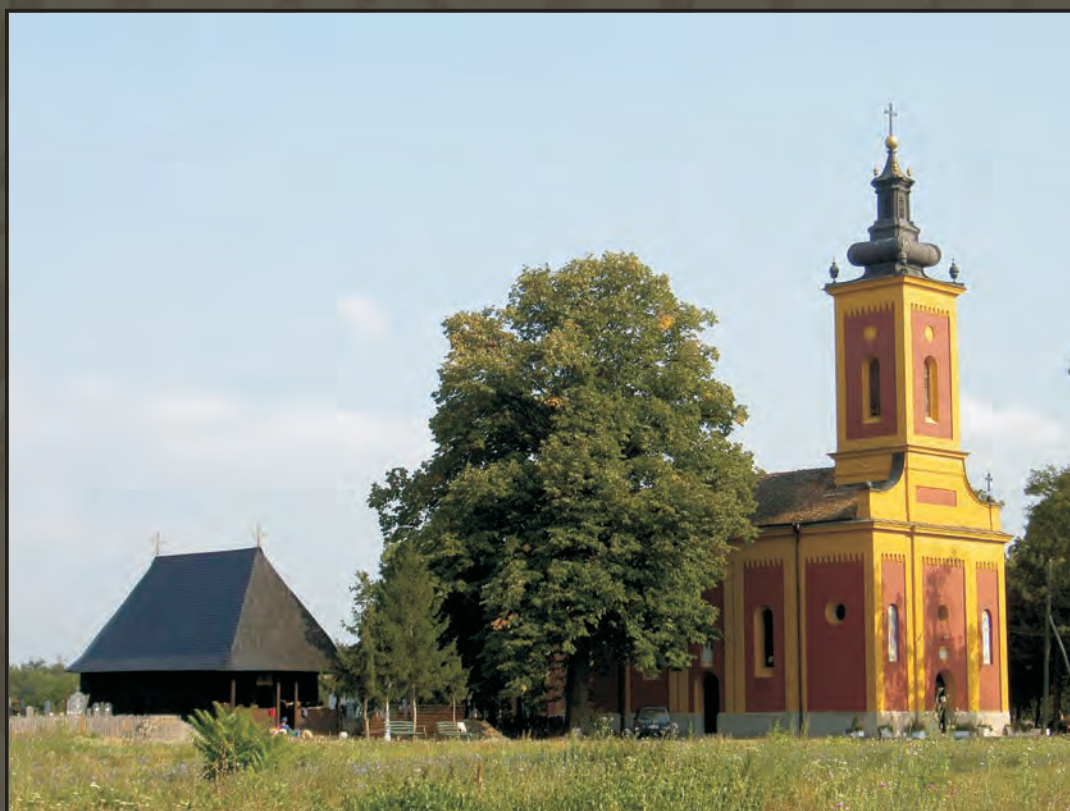


Ана Костић Ђекић

ЦРКВЕНИ КОМПЛЕКС У ЛОЗОВИКУ

ЦРКВЕНИ КОМПЛЕКС У ЛОЗОВИКУ



Центар за визуелну културу Балкана
Филозофски факултет у Београду
Регионални завод за заштиту споменика културе Смедерево



1898



Београд - Смедерево
2017.

Природно осветљење у црквама брвнарама било је минимално, сведено искључиво на мале прозоре обично затворене дрвеним или гвозденим решеткама, чиме је додатно умањивана њихова пропусност.¹⁴⁹ Ово осветљење допуњавала је светлост свећа, кандила и полијелеја.¹⁵⁰ У цркви брвнари Светих апостола Петра и Павла у Лозовику, изузев два камена свећњака, сва кандила, као и полијелеј, новијег су датума.

*

* *

Унутрашњи простор цркве брвнаре Светих апостола Петра и Павла, очуван до данашњих дана, у целини гледано је скромне декорације. На основу елемената који припадају аутентичној целини деветнаестог века може се рећи да је његово уобличавање било остварено у складу са актуелном праксом уређења цркава брвнара тридесетих година деветнаестог века у Кнежевини Србији, као и у складу са литургијским потребама и економском моћи приложника. Временом, како се мењао став локалне заједнице према храму, мењао се и његов ентеријер, прошавши фазе од запустеле цркве почетком двадесетог века, до обновљене богомоље тридесетих година прошлог века када је поново уобличаван према захтевима и укусу нових приложника.

ИКОНОСТАС

Један од обавезних елемената православног храма је иконостасна преграда која се поставља испред олтарског простора. Као и остала декорација унутрашњости храма, иконостасна преграда је конципирана на основу различитих аспеката од којих се првенствено истичу литургијске потребе, симболика и захтеви приложника.¹⁵¹

¹⁴⁹ О осветљењу цркава брвнара: Д. Ст. Павловић, *Цркве брвнаре у Србији*, 71-73.

¹⁵⁰ О материјалима и облицима кандила, свећњака и полијелеја видети: Д. Ст. Павловић, *Цркве брвнаре у Србији*, 78-79.

¹⁵¹ О иконостасу као отвореној структури видети: Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложништво: иконостас цркве Свете Тројице у Врању*, у: *Саборни*

Иконостас цркве брвнаре Светих апостола Петра и Павла у Лозовику настајао је у периоду од 1831. до 1832. године¹⁵² и дело је зографа Јање Молера.¹⁵³

*

По својој архитектоници, програму и иконографском репертоару, иконостас цркве брвнаре у Лозовику припада типу иконостаса које су најчешће сликали балкански зографи. Овај тип егзистирао је на широј територији Балкана под османском влашћу и јурисдикцијом Васељенске патријаршије.¹⁵⁴ Као део балканског културног модела развијаног у оквирима православног друштва, а под државним окриљем Османског царства, исти иконостаси су се могли наћи и у јужној Србији, Македонији и Бугарској. Постојање оваквог типа иконостаса у ентеријерима храмова у Кнежевини Србији везано је првенствено за трансфер балканско-османског културног модела у ново политичко стање које је Србија остварила након Другог српског устанка (1815).¹⁵⁵ Зографски модел црквеног

храм Свете Тројице у Врању, прир. Н. Макуљевић, Београд – Врање 2008, 45-104.

¹⁵² О томе сведоче године које прате приложничке натписе на престоним иконама.

¹⁵³ О лозовичком иконостасу више у: А. Костић, *Иконостас цркве брвнаре Светих апостола Петра и Павла у Лозовику*, Смедеревски зборник, бр.3 (Народни музеј у Смедереву) Смедерево, 71-94.

¹⁵⁴ Литература о зографском сликарству: Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије*, 251-265; Р. Станић, *Сликарство икона, у: Молића у Гори, цркве брвнаре у Србији*, 39-66; Н. Макуљевић, *The „zograph“ model of Orthodox painting in Southeast Europe 1830-1870*, *BalkanicaXXXIV*, Belgrade 2004, 385-389; Исти, *Делатност дебарских и самоковских зографа у Босни и Херцеговини, Црној Гори и Северној Србији у XIX веку*, *Проблеми на искуството* 4 (2015), 19-24; Исти, *Иконостас Врањске епархије 1820-1940*, у: *Иконостас Врањске епархије*, прир. М. Тимотијевић, Н. Макуљевић, Београд-Врање 2005, 21-25; А. Милошевић, *Црква Свете Илије у Смедеревској Паланци*, 53-57; П. Васић, *Живко Павловић молер пожаревачки и његово доба*, Пожаревац 1968. О бугарским и македонским зографима постоје обимне студије: А. Василиев, *Бугарски възрожденски мајстори*, Наука и изкуство, Софија 1965; А. Николовски, *Македонските зографи од крајот на XIX и почетокот на XX век*, Андонов, Зографски и Ванеловик, Скопје 1984.

¹⁵⁵ О културним моделима: Н. Макуљевић, *Плурализам приватности: културни модели и приватни животи Срба у 19. веку*, у: *Приватни животи код*

сликарства и зографски иконостаси били су доминатни у опремању ентеријера цркава у Кнежевини Србији, посебно двадесетих и тридесетих година деветнаестог века, захваљујући пре свега снажној подршци кнеза Милоша Обреновића, устаничке елите и укусу већег дела парохијског свештенства и становништва.¹⁵⁶

Дрвена конструкција лозовичког иконостаса је једноставне форме и изведена је у наглашеном хоризонталном току. Два реда икона раздвојена су хоризонталном гредом декорисаном једино уским, позлаћеним лајснама са горње и доње стране. Парапетне плоче су начињене од вертикално постављених дасака које су местимично украшене вертикалним тракама златне боје. Скромну декорацију иконостаса употпуњују и позлаћени рамови у које су уљабљене иконе обе зоне иконосатса. Најрепрезентативније дуборезне и флоралне украсе лозовичког иконостаса понеле су царске двери и велики крст са Распећем на врху. Такво решење царских двери и великог Крста било је условљено симболичним и литургијским значењем та два поља. У симболици литургијског ритуала и симболичкој топографији храма, царске двери представљају двери Раја чиме је одређен њихов ликовни украс.¹⁵⁷ Оне имају важну улогу у току литургије, где њихово отварање и затварање носи сложену симболику. Царске двери се отварају на Малом Входу приликом изношења Јеванђеља, што представља појаву Христа међу верницима. Након враћања Јеванђеља на Часни престо оне се поново затварају. Непосредно пред Велики Вход, док свештеник у себи изговара молитву Херувимске песме, двери се поново отварају, а када процесија Великог Входа кроз двери уђе у олтар, оне се затварају попут двери Христовог гроба. У складу са тим, поновно отварање двери, пред читање Символа вере, симболише Христово Васкрсење. При затвореним дверима се врши причешће свештеника, да би се, када дође ред на причешћивање верника, опет отвориле. Након тога, двери се приликом читања

Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата, прир. Н. Макуљевић, А. Столић, Београд 2006, 17-53.

