Коларић М. 1967а, *Класицизам код Срба*, 7, Београд.
Костић А. 2016, *Држава, друштво и црквена уметности у Кнежевини Србији (1830–1882)*, докторска дисертација, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.
Костић Ђекић А. 2018, *Иконостас цркве Сошештвија Светог Духа у Крагујевцу*, Споменица два века Старе цркве у Крагујевцу (1818–2018), ур. З. Крстић, Крагујевац, 147–185.
Лазич М. 2008, *Црква Светих арханђела Михаила и Гаврила у Пољаревацу*, мастер рад, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет, Универзитет у Београду.
Лазич М. 2010, *Саборна црква у Пољаревацу у светлости архивских извора*, Саборност 4, 273–310.
Љушић Р. 2008, *Српска државност 19. века*, Београд.
Љушић Р. 2018, *Војводе и војводски барјаци*, Београд.
Макуљевић Н. 2006, *Плурализам приватности. Културни модели и приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, ур. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд, 17–53.
Макуљевић Н. 2008, *Литургија, симболика и приложништво: иконостас цркве Свете Тројице у Врању*, Саборни храм Свете Тројице у Врању 1858–2008, ур. Н. Макуљевић, Врање, 45–105.
Макуљевић Н. 2012, *Визуелна култура и убличавање сакралне топографије Негојинске Крајине*, Сакрална топографија Негојинске Крајине, ур. Н. Макуљевић, Негојин, 7–22.
Макуљевић Н. 2015, *Делатности дебарских и самоковских зографа у Босни и Херцеговини, Црној Гори и северној Србији у XIX веку*, Проблеми на изкуството 4, 19–24.

- Митровић К. 2008, *Тойчидер. Двор кнеза Милоша Обреновића*, Београд.
- Перуничкић Б. 1977, *Град Пожаревац и његово ујравно јодручје*, Пожаревац.
- Пузовић П. 2018, *Однос кнеза Милоша према вери и Цркви*, Споменица два века Старе цркве у Крагујевцу (1818–2018), ур. З. Крстић, Крагујевац, 81–89.
- Радовановић Ј. 1987, *Свети Никола, жиције и чуда у српској уметности*, Београд.
- Радојевић Р. 1988, *Ликовни животи у Крагујевцу за време кнеза Милоша*, Станишта, Крагујевац, 23–34.
- Симић В. 2017, *Сликариство Арсенија Теодоровића и обнова ентеријера будимског храма јочешком XIX века*, Арсеније Теодоровић и српска црква у Будиму, прир. Д. Королија Црквењаков, В. Симић, Нови Сад, 69–137.
- Стефановић Караџић В. 1908, *Вукова јрејиска*, II, Београд.
- Тимотијевић М. 1996, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад.
- Тимотијевић М. 2002, *Религиозно сликарство као историјска истина*, Саопштења XXXIV, 381–384.
- Целебић М. 1969, *Архивска грађа за историју Народног музеја. Кнез Милош и српске власти према старинама и уметности у Србији 1815–1839*, 1, Београд.
- Шелмић Л. 1976, *Портрети Вукових савременика*, Лозница.
- Шелмић Л., Микић О. 1978, *Дело Арсенија Теодоровића*, Нови Сад.
- Макуљевић Н. 2004, *The “Zograph” Model of Orthodox Painting in Southeast Europe 1830–1870*, Balcanica XXXIV, 385–405.