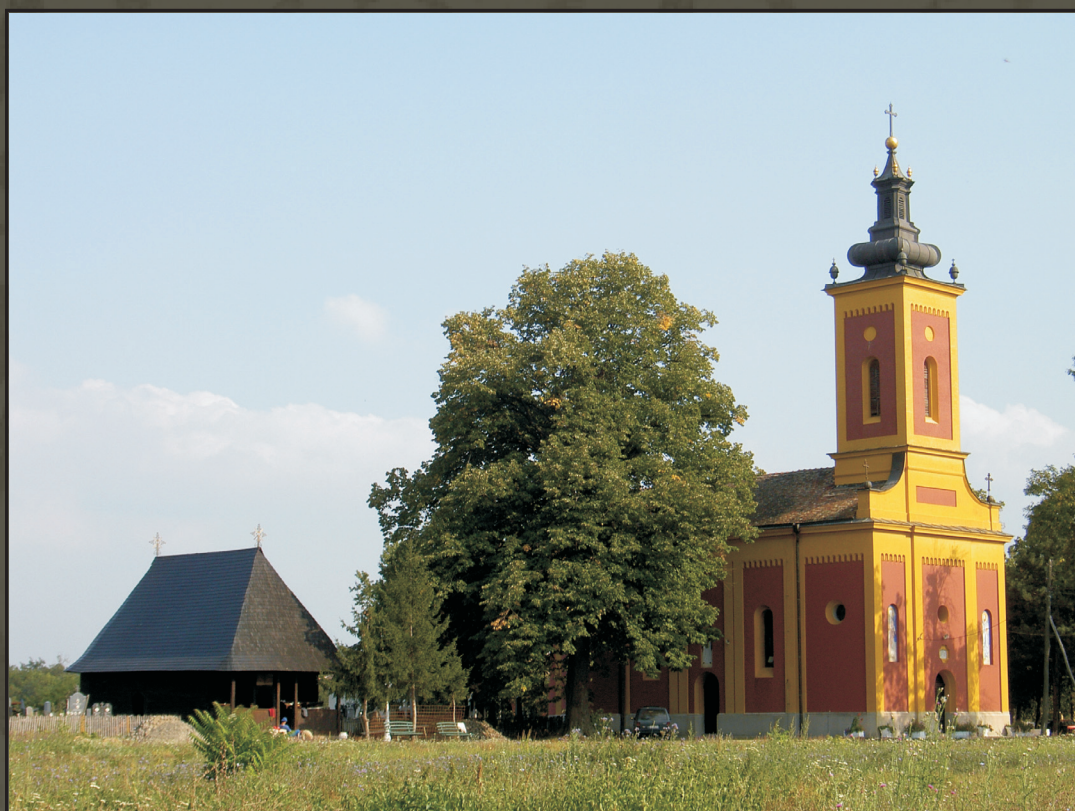


Ана Костић Ђекић

ЦРКВЕНИ КОМПЛЕКС У ЛОЗОВИКУ

ЦРКВЕНИ КОМПЛЕКС У ЛОЗОВИКУ



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



1838



Београд - Смедерево
2017.

Ана Костић Ђекић
ЦРКВЕНИ КОМПЛЕКС У ЛОЗОВИКУ

Ана Костић Ђекић

ЦРКВЕНИ КОМПЛЕКС У ЛОЗОВИКУ

Смедерево – Београд
2017.

Ана Костић Ђекић
ЦРКВЕНИ КОМПЛЕКС У ЛОЗОВИКУ

Издавачи

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

За издавача

Дејан Радовановић,
директор Регионалног завода за заштиту споменика културе Смедерево

Рецензенти

др Ненад Макуљевић, редовни професор
др Саша Брајовић, редовни професор
др Љиљана Стошић, научни саветник

Лектура и коректура
Ангелина Банковић

Превод резимеа
Бојана Недељковић

Порекло илустрација
Регионални завод за заштиту споменика културе Смедерево
Сл. 1-7; 25; 27; 52-54

Компјутерска припрема и графички дизајн
Предраг Станковић

Штампа
Forma SD, Смедерево

Тираж
300 примерака

Монографија је настала као део истраживања у оквиру пројекта
Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новој
доби (ев. бр. 177001), који финансира Министарство просвете, науке и
технолошког развоја Републике Србије

Мојој њородици

САДРЖАЈ

УВОДНА РАЗМАТРАЊА	9
ПРЕГЛЕД ПРЕТХОДНИХ ИСТРАЖИВАЊА И СТАЊЕ ИСТОРИЈСКИХ ИЗВОРА	10
НАСЕЉЕ.....	14
ПАРОХИЈСКИ ЖИВОТ.....	19
ЦРКВА БРВНАРА СВЕТИХ АПОСТОЛА ПЕТРА И ПАВЛА ИСТОРИЈСКЕ ПРИЛИКЕ И ИЗГРАДЊА ЦРКВЕ 1830-1831.....	27
АРХИТЕКТУРА ЦРКВЕ БРВНАРЕ.....	35
УНУТРАШЊИ ПРОСТОР: СИМБОЛИКА И ЕСТЕТСКО УОБЛИЧАВАЊЕ	45
ИКОНОСТАС.....	53
Сликариконостаса.....	56
Програмска концепцијаиконостаса.....	60
Иконостас као отворена структура.....	76
Ликовна поетикаиконостаса.....	80
ПОКРЕТНЕ ИКОНЕ.....	88
НОВА ЦРКВА СВЕТИХ АПОСТОЛА ПЕТРА И ПАВЛА ИЗГРАДЊА НОВОГ ХРАМА	93
АРХИТЕКТУРА НОВЕ ЦРКВЕ СВЕТИХ АПОСТОЛА ПЕТРА И ПАВЛА.....	104
РАСПОРЕД И СИМБОЛИЧКО ЗНАЧЕЊЕ УНУТРАШЊЕГ ПРОСТОРА ХРАМА.....	113

ЕНТЕРИЈЕР ХРАМА.....	122
ИКОНОСТАС.....	131
Сликари иконостаса.....	136
Програмска концепција иконостаса.....	145
Иконостас као отворена структура.....	159
Ликовна поетика иконостаса	162
ЗИДНО СЛИКАРСТВО (1990-1999).....	173
Зидно сликарство олтарског простора.....	173
Зидно сликарство предолтарског простора.....	176
Зидно сликарство наоса.....	181
Зидно сликарство припрате.....	189
Ликовна поетика зидног сликарства.....	192
САКРАЛНА ТОПОГРАФИЈА.....	201
ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА.....	209
Summary.....	215

УВОДНА РАЗМАТРАЊА

Село Лозовик код Велике Плане данас представља једно од малобројних насеља у Србији у коме је сачуван црквени комплекс из деветнаестог века. Њега чине два храма посвећена Светим апостолима Петру и Павлу, црква брвнара подигнута 1831. године и нова црква, саграђена 1893. године. Храмови у Лозовику, како понаособ, тако и као целина, сажимају у себи верске, културолошке, друштвене, економско-политичке и естетске вредности карактеристичне за Србију деветнаестог и двадесетог века. С тога ова, врло вредна целина завређује пажњу. Како је црквени комплекс у Лозовику сложен механизам који у себи сажима све сегменте културе живљења у српској држави током деветнаестог и двадесетог века, у његовом проучавању неопходно је применити методолошки сложен историјско-уметнички и социолошки приступ.

Да би се у потпуности разумели услови настанка, функционисања и трајања свих дела ликовне и визуелне културе која су настала за потребе два лозовичка храма, неопходно је што прецизније утврдити оне чиниоце који су током деветнаестог и двадесетог века условљавали црквени и парохијски живот у Лозовику. Зато ће проучавање живота два парохијска храма у Лозовику, од времена њиховог настанка до данас, подразумевати уочавање и анализу више елемената који су обликовали њихово деловање у времену и простору. Како је храм као црквени и јавни објекат функционисао у зависности од значаја у устројству црквене организације, броја верних и става државне и локалне заједнице, његово декорисање и снабдевање неопходним богослужбеним предметима било је условљено локалним особеностима, местом парохије, епархијском припадношћу, структурама верних, као и актуелним положајем православне верске организације у држави. Сви наведени чиниоци биће разматрани приликом разумевања настанка, опремања и деловања два парохијска храма у Лозовику.

Анализа ликовног садржаја два храма Светих апостола Петра и Павла у Лозовику подразумева примену свих методолошких принципа који тумаче њихову функцију у оквиру целине и контекста времена. Истраживање идејних основа настанка архитектуре, зидног сликарства, иконостаса и богослужбених

предмета, као и деловање, трајање и измене истих током времена, подразумева анализу сложеног скупа чинилаца попут богослужбене и литургијске намене, актуелних ликовних концепција, као и захтева црквених власти и локалне парохијске заједнице.

Историјско-уметничка истраживања два парохијска храма у Лозовику спадају и у оквире културне историје. То подразумева истраживање историјских прилика, економских и административних околности, државне и црквене идеологије, патронатског система и идејних основа настанка архитектуре, сликарства и примењене уметности. Циљ је да се добије што аутентичнија слика о храмовима у Лозовику, али и целокупнији увиди и знања о ликовној и духовној култури Србије деветнаестог и двадесетог века.

На послетку, осим сагледавања различитих чинилаца који су условили настанак и опремање два парохијска храма у Лозовику, неопходно је сагледати овај сакрални комплекс и у супротном смеру, као битан фактор формирања културног и духовног живота Лозовика током деветнаестог и посебно двадесетог века. Након изградње нове цркве 1893. године неминовно долази до стварања међусобног односа два храма који се мењао кроз време, мењајући тако и њихово заједничко деловање на непосредну околину и парохијски живот Лозовика.

ПРЕГЛЕД ПРЕТХОДНИХ ИСТРАЖИВАЊА И СТАЊЕ ИСТОРИЈСКИХ ИЗВОРА

У досадашњој историографији српске уметности и визелне културе деветнаестог века црквени комплекс у Лозовику као целина није био монографски проучаван.

Црква брвнара Светих апостола Петра и Павла је, међутим, привлачила пажњу стручној и научној јавности, те о њој постоји монографска студија, а анализирани су и неки од проблема везаних за њену архитектуру и њен иконостас. Протојереј Душан Митошевић је монографски обрадио лозовичку цркву брвнару у оквиру књиге под називом *Сѣара црква у Лозовику*.¹ Различити

¹ Д. Митошевић, *Сѣара црква у Лозовику*, рад у рукопису (библиотека Завода за заштиту споменика културе Смедерево).

проблеми везани за иконостас цркве брвнаре у Лозовику, превасходно питања везана за његовог сликара - Јању Молера, била су делимично разматрана у оквиру монографске студије посвећене црквама брвнарама у Србији, под називом *Молићва у јори, цркве брвнаре у Србији*.² Потпунију студију о иконостасу цркве брвнаре у Лозовику, засновану на савременој историјско-уметничкој анализи која је подразумевала тумачење различитих аспеката његовог програма и пикторалне поетике, даје чланак Ане Костић, *Иконостас цркве брвнаре Светијих ајосјола Пејтра и Павла у Лозовику*.³ Проблемима архитектуре цркве брвнаре подробно се, у оквиру своје обимне монографске студије посвећене црквама брвнарама под називом *Цркве брвнаре у Србији*, бавио Доброслав Ст. Павловић.⁴

За разлику од цркве брвнаре нова црква Светих апостола Петра и Павла у Лозовику знатно је касније привукла пажњу истраживача. У оквиру неколико значајних монографија посвећених српској уметности деветнаестог века само су успутно анализирани неки од проблема везаних за архитектуру и сликарство иконостаса нове лозовичке цркве.

Ненад Макуљевић у монографији посвећеној *Црквеној уметности у Краљевини Србији* анализира сложене механизме утицаја наручилаца, локалне заједнице и Лозовик-сараорачке црквене општине, на обликовање архитектуре новог храма Светих апостола Петра и Павла. У поменутој монографији, Макуљевић на примеру нове лозовичке цркве објашњава незадовољство народа византијским стилем градње који је званично прописан од стране државе и њених надлежних институција.⁵ Допринос разумевању архитектуре нове лозовичке цркве Светих апостола Петра и Павла даје Александар Кадијевић у својој монографији *Један век изражења националној сјили у срјској архитјектјури*. Он идентификује Душана

² Р. Павићевић Поповић, Д. Ст. Павловић, Р. Станић, *Молићва у јори, цркве брвнаре у Србији*, Београд 1944.

³ А. Костић, *Иконостас цркве брвнаре Светијих ајосјола Пејтра и Павла у Лозовику*, Смедеревски зборник, бр. 3, Смедерево 2011, 71-94.

⁴ Д. Ст. Павловић, *Цркве брвнаре у Србији*, Саопштења V, Београд 1962, 145-146.

⁵ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, Београд 2007, 108.

Живановића као аутора пројекта, израђеног у Министарству грађевина 1886. године, што је податак који је стручној јавности до тад био непознат.⁶ Кроз анализу два слична плана, лозовичке и великокршћанске цркве, Кадијевић даје драгоцене информације о плану пројектованом у византијском духу по којем лозовичка црква, у складу са захтевом наручилаца, никад није реализована.

Извесну пажњу историографа српске уметности деветнаестог века привукао је и иконостас нове цркве Светих апостола Петра и Павла у Лозовику због чињенице да је његово осликавање извело више еминентних српских сликара друге половине деветнаестог века међу којима су: Ђорђе Крстић, Стеван Тодоровић, Ђорђе Миловановић, Живко Југовић, Петар Раносовић и Димитрије Андрејевић. Проблемом заједничког рада оволиког броја сликара на једном иконостасу први се бавио Миодраг Јовановић у монографији посвећеној сликару Ђорђу Миловановићу.⁷ Заједнички рад на лозовичком иконостасу Јовановић види као реализацију идеје која је деценију пре његовог осликавања покренута у културној јавности Србије поводом осликавања цркве у Старом Бечеју. Тада се Светозар Ивачковић залагао да се такви и слични обимни послови повере већем броју добрих уметника чиме би се брже завршио посао, а њиховим уметничким надметањем допринело општем развоју српске уметности. Управо у тим разлозима Јовановић види окупљање поменутих уметника на осликавању лозовичког иконостаса. Још један од важних проблема који су истраживачи приметили проучавајући овај иконостас било је питање атрибуције икона. Значајан допринос решавању тог проблема дали су Миодраг Јовановић у поменутој монографији посвећеној Ђорђу Миловановићу и Никола Кусовац у монографији посвећеној сликару Ђорђу Крстићу.⁸

Поред наведених истраживања, веома важан извор сазнања везаних за сакрални комплекс у Лозовику представљају примарни извори у које спадају: објекти *in situ* и покретни предмети сачувани у њима, архивски подаци, фотодокументација, црквена архива и

⁶ А. Кадијевић, *Један век ширажења националног стила у српској архитектури: средина XIX – средина XX века*, Београд 2007, 104.

⁷ М. Јовановић, *Ђорђе Миловановић (1850-1919)*, Београд 1983, 35, 43.

⁸ Н. Кусовац, *Сликари Ђорђе Крстић, 1851-1907*, Београд 1977, 205.

документација са теренских обилазака која се чува у Регионалном заводу за заштиту споменика културе у Смедереву.

Сами објекти као примарни извори сазнања о архитектури и унутрашњем уређењу лозовичких цркава у деветнаестом веку нуде данас мало података јер су временом претрпели бројне измене које су нарушиле аутентичност првобитне целине. У Архиву Србије, у фонду одељења Министарства просвете и црквених дела чува се грађа која представља извор првог реда за проучавање овог споменика културе, односно целокупна грађа везана за изградњу новог храма у Лозовику, израду његовог иконостаса, певничких пултова и тренова. На основу сачуване архивске грађе може се пратити хронологија кључних момената у настанку и естетском уобличавању овог храма током деветнаестог века, што у великој мери омогућава и реконструкцију некадашњег стања које се веома разликује од оног затеченог на терену. Црквена општина у Лозовику поседује неколико старих фотографија цркве брвнаре и нове цркве Светих апостола Петра и Павла. Оне представљају значајан визуелни документ који сведочи о изгледу цркава у различитим временским периодима, као и о изгледу њихове непосредне околине, што су информације од изузетне важности за прецизнију контекстуализацију самих објеката у простору и времену. Архива коју поседује Лозовичка црквена општина обухвата документе везане за цркву који су настајали од периода након завршетка Првог светског рата па до осамдесетих година двадесетог века. Међутим, ова архива је несређена, чува се у лошим условима и недоступна је јавности. Стари летопис лозовичке цркве данас не постоји, али је део његовог садржаја који се односи на изградњу и украшавање цркве брвнаре познат посредним путем, преко извода датих у монографији Душана Митошевића посвећеној старој цркви у Лозовику. Драгоцен извор сазнања о црквама у Лозовику представља и документација која се чува у Регионалном заводу за заштиту споменика културе Смедерево која садржи податке о стању објеката и покретних предмета који су забележени након теренског обиласка споменика 1983. године. Примарна дескрипција данас уништеног живописа у новој цркви Светих апостола Петра и Павла и попис богослужбених предмета у ризницама два лозовичка храма,

пре свега књига и икона које такође не постоје, представљају важне изворе за реконструкцију целине формиране у деветнаестом веку.

На основу наведених примарних и секундарних извора (тј. литературе посвећене црквама у Лозовику), као и коришћењем сазнања из других научних дисциплина, доста поуздано се могу утврдити сложени механизми настанка, уобличавања и функционисања лозовичког црквеног комплекса од деветнаестог века до данашњих дана.

НАСЕЉЕ

Село Лозовик налази се на територији Србије у Смедеревском Поморављу, удаљено од Смедерева 31 км, а од Велике Планае 46 км. Данас Лозовик припада територији Општине Велика Плана.

Насеље је смештено у моравској долини, између некадашњег Цариградског друма и реке Језаве. Добило је назив по густом шипрагу – лози, који је ту постојао у време доласка првих досељеника.⁹ Најранији историјски извори показују да је насеље Лозовик постојало већ у осамнаестом веку. Путописац Лангер помиње 1718. године насеље *Лозофик* у књизи *Serbian unter der kaiserlich Regierung 1718-39*.¹⁰ Први досељеници били су пореклом са Косова, а по предању, прва досељена породица били су Терзићи.¹¹ Године 1734. Лозовик је припадао Смедеревском диштрикту и имао 28 домова.¹² Место је доживело успон у деветнаестом веку, посебно након Другог српског устанка 1815. године. Тада насеље у нахији Смедеревској, капетанији Подунавској, Лозовик је 1822. године имао 121. становника,¹³ а већ 1831. године 158 кућа.¹⁴ Становништво су чинили највећим делом земљорадници и занатлије, а касније и

⁹ М. Гавриловић, *Смедеревско Поморавље*, Нови Сад, 1930, 14.

¹⁰ Упореди: Б. М. Дробњаковић, *Смедеревско Подунавље и Јасеница*, 213; М. Гавриловић, *нав. дело*, 14.

¹¹ М. Гавриловић, *нав. дело*, 14.

¹² Перуничкић, *Насеље и град Смедерево*, Смедерево, 1977, 18.

¹³ Б. М. Дробњаковић, *нав. дело*, 216.

¹⁴ АС – МБ, 1817-1835, кутија 1831, несрећена грађа.

трговци, што је условило структуру и развој места.¹⁵ Током деветнаестог века у Лозовику се формирало неколико битних институција које су омогућавале његов просвећенији живот. Поред цркве брвнаре подигнуте 1831. године, село је имало и школу саграђену у црквеној порти, општинску судницу подигнуту 1815. године у центру насеља,¹⁶ општинску механу и дућане.¹⁷ Ове институције чиниле су основ културног живота Лозовика све до краја деветнаестог и почетка двадесетог века када насеље доживљава демографски и економски успон. Тада је, 1893. године, саграђена нова црква, а већ постојеће зграде су преуређене. Општинска кафана је 1907. године претворена у школу, већница је 1909. године преправљена и реновирана,¹⁸ отворена је читаоница, формирана су различита друштва попут друштва Српског Црвеног крста, које оснива сеоски лекар др Веја Сретеновић, затим Позоришно певачко друштво и друштво за физичко васпитање „Соко“ које је било смештено у соколском дому.¹⁹ Након Првог Светског рата Лозовик је добио статус варошице.²⁰

¹⁵ М. Гавриловић, *нав. дело*, 15.

¹⁶ На пијачном месту у средини варошице била је зграда општинске суднице. Још од 1815. године судница је постојала на истом месту. Зграда је била од слабог материјала, видети у: М. Гавриловић, *нав. дело*, 19.

¹⁷ Б. М. Дробњаковић, *нав. дело*, 224.

¹⁸ М. Гавриловић, *нав. дело*, 19.

¹⁹ *Истио*, 18.

²⁰ Б. М. Дробњаковић, *нав. дело*, 334.



Сл. 1 Сѝара школа у Лозовику



Сл. 2 Соколски дом у Лозовику



Сл. 3 Некадашњи изглед цркве брванре у Лозовику по Б. Дробњаковићу

ПАРОХИЈСКИ ЖИВОТ

Оснивање, изградња, декорисање и живот православног храма у Србији деветнаестог века зависили су од више чинилаца који су креирали живот парохије. Значај парохије у верском животу био је истакнут још од осамнаестог века у Карловачкој митрополији, а од деветнаестог века и у новоослобођеној српској држави.²¹ Уз цркву и вернике, битно место у животу парохије заузимао је значај и статус вере у локалној заједници, као и у државној организацији. Промене црквених и политичких околности, како на локалном, тако и на општем плану, условљавале су одвијање парохијског живота, а самим тим и различите етапе у животу једног парохијског храма.²²

До успона црквеног живота у Србији долази почетком деветнаестог века, после устанака 1804. и 1815. године када се формира млада српска држава. У њој православна вера заузима истакнуто место као званична државна вероисповест. Црква не добија само право на слободни живот и рад, већ постаје једна од јавних институција од највеће државне и националне важности. Зато је борба за црквену самосталност била један од најважнијих националних и државотворних задатака још у време Првог и Другог српског устанка. Црквену аутономију је издејствовао кнез Милош Обреновић умешном дипломатијом која је резултирала добијањем Хатишерифа 1830. године. Тада су Срби добили право да постављају своје владике и да слободно граде православне храмове.²³ Након тога креће талас велике обнове парохијског живота у Кнежевини Србији који је подразумевао интензивну изградњу нових и обнову постојећих храмова. У време обнове црквеног живота у Србији стекли су се услови и за успон парохијског живота у Лозовику. Изградња цркве брванаре започета је трудом два села, Лозовика и Сараораца. Црква брвнара Светих апостола Петра и Павла завршена је 1831. године, а осветио ју је, у време митрополита Мелентија

²¹ Н. Макуљевић, *Црква Светиої Арханіела Гаврила у Великому Градишћу*, Велико Градиште 2006, 10.

²² *Истїо*, 10.

²³ Ђ. Слијепчевић, *Истїорија Срїске православне цркве, Од њочейка XIX века до краја Друїої свейскої раїїа, II*, Београд 1991, 295-352.

Павловића, Теофан Станковић, протојереј из Смедерева.²⁴ Током прве половине деветнаестог века храм је припадао Београдској митрополији и нахији Смедеревској. Парохију цркве Светих апостола Петра и Павла чинила су села Лозовик, Сараорци, Голобок и Милошевац. Први свештеници били су Трифун Симић родом из Голобока, који је опслуживао села Голобок и Сараорце и свештеник Алексија Поповић, који је опслуживао село Лозовик.²⁵ Нурија попа Алексија Поповића је 1834. године имала 150 домова, а попа Трифуна укупно 105 домова.²⁶ Као доцнији свештеници помињу се Алекса Станојевић, касније Велимировић, Павле Пантелић и Михаило Хадић-Лила.²⁷

Свештеници су имали значајно место у парохијском животу. Поред спровођења верског програма цркве, њихове обавезе односиле су се и на одржавање поретка и хигијене у храму, као и на одржавање и набавку богослужбених утвари.²⁸ Тако је 1884. године, када је црква брвнара скоро остала без богослужбених утвари, њен свештеник водио бригу о набавци „два пара одејања, месечних Минеја, Србљака и Требника.“²⁹

Значајну улогу у парохијском животу и одржавању и украшавању храма, имали су и верници који су прилагали иконе и различите богослужбене предмете. Тако су, према уобичајеној пракси присутној у Србији током деветнаестог века, истакнутији и богатији верници приложили иконе за иконостас цркве брвнаре у Лозовику. Престону икону *Светиој Георгији* приложио је Јован Лазовић из Сараораца, престону икону *Светиој Николе Мата* Ерић из Сараораца, царске двери су дар Стојадина Павловића и Илије Станојловића из Лозовика, икону *Светиој архангела Михаила* на северним дверима

²⁴ АС - МБ, 1831, несређена грађа.

²⁵ АС - МБ, 1833, несређена грађа.

²⁶ АС - МБ, 1833, несређена грађа.

²⁷ Видети: М. Гавриловић, *нав. дело*, 19; Д. Митошевић, *Сѣара црква у Лозовику*, у: *Две цркве-брвнаре у Смедревском Поморављу*, Крњево 1956, текст у рукопису, 52.

²⁸ Упореди: *О обавезама и њонашању свештеника*, у: *Уредбе и ѡройиси Митрополије београдске 1835-1856*, прир. З. Ранковић, М. Лазић, Пожаревац 2010, 99-100.

²⁹ АС-МПс-ц, 1884, Ф I р.16.

поклонио је Новак Гавриловић из Лозовика, а икону *Свѣтїи архїѣкона Сїефана* Стефан Машић, такође из Лозовика.

Прилагање цркви брвнари настављено је и средином века када је Сима Јовановић из Сараораца 1854. године поклонио оковано Јеванђеље, рад Томе Исидоровића из Крушева.

Важно место у парохијском животу имала је и школа. Једна од карактеристика у животу Србије деветнаестог века била је просветна функција цркве која је проистекла из њене историјске улоге. У време турског ропства, при црквама и манастирима налазили су се једини верско-образовни центри, па је традиција везивања школства и цркве настављена и по ослобођењу Србије. Разлог томе била је чињеница да су најписменији људи били свештеници, а касније и став да у Србији школа и црква имају заједничку улогу у образовању и васпитању грађана као добрих верника и поданика.³⁰ О томе говори и Ђорђе Магарашевић истичући потребу да се „...у сваком повећем селу црква и школа сазда, а обоје с достојним људима снабде, који ће своју дужност точно и савесно на славу божију и на корист народу отправљати и свршавати.“³¹ Око уређења школства у Србији прве половине деветнаестог века митрополит Петар Јовановић се редовно саветовао са Карловачким митрополитом Стеваном Стратимировићем, који му је препоручивао да поред цркава увек буду подизане и школе.³²

Заједничко деловање цркве и школе било је присутно и у Лозовику где је након изградње цркве брвнаре, у њеној порти, трудом села Лозовика и Сараораца подигнута школа. Тиме је створен духовни и културни центар ова два села.³³ О спрези цркве и школе у овом месту најбоље говори чињеница да је, 1842. године, прва школа подигнута средствима из црквене касе.³⁴ Године 1863. та школа је изгорела, након чега су се два села поделила и свако је

³⁰ О школама у Србији из периода кнеза Милоша Обреновића видети: Т. Р. Ђорђевић, *Из Србије кнеза Милоша, културне прилике од 1815. до 1839.* Београд, 1922, 64-90.

³¹ Ђ. Магарашевић, *Путовање по Србији у години 1827*, Београд 1983, 283.

³² Ђ. Слијепчевић, *Историја српске православне цркве*, књ. 2, Београд 1991, 328.

³³ Види: Љ. Николић, З. Аврамовић, *Њено име наша школа: сто педесет година основне школе „Радица Ранковић“ у Лозовику*, Лозовик 1985.

³⁴ Д. Митошевић, *Цркве брвнаре у Смедеревском поморављу*, Смедерево 1981, 24-27.

самостално саградило школу.³⁵ Лозовик је подигао школу на истом месту, у црквеној порти. Ту школску зграду похађала су само деца из Лозовика. Након десет година, 1871. године, у центру села, на удаљености од око четири километра од цркве, подигнута је модерна школска зграда.³⁶ Поред ње, Лозовик је 1907. године, преправком општинске кафане, добио и другу школску зграду.³⁷

Према попису из 1843. године, међу првим учитељима у лозовичкој школи био је Милан Радовановић.³⁸ Поред бриге о школском здању и свим условима у којима се настава одвијала, обавезе учитеља биле су и да обучава децу црквеном појању, као и да редовно са њима одлази у цркву на литургију.³⁹ Оваква пракса била је присутна током деветнаестог, као и почетком двадесетог века. Она је наставила да траје и у периоду између два светска рата, што илуструје и податак који 1930. године, обилазећи нову лозовичку цркву, даје Миливој Гавриловић истичући на једном месту да осим учитеља и његове деце нема много других људи на служби.⁴⁰

У другој половини деветнаестог века, Лозовик је доживео економски успон и повећање броја становника, па црква брвнара више није била довољна за смештај верника. Све то условило је започињање изградње новог храма, који је подигнут у порти у којој се налазила и црква брвнара, на њеној јужној страни, као заједнички храм села Лозовика и Сараораца. Нови храм задржао је посвету Светим апостолима Петру и Павлу коју је имала и црква брвнара.

Изградња цркве у Лозовику одвијала се под контролом државних и општинских власти, месног свештенства и парохијана. Свештеници који су бринули о подизању нове лозовик-сараорачке цркве били су лозовички свештеник Светозар М. Поповић и сараорачки свештеник Грујица Павловић.⁴¹ Истакнуто место у свим преговорима са државним институцијама надлежним за градњу

³⁵ М. Гавриловић, *нав. дело*, 16.

³⁶ *Истио*, 16.

³⁷ *Истио*, 16.

³⁸ Б. Перуничкић, *нав. дело*, 648.

³⁹ Н. Макуљевић, *Црква Светиої Арханіела Гаврила у Великом Градишћу*, 16.

⁴⁰ М. Гавриловић, *нав. дело*, 19.

⁴¹ АС-МПс-ц, 1889, Ф II р 205.

црква у Краљевини Србији, имао је управо свештеник Светозар Поповић, као председник управног одбора Лозовик-сараорачке црквене општине.⁴²

Значај вере у свакодневном животу Србије током деветнаестог века био је велики, па је храм као централно место духовног живота, представљао једну од главних тачака живота сваког насеља. Храм је био видљиво сведочанство статуса и успона неког места што је било јасно изражено његовом величином и лепотом. Модел на који је већина храмова у Србији деветнаестог века желела да се угледа била је Саборна црква у Београду, изграђена и украшена у периоду од 1839–1845. године.⁴³ Значај цркве као националне институције и схватање цркве као јавне грађевине, условили су одређени однос државе према питањима архитектонских стилова у којима ће храмови бити подизани, као и питањима њиховог унутрашњег украшавања. Овакав однос државе према цркви био је поступно развијан у Кнежевини Србији након 1830. године, паралелно са развојем црквене администрације и државног апарата. Контрола над изградњом и опремањем храмова добијала је институционални облик, те су међу најзначајнијим државним институцијама у чијем делокругу је била брига око изградње и опремања храмова били Кнежева канцеларија, Министарство просвете (од 1838. године), Грађевинско одељење Министарства унутрашњих дела (Министарство грађевина од 1862. године) и Управа Фондова (од 1862. године).⁴⁴ Од посебног значаја за развој црквене архитектуре у Кнежевини, а потом и Краљевини Србији, било је доношење *Закона о црквеним властима православне вере* 30. септембра 1862. године. Посебном уредбом овог закона било је

⁴² АС-МПс-ц, 1889, Ф II р. 205.

⁴³ О Саборној цркви у Београду: Б. Вујовић, *Саборна црква у Београду*, Београд 1996. О Саборној цркви као моделу по коме су грађене друге цркве у Србији 19. века у: А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији (1830-1882)*, докторска дисертација, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет у Београду, Универзитет у Београду, Београд 2016, 196-200.

⁴⁴ О развоју државних институција у чијем делокругу је била контрола и брига око подизања и опремања храмова више у: А. Костић, *нав. дело*, 18-27.

прописано да се православни храмови граде у византијском стилу.⁴⁵ У време подизања нове цркве у Лозовику, још увек је важио овај закон. Прописан стил градње цркава и даље је био византијски стил што је, након 1882. године, подразумевало махом грађевине централног типа са одвојеним звоником.

Коначни изглед једног храма зависио је, колико од важног утицаја државе која је преко својих институција и актуелних законских аката спроводила сопствена естетска начела, толико, или чак и више, од захтева црквених општина и парохијана. Тако се Лозовик-сараорачка црквена општина са својим парохијанима залагала да, мимо законски утврђеног византијског стила градње, добије цркву по узору на ону у Рачи Крагујевачкој.⁴⁶ Међу представницима парохијана су, осим свештеника, били и најугледнији људи из народа, а истакнуто место су имали Костадин Милисављевић, Богдан Миловановић и Мита Машкић, грађани општине Лозовик, као и представници лозовичке и сарорачке општине Андреја Нешић, Милан Лазић, Лука Ђокић, Лука Девић, Живадин Николић и Сава Живановић.⁴⁷

Лозовик је, као и друга насеља у Србији, страдао током окупације у Првом светском рату. У црквеној порти је тада био смештен гарнизон, а црква је имала улогу коњушнице. Према предању, парохијани лозовичке цркве су успели да окупатора одврате од идеје да цркву оскрнави, начинивши од ње коњушницу. Тиме је сам објект био поштеђен од већег девастирања, али се гарнизон ипак сместио у порти цркве. Као меморабилија на овај период историје храма, у лозовичкој цркви се дуго чувала коњска потковица. Током Првог светског рата, нова црква је остала и без звона, која је кнез Милош Обреновић даровао цркви брвнари и која

⁴⁵ О значају овог закона и његовом утицају на развој сакралног градитељства у Кнежевини и Краљевини Србији више у: А. Костић, нав. дело, 28-43, 205-218; Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији*, 30, 219-252; А. Кадиевић, *Један век изражења националног стила у српској архитектури: (средина XIX- средина XX века)*, Београд 2007, 25-32.

⁴⁶ О цркви у Рачи Крагујевачкој: Ж. Андрејић, *Црква Светих апостола Петра и Павла у Рачи: 1855-2005*, Рача 2007; Исти, *Рачанска црква Светих Петра и Павла у Рачи: цртежи архитектуре и фресака : 1855-2015*, Рача 2015.

⁴⁷ АС-МПс-ц, 1889, Ф II р 205.

су 1894. године, по освећењу новог храма, била пренета на његов звоник.⁴⁸

Након Првог светског рата црква је наставила пређашњи живот. У новоформираној Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца убрзо је основана Српска патријаршија. На основу одлуке Архијерејског Синода, 27. августа/ 9. септембра 1921. године, обновљена је Браничевска епархија на чијем се челу, са седиштем у Пожаревцу, налазио епископ Митрофан Рајић. Лозовик је тада припао Браничевској епархији и архијерејском намесништву паланачком.

У периоду између Првог и Другог светског рата приложници су ревностно бринули о уређењу оба лозовичка храма. Године 1930, црква брвнара, која је била склона рушењу, обновљена је прилозима београдског трговца Кузмана С. Николића, родом из Лозовика, и његове супруге Зорке.⁴⁹ Истовремено је цркви брвнари дарован и велики број покретних икона.

У међуратном периоду нова црква Светих апостола Петра и Павла добила је четири звона, као дар парохијана Саве и Милана Миланковића, Павла Пантелића, грађана општине Лозовик и добротвора Кузме С. Николића и његове супруге Зорке из Београда.⁵⁰

Током Другог светског рата, цркве су остале неоштећене. Након рата и стварања Федеративне народне републике Југославије, дошло је до измењених околности у животу цркве и односа државе према вери. Негативан став према цркви, одређен атеистичким убеђењима нове комунистичке власти довео је до опадања верског живота.⁵¹ Ипак, и у том периоду вођена је брига око обе лозовичке цркве. Црква брвнара, третирана као културно-историјско добро, обнављана је у неколико наврата. Крагујевачки завод за заштиту

⁴⁸ Податке на основу записа у лозовичком летопису износи Д. Митошевић: *Стара црква у Лозовику*, 71.

⁴⁹ О овом подухвату сведочи и натпис над улазним вратима цркве брвнаре Светих апостола Петра и Павла у Лозовику.

⁵⁰ О постављању нових звона сведочи и сачувана стара фотографија која се данас налази у црквеној сали.

⁵¹ О томе више у: Н. Макуљевић, *Црква Светиої Арханіела Гаврила у Великому Градишћу*, 28.

споменика културе радио је на обнови храма у етапама 1967, 1973. и 1974. године.⁵² На иницијативу локалног свештенства и уз помоћ приложника, 1988. године је у новој цркви Светих апостола Петра и Павла, стари дотрајали под, замењен новим који је изведен по узору на пређашњи.⁵³

Након дугог стагнирања парохијског живота, до његове праве обнове долази тек почетком деведесетих година двадесетог века када је промењен однос према вери омогућио и остваривање већих верских слобода. Тада је почела поновна и интензивнија активност приложника, као и брига око украшавања ентеријера храма, што се посебно односило на нову лозовичку цркву. Покренута је иницијатива за замењивање дотрајалог живописа из претходног века новим, што је и остварено у периоду од 1990. до 1999. године. Приложени су нови архијерејски и Богородичин трон, нове певнице, проскинитар и нове иконе израђене у складу са актуелном богословском мисли и укусом наручилаца.