¹⁵⁶ А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*, 282-317.

¹⁵⁷ Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложништво: иконостас цркве Свете Тројице у Врању*, 48-49.

захвалне молитве и постављања путира на Часни престо поново затварају, док њихово последње отварање објављује отварање Царства небеског.¹⁵⁸ Због своје литургијске функције и сложеног симболичког значења које из ње произилази, царске двери су увек носилац најбогатије дуборезне и сликане декорације иконостаса. Лозовички иконостас не представља изузетак у том погледу. Дуборезбарени флорални и сликани украси, са обилном употребом злата, црвене и зелене боје, у функцији су истицања царских двери као вратница Раја. Сликани програм потцртава њихову сложену литургијску и симболичну функцију.

Крст на врху лозовичког иконостаса украшен је флоралном декорацијом у златној и црвеној боји, која има сложена симболичка значења. Монументални крст као обавезан елемент на врху иконостаса подсећа на страдање Исуса Христа, а његови флорални украси симболизују Васкрсење и победу хришћанске вере над смрћу.¹⁵⁹

Висина иконостасне преграде цркве брвнаре у Лозовику била је условљена малим димензијама храма и износи 3,6 метара. Програмска концепција иконостаса зависила је од димензија олтарске преграде, њене литургијске и симболичке функције, оновремене богословске литературе и теолошке мисли, али и захтева приложника.

Сликари иконостаса

За осликавање иконостаса цркве брвнаре у Лозовику наручиоци су изабрали зографа Јована Стергевића (Стеријевића) – Јању Молера, тада једног од најугледнијих уметника који је радио на подручју Кнежевине Србије.¹⁶⁰ Јања Молер био је родом из

¹⁵⁸ О току литургије и улози царских двери у литургији: Н. Гогољ, *Тумачење Божанствене литургије*, Београд 1995, 19-52; С. Смолчић-Макуљевић, *Хиландарска катедрала монахиње Јефимије. Иконографија и богослужбена функција*, у: *Осам векова Хиландара*, Београд 2000, 698-700.

¹⁵⁹ Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложничтво: иконостас цркве Свете Тројице у Врању*, 50.

¹⁶⁰ О Јањи Молеру постоји више појединчаних студија. Видети: М. Коларић, *Тойчидерска црква, њени традиционални сликари*, Зборник радова Народног

Македоније, а у Србију је дошао око 1820. године. С обзиром да се често потписивао на грчком, може се претпоставити да је био Цинцарин.¹⁶¹ Припадао је таласу зографа који су на територију младе Кнежевине Србије дошли како би узели учешћа у свеобухватној обнови црквеног живота, коју је започео кнез Милош Обреновић након Другог српског устанка (1815). У том периоду, на простору Кнежевине деловале су сликарске дружине, тајфе, пореклом из Македоније, Бугарске, Старе Србије, Румуније. Ови зографи долазили су из уметничких центара међу којима су најугледнији били Самоков, Банско, Трјавна (Бугарска), Крајова (Румунија), Битољ, Охрид, Дебар, Велес (Македонија), као и Москопоље (Албанија).¹⁶² Самоковски, дебарски и цинцарски зографи, међу којима је био и Јања Молер, доминирали су црквеним сликарством Кнежевине у време прве владавине кнеза Милоша Обреновића, јер је њихова ликовна поетика највише одговарала духовним идеалима како црквених, тако и световних власти. Након доласка у Кнежевину Србију, Јања Молер се са породицом настанио

музеја 1, Београд 1958,335-341; М. Ђоровић-Љубинковић, Р. Љубинковић, *Накучани, Археолошки споменици и налазишта у Србији, I - Западна Србија*, Београд 1953, 142-145; Н. Кусовац, *Класицизам код Срба: каталог сликарства*, књ. 7, 179-180; Б. Вујовић, *Српске иконе XIX века*, Београд 1969, 5-9, 22; Исти, *Црквени споменици на подручју града Београда*, 228, 236-241, 264, 287, 288, 306, 309; Р. Станић, *Иконостас у Савинцу*, у: *Зборник радова Народне музеја IV*, Чачак 1974, 10-12; Р. Павићевић-Поповић, Д. Ст. Павловић, Р. Станић, *Моштица у јори, цркве брвнаре у Србији*, 51-53; А. Милошевић, *Црква Светио Илије у Смедеревској Паланци*, Смедеревска Паланка 2006, 56-57; М. Јовановић, *Сликарство тојчидерске и вазнесењске цркве у Београду*, 683; А. Костић, *Иконостас цркве брвнаре Светих апостола Петра и Павла у Лозовику*, 71-94; Иста, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*, 373-376.

¹⁶¹ Т. Р. Ђорђевић, *нав. дело*, 154; М. Коларић, *Тојчидерска црква, њени грађевине, њени сликари*, 339.

¹⁶² У ранијим истраживањима и литератури ови центри су идентификовани као најважнији: Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије*, 254; Н. Макуљевић, *Делатност дебарских и самоковских зографа у Босни и Херцеговини, Црној Гори и Северној Србији у XIX веку*, 19-24; Н. Макуљевић, *Сакрална тојчидерска Крајине*, 7-22.

у Крагујевцу, тадашњем престоном граду Кнежевине.¹⁶³ Сликарско образовање највероватније је стекао у некој од сликарских радионица на југу Балкана.¹⁶⁴ Убрзо је стекао велику наклоност кнеза Милоша Обреновића. Његово прво познато дело настало је у Старој цркви у Нишу, где је 1819. године осликао горње зоне иконостаса у јужном броду. По свему судећи, на овој цркви је Јања Молер радио у својству помоћника главног сликара.¹⁶⁵ Најранија његова дела, која се својим настанком везују за Кнежевину Србију и њену престоницу, град Крагујевац, имају записе из 1822. године.¹⁶⁶ Он је тада радио рајске пределе и празничне иконе за иконостас новоподигнуте задужбине кнеза Милоша, цркву Силаска Светог Духа у Крагујевцу, као и многа друга, појединачна иконописна дела за исти храм, међу којима је већи број целивајућих и еснафских икона.¹⁶⁷

Пре рада у Лозовику, Јања Молер је већ имао обиман сликарски опус и велики углед, првенствено захваљујући подршци кнеза Милоша који га је често ангажовао. Сликао је кнежеве конаке у Крагујевцу 1823. и Пожаревцу 1825. године,¹⁶⁸ али и велики број иконостаса. Осим већ поменутих иконостаса у Нишу (1819-1829) и Крагујевцу (1822), то су иконостаси у Јагодини и Савинцу (1822), Остружници (1823), Рипњу (1824), Накучанима, (1824-1825), Брзану и Рукумији (1829), Рамаћи, Ивковачком Прњавору, Манастирку, Пожаревцу, Смедеревској Паланци (1829) и Каони код Чачка. После рада у Лозовику, током 1831. и 1832. године, радио је у Кусатку,

¹⁶³ Т. Р. Ђорђевић, *Из Србије кнеза Милоша, културне прилике од 1815. до 1839*, Београд 1922, 154; М. Коларић, *Тойчидерска црква, њени ирадишељи, њени сликари*, 339; Исти, *Јања Молер*, Енциклопедија ликовних уметности, Загреб 1964, 62.

¹⁶⁴ Б. Вујовић, *Умешности обновљене Србије*, 254.

¹⁶⁵ *Исто*, 254.

¹⁶⁶ Н. Кусовац, *Класицизам код Срба, VII, каталој сликарства*, Београд 1967, 179.

¹⁶⁷ Б. Вујовић, *нав. дело*, 254.

¹⁶⁸ М. Петровић, *Финансије и усџанове обновљене Србије до 1842, I*, Београд 1897, 804; Исти, *Финансије и усџанове обновљене Србије до 1842, II*, Београд 1898, 366, 373; Исти, *Финансије и усџанове обновљене Србије до 1842, III*, Београд 1899, 244, 546, 586; М. Коларић, *Тойчидерска црква, њени ирадишељи, њени сликари*, 339.

Наталинцима, Убу и Сибници (1833), Благовештењу Рудничком и Селевцу (1834), Брусу и Топчидеру (1836), Књажевцу (1838), Драчи (1839), Вољавчи (1840), Јагњилу и Придворицама (1841).¹⁶⁹ Радио је и иконе за иконостас старе цркве у Сокобањи и то вероватно по завршетку цркве, 1837. године.¹⁷⁰ Јањи Молеру се могу приписати и иконостаси у манастиру Раваници¹⁷¹ и цркви у Раброву.¹⁷² Радио је и иконостас за стару цркву у Дубу, који се данас налази у цркви Светог Томе у Пироману,¹⁷³ затим појединачне иконе за цркву у Сибници, попут иконе *Свештој Георгија на коњу* из 1833. године.¹⁷⁴ Претпоставља се да је сликао и стари иконостас за цркву Светог Константина и Јелене у Ивањици.¹⁷⁵ Поред познатих иконостаса, бројна појединачна иконописна остварења Јање Молера такође се налазе у црквама опреманим на територији Кнежевине Србије током треће и четврте деценије деветнаестог века.

О сликаревом угледу, поред бројних осликаних цркава и појединачних икона, говори и посебна наклоност кнеза Милоша

¹⁶⁹ Видети: М. Коларић, *Тойчидерска црква, њени ирадијтељи, њени сликари*, 335-341; М. Ћоровић-Љубинковић, Р. Љубинковић, *Накучани, Археолошки сјоменици и налазишта у Србији, I - Зајадна Србија*, Београд 1953, 142-145; Н. Кусовац, *Класицизам код Срба, VI*, 179-180; Б. Вујовић, *Српске иконе XIX века*, Београд 1969, 5-9, 22; Исти, *Црквени сјоменици на подручју града Београда*, Београд 1973, 228, 236-241, 264, 287, 288, 306, 309; Р. Станић, *Иконостас у Савинцу*, у: *Зборник радова Народној музеја, IV*, Чачак 1974, 10-12; Р. Павићевић-Поповић, Д. Ст. Павловић, Р. Станић, *нав. дело*, 51-53; А. Милошевић, *Црква Свештој Илије у Смедеревској Паланци*, Смедеревска Паланка 2006, 56-57; М. Јовановић, *Сликари тойчидерске и вазнесењске цркве у Београду*, у: *Зборник радова Ослобођење градова у Србији од Турака 1862-1867*, Београд 1970, 683.

¹⁷⁰ Делови старог иконостаса идентификовани су у сокобањској цркви приликом обиласка терена и на основу стилских карактеристика приписани Јањи Молеру. О старој цркви у Сокобањи: Б. Несторовић, *Архитектура Србије у XIX веку*, 137.

¹⁷¹ Иконостас је приписан Јањи Молеру на основу теренског истраживања и упоређивања са његовим другим познатим и атрибуисаним иконостасима.

¹⁷² Иконостас атрибуисан на основу теренског истраживања.

¹⁷³ Б. Вујовић, *Црквени сјоменици на подручју града Београда*, 236.

¹⁷⁴ Исто, 306.

¹⁷⁵ Упоредити: Г. Ж. Луковић, *Црква у Ивањици: храм Св. равноапостола Константина и Јелене, Ивањица* 1991, 26.

Обреновића. Иконе Јање Молера налазе се у већини цркава које је Милош Обреновић градио као своје задужбине, попут крагујевачке, јагодинске, савиначке и топчидерске. Исти је случај и са мањим, провинцијским црквама, где се кнез Милош појављује као ктитор или као приложник, попут осипаоничке или селевачке цркве.¹⁷⁶ Следећи пример кнеза Милоша, и његова браћа, рођаци, као и друге истакнуте личности у Србији тог доба користили су услуге Јање Молера и његове сликарске радионице.¹⁷⁷

Чињеница да је Јања Молер био ангажован да ослика иконостас у Лозовику говори о материјалној моћи приложника ове цркве, али и о њиховом укусу који је следио главне токове развоја сакралне уметности тога времена у Кнежевини Србији.

Зограф Јања Молер је насликао иконостас цркве брвнаре у Лозовику у складу са уобичајеном праксом осликавања иконостаса у Кнежевини Србији тридесетих година деветнаестог века. Од икона које је урадио сачуване су престоне иконе, као и део икона апостолског реда, *Богородица* и *Свети Јован Богослов* у медаљонима крај Распећа. Четири иконе из апостолског реда, престоно икона са представом *Светих апостола Петра и Павла*, као и крст са Распећем, рад В. Михалића, настале су у обнови храма 1931. године, када су највероватније замениле најоштећеније иконе настале током 1831. и 1832. године.¹⁷⁸

Програмско решење иконостаса

Прву зону лозовичког иконостаса чине престоне иконе. Престони ред садржи иконе *Исуса Христоса* и *Богородице*, јужно и северно од царских двери. На царским дверима приказане су *Благовести* окружене медаљонима са представама јеванђелиста. У надверју се налази икона *Свете Тројице*. У реду престоних икона, до Богородице су постављене иконе *Свети Никола* и *Свети Георгије*, док су до престоне иконе *Исуса Христоса* постављене иконе *Свети Јована Крститеља* и *Светих Апостола Петра и Павла* из 1931. године. На

¹⁷⁶ М. Цуњак, Ј. Поповић Русимовић, В. Мркић, *Црква брвнара у Селевицу*, 82-96.

¹⁷⁷ Р. Павићевић-Поповић, Д. Ст. Павловић, Р. Станић, *нав. дело*, 51-53.

¹⁷⁸ Д. Митошевић, *Стара црква у Лозовику*, 66, 69.

северним бочним дверима је икона *Свeйїої Арханiела Михаила*, а изнад двери је *Велики сабор анђела*. На јужним бочним дверима је приказан *Свeйїи архиђакон Сїефан*, док је изнад њих представа *Недреманої ока*. Другу зону иконостаса чини *аїосїолски ред*, у чијем централном пољу је *Исус Хрїсїос*, северно *Боїородица*, а јужно *Свeйїи Јован Крїїиїиїељ*. Лево до иконе Богородице су приказани: *Свeйїи аїосїол Пеїтар*, *Свeйїи јеванђелисїї Маїїеј*, *Свeйїи јеванђелисїї Марко*, *Свeйїи аїосїол Андрија*, *Свeйїи аїосїол Варїоломеј*, *Свeйїи аїосїол Тома*. Десно од иконе *Свeйїої Јована Преїїече* налазе се: *Свeйїи аїосїол Павле*, *Свeйїи јеванђелисїї Јован*, *Свeйїи јеванђелисїї Лука*, *Свeйїи аїосїол Јаков*, *Свeйїи аїосїол Симон* и *Свeйїи јеванђелисїї Марко*. Трећу зону иконостаса чини велики *Крїїи* на коме је приказано *Распеће Христово*. Око њега су иконе *Боїородице* и *Свeйїої Јована Боїослова*.

На престоној икони, *Исус Хрїсїос* (*всeдeржитeљы їс хїс*) је насликан фронтално, као исподпојасна фигура, како благосиља десном руком. У левој руци држи отворену седму главу јеванђеља по Јовану (*їзъ ѣсмѣ скѣтъ мїрѣ ходан помнѣ неймѣтъ ходїти вотѣ но їмѣтъ свѣтъ живо тнїї*). Приказан је са дугом смећом косом и кратком брадом, обучен у црвени хитон са златним појасом и плави химатион опшивен златним тракама на рубовима. Лево и десно од Христове фигуре приказана су два анђела који клече на облацима и изнад глава држе црвено-златне катруше са Христовим иницијалима *їс хїс*. Позадина иконе је подељена на две зоне од чега је доња црвене, а горња зелене боје, што је носило симболику рајског обитавалишта.

Иконографски предложак према којем је рађена престоно икона *Исуса Хрїсїоса* на лозовичком иконостасу одговара прихваћеном начину приказивања Исусовог лика као *Свeдржитeља*, успостављеном и однегованом у источно-православном догматско-ликовном систему који је у српској уметности егзистирао још од средњег века.¹⁷⁹ Иконографско решење Исуса Христа које је Јања Молер следио на лозовичком иконостасу било је присутно у зографском сликарству осамнаестог и деветнаестог века. Исти иконографски тип применио је и Андрија Раичевић на престоној икони *Исуса Хрїсїоса* у цркви брвнари у

¹⁷⁹ И. Зарић, *Зидно сликарство Саборне цркве Свeйїе Троїице у Врању*, у: *Саборни храм Свeйїе Троїице у Врању 1858-2008*, 117; А. Куюмџиев, *Сїеноїисїїе в їлавнїїа црѣква на Рилская манасїїир*, Софија 2015, 61, 64

Радијевићима, почетком осме деценије осамнаестог века.¹⁸⁰ Користи га велики број зографа, о чему сведоче иконе са старог иконостаса у црквама Свете Ане у Глоговици,¹⁸¹ Свете Тројице у Мокрању,¹⁸² Светих апостола Петра и Павла у Кобишници,¹⁸³ Вазнесења Светог Илије у Ковилову,¹⁸⁴ Свете Тројице у Рогљеву,¹⁸⁵ Свете Петке код Параћина, што су само неки примери са територије Кнежевине Србије. Уоквиру свог опуса, Јања Молер примењује два иконографска типа представљања Исуса Христа. Поред иконографског типа Сведржитеља који се појављује у Лозовику, ту је и иконографски тип Великог архијереја и Цара царева, где је Христ приказан како седи на позлаћеном и богато декорисаном престолу, у архијерејској одежди обилно украшеној флоралним мотивима, са омофором, митром на глави и Јеванђељем у рукама. Сликара овај иконографски тип чешће примењује, о чему сведоче престоне иконе које је радио на иконостасима у цркви брвнари у Селевцу,¹⁸⁶ старој цркви у Јагодини, као и црквама у Соко Бањи, Савинцу и манастиру Раваници. Иконографски тип Сведржитеља, као на престоној икони *Исуса Христоса* у Лозовику, Јања Молер користи ређе, понављајући га још на иконостасу у Осипаоници. Тај иконографски тип је заправо следио старија, средњовековна иконографска решења представљања Исуса Христа,¹⁸⁷ поменути и

¹⁸⁰ Упоредити: *Молишва у јори. Цркве брвнаре у Србији*, 68.

¹⁸¹ Упоредити: Н. Макуљевић, *Црква Сошћесћивија Свећої Духа и црква Свеће Ане у Глоїовицу*, у: *Сакрална шћоїоїрафија Неїоїинске Крајине*, прир. Н. Макуљевић, Неготин 2012, 60.

¹⁸² В. Даутовић, *Црква Свеће Тројице у Мокрању*, у: *Сакрална шћоїоїрафија Неїоїинске Крајине*, 133.

¹⁸³ В. Даутовић, *Црква Свећих аїосћола Пећра и Павла у Кобишници*, у: *Сакрална шћоїоїрафија Неїоїинске Крајине*, 98.

¹⁸⁴ А. Костић, *Црква Свећої Илије у Ковилову*, у: *Сакрална шћоїоїрафија Неїоїинске Крајине*, прир. Н. Макуљевић, Неготин 2012, 105.

¹⁸⁵ В. Даутовић, *Црква Свеће Тројице у Рољеву*, у: *Сакрална шћоїоїрафија Неїоїинске Крајине*, 226.