*

* *

Историја парохијског живота Лозовика и његова два храма показује условљеност многим елементима какви су црква, парохијани, свештенство, опште политичке оклоности, верске слободе и статус цркве у држави. Развој парохијског живота није био условљен само локалним чиниоцима већ и општим околностима у којима се налазила Српска православна црква, а који су зависили од става државе према њој. Када је став државе према цркви био позитиван, као што је то био случај током деветнаестог и у првој половини двадесетог века, све до Другог светског рата, били су остварени и повољни услови за слободно деловање свих чинилаца који су утицали на формирање парохијског живота Лозовика, подизање цркава и бригу о њима. Промене у државној политици условљавале су промене и у локалној заједници, што се битно одражавало на став и бригу о њеним богомољама.

⁵² Документација Регионалног завода за заштиту споменика културе Смедерево, Досије 31.

⁵³ О овој обнови сведочи и урезана година на првом степенику мермерног амвона који је тада постављено у средиште предолтарског простора.

ЦРКВА БРВНАРА СВЕТИХ АПОСТОЛА ПЕТРА И ПАВЛА

ИСТОРИЈСКЕ ПРИЛИКЕ И ИЗГРАДЊА ЦРКВЕ 1830-1831.
ГОДИНЕ

Време подизања првог храма у Лозовику, цркве брвнаре Светих апостола Петра и Павла, је период између 1829. и 1831. године.⁵⁴ Године у којима је храм настао биле су од велике важности за српску државу и цркву чије је устројство уређено низом законских аката. Најважнији међу тим актима био је Хатишериф из 1830. године којим је у Кнежевини Србији, између осталог, омогућено и јавно исповедање вере и право на унутрашњу црквену аутономију. Поред повољних општих политичких, економских, друштвених и културних услова, морали су бити испуњени и сви локални услови за подизање храма Светих апостола Петра и Павла у Лозовику.

По ослобођењу, након Другог српског устанка 1815. године, Милош Обреновић је смишљено и упорно радио на турском признавању српске самоуправе. У процесу стварања самосталне Кнежевине Србије важно место је имала црква, схваћена као државно-национална институција којом је столовао сам владар.⁵⁵

На територији Београдског пашалука су 1815. године затечене две митрополије, Београдска и Ужичка, која је зависно од места столовања митрополита називана и Ваљевском и Шабачком.⁵⁶ Стање у цркви било је неповољно јер је парохијска мрежа била слаба, црква мало, а ниво образованости свештенства низак.⁵⁷ Након укидања Пећке патријаршије 1766. године и њеног стављања под јурисдикцију Васељенске патријаршије, највише црквене

⁵⁴ Из црквеног Летописа, према Д. Митошевићу, *Сћара црква у Лозовику*, 48.

⁵⁵ О односу кнеза Милоша Обреновића као државника према цркви више у: Р. Љушић, *Кнежевина Србија*, 445-446; А. Вулетић, *Брак у Кнежевини Србији*, Београд 2008; А. Костић, *нав. дело*, 18-23.

⁵⁶ Ђ. Слијепчевић, *Историја српске православне цркве*, књ 2, 317-318.

⁵⁷ О стању и броју цркава крајем 18. и у првој половини 19. века видети: Б. Вујовић, *нав. дело*, 77-83.

положаје заузимали су Грци, такозвани фанариоти.⁵⁸ Њихова веза са народом била је слаба чему је додатно доприносило непознавање српског језика и служење литургије на грчком који је народу био неразумљив.⁵⁹ Грчке владике нису имале интереса ни жеље да се баве поправљањем прилика међу нижим свештенством и народом, или оправком и градњом цркава.⁶⁰ Стварни центри верског, културног и народног живота у то време били су малобројни манастири.⁶¹

Увидевши да је црква један од главних стубова српске националне аутономије, Милош Обреновић је током двадесетих година деветнаестог века спровео низ реформи које су се највећим делом односиле на ослобађање земље од грчких владика и успостављање српске јерархије, као и на регулисање положаја јереја, њихове јурисдикције и прихода.⁶²

Једна од првих мера коју је кнез Милош Обреновић подузео ради сређивања црквених прилика, било је увођење Уредбе за свештенство 18. фебруара 1816. године, којом су владикама и свештеницима одређени приходи. То су биле само почетне мере које су за циљ имале укидање финансијске самосталности епископа.⁶³ Сакупљање димнице и мирије пребачено је са свештенства на локалне органе власти који су приходе предавали кнезу, а који је потом владикама исплаћивао одређену суму у виду плате. Тиме су црквени великодостојници сведени на ниво државних чиновника.

Оснивање Конзисторије са седиштем у Крагујевцу, 1822. године, водило је даљем ограничавању повластица високе грчке јерархије. Кнез Милош Обреновић је тако преузео и решавање неких искључиво црквених питања која су до тада била у надлежности архијереја.⁶⁴ Држава, оличена у кнежевом апсолутизму, однела је у

⁵⁸ Р. Поповић, *Крајњак и прејед српске цркве кроз историју*, Београд 2000, 47-48.

⁵⁹ Видети: Д. Пантелић, *Београдски џамалук и пред њим српски усџанак (1794-1804)*, Београд 1949, 105.

⁶⁰ О томе: Т. Ђорђевић, *Из Србије кнеза Милоша, сџановнишџво и насеља*, Београд 1924, 207.

⁶¹ Упоредити: В. Караџић, *Српски рјечник*, под: намастир, Београд 1935. (4), 408.

⁶² О томе видети: Ђ. Слијепчевић, *нав. дело*, 295-352.

⁶³ *Исџо*, 306.

⁶⁴ *Исџо*, 307-309.

потпуности превагу над црквом. Кнез Милош био је стварни поглавар, како световни, тако и црквени, а владике су имале онолико ауторитета колико им је он дозвољавао.⁶⁵

Упоредо са реформама којима је требало ограничити власт црквених поглавара, кнез Милош је предузимао и низ мера у циљу унапређења и кодификовања црквеног живота. Радио је на подизању општег нивоа образовања свештенстава, на успостављању дисциплине и поправљању материјалног стања.⁶⁶ Ови напори требало је да резултирају побољшањем лоших моралних прилика у народу и допринесу сузбијању сујеверја. Осим тога, кнез је настојао да у осиромашеној и опустошеној Србији подигне и обнови што већи број храмова и на тај начин створи разгранату парохијску мрежу.⁶⁷

Након 1815. године, осим званично утврђене висине харача, спахијског десетка и царске главнице, није било никаквих видова непосредног економског изабљивања и пљачке српског народа од стране Турака. То је значило да је већи део народног дохотка остајао у земљи и стално се повећавао захваљујући пре свега умешној пореској политици коју је кнез Милош водио према Османском царству.⁶⁸ Већ децембра 1815. године, Милош Обреновић је послао распис нахијским кнезовима да у својим нахијама попишу сва места у којима су биле цркве. Цркве су већином биле попаљене, разрушене или запустеле и готово ни једна након устанка није затечена у исправном стању.⁶⁹ О стању и обнови цркава у том периоду писао је и пруски официр Ото фон Пирх који је пропутовао Србију 1829. године. Он је напоменуо да су подизање црква и служба по црквама и манастирима слободни од 1815. године чак и у градовима који су Турцима били најближи, тако да и са те стране није више било тешкоћа при обнављању и подизању храмова.⁷⁰ Већина обновљених и новоподигнутих парохијских

⁶⁵ Исто.

⁶⁶ Ђ. Слијепчевић, *нав. дело*, 310.

⁶⁷ Више о изградњи и обнови великог броја цркава у време владавине кнеза Милоша видети у: А. Костић, *нав. дело*, 44-52.

⁶⁸ Б. Вујовић, *нав. дело*, 61.

⁶⁹ Д. Ст. Павловић, *Цркве брвнаре у Србији*, Саопштења V, Београд 1962, 30.

⁷⁰ О. Д. фон Пирх, *Путовање по Србији у години 1829*, Београд (СКА) 1899, 57.

храмова у раздобљу између 1815. и 1820. године били су мање грађевине, брвнаре скромних архитектонских облика, изграђене од дрвета, набоја, плетера и ћерпича са дрвеним или сламнатим кровом. С обзиром на тадашња материјална стања и доступност дрвета као грађевинског материјала, било је знатно брже и јефтиније подизати цркве брвнаре него оне од трајнијег материјала. Може се рећи да од 1820. године, захваљујући побољшању економског стања и новим могућностима за акумулацију капитала, почиње велики градитељски подухват изражен кроз обнову и изградњу знатног броја црквених објеката.⁷¹ Највише изграђених и обновљених цркава у овом периоду забележио је Јоаким Вујић приликом свог путовања по Србији 1826–1827. године.⁷²

Добијање Хатишерифа 1830. године донело је, између осталог, и решење црквеног питања у Србији и из основа изменило положај цркве и кнеза Милоша према Васељенској патријаршији. Од момента издавања Хатишерифа, Србија је постала аутономна кнежевина под турским суверенитетом и руском заштитом и као таква је призната и у међународним односима. Хатишерифом је добијена слобода вршења богослужења и подизања цркава без дозвола, као и употреба црквених звона. Митрополит и епископи су бирали међу српским свештенством и од стране српског кнеза и народа. Митрополит је био посвећиван у Цариграду, док су епископи били посвећивани у Србији.⁷³ Издавање Хатишерифа омогућило је коначну замену више грчке јерархије српском. И Васељенска Патријаршија је морала водити рачуна о овоме новоствореном стању. Хатишерифом је било решено питање о слободи вере, али не и питање о српској црквеној аутономији, мада је отворен пут и за његово решавање. Конкордатом који је 1831. године потписао патријарх Константин, поред осталог је одређено да се убудуће митрополит и епископи бирају у Србији, да београдски митрополит носи титулу митрополита целе Србије и да је Васељенски патријарх дужан да призна новоизабраног

⁷¹ Б. Вујовић, *нав. дело*, 102-103.

⁷² Ј. Вујић, *Пушешествије њо Србији*, књ 1, Београд 1901; *Исти, Пушешествије њо Србији*, књ 2, Београд 1902.

⁷³ Ђ. Слијепчевић, *нав. дело*, 314-315.

митрополита.⁷⁴ Тако је црква у Србији добила унутрашњу аутономију са привидном зависношћу од Васељенске Патријаршије. Конкордат је остао непромењен све до октобра 1879. године када је Цариградска патријаршија, условљена сасвим новим приликама у Србији, прогласила српску цркву аутокефалном.

Након 1830. године српска православна црква се, као уосталом и држава, окренула унутрашњем уређењу. Тих година почео је нов градитељски и уметнички замах, па су поред цркава брвнара почели да се граде и објекти у трајнијем материјалу, према европским архитектонским концепцијама. Цркве брвнаре, архитектонски облик до тад веома распрострањен, преживљавале су своју последњу фазу развоја. У сеоским срединама, оне су се управо тада градиле и развијале до крајњих граница.⁷⁵ Тако је у периоду између 1820. и 1882. године у Кнежевини Србији подигнут велики број цркава брвнара међу којима су оне у: Великој Врбици, Црнајки, Гложанима и Горобиљу (1820), Доброселици (1821), Накучанима и Нересници (1822), Брзану (1822–25), Вранићу (1823), Радјеву (1823–26), Цветкама (1824), Доњем Дубцу (1825), Јабучју, Дубу, Средњој Добрињи, Грабовици и Павловцу (1826), Рачи Крагујевачкој (1826–1827), Прањанима, Сиколама (1827), Лапову и Такову (1828), Трњану (1829), Засавици (1826–1830), Смедеревској Паланци (1830), Зајечару, Сепцима и Поповици (1830), Селевцу (1827–1832), Врби и Причевићу (1831), Лозовику (1832), Даросави, Кућанима и Планиници (1832), Паунима (1833–1834), Џањеву и Соко Бањи (1835), Београду (1836), Бруснику и Гунцатима (1837), Злоту (1837–1839), Тавнику, Коштунићима, Доњој Јабланици и Рткову (1838), Метришу (1837–1841), Глоговици (1840), Павловцу (1842), Вреоцима (1843), Бисокој и Брајковцу (1847), Мајдеву и Слатини (1848), Доњој Оровици (обновљена 1849), Лапову (1849), Јарменовцима (1859), Трнавцу (1862), Малом Јасеновцу (1870), Катргама (1872), Ореовцу (1875), Ласову (1876) и Покајници (подигнута 1815 и обновљена 1880).⁷⁶

⁷⁴ *Исјо*, 316–317.

⁷⁵ Д. Ст. Павловић, *Цркве брвнаре у Србији*, 31.

⁷⁶ Видети: Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије (1879–1848)*, 106; Д. Ст. Павловић, *Цркве брвнаре у Србији*, 30; *Молићива у јори, цркве брвнаре у Србији*, 87–89.

У таквим политичким, економским, друштвеним и културним околностима, које су обележавале Кнежевину Србију тридесетих година деветнаестог века, започиње и подизање цркве брвнаре посвећене Светим апостолима Петру и Павлу у селу Лозовику. Цркву су подигли мештани два села, Лозовика и Сараораца. Градња је почела 1829, а завршена је 1831. године.⁷⁷

Мештани села Лозовика и Сараораца, до изградње своје цркве, одлазили су у цркву Светог Георгија у Крњеву ради обављања верских потреба.⁷⁸ Потреба за подизањем богомоље у непосреднијој близини ова два села, као и повећање броја становника и побољшање материјалних услова, били су предуслови локалног карактера важни за градњу цркве. Као место градње цркве одабрано је село Лозовик које је територијално и по броју становника било веће од суседних Сараораца, а сразмерно томе и економски моћније.⁷⁹ Локација одабрана за подизање цркве била је место Клење, обрасло шумом, које се налазило уз Цариградски друм, једне од важних саобраћајница тадашње Србије. Близина места главној саобраћајници са једне стране, и окруженост густом шумом са друге, односно положај који је истовремено обезбеђивао добру комуникацију и безбедност, биле су довољни разлози да управо на том месту црква буде подигнута.

Из оскудних извора, као и на основу података везаних за градњу датих у летопису лозовичке цркве, који су нам познати само посредним путем, види се да је подизање цркве брвнаре била ствар самих мештана села Лозовика и Сараораца. Мисао, као и материјална и морална страна тог посла, биле су ограничене на предузимљивије, побожније и имућније појединце оба села. Као иницијатор градње и највећи приложник цркве брвнаре издвајао се Илија Хаци Распоповић (Илија Хацић), имућни домаћин из Лозовика који је, према предању, по свом повратку са хаџилука покренуо иницијативу за градњу цркве.⁸⁰ Осим истакнутих

⁷⁷ Д. Митошевић, *Сѣара црква у Лозовику*, 48.

⁷⁸ *Исѣо*, 51.

⁷⁹ Податке о броју становника оба села дају тефтери из 1831. године: АС - МБ 1817-1830, 1831, несрећена грађа.

⁸⁰ Из Летописа цркве лозовичке према Д. Митошевић, *Сѣара црква у Лозовику*, 48.

појединаца, о градњи и украшавању цркве у физичком и у материјалном смислу, бринула су оба села као заједнице. Будући да су села у Кнежевини Србији представљала наставак старе родбинске или братствене организације уобичајено је било потпомагање у сваком послу, а поготово јавном, какав је био подизање цркве.⁸¹

Имена мајстора који су градили цркву брвнару Светих апостола Петра и Павла у Лозовику нису позната. Највероватније је да су то били мајстори из самог села вични тесарској вештини, или они из најближе околине на добром гласу.⁸² Најудаљенији крај из којег су у Србију тог времена долазили мајстори вични грађењу богомоља у дрвету био је Дебар на југу, док је најважнији био Осат у источној Босни. Осаћани су у то време, више него раније, прелазили из Босне у Србију ради посла. Радили су на читавој територији Шумадије и Поморавља, а неки су се ту трајно и насељавали.⁸³ Пироћанци са истока су такође долазили у тај крај те са Осаћанима по околним селима градили брвнаре и комбиноване полубрвнаре – получатмаре.⁸⁴ Није искључено да су мајстори лозовичке цркве брвнаре били из неке од поменутих градитељских дружина.

Радови на грађењу цркве су завршени 1831. године, а црква је 24. децембра исте године и освећена. Према архивским подацима, цркву је, по налогу тадашњег српског митрополита Мелентија Павловића, осветио протојереј Теофан Станковић из Смедерева коме је за тај труд плаћено петнаест гроша.⁸⁵

Уз цркву је убрзо био изграђен звоник, вероватно дрвен, налик на многе који су у Кнежевини Србији, у време након Хатишерифа из 1830. године, подизани покрај цркава.⁸⁶ Како у првим годинама након стицања верских слобода, у Кнежевини није било ливаца, звона су углавном увожена из иностранства

⁸¹ Т. Р. Ђорђевић, нав. дело, 265-267; Р. Павићевић Поповић-Д. Ст. Павловић-Р. Станић, *Молишва у јори, цркве брвнаре у Србији*, Београд 1944, 7.

⁸² Д. Митошевић, нав. дело, 51.

⁸³ Д. Ст. Павловић, нав. дело, 38.

⁸⁴ Р. Павићевић Поповић-Д. Ст. Павловић-Р. Станић, нав. дело, 31.

⁸⁵ АС-МБ, год. 1831, несрећена грађа.

⁸⁶ Опширније о развоју звоника и употреби звона у Србији кнеза Милоша видети: Ст. Павловић-Р, *Цркве брвнаре у Србији*, 45-46; Т. Р. Ђорђевић, *Звона по нашим црквама за време Турака*, у: *Наши народни животи V*, Београд 1932.

залагањима кнеза Милоша Обреновића.⁸⁷ Као и у случају многих других новоподигнутих храмова, и лозовичком храму је звона поклонио кнез Милош Обреновић.⁸⁸ Године 1895. она су пренета на звонару нове цркве Светих апостола Петра и Павла одакле су их, током Првог светског рата, Аустријанци, скинули и однели.⁸⁹

Успон и развој Лозовика током друге половине деветнаестог века утицали су да верске потребе и статус парохијана превазиђу величину и изглед цркве брвнаре и условили одлуку да се подигне нови, монументалнији храм. Након подизања новог храма, црква брвнара губи своју првобитну функцију и временом почиње да пропада.

Током своје новије историје, црква брвнара Светих апостола Петра и Павла поправљана је у неколико наврата. После Првог светског рата кров и зидови цркве су иструлели те је она била готово пред урушавањем. Зато је 1931. године, поводом прослављања стогодишњице њеног постојања, обновио београдски трговац Кузман С. Николић, родом из Лозовика, заједно са својом супругом Зорком⁹⁰ о чему сведочи и постављена мермерна плоча изнад западних, улазних врата храма:

„Овај Св. Храм посвећен Св. Аћ. Петру и Павлу подигнут је 1831. год.

за време владе Књаза Српској Милоша Обреновића и његовој високој преосвећености Митрополита Меленија Павловића а 1931. г

*за време владавине Његовој Величанстви Краља Југославије
Александра I Карађорђевића и његове светлости Г. Варнаве.
Овај исти Храм обновљен је и из основа преуређен
Средствима Великих добротвора Госћ. Кузмана С. Николића
Трговца из Београда а рођеној у Лозовику и Његове
Уважене Госпође Сујуге Зорке. Добротворима благодаре
Грађани варошице Лозовик“*

⁸⁷ Упоредити: Т. Ђорђевић, *Звона по нашим црквама за време Турака*, 41-43.

⁸⁸ Из Летописа цркве лозовичке према Д. Митошевићу, *нав. дело*, 71.

⁸⁹ *Истио*, 71.

⁹⁰ *Истио*, 73.

Том приликом је замењен комплетни кровни покривач и уместо обичне стављена је ситна шиндра, због чега су посебно доведени мајстори из Бесарабије у Румунуји, вични изради кровова те врсте. Затим је преправљен трем, забетониран под и око темеља изведен бетонски прстен. Свод цркве обојен је у плаво и осликан звездицама, што је имало симболику небеског станишта.⁹¹

Касније поправке цркве уследиле су 1967. године када је Крагујевачки завод за заштиту споменика културе заменом шиндри извео делимичну поправку кровног покривача. Исти Завод је 1973. године уклонио бетонски прстен око темеља и у темељима делимично извео армирано бетонски серкљаж са три попречне затеге. Наредне, 1974. године, трему је враћен првобитни изглед, са пода је скинут бетон постављен у обнови 1931. године и постављена опека квадратног формата.⁹²

Најскорије обнове храма реализоване су 2003. и 2004. године када је Регионални завод за заштиту споменика културе Смедерево, заједно са црквеном општином, извео препокривање крова, замену свода, стрехе и таванице трема, санацију темеља, израду пода, санацију оgrade улазног трема и врата. Године 2004. црквена општина је извела електро-инсталацију, а 2005. године забетонирала тротоаре и плато испред цркве.⁹³

АРХИТЕКТУРА ЦРКВЕ БРВНАРЕ

Изградња православног храма заснива се на архитектонском концепту који проистиче из литургијских потреба, симболичких значења и функције храма, као и друштвених оквира. Црквене грађевине су у деветнаестом веку уз верски имале и јавни карактер што је условљавало и њихов значај у презентацији вере у јавном простору.⁹⁴ То је постало веома важно након добијања Хатишерифа

⁹¹Истио, 63; В. Касалица, *Цркве брвнаре на подручју Смедеревској поморавља*, у: *Гласник Друштва конзерватора Србије* 15, Београд 1991, (106-109), 108.

⁹² Документација Регионалног завода за заштиту споменика културе Смедерево, Досије бр. 32.

⁹³Истио, досије 32.

⁹⁴ Види: Н. Макуљевић, *Уметности и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006, 255-318.

1830. године када је подизање већих храмова и звоника визуелно јасно сведочио о новостеченој верској и државној слободи.

Црква брвнара Светих апостола Петра и Павла у Лозовику је подигнута као подужна једнобродна грађевина са отвореним тремом на западној страни, припратом, наосом и полигоналном олтарском апсидом на источној страни. По својој просторној концепцији, спада у групу сложенијих цркава брвнара изграђених у Кнежевини Србији међу којима су и цркве брвнаре у Глоговици, Селевцу и Доњој Оровици, а које такође поред олтара, наоса и припрате имају и трем.⁹⁵ Укупна дужина лозовичке цркве брвнаре износи 14,6 м, ширина 6,00 м, висина 9,2 м, а површина 80 м² што је по димензијама сврстава у тип средњих грађевина ове врсте.

Црква брвнара у Лозовику подигнута је од дрвета на каменим темељима. Једна од општих карактеристика архитектуре цркава брвнара подизаних у Кнежевини Србији јесу камени темељи, најчешће сачињени од неправилних комада камена, ломљеног камена или облутака.⁹⁶ Материјал је могао бити наслан на самој површини земље, како би се нивелисао терен и издигли зидови цркве изнад тла ради спречавања њиховог влажења, или су темељи пак били делимично укопавани у земљу и озидани у кречу. Спољне, видљиве површине укопаних темеља цркава брвнара могле су бити остављене без обраде, са видљивим спојницама малтера између камених блокова, или пак омалтерисане и окречене. Темељи цркве брвнаре у Лозовику су од ломљеног камена, пескара и ситне, укопани су у земљу на дубини од 0,80 м и видљиви незнатно у односу на ниво тла. На камене темеље постављене су двојне тесане храстове греде – темељаче, дуж јужне и северне стране. Овакве греде темељаче има и црква брвнара у Селевцу.⁹⁷ На спољним гредама темељачама подигнути су зидови од храстових тесаних брвана. Зидове висине 3,2 м чини по дванаест брвана постављених једно на друго и повезаних на угловима у „ластин реп“. Овакав начин изградње дрвених зидова, без употребе вертикалних стубаца и са уклапањем брвана на угловима у „ластин реп“, осим у Лозовику

⁹⁵ Видети: А.Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*, 188; Д. Ст. Павловић, *Цркве брвнаре у Србији*, 121-122, 127, 130, 141.

⁹⁶ О темељима цркава брвнара: Д. Ст. Павловић, *Цркве брвнаре у Србији*, 60-61.

⁹⁷ М. Цуњак- Ј. Поповић Русимовић- В. Мркић, *Црква брвнара у Селевцу*, 48.

примењен је и на црквама брвнарама у Такову и Смедеревској Паланци.⁹⁸ Греде које чине зидове олтарске апсиде лозовичке цркве на угловима су ужљебљене дубоким усецима једна у другу, а везе су додатно ојачане кованим гвозденим ексерима. Зидови цркве у унутрашњости носе дрвени полуобличаст свод који је ојачан са две затеге, једном у простору припрате и једном у простору наоса. Полуобличаст свод повучен је у односу на зидове цркве око једног метра тако да је мањег распона у односу на ширину саме цркве, а онај у олтару је нешто нижи од оног у наосу. На врло сличан начин је решен и свод цркве брвнаре у Селевцу.⁹⁹ Сводови обе цркве формирану су од хоризонталних редова шашоваца, танких букових дасака исте дужине, који су ужљебљени једни у друге тако да формирају лук. Шашовци су укуцавани у ременате, дрвене сводне гредице постављане испод рогова за које су прикуцане. Та сложена кровна конструкција лозовичке цркве брвнаре је стрма и висока, решена на четири воде. Кров је покривен ситном шиндром која подсећа на клис и има стреху без ублаженог пада.

У спољашњој обради лозовичког старог храма највећа пажња је посвећена западном делу. Западни изглед цркве чини пространи трем који носе четири храстова стуба декорисана мотивом тордираног ужета. Трем је ограђен ниском оградом сачињеном од уских, вертикално постављених дашчица. Његова таваница је равно засведена храстовим даскама овлаш профилисаним. Већина цркава брвнара подигнутих у првој половини деветнаестог века имала је, попут цркве у Лозовику, отворени трем. Међу њима су цркве брвнаре у Павловцу, Брајковцу, Рачи Крагујевачкој, Даросави, Вреоцима, Брзану и Тавнику.¹⁰⁰ На некима од њих изведена су и сложенија решења, попут цркве брвнаре у Дубу која има степенице за галерију смештену над тремом.¹⁰¹

Црква брвнара у Лозовику, на западној и северној страни има по једна врата. Главни улаз у храм на западној страни декоративно је обрађен прикованим дашчицама са урезима. Овакав начин

⁹⁸ Д. Ст. Павловић, *Цркве брвнаре у Србији*, 61.

⁹⁹ М. Цуњак, Ј. Поповић Русимовић, В. Мркић, *Црква брвнара у Селевцу*, 57-58.

¹⁰⁰ Д. Ст. Павловић, *Стиаре цркве брвнаре у Србији*, 120.

¹⁰¹ Р. Павићевић Поповић- Д.Ст. Павловић-Р.Станић, *Молишва у Гори, цркве брвнаре у Србији* 34.

декорисања главног улаза у храм присутан је и код цркава брвнара у Смедеревској Паланци, Брзану¹⁰² и Селевцу.¹⁰³ Врата су углављена у тесане храстове штокове који су такође обложени тањим профилисаним даскама. Изнад врата је накнадно постављена мермерна плоча са записом о обнови храма 1931. године и њеним ктиторима. Врата на северној страни нешто су мања и једноставније су израде у односу на главни улаз у храм.

Са северне, јужне и источне стране цркве налази се по један мали правоугаони прозорски отвор затворен гвозденим решеткама што је чест модел украшавања прозора код цркава брвнара. О томе сведоче и сачувани примери у Селевцу, Даросави, Мрсаћу, Смедеревској Паланци, Брестовцу, Вреоцима и Вранићу.¹⁰⁴

Црква је смештена у пространој порти која запрема површину од скоро четири хектара, а према предању дар је најистакнутијег приложника храма, Илије Хацића из Лозовика. Уз саму цркву је, по њеном подизању, оформљено и гробље. У непосредној близини је, четрдесетих година деветнаестог века, изграђена и прва лозовичка школа.

Црква у Лозовику се по плану основе, концепцији простора и начину градње уклапа у градитељске токове однеговане на ширем простору Балкана под османском влашћу, а који су наставили да се примењују и приликом подизања православних храмова у Србији почетком деветнаестог века, посебно у сеоским и мањим срединама. Према типу, стара лозовичка црква Светих апостола Петра и Павла типичан је пример цркве брвнаре. По својим димензијама припада типу средњих грађевина ове врсте, у то време грађених по Кнежевини Србији.¹⁰⁵ Архитектонско порекло таквог типа цркве брвнаре, без кубета или торња, једноставне, правоугаоне основе налик на једноделну стамбену кућу, лежи у црквама с почетка осамнаестог века које су православни хришћани градили на ширем простору Балкана, на територији Османског царства и под јурисдикцијом Васељенске патријаршије. Димитрије Руварац је сакупио податке о манастирима и црквама из 1735. и 1736. године

¹⁰² Исто, 25.

¹⁰³ М. Цуњак- Ј. Поповић Русимовић- В. Мркић, *Црква брвнара у Селевцу*, 59.

¹⁰⁴ А. Костић, *нав. дело*, 183.

¹⁰⁵ Д. Ст. Павловић, *Цркве брвнаре у Србији*, 145.

распоређеним по разним епархијама на основу којих се види да је знатан део цркава у то време био изграђен у дрвету.¹⁰⁶ Цркве брвнаре грађене су у периоду између шеснаестог и осамнаестог века и у различитим крајевима Русије, с тим да су њихови облици били декоративнији, са многобројним високим кубетима и крововима. У деветнаестом веку цркве брвнаре граде се, осим у Кнежевини Србији и у Бугарској, Босни и Херцеговини, Црној Гори и Румунији.¹⁰⁷

Овакав тип сакралних грађевина изграђених од дрвета засигурно је постојао и раније, у средњем веку, иако о њима осим узгредних напомена за сада не постоје други подаци.¹⁰⁸ Тако Теодосије у житију Светог Саве 1336. године наводи да „...друге многе цркве мале и велике сазида Свети док је био архимандрит у Студеници, не само камене него и дрвене...”¹⁰⁹ Данилов настављач у „Осталим Даниловим делима“ наглашава да „где не стиже цркву да сазда, то заповеди да је начине од дрвета”.¹¹⁰ Где су се налазиле, како су изгледале и да ли је у оно доба оваквих здања било у већем броју, не може се поуздано рећи, али се може претпоставити да су, као производи делатности сиромашнијих слојева тадашњег друштва, биле скромних димензија и једноставних облика.¹¹¹ Даљи корени цркава брвнара воде до једноделне куће брвнаре Јужних Словена која је њиховом сеобом и пренета на подручје Балкана.¹¹²

Узори за подизање цркве брвнаре у Лозовику проналазе се у архитектури цркава брвнара у непосредној близини, али и у вишедеценијској народној традицији грађења цркава у дрвету. Црква Светих апостола Петра и Павла у Лозовику има раван трем на западном крају, по својим карактеристикама сличан трему цркве Светог Георгија у Крњеву у коју су некад, до изградње своје цркве, ишли мештани села Лозовик и Сараорци. Тремови ове две цркве издавају се по своме облику од сачуваних трмова цркава брвнара

¹⁰⁶ Д. Ст. Павловић, *Стиаре цркве брвнаре у Србији*, у: Музеји 6, Београд 1951, 109.

¹⁰⁷ Д. Ст. Павловић, *Цркве брвнаре у Србији*, 91-108.

¹⁰⁸ Д. Ст. Павловић, *Стиаре цркве брвнаре у Србији*, 107.

¹⁰⁹ Цитирано према: Д. Ст. Павловић, *Стиаре цркве брвнаре у Србији*, 107.

¹¹⁰ *Истио*, 107.

¹¹¹ Д. Ст. Павловић, *Цркве брвнаре у Србији*, 109.

¹¹² *Исти*, *Стиаре цркве брвнаре у Србији*, 105-106.

попут оних у Павловцу, Брајковцу, Рачи Крагујевачкој, Даросави, Вреоцима, Брзану и Тавнику.¹¹³ Сва врата на лозовичкој цркви брвнари су обрађена слично вратима на осталим објектима те врсте, изграђеним у овом делу Поморавља током прве владавине кнеза Милоша Обреновића (1815-1839). Врата декорисана прикованим дашчицама урађена су у Лозовику нешто скромније, али са доста сличности са западним вратима црква брвнара у Смедеревској Паланци и Селевцу. Прозори су затворени гвозденим решеткама на истоветан начин као у цркви у Рачи Крагујевачкој, цркви Светог Илије у Смедеревској Паланци, црквама у Селевцу, Даросави, Мрсаћу, Вреоцима, Брестовцу и Вранићу, али и многим другим изграђеним у том периоду.

*

У Кнежевини Србији црква је, осим као верски, посматрана и као јавни објекат. Као таква, утицала је на уобличавање јавног простора, пре свега посредством своје репрезентативности.¹¹⁴ Репрезентативност цркве брвнаре у Лозовику наглашена је њеном монументалношћу, материјалом градње и декорацијом симболичког садржаја који је одвајају од стамбене куће у којој овај архитектонски тип има своје порекло. Стамбену културу села тог времена карактеришу скромне куће са најчешће једном малом просторијом, изграђене од материјала који је поред дрвета углавном укључивао употребу прућа, сламе и блата.¹¹⁵ Тако је црква, изграђена искључиво од најбоље храстове грађе, својим димензијама надвисивала остале сеоске куће – сламаре, кровинаре и плетаре и давала снажан печат визуелном идентитету места. Томе је свакако доприносио и дрвени звоник изграђен на њеној западној страни.

Архитектонски украси цркве брвнаре у Лозовику су скромни. Сведени су искључиво на декоративност постигнуту самим начином градње, ужљебљивање греда на угловима, трем који почива на декорисаним дрвеним гредама и западни улаз у храм украшен прикивањем профилисаних дашчица на површину врата. Оваква декорација цркве у Лозовику сврстава је у скромније примере архитектуре брвнара, не само у Смедеревском подунављу и

¹¹³ Д. Ст. Павловић, *Старе цркве брвнаре у Србији*, 120.

¹¹⁴ Н. Макуљевић, *Умјетност и национална идеја у XIX веку*: 265-266.

¹¹⁵ О кућама у Поморављу у XIX веку видети: Б. М. Дробњаковић, *нав. дело*, 224.

поморављу, већ и шире. Од симболичних обележја која указују на њену намену присутан је само крст од кованог гвожђа на источном крају крова.

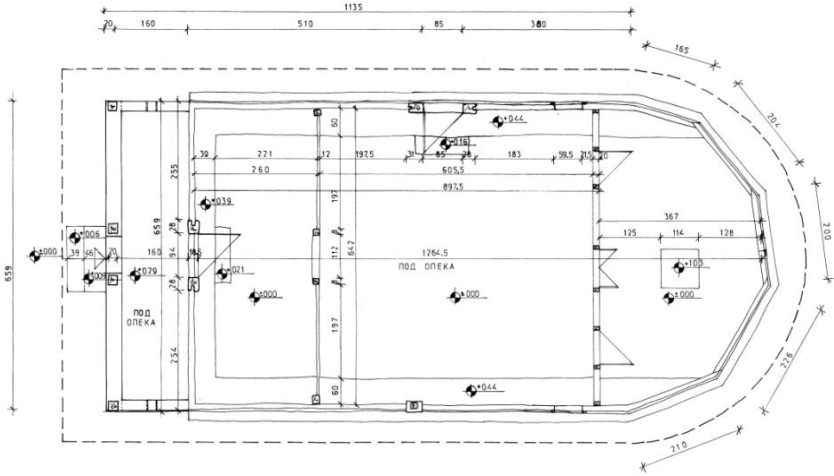
*

* *

Архитектура цркве брвнаре Светих апостола Петра и Павла у Лозовику наставља праксу грађења цркава која је била присутна на ширем простору Балкана у осамнаестом и деветнаестом веку и тако се у потпуности уклапа и у токове грађења цркава карактеристичне за Кнежевину Србију тридесетих година деветнаестог века, посебно мање и сеоске средине. По својој величини, начину градње и естетској и симболичној декорацији она спада у цркве средње величине и скромније обраде.