¹⁸⁶ М. Цуњак, Ј. Поповић Русимовић, В. Мркић, *Црква брвнара у Селевцу*, 89-90.

¹⁸⁷ О установљењу Христовог лика, као и бројним иконографским предлошћима више у: Н. Бркић, *Технолоїја сликарсћива, вајарсћива и*

у ерминији Диоисија из Фурне коју су зографи често инкорпорирали у своје сликарске приручнике.¹⁸⁸ Позивањем на старију праксу, у зографском сликарству се истиче правоверност приказаног светитељског лика,¹⁸⁹ а на одабир оваквог иконографског решења Јање Молера могли су, пре свега, утицати захтеви и теолошки погледи наручилаца лозовичког иконостаса.

На престоној икони *Богородице са малим Христосом* (ГПЖЕ АГГЕЈСКІН), Богородица је приказана као Одигитрија.¹⁹⁰ Представљена је као исподпојасна фигура, у полупрофилу, благо окренута на леву страну. У левој руци држи малог Христа, док десном благосиља. Обучена је у црвени мофорион са зеленом поставом, украшен златном орнаментисаном траком на рубовима. Испод мофориона носи плаву доњу хаљину. На глави носи златну круну отвореног типа, која је означава као небеску царицу. Мали Исус Христос (Іс ХС) има смеђу кратку косу, а обучен је у бели хитон, украшен на рубовима и везан око појаса златном траком и богато драпиран црвени огртач који му пада преко левог рамена. Десном руком благосиља, док у левој држи затворено Јеванђеље. Лево и десно, у горњим угловима иконе, представљени су анђели који клече на облацима окренути Богородици, руку прекрштених на грудима. Изнад њих су декоративни златно-црвени картуши с Богородичиним иницијалима (МТИ БОЖІА као и епитет ГПЖЕ АГГЕЈСКІН).

Богородица је приказана као Одигитрија, односно Путеводитељица, што је иконографски тип који се најчешће слика на иконостасима. Гест њене леве руке, којом указује на Христа, указује да она води ка спасењу, ка Сину – Спаситељу људског

иконографија, Београд 1991, 299-312, посебно 304; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, hg. E. Kirschbaum, I, Freiburg 1990, 371-390.

¹⁸⁸ О односу према традицији видети: N. Makuljević, *The „zograph“ model of Orthodox painting in Southeast Europe 1830-1870*, у: *Balkanica XXXIV*, Belgrade 2004, 392; М. Тимотијевић, *Традиција и барок, тумачење традиције у реформама барокне икониоралне иконостасне уметности на Балкану II*, Нови Сад 2003, 201-221.

¹⁸⁹ N. Makuljević, *The „zograph“ model of Orthodox painting in Southeast Europe 1830-1870*, 392.

¹⁹⁰ О развоју овог иконографског типа видети: З. М. Јовановић, *Азбучник православног иконографског типа*, Београд 2005, 87-89.

рода.¹⁹¹ Према предању, овим именом је названа прва икона Богородице коју је насликао јеванђелист Лука и која је имала исцелитељску моћ.¹⁹² И у теолошкој литератури деветнаестог века са подручја Васељенске патријаршије, истиче се заштитничка и посредничка моћ Богородице. Њено царско достојанство, означено круном коју носи на глави, проистиче из чињенице да је она мајка Царева, односно Христова.¹⁹³ Представа Богородице Одигитрије на лозовичком иконостасу следи барокна иконографска решења Богородице са круном, прихваћена посредством графичких листова у зографском сликарству деветнаестог века.¹⁹⁴ Овај иконографски тип, који укључује допојасну представу Богородице Одигитрије са круном на глави и малим Христом у наручју, Јања Молер ређе примењује. Осим у Лозовику, такво иконографско решење извео је и у Осипаоници. Он много чешће користи иконографски тип у којем је Богородица постављена на златан и богато декорисан престо, са круном на глави којом је крунишу анђели, у мафориону са златним флоралним мотивима и са Христом дететом који је представљен као Цар царева. Овакво решење, које истиче Богородицу као небеску царицу, присутно је на икони у крагујевачкој цркви, која је поклон кнеза Милоша Обреновића, али и на иконостасима у Селевцу, Јагодини, Раваници и Савинцу. Иконографско решење Богородице Одигитрије које Јања Молер примењује на лозовичком иконостасу, као и у случају престоне иконе *Исуса Христоса*, следи старије узоре који су ширени посебно путем светогорске графикае.¹⁹⁵

Свети Никола (сѢИИ НИКОЛѦИ) је на престоној икони представљен фронтално, као исподпојасна фигура. Десном руком благосиља, а у левој држи затворено, златом опточено Јеванђеље. Приказан је у архијерејском орнату, украшеном флоралним мотивима црвене боје нанешеним преко златне основе. Десно од

¹⁹¹ *Истио*, 88.

¹⁹² Н. Бркић, *Технологија сликарства, вајарства и иконографија*, Београд 1991, 294, 317.

¹⁹³ Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложништво: иконостас цркве Свете Тројице у Врању*, 57.

¹⁹⁴ Упореди: Д. Давидов, *Светогорска графика*, Београд 2004, 145.

¹⁹⁵ *Истио*, 142.

његове главе је Богородица у облаку која му пружа омофор, а лево Христос који приноси златом опточено Јеванђеље, што су знаци његовог епископског достојанства који су му према легенди одузети, а затим враћени на Првом Васељенском сабору.¹⁹⁶ Позадина иконе је подељена у две зоне, светлозелено-плаву горњу и црвену доњу зону, које симболизују рајско обитавалиште светитеља. У доњем делу иконе исписан је приложнички натпис који тече са обе стране фигуре светитеља „СЮ ИКОНѢ ПРЕЛОЖИ РАБЪ БЖІИ МАТА ВРИТЬ ЗА ВЪЧНЫИ СПОМЕНЪ СВОИ И СВОЕГѦ ПЛЕМЕНЕ ИЗ СЕЛЯ САРАГОРЦА ЛЕТА 1831.“

Култ Светог Николе, једног од најпоштованијих светитеља у хришћанском свету, имао је велики значај код православних Срба. Због тога је овај светац често приказиван у зони престоних икона.¹⁹⁷ Иконографски тип Светог Николе примењен на лозовичком иконостасу био је у осамнаестом и деветнаестом веку ширен путем графичких листова одакле је прихваћен и у зографском сликарству. Јања Молер је често инкорпорирао икону *Свѣтої Николе* у престону зону иконостаса, при том варирајући слична иконографска решења преузета из графике, која углавном не понавља дословце. Истоветна иконографска решења лика Светог Николе дао је у престаној зони иконостаса у Лозовику и Осипаоници. Међутим, на иконостасу у Јагодини приказује свеца у целој фигури, обученог у архијерејску одежду, декорисану златним флоралним мотивима, без фигура Христоса и Богородице, како стоји у унутрашњости храма на амвону. У престоном реду иконостаса у Селевцу, Јања Молер слика Светог Николу као архијереја у богато украшеној одежди, како седи на златном престолу, док му Богородица и Христос приносе омофор и Јеванђеље.

У реду престоних икона лозовичког иконостаса, *Свѣтѣи Јован Крстѣиѣѣљ* (СВѢТІ ІВАННЪ КРЕСТИТЕЉЪ) је представљен фронтално, као исподпојасна фигура, у иконографском типу кефалофороса. Приказан је с дугом смеђом косом и дужом брадом, одевен у мелот смеђе боје, док му је зелени огртач пребачен преко рамена. У десној руци држи дугачак златни крст око којег је обавијена трака са текстом из Јеванђеља по Јовану „...се агнецъ бжїи вѣрѣх и мїра“ (Јован

¹⁹⁶ М. Цуњак, Ј. Поповић Русимовић, В. Мркић, *Црква брвнара у Селевцу*, 90.

¹⁹⁷ Л. Мирковић, *Хеорїологија или историјски развиѣак и бојслужење ѣразника ѣправославне истоичне цркве*, Београд 1961, 81-82.

1.29). У левој руци држи златни тањир с високом стопом и својом одсеченом главом, као симболом мучеништва. Испод тањира је развијен свитак са текстом из јеванђеља по Матеју „покајтесѧ приближи бо сѧ црѣвѣ небесноѣ“ (Мт. 3,11). Позадина иконе је подељена у два сегмента црвене и зелене боје.

Свети Јован Крститељ био је пророк, крститељ и претеча Божанског оваплоћења, и као такав представља једну од најважнијих личности оба завета. Истакнутим положајем у престоној зони иконостаса потврђен је и велики углед који овај светитељ има у оквиру православне цркве.¹⁹⁸ Још од осамнаестог века, смештање иконе *Јована Крстѣиѣља* у зону престоних икона постаје незаобилазна пракса.¹⁹⁹ Иконографски тип кефалофороса један је од најчешћих иконографских решења приказивања лика Светог Јована Крститеља. Сложенија варијанта овог иконографског типа, настала додавањем крила светитељу, указује на његову анђеоску природу.²⁰⁰ Представа Светог Јована Претече у виду кефалофороса подсећа на то да је Салома, ћерка Иродијадина, тражила од Ирода Јованову главу на тањиру. Тако се кроз овај иконографски тип спајају прослављање светитељеве личности и поменутог догађаја, који се у православој цркви слави 29. августа као празник Усековања главе Светог Јована.²⁰¹ Такво иконографско решење је било прихваћено од стране свих балканских народа, а у осамнаестом и деветнаестом веку било је ширено и путем графичких листова. На то упућује и дрворезна плоча са представом *Свѣтѣи Јована Кефалофороса* коју је израдио Стефан Ликић 1736. године.²⁰² Јања Молер исто иконографско решење које је преузето са графичких листова примењује на иконостасу у Лозовику и у Осипаоници, док на

¹⁹⁸ О култу и прослављању Светог Јована Крститеља у оквиру православне цркве видети: Л. Мирковић, *Хеорѣолоѣија или историјски развитѧк и боѣслужење ѣразника ѣправославне истоѣчне цркве*, 112-128.

¹⁹⁹ Видети: М. Тимотијевић, *Срѣско барокно сликарстѣво*, Нови Сад 1996, 53.

²⁰⁰ О овом сложеном иконографском решењу видети: М. Татић-Ђурић, *Икона Јована крилаѣиѣ из Дечана*, у: *Зборник Народној музеја VII*, Београд 1973, 39-51.

²⁰¹ М. Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилаѣиѣ из Дечана*, *Зборник Народног музеја VII*, Београд 1973, 39-51. у: *Иконойис Врањске ѣпархије*, 96.

²⁰² Д. Давидов, *Срѣска ѣрафика XVIII века*, Нови Сад 1978, 253.

другим местима пак доноси другачије варијације овог иконографског типа. Коришћење истоветног предлошка у Лозовику и Осипаоници је потврђено понављањем најситнијих детаља, попут флоралне обраде златног диска са стопом на коме стоји светитељева одсечена глава. На иконостасу старе цркве у Јагодини, као и на иконостасу у Селевцу, Јања Молер је приказао Светог Јована као стојећу фигуру у пустињском пејзажу, са златним диском са одсеченом главом, постављеним на земљу крај његових ногу, што је варијанта иконографског типа Светог Јована Претече као анђела пустиње која је установљена у седамнаестом веку и веома прихваћена на ширем простору Балкана и током деветнаестог века.²⁰³

На престоној икони *Светиої Георгија* (СѢТІИ ГЕОРГІИ), светитељ је представљен као ратник на коњу. Обучен је у римску војничку опрему, а у рукама држи копље којим пробија крилату аждају над којом се пропиње његов коњ. Иза светитељеве фигуре је, такође на коњу, приказана умањена фигура младића, обученог у мрку тунуку и са заобљеном капом на глави, како у десној руци носи крчаг за вино. У другом плану, са десне стране, су зидине града Силене на чијем се балкону налазе цар и царица. Цар десном руком пружа кључеве града испред чијих врата је принцеза која рукама позива Светог Георгија да уђе. Позадину представе чини брдовити пејзаж у доњем делу и зелена позадина у горњем делу иконе. Изнад главе Светог Георгија, у горњем левом углу иконе, приказан је Христос у сегменту неба који благосиља светитеља, док му анђео спушта мученички венац на главу. У доњем левом углу иконе налази се приложнички запис који гласи: „ЛѢТА 1831. СІЮ ІКОНѢ ПРЕЛОЖИ РАБЪ БЖІИ ЮВАІЪ ЛАЗОВИЪ ѿ села сараорца себѣ і своімиъ за здравлѣ.“

Свети Георгије је један од најпоштованијих светих ратника источнохришћанског света.²⁰⁴ Иконографско решење иконе у Лозовику обједињује два чуда која је Свети Георгије извео после смрти - убијање аждаје и спасавање митиленског младића. Ова два чуда сведоче о заштитничкој моћи светитеља и посебно су била

²⁰³ И. Женарју Рајовић, *Црквена уметности XIX века у Рашко-џризенској епархији (1839-1912)*, Београд 2016, 140.

²⁰⁴ О култу светог Георгија видети: Л. Мирковић, *Хеорџологија или историјски развиѡак и боѡслужење ѡразника ѡправославне истрочне цркве*, 239-240.

актуелна у време слома византијског царства, када је претила опасност од иноверног непријатеља и када се православни хришћани уздају у помоћ овог светог ратника. Управо у то време се појавио иконографски тип на коме је истовремено представљено убијање аждаје и спасавање митиленског младића. Он је континуирано трајао све до деветнаестог века и често је био коришћен у зографском сликарству на територији Балкана.²⁰⁵ Истоветно иконографско решење примењено на иконостасу у Лозовику, Јања Молер понавља и на иконостасима у Осипаоници и Селевцу.²⁰⁶

Свети архангел Михаило (архангелъ мѣланѣъ) приказан је на северним бочним дверима лозовичког иконостаса у сцени мерења душе богаташа.²⁰⁷ Светитељ је представљен у статичној пози, као младић са крилима, мачем у десној и кантаром у левој руци. Обучен је у римску војничку одећу. Преко кратке зелене доње хаљине има златан оклоп, а на ногама златне чизме. Стоји на лежећој фигури покојника изнад чије главе је душа представљена у виду мале наге фигуре. Иза фигуре покојника пружа се архитектонска кулиса у виду двоспартне зграде, док је изнад Светог архангела Михаила Сведидеће божје око у труглу. У десном средишњем делу иконе, испод архангеловог таса, налази се приложнички запис „СІЮ КРІА8 ѿ К8ПІ РЉБЪ БѢЖИ НОВАКЪ ГАВРИЛО ВИЪ 1832 ѿ села ЛАЗОВИКА.“

Култ архангела Михаила је веома распрострањен у хришћанском свету, а његово представљање било је веома често и разнолико још у средњовековној уметности.²⁰⁸ Барокна уметност је, на основама средњовековне уметности, развила две основне форме представљања архангела Михаила у којима је он представљен као предводник небеске војске која тријумфује над

²⁰⁵ И. Зарић, *Извор – Црква Свете Тројице, у: Иконойис Врањске епархије*, 189.

²⁰⁶ Упоредити: М. Цуњак, Ј. Поповић Русимовић, В. Мркић, *Црква брванара у Селевцу*, 92.

²⁰⁷ К. Миловановић, *Икона Архангело Михаило, црква Свете Петке – Света Петка, у: Иконойис Врањске епархије*, 112-113.

²⁰⁸ О иконографији архангела у источнохришћанској средњовековној уметности видети: С. Габелић, *Циклус архангела у византијској уметности*, Београд 1991, 17-36.

злом или као мерач људских душа.²⁰⁹ Такве представе архангела Михаила биле су заступљене и у графици осамнаестог века.²¹⁰ Композиција у лозовичкој цркви изведена је према популарном обрасцу широко прихваћеном у зографском сликарству деветнаестог века, који је своје узоре имао управо у графичким предлошцима.²¹¹ Јања Молер је истоветно иконографско решење представе архангела Михаила који мери душу богаташа применио на бочним дверима иконостаса у Лозовику, Јагодини, Осипаоници и Селевцу.

Мерење добрих и лоших дела покојникових, карактеристично за Страшни суд, централни је догађај и првог, посебног суда који се одиграва у тренутку смрти.²¹² О том тренутку говори и парабола о безумном богаташу, описана у Јеванђељу по Луки (Лука 12.16-21). Тако је ова иконографска формулација Светог архангела Михаила, као мерача душа, указивала на пут покајања и спасења и због свог есхатолошког и морализаторског карактера редовно налазила своје место у програмима зографских иконостаса на тлу Балкана.²¹³ Постављање архангела Михаила на северним дверима иконостаса указивало је на његову улогу чувара двери, што је било у складу са традицијом приказивања архангела уз улаз храма па и на вратницама бочних двери иконостаса.²¹⁴ Приказивање архангела Михаила на дверима засновано је на симболичком тумачењу

²⁰⁹ О развоју иконографије архангела Михаила у српској барокној уметности видети: М. Тимотијевић, *Српска барокна уметност*, 310-311.

²¹⁰ Р. Михаиловић, *Представе анђела у српској графици XVIII века*, у: ЗЛУМС 8, Нови Сад 1972, 295-296.

²¹¹ Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложништво: иконостас цркве Свете Тројице у Врању*, 61.

²¹² Видети: Ј. Поповић, *Домаћинка православне цркве*, III, Београд 1978, 709-726.

²¹³ Представљање архангела на бочним дверима постало је уобичајено на украјинским иконостасима у XVII и XVIII веку одакле је у XVIII веку преузето и на територији Карловачке митрополије: С. Таранушенко, *О украјинском иконостасу XVII и XVIII века*, у: ЗЛУМС 11, Нови Сад 1975, 113-145.

²¹⁴ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарштво*, 314-315; Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложништво: иконостас цркве Свете Тројице у Врању*, 61.

иконостаса као прочеља небеског Јерусалима на чијим вратима се, према Јовановом Откровењу, налази по један анђео.²¹⁵

У складу са тематиком северних бочних двери, изнад њих је представљен *Сабор Свѣйѡі архисѣраїиїа Михаїла*. Икона је у горњем делу сигнирана као „Вѣлнкн совет ангѣл“, а на њој су представљени ликови архангела Михаїла и Гаврила који стоје на облацима и у средишту држе светлосну мандорлу са допојасним ликом Христоса Младенца (ІС ХС). Фигура архангела Михаїла приказана је десно и означена иницијалом М̄, док је архангел Гаврило представљен лево и означен иницијалом Г̄. Овакав иконографски тип Сабора Светог архистратига Михаїла био је уобичајен у руској уметности осамнаестог века.²¹⁶ Исто иконографско решење Јања Молер је понављао и у надверју северних двери иконостаса старе цркве у Јагодини, док је сложенију варијанту насликао изнад северних бочних двери иконостаса у Селевцу, где архангела Михаїла и Гаврила који држе мандорлу са ликом Христа Емануила, прате још два анђела.²¹⁷

Свѣйи архиѣакон Сѣефан (СѢТѢИ СѢФАНЪ ПЕРВОМЪЧѢНИКЪ И АРХІДІАКОНЪ) је приказан на јужним бочним дверима у пуној фигури, фронтално окренут посматрачу. Представљен је као младић дуге смеђе косе, обучен у ђаконску одору црвене боје с богатим флоралним орнаментима, док му је преко груди пребачен златан орар са крстовима. У десној руци држи кандило, а у левој трикириј. Изнад његове главе лебде два анђела који носе мученички венац. Светитељ стоји у пејзажу у чијем другом плану су архитектонске кулисе. У десном делу иконе је приложнички натпис „СІЮ КРІЛЪ ѠКВНН РАБЪ БОЖІИ СТЕФСНЪ МШШЪ ЛЕТА 1832 Ѡ СЕЛА ЛАЗОВІКА.“

Иконографско решење представе Светог архиѣакона Стефана присутно у програму лозовичког иконостаса било је прихваћено у зографском сликарству деветнаестог века посредством

²¹⁵ М. Тимотијевић, *Црква Свѣйѡі Георіја у Темишвару*, Нови Сад 1996, 110.