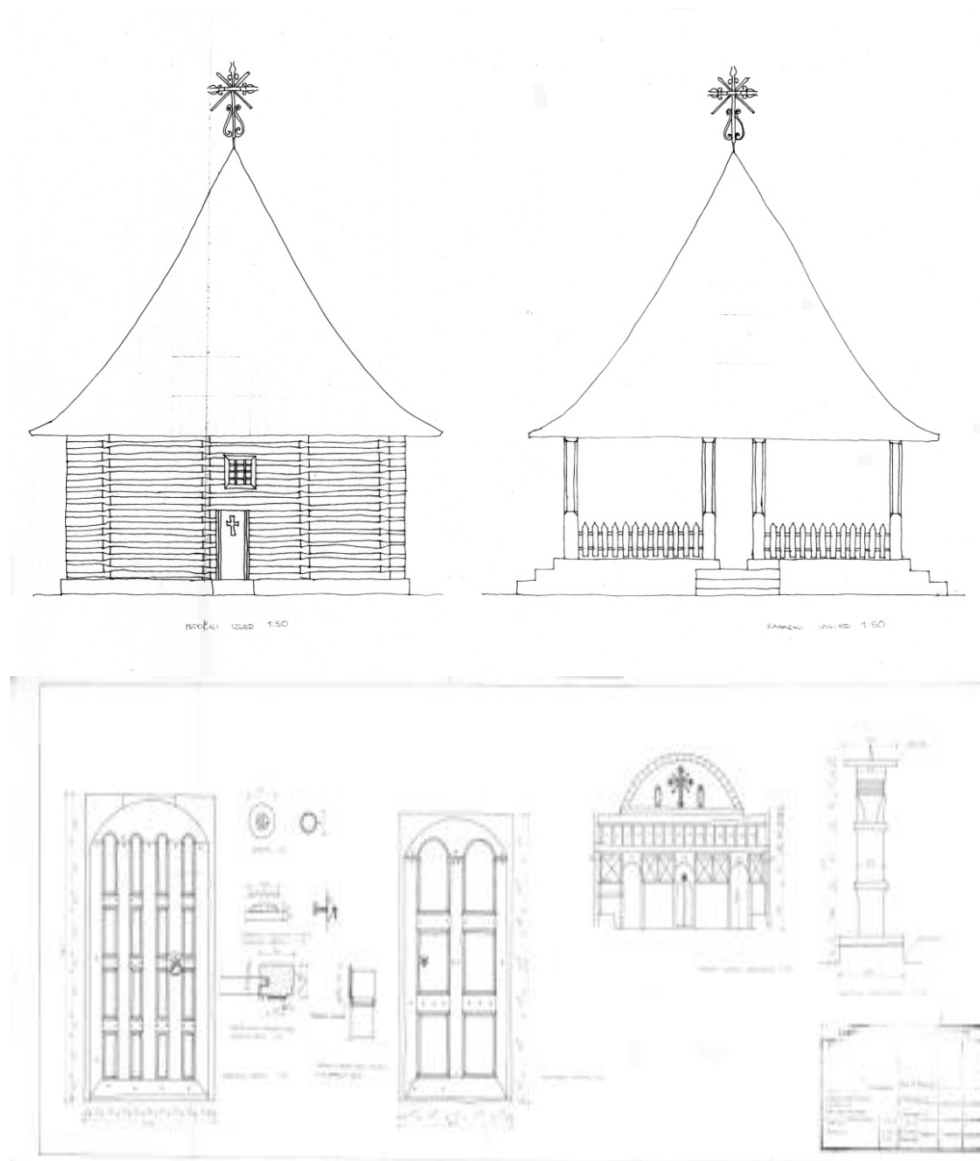
*Сл. 4 Црква брвнара Свeйшeх Aйoсѣoлa Пeйѣpa и Пaвлa у Лoзoвeкy, (1831)
зajадни изглeд.*



Сл. 5 Основа цркве брвнаре Свeйиx айосѣола Пейѣра и Павла у Лозовику



Сл. 6 Подужни пресек цркве брвнаре Светијих ајосџола Петџра и Павла у Лозовику



Сл. 7 Црква брванара у Лозовику, детаљи

УНУТРАШЊИ ПРОСТОР: СИМБОЛИКА И ЕСТЕТСКО УОБЛИЧАВАЊЕ

Уобличавање унутрашњег простора православног храма зависи од његове намене, функције и симболичког значења. Литургија и друге богослужбене потребе, као и тумачење самог храма, утицали су на просторни распоред у унутрашњости цркве, док је садржај зависио од тренутне црквене праксе, економских могућности и удела ктитора и приложника, као и актуелних естетских норми.¹¹⁶

Унутрашњи простор православног храма има велики симболички значај. Од најранијих времена, црквени оци су наглашавали бројна значења храма међу којима се превасходно истиче оно према коме је храм место окупљања хришћана и Дом Божји.¹¹⁷ Таква схватања била су присутна и у деветнаестом веку. Црква је била дом молитве, земно небо у којем небесни Бог обитава и изображава Распеће, Погреб и Васкрсење Христово.¹¹⁸ У складу са симболичним значењем храма, које обухвата његову функцију као дома молитве и светог места, формулише се и унутрашњи простор цркве брвнаре Светих апостола Петра и Павла у Лозовику.

Основне целине њеног унутрашњег простора су припрата, наос и олтар. Такву поделу истиче и митрополит Михаило Јовановић у *Црквеном бојословљу* објашњавајући симболичко и литургијско значење сваког дела понаособ.¹¹⁹ Таква троделна подела хришћанског храма имала је своје корене у Старозаветној скинији и Соломоновом храму.¹²⁰ У српском богословљу деветнаестог века, троделна подела храма симболички је представљала и Свету Тројицу, три Јерархије, девет небеских чинова анђела и три стања

¹¹⁶ Н. Макуљевић, *Црква Свете Тројице*, у: *Саборни храм свете Тројице у Врању*, прир. Н. Макуљевић, Врање 2008, 34.

¹¹⁷ Т. Стефановић, *Познавање цркве или обредословље*, 2; Л. Мирковић, *нав. дело*, 77.

¹¹⁸ Н. Макуљевић, *Црква Свете Тројице у Врању*, 34.

¹¹⁹ М. Јовановић, *Црквено бојословље*, Београд 1860, 10-20.

¹²⁰ Видети: Х. Т. Стефановић, *нав. дело*, 9; Л. Мирковић, *нав. дело*, 98.

чланова Христове цркве на земљи – свештенике, вернике и оглашене.¹²¹

Улазећи у цркву кроз отворен трем на западу, верник прво ступа у припрату. Припрата (*йайерѣа, йрийвор или женска црква*) је део храма који је у најранијим хришћанским временима био резервисан за оглашене и покајнике, а у каснијим временима за жене.¹²² Припрата је малих димензија, 2,58x5,4м. Од наоса је одвојена дашчаном преградом¹²³ изнад које је остала првобитна рамовна конструкција од тесаних греда, вероватно некада испуњена филаретама или дрвеним решеткама чиме је и визуелно била одвојена од наоса.¹²⁴ С обзиром да је овај део храма некад био намењен смештају жена током литургије, његово физичко и визуелно одвајање филаретама од наоса, у којем су били смештени мушкарци, било је функционалне природе. Такав начин одвајања простора намењеног женама био је често решење у храмовима подизаним и опреманим у деветнаестом веку, на ширем простору Балкана под османском влашћу и јурисдикцијом Васељенске патријаршије. Овакве „прозрачне“ преграде очувале су се *in situ* у цркви у Великом Извору код Босилеграда, док у већини храмова данас више не постоје. Под припрате лозовичке цркве брвнаре је, као и остатак храма, накнадно поплочан циглама.

Из припрате се улазило у средишњи део храма – наос, простор намењен верницима. Он је у хришћанској симболици поистовећиван са лађом која на овоземаљском свету плови по бурном и опасном мору, а у којој хришћани налазе спас и уточиште, попут Ноја у ковчегу.¹²⁵ Наос правоугаоне основе, димензија 6,0x5,4 м најпространији је део лозовичког храма. Као и остатак цркве засведен је коритасто, шашовцима. Осветљен је са северне и јужне стране по једним малим прозором са гвозденим решеткама. Под читаве цркве је поплочан и свуда је истог нивоа.

¹²¹ М. Јовановић, *нав. дело*, 10-11.

¹²² Видети: Х. Т. Стефановић, *нав. дело*, 9-10; Л. Мирковић, *нав. дело*, 99.

¹²³ Висина ове преграде је 0.97 м.

¹²⁴ Припрата је од најранијих времена била одељена од остатка храма решетком или зидом, видети: Х.Т. Стефановић, *нав. дело*, 9.

¹²⁵ Л. Мирковић, *нав. дело*, 99.

Предолтарски простор ничим није одвојен од наоса, док је од олтара, као што је у православним храмовима уобичајено, одвојен иконостасном преградом. Испред ње се, у нивоу пода, налази амвон у виду каменог круга. Сачињен је од белог мермера са уписаним већим и мањим кругом у којем је нацртана шестолиста розета. Митрополит Михаило у *Црквеном бојословљу* говори о његовој симболици, истичући да он представља судилиште црквено и гору са које је Христос проповедао, онај камен који је са Христовог гроба одваљен и са кога је анђео благословио мироносицама Христово васкрсење.¹²⁶ Са амвона се у појединим моментима литургије чита Јеванђеље, а пре архијерејске службе ту се облачи архијереј. Камени амвони су били саставни део опреме предолтарског простора храмова грађених у Кнежевини Србији, како брвнара, тако и цркава грађених од чврстог материјала. На основу до данас очуваних примера, познато је да су у српским црквама на тлу Кнежевине Србије, у периоду након Другог српског устанака (1815) па све до почетка четврте деценије деветнаестог века, амвони били прављени најчешће од камена различитих боја и димензија и смештани у нивоу пода предолтарског простора. Од средине века уведени су амвони са два или три степеника по угледу на оне који су красили ентеријере цркава у Карловачкој митрополији.¹²⁷ Њихова декорација могла је имати различита геометријска или флорална решења, али најприсутнија је била она у виду шестолисте розете, као у Лозовику, или шестокраке, некад и петокраке, звезде уцртане у кругу. Репрезентативности ентеријера свакако је доприносила величина амвона и квалитет камена од кога је био израђен, о чему сведоче сачувани фрагменти старог мермерног амвона из цркве Светог архангела Михаила у Јагодини, ктиторији кнеза Милоша Обреновића,¹²⁸ или амвон из цркве брвнаре у Селевцу. Осим у лозовичкој цркви брвнари, оригинални амвони су сачувани у брвнарама у Вреоцима, Даросави и Селевцу. Иако мањих димензија,

¹²⁶ М. Јовановић, *Црквено бојословље*, 28-29.

¹²⁷ Исто, 28.

¹²⁸ А. Костић Ђекић, *Сцара црква у Јагодини: њена архитектура и место у владарској идеологији кнеза Милоша Обреновића*, у: *Споменица двестогодишњице Старе цркве Светог архангела Михаила у Јагодини*, зборник радова са научног скупа, Јагодина 2017, рад у штампи.

амвон израђен од мермера у лозовичкој цркви брвнари спада у репрезентативније очуване примере из прве половине деветнаестог века.

Црква брвнара у Лозовику се завршава олтаром, најсветијим простором православног храма који се по правилу налази на источној страни. Значај овог простора потиче од његове улоге у богослужењу, јер се у њему обавља најсветији и централни део литургије, Евхаристија.¹²⁹ Олтар у Лозовику има основу решену у виду шестоугаоника и у елевацији се јасно уочава шест углова, насталих ужљебљивањем храстових брвана од којих су начињени зидови. Свод олтарског простора нешто је нижи у односу на висину свода наоса и припрате чиме је олтар и визуелно истакнут као најсветији простор храма. Димензије олтарског простора су 3,5х5,4 м, те осим Часне трпезе и једне дрвене полице причвршћене за зид у функцији протезиса, нема другог мобилијара. У опремању олтарског простора црква брвнара на територији Србије у деветнаестом веку уобичајено је било да не постоји ниша проскомидије као код зиданих храмова, већ да ту функцију обављају управо делови дрвеног мобилијара у виду конзоле, као у Лозовику, или у виду неког другачије израђеног дрвеног постоља. То потврђују сачувани примери у цркви брвнари у Вреоцу, Рачи Крагујевачкој и Селевцу. Међу очуваним изузетцима који одступају од ове праксе су олтар цркве брвнаре у Поповици код Неготина са озиданом нишом проскомидије и олтар цркве брвнаре у Планиници који има озидано постоље у функцији проскомидије.¹³⁰

У формулисању унутрашњости православног храма, поред просторног распореда важну улогу заузима и функционално, симболичко и естетско уобличавање ентеријера, као и снабдевање одговарајућим богослужбеним предметима.¹³¹ Тако је унутрашњи простор храма у потпуности припреман за богослужбену намену. Са друге стране, естетско уређење је било важно у комуникацији са верницима, јер су се посредством визуелне културе преносиле сложене морално-дидактичке поруке и изазивала снажна осећања

¹²⁹ Л. Мирковић, *нав. дело*, 100.

¹³⁰ А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*, 221.

¹³¹ Н. Макуљевић, *Црква Светиої Арханїела Гаврила у Великом Градишћу*, 71.

побожности. Тако су предмети попут икона, кандила и крстова имали морално-дидактичку улогу.¹³²

Олтар, као најсветији простор храма, садржи најрепрезентативнији елемент ентеријера, Часну трпезу. Она је постављена у центар олтарског простора и на њој се одвија чин Евхаристије. У складу са литургијском наменом и симболичким значењима, Часна трпеза представља гроб у који је Христос положен, трпезу Тајне вечере са које се и верници хране узимањем причешћа, као и престо на који ће Христос сести по другом доласку.¹³³ У лозовичкој цркви брвнари Часна трпеза израђена је од камена и почива на једном стубу.¹³⁴ Током деветнаестог века, на подручју под јурисдикцијом Васељенске патријаршије, као и у Србији до 1830. године, уобичајено је било да часне трпезе буду рађене у камену и постављане на један стуб.¹³⁵ О томе сведоче и малобројни сачувани примери попут оних у црквама брвнарама у Вреоцима (дрвена), Четережу и Покајници.¹³⁶ Након црквених реформи митрополита Петра Јовановића, у олтарски простор храмова грађених на територији Кнежевине Србије, уносе се Часне трпезе постављене на четири стуба по угледу на оне са простора Карловачке митрополије, одакле су у почетку и увожене у Кнежевину Србију.¹³⁷ Један стуб на који је постављена Часна трпеза, попут ове у Лозовику, носи симболику Исуса Христа.¹³⁸

¹³² О уређењу храма и односу према верницима видети: Х. Т. Стефановић, *нав. дело*, 5.

¹³³ О симболици и значењу часне трпезе видети: И. Дмитриевский, *Историческое, догматическое и таинственное изяснение божественной литургии*, Москва 1993, 116-117; Л. Мирковић, *нав. дело*, 101-102; Х.Т. Стефановић, *нав. дело*, 16-17.

¹³⁴ Д. Митошевић, *Сѣара црква у Лозовику*, 59.

¹³⁵ Видети: *Весник Српске цркве IV*, Београд 1897, 333; Д. Ст. Павловић, *Разноврсни облици и вредности уметничког изражавања код цркава брвнара у Србији*, у: *Саопштења IV*, Београд 1961, 77.

¹³⁶ Д. Ст. Павловић, *Цркве брвнаре у Србији*, 129; Исти, *Разноврсни облици и вредности уметничког изражавања код цркава брвнара у Србији*, 77.

¹³⁷ Вениамин, *Новая скрижал*, том 1, 9-13; М. Тимотијевић, *Црква Свѣтої Георгија у Темишвару*, 56-57; о типовима часних трпеза у Кнежевини Србији: Н. Макуљевић, *Црква Свѣтої Арханѣла Гаврила у Великом Градишћу*, 73-74.

¹³⁸ Х. Т. Стефановић, *нав. дело*, 16.

Од богослужбених предмета и утвари намењених овом делу храма у цркви брвнари Светих апостола Петра и Павла сачуван је антиминос из 1832. године, на грчком језику. На њему постоји и додатак на словенском језику, о дану освећења храма и митрополиту Мелентију Павловићу који га је посветио и поклонио цркви.¹³⁹

Један од предмета који стоји на Часној трпези је и дарохранилница, која је данас изгубљена. Данашња дарохранилница је новијег датума. Према сачуваним подацима које наводи Душан Митошевић, до средине двадесетог века у овом делу храма налазила се дарохранилница из времена изградње и украшавања храма. Митошевић описује стару дарохранилницу лозовичке цркве брванаре као израђену од меког чамовог дрвета и живописану споља.¹⁴⁰ Са једне стране је била изображена Тајна вечера, док су са друге стране приказани Свети апостоли Петар и Павле како држе цркву на рукама. На осталим двома краћим странама дарохранилнице, као и на поклопцу, били су изображени херувими. Живописање ове дарохранилнице Митошевић, према стилским одликама, приписује Јањи Молеру, сликару лозовичког иконостаса, или неком уметнику из његове сликарске дружине,¹⁴¹ али се тај податак мора узети са резервом.

У предолтарском простору истакнуто место заузимају дрвени певнички пултови једноставне израде, намењени појцима за време литургије. Данашњи су новијег датума, али су на истом месту вероватно постојали слични дрвени певнички пултови и у време кад је црква подигнута.

Обавезан елемент предолтарског простора су били и свећњаци постављени симетрично, испред престоних икона.¹⁴² У лозовичкој цркви постоје два свећњака која потичу из времена градње храма. Израђени су од камена, у облику ступца са два прстена који су чинили базу и капителима у виду обрнутог конуса са равном платформом са гвозденим шиљцима за паљење свећа.

¹³⁹ Д. Митошевић, *Стара црква у Лозовику*, 59.

¹⁴⁰ *Исти*, 60.

¹⁴¹ *Исти*, 60.

¹⁴² О типовима свећњака у црквама брвнарама видети: Д. Ст. Павловић, *Цркве брванаре у Србији*, 83; *Исти*, *Разноврсни облици и вредносни уметнички изражавања*, 77.

Свећњаци су високи преко једног метра. Њихови приложници су били Милена и Мирко Живадиновић из Сараораца.¹⁴³ У каснијим обновама храма, они су померени са свог првобитног места, те се данас налазе у северозападном делу припрате. Готово истоветне камене свећњаке има и црква брвнара у Вреоцима код Лазаревца, а очуван је и камени свећњак у цркви брвнари у Даросави. У овим црквама свећњаци су приложнички дарови парохијана, као и у Лозовику.¹⁴⁴

Дуж северног и јужног зида наоса постављен је по један банак, односно седиште за најистакнутије вернике, као и оне старе и немоћне. Ова седишта, формирана уз зидове наоса, настала су покривањем унутрашњих греда темељача широким даскама. Осим у наосу, банак се пружа и дуж северног, јужног и западног зида припрате, све до улаза у цркву.

Од осталог првобитног мобилијара намењеног овом делу храма није се ништа очувало до данашњих дана, а древни целиваоник који се налази у овом простору новијег је датума. Он је представљао централно место на коме су се огледале промене у црквеном календару, јер се ту постављала икона светитеља или празника који је тог дана био прослављан. За те потребе наручиване су целивајуће иконе. Најстарија од њих коју поседује црква брвнара Светих апостола Петра и Павла, је икона са представом патрона храма. Њу је 1932. године цркви приложио Кузман С. Николић, трговац из Београда са супругом Зорком, након обнове храма из 1931. године. Сликао ју је техником уља на дрвету Фердо Краљ – Краљевић, декор-молер, у Београду 19. јануара 1932. године, о чему сведочи запис на полећини иконе. Свети Петар и Павле (СВЕТІ АППСТОЛЫ ПЕТРЪ И ПАВЛЕ) представљени су у стојећем ставу, у пејсажу који чине стена крај Петрових ногу и брда и језеро у даљини. Свети Петар у десној руци држи отворену књигу и кључеве, док му је лева положена на груди. Обучен је у зелену доњу хаљину и смеђи огртач. Покрај њега је приказан Свети Павле са мачем у десној и отвореном књигом у левој руци, обучен у зелену доњу хаљину и црвени огртач. Ова икона била је урађена према академском моделу иконописа.

¹⁴³ Према Летопису лозовичке цркве, преузето из: Д. Митошевић, *Спшара црква у Лозовику*, 58.

¹⁴⁴ Видети: Д. Ст. Павловић, *Цркве брвнаре у Србији*, 134.

У цркви се чува неколико покретних и штампаних икона које се налазе на зидовима и које су у цркву доспеле углавном у виду прилога.

Након обнове извршене 1931. године, свод цркве је осликан представом небеског свода са звездама. У простору изнад иконостаса представљен је Господ Саваот у виду Сведидећег ока у троуглу, а са страна су симболи јеванђелиста.¹⁴⁵ Ова декорација свода је скинута у последњим обновама кровне конструкције цркве, када јој је враћен првобитан облик. Њено порекло и симболичко значење везују се за деветнаестовековну праксу осликавања предолтарског свода подужних једнобродних храмова на територији Кнежевине и Краљевине Србије представом Бога Оца у слави. Сажета варијанта са Сведидећим оком у троуглу, симболима јеванђелиста и звезданим небом, некад присутна у декорацији свода лозовичке брвнаре, носила је сложена теолошка схватања о јединству небеске и земаљске литургије која су се развијала још од средњег века. Овакве теме на своду доле су имале и литургијску функцију. Како је Евхаристија у православној догматици деветнаестог века тумачена као Новозаветна жртва Богу Оцу, сликање ове теме у своду предолтарског простора јасно је носило и литургијске карактеристике.¹⁴⁶

У декорацији ентеријера лозовичке цркве брвнаре посебно место заузима је светлост која је у црквеној терминологији носила бројна симболичка значења. Припрата је на западу где залази сунце, и тако најмрачнији део храма, што симболизује духовни мрак и грех. Идући ка истоку количина светлости постепено расте. Простор испред иконостаса, односно олтара, најсветлији је део храма, осветљен бројним свећама и кандилима, чиме се симболизује духовно сунце, сам Христос, као светлост света која долази са истока.¹⁴⁷ Светлост кандила и свећа неретко је у себи носила и конотације везане за живот верних и њихове молитве, које су попут пламена свећа усрдно требале бити уздизане ка небу.¹⁴⁸

¹⁴⁵ В. Касалица, *нав. дело*, 108. Д. Митошевић, *Сћара црква у Лозовику*, 63.

¹⁴⁶ Н. Макуљевић, *Црква Свѣтїи Арханїела Гаврила у Великом Градишїи*, 116-118.

¹⁴⁷ Л. Мирковић, *нав. дело*, 80.

¹⁴⁸ Х.Т. Стефановић, *нав. дело*, 27.

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, *Сликариство икона*, у: *Молитва у Гори, цркве брвнаре у Србији*, 39-66; N. Makuljević, *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 маистори*, Наука и изкуство, София 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 ужљебљене 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 Божанствених литургија*, Београд 1995, 19-52; С. Смолчић-Макуљевић, *Хиландарска календарна монахиња Јефимија. 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, *Иконостаас у Савинцу*, у: *Зборник радова Народног 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 иконоидерске и вазнесењске цркве у Београду*, 683; А. Костић, *Иконостаас цркве брвнаре Светио ајосиола Пејра 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, *Иконоидерска 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 иконоидерска Нејојинске 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 ирадишљеи, њени сликари*, 339; Исти, *Јања Молер*, Енциклопедија ликовних уметности, Загреб 1964, 62.

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

¹⁶⁵ Исти, 254.

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

¹⁶⁷ Б. Вујовић, *нав. дело*, 254.

¹⁶⁸ М. Петровић, *Финансије и услове обновљене Србије до 1842, I*, Београд 1897, 804; Исти, *Финансије и услове обновљене Србије до 1842, II*, Београд 1898, 366, 373; Исти, *Финансије и услове обновљене Србије до 1842, III*, Београд 1899, 244, 546, 586; М. Коларић, *Тойчидерска црква, њени ирадишљеи, 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 *Светиој Георгији 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 Светиој 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 Константијина 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, престога 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 Јован 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.

На престоној икони, *Исус Христос* (Вседержителѣ ѿс Х҃с) је насликан фронтално, као исподпојасна фигура, како благосиља десном руком. У левој руци држи отворену седму главу јеванђеља по Јовану (азѣ ѿсѣмъ свѣтъ мѣрѣ ходѣи помнѣ неимѣть ходѣти вѣтъмѣ но ѿмѣтъ свѣтъ живѣ тнѣи). 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 *ІІС Х҃С*. Позадина иконе је подељена на две зоне од чега је доња црвене, а горња зелене боје, што је носило симболику рајског обитаваиштва.

¹⁷⁹ И. Зариф, *Зидно сликарство Саборне цркве Свете Тројице у Врању*, у: *Саборни храм Свете Тројице у Врању 1858-2008*, 117; А. Кулумджиев, *Сѣенописиѣ в ѿлавнаѣя црѣква на Рилскаѣя манастѣир*, София 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 Глоговицу*, 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*, прир. Н. Макуљевић, Неготин 2012, 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 Рогљеву*, 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, *Технолоїија 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 АГГЕЛСКІН), 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 ХЋ) 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 АГГЕЛСКІН).

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 иконостасике*, ЗЛУМС 34-35, *Послѣвизантијска уметност 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 и традиционалног сликарства*, 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 узор који су ширени посебно путем светогорске графика.¹⁹⁵

Свети Никола (сѣѣн нѣколѣн) 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 *Исѣо*, 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 *Исѣо*, 142.

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 *Светиој 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 престонном 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.

¹⁹⁷ Л. Мирковић, *Хеорѿологија или иѿторијски развѿиѿак и боѿслужење ѿразника ѿ православне иѿѿочне 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 и приђиѧ до сѧ ЦРКВѧ НЕБЕСНОЕ“ (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 Крститеља* 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 *Светиој 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, *ХеорѠолоѠија или историјски развиѠаѠ и боѠслужење ѧразника ѧправославне истоѠне цркве*, 112-128.

¹⁹⁹ Видети: М. Тимотијевић, *СрѠско барокно сликарѠѠво*, Нови Сад 1996, 53.

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

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

²⁰² Д. Давидов, *СрѠска ѧрафика 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* (СѢТЫЙ ГЕОРГІЙ), 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 ЮВАНЪ ЛАЗОВИЧЪ ѿ села сараорца себѣ і своіѣмъ за здравѣ.“

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. Женајру Рајовић, *Црквена уметност XIX века у Рашко-џиријској епархији (1839-1912)*, Београд 2016, 140.

²⁰⁴ О култу светог Георгија видети: Л. Мирковић, *Хеорџолоџија или историјски развијак и бојослужење ђразника ђправославне истџочне 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 Михаил (архангелъ міхалъ) 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 КРІАѦ ѿ КСПІ РЦБѦ БОЖІН НОВАКЪ ГАВРИЛО ВІНЪ 1832 ѿ села ЛАЗОВНА.“

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: Иконопис Врањске епархије*, 189.

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

²⁰⁷ К. Миловановић, *Икона Архангело Михаил, црква Свете Петке – Света Петка, у: Иконопис 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, *Домаћиника 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 сликарство*, 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 архисѣйраїиїа Михаила*. Икона је у горњем делу сигнирана као „ВѢЛИКИ СОВѢТЪ АНГЕЛЪ“, а на њој су представљени ликови архангела Михаила и Гаврила који стоје на облацима и у средишту држе светлосну мандорлу са допојасним ликом Христоса Младенца (ІС ХС). Фигура архангела Михаила приказана је десно и означена иницијалом М, док је архангел Гаврило представљен лево и означен иницијалом Г. Овакав иконографски тип Сабора Светог архистратига Михаила 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 Михаила и Гаврила који држе мандорлу са ликом Христа Емануила, прате још два анђела.²¹⁷

Свѣйи архиѣакон Сѣефан (СѢТѢИ СѢФАНЪ ПЕРВОМЪЧЕНИКЪ 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 ѠКЪПН РАБЪ БОЖІИ СТЕФСНЪ МАШІКЪ ЛЕТА 1832 Ѡ СЕЛА ЛАЗОВІКА.“

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

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

²¹⁶ М. Тимотијевић, *Сабор свѣйѡі архисѣйраїиїа Михаила, 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 ИАКО ЛЕЖЪ И ИАКО СКЎМЕНЪ, КТО`ВОДВІГНЕТЪ ЁГО“ који је скоро дословно поменут у трећој песми стихире „на хвалитех“ на јутрењу Велике суботе.²²¹

Теолошко-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 зграфским 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 *Недремано 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 „Где, не дремље и не спава, чувар Израиљов“ (Псал. 121,4). Због овог морално-дидактичког садржаја, сцена је током деветнаестог века била популарна међу зграфима 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 глѣ 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: „сѣю крѣпѣ приложѣ гдѣ бѣжѣи стоѣи снѣ пѣуловѣ за своѣ споменѣ и за своѣ здравѣ лѣта 1832 ѿ села лѣзовѣ“, а са десне: „сѣю крѣпѣ приложѣ гдѣ бѣжѣи ѣлѣа стано лѣловѣ за своѣ споменѣ и за своѣ здравѣ лѣта 1832 ѿ села лѣзовѣ.“

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 предложака са Свете Горе.²²⁶ Царске двери и њихов сликани програм имају сложено симболичко и литургичко 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 празника 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 српског иконостаса XVIII века*, у: *Зборник Филозофског 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 приложништво: 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 незнатне 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. *Свѣѣи Петѣар 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 (ѢС 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 (МТН 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 (СѢТЫЙ АПАЉ ПѢТРЪ), приказаног са кључевима и црквом у рукама. Поред Светог апостола Петра је икона са представом Светог јеванђелисте Матеја (СѢТЫЙ ЕВѢНГѢЛІСТЪ МАТЕЈ), који стоји на облацима, са затвореним Јеванђељем у рукама. Затим следе, истоветно иконографски решене представе Светог јеванђелисте Марка (СѢТЫЙ ЕВѢНГѢЛІСТЪ МАРКО), Светог

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

Јужно од централне иконе Исуса Христа је стојећа фигура Светог Јована Крститеља (СВѢТІЙ ІОАННЪ КРЕСТИТЕЉЪ), приказаног у молитвеном ставу, са прекрштеним рукама на грудима и окренутог ка Христу.

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

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

75

Крст са Распећем потиче из времена обнове храма 1931. године и по стилским особеностима може се приписати сликару престоне 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 Престоне 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 проихођење 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 Свете Архангела 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 сликарство на подручју града Београда*, 237.

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

²⁴⁰ М. Цуњак, *Српски православни манастир 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, ђаконским дверима, приказан је *Свeйши архиђакон Свeфaн*. Његово постављање на том месту је у вези са функцијом јужних двери кроз које током литургије пролазе ђакони. Северне двери носиле су представу *Свeйшeи Арханiелa Михаилa* 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 деовоционо-апотеозни карактер имала је и представа *Сaборa свeйшix арханiелa* у надверју северних двери лозовичког иконостаса.²⁴⁵ Овакво програмско решење имају и иконостаси у Селевцу, Јагодини, Раваници и Чибутовци.²⁴⁶

Сложени теолошко-догматски сижеи програма лозовичког иконостаса завршавају се *Крстiом са Распeћeм* 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 Свeйшix айосiшoлa Пeтpа и Пaвлa у Лoзoвикy*, 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 Свeйшe Тројице у Чeтeрeжy*, у: *Цркве ойшiшине 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 престони 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, *Књијори и приложници у српској култури 19. и почетком 20. века*, у: *Привајни живої код Срба у девѣнаестом веку*, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 611-654.

²⁵¹ Н. Макуљевић, *Лијурѣја, симболика и приложништво: иконостас цркве Свете Тројице 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 превасходно посредством графичких предлога 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 Свећних 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 икониоралне поетике*, у: ЗЛУМС 34-35; *Посивизантијска 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 *Свѣтѣи Георгија*, *Свѣтѣи Николе*, *Свѣтѣи архангела Михаила* и *Свѣтѣи архиђакона Сѣефана*. Рад Јање Молера на овом иконостасу одликује и поетика величајности, превасходно изражена кроз богате светитељске одежде урађене 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 *Исѣо*, 393-394.

²⁵⁸ А. Милошевић, *нав. дело*, 55-56.

²⁵⁹ Н. Маккуљевић, *Лиѣурија, симболика и ѣриложниѣво: иконосѣас цркве Свѣтѣ 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 Иконоста́с цркве брвнаре у Лозовику, Јања Молер, 1831-1832.



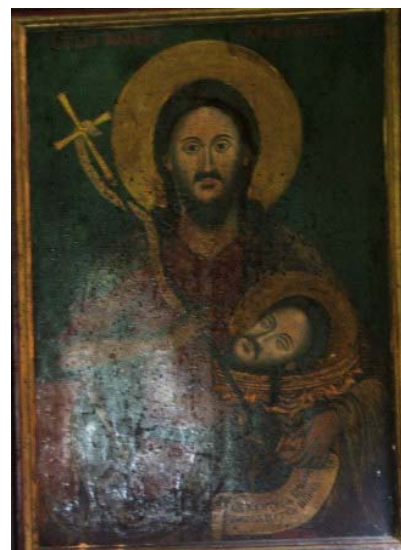
Сл 9. Јања Молер, Бојородица,
ѿресѿона икона, 1831-1832.



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



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



сл. 12 Јања Молер, Свѣѿи 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, дејтаљ,
1831-1832.

ПОКРЕТНЕ ИКОНЕ

Црква брвнара Светих апостола Петра и Павла поседује неколико покретних икона, међу којима су и штампане иконе. Велики број сачуваних икона настао је у периоду између два светска рата и углавном су у цркву доспевале као приложнички дарови парохијана.

Међу покретним иконама цркве брвнаре у Лозовику је и једна са представом *Светиої Димитрија и Светиа Три јерарха*. Аутор ове иконе је Никола Маришенко, који је свој потпис оставио у њеном доњем десном углу. Икона је компонована у две зоне. У горњој зони је насликан Свети Димитрије Великомученик приказан као пешак, обучен у ратничку одећу са плавим плаштом преко рамена кога држи златна копча, у десној руци држи крст, а у левој копље. На тлу, у доњем десном углу, приказан је цар Калојан, а на супротној страни је приказана шума. Позадина је решена у виду плавог неба са облацима иза којих више главе херувима, приказане лево и десно од светитељеве фигуре. У доњој зони су насликана Света Три јерарха у раскошној архијерејској одежди са митрама на глави, крстовима и архијерејским штаповима у рукама. Позадина је дата у тоновима смеђе боје.

У храму се чува и икона *Светиої Алимѣија* (с. прѣдѣ алііііе). Настала је највероватније у периоду између два светска рата, као дело непознатог аутора. Светитељ је приказан у виду исподпојасне фигуре која стоји на столпу, односно пиргу декорисаним двома слепим монофорама. У десној руци држи крст, а у левој отворени свитак са текстом: „прѣдѣ ѣада посѣлѣшаѣте мене страхѣ.“ Позадину фигуре чине шумски пејзаж и црква са високим звоником, приказаним у доњем десном углу платна.

Икона *Вазнесења Госѣодњеї* (вѣзнесеѣіе гдѣіе) је дело непознатог уметника. Према стилским карактеристикама време њеног настанка може се сместити у период између два светска рата. У горњем делу приказан је Христос у црвеном хитону и плавом химатиону, како се вазноси на небо. Окружен је светлошћу, а на раширеним рукама и на ногама му се виде ране. У доњем делу иконе приказани су апостоли, у различитим позама, како посматрају Вазнесење.

На икони *Свѣтої архангела Михаила* (св. АРГАНГЕЛ МИХАНА), светитељ је приказан као ратник са крилима, како стоји на облаку у десној руци држећи огњени мач, а у левој кантар. У доњем делу иконе је приложнички натпис: „Прилог цркви у Лозовику Ангелина Гроздановић рођ. Живановић 1938.“

У цркви се чува и икона *Свѣтої Георгија* (св. ГЕОРГИЈЕ (Ђурђиц)). Светитељ је приказан у стојећем ставу, у пејзажу, са реком у левом углу слике. Иза реке се назиру куле града у даљини и планине на супротној страни. Свети Георгије је приказан у ратничкој одећи са црвеним плаштом пребаченим преко десног рамена и десном руком положеном на грудима, док у левој носи копље. Икона се према стилским карактеристикама сврстава у међуратни период. Дело је мање умешног сликара.

На икони *Свѣтої Николе* (св. ОЦА НИКОЛАЈ), светитељ је приказан у стојећем ставу, обучен у архијерејску одежду. Десном руком благосиља, а у левој држи Јеванђеље. У позадини фигуре је усталасало море са белим једрењаком на пучини, док је на десној страни узвишење са црквом на врху. Икона је настала између два светска рата.

У цркви се налази и неколико штампаних икона. Оне су углавном настајале крајем деветнаестог и почетком двадесетог века.

Међу њима је икона *Свѣтої Димитрија* (Св. Великомуч. Димитрије) представљеног у типу пешака. Светитељ је приказан као младић дуге косе, обучен у ратничку опрему, са копљем у десној руци. У позадини су брда, а у доњем десном делу иконе се назиру зидине града у даљини. Икона је штампана 1905. године и издање је књижаре Томе Јовановића и Вујића из Београда. На полећини има печат са грбом Београдске митрополије и натписом: „одобрава Краљ. Српска Митрополија“. Овакав печат показује да је икона настала крајем деветнаестог и почетком двадесетог века. Тада је српска црква, због уношења католичких икона у земљу организовала акцију строже контроле продаје и уношења штампаних икона у цркве. У оквиру ове акције, православна црква се трудила да се у свако домаћинство унесе икона, што су, због ниских цена, омогућавале штампане верзије. Црква је званично одобравала њихово издавање, а углавном су настајале према радовима Милисава Марковића и штампане су у приватним

књижарама попут оне Томе Јовановића из Београда као што је случај био са овом иконом *Свјетлој Димитрији* у лозовичкој цркви брвнари.²⁶⁰

У цркви се чува и икона са представом *Крштења*, која има и богато штампани рам у виду вињете златне боје на црвеној основи. Свети Јован приказан је као младић кратке косе и браде, обучен у мелот и плави огртач. У левој руци држи крст, а десном крштава Исуса који стоји у Јордану огрнут црвеним огртачем са зеленом поставом. Позадину иконе чини пејзаж са богатом флором. На икони не постоје никакви записи.

Међу штампаним иконама са краја деветнаестог и почетка двадесетог века на зидовима храма налазе се још и иконе *Рођења Христовог*, *Васкрсења Лазаревог*, *Богородичиног Вавдења* и *Свјетлој Панителејмона*. Икону *Богородице* са малим *Христосом* у типу Одигитрије приложила је за покој душе Свете Предића његова супруга Радмила, о чему сведочи приложнички натпис накнадно додат у дну иконе.

Покретне иконе цркве брвнаре у Лозовику углавном припадају периоду између два светска рата. Према сачуваним записима приложника прилагане су после 1931. године, након обнове храма. И обнова храма и приложничка активност верника показују да је то био период успона живота цркве брвнаре, чија је функција по изградњи новог храма замрла. Старије иконе нису сачуване из многобројних разлога, међу којима су и пљачке за време ратова, али и чињеница да је готово читав инвентар цркве брвнаре пренет у нови храм по његовом подизању. Ипак, не треба сумњати да су и током деветнаестог века иконе биле континуирано прилагане цркви.

Уношење и постављање икона у цркви имало је вишеструку функцију. Са једне стране, оне су добијале литургијску намену, а са друге представљале меморију на личности које су их приложиле. Приложничке иконе нису имале прецизно одређено место, али су најчешће постављане у наос храма где су формирале галерију икона.²⁶¹ У лозовичкој цркви брвнари нашле су своје место на зиду олтарске апсиде и зидовима наоса.

²⁶⁰ Н. Макуљевић, *Црква Свјетлој Архангела Гаврила у Великом Градишћу*, 197.

²⁶¹ *Исти*, 198.



Сл. 21 Н. Маришенко, Свѣи Димитрије, око 1930.



Сл. 22 Ф. Краљ Краљевић, Свѣи аѵосѣоли Пеѣар и Павле, 1932.



Сл. 23 Нейознѣи аѵѣор, Свѣи арханѣл Михаило, око 1930 - 1938



Сл. 24 Нейозанѣи аѵѣор, Св. Никола, око 1930.

НОВА ЦРКВА СВЕТИХ АПОСТОЛА ПЕТРА И ПАВЛА

ИЗГРАДЊА НОВОГ ХРАМА

Унапређење живота у Лозовику и верске потребе становника Лозовика и Сараораца, као и лоше стање цркве брвнаре у другој половини деветнаестог века,²⁶² условили су подизање нове цркве. То је подразумевало испуњавање свих захтева и сложених процедура везаних за грађење православног храма у Краљевини Србији, условљених традиционалном праксом и државним актима.²⁶³

Једна од најзначајнијих градитељских активности у Србији деветнаестог века било је подизање храмова. Цркве су званично биле посматране као јавни објекти од националног значаја и зато су њихово подизање и њихов изглед били утврђени низом законских аката. Тиме је држава спроводила део културно-верске политике и трудила се да стилски уједначи грађевине које су се подизале на њеној територији.²⁶⁴

Законске процедуре везане за изградњу и украшавање цркава, формиране у периоду Кнежевине Србије, у потпуности су развијене у Краљевини Србији.²⁶⁵ Свака фаза изградње нове цркве била је строго контролисана, а кршење или изостављање неког од прописа повлачило је за собом обуставу градње. У спровођењу законских одредаба везаних за градњу храмова постојала је одређена хијерархија црквених и државних институција.

Прва инстанца којој су се молбама за градњу цркава, обраћале црквене општине била је Конзисторија надлежне им епархије. Конзисторије су формиране *Начерџанијем о духовној власџи*, законом донетим 1836. године у време прве владавине кнеза

²⁶² АС – МПС-ц, 1888, Ф-І р. 39.

²⁶³ Н. Макуљевић, *Црква Свџтої Арханџела Гаврила у Великом Градишџу*, 33.

²⁶⁴ Исти, *Умејносџи и национална идеја...*, 259-268.

²⁶⁵ О законским одредбама које су у деветнаестом веку биле на снази у Краљевини Србији везано за градњу и украшавање цркава видети: Н. Макуљевић, *Црквена умејносџи у Краљевини Србији (1882-1914)*, Београд 2007, 28-34.

Милоша Обреновића и митрополита Петра Јовановића.²⁶⁶ Према закону, надлежности Конзисторије биле су брига око вероисповедања и богослужења, образовања свештенства и старања о његовој дисциплини, а затим и старање о црквеној економији у које је спадала изградња и опремање цркава и манастира.²⁶⁷ Конзисторије су биле подређене Министарству просвете и црквених послова које је имало контролу над радом цркве.²⁶⁸ Министарство просвете основано је као Попечитељство просвештенија и врховног надзиратеља карантина још 1838. године. Устројством централне управе, маја 1839. године, спојено је са правосуђем под називом Попечитељство правосуђа и просвештенија, од којег је издвојено 1859. године под називом Управа просвете. Новим устројством централне управе, 1862. године, настало је Министарство просвештенија и у његов делокруг спадало је решавање свих питања везаних за стање и развој просвете и цркве у Кнежевини Србији.²⁶⁹ Од 1880. године, поред ранијег Просветног, Министарство добија и посебно Црквено одељење, те постаје Министарство просвете и црквених дела. Ово министарство је заузимало централни положај у животу црквене уметности. У Кнежевини, а потом и Краљевини Србији било је главни координатор свих радова везаних за изградњу и украшавање храмова, задужено за одобравање закључених уговора, контролу обављених радова и исплату.²⁷⁰ Његова реална моћ лежала је у томе што је одобравало новац цркви на коришћење. Како је свака црквена општина капитал морала да држи у Управи

²⁶⁶ *Први српски закон о црквеним власицима (Начертание о духовним власицима у Србији)*, прир. Ч. Мијатовић, Београд 1909, 17-36; Д. Новаковић, *Начертаније о духовним власицима као први закон у православној цркви у Србији*, Историјски часопис, LVII, Београд 2008, 197-218.

²⁶⁷ О деловању и надлежности Конзисторија и њиховом утицају на развој сакралног градитељства и сликарства на територији Кнежевине Србије више у: А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*, 38-40.

²⁶⁸ О односу државе и цркве видети: Н. Макуевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 9-14.

²⁶⁹ А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*, 34-35.

²⁷⁰ Н. Макуевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 11.

фондова,²⁷¹ моћ министарства била је огромна. Иако је оваква контрола цркве у Кнежевини, а потом и Краљевини Србији била спроведена превасходно из политичких разлога, она се директно одражавала и на развој црквеног градитељства и сликарства.²⁷²

Министарство просвете и црквених послова је сву документацију везану за изградњу цркава слало Министарству грађевина које је у потпуности контролисало грађевинску делатност у Краљевини Србији.²⁷³ Ово министарство, основано као засебно тек 1862. године, било је од пресудног значаја за изградњу цркава јер је било задужено за контролу црквених грађевина и са стилске и са техничке стране.²⁷⁴ У министарству грађевина документа су прегледана и оцењивана, а свако непоштовање грађевинских и законских норми резултирало је одбацивањем планова.²⁷⁵ Најбитнији законски став којим се Министарство руководило била је одлука да се цркве подижу у византијском стилу, донета *Законом о црквеним власицима* 1862. године. Непоштовање ове одредбе повлачило је одбацивање плана грађевине и израду новог.²⁷⁶

Окружна начелства на чијој територији је подизана црква, као извршни органи власти, била су следећа карика у процедури изградње храмова у Краљевини Србији. Она су преко својих органа водила бригу о лицитацијама, допремању материјала потребног за градњу, исплати и свим другим техничким и финансијским потребама везаним за радове на самом терену.²⁷⁷

²⁷¹ О Управи фондова, њеном оснивању и начинима располагања црквеног новца више у: А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*, 36.

²⁷² *Истио*, 11.

²⁷³ *Истио*.

²⁷⁴ *Истио*, 34.

²⁷⁵ *Истио*, 12.

²⁷⁶ О византијском стилу у архитектури цркава у Србији у деветнаестом веку видети: Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 224-232; А. Кадијевић, *Један век изражења националне стилистике у српској архитектури (средина XIX- XX средина века)*, Београд 2007.

²⁷⁷ Преузето из законског акта посвећеног подизању цркава, од 17. јуна 1863. године, тачка 8, датог у целини у: Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 31.

Компликована законска процедура и врло сложено административно устројство су условљавали вишегодишњи рад на подизању једне цркве. Он је могао бити, а често је и бивао прекинут, управо због неиспуњавања законских услова. Поступак при градњи цркве захтевао је добијање одобрења од надлежних црквених и државних власти, прикупљање новца, одабир места и израду и потврђивање плана.²⁷⁸

Сачувана архивска грађа показује да је процедура подизања новог храма у Лозовику започета најкасније 1885. године.²⁷⁹ Основни предуслови везани за изградњу сваког храма укључивали су одабир места и израду плана.

Као место за подизање нове цркве одабрана је порта старе цркве брвнаре око које је већ био формиран духовни и културни центар села Лозовика. Лозовик-сараорачка црквена општина желела је да нова црква буде изграђена по угледу на ону у Рачи Крагујевачкој.²⁸⁰ Преко Конзисторије епархије Београдске, 15. фебруара 1885. године, наручен је план Рачанске цркве са предрачуном. Пошто овај план није постојао, за ту прилику га је израдио крагујевачки окружни инжењер Емануел Сандер.²⁸¹ План је одбијен јер „није одговарао стилу за православну српску цркву“ која је требало да буде подигнута у византијском стилу.²⁸² Тако је већ почетком 1886. године у Министарству грађевина израђен други план са предрачуном, који је био у складу са законским актима.²⁸³ Његовим аутором сматра се архитекта Душан Живановић који је у то време радио у Министарству грађевина.²⁸⁴ Након што је нови план био послат Конзисторији епархије Београдске на употребу, дата је и дозвола да се новац предвиђен предрачуном за градњу

²⁷⁸ Н. Макуљевић, *Црква Свјетіої Арханіела Гаврила у Великому Градишћу*, 33.

²⁷⁹ АС – МПс-ц, 1988, Ф-І р. 31.

²⁸⁰ АС – МПс-ц, 1988, Ф-І р. 39; АС – МПс-ц, 1989, Ф-ІІ р. 205.

²⁸¹ АС – МПс-ц, 1988, Ф-І р. 39.

²⁸² АС – МПс-ц, 1887, Ф-ІІ р. 222.

²⁸³ АС – МПс-ц, 1887, Ф-ІІ р. 222.

²⁸⁴ О Душану Живановићу као пројектанту овог плана видети: А. Кадијевић, *Један век тиражењанационалној сјили у српској архитјектури (середина ХІХ-середина ХХ века)*, 104.; О Д. Живановићу: *Истјо*, 104-107; Б. Несторовић, *Истјорија српске архитјектуре* у: *Архитектура* 144, децембар 2009, 14.

цркве, у износу од 41.800 динара, подигне у етапама из Управе фондова како би се почело са градњом.²⁸⁵ Међутим, становници Лозовика и Сараораца нису били задовољни планом израђеним у византијском духу који је био сличан плану цркве у Старом Селу²⁸⁶ (тада Стари Адибеговац). Зато су представници Лозовик-сараорачке црквене општине, 19. новембра 1886. године, упутили молбу Министарству просвете и црквених дела у којој траже да се допусти градња нове цркве по плану рачанске, или пак грочанске цркве, пошто „народ ни једне ни друге општине немају воље ни осећања за подизање нове цркве по византијском стилу...”²⁸⁷ Ову молбу Министарство је одбило 1. децембра исте године, а већ почетком наредне ту одлуку поновило у акту послатом Начелству округа Смедеревског, у којем истовремено одобрава оглашавање лицитације и наређује да начелство преко својих органа врши контролу над изградњом цркве по плану израђеном у византијском стилу.²⁸⁸

Важан сегмент у градњи цркве било је и проналажење предводника грађевинских радова. Сачувана архивска грађа показује да је Лозовик-сараорачка црквена општина, упредо са проблемима везаним за прихватање плана по којем ће се нова црква градити од стране надлежних институција, имала и проблема у налажењу предузимача радова.

У сачуваном писму од 20. априла 1887. године, које је Начелство округа Смедеревског послало Министарству просвете и црквених послова, помиње се да је 15. априла исте године по четврти пут безуспешно одржана лицитација за грађење лозовик-сараорачке цркве.²⁸⁹ Разлози због којих су јавне лицитације биле неуспешне, како је Начелство округа Смедеревског навело, лежали су у предрачунским ценама за изградњу цркве које су, у односу на београдске и смедеревске, биле веома мале. Због тога се на лицитације није јављао законом предвиђен број заинтересованих

²⁸⁵ АС – МПс-ц, 1887, Ф-VI р. 222.

²⁸⁶ АС – МПс-ц, 1889, Ф-II р. 205.

²⁸⁷ АС – МПс-ц, 1889, Ф-II р. 205.

²⁸⁸ АС – МПс-ц, 1887, Ф-VI р. 222.

²⁸⁹ Исто.

предузимаца.²⁹⁰ По *Закону о јавним грађевинама*, важећем од 17. јуна 1863. године, за све веће грађевине у вредности до десет хиљада гроша било је неопходно да се на лицитацији појаве два, односно три предузимица за оне грађевине чија је вредност била процењена на већу од поменуте суме.²⁹¹ Зато је Начелство округа Смедеревског предложило да се, у споразуму са Лозовик-сараорачком црквеном општином, упусти у погодбу са појединим предузимачима без одржавања јавне лицитације, што је Министарство просвете и црквених послова дозволило својим актом од 22. априла 1887. године.²⁹²

Како се у року од два месеца нико од предузимица није прихватио посла изградње нове лозовик-сараорачке цркве, Начелство округа Смедеревског је, 25. јуна 1887. године, предложило Министарству просвете и црквених дела да одобри већу суму новца од оне предвиђене предрачуном. Наиме, ова сума је процењена као недовољна, јер је сав материјал морао да се, о трошку предузимица, транспортује од Смедерева до Лозовика, односно „на одстојање од 4/5 сахата“.²⁹³ Такође је сугерисано да се рок за изградњу цркве продужи до краја октобра 1888. године и да се у што скоријем року поново одржи јавна лицитација.²⁹⁴ Министарство је 27. јуна 1877. године позитивно одговорило и на овај захтев и одобрило 5.911,72 динара као додатак претходно израђеном предрачуну.²⁹⁵ Ту одлуку је 7. јула 1887. године, потврдило и Министарство грађевина и послало Начелству округа Смедеревског и Конзистерији епархије Београдске на даљу употребу.²⁹⁶ Тако је укупна сума дозвољена за грађење нове цркве у Лозовику износила 47.711,72 динара. Министарства су одобрила и продужење рока за завршетак изградње цркве, као и тражену јавну лицитацију.²⁹⁷

²⁹⁰ Исто.

²⁹¹ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 32.

²⁹² АС – МПс-ц, 1887, Ф-VI р. 222.

²⁹³ АС – МПс-ц, 1887, Ф-VI р. 222.

²⁹⁴ Исто.

²⁹⁵ Исто.

²⁹⁶ Исто.

²⁹⁷ Исто.

Међутим, већ 23. јула 1887. године, Министарство просвете и црквених послова тражило је од Начелства округа Смедеревског одлагање јавне лицитације до даљњег и захтевало да му се на преглед поново пошаљу сви планови везани за градњу цркве, што је и учињено.²⁹⁸ Исте године, 31. јула, Министарство је и од Конзисторије епархије Београдске тражило на поновни преглед одбијени план Емануела Сандера, који је Конзисторија доставила 7. августа 1887. године.²⁹⁹

Разлог оваквог поновног прегледања планова била је поднета молба житеља Лозовика и Сараораца да се црква гради по плану рачанске цркве, а не у складу са планом који је израдило Министарство грађевина. На основу сачуване архивске грађе сазнаје се да је њихов захтев да се црква гради по угледу на рачанску или грочанску и по други пут био одбијен у надлежним министарствима.³⁰⁰ Због незадовољства народа, процес градње лозовичке цркве био је заустављен до пролећа 1888. године.

У међувремену, 4. октобра 1887. године, Начелство округа Крагујевачког се обратило Министарству просвете и црквених послова. Повод је био наплата дуга према окружном инжењеру Емануелу Сандеру, за израду плана рачанске цркве за потребе градње оне у Лозовику.³⁰¹ Дуг који је Лозовик-сараорачка црквена општина имала према инжењеру Сандеру још од почетка 1885. године, износио је 194,36 динара и измирен је тек почетком 1888. године уз интервенцију Конзисторије епархије Београдске, Министарства просвете и црквених послова и Начелства округа Смедеревског.³⁰²

Процес градње лозовичке цркве обустављен је услед незадовољства црквене општине. Без обзира на то, министар просвете и црквених послова, у акту од 30. априла 1888. године упућеном Начелству округа Смедеревског, дао је неопозиву наредбу да се „без икаквог даљег изговарања и дуговлачења приступи извршењу оног плана за лозовик-сараорачку цркву, који је израђен у

²⁹⁸ Исто.

²⁹⁹ Исто.

³⁰⁰ АС – МПс-ц, 1889, Ф-II р. 205.

³⁰¹ АС – МПс-ц, 1888, Ф-I р. 39.

³⁰² АС – МПс-ц, 1888, Ф-I р. 39; АС – МПс-ц, 1889, Ф-II р. 205.

Министарству грађевина.³⁰³ Након издавања акта, Начелство округа Смедеревског је 30. и 31. јула 1888. године одржало јавну лицитацију на којој су најнижу цену, у износу од 46.900,00 динара, понудили Јован Леовић и Бранко Ж. Јефремовић из једне смедеревске предузимачке компаније.³⁰⁴ У писмима од 3. августа и 5. септембра 1888. године, Начелство округа Смедеревског је, поред осталог, обавестило Министарство просвете и црквених послова да на одржаној лицитацији нису присуствовали представници Лозовик-сараорачке црквене општине „јер народ није пристао да гради цркву у византијском стилу“. То је довело у питање валидност одржане лицитације, на којој је била прихваћена најнижа понуда и предузимачима дата кауција у висини од 7.100,00 динара.³⁰⁵ Министарство је актом од 12. септембра исте године поништило одржану лицитацију и поново нагласило да не дозвољава грађење цркве у другом стилу до у византијском, без обзира на противљење Лозовик-сараорачке црквене општине.³⁰⁶

Упркос константним одбијањима Министарства просвете и црквених послова, ова црквена општина остала је доследна својим захтевима, те је још једном, 28. марта 1889. године, послала молбу да јој се одобри грађење цркве по плану рачанске, образложивши велико незадовољство народа.³⁰⁷

Одмах након ове молбе, 29. марта исте године, референт Министарства просвете В. Карић, писао је Министарству грађевина, покушавајући да на примеру градње лозовичке цркве објасни разлоге противљења народа „византијском стилу“: „...да овај византиски стил има доиста за наше прилике једну већма велику незгоду. На име, торањ – пирг за звона, по овоме стилу мора бити од цркве одвојен. Ну како тај торањ кошта без мало колико и црква, то се он ретко где и гради, тј управо се до сад у Србији није нигде ни подигао, него се граде оне дрвене, привремене звонаре, као што је на прилику код наше Вазнесењске цркве у Београду, те се тиме и сама црква накарађује. Али како народ хоће с црквом и торањ заједно да

³⁰³ АС – МПс-ц, 1889, Ф-II р. 205.

³⁰⁴ Исто.

³⁰⁵ Исто.

³⁰⁶ Исто.

³⁰⁷ Исто.

зида, то се онда налази на велике тешкоће, јер је Министарство готово неумитно. ... На захтев да се то прилагоди на примеру Смедеревске и Нишке цркве...које су у византиском стилу бар углавном, али имају на себи и звонару...Министарство грађевина је одговорило да то не може бити. Сад ствар стоји просто до избора личних самих министара. Али то исто назори могу бити различити, то се онда у народу самом тумачи олако, како није најбоље за одржање угледа државног и државних власти. ...напомињем да су планови за цркве израђени у Министарству грађевина, и они који су најјевтинији, доста скупи, те народ, не могући према њима подизати себи цркву, гради је кришом..."³⁰⁸ На основу свега наведеног, референт је тражио да Министарство грађевина изађе у сусрет захтевима народа и начини планове за цркве са звоником, јефтиније од оних који се шаљу, а којима се предвиђа изградња скупих цркава где и иначе стаје мало верника.

На основу сачуване архивске грађе не сазнаје се какав је био одговор министарстава. Како је већ 1890. године решен проблем предузимача и почета градња храма, може се претпоставити да је министарство изашло у сусрет Лозовичанима и Сараорчанима и дозволило градњу цркве са звоником по плану оне у Рачи Крагујевачкој.³⁰⁹

Пример изградње цркве у Лозовику у први план истиче проблем односа наручиоца црквеног градитељства и државе, односно друштвених, црквених и државних чинилаца. Поред поштовања и испуњавања услова које је у вези са градњом цркава прописала држава, важан фактор у коначном уобличавању архитектуре храмова било је и испуњавање захтева наручилаца. Они су, као што то потврђује пример цркве Светих Апостола Петра и Павла у Лозовику, неретко били опречни општим уредбама и законима државе.³¹⁰ То је био случај и са многим другим црквеним општинама које су желеле цркве са звонцима, изграђене по угледу на већ постојеће, а које су наручиоци бирали према свом укусу. Некада су такви спорови између црквених општина и државе

³⁰⁸ Исто.

³⁰⁹ О цркви у Рачи крагујевачкој видети: Ж. Андрејић, *Рачанска црква светих Петра и Павла у Рачи : цркви архитектура и фресака : 1855-2015*, Рача 2015.

³¹⁰ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 106-112.

решавани налажењем компромисних решења. Један од примера је и случај у Смедеревској Паланци, која је добила цркву изграђену по угледу на ону у Азањи, са торњем и кубетом.³¹¹ Неке цркве, попут каонске, подигнуте су као комбинација ранијих решења. Тамошња црквена општина је желела храм по плану оног у Причиновцима, са капом звоника као у Дреновцу или манастиру Петковици. Поједине црквене општине су, услед неналажења компромисних решења са Министарством грађевина, подизале своје цркве мимо знања надлежних државних институција, што је био случај у Чајетини, Гајиновцу, Куршумлији и многим другим местима.³¹²

Како је текла градња лозовичке цркве на основу сачуване архивске грађе није познато. Извесно је пак да је проблем налажења предузимача решен 1890. године. Један од предузимача који се јавио да сазида нову цркву у Лозовику био је Ђока М. Лазић. Његова понуда је износила 55.000,00 динара, што је било знато више од суме која је предрачуница одређена за изградњу цркве.³¹³ По писменој понуди од 25. априла 1890. године, Живку Миленковићу, предузимачу из Пожаревца, уступљено је грађење цркве по цени од 45.888,00 динара уз додатак од 1000 кола песка.³¹⁴ Градња цркве је након тога отпочела, али убрзо и заустављена, услед појаве административних проблема. Наиме, понуду предузимача Живка Миленковића Начелство округа Смедеревског послало је директно Министарству грађевина, које ју је и одобрило, иако одобравање оваквих аката мимо знања Министарства просвете и црквених послова није било у његовој надлежности.³¹⁵ Зато је Конзисторија епархије Београдске, до које ова понуда такође није стигла, а ради законске регуларности даље градње храма у Лозовику, 12. и 18. јула 1890. године послала молбе Министарству просвете и црквених послова да започету градњу одобри.³¹⁶ Министарство је 28. јула исте године одобрило наставак градње храма чиме је избегнута

³¹¹ *Исцхо*, 108-109.

³¹² *Исцхо*, 109.

³¹³ АС – МПС-ц, 1890, деловодни протокол.

³¹⁴ АС – МПС-ц, 1890, Ф V р. 31.

³¹⁵ АС – МПС-ц, 1890, Ф V р. 31.

³¹⁶ Исто.

могућност покретања спора између предузимача и Лозовик-сараорачке црквене општине.³¹⁷

Године 1891, 29. септембра, одбор Лозовик-сараорачке црквене општине тражио је од Министарства просвете и црквених послова одобрење да се из Управе фондова пошаље новац ради исплате предузимачу.³¹⁸ Ту молбу поновио је и 26. октобра исте године, на шта га је Министарство упутило на Црквени духовни суд ради исплате новца.

Изградња цркве је завршена 1893. године, о чему сведочи година исписана у поду припрате црним терацом. Храм је освећен наредне, 1894. године. О овој години као години коначног завршетка изградње и уређења храма сведочи и натпис на мермерној плочи, изнад портала на западној страни цркве, који гласи: „Општине лозовичко-сараорачка / подигоше / овај храм за владе српског / краља Александра I / и митрополита Михајла 1894.“

Лозовик је, као и друга насеља у Србији, страдао током окупације у Првом светском рату. Тада је у порти цркве био смештен аустроугарски гарнизон, а црква имала улогу коњушнице. Према предању, парохијани су успели да окупатора одврате од идеје да саму цркву оскрнави и од ње начини коњушницу. Тако је храм поштеђен већег девастирања, али се гарнизон ипак сместио у порти. У лозовичкој цркви се дуго чувала коњска потковица као меморабилу на овај период. Током Првог светског рата однета су звона са звоника нове цркве. Њих је кнез Милош Обреновић даровао цркви брвнари, али су 1894. године, по освећењу новог храма, била пренета на његов звоник.³¹⁹ У којој мери је опљачкана црквена ризница, на основу доступних података није познато.

Нова звона, која су била дар приложника, постављена су на цркву у периоду између два светска рата.³²⁰ Најмање звоно је дар Зорке и Кузмана С. Николића, обновитеља и великих дародавцима цркве брвнаре Светих апостола Петра и Павла. На звону је исписана

³¹⁷ Исто.

³¹⁸ АС – МПС-ц, 1891, Ф IV р. 73.

³¹⁹ Податке на основу записа у лозовичком летопису износи Д. Митошевић у: *Сѣјара црква у Лозовику*, 71.

³²⁰ О постављању нових звона сведочи и фотографија која се данас чува у црквеној сали.

посвета која гласи: „Цркви лозовичкој за здравље и счасење и бојачиство душа благодарим Боју и Бојородици/ Зорка и Кузман С. Николић са сином Драгољубом из Београда 1928.“ Средње звоно цркви су поклонили „...браћа Сава и Милан за покој душе својих родитеља Миленије и Богдана Миланковића из Сараораца.“ Звоно је израдила ливница звона Петра Огњановића из Крагујевца, 1922. године.³²¹ Треће звоно по величини је дар Општине Лозовик, о чему сведочи натпис који гласи: „Грађани и општина Лозовичка поклањају ово звоно својој цркви у Лозовику 1928. године.“ Последње и највеће звоно је набавила сама лозовичка црква, о чему сведочи натпис; „За време Његовог величанства Краља Александра Карађорђевића 1928. г. набавила црква лозовик-сараорачка.“

У Другом светском рату црква није претрпела већа оштећења. Прве преправке вршене су осамдесетих година двадесетог века. Тада је, 1988. године, на иницијативу локалног свештенства и уз помоћ приложника, постављен нови под ураћен по узору на стари и дотрајали.³²² Године 1994, фасада цркве је обновљена и окречена у комбинацији окер и теракота, а том приликом је први пут замењен и бакар на звонику.

АРХИТЕКТУРА НОВЕ ЦРКВЕ СВЕТИХ АПОСТОЛА ПЕТРА И ПАВЛА У ЛОЗОВИКУ

Нова црква у Лозовику изграђена је од опеке као подужна једнобродна грађевина са полукружним певницама, великом полукружном апсидом на истоку и звоником на западној страни. Црква се састоји из олтарског простора, солеје, наоса и припрате изнад које је галерија, ослоњена на два широка четвртаста ступца. Зидови су са унутрашње стране подељени пиластрима са наглашеним капителима. Они у горњим деловима прерастају у попречне лукове који носе полуобличасте сводове. Припрата је подељена на три травеја, које формирају два попречна лука ослоњена на западној страни на пиластре, а на источној на два ступца. Наос храма има четири травеја која формирају попречни и

³²¹ О томе сведочи запис на звону.

³²² О овој обнови сведочи година урезана на првом степенику мермерног амвона, тад постављеног у средиште предолтарског простора.

прислоњени луци ослоњени на пиластре северног и јужног зида. Предолтарски простор је и споља и изнутра завршен полукружним певницама, засведеним полукалотама. Олтарски део састоји се из једног травеја и споља и изнутра полукружне апсиде која је засведена полукалотом. Изнад сводова храма је сложена кровна конструкција на две воде, која је над певницама и над апсидом полуконусна. Кров цркве је покривен лимом и бибер црепом. Звоник храма подигнут је изнад припрате и хорске галерије. Он се састоји од базе и тела над којим је подигнута капа. Ширина цркве износи 12,00, дужина 28,21, а висина 32 метра.

Спољашњи изглед храма у многоме је дефинисан конструктивном поделом унутрашњег простора. На бочним странама цркве, изнад сокла, фасада је подељена у пет зона пиластрима који су у висини кровног венца повезани низом слепих аркадица. Пиластри који на северној и јужној страни фланкирају улазе у храм су удвојени. У пољима одвојеним пиластрима налазе се прозорски отвори. На јужној и северној страни су по три монофоре завршене лучно, док се изнад јужног и северног портала налази по једна слепа ниша такође лучно завршена и украшена фреско декорацијом. Изнад северног портала је представа Свете Петке, а изнад јужног Светог Николе. Ове представе су рад Зорана Гребенаровића и настале су у периоду осликавања унутрашњости цркве, од 1993. до 1997. године. На јужном и северном зиду припрате налази се по један окулус.

Посебну зону у спољашњој обради маса представља олтар који је рапчлањен вертикално једино трима монофорама са лучним завршецима, док хоризонталну поделу чини низ слепих аркада које теку испод кровног венца читаве цркве.

Највећа пажња у архитектонском обликовању храма посвећена је западној фасади, чије је прочеље подељено у три зоне. Централно поље је шире и незнатно је истурено у односу на два бочна, а фланкирано је удвојеним пиластрима. У његовом доњем делу се налазе двокрилна улазна врата, израђена од храстове грађе и профилисана у виду касета, што је решење примењено и на северном и на јужном порталу. У правоугаоном пољу засечених ивица, смештеном изнад западног портала, налази се мермерна плоча са натписом који помиње годину изградње храма и општине

које су у њој учествовале. Изнад овог поља је окулус. Северна и јужна зона западне фасаде формиране су између удвојених пиластера централног дела и угаоних пиластера. У овим зонама постављена је, у висини прозора, по једна слепа ниша украшена у двадесетом веку представама патрона храма. Снажан вертикални нагласак западној фасади даје звоник. На свакој његовој страни налази се по једна уска, лучно завршена монофора, изнад које је по један окулус. Испод кровне конструкције звоника такође тече низ слепих аркадица. Сам звоник је покривен троспратном лименом пирамидом која се завршава сфером и крстом.

Последњом обновом црква је омалтерисана и обојена у две боје, теракоту и окер. Пиластри и фриз слепих аркадица испод кровног венца дати су у окер боји, док су остале површине окречене у боју теракоте.

*

Архитектура цркве Светих апостола Петра и Павла у Лозовику одступа од важећих архитектонских принципа, који су били подобни захтевима државних и црквених власти о подизању православних храмова на територији Краљевине Србије осамдесетих година деветнаестог века. То јасно показује и спор који је, током градње цркве, Лозовик-сараорачка црквена општина имала са надлежним државним институцијама. Питање стила у којем ће црква бити саграђена представљало је централно питање архитектуре тог времена. Правило да се цркве граде у византијском стилу, које је било обавезно према *Закону о црквеним власицима* из 1862. године и још увек актуелно у време подизања лозовичке цркве, као и реализовано решење на другој страни, повлаче у разматрање дефиницију византијског стила у периоду настанка храма, као и узор и аналогије оствареног решења лозовичке цркве.

Већ средином деветнаестог века, у Кнежевини Србији су се појавиле тежње за истицањем националног у црквеној архитектури, што је било савремено историзму у европској архитектури.³²³ Било је

³²³ О развоју националног стила у српској црквеној архитектури видети: А. Кадијевић, *Један век изражења националног стила у српској архитектури*; Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 219-240; М. Јовановић, *Српско црквено грађевинарство и сликарство новије доба*, Београд 2007, 91-117.

потребно створити моделе који би, истицањем националних особености, постали препознатљиви и тако српску архитектуру издвојили од архитектуре других за маља. Узори су тражени у српском средњовековном црквеном наслеђу.³²⁴ Један од првих примера оваквих тежњи је црква коју је Андреј Дамјанов пројектовао у Смедереву и која је подигнута по узору на Манасију. Она је већ од седме деценије деветнаестог века представљала изузетно поштован модел градитељске праксе у српској сакралној архитектури.³²⁵

Једна од најважнијих етапа у развоју српске архитектуре током друге половине деветнаестог века је био већ поменути *Закон о црквеним власћима* донет 1862. године, који је носио одредбу да се нове цркве граде у византијском стилу.³²⁶ Овакве законске регулативе захтевале су јасно дефинисање византијског стила, односно одређивање оних канонских елемената који су били препознати као његови носиоци.³²⁷ Схватања о томе који су то елементи, временом су се мењала, зависно од степена истражености српског средњовековног споменичког наслеђа. Тако је шездесетих година деветнаестог века најрепрезентативнији пример цркве изграђене у византијском стилу била Вазнесењска црква у Београду, чију су архитектуру карактерисале куполе над наосом и низ слепих аркада испод кровног венца, као и лучни испусти на фасадама.³²⁸ Са друге стране, истих година грађени су и храмови подужне основе, са куполом над наосом, а понекад и без ње. Они су имали звоник над припратом, а фасаде су им биле декорисане низом слепих аркада испод кровног венца и широким лучним испустима. Такви планови прављени су током седме и осме деценије деветнаестог века, али су се после проглашења Краљевине ређе јављали.³²⁹ Таквих цркава, изграђених у Кнежевини Србији у периоду од 1862. до 1882. године, има пуно, а међу њима су цркве Светих апостола Петра и Павла у Неменикућама (1864), Светог великомученика Георгија у Поповићу (1864), Вазнесења Господњег у Петровцу на Млави (1866-1869),

³²⁴ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 219.

³²⁵ *Истио*, 219; А. Кадијевић, *нав. дело*, 17-18.

³²⁶ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 220.

³²⁷ *Истио*, 220.

³²⁸ А. Кадијевић, *нав. дело*, 25-26.

³²⁹ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 220-221.

Светог цара Константина и царице Јелене у Коцељеви (1868-1870), Светог Духа у Обреновцу (1870), Вазнесења Господњег у Јабуковцу (1870), Свете Тројице у Ритопеку (1872-73), Свете Тројице у Жагубици (1873-1875), Свете Тројице у Кривељу (1873-1881), Светих апостола Петра и Павла у Рановцу (1875/76).³³⁰

После 1878. године дошло је до проширивања територије Кнежевине Србије, па је Министарство грађевина, за потребе изградње што већег броја цркава, радило типске планове у византијском стилу. Тих година на дефинисање византијског стила у српској црквеној архитектури пресудан утицај имали су Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић. Они су у периоду од 1871. до 1884. године обилазили Србију и снимали стару српску уметност и црквену архитектуру и копирали фреске. Резултате својих научних истраживања приказивали су на „изложима“ у Српском ученом друштву 1874, 1875, 1877. и 1878. године, а извештаје са путовања публиковали су у *Гласницима Српској ученој друштва*. Тиме су значајно утицали на формирање ставова јавности о византијском стилу, српској националној уметности, али и о томе како треба градити савремене православне храмове.³³¹ Милутиновић је јасно формулисао став о црквеној форми византијског стила, по коме је то грађевина централног типа, квадратне основе и без припрате, са три апсиде на истоку и куполом над централним делом храма. Узор овакавој архитектонској форми била је Краљева црква у Студеници. Међутим, Милутиновићева схватања бивају критикована већ 1882. године. Насупрот њима појављује се став да православној цркви више одговарају храмови основе издуженог крста са једном или више купола, који су препознати као део њене средњовековне традиције.³³²

У време грађења лозовичке цркве, дефиниција византијског стила почивала је на теоретским схватањима архитектуре бечког професора Теофила Ханзена. Он је извршио снажан утицај на групу српских архитеката који су, радећи у Министарству грађевина у годинама од 1885. до 1894/95, обележили црквену

³³⁰ А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*, 213-214.

³³¹ Љ. Мишковић Прелевић, *Рад Драгутина Милутиновића и Михаила Валтровића на снимању средњовековних споменика у Србији*, 95-99.

³³² Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 222-223.

архитектуру Србије тог периода. Међу њима су били Светозар Ивачковић, Јован Илкић и Душан Живановић.³³³ Храмови које су они пројектовали имали су основу у облику грчког крста, са апсидом на истоку, куполом над пресеком кракова крста и најчешће су били без припрате, са одвојеним звоником. Примери за таква решења налажени су у Студеници и Крушедолу, као и у византијским црквама Италије, у Равени, Венецији и Риму.³³⁴ Декорацију фасада чинили су низ слепих аркада, бифоре, трифоре и тетрафоре, као и декоративна шарена поља. Таква концепција византијског стила представљала је пример европских истористичких схватања о православној црквеној архитектури. Еклектичност грађевине са доминантним елементима византијског, у тумечењу Теофила Ханзена, обележје је ове архитектонске праксе. Ханзентака се није ослањала на српску средњовековну архитектуру, већ је примењивала савремена знања о целокупном византијском наслеђу.³³⁵

Насупрот таквом моделу црквене архитектуре, који је преко својих водећих архитеката заступало Министарство грађевина, изграђена је црква Светих апостола Петра и Павла у Лозовику. Она је подигнута као подужна грађевина са барокним звоником на западном прочељу и елементима архитектонске декорације фасада у виду пиластера, слепих аркадица, монофора и окулуса. Архитектонски узор таквог типа грађевине је Саборна црква у Београду, али и велики број других црквених грађевина на територији Кнежевине Србије које су следиле њен модел. Целокупно архитектонско решење лозовичке цркве, са примењеним разнородним елементима секундарне пластике, укључујући окулусе, лучно завршене монофоре и посебно низ слепих аркадица испод кровног венца, ослања се на српску средњовековну архитектуру чиме се сврстава у онај тип грађевина које су настајале на територији Кнежевине Србије, непосредно пре и након доношења *Закона о црквеним власћима* 1862. године. Међу значајнијим примерима такве праксе су цркве Рођења Пресвете

³³³ А. Кадијевић, *нав. дело*.

³³⁴ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 230.

³³⁵ *Истио*, 224-232.