²¹⁶ М. Тимотијевић, *Сабор свѣйѡі архисѣраїиїа Михаїла, Врањска Бања – Црква Свѣйѡі пророка Илије*, у: *Иконойис Врањске епархије*, прир. М. Тимотијевић, Н. Макуљевић, Београд – Врање 2005, 166.

²¹⁷ Упоредити: М. Цуњак, Ј. Попвић Русимовић, В. Мркић, *Црква брванара у Селевцу*, 88, 97.

светогорске графике.²¹⁸ У ерминијама, које су зографима служиле као сликарски приручници, пише да се архиђакон Стефан увек приказује у овом иконографском типу, као голобради младић у ђаконској одежди.²¹⁹ Истоветно иконографско решење Јања Молер је применио осликавајући јужне двери иконостаса у Селевцу,²²⁰ Раваници и Јагодини. У цркви у Осипаоници иконографски иста представа Светог архиђакона Стефана проширена је укључивањем фигуре Светог Димитрија као мученика.

Изнад јужних бочних двери лозовичког иконостаса насликана је Композиција *Недремано око*. На њој је приказан Христос Младенац (ИС ХС) који, ослоњен на руку, лежи на црвеној постељи, полузатворених очију. Са његове леве стране клечи Богородица (МР ѢУ), а са десне бди анђео. Изнад представе тече натпис „ВОЗЛЕГЪ ПО СНА ИАКѠ ЛЕВЪ И ИАКѠ СКЪМЕНЪ, КТО`ВОДВЪГНЕТЪ ЁГО“ који је скоро дословно поменут у трећој песми стихире „на хвалитех“ на јутрењу Велике суботе.²²¹

Геолошко-симболичка композиција Недреманог ока је у свом основном значењу везана за идеју о Христовој непрестаној љубави према људском роду, односно за антитезу о Христосу који спава, а чије је срце будно (Пес.5:2). Ова тема је формулисана још у византијској уметности почетком XV века и означавала је телесну смрт Христову, његов тродневни боравак у гробу и Васкрсење.²²² Традиционална представа Недреманог ока је у српском барокном сликарству осамнаестог века, у складу са новим богословским схватањима, преобликована тако да се Христос Младенац приказивао како лежи на крсту док су око њега оруђа његовог страдања.²²³ Традиционалну представу Недреманог ока, без оружја страдања, задржало је зографско сликарство деветнаестог века и тако је насликана и представа у лозовичкој цркви. Осим на

²¹⁸ Упоредити: Д. Давидов, *Светиојорска графика*, 175.

²¹⁹ Видети: М. Медич, *Стиари сликарски приручници, II*, Београд 2002, 173.

²²⁰ Упоредити: *Црква брвнара у Селевцу, нав. дело*, 88.

²²¹ Цитирано према: Д. Митошевић, *Стиара црква у Лозовику*, 62.

²²² О иконографији и значењу ове теме у средњем веку видети: Б. Тодић, *Anapason, Iconographie et signification du thème, у: Byzantion LXIV-1*, Bruxelles 1994, 134-164; З. М. Јовановић, *нав. дело*, 260-266.

²²³ Видети: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 321-322.

лозовичком иконостасу, овакво иконографско решење јавља се на територији Кнежевине Србије на зографским иконостасима у цркви брвнари у Селевцу, Јагодини и манастиру Раваници, где их слика Јања Молер, као и у цркви у Чибутковици где је поменуто представу сликао Никола Јанковић.²²⁴

У време османске власти, сцена *Невремено око* понела је и специфично значење утехе и подсећања православног становништва Балкана на Бога који их неће напустити у тешким временима.²²⁵ Такво значење, условљено политичким и друштвеним околностима, почивало је на стиховима из псалама Давидових „Устани, што спаваш Господе! Пробуди се немој одбацити засвагда“ (Псал. 44, 23) и „Гле, не дремље и не спава, чувар Израиљов“ (Псал. 121,4). Због овог морално-дидактичког садржаја, сцена је током деветнаестог века била популарна међу зографима широм Балкана.

Централна сликана поља на царским дверима понеле су представу *Благовести*. Архангел Гаврило приказан је на левом крилу, у гесту обраћања Богородици. Стоји на облаку, обучен у сиву кратку хаљину опшивену златом, а преко рамена има црвени огртач. У руци држи букет цвећа који пружа Богородици. Позадину представе чине архитектонске кулисе. На десном крилу двери представљена је Богородица на коју из угла слеће голуб Светог Духа. Богородица је представљена како стоји покрај стола и у руци држи отворену књигу са текстом: „сѣ га бѣ гдѣ на бѣх днѣ нѣпо глѣ голѣ тво ѣмѣ.“ Сцена *Благовести* на царским дверима је програмски допуњена представама јеванђелиста. У горњим медаљонима су *Свети јеванђелисти Јован и Марко*, а у доњим *Матеј и Лука*. Приказани су са својим симболима, како седе за пултовима и пишу почетне текстове јеванђеља, док се у позадини пружају архитектонске кулисе. У дну крила царских двери налазе се приложнички записи. С леве стране је запис: „сїю крїлѣ приложїи гдѣ бѣ бжїи стѣи снїѣ пѣуловнѣ за свої споменѣ и за свои здрѣвалѣ лѣта 1832 ѿ села лѣзовнѣа“, а са десне: „сїю крїлѣ приложїи гдѣ бжїи ѣлїа стѣи нловнѣ за свої споменѣ и за свои здрѣвалѣ лѣта 1832 ѿ села лѣзовнѣа.“

²²⁴ А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*, 303.

²²⁵ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 322.

Иконографија Благовести на лозовичком иконостасу одговара барокним уметничким решењима. Она су у зографском сликарству деветнаестог века прихваћена путем графичких предлога са Свете Горе.²²⁶ Царске двери и њихов сликани програм имају сложено симболичко и литургијско значење које је повезано са Христовим оваплоћењем. Такво значење употпуњено је постављањем јеванђелиста око Благовести као сведока Христовог оваплоћења. У складу са схватањем иконостасне преграде као прочеља Раја, царске двери представљају његове вратнице, те у симболичком и литургијском смислу предства Благовести на њима наговештава отварање вратница рајског живота Христовим оваплоћењем.²²⁷ Сликана флорална декорација царских двери лозовичког иконостаса употпуњује њихову симболику. Истоветно иконографско и програмско решење царских двери Јања Молер примењује осим на лозовичком иконостасу готово на свим иконостасима које осликава, попут оних у Селевцу,²²⁸ Јагодини, Раваници и Осипаоници.

Изнад царских двери је представа *Свете Тројице* (СѢТАА ТРОИЦА). Бог Саваот је приказан са седом косом и брадом како благосиља десном руком, а у левој држи скиптар. Исус Христос у левој руци држи шар, а десном благосиља. При врху иконе, између Бога Оца и Сина, приказан је голуб Светог Духа главе окренуте према Исусу. Бог Отац и Син седе на облацима, испод ногу су им огњени кругови, а у висини њихових глава је приказана по једна анђеоска глава. Иконографија Свете Тројице у лозовичкој цркви одговара решењима познатим у српском барокном сликарству, као и у грчкој уметности осамнаестог и деветнаестог века.²²⁹ Истоветно иконографско и програмско решење надверја царских двери Јања

²²⁶ Упоредити: М. Тимотијевић, *Иконографија Великих њазника у српској барокној уметности*, 118-119; З. М. Јовановић, *нав. дело*, 13-32.

²²⁷ О симболици Благовести и царским дверима видети: Р. Михаиловић, *Прва зона српској иконостаса XVIII века*, у: *Зборник Филозофској факултета 14*, Београд 1979 (279-321), 280-287.

²²⁸ М. Цуњак, Ј. Поповић Русимовић, В. Мркић, *Црква брванара у Селевцу*, 87-88.

²²⁹ Видети: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 302-303; Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и њриложништво: иконостас цркве Свете Тројице у Врању*, 58-59.

Молер је дао и на иконостасима у Лозовику и Јагодини. У црквама у Селевцу и манастиру Раваници, програмско решење надверја је исто, с тим што у иконографији Свете Тројице постоје незнатене измене у детаљима, попут додате фигуре херувима у Селевцу, или потпуног одсуства херувима у Раваници.

У првој зони иконостаса, међу престоним иконама, налази се и икона патрона храма која је накнадно придодата. Њу је, према натпису у доњем десном углу, радио В. Михалић 1931. године. *Свети Петар и Павле* приказани су као стојеће фигуре. Свети Петар је представљен са кратком седом косом и брадом, обучен у зелену хаљину и окер огртач, како у десној руци држи кључеве, а у левој затворену књигу. Свети Павле има дугу смеђу косу и браду, а обучен је у плаву хаљину и црвени огртач. У рукама држи отворену књигу и мач. Позадина је тамно плава. Иконописац се трудио да стил своје иконе прилагоди стилу раније насталих икона, али академске концепције ипак јасно издвајају његов рад од рада Јање Молера.

У апостолском реду, око иконе Исуса Христа, Богородице и Јована Претече, смештено је дванаест апостола, у варијанти која представља *Деизисни чин*.²³⁰ Исус Христос (Ис Хс) је приказан како седи на облацима док су му испод ногу огњени кругови. Обучен је у црвени хитон и плави химатион и обема рукама благосиља. Испод његових руку је, и са леве и десне стране, по један серафим. Северно од њега је икона Богородице (МТИ БОЖІА). Као и остале представе светитеља апостолског реда, приказана је у пуној фигури, како стоји на облацима, благо окренута ка Христосу. Обучена је у црвени мофорион и зелену доњу хаљину. Руке су јој у молитвеном ставу, прекрштене на грудима. До ње је представа Светог апостола Петра (СЪТЪИ АПАЪ ПЕТРЪ), приказаног са кључевима и црквом у рукама. Поред Светог апостола Петра је икона са представом Светог јеванђелисте Матеја (СЪТЪИ ЄУАНСТЪ МАТЕЈ), који стоји на облацима, са затвореним Јеванђељем у рукама. Затим следе, истоветно иконографски решене представе Светог јеванђелисте Марка (СЪТЪИ ЄУАНСТЪ МАРКО), Светог

²³⁰ Опширније: И. Гергова, *Иконографската програма на иконостаса в бхларскиџе земни през XVIII и XIX в.*, у: *Проблеми на изкуството 3*, София 1991, 14-15.

апостола Андреја (ѠТЫЙ АПЛАНДРЕН), Светог апостола Вартоломеја (ѠТЫЙ АПЛАЪАРТОЛОМЕИН) и Светог апостола Томе (ѠТЫЙ АПЛАЪТОМА).

Јужно од централне иконе Исуса Христа је стојећа фигура Светог Јована Крститеља (ѠТЫЙ ИВАННЪ КРЕСТИТЕАЪ), приказаног у молитвеном ставу, са прекрштеним рукама на грудима и окренутог ка Христосу.

Од првобитног апостолског реда сачуване су иконе Светог апостола Павла (ѠТЫЙ АПЛАЪ ПАВЛАЪ), приказаног како стоји на облацима са књигом у руци и Светог јеванђелисте Јована (ѠТЫЙ ЕВАНГЕЪТЪ ИВАННЪ), такође у стојећем ставу и са затвореним Јеванђељем у рукама. Иконе са представама Светог јеванђелисте Луке (ѠТЫЙ ЕВАНГЕЪТЪ ЛУКА), Светог апостола Јакова (ѠТЫЙ АПЛАЪЈАКОВЪ), Светог апостола Симона (ѠТЫЙ АПЛАЪСИМОНЪ) и Светог јеванђелисте Марка (ѠТЫЙ АПЛАЪМАРКО) потичу из 1931. године и рад су сликара В. Михалића. Он је свој потпис и годину 1931. оставио у доњем десном углу престоне иконе Светих апостола Петра и Павла. Ове иконе стилски се разликују од оних које је радио Јања Молер, али иконографски опонашају његове представе светитеља апостолског реда. И Михалићеви светитељи су приказани у стојећем ставу, на облацима, са затвореним јеванђељима у рукама.²³¹

Иконографски и програмски истоветна решења апостола у другој зони лозовичког иконостаса, Јања Молер је дао на иконостасима у Раваници и Осипаоници, док је у Јагодини и Крагујевцу додао и сегмент отвореног неба у врху композиције, а у Савинцу је пак приказао допојасне фигуре Христа, Богородице, Светог Јована Крститеља и апостола. Деизисни чин на лозовичком иконостасу, са укљученим представама апостола, конципиран је на основу поствизантијске традиције, према којој се Богородица са Јованом Претечом моли пред Христом, као заступница и заштитница људског рода. Приказивање Деизисног чина на иконостасу давало му је есхатолошку димензију.²³²

Иконостас цркве брвнаре у Лозовику се завршава великим *КрѠѠом са РасѠѠем* који истиче страдање и жртву Христову. Покрај крста су медаљони са представама Богородице и Јована Богослова.

²³¹ Видети: Д. Митошевић, *СѠѠара црква у Лозовику*, 62.

²³² Л. Мирковић, *Деизис Крушедолској иконостаса*, 94-154.

Крст са *Распећем* потиче из времена обнове храма 1931. године и по стилским особеностима може се приписати сликару престононе иконе патрона храма и дела икона апостолског реда, В. Михалићу. Иконе *Богородице* и *Јована Богослова* су део првобитне програмске концепције иконостаса и рад су Јање Молера.

Иконостас као отворена структура

Иконостас цркве брвнаре Светог Петра и Павла у Лозовику, попут осталих иконостаса који су настајали на територији Кнежевине Србије, функционисао је као отворена структура. Његово програмско решење било је усклађено са литургијском функцијом, симболичким елементима и приложничком праксом.²³³

Литургија је један од основних елеманата који утиче на уобличавање целокупног ентеријера православног храма и његових саставних делова, па тако и иконостаса. Уношење иконостаса у простор храма одређено је литургијским ритуалном који се у њему одвија, па су битни сегменти иконостаса, попут његове конструкције и програмског решења, дефинисани богослужбеним потребама.²³⁴ Престононе иконе *Исуса Христоса* и *Богородице* су на лозовичком иконостасу имале важну литургијску функцију, јер се током богослужења пред њима свештеник молио. Укључивањем иконе *Светиој Јована Крститеља* у престони ред, добијена је Деизисна форма, која је додатно проширена и иконама *Светиој Николе* и *Светиој Георгија*, светитеља брзопомоћника. Тиме је молитвена функција лозовичког иконостаса додатно потцртана. Како се током литургије свештеник молитвено обраћао Христосу за спас верних и посредништво светитеља, утврђена су и литургијска обележја *Деизиса* приказаног у апостолском реду. Он је на лозовичком иконостасу имао есхатолошку димензију, будући да је повезиван са Страшним судом. Литургијски карактер престоних икона и Деизиса

²³³ О иконостасу као отвореној структури уобличеној према литургијској пракси, симболизму и приложничким захтевима видети: Н. Макуљевић, *Литургија, симболика и приложничтво: иконостас цркве Свете Тројице у Врању*, 45.

²³⁴ *Исто*, 102.

у другој зони овог иконостаса указују на његову молитвену функцију.²³⁵

Царске двери, чије отварање и затварање током литургије носи сложена симболичка значења, имају стандардно програмско решење које укључује представу *Благовести* употпуњену ликовима јеванђелиста. Благовести на царским дверима представљале су симбол инкарнације и оваплоћења слова Божијег којим се отворило небо.²³⁶ На њима су, поред Благовести, представљени и јеванђелисти који су тиме истакнути као сведоци Христовог оваплоћења и његове искупитељске жртве. Све то сликаном програму двери лозовичког иконостаса даје евхаристични карактер.²³⁷ Осим иконостаса у Лозовику, исто програмско решење царских двери се на територији Кнежевине Србије појављује и у црквама у Пироману (некад у старој цркви у Убу),²³⁸ Раваници, Јагодини, Осипаоници, Троноши,²³⁹ Заови,²⁴⁰ Селевцу²⁴¹ и Кучеву.

Представа *Свете Тројице* на надверју царских двери имала је литургијску и симболичку функцију. У иконографском решењу присутном на лозовичком иконостасу приказани су Бог Отац и Син како седе један крај другог на оцилима. Између њих је голуб Светог Духа окренут ка Сину, чиме је истакнуто происхођење Светог Духа из Сина, што је, као и питање присуства Светог Духа током литургијског ритуала, имало важно место у полемичким расправама између православне и католичке цркве.²⁴² Тако је сцена Свете Тројице на лозовичком иконостасу била повезана са евхаристичним карактером литургије. Осим на овом, представа *Свете Тројице* изнад царских двери била је део програма и иконостаса у манастиру Раваници, старој цркви у Јагодини и Осипаоници, као и црквама у

²³⁵ Н. Макуљевић, *Црква Светиої Арханіела Гаврила у Великом Градишћу*, 184.

²³⁶ Л. Мирковић, *Православна литургија или наука о бојослужењу православне источне цркве*, 106.

²³⁷ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 393.

²³⁸ Б. Вујовић, *Црквени сџоменици на подручју града Београда*, 237.

²³⁹ С. Мојсиловић-Поповић, Б. Вујовић, *Манасџир Троноша*, Београд 1987, 56.

²⁴⁰ М. Цуњак, *Српски православни манасџир Заова*, Манастир Заова 2000, 48.

²⁴¹ М. Цуњак, Ј. Поповић Русимовић, В. Мркић, *Црква брванара у Селевцу*, Смедерево 2007, 87-88.

²⁴² М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 302-303.

Чокешини, Селевцу, Троноши и Четережу (Рођење Пресвете Богородице).²⁴³

Програмска решења северних и јужних бочних двери такође су била литургијски и симболички условљена. На јужним, ћаконским дверима, приказан је *Свети архидакон Стефан*. Његово постављање на том месту је у вези са функцијом јужних двери кроз које током литургије пролазе ћакони. Северне двери носиле су представу *Свети Архангела Михаила* што је такође било у складу са симболичким значењем ових двери и њиховом литургијском функцијом. Наиме, у поданичкој небеској јерархији анђели прослављају небеску литургију, славе пресвету Тројицу и Богородицу.²⁴⁴ Исти девоционо-апотеозни карактер имала је и представа *Сабора светих архангела* у надверју северних двери лозовичког иконостаса.²⁴⁵ Овакво програмско решење имају и иконостаси у Селевцу, Јагодини, Раваници и Чибутковици.²⁴⁶

Сложени теолошко-догматски сижеи програма лозовичког иконостаса завршавају се *Крстом са Распећем* у врху иконостаса, као симболом целе хришћанске вере.²⁴⁷ Он се доводи у везу са жртвеним карактером литургије и подсећа на Христово искупитељско страдање.