Богородице у Богатићу (1856) и Новацима (1857), као и црква Свете Тројице у Горњем Милановцу (1860-62).³³⁶

Са друге стране, избор плана и коначна архитектонска концепција лозовичке цркве показују колики су утицај на уобличавање црквене архитектуре деветнаестог века имале црквене општине и парохијани као носиоци патронатског система.³³⁷ То свакако упућује на потребу разматрања социјалних тежњи, порекла и начина формирања њиховог укуса који је довео до одабира одређеног типа црквене грађевине. Цркве које су територијално биле близу наручиоцима храма Светих апостола Петра и Павла у Лозовику, биле су подужне грађевине са звоником на западној страни, и као такве утиснуте у њихову визуелну свест, пресудно су утицале на формирање идеја о узорима које треба следити. Жеља наручилаца да се идентификују са већим и развијенијим срединама у близини само је доприносила одржавању оваквог укуса. Истовремено, грађење цркава у византијском стилу који је заступала држава, подразумевало је подизање звоника одвојено од саме цркве. То је изискивало додатне финансијске напоре, што је био подједнако важан разлог да наручиоци лозовичког храма одбију изградњу по плану Душана Живановића предложеном од стране Министарства грађевина. Тако су архитектонске концепције цркве Светих апостола Петра и Павла у Лозовику, остварене према захтевима локалне средине, биле уклопљене у дотадашњу праксу подизања црквених објеката на широј територији на којој се сама црква налазила.

*

Важан елемент спољашње архитектуре православног храма била су и симболичка обележја која су указивала на функцију и значај грађевине.³³⁸ Једно од основних пружала је већ сама форма цркве. Облик крста, какав је лозовичка црква издужене основе са певницама имала, носио је симболичка значења која су се односила на то да је „Христова црква спасена крстом и Спаситељевом смрћу и да се помоћу крста долази у небеско царство“.³³⁹ И звоник на западом pročелу храма имао је снажну симболику. Он је означавао

³³⁶ А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*, 219.

³³⁷ *Истѹ*, 106-112.

³³⁸ Н. Макуљевић, *Црква Светиої Арханїела Гаврила у Великом Градишћу*, 48.

³³⁹ Х. Т. Стефановић, *Познавање цркве или обредословље*, 8.

катарку на броду, а крст на њему победу над противницима Христове науке.³⁴⁰ Слично значење носио је и крст постављен изнад олтарске апсиде. Осим што је представљао знак спасења оствареног Христовом победом над смрћу, указивао је и да је храм подигнут у славу Христа.³⁴¹

На западаној фасади цркве, у соклу, северно и јужно од улаза у храм налазили су се монограми са исписаним словима „ІС ХС НІНКА“, који су такође симболизовали Христову победу над смрћу. Постављени на самом улазу у храм, указивали су на то да верне који уђу очекује спасење кроз Христа.

Нише на западном прочељу, као и оне изнад северног и јужног портала, понеле су представе светитеља насликаних у последњој деценији двадесетог века. Поред патрона храма, *Светиої Пејтра и Светиої Павла*, приказаних у нишама западне фасаде, представљени су и најпоштованији светитељи у локалној заједници: *Светиа Пејка*, изнад северног и *Светии Никола*, изнад јужног улаза у храм. У овим нишама је и у деветнаестом веку постојала сликана декорација, што је познато на основу једне фотографије, настале у периоду између два светска рата. На њој се јасно види да је у северној ниши на западном прочељу била представа патрона храма, *Светиих айосѿола Пејтра и Павла*, а у јужној представа *Светиої Николе*.³⁴² Није познато како је изгледао програм живописа у нишама изнад северног и јужног портала.

Симболички значај имало је и постављање лампе изнад улазних врата, која је ноћу указивала на будност и истрајност у вери.

³⁴³

Сва симболичка обележја, примењена у архитектонској декорацији нове цркве Светих апостола Петра и Павла, јасно говоре о функцији и карактеру грађевине.

³⁴⁰ Д. Милинковић, *Популарна лиѿуриѿка*, у: *Весник срѿске цркве XII*, Београд 1904, 10.

³⁴¹ М. Јовановић, *Црквено Боѿсловие*, 10; Х. Т. Стефановић, *нав. дело*, 8.

³⁴² Фотографија се чува у сали цркве Светих апостола Петра и Павла у Лозовику и представља меморабилију на постављање звона на звоник храма.

³⁴³ М. Тимотијевић, *Црква Светиої Георѿија у Темишвару*, 50.



Сл 25 Црква Свeтeиx aпocтoлa
Пeтpa и Пaвлa у Лoзoвeкy, 1893.



сл. 26 Црква у Рачи Крајујевачкој,
око 1870.

РАСПОРЕД И СИМБОЛИЧКО ЗНАЧЕЊЕ УНУТРАШЊЕГ ПРОСТОРА ХРАМА

Распоред и изглед унутрашњег простора храма у многоме је одређен његовом наменом и симболичким значењем који су били везани за литургију и друге богослужбене потребе.³⁴⁴ Како су се симболичко схватање храма и литургијска пракса мењали кроз историју, тако се мењало и дефинисање унутрашњег простора. У средњем веку је идеалан унутрашњи простор храма био наткривен куполом и одражавао идеју цркве као макроскосмоса у чијем центру се налазио Христос.³⁴⁵ Након верских реформи на простору Карловачке митрополије, у осамнаестом веку бива прихваћена концепција лонгитудиналног ентеријера. Она је била у вези са значајем литургије и проповедништва, односно схватањем цркве као школе и литургијског позоришта у којем је комуникација са верником била императив уобличавања унутрашњег простора.³⁴⁶ Концепције које су биле присутне у Карловачкој митрополији, бивају средином деветнаестог века, у време црквених реформи митрополита Петра Јовановића, прихваћене и у Кнежевини Србији.³⁴⁷

У Србији су, у другој половини деветнаестог века, личност и дело митрополита Михаила Јовановића имали пресудан утицај на унутрашње уређење цркава, које је извођено по угледу на руске. Митрополиту Михаилу су, као руском васпитанику, Кијев и Кијевско-печерска лавра у којима се школовао, били узор за обликовање српских цркава. Активан у свим областима црквеног живота,

³⁴⁴ Н. Макуљевић, *Црква Свјетіоі Арханіела Гаврила у Великом Градишћу*, 66.

³⁴⁵ *Истіо*, 66.

³⁴⁶ М. Тимотијевић, *Срјско барокно сликарство*, 48.

³⁴⁷ О црквеним реформама митрополита Петра Јовановића и њиховом утицају на уобличавање ентеријера православних храмова на територији Кнежевине Србије видети: А. Илић, *Петіар Јовановић митрополић београдски, његов живої и рад (1833-1859)*, Београд 1911; Д. Кашић, *Петіар Јовановић митрополић Србије: њоводом стіодіишњице смртїи*, Православна мисао: часопис за богословску књижевност, бр.7, год 2, Београд 1964, 35-52; А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*, 80-87.

митрополит Михаило је утврђивао правила и прописе и усмеравао развој црквеног живописа и архитектуре у Србији.³⁴⁸

Према принципима дефинисања унутрашњег простора српских цркава осамнаестог и деветнаестог века, реализован је и унутрашњи простор новог храма у Лозовику. Он је усклађен са схватањем симболичке топографије храма, али је свака целина формулисана и на основу своје функције.

Унутрашњост лозовичке цркве се састоји из олтара, наоса и припрате изнад које је галерија. У српском богословљу деветнаестог века истицано је да се храм састоји из три дела – припрате, наоса и олтара.³⁴⁹ Трипартитна подела хришћанског храма почивала је на Старозаветној скинији и јерусалимском храму.³⁵⁰ Она је имала и своје симболичко значење, па су три дела храма представљала Свету Тројицу, три Јерархије, девет анђeosких чинова, три стања чланова цркве Христове на земљи, односно свештенство, верне и оглашене.³⁵¹ Симболички значај ових сегмената је, у односу на целину храма у новој лозовичкој цркви Светих апостола Петра и Павла, био наглашен њиховим распоредом, висином сводова, нивелацијом пода, али и осветљењем.³⁵²

Са западне стране цркве се улази у припрату, а из ње у наос. Пролаз ка наосу је тролучни отвор, у основи формиран од два ступаца на којима почива галерија.³⁵³ Даље ка истоку се налази предолтарски простор, издигнут за један степенник у односу на наос. Најзначајнији простор храма, олтар, за један степенник је виши од предолтарског простора. Одељеност простора храма наглашена је нивелацијом пода, чиме је показано и симболично степеновање тих простора, односно њихова хијерархија идући од припрате до олтара као најсветијег простора храма.

³⁴⁸ Видети: Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 51-57.

³⁴⁹ М. Јовановић, *Црквено Богословие*, 8-13.

³⁵⁰ Х.Т. Стефановић, *нав. дело*, 9.

³⁵¹ М. Јовановић, *Црквено Богословие*, 10-11.

³⁵² Н. Макуљевић, *Црква Светиої Арханїела Гаврила у Великом Градишћу*, 66-71.

³⁵³ Данас је јужни отвор затворен и претворен у продавницу, а северни је зазидан тако да формира нишу која има дубину једног ступца и северног зида који чине њене стране.

Олтар, као најсветији простор храма је од предолтарског простора и наоса јасно одвојен у елевацији - тријумфалним луком и олтарском преградом. Олтарски простор у симболичној топографији храма представља трон и судилиште вечнога Цара, Судије живих и мртвих, означава небо и рај, док остали делови представљају земљу и море.³⁵⁴

У току богослужења, у олтару се обавља најсветији чин литургије – Евхаристија, односно Света тајна причешћа, за чије потребе је овај простор и архитектонски формулисан. У новој цркви у Лозовику, он је полукружног облика. У његовом средишту је постављена Часна трпеза, најзначајнији део црквеног мобилијара. У центру источног зида, испод прозорског отвора, налази се ниша горњег места са столицом за епископа, поред које су, такође испод прозорских отвора, још две нише са седиштима за свештенике – „сопрестолима“.³⁵⁵ Горње место се у хришћанским црквама јавља од најранијих времена и намењено је архијереју који у појединим тренуцима литургије (за време читања Апостола и Јеванђеља) ту седи симболишући Христа, док свештеници симболизују апостоле. Горње место симболички означава Исусов престо, представља гору са које је Христос подучавао народ и гору са које се вазнео.³⁵⁶ Седишта намењена свештеницима носе симболику апостолских престола.³⁵⁷

На северном зиду олтара налази се ниша проскомидије у којој се припремају Свети дарови за Евхаристију. Крај ње је дуго и уско удубљење, намењено одлагању богослужбених предмета. Проскомидија симболизује пећину Христовог рођења, док сто на коме се врши приуговорљене хлеба и вина за причешће носи симболику јасли на којима је Исус лежао.³⁵⁸

На јужном зиду олтара налази се мала ниша и крај ње дугачко удубљење у зиду које имају функцију ђаконикона.

³⁵⁴ Х.Т. Стефановић, *нав. дело*, 13.

³⁵⁵ *Исѣо*, 19.

³⁵⁶ Видети: М. Јовановић, *Црквено Бојословие*, 17-18; Х. Т. Стефановић, *нав. дело*, 18-19.

³⁵⁷ Х. Т. Стефановић, *нав. дело*, 19.

³⁵⁸ *Исѣо*, 14.

Предолтарски простор је одвојен од олтара нижим нивоом пода и иконостасном преградом. После олтара, он представља најзначајнији простор православног храма. Како је простор олтара затворен иконостасом и недоступан погледу верника, сагледавање унутрашње архитектуре храма завршава се на солеји која се тумачи као други, видљиви олтар. У овом делу храма се, пред очима верника одвија видљиви део литургије. Њено издизање у односу на ниво пода наоса уведено је управо из функционалних разлога, да би се верницима омогућило боље визуелно праћење литургије.³⁵⁹ Простор солеје је намењен искључиво свештеницима и учесницима у богослужбеном чину.³⁶⁰

У средини солеје поставља се амвон, са кога се чита Јеванђеље и са кога свештеник проповеда.³⁶¹ Амвон има истакнуто место и у архијерејској служби, јер се на њему пре почетка литургије облачи архијереј. Он је постојао у црквама од најранијих времена, с тим што је прво био четвртастог облика, а касније је уобичајено да буде округао и почива на два или три степеника.³⁶² Митрополит Михаило у *Црквеном бојословљу* говори о његовој симболици, истичући да представља судилиште црквено и гору са које је Христос проповедао, онај камен који је са Христовог гроба одвајен и са кога је анђео благословио мироносицама Христово васкрсење.³⁶³ Амвон је у новој лозовичкој цркви био израђен од дрвета и имао је два степеника. Он је 1988. године замењен новим мермерним, који такође има висину од два степеника и округао облик.

Предолтарски простор проширен је са северне и јужне стране полукружним певницама, са пултовима за којима током литургије стоје појци. У овом делу храма се, обично уз зид јужног певничког простора, постављају архијерејски и владарски тронове, што је био случај и у лозовичкој цркви.

Простор храма намењен верницима је наос. Назива се још и „лађом цркве“, чиме се указује на симболику брода у коме верујући у Христа Бога налазе уточиште и спас у току земаљског живота,

³⁵⁹ Н. Макуљевић, *Црква Свјетіої Арханіела Гаврила у Великому Гардишійу*, 69-70.

³⁶⁰ Л. Мирковић, *Православна литургија*, I, 108.

³⁶¹ *Исїю*, 108-109; Х.Т. Стефановић, *нав. дело*, 10.

³⁶² *Исїю*, 10.

³⁶³ М. Јовановић, *Црквено бојословіє*, 28-29.

његових бура и искушења.³⁶⁴ Наос има облик засведене дворане и по својим димензијама је највећи део храма. Верници заузимају његов средишњи део и одатле посматрају ток литургије. Величина наоса у деветнаестом веку остављала је импозантан утисак на вернике, јер је унутрашњи простор приватних кућа, па и великог броја јавних здања, био далеко мањи.³⁶⁵

Припрата представља засебну целину лозовичког храма. Била је намењена женама, па је називана и женском црквом.³⁶⁶ Два ступца која држе галерију одвајају овај простор од наоса. Данас је јужни отвор затворен продавницом, а северни је зазидан још од времена настанка храма. Из северног дела припрате одлази се на хорску галерију и у унутрашњост звоника.

Изнад припрате је подигнута галерија. Галерије су се на западном делу храма јављале још током турске власти и биле намењене женама. Увођењем хорова у богослужење променила се и намена овог простора.³⁶⁷ У цркви у Лозовику, на галерији је био смештен хор. Њен простор комуницирао је са наосом само преко једног, лучно завршеног отвора.

Светлосна решења у новом лозовичком храму такође су носила одређено значење и истицала поделу простора у симболичкој топографији храма.³⁶⁸ Из мрачне припрате, која је имала само два мала окулуса, улазило се у наос осветљен са шест лучно завршених прозора и великим полијелејем. Из наоса се посматрало одвијање литургије у, кандилима и свећама, добро осветљеном предолтарском простору. Таква концепција простора изведена је из реторичких антитеза између мрака на западу и светла на истоку.³⁶⁹

³⁶⁴ З. М. Јовановић, *нав. дело*, 242.

³⁶⁵ Н. Макуљевић, *Црква Светиої Арханіела Гаврила у Великом Градишћу*, 70.

³⁶⁶ О функцијама и симболици припрате видети: Х.Т. Стефановић, *нав. дело*, 9-10; Л. Мирковић, *Православна литургија*, 98.

³⁶⁷ Видети: М. Тимотијевић, *Улога музике у уобличавању црквеної ентеријера у XVIII веку и у првој половини XIX века*, у: *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад 1994, 55-64.

³⁶⁸ Видети: Н. Макуљевић, *Црква Светије Тројице*, у: *Саборни храм Светије Тројице у Врању*, 33,35.

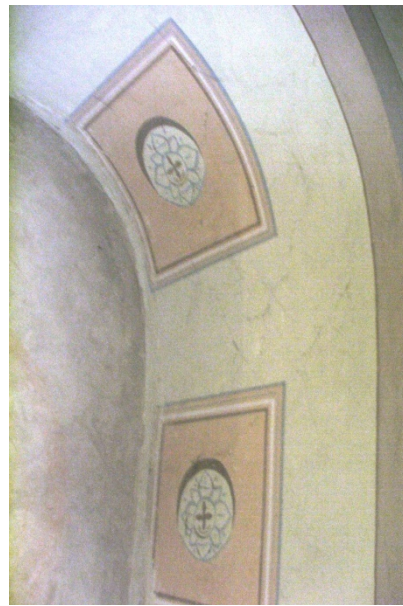
³⁶⁹ Видети: Исти, *Црква Светиої Арханіела Гаврила у Великом Градишћу*, 83.

*

Распоред и уобличавање унутрашњег простора нове цркве Светих апостола Петра и Павла у Лозовику је било у складу са тада прихваћеним моделима руске цркве и црквене праксе Карловачке митрополије, који су уведени у време црквених реформи митрополита Петра и Михаила Јовановића.



Сл. 26 Унутрашњост нове цркве Свeйиx ајосџола Пејџра и Павла у Лозовику, 1893-1999.



Сл. 27 Првобийна зидна и сводна декорација
нове цркве Свeтeиx aйocтiола Пeтpa и Пaвлa у Лoзoвикy, 1892-1894.



Сл. 28 П. Раносовић, Тронови: Свeтeи Сава, Бoгoрoдица, нова Црква Свeтeиx aпocтoлa Пeтpа и Пaвлa у Лoзoвику, 1892-1893.



Сл, 29 С. Тoдoрoвић, Свeтeи Симeон Нeмaњa и П. Рaнoсoвић, Свeтeи Сaвa, aрхипeрјски пpон, дeтaљ

ЕНТЕРИЈЕР ХРАМА

На уобличавање ентеријера храма цркве Светих апостола Петра и Павла у Лозовику, као важни фактори су утицали богослужбена пракса, захтеви наручилаца и важећи естетски принципи на којима је почивало украшавање унутрашњости цркава у Краљевини Србији током деветнаестог века.³⁷⁰

Ратови и обнове храма током последње деценије двадесетог и почетком двадесетпрвог века утицали су да, у складу са актуелним токовима богословске мисли и укусом наручилаца црквене уметности, већина првобитних елемената декорације и богослужбених предмета не буде више део ентеријера и црквене ризнице новог храма Светих апостола Петра и Павла у Лозовику.

Ентеријер ове цркве је у деветнаестом веку био опремљен одговарајућом зидном и подном декорацијом, као и другим елементима и предметима којима је унутрашњи простор адаптиран за богослужбене потребе, а све у складу са функционалним, естетским и симболичким потребама.

Један од важних елеманата декорације ентеријера храма је било мраморисање зидова, које је реализовано по свим слободним површинама.³⁷¹ Сачувана архивска грађа о лозовичкој цркви не даје податке о годинама у којима је изведено мраморисање и осликавање зидова и сводова храма. Може се, са резервом, претпоставити да је то било између 1893. и 1894. године, када је обављено целокупно уређење ентеријера. Доње површине зидова рађене су у имитацији плоча од травертина. Поља су завршавана бордурама црвене боје, које су наглашавале поједине просторне целине храма и конструктивне елементе попут пиластера и прислоњених лукова. Попречни луци у наосу су били украшени имитацијом касета, а сводови декорацијом у виду звезданог неба. Овакво декоративно

³⁷⁰ О чиниоцима који су условљавали уобличавање ентеријера храмова у Србији деветнаестог века, видети: *Исџо*, 71-84.

³⁷¹ Зидна декорација је пресликана живописом из деведесетих година двадесетог века. Реконструкција њеног изгледа данас је могућа на основу сачуваних фрагмената у јужном травеју пришпрате, на њеном западном зиду и доњим деловима зидова галерије, као и на основу фотодокументације Регионалног завода за заштиту споменика културе Смедерево.

решење зидова имало је естетску функцију и симболичко значење. Примарна улога бојене декорације је била визуелно обједињавање ентеријера и постизање његове репрезентативности. Имитација мермера у унутрашњости православних храмова јавља се још од средњег века, али се њено присуство тада сводило искључиво на простор сокла. Крајем осамнаестог века, постала је истакнути део ентеријера православних храмова на подручју Карловачке митрополије.³⁷² Тада је оживљено схватање, пореклом из античких времена, да грађење у мермеру и различити видови његове имитације доприносе репрезентативности простора. Ова класицистичка схватања, на којима је почивала декорација јавних здања, нашла су своју употребу и у декорацији српских цркава деветнаестог века, такође сматраним јавним здањима.³⁷³ У складу са схватањима величајности простора јавних здања, декорацију зидова цркве у Лозовику допуњавао је и некадашњи под, урађен у комбинацији мермерних и терацо плоча. Под је био завршен 1893. године, о чему сведочи година исписана црним терацом на улазу у припрату.³⁷⁴ Зидна и подна декорација тако су заједно остваривале утисак величајности, пространости, али и целовитости простора храма.

Симболика боја које су употребљиване приликом декорисања зидова храма била је од значаја. Овој теми је и у теоријској мисли и у архитектури деветнаестог века посвећивана велика пажња.³⁷⁵ Боја травертина, наранцасто-црвена, још је од ранохришћанских времена носила симболику крви хришћанских мученика на којима је почивала Христова црква. Сводови наоса симболизовали су небески свод у којем обитава Бог, и њихова декорација је требало да јасно указује на то.

Зидну декорацију лозовичког храма употпуњавао је живопис сведеног програма, распоређен на своду предолтарског простора и у слепим нишама изнад бочних улаза у храм, који је пресликан током

³⁷² Н. Макуљевић, *Црква Свештої Арханїела Гаврила у Великом Градишћу*, 72.

³⁷³ *Истѡ*, 72.

³⁷⁴ Подаци доступни у Регионалном заводу за заштиту споменика културе Смедерево, Досије цркве Светих апостола Петра и Павла, бр. 31.

³⁷⁵ Видети: Н. Макуљевић, *Црква Свештої арханїела Гаврила у Великом Градишћу*, 72.

најскоријих обнова цркве.³⁷⁶ Сачувана архивска грађа не даје податке о аутору првобитног живописа, нити о тачном времену осликавања.³⁷⁷ На основу сачуваних података и старих фотографија унутрашњости, познати су распоред и тематика некадашњег живописа. Изнад северног портала био је приказан *Свети Георгије*, а изнад јужног *Свети архангел Михаило*. Фокус сликаног програма чинила је *Айонтеоза Свете Тројице* на своду предолтарског простора, смештена испред самог иконостаса. Северно и јужно од ње били су приказани јеванђелисти.³⁷⁸ Представом Свете Тројице на своду цркве се, кроз илузију отвореног неба, визуализовала идеја о милосрдној концепцији Бога и повезаности неба и земље.³⁷⁹ Избор централне представе и свођење живописа на малобројне одабране сцене почивали су на концепцијама украшавања зидних и сводних површина цркава на територији Карловачке митрополије у осамнаестом веку. Порекло ове праксе лежало је у западноевропском декоративном систему.³⁸⁰ Кулминација сликане зидне декорације храма у предолтарском простору почивала је на чињеници да се једино ту, пред верницима, одвијао видљиви део литургије и говорице се проповеди. Зато је предолтарски простор, као визуелни фокус храма, уједно био и фокус његовог естетског уобличавања. Овакви концепти били су преузети из српске барокне културе

³⁷⁶ Видети фотографије нове лозовичке цркве Светих апостола Петра и Павла у документацији цркве у Регионалном заводу за заштиту споменика културе Смедерево.

³⁷⁷ Према усменом предању лозовичког свештеника тај живопис је настао истовремено кад и мраморисање цркве, а пошто је временом пропао пресликан је живописом Зорана Гребенаровића у последњој деценији двадесетог века. Ови подаци захтевају озбиљнију проверу, коју тренутни степен истражености и доступности грађе везане за лозовичку цркву не омогућава.

³⁷⁸ Целокупна зидна и сводна декорација храма пресликана је деведесетих година двадесетог века када је црква Светих апостола Петра и Павла живописана. Распоред сцена некадашњег живописа познат је на основу података доступних у Регионалном Заводу за заштиту споменика културе Смедерево, досије цркве Светих апостола Петра и Павла у Лозовику, бр. 31. и фотодокументације нове цркве у Лозовику.

³⁷⁹ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 50.

³⁸⁰ *Истио*, 47.

осамнаестог века³⁸¹ и у време митрополита Петра Јовановића имплементирани у моделе уређења ентеријера српских цркава на тлу Кнежевине Србије. Након живописања Саборне цркве у Београду, на чијем своду предолтарског простора је представа *Boia Oца у слави*, иста тема бива сликана у предолтарским просторима већине храмова подигнутих на територији Кнежевине Србије током друге половине деветнаестог века.

Уз украшавање различитих простора, важно место у уобличавању ентеријера храма имали су елементи и предмети неопходни за богослужбене потребе.

У најсветијем делу храма, олтару, налази се једноставна Часна трпеза. Она је мермерна, формирана од једне плоче која почива на четири стуба, што носи симболичка обележја. Такав тип Часне трпезе урађен је по моделу преузетом из Русије и Карловачке митрополије,³⁸² који је од средине деветнаестог века постао доминантан у Кнежевини Србији. Часна трпеза је, као место на коме се одвија чин Евхаристије, носила вишеструка симболичка значења, тумачена у црквеном богословљу деветнаестог века.³⁸³ У зависности од тока литургије, могла је да представља витлејемске јасле, трпезу за којом је одржана Тајна вечера, Христов гроб, место Христовог васкрсења, место Христовог вазнесења и божански престо који носе херувими.³⁸⁴

Опремање олтарског простора било је условљено богослужбеним радњама које су се у њему обављале и било је од велике важности. Распоред богослужбених предмета и утвари посебно је строго одређен на Часној трпези, на којој су они постављени у прописаном поретку, у зависности од њиховог коришћења током литургије³⁸⁵ Међу обавезне спада престоно Јеванђеље. У лозовичкој цркви очувано је престоно Јеванђеље из деветнаестог века, које је из инвентара цркве брвнаре пренето у

³⁸¹ *Исїѡ*, 48.

³⁸² М. Тимотијевић, *Црква Свѣѡї Георїѡ у Темишвару*, 56-57.

³⁸³ Видети: М. Јовановић, *Црквено боїословїє*, 12-13.

³⁸⁴ Л. Мирковић, *Православна лиїѡурїѡка или наука о боїослужѡњу їравославне исїѡчне цркве*, други посебни део, Београд 1967, 209. М. Јовановић, *Црквено боїословїє*, 12-13.

³⁸⁵ Л. Мирковић, *Православна лиїѡурїѡка*, 101-104.

нови храм. Штампано је у Москви 1851. године, повезано тамно црвеним плишом и украшено сребрним оковом.³⁸⁶ На средини предње стране налази се медаљон са представом *Васкрсења Христјовој*, док су у медаљонима у угловима приказана четворица јеванђелиста, окружена зракастом декорацијом. Читава предња страна уоквирена је богатим цветним мотивима. На задњој страни Јеванђеља је сцена *Ойлакивања Христја* у средишњем медаљону, изнад ње је *Свевидеће Божје око*, а испод *Херувим*. Ивица задње корице је читавом дужином украшена цветном декорацијом, док се у угловима налазе звезде. На бочној страни Јеванђеља су у сребру искуцане представе *Мандилиона*, *Христјоса са крстјом на рамену* и *Христјових оруђа сйрадања*. Сцене су међусобно одвојене флоралним квадратима. Са унутрашње стране горњег окова је натпис: „Рукоделије Томе Исидоровића и браке его из Крушево у Београду, 1854. 4 маја.“ На доњем окову, такође са унутрашње стране, налази се приложнички запис: „Подарак цркви лозовичкој сараорачкој голобочкој от Симе Јовановића ж. Сараорачког за спомен себе и сина его Стефана и фамилије его у Сараор. 1854. 10 маја“.

Остали сасуди на Часној трпези лозовичке цркве, укључујући и престони крст, дарохранилицу и путир, новијег су датума.

Декорацију предолтарског простора лозовичке цркве, поред иконостаса, чине певнички пултови и тронове.³⁸⁷ Певнички пултови из деветнаестог века су, обновом ентеријера у последњој деценији двадесетог века, уклоњени и на њихово место су стављени нови, израђени према савременим естетским начелима и потребама цркве. Остали елементи декорације овог дела ентеријера су аутентични.

Сачувани протокол, рађен 27. новембра 1892. године поводом лицитације за израду иконостаса, показује како је текао процес уређења овог дела ентеријера цркве у Лозовику. Лицитација је била расписана 12. новембра 1892. године, али је укључивала и столарске, дрворезачке и позлатарске послове на другим деловима црквеног мобилијара, какви су били певнички столови и тронове. Тако су за

³⁸⁶ Димензије Јеванђеља су 43x29 цм.

³⁸⁷ О предолтарском простору као јединственој целини коју чине иконостас, певничке конструкције и архијерејски и Богородичин трон видети: М. Тимотијевић, *Црква Светиој Георгија у Темишвару*, 58.

столарске послове лицитирали Ђорђе Илић са најнижом понуђеном цифром у износу од 3.008,00 динара, затим Илија Јаковљевић са сумом од 3.010,00 динара, Коста М. Јовановић са 3.395,00 динара, Милош Димитријевић са 3.080,00 динара и Светозар Мандић са сумом од 3.650,00 динара.³⁸⁸ Како је најнижу цену понудио Ђорђе Илић, столар из Београда, посао је поверен њему.

За дрворезачке послове лицитирали су Ј. Х. Нокен са најнижом понуђеном сумом од 1.080,00 динара и Јарослав Крејчик са сумом од 1.085,00 динара,³⁸⁹ те је посао дат Ј. Х. Нокену.

За послове позлате и мраморисања конкурисао је једино Никола Христић са почетном сумом од 1.700,00 динара, због чега је посао и добио, али по сниженој цени од 1.500,00 динара.³⁹⁰

Столар Ђорђе Илић се, према сачињеном уговору са Лозовик-сараорачком црквеном општином од 28. новембра 1892. године, поред израде иконостаса, обавезао да уради „три стола, за Краља, Краљицу и Митрополита, затим две певнице и потребан број столова око певница“ и то „...од сувог чамовог дрвета.“³⁹¹ У уговору је такође наведено да ће сви радови бити изведени по стилу Вазнесењске цркве, у року од три месеца од дана када надлежна комисија одобри почетак радова.³⁹² У име набавке потребног материјала Лозовик-сараорачка црквена општина се уговором обавезала да Ђорђу Илићу на почетку радова исплати суму од 600,00 динара, а преосталу своту у две рате по завршетку послова, и једној која ће бити исплаћена по прегледу рада од стране надлежне комисије.³⁹³

Пултови које је израдио Ђорђе Илић имали су облик високих издужених столова са седиштима чија је висина сезала до подножја певничких прозора. Декоративне и архитектонске концепције певничких пултова у лозовичкој цркви биле су уклопљене у јединствену визуелну целину са иконостасном преградом и троновима, како колористички, имитацијом мермера сиве боје, тако

³⁸⁸ АС – МПс-ц, 1892, Ф V р. 82.

³⁸⁹ Исто.

³⁹⁰ Исто.

³⁹¹ Исто.

³⁹² Исто.

³⁹³ Исто.

и украсима у виду позлаћених флоралних елемената. Певнички пултови у лозовичкој цркви били су израђени у складу са наменом и естетским начелима примењиваним у деветнаестом веку за овај део црквеног мобилијара.

Предолтарски простор лозовичке цркве се завршавао архијерејским и владарским троновима који су били постављени уз јужну певницу. Њихово позиционирање у овом делу храма је, након доношења Хатишерифа 1830. године, било уобичајена пракса на тлу Кнежевине Србије.³⁹⁴ Они су у новој цркви у Лозовику били конципирани као јединствена целина, а израдио их је Ђорђе Илић. Њихова декорација поверена је Ј.Х. Нокену који је, према уговору потписаном са Лозовик-сараорачком црквеном општином 28. новембра 1892. године, израдио три грба и „стубиће исте и истих боја као на иконостасу.“³⁹⁵ Црквена општина се обавезала да Ј. Х. Нокену, на име свих дрворезачких послова у цркви, исплати капару од 200 динара, док му је остатак суме требао бити исплаћен по изради и након прегледа комисије.³⁹⁶ Његов рад је позлатио и поставио на тронове Никола Христић, како је уговором и било предвиђено.³⁹⁷

Трон је сачињен од дрвене конструкције прислоњене уз зид и подељене по вертикали на три дела помоћу два витка канелирана бела стубића, са позлаћеним коринтским капителима. На тај начин су формирани наслони сва три трона. На њима се налазе иконе, а изнад сваке је одговарајући грб урађен у позлати. Ова конструкција се завршава венцем декорисаним метопама које продиру у простор и визуелно јасно подцртавају одвојеност трона по вертикали. Столови су формирани од скраћеног седишта и необарокних ногу столице и ослонца за руке. Тронови су чинили јединствену визуелну и естетску целину са иконостасом и певницама. Као и слободне

³⁹⁴ О троновима и њиховом сликаном програму од времена уношења у српске православне храмове до краја деветнаестог века више у: Н. Макуљевић, *Прилози познавању сликаних програма владарских трона у Србији (1804-1914)*, Саопштења XXVII-XXVIII, Београд 1995-96, 229-235.

³⁹⁵ АС – МПС-ц, 1892, Ф V р. 82.

³⁹⁶ Исто.

³⁹⁷ Исто.

површине иконостасне преграде, све слободне површине тренова изведене су у имитацији сивог мермера.

Програм икона на треновима био је одређен уговором за осликавање иконостаса који је Стеван Тодоровић склопио са Лозовик-сараорачком црквеном општином 28. новембра 1892. године. На архијерејском трону је требало да буде представа *Светиога Саве*, на владарском представа *Немање I*, а на владаркином *Богородица са Христосом*.³⁹⁸ Икону Светог Саве је радио Петар Раносовић који је у дну иконе оставио потпис, док се икона Немање I на основу иконографије може приписати Стевану Тодоровићу.³⁹⁹

Свети Сава је приказан како десном руком благосиља, док у левој држи архијерејску палицу, обучен у богату архијерејску одежду. Представљање Светог Саве на архијерејском трону било је уобичајено у српским црквама деветнаестог века. Прве такве представе потичу са почетка деветнаестог века, са простора Карловачке митрополије,⁴⁰⁰ одакле је и долазила идеја о приказивању поглавара српске цркве на архијерејском трону.⁴⁰¹ Најстарија за сада позната нововековна представа Светог Саве на архијерејском трону настала је између 1813. и 1815. године у Богородичиној цркви у Земуну, и дело је Арсенија Теодоровића.⁴⁰²

³⁹⁸ Исто.

³⁹⁹ О атрибуцији ових икона видети: М. Јовановић, *Ђока Миловановић*, Београд 1983, 43.

⁴⁰⁰ У каснобарокном периоду се на архијерејском трону сликао лик светог Саве као утемељивача српске цркве, чијим су се наследницима сматрали карловачки митрополити. Најранији пример је представа Светог Саве на трону Богородичине цркве у Земуну коју је 1815. извео Арсеније Теодоровић. Опширније о томе видети: Р. Грујић, *Култи Св. Саве у Карловачкој митрополији XVIII и XIX века*, у: *Богословље X-2,3*, Београд 1935, 37-38; Л. Шелмић, О. Микић, *Дело Арсенија Теодоровића (1767-1826)*, Нови Сад 1978, 70.

⁴⁰¹ Почетком осамнаестог века у цркви у Острогону, испод представе Христа цара царева и великог архијереја, насликан је портрет патријарха Арсенија III Чарнојевића. Видети: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 61.

⁴⁰² А. Костић, *Представа „Свети Сава мири браћу“ у српском црквеном сликарству XIX века*, ЗЛУМС 41, Нови Сад 2013, 35-37.

Сликање *Немање I* на владарском трону, поред до тада устаљене представе Стефана Првовенчаног, установљено је непосредно по завршетку Српско-турских ратова, стицања независности Србије и аутокефалности српске цркве 1878-1879. године.⁴⁰³ Проширивање ликовног репертоара владарског трона било је у складу са личном идеологијом краља Милана Обреновића, насталом у промењеним политичким условима, у којима није више морало да се тежи доказивању легитимитета власти као у предходним периодима. Краљ Милан се изједначавао са Светим Симеоном и у периоду његове владавине формирана је владарска идеологија према којој су Обреновићи постали „нови Немањићи“.⁴⁰⁴ Тако је и представа Светог Симеона нашла своје место на владарском трону. У лозовичкој цркви он је приказан као владар у богатом орнату, са круном на глави, жезлом у десној и шаџром у левој руци.

На владаркином трону приказана је *Богородица са малим Христјосом* као Одигитрија, обучена у црвени мафорион. Она у руци држи малог Христа обученог у бело, који десном руком благосиља. Позадина Богородичине фигуре је тамна, а око саме фигуре исијава светлост.

Остали елементи ентеријера наоса су новијег датума.

У новој лозовичкој цркви сачуван је изванредан број богослужбених књига, како оних из времена њеног опремања, тако и оних које су ту пренете из инвентара цркве брвнаре. Углавном су у питању московска и кијевска издања из осамнаестог и деветнаестог века, али има и оних издатих у Бечу и Београду. Међу најстаријима су московска издања Молитвеника из 1771. године и Посног Триода из 1798. године, као и бечко издање Ирмологиона из 1791. године. У цркви постоји и београдско издање Ирмологиона из 1837. године, са платненим повезом декорисаним цветовима утиснутим на угловима и Служабник из 1838. године, такође штампан у Београду. Сачувана су и московска издања штампана средином деветнаестог века:

⁴⁰³ О развоју репертоара ликовних представа на владарским троновима у Србији деветнаестог века видети: Н. Макуљевић, *Прилози познавању сликаних иконоста владарских трона у Србији (1804-1914)*, *Саопштења XXVII/XXVIII*, Републички завод за заштиту споменика културе Србије, Београд 1995/96, 229-236.

⁴⁰⁴ *Истџо*, 233-234.