Симболику иконостаса одређивали су његови положај и намена. Будући да је од остатка храма одвајао олтар, који је представљао небески Јерусалим, односно Рај, иконостас је носио значење прочеља Раја. У складу са овим значењем биле су сликана и дуборезна флорална декорација, као и позлата, које су имале улогу

²⁴³ Упоредити: А. Костић, *Иконостас цркве брвнаре Светих апостола Петра и Павла у Лозовику*, 85; М. Цуњак, Ј. Поповић Русимовић, В. Мркић, *Црква брванара у Селевцу*, 88-89; С. Мојсиловић-Поповић, Б. Вујовић, *Манастир Троноша*, 56; М. Лазић, Б. Ибрајтер, *Цркве Рођења Пресвете Богородице и Свете Тројице у Четережу*, у: *Цркве ошине Жабари*, Жабари 2004, 18.

²⁴⁴ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 305.

²⁴⁵ Исто, 307.

²⁴⁶ А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*, 314.

²⁴⁷ М. Јовановић, *Црквено бојословје*, 26.

истицања величајности иконостаса у скромно уређеном ентеријеру лозовичке цркве брвнаре.²⁴⁸

Поред литургијских потреба и симболизма који су условили просторну и програмску концепцију иконостаса, у његовом коначном обликовању значајну улогу су имали и захтеви приложника. Тако су престоци ред иконостаса цркве брвнаре у Лозовику, уз иконе Исуса Христа и Богородице, чиниле иконе светитеља чији је култ био посебно поштован у локалној црквеној заједници,²⁴⁹ а о чему сведоче и приложнички записи. Прилагање цркви, осим основног есхатолошког карактера, служило је истицању угледа и моћи приложника у локалној заједници.²⁵⁰ Пошто је систем приложништва престоних икона био хијерархијски условљен, значај икона условљавао је и значај приложника.²⁵¹ Тако су најистакнутији чланови Лозовик-сараорачке црквене општине приложили крила царских двери, затим иконе *Светиої Николе* и *Светиої Георгија* и на послетку иконе на бочним дверима.

Тако уобличен иконостас цркве брвнаре Светих апостола Петра и Павла у Лозовику, скромне декорације, са програмским решењем есхатолошког карактера, функционисао је као отворена структура која је одражавала дешавања у ентеријеру храма, била активно укључена у богослужбене радње које су се ту одвијале и морализаторско-дидактички деловала на присутне вернике.²⁵²

²⁴⁸ Исти, *Иконойис Врањске епархије 1820-1949*, у: *Иконойис Врањске епархије*, прир. М. Тимотијевић, Н. Макуљевић, Београд-Врање 2005, 32.

²⁴⁹ О крсним славама породица у селима Лозовику и Сараоцима, међу којима највећи број њих слави управо светитеље чије су иконе приложене на иконостасу цркве, видети: Б. М. Дробњаковић, *нав. дело*, 335-336, 362-364.

²⁵⁰ О приложничком механизму: М. Лазић, *Кийијори и приложници у српској култури 19. и почетком 20. века*, у: *Приватни живої код Срба у девейнаестом веку*, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 611-654.

²⁵¹ Н. Макуљевић, *Лийурија, симболика и приложништво: иконостас цркве Свете Троице у Врању*, 75.

²⁵² О иконостасу као структури која рефлектује дешавања у храму видети: Р. Михаиловић, *Српски иконостас XVIII века и оледало*, *Дело XXVIII*, 11-12, Београд 1982, 107-116.

Ликовна поетика иконостаса

Поетика рада сликара лозовичког иконостаса, Јање Молера, одговарала је зографском сликарству.²⁵³ Настао на територији под јурисдикцијом Васељенске патријаршије, зографски модел сликарства континуирано је трајао на овом простору све до краја, а у Кнежевини Србији до средине деветнаестог века, након чега се систематично потискивао под утицајем црквених реформи.²⁵⁴

Рад Јање Молера карактерисали су, са једне стране, традиционалност изражена кроз поштовање и понављање старијих иконографских модела, а са друге, уношење елемената ранобарокне пикторалне поетике прихваћене преваходно посредством графичких предлогака које је често користио при раду. Ретроспективност је пре свега била изражена на догматски најзначајнијим иконама иконостаса, престоним иконама *Исуса Христоса*, *Богородице* и *Јована Крститеља* које су урађене према иконографским решењима присутним још у средњовековној уметности. Хијератичност фигура престоне зоне иконостаса такође је била одраз поштовања традиције. Поштовање старе иконописачке праксе у зографском сликарству, изражено кроз копирање и прихватање старих модела, обезбеђивало је догматску исправност насликаних представа. Одступање од традиције значило је и одступање од религије и скретање у јерес.²⁵⁵ Таква схватања су била од изузетне важности за православно становништво у Османској империји јер су доприносила одбрани вере.²⁵⁶ Исте идеје следили су

²⁵³ Упоредити: Б. Вујовић, *Уметности обновљене Србије*, 254-255; А. Милошевић, *нав. дело*, 53-57; Д. Митошевић, *Спирити црква у Лозовику*, Р. Павићевић Поповић, Д. Ст. Павловић, Р. Станић, *Молишва у Гори*, 51-56; А. Костић, *Иконостас цркве брванре Свећих ајосћола Пејира и Павла у Лозовику*, 90-92.

²⁵⁴ Б. Вујовић, *Уметности обновљене Србије*, 199-265.

²⁵⁵ О односу према традицији видети: N. Makuljević, *The „Zograph“ Model of Orthodox Painting in Southeast Europe 1830-1870*, у: *BalkanicaXXXIV*, Belgrade 2004, (385-389), 392; М. Тимотијевић, *Традиција и барок, тумачење традиције у реформама барокне икиторалне иоеиике*, у: ЗЛУМС 34-35; *Посћивизанћијска уметности на Балкану II*, Нови Сад 2003, 201-221.

²⁵⁶ N. Makuljević, *The „Zograph“ Model of Orthodox Painting in Southeast Europe 1830-1870*, 392.

и сликарски приручници, ерминије, које су сликари-зографи користили као теоријску основу свог рада.

Поред старих иконографских образаца, у зографском сликарству деветнаестог века прихватана су и иконографска, ликовна и декоративна решења која су потицала из маниристичких, рокајних и барокних концепција, а која су посредством италокритских радионица била присутна на простору Балкана од почетка осамнаестог века.²⁵⁷ Усвајање оваквих ликовних образаца било је олакшано и посредством графичких листова са представама појединих светитеља. Они су се штампали у западноевропским уметничким центрима по наруџбини богатих грчких и цинцарских трговаца или манастирских центара, одакле су циркулисали на територији читавог Балкана.²⁵⁸ Употреба графичких предлогака у раду Јање Молера приметна је на иконографским решењима неких од престоних икона лозовичког иконостаса, попут икона *Свѣтїої Георгија*, *Свѣтїої Николе*, *Свѣтїої арханїела Михаила* и *Свѣтїої архиђакона Стефана*. Рад Јање Молера на овом иконостасу одликује и поетика величајности, превасходно изражена кроз богате светитељске одежде ураћене у позлати и са флоралном декорацијом. Оне су биле видљиво сведочанство небеског пребивалишта светитеља и наглашавале су сјај хришћанске вере и хришћанског раја.²⁵⁹

Може се рећи да сликарство иконостаса цркве Светих апостола Петра и Павла у Лозовику, посматрано у контексту целокупног опуса Јање Молера, не доноси нова иконографска и програмска решења. Сликара је овде користио већ утврђене обрасце и графичке предлошке, које је иначе варирао од случаја до случаја, у зависности од величине цркве или платежне моћи наручилаца. То, уосталом, потврђују и иконографска решења и програми иконостаса у Раваници, Јагодини, Крагујевцу, Осипаоници и Селевцу. Ретроспективност, употреба графичких предлогака и старих иконографских решења, обилна употреба злата и поетика величајности које карактеришу сликарство лозовичког иконостаса,

²⁵⁷ *Исїо*, 393-394.

²⁵⁸ А. Милошевић, *нав. дело*, 55-56.

²⁵⁹ Н. Маккуљевић. *Литургија, симболика и приложништво: иконостас цркве Свете Тројице у Врању*, 104.

смештају га у опште токове зографског сликарства Балкана деветнаестог века.

Посматран у контексту времена настанка, иконостас лозовичке цркве брвнаре, према механизмима уобличавања који су утицали на његову концепцију, симболику, одабир и распоред икона, следи устаљену праксу присутну у Кнежевини Србији тридесетих година деветнаестог века.



Сл. 8 Иконостас цркве брвнаре у Лозовику, Јања Молер, 1831-1832.



Сл 9. Јања Молер, Бојородица,
ѿресѿона икона, 1831-1832.



сл. 10 Јања Молер, Свѿи Никола,
ѿресѿона икона, 1831-1832.



Сл. 11 Јања Молер, Исус Христѿос,
ѿресѿона икона, 1831-1832.



сл. 12 Јања Молер, Свѿи Јован,
ѿресѿона икона, 1831-1832.



Сл. 13 Јања Молер, Свети Георгије, иресџона икона, 1831-1832.



Сл. 14 В.Михалчић, Свети апостоли Петар и Павле, иресџона икона, 1932.



Сл. 15 Јања Молер, Свети архангел Михаило, иресџона икона, 1831-1832.



сл. 16 Јања Молер, Царске двери, 1831-1832.



Сл. 17 Јања Молер, Светија тројица, надверје Царских двери, 1831-1832.



Сл. 18 Јања Молер, Недремано око, 1831-1832.



Сл. 19 Јања Молер, Велики сабор архангела,
1831-1832.



Сл. 20 Јања Молер, Ајосџилски ред, деџаљ,
1831-1832.