Октоих (1845), Типик (1848), Антологион (1848), два Минеја (1841), Псалтир (1850) и Цветни Триод (1851), као и кијевско издање Псалтира из 1850. године. Већина књига је повезана платненим или кожним повезима, без декорације. Од богослужбених књига чије су корице декоративније обрађене истиче се мало Јеванђеље штампано у Кијеву 1898. године. Његове корице су израђене од месинга и декорисане флоралним елементима, техником искуцавања. Ту је и посни Триод штампан у Москви 1848. године, са кожним повезом и представом Благовести утиснутом на средини предње корице.

*

* *

На уобличавање ентеријера нове цркве Светих апостола Петра и Павла утицали су богослужбена пракса, државна идеологија, захтеви наручилаца и важећи естетски принципи на којима је почивало украшавање унутрашњости цркава у Краљевини Србији током друге половине деветнаестог века.

Лозовик-сараорачка црквена општина показала је висок степен свести о стварању естетски усклађеног, репрезентативног црквеног ентеријера. О томе сведочи велико обраћање пажње на сваки сегмент мобилијара, као и захтев да иконостас, певнички пултови и тронове буду међусобно усклађени у декорацији и колоритским решењима. Захтев црквене општине да целокупни мобилијар буде урађен „у стилу Вазнесењске цркве“ указује на узор у уобличавању ентеријера храмова у Србији деветнаестог века, међу којима су истакнуто место свакако имале Саборна и Вазнесењска црква у Београду .

Садејством свих наведених чинилаца, коначни изглед ентеријера новог лозовичког храма, формиран у деветнаестом веку, уклапао се у опште токове уређења унутрашњег простора цркава на територији Краљевине Србије.

ИКОНОСТАС

Рад на иконостасу цркве Светих апостола Петра и Павла у Лозовику трајао је од 1892. до краја 1893. године. Иконе су рад неколико сликара: Стевана Тодоровића, Ђорђа Крстића, Живка

Југовића, Петра Раносовића, Ђорђа Миловановића и Димитрија Андрејевића.⁴⁰⁵ Столарске радове је радио Ђорђе Илић, дрворезбу Ј. Х. Нокен, а позлату Никола Христић.⁴⁰⁶

На лицитацији поводом израде икона за иконостас, одржаној 12. новембра 1892. године, лицитирали су Ђорђе Крстић са понуђеном ценом од 10.000,00 динара, Петар Раносовић са 9.500,00 динара, Стеван Тодоровић са 8.500,00 динара и Живко Југовић са крајњом понудом од 9.000,00 динара.⁴⁰⁷ Како је најнижу цену понудио Стеван Тодоровић, Лозовик-сараорачка црквена општина је одлучила да овај посао повери њему.⁴⁰⁸ По истом систему су одабрани и остали извођачи радова на иконостасној прегради – столар Ђорђе Илић, позлатар Никола Христић и дрворезбар Ј. Х. Нокен.⁴⁰⁹

Након лицитације и одабира извођача Лозовик-сараорачка црквена општина је одредила прецизне услове израде иконостаса. Они су се тицали свих његових елемената, почевши од материјала грађе, преко начина израде, до програмског решења икона.⁴¹⁰ Тако је „тишлерај“ иконостаса морао бити од здравог чамовог дрвета, „капители стубића и други изрези од сувог кининовог дрвета,“ док је „цело клот фарбање од тишлераја“ имало „бити отворено грао-мермер, а само стубови чисто бели.“⁴¹¹ Остали сегменти, попут капитета, царских и бочних двери, и других декоративних елемената требало је да буду позлаћени. Било је истакнуто да и иконостас, као и остали столарски радови у цркви, треба да буде изведен „по стилу цркве Вазнесењске.“ Живописачки рад морао је бити „како је на скици одређено-подпуно уметнички“ и „платно се

⁴⁰⁵ Видети: С. Тодоровић, *Аутобиографија*, Матица српска, Нови Сад 1826, 82; Н. Кусовац, *Сликарь Ђорђе Крстић, 1851-1907*, Народни музеј, Београд 2001, 205; М. Јовановић, *Ђока Миловановић (1850-1919)*, 43; Исти, *Српско црквено грађињство и сликарство новије доба*, 133; Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији*, 147, 157.

⁴⁰⁶ АС – МПС-ц, 1892, Ф V р. 82.

⁴⁰⁷ Исто.

⁴⁰⁸ Исто.

⁴⁰⁹ Исто.

⁴¹⁰ Исто.

⁴¹¹ Исто.

има припет на дасци.“⁴¹² Такође је било договорено да се целокупан рад на иконостасу мора завршити до 15. јуна 1893. године када је, на Петровдан Лозовик-сараорачка црквена општина намеравала да освети цркву.

Укупна сума предвиђена за израду иконостаса износила је 14.088,00 динара и била је скупљана као добровољни прилог парохијана.⁴¹³ Условима уговора била је утврђена и динамика исплаћивања ове суме извођачима радова, која је требало да се одвија у ратама. Динамика исплаћивања је накнадно детаљније одређена појединачним уговорима које је црквена општина, уз одобрење надлежних државних органа, потписивала са сваким предузимачем.⁴¹⁴ Потписници услова су, поред чланова црквеног одбора, били и сликари Стеван Тодоровић, Ђорђе Крстић, Петар Раносовић, Живко Југовић, као и позлатар Никола Христић, столар Ђорђе Илић и дуборезац Ј. Х. Нокен.

Уговори које је Лозовик-сараорачка црквена општина потписала са извођачима, прецизније су дефинисали већ одређене услове. Тако су у уговору који је Стеван Тодоровић потписао 28. новембра 1892. године, јасно прецизирани тематика и распоред икона на иконостасу.⁴¹⁵ Лозовик-сараорачка црквена општина захтевала је да буду насликани:

„I На трећем кату: 1. Крстача са распетијем, 2. Богородица, 3. Јован Богослов, 4. пророк Илија, 5. Мојсеј 6. у трокуту Дух Свети.

II На другом кату: над царским дверима 7. Васкрсење Спаситеља, 8. Рождество Христово, 9. Сретење, 10. Ваведење 11. Вазнесење, 12. Сошествије Св. Духа 13. Богојављење (Крштење)

III На првом кату: 14. Врх царских двери Тајна вечера, 15 и 16. Благовести у две иконе, 17. Икона Спаситеља, 18. Богородица са Исусом, 19. врх јужних двери Дечански добија вид, 20. Мајка Анђелина врх северних врата, 21. Свети Петар и Павле (патрони храма) 22. Св. Јован Крститељ, 23. На јужним вратима Арханђел Михајил, 25. На дну иконостаса Матеј Евангелиста, 26. Марко, 27. Лука, 28. Јован.“

⁴¹² Исто.

⁴¹³ Исто.

⁴¹⁴ Исто.

⁴¹⁵ Исто.

Предвиђен временски рок за осликавање икона иконостаса није до краја испоштован. Комисија за преглед икона формирана је са закашњењем, а поједине иконе нису биле готове све до краја 1893. године.⁴¹⁶

Стеван Тодоровић је Министру просвете и црквених послова, 14. јуна 1893. године, послао писмо у којем га је обавестио да су иконе за иконостас лозовик-сараорачке цркве готове и замолио га да одреди комисију за њихов преглед.⁴¹⁷ Министарство просвете и црквених послова формирало је 20. јуна 1893. године стручну комисију чији је председник био Милан Капетановић, професор Велике школе, а чланови Владислав Тителбах, професор учитељске школе у Београду и Марко Петровић, парох београдски и народни посланик.⁴¹⁸ Њихов задатак је био да размотре предложене иконе, како са гледишта православља, тако и са уметничког гледишта. Комисија се састала 12. јула 1893. године, када је прегледала иконе и саставила извештај о обављеном послу.⁴¹⁹ Из тог извештаја се сазнаје да иконе *Силаска Светиоі Духа на айосѿоле* и *Кршѿења* нису биле завршене, а да *Крсѿи са Расѿећем* није уопште осликан, јер су столарски радови око његове израде каснили.⁴²⁰ Комисија је оценила да су „остали радови у свему завршени, неки са мање, неки са више вештачке, живописне уметности јер су овај рад радили пет живописаца, али ипак израђен је цео посао тако, да у главноме одговара израдом својом духу православља – осим иконе Петра и Павла – која својим типом нагиње више типу израде католичких икона – но ипак се могу примити и употребити у нашој православној цркви, за коју су овакве иконе намењене.“⁴²¹ Оваква критика се односила на рад Ђорђа Крстића, који је већ био оспораван поводом иконостаса за нишку Саборну цркву, када је у научној и уметничкој јавности покренута расправа о

⁴¹⁶ АС-МПс-ц, 1896, V р.39.

⁴¹⁷ АС-МПс-ц, протокол за год. 1893, No 675; АС-МПс-ц, 1896, V р.39.

⁴¹⁸ АС-МПс-ц, 1896, V р.39.

⁴¹⁹ Исто.

⁴²⁰ Исто.

⁴²¹ АС-МПс-ц, 1896, V р.39.

православности у црквеном живопису.⁴²² Детаљније критике поводом Крстићевог рада на лозовичком иконостасу изнео је у свом образложењу члан Комисије, београдски парох Марко Петровић. Он је навео да од духа хришћанске науке „један извештај део иконостаса а нарочито у изради нашег живописца г. Крстића, одступа одсетно ..., јер г. Крстић као вештак своје врсте са одвећ великом ефектацијом у своме раду, пре може припадати живописцима вештачких галерија из царства природе, но црквеним живописцима“.⁴²³ Комисија је имала примедбу и на димензије икона, посебно престоних, које нису биле довољно велике према захтевима и потребама цркве, али како ово питање уговором није било прецизирано није се даље на њему ни инсистирало, те је предложено да се иконостас постави.⁴²⁴ У додатку свом извештају од 12. јула, Комисија је 15. јула 1893. године предложила да се сума од 1.300,00 динара, која је представљала вредност неизрађеног посла, не исплати док се иконостас не заврши. Са друге стране, иста Комисија је одобрила исплату већ завршеног посла.⁴²⁵

Извештај је прослеђен Духовном суду епархије Београдске који на њега није имао замерки, те је препоручио да се живопис прими и исплати. О тој одлуци је 26. јула 1893. године обавештен и министар просвете и црквених дела.⁴²⁶

Заостали посао на изради икона за лозовички иконостас био је завршен до 20. септембра 1893. године, када га је Комисија прегледала и министру просвете и црквених послова послала извештај са позитивном оценом.⁴²⁷ У вези са тим, Министарство просвете и црквених послова је 8. октобра 1893. године одобрило Духовном суду епархије Београдске да сликарима иконостаса исплати заосталу суму у износу од 1.300,00 динара.⁴²⁸

⁴²² О томе видети: Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 112-133.

⁴²³ АС-МПс-ц, 1896, V р.39.

⁴²⁴ Исто.

⁴²⁵ Исто.

⁴²⁶ Исто.

⁴²⁷ Исто.

⁴²⁸ Исто.

Сликари иконостаса

На основу сачуване архивске грађе се види да је посао осликавања икона на иконостасу поверен Стевану Тодоровићу. Пошто се на потписаним условима са црквеним одбором Лозовик-сараорачке црквене општине поред њега јављају и други лицитанти (Ђорђе Крстић, Живко Југовић и Петар Раносовић), јасно је да је Тодоровић у овом случају имао улогу предузимача. То потврђује и његово ангажовање око подношења икона на оцену надлежним државним и црквеним органима, као и око допремања и постављања истих на иконостас.⁴²⁹ У својој аутобиографији, Стеван Тодоровић је навео да је посао у Лозовику, поред већ поменутих Крстића, Раносовића и Југовића, обавио са Ђорђем Миловановић и Димитријем Андрејевићем. На основу тога сазнајемо број и имена уметника који су чинили коначну екипу ангажовану на осликавању лозовичког иконостаса.⁴³⁰

Стеван Тодоровић је у време осликавања лозовичког иконостаса био једна од најважнијих личности културног живота у Србији и истакнуто име у домену црквеног сликарства.⁴³¹ Црквеним сликарством је почео да се бави током осме деценије деветнаестог века, остваривши велики број црквених поруџбина до краја своје ликовне активности. Учествовао је у сликању иконостаса и зидних слика у Богатићу, Штубику, Великом Извору, Жабарима код Крагујевца, Идвору, Вазнесењској и Топчидерској цркви у Београду, Оповачкој у Банату, Белегишкој у Срему, капели Дунђерски у Сентомашу, Глоговцу, цркви Светог Николе на београдском Новом Гробљу, у Новом Селу у Банату, Брчком у Босни, Пакрацу, Нишу, Неготину, Малом Црнићу, Смедеревској Паланци и Горњем

⁴²⁹ Исто.

⁴³⁰ С. Тодоровић, *Аутобиографија*, 82.

⁴³¹ О Стевану Тодоровићу видети: М. Јовановић, *Српско црквено сликарство и традиционално новејој доба*, 174-208; В. Краут, *Животи и црковно дело Стевана Тодоровића*, у: ЗЛУМС 18, (Нови Сад 1982), 103-128; М. Јовановић, *Међу јавом и мед' сном, српско сликарство 1830-1870*, Београд 1992, 297-310, Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији*, 150-154; Н. Кусовац, М. Врбашки, В. Грујић и В. Краут, *Стеван Тодоровић 1832-1925*, Београд - Нови Сад 2002; С. Тодоровић, *Аутобиографија*, Матица српска, Нови Сад 1926.

Товарнику.⁴³² Тодоровићев допринос на изведеним иконостасима и зидним сликама је тешко одредити, јер су на свим пословима учествовали и његови ученици, попут Николе Марковића или његове ученице и супруге Полексије Тодоровић, али и других сликара као што су били Милисав Марковић и Живко Југовић.⁴³³ Сам је урадио иконостас у капели Светог Симеона, на хору Саборне цркве у Нишу, по наруџбини краља Милана Обреновића. За нишку цркву је, по жељи краљице Наталије, насликао и икону Богородице на иконостасу и икону Светог Александра Невског.⁴³⁴ Урадио је и већи број икона које су биле приватне поруџбине.⁴³⁵

На пољу црквеног сликарства, један од најзначајнијих аутора у Краљевини Србији био је и Ђорђе Крстић. Непосредно по повратку са школовања у Минхену, 1884. године, он је урадио иконостас за цркву у Старом Аџибеговцу (данас Старо Село). Године 1885. започео је рад на иконама за иконостас Саборне цркве у Нишу. Ове иконе биле су повод за најзначајнију полемику о црквеном сликарству која се водила у јавности Краљевине Србије.⁴³⁶ Током рада у Нишу, 1887. године, Крстић је осликао седам и рестаурирао три иконе за цркву Светог Марка у Београду.⁴³⁷ Потом је, 1893. године, учествовао у раду на иконостасу лозовичке цркве. Две године касније, 1895, радио је на иконостасу у Чуругу, једном од његових најзначајнијих остварења у домену црквеног сликарства, на коме је применио сва начела сопственог поимања религиозне слике.

Живко Југовић, још један међу значајним српским сликарима друге половине деветнаестог века, отишао је на школовање у Русију 1870. године као питомац митрополита Михаила. Тамо је студирао православне иконостасе у Сергејевској Лаври, а од 1871. до 1873. године учио је у Кијево-печерској Лаври. Исте, 1873. године, овога

⁴³² В. Грујић, *Иконопис и зидно сликарство*, у: Н. Кусовац, М. Врбашки, В. Грујић, В. Краут, *Стеван Тодоровић*, 181-194; Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији*, 151.

⁴³³ *Исјо*, 151; С. Тодоровић, *нав. дело*, 83.

⁴³⁴ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 151.

⁴³⁵ Видети: С. Тодоровић, *нав. дело*, 83.

⁴³⁶ Видети: Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 112-133.

⁴³⁷ М. Коларић, *Ђорђе Крстић*, Београд 1977, 16.

пута као питомац Министарства просвете, наставио је студије у Москви, одакле је отишао у Италију, где је јануара 1875. године ступио у римску Академију виле Медичи. О свом трошку је прешао у Венецију 1877. године, оставши на тамошњој Академији до краја 1878. године и занимајући се углавном за дела венецијанских „византинаца“ и грчких иконописаца. После краћег службовања у домовини, 1879. године је поново отишао у Италију, али овога пута у Фиренцу. Наредне, 1880. године, уписао је Академију у Минхену, где је учио три године. Након повратка у домовину, Југовић је радио прво као наставник цртања у гимназији у Крагујевцу, а потом, од 1889. године па до смрти, у београдској Реалци.

По свом школовању Југовић је био предодређен за иконописца, а добар део његове уметничке делатности био је посвећен црквеној уметности. Осим учешћа на изради икона за иконостас у Лозовику, радио је и иконостасе у Крушевцу (1893), селу Мали Лесковац (1894), заједно са Стевом Тодоровићем у Пакрацу (1895), затим у Јагодини (1898), где је урадио и зидне слике, као и у цркви Ружици у Београду (1901) и Трнави (1904), са Милисавом Марковићем.⁴³⁸

Као и Живко Југовић, и Петар Раносовић је школован у Русији. Он је 1868. године најпре ступио у Николајевско-александровско реално училиште, одакле је после осам година прешао у Јункерско училиште у Одеси.⁴³⁹ По доласку у Србију је, 1881. године, добио чин потпоручника у српској војсци, да би потом као војни стипендиста отишао на студије сликарства у Минхену. Тамо је на Академији (1883-1888) био у класи Карла Фон Пилотија,

⁴³⁸ О Живку Југовићу видети: В. Петровић, *Живко Југовић*, у: *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка II*, Загреб 1929, 201-202; М. Јовановић, *Српска ликовна уметност и Русија крајем XIX и почетком XX века*, Саопштења XV, Београд 1983, 122; У. Рајчевић, *Митрополит Михаило и школовање српских сликара у Русији*, у: ЗЛУМС 19, Нови Сад 1983, 269; Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 182-183; Д. Медаковић, *Српска уметност у XIX веку*, Београд 1981, 184-185.

⁴³⁹ О Петру Раносовићу видети: Љ. Симић-Константиновић, *Петар Раносовић – Ранос*, у: *Зборник радова Народне музеја V*, Београд 1967, 435-447; М. Јовановић, *Српска ликовна уметност и Русија крајем XIX века и почетком XX века*, у: *Саопштења XV*, Београд 1983, 122.

једног од најзначајнијих сликара историјских тема у Немачкој.⁴⁴⁰ И Раносовић је свој сликарски рад превасходно посветио приказивању историјских тема, док га је религиозно сликарство, које је такође спадало у домен историјског сликарства, мање интересовало. Зато је, поред икона за лозовички иконостас, познато још само неколико његових појединачних остварења, попут икона Преображења и Распећа, или картона које је радио за декорацију куполе у цркви на Новом гробљу, а по којима је радове извео сликар – декор мајстор Доменико, 1893. године.⁴⁴¹ Након рада на лозовичком иконостасу ретко се појављивао на лицитацијама.

И Ђорђе Миловановић је био једна од значајних личности српске културе и уметности друге половине деветнаестог века. Школовао се у Минхену, где је уписао Академију 1867. године и одакле је ишао на студијско путовање у Милано.⁴⁴² Мали део његовог уметничког опуса припада црквеном сликарству. Пре радова у Лозовику, израдио је 1885. године икону Светог Саве за цркву у Опову, као прикључење пословима у овој цркви, које је добио Стеван Тодоровић. Године 1890. израдио је, данас изгубљену икону Светог Саве за Дом друштва Светог Саве у Београду.⁴⁴³ Затим је уследио рад на лозовичком иконостасу, након чега је, заједно са Стеваном Тодоровићем, Ђорђем Крстићем, Живком Југовићем и Лазаром Крцалићем, упутио молбу министру просвете да се забрани рад неовлашћеним сликарима и продавање слика и других живописаних богослужбених предмета за цркве.⁴⁴⁴ Након тога се више није појављивао на конкурсима поводом израде иконостаса и његово уметничко опредељење кренуло је у сасвим другом правцу.

Међу мање познатим сликарима лозовичког иконостаса био је Димитрије Андрејевић. Он је почео да се бави црквеним сликарством у радионици Милије и Николе Марковића, након чега је, 1872-1873. године, отишао у Минхен на школовање. Од 1874. до 1878. године поново је радио са Николом Марковићем учествујући у

⁴⁴⁰ Љ. Симић-Константиновић, *нав. дело*, 435- 440.

⁴⁴¹ *Истио*, 440-441.

⁴⁴² О Ђорђу Миловановићу: М. Јовановић, *Ђока Миловановић (1850-1919)*, Београд 1983.

⁴⁴³ М. Јовановић, *Ђока Миловановић*, 40.

⁴⁴⁴ АС – МПС-ц, 1895, Ф I р. 108.

осликавању иконостаса у Краљеву, а затим је један семестар провео у Бечу. По повратку је ступио у атеље Стевана Тодоровића са којим је радио до краја 1878. године и одласка у Минхен на студије. Од 1882. године био је наставник цртања у II београдској нижој гимназији и у Вишој женској школи, а од 1892. до 1897. године учитељ цртања у III београдској гимназији. У том периоду радио је и лозовички иконостас, као члан екипе Стевана Тодоровића. Године 1896, покушао је, израдивши само икону Светог Јована, да дослика иконостас Саборне цркве у Нишу, који је започео Ђорђе Крстић. Остала дела у домену црквеног сликарства, на данашњем ступњу истражености његовог опуса, нису позната.⁴⁴⁵

*

У проучавањима српске уметности деветнаестог века, управо због чињенице да се поводом његовог осликавања окупило више еминентних српских сликара друге половине деветнаестог века, рад на иконостасу лозовичке цркве изазивао је интересовање истраживача.⁴⁴⁶

Миодраг Јовановић видео је заједнички рад на лозовичком иконостасу као реализацију идеје која је деценију раније покренута у културној јавности Србије.⁴⁴⁷ Наиме, неколико година пре радова у Лозовику, српска православна општина у Старом Бечеју обратила се Српском ученом друштву за мишљење који би Србин сликар био најбољи и заслужио препоруку за сликање бечејске цркве. Одбор за уметност је на седници одржаној 25. фебруара 1886. године закључио да између седамнаест и двадесет српских сликара, с обе стране Саве и Дунава и „различитих врста и неједнаке спреме за црквено сликарство“, може да издвоји шесторицу, истовремено и своје чланове. То су били: Стеван Тодоровић, Никола Марковић, Ђорђе Крстић и Ђока Миловановић из Београда, као и Новак Радонић, Урош Предић, Паја Јовановић и Никола Машкић из Аустроугарске. Светозар Ивачковић се залагао да се посао не да

⁴⁴⁵ Видети: М. Коларић, *У њојрази за изјубљеним именима, Димитрије Андрејевић, сликар, Зборник Народног музеја VIII*, Београд 1975, 561-565.

⁴⁴⁶ Види: М. Јовановић, *Ђока Миловановић*, 35, 43.

⁴⁴⁷ *Истио*, 43.

једном уметнику, уз образложење да би учешће у изради слика више њих довело до „племенитог надметања“ а и посао би био брже готов, за годину и по уместо за неколико година. „Избегло би се и монополисање које знатно смета српској уметности, омета изналажење нових талената међу младим људима, а награда се на крају не дели сразмерно према уделу у раду, него највише добије предузимач целог посла.“⁴⁴⁸ Одбор није усвојио предлог архитекте Ивачковића, иако су га подржали др. Милан Јовановић и Ђока Миловановић.⁴⁴⁹ Тако би се разлози заједничког рада на лозовичком иконостасу Стевана Тодоровића, Ђорђа Крстића, Живка Југовића, Петра Раносовића, Ђоке Миловановића и Димитрија Андрејевића, могли тражити и у идеји „племенитог надметања“.

Са друге стране, сликарски послови, било да је у питању осликавање зидова цркава живописом или рад на иконостасу, најчешће су се у деветнаестом веку обављали учествовањем више сарадника,⁴⁵⁰ па ни у том погледу пример лозовичког иконостаса није био изузетак. У српској уметничкој средини су тада постојале радионице које су формирали најеминентнији сликари, а у којима су радили многи ученици и сарадници.⁴⁵¹ У другој половини деветнаестог века у Србију се импортују и руски иконостаси који су били у складу са црквеним укусом, јефтини и одговарали су православном духу. То је угрожавало домаће сликаре на тржишту, чије су цене за израду иконостаса биле високе за велики број црквених општина. Захтеви самог тржишта условљавали су да цене буду прихватљиве наручиоцима и да посао буде урађен у предвиђеним роковима, са адекватном уметничком вештином и у духу православља.⁴⁵² Разлози окупљања поменутих сликара на изради иконостаса у цркви Светих апостола Петра и Павла у Лозовику могу се тражити и у прилагођавању захтевима тржишта,

⁴⁴⁸ Преузето из: М. Јовановић, *Ђока Миловановић*, 43.

⁴⁴⁹ Упоредити: *Гласник Српској ученој друштва* 68, 70; М. Јовановић, *Ђока Миловановић*, 43.

⁴⁵⁰ Т. Вићентић, *Црква Вазнесења Христовој у Орашцу*, Аранђеловац 2010, 80.

⁴⁵¹ П. Васић, *Сликарска породица Марковић*, у: *Зборник Народној музеја VII*, Чачак 1976, 5-52.

⁴⁵² Овакве захтеве у вези са израдом иконостаса поставила је и сама Лозовик-сараорачка црквена општина: АС – МПС-ц, 1892, Ф V р. 82.

али и у чињеници да је рок дат за израду иконостаса, након лицитације одржане 12. новембра 1892. године, био релативно кратак и подразумевао период до 15. јуна 1893. године.

Представници цркве имали су критички однос према учешћу већег броја сликара на изради једног иконостаса, а разлози томе били су превасходно догматске природе. То је било случај и са лозовичким иконостасом, коме је представник црквених власти у Комисији одређеној за преглед иконостаса, београдски парох Марко Петровић, највише замерио управо то што га је радило више руку. У свом образложењу, послатом министру просвете и црквених послова 23. јула 1893. године, он каже: „Ко год буде бацио ма и летимичан поглед на овај цео иконостас одмах у први мах пашиће и највећем лаику по овоме у очи та мана ове израде, што ту неће видети једнолик тип на иконама светитеља, па чак често неће наћи никакве сличности у цртама лица једног истог светитеља, које су обележје душевних особина – код тог истог светитеља, јер су их радили два живописца, а да и не помињем то да су овај врло уски и малобројни по броју икона живопис радили 5 разних вештака живописаца, који у својим живописним особинама немају никакве ни приближне једноликости ни сродства, и то је узрок, што нпр. једна Богородица са младенцем Исусом, ни мало није налик на другу Богородицу у истом стању на другој икони, не само по типичним цртама лица и очију, које су обележје душе светитељске, но чак и генералне црте на лику светитељском немају ни приближне сличности, и онда зар то неће код просте масе породити штетно питање: па које је овде баш истински лик Богородице? па и извести оправдану сумњу, да ли је и један ту истински лик Богородице, што ствара незгодне упечатке у верујућој души хришћанској... Међутим, смело смем тврдити, да ће се на овом иконостасу, због битно разноликог правца у живопису и велике разлике у типу једног истог светитеља приметити у овоме и велики део контрадикције у душевним особинама појединих светитеља, од разних овде живописаца, који имају у једној цркви да представљају – и дужни су да представљају јединство у том погледу, јер црква не сме у толикој мери бити галерија вештина и разних вештачких приказа, да чак једни исти светитељи немају баш никакве сличности међу собом, а то ће се избећи само тада, ако у овоме надлежна за ово црквена власт узме старање и пропише правила, по

којима се имају да израђују иконе црквене, које имају да представљају једноставан иконостас једне цркве.”⁴⁵³ Оцењујући у свом извештају да је иконостас у Лозовику неуједначен у сликарској вештини, Петровић је решење свих проблема налазио у поверавању израде будућих иконостаса само једном сликару: „Не одричем, да је нужно, да савремени живописи треба да су и представници свих праваца вештине у томе и да у потоња времена буду потпуни израз овога века у тим вештинама, али и то се да постићи, ако се утврди правило да иконостасе за сваку поједину цркву буду живописали по један од вештака садањег доба, и да се првенство у томе ипак даје оним живописцима, чији живописи представљају више тишину духа и душе, но раскош дражи природне...”⁴⁵⁴

Ставови представника цркве изнети поводом лозовичког иконостаса не показују само какав је био однос цркве према већем броју учесника на изради једног иконостаса, већ и чему је она давала примат у њиховом осликавању, а то је пре свега, било уједначено, једноставно и разумљиво преношење хришћанских порука верницима, посредством светитељских ликова и догађаја хришћанске историје, што се најбоље могло формулисати у раду само једног сликара. Став проте Марка Петровића, као представника цркве, показује и које је то естетске идеале прихватала и неговала црквена јерархија крајем деветнаестог века, а то су пре свега били идеализам у приказивању светитељских ликова и догађаја хришћанске историје.

*

Једно од важних питања које се постављало пред истраживаче лозовичког иконостаса, било је питање атрибуције икона.⁴⁵⁵

Покушај да се тачно атрибуирају иконе у Лозовику отежан је чињеницом да су потамнеле и нагрижене технолошким поступком уношења битумена и „бајншварца“. Ипак, један део икона је потписан, што у многоме олакшава атрибуцију. Иконографска решења Ђорђа Крстића су специфична, те се његов рад лакше може идвојити из целине. Неколико икона, без оваквих одредница,

⁴⁵³ АС-МПс-ц, 1896, V р.39.

⁴⁵⁴ Исто.

⁴⁵⁵ Више у: А. Костић, *Иконостас нове цркве Светих апостола Петра и Павла у Лозовику, Саопштења ХХЛ*, Београд 2011, 223-224.

постављају извесне тешкоће у атрибуцији. Истраживачи који су се бавили опусом појединих уметника ангажованих на изради икона лозовичког иконостаса, атрибуирали су неке од њих на основу стилских карактеристика.⁴⁵⁶

Живко Југовић се потписао на престоним иконама *Исуса Христоса* и *Светиој Јована Крститеља* и на иконама *Светих јеванђелиста Луке и Мајеја*, у соклу. Његовој руци се приписују и иконе *Вазнесења Христовој*⁴⁵⁷ и *Светих јеванђелиста Марка и Јована*.⁴⁵⁸

Петар Раносовић је оставио своје иницијале на икони *Светиој Саве* на архијерејском трону и икони *Светиој архангела Михаила* на северним дверима. На основу стилских карактеристика и сликарског рукописа, приписује икона Богородице са Христом на трону.⁴⁵⁹

Престона икона *Богородице са Христосом* носи потпис Стевана Тодоровића. Њему се са великом сигурношћу може приписати и представа *Свети Никола враћа вид Стефану Дечанском* на основу специфичног иконографског решења ове теме које је присутно и на другим иконостасима које је Тодоровић радио.⁴⁶⁰ Он се сматра аутором и иконе са представом *Свете Маји Анђелине* изнад северних бочних двери,⁴⁶¹ као и иконе *Немање I* на владарском трону

Ђорђе Крстић је насликао престону икону патрона храма *Свете апостоле Петра и Павла, Тајну Вечеру, Васкрсење, Срећење и Ваведене*.⁴⁶² Ове иконе му се приписују на основу особених иконографских решења карактеристичних за његово црквено сликарство.

⁴⁵⁶ Упоредити: М. Јовановић, *Ђока Миловановић*, 43-44; Н. Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић*, 1851-1907, 205.

⁴⁵⁷ Упреди: М. Јовановић, *Ђока Миловановић*, 43.

⁴⁵⁸ М. Јовановић их приписује Живку Југовићу, али ову атрибуцију треба подвргнути озбиљнијој провери. Видети: М. Јовановић, *Ђока Миловановић*, 43.

⁴⁵⁹ Упоредити: М. Јовановић, *нав. дело*, 43.

⁴⁶⁰ *Исхо*, 43.

⁴⁶¹ М. Јовановић је приписује Стевану Тодоровићу, а Н. Кусовац Ђорђу Крстићу. Упоредити: М. Јовановић, *Ђока Миловановић*, 43; Н. Кусовац, *Ђорђе Крстић*, 51.

⁴⁶² О атрибуцији икона Ђ. Крстићу: Н. Кусовац, *Ђорђе Крстић*, 51; М. Јовановић, *Ђока Миловановић*, 43.

Икону на којој су приказани *Духови* је, у доњем десном углу црвеном бојом, потписао Ђорђе Миловановић.

Четири иконе око представе *Распећа* су малог формата, високо на прегради и несагледиве, због чега је тешко извршити њихову атрибуцију. Као спорна, преостаје још и атрибуција иконе *Рођења Христовог*, која се по начину сликања може приписати Ђорђу Миловановићу.⁴⁶³ Неизвестан је и удео Андрејевића, о чему литература која се до сада бавила овим проблемом није ништа утврдила.⁴⁶⁴

Програмска концепција иконостаса

Иконостас нове цркве Светих апостола Петра и Павла у Лозовику представља тип високе преграде, конципиране у четири зоне, која своје порекло има у иконостасима Карловачке митрополије. Тај тип високих иконостасних преграда прихваћен је у Кнежевини Србији у време верских реформи митрополита Петра Јовановића. Ове иконостасе одликују класицистичко-барокна декорација, наглашена вертикалност у организацији носећих елемената дрвене конструкције и, најчешће, три или четири реда икона.⁴⁶⁵ Репрезентативни пример таквог типа иконостаса био је иконостас Саборне цркве у Београду (1842-1845), чији су реализатори били вајар Димитрије Петровић и академски сликар Димитрије Аврамовић, а идеатор митрополит Петар Јовановић. Након израде и осликавања иконостасне преграде Саборне цркве, овај тип иконостаса постао је доминантан модел у опремању ентеријера православних храмова у Кнежевини и Краљевини Србији, све до краја деветнаестог века.

Лозовичку иконостасну преграду одликују неокласицистичка обележја са барокним декоративним детаљима. Доминантно обележје представља имитација мермера у сивој боји, на којој се истичу елементи позлаћене резбе и бели, витки стубови са

⁴⁶³ Упоредити: М. Јовановић, *Бока Миловановић*, 44.

⁴⁶⁴ Видети: М. Коларић, *нав. дело*, 561-565.

⁴⁶⁵ О овом типу иконостаса, његовој декорацији и програмским решењима више у: А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*, 272-319.

коринтским капителима. Поља иконостаса омеђена ступцима, метопа, украсни мотиви са цвећем и виновом лозом, двери и поља потичу из неокласицистичке традиције. Истом стилу припада и ритам хоризонталне линије иконостаса, чиме се инсистира на наизменичном смењивању дубине поља. Иконостас цркве у Лозовику, који је према захтевима наручилаца требало да буде урађен на „подобље“ иконостасне преграде Вазнесењске цркве у Београду, само у општим цртама и појединим детаљима прати претпостављени модел. То се превасходно огледа у изведби подеоних хоризонталних венаца са метопама.⁴⁶⁶ Неокласицистичка конструкција и декорација иконостасне преграде лозовичке цркве говоре о укусу који је био доминантан у украшавању ентеријера православних цркава током читавог деветнаестог века.⁴⁶⁷

Програмско решење иконостаса изведено је према уговору који је Стеван Тодоровић потписао са одбором Лозовик-сараорачке црквене општине 28. новембра 1892. године. У зони сокла су представљени *Свети јеванђелисти Јован, Марко, Лука и Матеј*, а на престоним иконама *Свети ајосиоли Пејар и Павле, Бојородица са Исусом Христосом, Христос и Свети Јован Крститељ*. На царским дверима су приказане *Благовести*, на северним *Свети архангел Михаил*, а на јужним *Свети архијакон Стефан*. Изнад царских двери приказана је *Тајна Вечера*, изнад северних *Света маји Анелина*, а изнад јужних сцена *Свети Никола враћа вид Стефану Дечанском*.

Централну икону *Васкрсења Христовој* у другом реду окружују по три сцене Великих празника са сваке стране: северно *Рођење, Срећење и Ваведење*, а јужно *Вазнесење, Силазак Светиој Духа на ајосиоле и Крштење*. На врху иконостаса, изнад забата у чијем центру је голуб Светог Духа, почива *Крст са Распећем Христовим* испод кога су *Бојородица и Свети Јован Бојослов*. Северно и јужно су приказани *Свети пророци Илија и Мојсије*.

⁴⁶⁶ Упореди: Б. Вујовић, *Културно-историјске и уметничке стварине Вазнесењске цркве у Београду*, у: *Вазнесењска црква у Београду*, ур. М. Радовановић, Београд 1984, 41.

⁴⁶⁷ Видети: Н. Макуљевић, *Црква Светиој Архангела Гаврила у Великом Градишту*, 184-185.

У програмском решењу зоне парапета лозовичког иконостаса, нашле су се представе јеванђелиста. Они су приказани у седећем ставу, са својим атрибутима, међу облацима који симболизују њихово небеско станиште. *Јеванђелисти Јован* насликан је како седи на стени, у тренутку исписивања свог Јеванђеља, са свитком у левој и пером у десној руци. Покрај његових ногу је његов симбол - орао. Позадина је дата у облацима смећих тонова. *Свети јеванђелисти Марко* приказан је како седи на лаву о којег је ослонио Јеванђеље у које записује почетне речи. Обучен је у ружичасти хитон и плави химатион. У позадини су облаци смећих тонова. *Свети јеванђелисти Лука* представљен је како седи са књигом на коленима, док у десној руци држи перо, обучен је у окер хитон и тамно плави химатион. Детаљи су пажљиво обрађени, а колорит је хладан и светао. У позадини је насликан бик, његов симбол, као и беличасти облаци. Икона је сигнирана монограмом Живка Југовића, у доњем десном углу. *Свети јеванђелисти Матеј* дат је у полупрофилу, замишљеног погледа, у моменту док прима божанско надахнуће преко анђела, свог симбола. Анђео је приказан како седи с десне стране јеванђелисте, са развијеним свитком у рукама и благо окренуте главе ка њему. Позадину фигуре чини плаво небо окружено беличастим облацима. У дну иконе се налази монограм Живка Југовића. Ово програмско решење, које подразумева представе јеванђелиста у зони парапета, било је ретко на иконостасима у Кнежевини и Краљевини Србији. Осим у Лозовику, јавља се и на иконостасу цркве Светог Илије у Михајловцу код Смедерева, где га је реализовао сликар Аца Радак,⁴⁶⁸ као и у манастиру Букову, где га је применио Лазар Крцалић.

На престоним иконама фигуре су дате у стојећем положају, у складу са решењима прихваћеним у сликарству на територији Карловачке митрополије у осамнаестом веку и српском црквеном сликарству деветнаестог века.⁴⁶⁹ *Исус Христос* је на престоној икони насликан како благосиља десном руком, а у левој држи отворену књигу на којој је исписан текст: „ПРІІДІТЕ КО МНѢ ВСІ ТРЪЖДАЮЩІ СѦ ОН ОБРЕМЕНЕННІИ, И ЯЗЪ СПОКЮ ВЪ, ВОЗМІТЕ НГО МОЕ НА СЕБЕ, ИИ Я СЪНТЕСА ѿ МЕНЕ, АКО

⁴⁶⁸ А. Костић, *Иконостас Димитрија Посниковића у цркви Светиої пророка Илије у Михајловцу*, Смедеревски зборник, бр.4, Смедерево 2013, 174, 177.

⁴⁶⁹ М. Тимотијевић, *Црква Светиої Георгија у Темишвару*, 106-107.

КРОТКЪ ЕСМЪ И СМНРЕНЪ СЕРДЦЕМЪ И ОБРАЩЕТЕ ПОКОЙ ДЪШНИМЪ“(Матеј, гл.в.ст.мг). Обучен је у плави хитон, пребачен преко једног рамена, и ружичаст химатион. Нимб око његове главе изведен је у виду светлосних зрака. Ово решење познато је још у барокној уметности, када га је на иконостасу цркве Светог Георгија у Темишвару насликао Георгије Нешковић.⁴⁷⁰ У полемици о православности, покренутој осамдесетих година деветнаестог века, поводом рада Ђорђа Крстића за нишку Саборну цркву, било је покренуто и питање светлосног нимба. Принцип сликања светлости уместо нимба заступао је Михаило Валтровић. Он је истицао да је светлост која исијава из фигуре светитеља назнака божанског у његовој личности.⁴⁷¹ Позадину Христове фигуре чине тамни зелено-плави тонови, дати у контрасту са светлошћу која исијава из ње. У доњем десном углу налази се монограм Живка Југовића.

На престоној икони *Богородице са малим Христосом*, Богородица је представљена како у наручју држи малог Христа. Она је обучена у ружичасту мафорион и плави химатион, док је мали Христос у светлој хаљини приказан како десном руком благосиља. Цела фигура Богородице зрачи светлошћу, а у облацима око ње лебде четири херувима, по два са сваке стране. Позадина иконе је дата у смеђим тоновима, чиме је додатно истакнут светли лик Богородице. Сликари ове иконе је Стеван Тодоровић чији се потпис налази у њеном доњем десном углу. Иконографско решење Богородице окружене облацима, са светлосном мандорлом уместо нимба, прихваћено је и примењивано још у српском барокном сликарству осамнаестог века.⁴⁷² Стеван Тодоровић, је неколико пута применио овакво иконографско решење на иконостасима које је сликао. Тако је, на престоној икони Богородице са малим Христосом, у капели преноса моштију Светог Оца Николаја у Осјеку, користио исти начин моделовања Богородичине фигуре и исти третман позадине са облацима и анђелима који се крију иза њих.⁴⁷³ Обрада

⁴⁷⁰ *Исѣо*, 107.

⁴⁷¹ М. Валтровић, *Православности у данашњем црквеном живопису у Србији*, Београд 1886, 14-19.

⁴⁷² М. Тимотијевић, *Црква Светиої Георгија у Темишвару*, 107.

⁴⁷³ В. Грујић, *Каѣалої*, у: *Сѣван Тодоровић*, прир. Н. Кусовац- М. Врбашки- В. Грујић- В. Краут, Београд 2002, 216.

Богородичине фигуре која зрачи светлошћу, али са нешто сведенијом позадином, без облака и анђела, присутна је и на Тодоровићевим иконостасима у Смедеревској Паланци (1892-1903)⁴⁷⁴ и капели Гедеопа Дунђерског у Сентомашу.⁴⁷⁵

Свети Јован Крститељ је на престоној икони представљен како стоји крај реке Јордан, док се у даљини назире пустињски пејсаж. Окренут је полудесно, погледа упртог у земљу. Десну руку је спустио на груди, док се левом ослања на дугачки штап који се завршава крстом. Обучен је у смеђи мелот од камиље длаке. Приказан је као човек изнуреног аскетског лика, обрастао у браду и дугу косу, у моменту контемплације, управо онако како је његов лик био окарактерисан у руском и српском богословљу с краја деветнаестог и почетка двадесетог века.⁴⁷⁶ Пејсаж у другом плану иконе, са реком и пустињом у даљини, насликан је са доста пажње и идилично, у финим прелазима боја, тако да оставља утисак раног јутра или сутона. Овакво иконографско решење представе Светог Јована Претече, са пејсажом у позадини, било је често на иконостасима цркава у Кнежевини и Краљевини Србији. Иконографски предложак са јасно дефинисаним пејсажом који чине Јордан и пустиња у позадини, често је на својим иконама, попут оних на иконостасима у Орашцу, Милошевцу и Пожаревцу, примењивао Никола Марковић.⁴⁷⁷ Престона икона *Свети Јован Претече* на лозовичком иконостасу рад је Живка Југовића, о чему сведочи сигнатура у доњем десном углу: „Ж. Југовић 1893.“

На престоној икони са представом *Светих апостола Петра и Павла*, патрони храма су приказани у стојећем ставу, у полупрофилу, један покрај другог, благо окренути на десну страну и погледа упртих у небо. Свети Петар у рукама држи цркву, а Свети Павле отворену књигу. Обојица су приказани као мушкарци средње доби, са дугом црном косом и брадом, обучени у хитоне. Хитон Светог Петра је зелене, а Светог Павла црвене боје. Њихове фигуре су смештене у пејсаж чији се обриси и брда у даљини једва назире,

⁴⁷⁴ Исто, 211.

⁴⁷⁵ Исто, 204.

⁴⁷⁶ *Пути Христов, с руској од Петра Миливојевића*, Весник Српске цркве I, Београд 1904, 66.

⁴⁷⁷ Т. Вићентић, *Црква Вазнесења Христовој у Орашцу*, Аранђеловац 2010, 88.

док је небо дато у прелазима од јарко црвене до тамно плаве, што алудира на сутон или зору. Икона није сигнирана, али се према иконографском решењу, које је у српску нововековну уметност увео Ђорђе Крстић, сасвим сигурно може приписати овом уметнику.⁴⁷⁸ Своје образложење за такво иконографско решење Крстић је дао нешто касније, поводом израде икона за Чуруг.⁴⁷⁹ Као узор послужила му је представа са улазне капије манастира Жиче, која му је била доступна захваљујући цртежу Михаила Валтровића.⁴⁸⁰ Идеја Ђорђа Крстића била је да светитеље прикаже у духу православља и по узору на српску средњовековну иконографију. Свети Петар је насликан као оснивач хришћанске цркве, како у рукама држи модел цркве, симбол свог узвишеног задатка, а Свети Павле као настављач Христове науке, са посланицама у рукама које на то указују.⁴⁸¹ Осим у Лозовику, оваку иконографску представу Светог Петра и Павла Крстић је применио још једино у Чуругу. Ово иконографско решење није више понављано у оквиру српске црквене уметности тог доба.

На царским дверима лозовичког иконостаса приказана је композиција *Благовести*, решена према устаљеној нововековној иконографији. Свети архангел Гаврило приказан је на северном пољу како стоји на облаку, у гесту обраћања Богородици. У левој руци држи крин, а десном показује на небо. Позадина фигуре је дата у тамносмеђим тоновима. Богородица је насликана у ентеријеру, у молитвеном ставу са прекрштеним рукама на грудима, како клечи испред налоња на коме је отворени молитвеник. На њу пада зрак светлости у чијем врху је голуб раширених крила, симбол Светог Духа. Позадина ове фигуре је такође дата у смеђим тоновима. Иконографско решење Благовести примењено на лозовичком иконостасу следило је устаљену нововековну иконографију прихваћену у српском сликарству у осамнаестом веку.

⁴⁷⁸ О атрибуцији ове иконе Ђ. Крстићу видети: Н. Кусовац, *Ђорђе Крстић*, 205; Јовановић, *Ђока Миловановић*, 43.

⁴⁷⁹ Видети: Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 147.

⁴⁸⁰ *Истио*, 146.

⁴⁸¹ *Истио*, 147.

На северним дверима лозовичког иконостаса приказан је *Свѣйи арханіел Михаило*, у стојећем ставу, као младић у ратничкој опреми. У десној руци носи сребрни штит, а у левој огњени мач. На оклопу на грудима му је Свевидеће око. Представа Светог архангела Михаила је идеализована у складу са тумачењима у српској богословској литератури с краја деветнаестог века која је, истичући лепоту његовог младог лика, наглашавала да она значи доброту, љубав и спремност архангела да људима помаже у добру.⁴⁸² Позадина фигуре је дата у тамносмеђим тоновима, а у њеном доњем десном углу су иницијали Петра Раносовића: „ПР“. Иконографски тип архангела Михаила примењен на лозовичком иконостасу води порекло из српске барокне уметности осамнаестог века, где је он приказиван са мачем и штитом као предводник небеске војске која побеђује зло, симболишући милитантну цркву која тријумфује над јересима и шизмама.⁴⁸³ Овакво иконографско решење је било често примењивано на иконостасима осликаваним у црквама на територији Кнежевине и Краљевине Србије, о чему сведоче бројни примери попут оних у црквама у Штубику, Раваници, Јабуковцу, Церовцу, Коларима, Великом Градишту,⁴⁸⁴ или Богатићу⁴⁸⁵.

На јужним дверима је фигура *Свѣйіоі архиѣакона Сѣефана*, који је, према нововековној иконографији, представљен као младић у одежди архиѣакона. Леву руку је спустио на груди, а у десној руци држи сребрну кадионицу. Позадина фигуре је дата у тамносмеђим тоновима. Икона није сигнирана, али је највероватније дело Петра Раносовића.

Изнад царских двери налази се *Тајна вечера* уобличена према иконографији присутној у српској барокној уметности осамнаестог века, која је своје узоримале у графичким предлошцима илустрованих Библија.⁴⁸⁶ Сцена је смештена у унутрашњост гостионице. У центру композиције је Христос, док су око њега дванаесторица апостола. Христос држи леву руку на хлебу, а десну

⁴⁸² Митрополит Михало, *Наука љавославне хришћанске вере*, Београд 1883, 115.

⁴⁸³ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 310.

⁴⁸⁴ Н. Макуљевић, *Црква Свѣйіоі Арханіела Гаврила у Великом Градишту*, 186.

⁴⁸⁵ Ј. Пјевац, *Иконостас и зидно сликарство храма Рођења Бојородице у Бојатићу*, Музеум 11, Шабац 2010, 269.

⁴⁸⁶ *Исїо*, 394.

је подигао и њоме благосиља. Овакво иконографско решење реконструише догађај описан у јеванђељима, током којег је Христос у руке узео хлеб, подигао очи на горе, захвалио се, благословио и благодарио Богу. Тај иконографски модел, у којем је одабран моменат из Тајне вечере када се приноси хлеб, а не вино, указује на актуелност овог чина у полемикама православних и католика о квасном и бесквасном хлебу, што је утицало и на начин обављања Евхаристичке. Према православном учењу се током Евхаристичке користи квасни хлеб, што је у композицији *Тајне вечере* на лозовичком иконостасу било наглашено приказом „подигнутог“, односно квасног хлеба који се налази под руком Исуса Христа.⁴⁸⁷ Тиме је ова композиција истицала, поред евхаристичног значења, и догматске карактеристике важне у полемикама са неправославним црквама и јасно, визуелним средствима, остваривала аргумент за правилност и историјску исправност централног литургијског чина у православној цркви.⁴⁸⁸ Исто иконографско решење применили су и Стеван Тодоровић на иконостасу цркве у Богатићу⁴⁸⁹ и Настас Стефановић на иконостасу нове цркве у Вреоцима.⁴⁹⁰

Поља изнад бочних двери нису имала програмски стандардизовано решење током деветнаестог века, те су се у њима налазили садржаји који су могли да се односе како на литургијски програм, тако и на личности и догађаје из националне црквене историје. У складу са тим, на лозовичком иконостасу је изнад северних двери икона са представом *Свете мајке Анђелине*. Она је била једна од најзначајнијих националних светитељки у деветнаестом веку.⁴⁹¹ Њен култ настао је средином шеснаестог века, када су написани њено житије и служба, а касније, током осамнаестог века култу се придодаје и владарски аспект.⁴⁹² Значај

⁴⁸⁷ Н. Макуљевић, *Црква Светиої Архангела Гаврила у Великом Градишћу*, 107.

⁴⁸⁸ Исто, 108.

⁴⁸⁹ Ј. Пјевац, *нав. дело*, 269.

⁴⁹⁰ Н. Ђокић, А. Костић Ђекић, З. Антонијевић, *Црква и парохијски животи у селу Вреоци*, Лазаревац 2017, 92.

⁴⁹¹ Видети: М. Тимотијевић, *Од светишних до историјских хероја – култи светих десјотих Бранковића у XIX веку*, у: *Култи на Балкану II*, Крагујевац 2002, 125-135.

⁴⁹² О култу Свете мајке Ангелине: Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 152-155; М. Тимотијевић, *Од светишних до*

вере у идеологији национализма условио је снажан култ националних светитеља и светитељки током деветнаестог века, те се лик деспотице Ангелине често јавља у црквеном сликарству тог периода.⁴⁹³ На лозовичком иконостасу Света мати Ангелина је приказана како седи на клупи, са отвореном књигом на коленима. Покрај ње је бокал, а позадину чини просторија чији су зидови испуњени иконама. Посебан допринос иконографији Свете деспотице Ангелине дао је Стеван Тодоровић, који ју је осим у Лозовику, насликао и на иконостасу цркве Светог Николе на Новом гробљу.⁴⁹⁴ По његовим предлозима, Милија Марковић је насликао њен лик у живопису манастира Букова. Свету мајку Ангелину приказали су и Ђорђе Крстић на иконостасу у Чуругу,⁴⁹⁵ као и Урош Предић на иконостасу у Бечеју.⁴⁹⁶ Иконографско решење представе коју је Ђорђе Крстић урадио за чурушки иконостас врло је слично оном у Лозовику.

Изнад јужних двери налази се икона са сценом *Свети Никола враћа вид Стефану Дечанском*. У средишту композиције је приказан Стефан Дечански како седи на престолу, док му Свети Никола прилази обучен у архијерејску одежду. У другом плану су архијереј и чтеци са свећама који стоје испред иконостаса са престоним иконама Христоса и Светог Јована Претече. Сцена повратка вида Светом Стефану Дечанском је често представљана изнад бочних двери иконостаса у српским црквама деветнаестог века.⁴⁹⁷ Посебан допринос њеној иконографији дао је Димитрије Аврамовић који ју је први пут насликао у српском нововековном сликарству, на надверју јужних бочних двери Саборне цркве у Београду.⁴⁹⁸ Тада

историјских хероја: *Култ светих десјотиа Бранковића у XIX веку*, у: *Култ Светих на Балкану II*, Лицеум 7, Крагујевац 2002, 113-144.

⁴⁹³ Видети: Н. Макуљевић, *Умјетност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006, 101, 117.

⁴⁹⁴ 205.

⁴⁹⁵ Н. Кусовац, *Сликарь Ђорђе Крстић 1851-1907*, 140.

⁴⁹⁶ М. Јовановић, *Урош Предић*, Нови Сад 1998, 97.

⁴⁹⁷ Видети: Н. Макуљевић, *Средњовековне теме у српском црквеном сликарству XIX века*, у: *Поствизантијска уметност на Балкану*, I том, ЗЛУМС 32-33, Нови Сад 2003 (193-211), 207-209.

⁴⁹⁸ Б. Вујовић, *Саборна црква у Београду*, 88-90.

успостављено иконографско решење даље је разрадио Стеван Тодоровић и често га понављао у програмима иконостаса које је радио, попут оних у Топчидеру, Вазнесењској цркви, Идвору, Белегишу, Глоговцу, Горњем Товарнику, али и у зидном сликарству цркве у Опову.⁴⁹⁹ Национално-морализаторски карактер ове сцене на иконостасима у Кнежевини и Краљевини Србији почивао је на тумачењима тог догађаја у оквиру актуелне проповедничке праксе.⁵⁰⁰

Горњу зону лозовичког иконостаса чини седам икона. Централна, уједно и највећа, је икона са представом *Васкрсења Христјовој*. Јужно од ње су приказане сцене *Вазнесења*, *Силаска Светјој Духа на ајосјоле* и *Кршјенења*, а северено *Рођења*, *Срејјења* и *Ваведенења Бојородице*.

Васкрсење Христјово је на лозовичком иконостасу решено према иконографском моделу примењиваном у црквеном сликарству крајем деветнаестог века. У центру композиције доминира Христос, који васкрсава из гроба уклесаног у стени. Он је обасјан светлошћу која је уједно и најснажнији светлосни извор на слици. Обавијен је белим платном, а ране на његовом телу, десном бедру, ногама и длану окренутом посматрачу, су видљиве. У предњем левом углу је анђео који клечи пред Христовом фигуром. Са супротне стране је приказан војник, леђима окренут Христу, са подигнутом десницом у висини лица којом се заклања од светла којим зрачи васкрсли Христос. У позадини је Гологота са три крста. Овај иконографски вид Васкрсења је био заснован на археолошким реконструкцијама библијског догађаја, у којима је истицано да је Христов гроб био уклесан у стени.⁵⁰¹ Слично иконографско решење је Ђорђе Крстић извео 1897. године за иконостас цркве у Чуругу,⁵⁰² па се на основу стилских и иконографских карактеристика икона на лозовичком иконостасу може приписати управо њему.⁵⁰³

⁴⁹⁹ В. Грујић, *нав. дело*, 195-216.

⁵⁰⁰ Д. Медаковић, *Кулји Сјефана Дечанској и Сјерија*, Београд 1991, 55-61; Н. Макуљевић, *Средњовековне шеме у српском црквеном сликарству XIX века*, 208; А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији*, 293.

⁵⁰¹ Н. Макуљевић, *Црква Светјој арханјела Гаврила у Великом Градишћу*, 187.

⁵⁰² М. Коларић, *Ђорђе Крстић*, 52.

⁵⁰³ Видети, Н. Кусовац, *Ђорђе Крстић*, 51; М. Јовановић, *Ђока Миловановић*, 43.

Иконографија *Вазнесења* следи нововековне обрасце представљања овог догађаја. У центру композиције је Христос у плавом хитону и светлоружичастом химатиону, приказан како се раширених руку вазноси на небо. Његова фигура је у мандорли од беличастих облака, а око главе има нимб. Десно и лево, у дну композиције, приказани су апостоли у различитим позама, погледа упртих ка вазнелом Христу, док је Богородица смештена између њих, у средишту доњег дела сцене.⁵⁰⁴ Апостоли су обучени у беле хаљине и плаве огртаче, а Богородица у плаву доњу и црвену горњу хаљину. Присуство Богородице приликом Христовог вазнесења не помиње се у јеванђељима, али се она, у сликарству новог века, слика међу апостолима као симболична представа цркве. У српском барокном сликарству се такође приказује, али тако да не гледа у вазнелог Христа, него да само својим присуством сведочи о истинитости догађаја.⁵⁰⁵ На лозовичкој представи *Вазнесења*, Богородица гледа у Христа. То показује тежњу сликара да реалистично прикаже догађај, сликајући је као и апостоле, као учесника догађаја. Позадину слике чини идеализовани пустињски пејзаж дат у светлим тоновима, са брижљиво обрађеним детаљима.

Представа *Силасака Светиога Духа на ајосиоле* на лозовичком иконостасу приказана је према нововековној иконографији.⁵⁰⁶ У средишту композиције, као њен идејни фокус, налази се Богородица као слика еклезије на коју се спустила мудрост Светог Духа, оличена у голубу приказном у врху композиције. Око Богородице су постављене фигуре апостола у различитим позама. Читав догађај се одвија у ентеријеру, на шта указују лукови који носе полуобличасте сводове у горњем делу, и степениште у доњем делу композиције. Ову икону насликао је Ђорђе Миловановић, који је оставио свој потпис доле десно, црвеном бојом. Он је као иконографски предложак користио решење *Силаска Светиога Духа на ајосиоле* које је 1838. године израдио Јохан Фридрих Овербек, један од најзначајнијих

⁵⁰⁴ Упореди: М. Тимотијевић, *Иконографија великих йразника у срјској барокној умейносји*, ЗЛУМС 25, Нови Сад 1989, 114-116; Н. Макуљевић, *Црква Светиога Арханјела Гаврила у Великом Градишћу*, 125.

⁵⁰⁵ М. Тимотијевић, *Иконографија Великих йразника у срјској барокној умейносји*, 114.

⁵⁰⁶ Исто, 117-118.

представника сликара Назарена, а графички репродуковао Келер из Диселдорфа.⁵⁰⁷ За разлику од Овербекове представе, на Миловановићевом решењу у Лозовику нема пламених језичака изнад фигура апостола.

Представа *Крштења Христјовој* на лозовичком иконостасу насликана је према уобичајеном нововековном решењу.⁵⁰⁸ Приказан је тренутак када Свети Јован Крститељ крштава Христа, док он стоји у Јордану, у води до колена, обавијен белом перизомом, руку склопљених у молитвеном ставу и главе спуштене ка Светом Јовану. Свети Јован Крститељ, обучен у плави огртач, стоји на стени и десном руком крштава Христа, док у левој држи штап са крстом на врху. Иза Христове фигуре су три мушкарца, од којих је један нагнут према Исусу и држи убрус. Са неба се спушта светлост која потиче од Светог Духа приказаног у виду голуба у врху композиције. Приказивање голуба Светог Духа на овој сцени је неизоставни део иконографије и по православном деветнаестовековном тумачењу представља знак помирења човека са Богом.⁵⁰⁹ На представи *Крштења* на лозовичком иконостасу недостаје лик Бога Оца, који је као део Свете Тројице обавезно сликан на овој представи током осамнаестог и деветнаестог века.⁵¹⁰ У српском црквеном сликарству се ова сцена крајем деветнаестог века слика без представе Бога Оца о чему сведоче и иконографска решења која примењују Настас Стефановић на иконостасу цркве у Великом Градишту⁵¹¹ и Никола Марковић на иконостасу цркве у Орашцу.⁵¹²

⁵⁰⁷ <http://www.maryevans.com>, Overbeck, engraved by Keller of Dusseldorf, Picture No 10053873.

⁵⁰⁸ М. Тимотијевић, *Иконографија Великих њразника у српској барокној уметности*, 103-107; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 406-408; Н. Макуљевић, *Црква Светиој Арханіела Гаврила у Великом Градишту*, 188.

⁵⁰⁹ Митрополит Михаило, *Пасијирска њоученија њправославним христјјјанима на све недеље и њразнике њреко јодине*, 411.

⁵¹⁰ М. Тимотијевић, *Иконографија Великих њразника у српској барокној уметности*, 104.

⁵¹¹ Н. Макуљевић, *Црква Светиој Арханіела Гаврила у Великом Градишту*, 188.

⁵¹² Т. Вићентић, *нав. дело*, 93.

Рођење Христово је на лозовичком иконостасу приказано у виду поклоњења пастира, према иконографском решењу уобичајеном у нововековној уметности.⁵¹³ У левом углу је новорођени Христос у наручју Богородице, а иза њих Јосиф представљен као заштитник своје породице. Два пастира, приказана у првом плану, у десном углу композиције, пала су на колена у знак поштовања према Христосу Младенцу, којег им Богородица показује благо откривајући његове пелене. Сцена није смештена у пећину, већ је чине архитектонске кулисе античке грађевине оличене у стубу иза Богородичине фигуре и степеницама на којима стоји. У другом плану слике су пастири у пољу којима анђео јавља радосну вест. Такво иконографско решење представља варијанту врло сличну оној из Каролсфелдове илустроване Библије, која је аутору сцене на лозовичком иконостасу могла послужити као предложак.⁵¹⁴

На представи *Сређења Христовој*, поштујући иконографију овог празника формирану у српском барокном сликарству осамнаестог века, приказан је тренутак увођења малог Христоса у храм. На композицији су насликани Богородица, Јосиф, пророчица Ана и старац Симеон који, у центру композиције, држи малог Исуса.⁵¹⁵ Симеон је насликан као старац дуге седе косе и браде, у светлој одежди, у тренутку када од Богородице, која се налази са његове леве стране, прима Христоса. У другом плану је Јосиф, приказан између Богородице и старца Симеона. Пророчица Ана је са десне Симеонове стране, обучена у окер хаљину и црвени огртач, приказана како гледа у дете Христа. Сцена је смештена у ентеријер храма, који је дат у тамносмеђим тоновима и само назначен кроз лукове, сводове и слепу нишу иза фигура у првом плану. Овако сажето иконографско решење, у којем су представљени само главни носиоци јеванђеоске приче – старац Симеон, пророчица Ана,

⁵¹³ М. Тимотијевић, *Иконографија Великих ђразника у српској барокној уметности*, 97-101.

⁵¹⁴ Сцена Рођења Христовог у Каролсфелдовој (*Julius Schnorr von Carolsfeld*) Библији дата је као поклоњење мудраца, али је распоред фигура, њихова гестикулација и обрада архитектонских кулиса врло слична представи у Лозовику.

⁵¹⁵ М. Тимотијевић, *Иконографија Великих ђразника у српској барокној уметности*, 102.

Богородица, Христос Младенац и Јосиф,⁵¹⁶ даје Ђорђе Крстић на иконостасу у цркви у Чуругу. На основу стилских карактеристика и велике сличности у начину обраде фигура, њихових гестова и колористичких решења драперија, представа *Сређења* на лозовичком иконостасу се са великом сигурношћу може приписати Ђорђу Крстићу.

У реду празничних икона на лозовичком иконостасу је и представа *Ваведења Богородице*. На њој је приказан тренутак у којем првосвештеник Захарија прихвата Богородицу на вратима храма. На врху степеница, испред самог улаза у храм који је наглашен белим витким стубовима са позлаћеним капителима, стоји Захарија, одевен у светлу првосвештеничку одежду, са благо раширеним рукама, и дочекује Богородицу. Она је приказана као девојчица, у црвеној хаљини са плавим огртачем. Једина има ореол, чиме је наглашена њена светост у односу на остале актере догађаја. У другом плану су приказани Богородичини родитељи, Јоаким и Ана, и девојчица са свећом која клечи у подножју степеница храма. Иконографија ове сцене почива на нововековним решењима.⁵¹⁷ У српској деветнаестовековној уметности, сцена *Ваведења* решавана је двојако: као тренутак када Богородица стиже до врха степеница, као што је то случај у Лозовику, Великом Градишту,⁵¹⁸ Милошевцу и Орашцу,⁵¹⁹ или у моменту док се спрема да крене уз степенице ка Захарији, као на иконостасима у Аранђеловцу и Свилајнцу.⁵²⁰ Иконографско решење Ваведења Богородице у српском деветнаестовековном сликарству варирало је и у зависности од броја фигура које су учествовале у догађају. Тај број је могао бити сведен само на главне актере, Богородицу, Захарију, Ану и Јоакима, или проширен фигурама девојака са свећама које прате Богородицу, као

⁵¹⁶ Упоредити: Митрополит Михаило, *Црквено бојословие*, 187-188.

⁵¹⁷ М.Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, 122-124.

⁵¹⁸ Упоредити: Н. Макуљевић, *Црква Светиої Арханїела Гаврила у Великом Градишћу*, 228.

⁵¹⁹ Т. Вићентић, *нав. дело*, 91.

⁵²⁰ Исто.

што је то било случај са представом на иконостасу у Лозовику и цркви у Великом Градишту.⁵²¹

Лозовички иконостас цркве Светих апостола Петра и Павла се, према уобичајеној програмској концепцији православних иконостаса, завршава *Крстом са Распећем*. На странама крста су два овална медаљона у којима су насликани *Богородица* и *Свети Јован Богослов*. Поред ова два, налазе се још два медаљона са представама *пророка Мојсија* и *Исаије*.

Иконостас као отворена структура

Сликани програм иконостасне преграде нове цркве Светих апостола Петра и Павла у Лозовику уобличен је према литургијским потребама прожетим симболичким, морално-дидактичким и националним елементима који су били у складу са црквеном праксом на територији Кнежевине и Краљевине Србије у деветнаестом веку.

У литургијском ритуалу су важно место заузимале престоне иконе *Христоса* и *Богородице*, пред којима је свештеник током богослужења упућивао молитве. Царске двери са представом *Благовести* имале су, поред литургијске, и симболичку улогу која је почивала на истицању Христове инкарнације у теологији спасења.⁵²² Представе *јеванђелиста* у парапету додатно су истицале ово значење програма царских двери, јер су управо они били сведоци Христове инкарнације, његове жртве и искупитељске улоге. Та линија се настављала по вертикали иконостаса представом *Тајне вечере* изнад царских двери, која је означавала јеванђеоско установљење Евхаристије. У *Црквеном бојословљу*, објављеном 1860. године, митрополит Михаило Јовановић је, одређујући програмско решење иконостаса, између осталог истакао да над царским дверима увек треба сликати Тајну вечеру која је приказ оног што се у олтару одвија.⁵²³ Инкорпорирање ове представе у програмска решења иконостаса на тлу Кнежевине и Краљевине Србије, па тако и у програм лозовичког иконостаса, било је директно условљено

⁵²¹ Н. Макуљевић, *Црква Светиої Арханіела Гаврила у Великом Градишту*, 188.

⁵²² Исто, 190.

⁵²³ Михаило Јовановић, *Црквено бојословие*, 26.

литургијским ритуалом и његовим евхаристичним карактером. Представа Тајне вечере имала је и догматски карактер. У полемикама вођеним између протестантских теолошких мислилаца, негирало се јеванђеоско установљење Евхаристије. Истовремено је, у оквиру полемика између источне и западне цркве, Тајна вечера указивала на питање евхаристичног хлеба, те је њено представљање на иконостасима током деветнаестог века, као и њено иконографско решење, са догматског становишта било од велике важности за српску православну цркву.⁵²⁴

Сотериолошки и есхатолошки контекст програма лозовичког иконостаса наставља се по централној вертикали представом *Христјовој Васкрсења* и *Крстјом са Расјећем* на врху иконостаса. Програмско решење централног поља друге зоне, са представом *Васкрсења Христјовој*, одговарало је пракси која се развијала у српском црквеном сликарству деветнаестог века. Она је почивала на историјском богословљу, које је као централни чин хришћанске историје истицало управо Васкрсење.⁵²⁵ У проповедима деветнаестог века, Васкрсење је тумачено као необориви доказ Христове божанске природе, доказ победе над смрћу и залог уласка читавог људског рода у вечни живот.⁵²⁶ У складу са оваквим тумачењима, постављање Васкрсења у средиште сликаног програма иконостаса указивало је на иконостас као на видљивог носиоца славе Божје.

Сцене Великих празника које у другој зони лозовичког иконостаса окружују представу *Васкрења Христјовој* представљале су значајан сегмент програмског решења иконостаса у Србији деветнаестог века. Празници одабрани у Лозовику били су најпоштованији догађаји црквене историје, који су у себи носили вишеструка симболична значења зависна од актуелне проповедничке праксе.⁵²⁷ Њихово ликовно решење је морало да одговара тумачењима заступљеним у проповедима, али и

⁵²⁴ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 393-394.

⁵²⁵ Н. Макуљевић, *Црква Светјој Арханјела Гаврила у Великом Градишћу*, 191.

⁵²⁶ *Исјо*, 191; Д. Димитријевић, *Беседа на Ускрс*, у: *Весник Српске цркве* III, Београд 1901, 256.

⁵²⁷ О одабиру и ликовном формулисању Великих празника у складу са проповедничком праксом деветнаестог века у Србији видети: Н. Макуљевић, *Црква Светјој Арханјела Гаврила у Великом Градишћу*, 191-192.

савременим знањима о прошлости цркве.⁵²⁸ Посматрач је тако стицао визуелну слику догађаја, која је одговарала историјским сазнањима, док се његово тумачење кретало у оквирима проповедничке праксе. Како је проповедник у тумачењу Великих празника истицао морални став цркве према актуелним питањима, његова проповед и догматска учења о јеванђеоским догађајима конституисали су свест верника о значењу сцена Великих празника на иконостасу.⁵²⁹ Тако је у оквиру својих проповеди митрополит Михаило Јовановић Велике празнике тумачио као оне којима се прославља Исусово „пребивање на земљи у стању тела“ и оне којима се слави његова божанска природа.⁵³⁰ Истичући значај сваког Великог празника понаособ, тумачио их је у контексту икономије спасења истичући верницима моралну поуку о потреби и начинима спасења душе. Тако је Вазнесење Христово било повод за поуку верних о потреби узношења њихових срца ка небу кроз молитве,⁵³¹ док је Рођење Христово тумачено као радосни празник из ког проистичу други празници „као из извора други потоци“.⁵³² Слична тумачења Великих празника дао је и епископ шабачки Гаврило Поповић, повезујући их у својим проповедима са морално-дидактичком поруком вернима.⁵³³

Важан аспект црквеног живота у Србији деветнаестог века био је државни карактер вере, што је условило појаву националне тематике у конституисању програма иконостаса. Тако су на лозовичком иконостасу, у пољима изнад северних и јужних двери чији ликовни програм није био литургијски условљен, своје место нашле представе *Свете маји Анелине* и *Свети Никола враћа вид Стефану Дечанском*. Национално-морализаторски карактер ових

⁵²⁸ Упоредити: М. Тимотијевић, *Религиозно сликарство као историјска истина, Саопштења XXXIV*, Београд 2002, 361-387.

⁵²⁹ Н. Макуљевић, *Црква Светиој Архангела Гаврила у Великом Градишту*, 191-192.

⁵³⁰ М. Јовановић, *Пасхирска поуčenja православнимъ християнима на све неделѣ и празнике преко године*, Београд 1860, 473.

⁵³¹ Н. Макуљевић, *Црква Светиој Архангела Гаврила у Великом Градишту*, 31-32.

⁵³² М. Јовановић, *Црквено бојословје*, 178.

⁵³³ А. Илић, *Духовне беседе Гаврила Поповића владике шабачкој*, Београд 1911, 15-27, 31-35, 83-95, 144-160.

сцена, као и њихова порука, почивали су на савременим тумачењима присутним у проповедничкој пракси деветнаестог века.

Ликовна поетика иконостаса

Успешност преношења сложених морално-дидактичких и симболичких порука које је иконостас у себи носио била је условљена ликовном поетиком икона. Поетика лозовичког иконостаса била је формулисана у складу са општим карактеристикама ликовног изражавања на крају деветнаестог века, као и са индивидуалним особеностима рада сваког уметника, базираним на академским правилима центара у којима су школовани.

Рад на иконостасу у Лозовику окупио је сликаре који су углавном следили концепције историјског црквеног сликарства, у оквиру којег је религиозна слика посматрана као историјска истина.⁵³⁴

Схватање религиозног сликарства као носиоца историјске истине почивало је на историјском богословљу деветнаестог века, које је подразумевало истористички однос према тумачењу библијског текста.⁵³⁵ Проповедништво засновано на тумачењу библијских догађаја као историјске истине, у деветнаестом веку је одликовала наглашена тежња за јасноћом и једноставношћу, што су идеали на којима је почивало религиозно сликарство тог периода. Тако је основни задатак сликара био да аутентично представи библијски догађај и његове актере, на једноставан и свим верницима схватљив начин.⁵³⁶ У естетском и идеолошком смислу, прихваћена уметничка форма приказивања историјске истине била је идеалистички реализам.⁵³⁷ У приказивању библијске историје тражила се помоћ у узорима, посебно илустрованим Библијама које су у ту сврху издаване. У српском сликарству су, већ од прве половине деветнаестог века, присутне илустроване Библије попут

⁵³⁴ Видети: М. Тимотијевић, *Религиозно сликарство као историјска истина*, у: *Саопштења XXXIV*, Београд 2002, 361-387.

⁵³⁵ *Истио*, 362-369.

⁵³⁶ *Истио*, 377.

⁵³⁷ *Истио*, 373.

„Die Bibel in Bildern“ Јулијуса Шнор фон Каролсфелда из 1860. године и „Die heilige Schrift – Altes und Neues Testament“ Гистава Дореа из 1868. године.⁵³⁸ Општа употреба предлога почивала је на идеји о заједничком историјском хришћанском наслеђу православне и католичке цркве, а тиме и на његовом ликовном приказивању. Пошто библијска представа није требало да исказује догматска учења појединих цркава, него истините историјске догађаје, теоријски није постојала разлика између православне и католичке слике. У том смислу ни избор узора није био конфесионално условљен.⁵³⁹ Зато су они најчешће потицали из места у којима су се уметници школовали.

Историјске концепције религиозне слике, међу сликарима лозовичког иконостаса, најдоследније је применио Стеван Тодоровић. Он је, уједно, био и најзначајнији представник овог модела црквеног сликарства у Србији током друге половине деветнаестог века. Такве сликарске концепције Тодоровић је прихватио још у доба студија, учећи сликарство у Бечу током шесте деценије деветнаестог века, код Валдмилера и Карла Рала. Рал је учествовао у сликању зидних слика за православну грчку цркву на Флајшмарку у Бечу, где је морао да усклади захтеве везане за православни иконопис и академска правила, са чиме је свакако био упознат и Стеван Тодоровић.⁵⁴⁰ После студија у Бечу и боравка у Минхену, на Тодоровићев сликарски развој значајан утицај остварила су студијска путовања по Италији.⁵⁴¹ Формулацију икона преузимао је у великој мери од сликара Назарена, попут Фридриха Овербека, Јулијуса Шнора фон Каролсфелда и Јозефа Фириха. Њихова ликовна решења, која су током деветнаестог века представљала велики узор религиозном сликарству, Тодоровић је прихватао и често преносио на своја платна.⁵⁴² Свој допринос у оквиру црквеног сликарства, дао је формулисањем црквених

⁵³⁸ М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма: 1848-1878*, Нови Сад 1976, 112.

⁵³⁹ М. Тимотијевић, *Религиозно сликарство као историјска истина*, у: *Саопштења XXXIV*, Београд 2002, 375.

⁵⁴⁰ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 150.

⁵⁴¹ *Истио*, 150.

⁵⁴² *Истио*, 152.

историјских композиција.⁵⁴³ На лозовичком иконостасу, њему се може приписати икона *Свети Никола враћа вид Свјетлану Дечанском*. На основама истористичког религиозног сликарства, сликању оваквих сцена из националне историје приступао је са свешћу о реконструисању аутентичног амбијента и актера догађаја, као и њихове одеће за шта је користио и своје познавање српског средњовековног наслеђа и историје.

Концепције историјског модела црквеног сликарства на лозовичком иконостасу су следили и Димитрије Андрејевић, као и Петар Раносовић и Ђорђе Миловановић, саобразивши их ликовном језику усвојеном у центрима свог школовања.

Од историјског модела се на лозовичком иконостасу јасно издвајала поетика Ђорђа Крстића, која је почивала на симболистичком схватању религиозног сликарства. Школовање на минхенској Академији извршило је пресудан утицај на Крстићев приступ сликарству, у смеру прихватања симболистичке концепције слике.⁵⁴⁴ По повратку у Србију, на захтев краљице Наталије Обреновић обишао је Србију сликајући важне топове у националној идеологији. У том периоду, између 1881. и 1883. године, срео се са средњовековним живописом који је на њега оставио јак утисак и имао пресудан утицај на уобличавање његовог црквеног сликарства.⁵⁴⁵ Познанство са Михаилом Валтровићем је такође допринело другачијем схватању религиозне слике.⁵⁴⁶ На основу сликарских концепција прихваћених током школовања и под утицајем Валтровића и његовог односа према српском средњовековном наслеђу, Крстић је створио религиозну слику која је носилац симболистичких концепција. Задатак религиозног сликарства више није био приказивање историјске, него духовне истине, а савремени језик усвојен школовањем на Академији овде је искоришћен у служби реализовања те идеје. Није се тежило илустрацији одређеног историјског догађаја, него приказивању

⁵⁴³ Н. Макуљевић, *Средњовековне теме у српском црквеном сликарству XIX века*, 201-209.

⁵⁴⁴ М. Коларић, *Ђорђе Крстић*, 5-9.

⁵⁴⁵ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 143.

⁵⁴⁶ *Исто*, 143.

његовог симболичног значења.⁵⁴⁷ У реализовању својих схватања религиозне слике Крстић није преузимао готове сликарске обрасце, већ је сваки иконографски проблем формулисао у складу са својим начелима, задржавајући савремени језик. Користио је средњовековне ликовне предлошке и тада већ публиковану ерминију Дионисија из Фурне.⁵⁴⁸ Примена средњовековних предлога на лозовичком иконостасу је најочитија на престоној икони патрона храма, *Свѣѣих аѣосѣола Пеѣѣра и Павла*. Одступајући од нововековне праксе сликања Светог Петра са кључевима и Светог Павла са мачем у руци, што је тумачио као католичку формулацију, сликар се окренуо узору из средњег века. Као узор му је послужила представа са улазне капије манастира Жиче, која му је захваљујући Валтровићевом цртежу била доступна.⁵⁴⁹ Крстићевом раду на иконостасу лозовичке цркве, посебно престоној икони патрона храма, била је упућена критика чланова Комисије надлежне за преглед иконостаса, и то посебно од стране представника цркве. То показује у којој мери је његов рад био стран представницима цркве који су се залагали за преношење образаца из Русије, где су се углавном школовали, и којима је много ближе било схватање иконе као носиоца историјске истине засновано на православном историјском богословљу и идеалистичком реализму.⁵⁵⁰

На иконама које је за лозовички иконостас радио Живко Југовић приметни су елементи еклектичке академске слике која носи у себи раносимболистички карактер.⁵⁵¹ Овакве концепције религиозне слике Југовић је прихватио студирајући у више ликовних центара, попут Кијева, Москве, Венеције, Рима, Фиренце и Минхена, где је био у прилици да се упозна са актуелним дешавањима у црквеном сликарству осме деценије деветнаестог века. Његови радови на лозовичком иконостасу говоре да је он углавном прихватао актуелна академска решења. Школовање у више центара условило је еклектичност његовог рада.

⁵⁴⁷ М. Тимотијевић, *Религиозно сликарство као историјска истина*, 387.

⁵⁴⁸ Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, 146.

⁵⁴⁹ *Истио*, 146-147.

⁵⁵⁰ *Истио*, 57.

⁵⁵¹ *Истио*, 182.

Иконографска решења највероватније је преузео у Русији, док је концепцију иконе могао да прихвати у Италији или у Минхену.⁵⁵²

На лозовичком иконостасу, у целини гледано, представљена су кретања српског црквеног сликарства у последњој деценији деветнаестог века, почевши од академских концепција религиозне слике, схватане као историјске истине које су црквеним властима и њиховом укусу највише одговарале, преко еkleктичних приступа, до симболистичких концепција. Формулисана у складу са општим карактеристикама ликовног изражавања тог доба, лозовичка иконостасна преграда носи и печат индивидуалних особености рада појединих уметника, међу којима се најочитије издваја рад Ђорђа Крстића.

*
* *

Висока иконостасна преграда нове цркве Светих апостола Петра и Павла у Лозовику представља комплексно и значајно дело, и визуелно и програмски. Конципиран у духу неокласицизма, са колористичким решењем у виду имитације мермера, својом поетиком величајности иконостас је утицао на репрезентативност читавог ентеријера храма. Његова сложена симболичка, литургичка, дидактичка и национална значења чинила су његов јединствен лик. Функционисао је попут огледала, као целина отворене структуре која је нудила широку скалу тумачења, одређену просторним и временским ознакама, као и актуелном проповедничком праксом.

По својим обележјима, програм лозовичког иконостаса карактеристичан је за време његовог настанка и црквени живот Србије на крају деветнаестог века. Ликовна поетика овог иконостаса, коју одликују општа кретања црквеног сликарства с краја деветнаестог века, чињеница да је на њему радило више еминентних уметничких имена, као и уочљиве особености њиховог појединачног рада, чине лозовички иконостас јединственим и значајним примером сакралне уметничке праксе Србије у деветнаестом веку.

⁵⁵² *Истио*, 182.



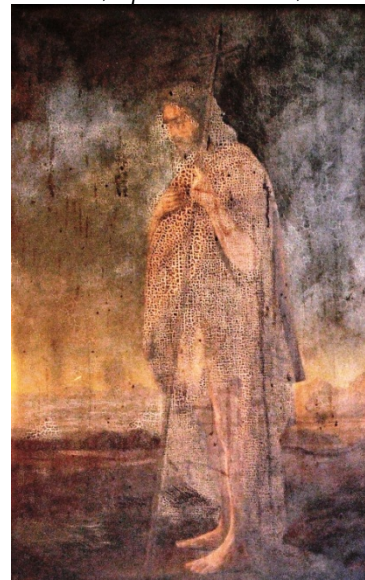
Сл. 30 С. Тодоровић, Бојородица, иресијона икона, 1893 .



Сл. 31 Ђ. Крстић, Свети аписјоли Пејтар и Павле, иресијона икона, 1893.



Сл. 32 Ж. Јујовић, Исус Христос, иресијона икона, 1893.



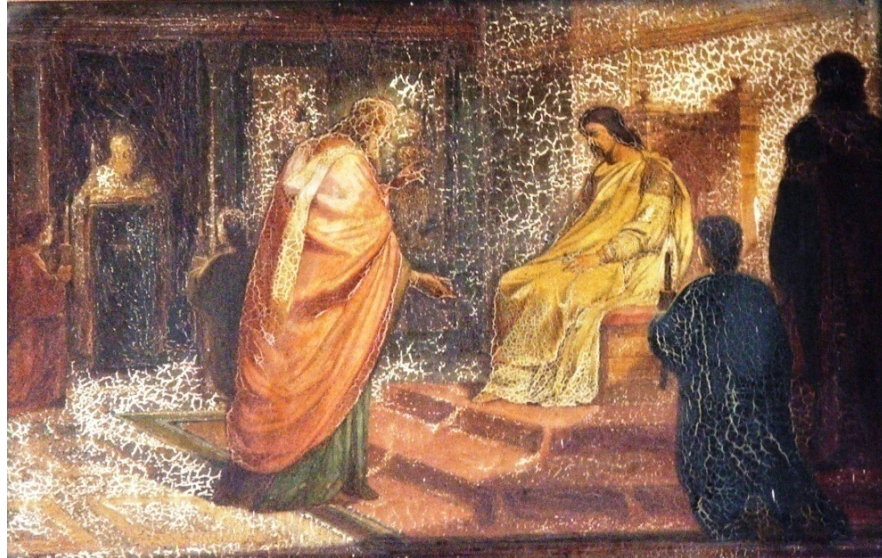
Сл. 33 Ж. Јујовић, Свети Јован Крстићел, иресијона икона, 1893.



Сл. 34 Ж. Јујовић, Јеванђелистѣ Лука
икона у соклу, 1893



Сл. 35 Ж. Јујовић, Јеванђелистѣ Матѣј,
икона у соклу, 1893.



Сл. 36 С. Тодоровић, Свeйи Никола враћа вид Стeфану Дечанском, икона изнад јужних двери, 1893.



Сл 37. С. Тодоровић, Свeйи мајици Ангeлино. икона изнад јужних двери, 1893.



Сл. 38 Ђ.Миловановић, Силазак Св. Духа на айосћоле, йразнична зона иконосћаса, 1893, слика лево

Сл. 39 Ј.Ф.Овербек, Силазак Св. Духа на айосћоле, 1838, слика десно



Сл. 40 Ж. Јуіовић, Вазнесење Христiво, iразнична зона иконостiаса, 1893.



Сл. 41 Ђ. Крсћић, Срећене Господње, иразнична зона иконостаја, 1893.



Сл. 42 Ђорђе Миловановић (?), Рођење Христово, иразнична зона иконостаја 1893.



Сл.43 Ђ. Крсћић, Васкрсење Христово, иразнична зона иконостаја, 1893.



Сл. 44 Ђ. Крсћић, Ваведење Бојородичино иразнична зона иконостаја, 1893.

ЗИДНО СЛИКАРСТВО (1990-1999)

Зидно сликарство нове цркве Светих апостола Петра и Павла настајало је у периоду од 1990. до 1999. године и рад је сликара Зорана Гребенаровића. Оно је реализовано у складу са актуелном богословском мисли, потребама и укусом црквених власти, као и захтевима приложника. Примењен је традиционални, средњовековни принцип покривања свих зидова храма живописом распоређеним по зонама. На тематски програм живописа утицала су архитектонска структура цркве, топографска симболика, богослужбена намена простора, као и савремена богословска мисао.

Сликара зидног сликарства, Зоран Гребенаровић,⁵⁵³ рођен је у Лесковцу 1952. године. Студије сликарства завршио је на Факултету ликовних уметности у Београду 1981. године, након чега, 1982. године одлази у Њујорк на даље усавршавање. Након повратка из Њујорка 1986. године, између осталог, почиње да се бави и црквеним сликарством. У домену сакралне уметности, поред живописа лозовичког храма, Гребенаровић је 1987. године радио живопис резиденцијалне капеле митрополита новограчаничког Иринеја (Ковачевића) у Либертвилу – Чикаго, а затим 1989. године и живопис у трпезарији Светог Вартоломеја и Варнаве у Великој Плани. У сарадњи са Јеленом Пилетић и Дејаном Марковићем 2007. године ради на осликавању цркве Успења Пресвете Богородице у Имотском, у Хрватској. Наставивши сарадњу са Јеленом Пилетић 2008. године осликава храм Рођења Пресвете Богородице у манастиру Драговић (у Далматинској епархији), а 2010. године и храм Четрдесетдва новомученика момишићка у Подгорици, у Црној Гори.⁵⁵⁴ Члан је истакнутих уметничких удружења – УЛУС-а од 1982. и ЛАДЕ од 2012. године.

Зидно сликарство олтарског простора

Олтар лозовичке цркве је, као најважније место у унутрашњем простору храма, понео уобичајен садржај сликаних

⁵⁵³ О Зорану Гребенаровићу: И. Суботић, Л. Мереник, *Просјерансјиво (у)вида, Зоран Гребенаровић*, Београд 2012.

⁵⁵⁴ Исто, 147-150.

представа. У најнижој зони је поворка црквених великодостојника приказана у композицији поклоњење Агнецу, а у горњем појасу Причешће апостола. У ниши протезиса представљена је допојасна фигура Христоса који крвари из рана, а у ниши ђаконикона Свети ђакони. У полукалоти олтарске апсиде је Богородица Оранта окружена анђелима.

Како је већ поменуто, у најнижој зони олтара насликана је Служба архијереја. Око Христоса Агнеца у удубљењу прозора олтарске апсиде, приказани су Свети Василије Велики и Свети Јован Златоусти обучени у архијерејске одежде са развијеним исписаним свицима у рукама. Између њих и испод Агнеца је, у ниши горњег места, Христос Велики архијереј, који благосиља обема рукама. До њега су Свети Арсеније Сремац и Николај Жички у архијерејским одежама. Први је приказан у северној подпрозорској ниши, а други у јужној. Од Светих Василија Великог и Јована Златоустог креће се поворка архијереја међу којима су, северно Свети Григорије Богослов, Свети Јован Милостиви и Свети Сава, а јужно Свети Николај Мириклијски, Свети Кирил Алкесандријски и Свети Атанасије. Легитимитет црквене организације потврђен је приказивањем Светог Саве, Светог Арсенија и Светог Николаја Жичког у поворци архијереја.

Изнад Службе Свете литургије је Причешће апостола, подељено на два дела. На северној страни је Христос за трпезом са балдахиним, који даје хлеб апостолима док му прилазе у поворци предвођеној Светим Петром. С јужне стране је Христос за трпезом, који даје вино апостолима предвођеним Светим Павлом.

У полукалоти олтарске апсиде приказана је стојећа фигура Богородице као Оранта, окружена анђелима.

У ниши протезиса је насликан Христос који крвари из рана. Приказан је допојасно, са крстом иза леђа. Ова представа је програмски везана за простор у којем се налази, имајући у виду да се у овом делу олтара од средњег века јављају композиције везане за симболички чин Христове смрти који се ту одвија током литургије.⁵⁵⁵ У ниши северног зида олтара, покрај нише протезиса,

⁵⁵⁵ Видети: М. Марковић, *Прилози истраживању уједињавања канона Велике субоје на иконографију*, ЗРВИ 37, Београд 1998, 174-176.; М. Радујко, *Койорин*, магистарски рад, Филозофски факултет Београд 1995, 123-126.

насликани су Свети ђакони и Свети столпници. На источном зиду су Свети ђакони Пармен и Никанор, на северном Свети столпници Симеон и Данило, а на западном Свети ђакон Тихон и Свети пророк Авакум.

У ниши ђаконикона су на источном зиду насликани архиђакон Стефан и ђакон Филип, на јужном Свети Симеон Млађи Столпник и Свети Алимпије Столпник, а на западном ђакони Никанор и Прохор.

Одабир сцена у олтару и њихов распоред у цркви Светих апостола Петра и Павла у Лозовику, следили су средњовековну традицију осликавања најсветијег простора храма. Представе Богородице Оранте, Причешћа апостола и Службе свете литургије су биле уобичајене у сликарству олтара, почевши од деветог века, па кроз читав средњи век.⁵⁵⁶ Уз Причешће апостола, приказивањем Служења Свете литургије, створено је језгро литургијских тема олтарског простора. Причешћем апостола истицана је Христова улога у установљењу Евхаристије. Он, који је на Тајној вечери понудио ученицима своје тело и крв у виду хлеба и вина, непрекидно на свакој литургији даје искупитељску жртву људима. Исказивање установљења и трајања Евхаристије, преко Причешћа апостола и Служења литургије, редовно је коришћено у средњовековном сликарству.⁵⁵⁷

Пошто се програм апсиде, па и других делова олтара, вишеструко преплиће са литургијом, природно је да је ту насликан велики број фигура Светих епископа и ђакона чије само присуство подвлачи основну функцију тог простора.

Богородица Оранта у полукалоти олтарске апсиде следи иконографске предлошке четрнаестог века. Њено присуство у живопису олтарског простора уобичајено је од деветог века, али је избор њених иконографских типова био слободан.⁵⁵⁸ Представом Богородице на овом месту, истакнута је њена улога у оваплоћењу

⁵⁵⁶ Б. Тодић, *Сѣпаро Најоричане*, Београд 1993, 90.

⁵⁵⁷ *Исѣо*, 90-91.

⁵⁵⁸ Б. Поповић, *Пројрам живописа у олтарском ѣросѣору*, у: *Зидно сликарсѣво манасѣира Дечана, ѣраћа и сѣудије*, ур. В. Ђурић, Београд 1995.

Логоса, као и значај Мајке Божје као земаљске Цркве, која моли за спасење људског рода.⁵⁵⁹

Сликани програм олтара цркве Светих апостола Петра и Павла у Лозовику у основи се надовезује на решења позната у српским средњовековним црквама, на чијим концепцијама је и почивао. Одступања постоје у оној мери у којој је било неопходно прилагодити распоред живописа простору цркве конципираном у деветнаестом веку, што се превасходно односи на представљање Христоса као Великог архијереја у ниши горњег места и Светог Арсенија Сремца и Николаја Жичког у бочним нишама. То, ипак, није нарушавало симболично значење сцене Свете литургије, приказане изнад. У олтару лозовичког храма истакнуте су теме које се односе на литургијску праксу овог простора, а легитимитет српске цркве истакнут је приказивањем Светог Саве у поворци архијереја, као и српских архиепископа Арсенија и Николаја у нишама намењеним за сопрестоле.

Зидно сликарство предолтарског простора

Сликани програм предолтарског простора заузима свод, тријумфални лук, и зидове и полукалите северне и јужне певнице. У своду је приказан Христос у слави окружен јеванђелистима, док је лук осликан медаљонима са представама Адама и Еве и старозаветних пророка који окружују Мандилион. У северној певници су сцене Сусрета Светог Јована Крститеља и Христоса, Усековања главе Светог Јована, као и Свети Козма, Благовести Захарији, Рођење Светог Јована и, у калоти, исподпојасна фигура Светог Јована Крститеља. У јужној певници приказане су Благовести, Сретење, Свети Дамаскин, Рођење Богородице, Ваведење и Богородица Знамења у полукалоти.

Свод предолтарског простора носи представу Христоса у слави. Христа (ЇЇ ЇЇ) у мандорли носе два анђела, док око мандорле тече натпис: „СВЕАТ, СВЕАТ, СВЕАТ ГОСПОД САВАОТ ПУНО ЈЕ НЕБО И ЗЕМАЉА СЛАВЕ ТВОЈЕ.“ Северно су Свети јеванђелисти Марко (ЇТИ ЈЕВАНЂЕЛИСТ МАРКО) и Лука (ЇТИ ЈЕВАНЂЕЛИСТ ЛУКА), док су на јужној страни Свети јеванђелисти

⁵⁵⁹ Исто, 90.

Матеј (ЋТИ ЈЕВАНЂЕЛИСТ МАТЕЈ) и Јован (ЋТИ ЈЕВАНЂЕЛИСТ ЈОВАН). Свети јеванђелист Марко приказан је како седи за писаћим пултом и у руци држи отворено Јевађеље са исписаним текстом: „ПОЧЕТАК ЈЕВАНЂЕЉА ИСУСА ХРИСТА СИНА БОЖНЕГА.“ Свети јеванђелист Лука седи за штафелајем и слика Богоридичин лик, а сликарски прибор му је на дрвеном пулту. Левом руком придржава затворено Јеванђеље, положено на крило. Свети јеванђелист Матеј приказан је у моменту састављања свог Јеванђеља. На крилу му је отворена неисписана књига, на пулту писарски прибор, док крај његове главе стоји развијен свитак са текстом: „КЊИГА РОДОСЛОВА ИСУСА ХРИСТА СИНА ДАВНДОВА.“ Свети јеванђелист Јован седи за пултом и пише почетне речи свог Јеванђеља: „У ПОЧЕТКУ БИШЕ РЕЧ;“ док у левој руци држи смотан свитак.

У средишту тријумфалног лука налази се Мандилион око кога су медаљони са допојасним представама Адама (ЋТИ ПРАТОЦ АДАМ) и Еве (ЋТИ ПРАМАТИ ЕВА). Адам је насликан као старац седе косе и дуге браде, обучен у смеђ огртач, са палмовом гранчицом у десној руци. Ева је у црвеном огртачу, приказана са дугом седом косом која јој се спушта на рамена и рукама прекрштеним на грудима. До Адама су Свети пророк Мојсије (ЋТИ ПРЉК МОЈСИЈЕ) са таблицама закона и Свети пророк Исаија (ЋТИ ПРЉК ИСАИЈА) са затвореним свитком у рукама. До Еве су Свети пророци Арон (ЋТИ ПРЉК АРОН) и Језекиљ (ЋТИ ПРЉК ЈЕЗЕКИЉ) који држе замотане свитке.

У најнижој зони живописа јужне певнице, на њеном источном зиду, приказан је Христов сусрет са Јованом Претечом. Сцена је сигнирана као: „ОН ЋЕ ВАС КРСТИТИ ДУХОМ СВЕТИМ I ОГЊЕМ“. Христа, који је на левој страни композиције, прате два апостола, док му са супротне стране прилази Свети Јован Крститељ са крстом у руци, обучен у мелот преко кога је пребачен маслинастозелени огртач. Иза Христоса су архитектонске кулисе, док фигуру Светог Јована од Христоса одваја стена која уједно чини и његову позадину.

До ове представе је Усековање главе Светог Јована Крститеља (УСЕКОВАЊЕ ГЛАВЕ ЋТОГ ЈОВАНА). У десном делу композиције је дата обезглављена фигура Светог Јована у стојећем ставу, испред које је посуда са стопом и тек одсеченом главом светитеља. Испред посуде стоји војник обучен у римску одећу, приказан у тренутку када увлачи мач у корице. Покрај фигуре војника, а изнад нише на југозападном зиду певнице, насликана је фигура Саломе која игра и

високо изнад главе носи главу Светог Јована на послужавнику. Испод ње је натпис који се односи на Светог Јована Крститеља и гласи: „покајте се јер се приближи царство небеско.“ Позадину представе чине архитектонске кулисе унутрашњости тамнице у којој се одиграло усековање светитељеве главе.

Испод ове сцене, у малој ниши на југозападном зиду певнице, приказана је стојећа фигура Светог Козме (ЋТІ КОЗМА), са дугом седом брадом, како у руци носи одвијен свитак са исписаним текстом: „достојно је вистину да блаженом зовем тебе Богородицу увек блажену і свебеспекорну матер бога нашега.“

У другој зони живописа јужне певнице, до олтарске преграде, представљене су Благовести Захарији (БЛАГОВЕСТИ ЗАХАРИИНЕ). Захарије је насликан као старац који седи на столици док му анђео, приказан у горњем левом углу, јавља радосне вести. Иза Захарије су две мушке фигуре у разговору. Позадину чине архитектонске кулисе.

До ове представе је Рођење Светог Јована (РОЂЕЊЕ ЋТОГ ЈОВАНА). У средишту композиције Света Јелисавета лежи на кревету, у чијем се подножју налази Свети Захарија који седи на столици и чита. Покрај њега је дадиља са колевком у којој је тек рођени светитељ. Позадину сцене чине архитектонске кулисе које симболизују унутрашњост Захаријиног дома.

У калоти певнице је, на плавој позадини, исподпојасна фигура Јована Крститеља (ЋТІ ЈОВАН КРСТТЕЉ) као Кефалофороса са крилима. Овакво иконографско решење указивало је на анђеоску природу Светог Јована Крститеља.

Живопис северне певнице посвећен је Богородици. У првој зони су, на источном делу зида, приказане Благовести (ЋТЕ БЛАГОВЕСТИ). Богородица је насликана како стоји за пултом на ком је отворена књига са текстом пророка Исаије, коју је у моменту када је примила благе вести читала. Са леве стране јој прилази анђео. Архитектонске кулисе у другом плану симболизују простор Богородичиног дома.

До ове сцене су, у сегменту испод прозора, приказане допојасне фигуре Богородичиних родитеља Јоакима и Ане (ЋТИ ЈОАКИМ И АНА).

У истој зони живописа, на северозападном зиду, је Сретење. На левој страни су Богородица и Јосиф, а на десној старац Симеон који у наручју држи малог Христа. Између њих је сто прекривен

црвеном тканином на коме ће Христос бити обрезаан. Архитектура у позадини означава унутрашњост храма у ком се догађај одвија.

У ниши на северозападном зиду певнице је, као пандан Светом Козми у ниши јужне певнице, приказана стојећа фигура Светог Дамаскина који у руци носи отворени свитак са исписаним текстом: „УМЕСТО СТУБА ОГЊЕНОГА СЊА ПРАВЕДНО СЊЦЕ УМЕСТО МОИСЕЈА ХРИСТОС СПАСЕЊЕ ДУША НАШИХ.“

У другој зони живописа северне певнице је, на источном делу приказано рођење Богородице (РОЂЕЊЕ ПРЕСВЕТЕ БОГОРОДИЦЕ). Света Ана седи у постељи док је дворе слушкиње. Међу архитектонским кулисама које затварају други план сцене је, на прозору у горњем десном углу, приказан Јоаким. У дну композиције две слушкиње припремају воду за тек рођену Богородицу коју једна од њих, повијену, држи у наручју.

У истој зони живописа је, на северозападном зиду, Ваведење (ЋТО ВАВЕДЕЊЕ). Богородица је представљена како, уз пратњу родитеља и једне девице, ступа у храм где је свештеник Захарије, приказан у десном углу композиције, дочекује пружајући јој руке. Архитектонске кулисе у позадини симболизују простор храма у ком се радња одвија.

У калоти је допојасна фигура Богородице (ЊТИ ЂЈА) са широм раширеним рукама, обучена у црвени мофорион. На грудима, у медаљону, има представу Христоса Младенца (ЇЃ ЊЃ), који десном руком благосиља, док у левој носи затворени свитак. Овај иконографски тип познат је као Богородица Знамења.

Програмско решење свода предолтарског простора цркве Светих апостола Петра и Павла у Лозовику почива на схватањима да свод, у подужној грађевини, заузима место куполе. Зато је на њему и реализован програм карактеристичан за куполе цркава осликаваних у четрнаестом веку. Представа Христоса у слави, окруженог јеванђелистима, даје апокалиптични смисао и говори о другом Исусовом доласку. Бог Сведржитељ, који са небеских висина гледа на људе док га носе анђели и непрестаном хвалом славе сви анђеоски чиновни, показивао се и откривао људима најпре преко речи и визија одабраних пророка, а затим кроз своје оваплоћење и боравак на земљи. Јеванђелисти, као сведоци овог оваплоћења,

насликани су са отвореним јеванђељима.⁵⁶⁰ Њихове представе су занимљиве у иконографском смислу. Посебно се истиче Свети Лука, који је приказан као слика Богородицу са дететом, што је својствено иконопису и минијатури позног византијског периода. Таква представа је ретка и јављала се у црквеном сликарству поствизантијског периода. Тај начин приказивања био је карактеристичан за шеснаести век и то пре свега Левант, одакле се представа ширила у православни свет. У српском црквеном сликарству се појавила у хиландарском параклису Светог Јована Претече, који је у другој половини седамнаестог века осликао анонимни грчки сликар.⁵⁶¹

На тему Христовог оваплоћења надовезује се и програм живописа тријумфалног лука. Непосредни доказ оваплоћења су Мандилион насликан у средишту лука, Христови преци по плоти Адам и Ева, као и пророци крај њих, који су наговорили ова догађај.

Сцене насликане у северној певници повезане су са значењем представа на своду предолтарског простора. Ту је насликан Богородичин циклус, који је у вези са слављењем Мајке Божје, али и са отеловљењем Христоса, на шта упућују Свети Дамаскин, Богородичини родитељи и Богородица Знамења као и две сцене Великих празника – Благовести и Сретење. Представе Богородичиних родитеља, Јоакима и Ане, су биле приказиване у близини олтара још од десетог и једанаестог века, да би током тринаестог и четрнаестог века постале опште место византијских тематских програма. Јоаким и Ана су у идејној вези са Богородицом, али постављени близу Благовести и нерукотворених Христових образа, везивали су се за тајну појаве Богочовека. Њихови ликови се тумаче као једна од најава и потврда реалности и припремљености чуда Отеловљења Господњег.⁵⁶² О значају Богородичиних родитеља у припреми Спаситељевог доласка, поред многих других хришћанских писаца, веома садржајно је говорио Свети Јован Дамаскин, чиме се оправдавају његова појава у овом делу живописа и текст на његовом свитку.⁵⁶³ Рођење и Ваведење Богородице

⁵⁶⁰ Б. Тодић, *нав. дело*, 90-91.

⁵⁶¹ З.М.Јовановић, *нав. дело*, 222.

⁵⁶² Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светиої Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 47.

⁵⁶³ Исто, 47.

приказани у северној певници су, као и њено Успење, слављени као три најзначајнија Богородичина празника у православној цркви. Поред истицања култа Мајке Божје, којој је посвећен живопис северне певнице, Рођење и Ваведење су идејно повезани и са Благовестима приказаним у истом простору, чиме се подсећало на непосредну предисторију инкарнације у оквиру јеванђеоске приче и истицала Богородичина улога у Божјем отеловљењу.⁵⁶⁴ Богородица Знамења, приказана на темену полукалите северне певнице, која моли за спасење људског рода, представља симбол оваплоћења Христовог и знамење Логоса и његове Цркве. Након једанаестог и дванаестог века, у време византијских христолошких расправа о оваплоћењу Логоса, овај тип Богородице постао је својеврсна визуелизација учења цркве о оваплоћењу Бога сина.⁵⁶⁵ Представа Богородице на овом месту може се, у вези са композицијом Христоса у слави у своду предолтарског простора, тумачити као саставни део Деизиса употпуњеног представом Светог Јована у полукалоти јужне певнице.

Зидно сликарство наоса

Зидно сликарство у наосу је распоређено по сводовима и зидовима храма. У сводовима и највишим зонама зидова приказане су композиције Великих празника: Рођење Христово, Крштење, Распеће, Вазнесење, Васкрсење, Силазак Светог Духа на апостоле, Преображење, Улазак у Јерусалим и Успење Богородице. Између композиција Великих празника су, у центру сводова наоса, насликана различита лица Свете Тројице – голуб Светог Духа, Света Тројица и Христос Емануил. У највишој зони живописа зидова су, поред појединих Великих празника и сцене везане за патроне храма Свете апостоле Петра и Павла. Представе светитеља распоређене су

⁵⁶⁴ О повезивању Богородичиног Рођења и Ваведења са Христовим Рођењем и осталим Великим празницима и ширем теолошком значењу у средњовековној уметности водити: Д. Војводић, *нав. дело*, 75-76; Б. Тодић, *Грчаница. Сликарство*, Београд-Приштина 1988, 150.

⁵⁶⁵ Г. Бабић - В. Коран - С. Ћирковић, *Синдугеница*, Београд 1986, 64.

по групама у нижим зонама зидова, као и на пиластрима и попречним луковима који раздвајају травеје наоса.

Свод источног травеја, на северној страни има представу Рођења Христовог. У средишту композиције је приказана пећина са Богородицом покрај колевке са Христосом Младенцем, изнад које су во и магарац. Сцена је решена са доста детаља: изнад пећине су хорови анђела који се радују новорођеном Христосу, покрај њих један анђео објављује радосну вест пастирима у крајњем десном делу сцене, док су у дну композиције замишљена Јосифова фигура и две девојке које купају малог Христа. Узори ове композиције су у сликарству четрнаестог века.

У средишту свода је приказан голуб Светог Духа око кога тече натпис: „Ово еє син мое љубљени коєн еє по моеє вољѣ слава на висини богу и на зємљи мир, међу људима добра воља“. Од ове представе се пружају светлосни зарци ка сценама Христовог Рођења и Крштења.

На северној страни свода је Крштење Христово. Приказано је према уобичајеном средњовековном решењу. Христос је представљен како стоји у реци Јордану, међу чијим таласима се назиру рибе. На стеновитој обали иза њега су анђели, док на супротној страни реке стоји Свети Јован Претеча који га крштава. У подножју фигуре Светог Јована налази се дрво покрај којег је положена секира.

Лук који одваја свод источног травеја наоса од предолтарског простора носи медаљоне са попрсјима Светих мученика и Светих апостола. Све фигуре светитеља представљене су на истоветан начин: лица и тела су им благо окренута ка истоку, мученичке крстове држе у десној, а затворена јеванђеља у левој руци. Низ почиње на северној страни текстом: „мученици твои господе, ѹ страдањима своје венце непролазне примице од тебе бога нашега“, а потом следе представе Светог Дионисија Аеропагите (ѿти дѡнисѡеє аерѡпагѡт), Поликарпа Смирнског (ѿти полѡкарп смирнски), Светог апостола Закхеја (ѿти ѡпт закхєј), Светог Јосифа Арматејског (ѿти јѡсѡф арматејски), Светог апостола Варнаве (ѿти ѡпт варнава), Светог архиђакона Стефана (ѿти ѡрхѡѡк стѡфан), Светог Јована брата Божјег (ѿти јѡван брат господѡн), Светог апостола Клеопа (ѿти ѡпт клеѡпа), Светог Никодима (ѿти никѡдим) и Светог Игнатија Богоносца (ѿти игнатѡеє богоносѡц). Низ се

завршава текстом: „апостоли свети молиште милостинога бога да опрштае грехова дарује душама нашим.“

Југоисточни пиластар, на коме почива овај лук, има на источном лицу представе ликова високе српске црквене јерахије: архиепископа српског Максима (ЋТИ архиепископ максим српски), епископа бањалучког Платона (ЋТИ епископ платон бањалучки) и митрополита дабробосанског Петра (ЋТИ митрополит петар дабробосански). На северном лицу овог пиластра насликан је Свети апостол Петар (ЋТИ апт петар), приказан у седећем положају, главе и тела окренутих ка истоку. Десном руком благосиља, док у левој држи затворену књигу. Изнад њега је стојећа фигура Светог апостола Андрије (ЋТИ апт андреја превозљани), који је обучен у светлу доњу хаљину и светлосмеђи огртач, тела благо окренутог ка истоку и са завијеним свитком у рукама. На западној страни југоисточног пиластра су стојеће фигуре Светог Николе (ЋТИ никола), Светог митрополита Јоаникија црногорско-приморског (ЋТИ митрополит јоаникије црногорско приморски) и Светог епископа Саве горњокарловачког (ЋТИ епископ сава горњокарловачки), који је приказан у попрсју.

На источној страни североисточног пиластра налазе се фигуре светих жена. Света штићеница Јелена Љанвић (ЋТА штићо јелена љанвић) и Света мати Ангелина (ЋТА мати ангелина) дате су као пуне фигуре, док је Света мученица Милица (ЋТА мученица милица) приказана у попрсју. На јужној страни овог пиластра, као пандан Светом апостолу Петру, представљен је Свети апостол Павле (ЋТИ апт павле). Приказан је у седећем ставу, окренут ка истоку, како десном руком благосиља, а у левој држи затворену књигу. Изнад Светог Павла је јеванђелист Матеј (ЋТИ јеванђелист матеј) у пуној фигури, окренут ка истоку, са затвореним Јеванђељем у рукама. На западној страни североисточног пиластра је, у најнижој зони живописа, стојећа фигура Свете Параскеве (света великомученица мати параскева), а изнад ње Света Јелена, мајка цара Константина (ЋТА мати јелена) и, у трећој зони, попрсје Свете Анастасије (ЋТА мати анастасија). Иконографија светих мученица је уобичајена за средњовековну уметност, са мученичким крстовима у рукама.

У источном травеју наоса је, у највишој зони живописана северном зиду, у простору изнад прозора и испод северног прислоњеног лука, представа Преобраћења Светог апостола Павла

сигнирана као: „ОБРАЋЕЊЕ САВЛОВО НА ПУТУ ЗА ДАМАСК САВЛЕ, САВЛЕ ЋАШТО МЕ ГОНИШ. Сцена се одвија у пустињском пејсажу. У сегменту неба је Христос са испруженом десницом из које ка Светом Павлу, приказаном како клечи и гледа у Христа, полази зрак светлости. На десној страни је, испред фигуре Светог Павла, његова пратња, док је лево уплашени Павлов коњ. У другом плану су приказане, такође са десне стране, архитектонске кулисе града Дамаска.

Испод ове представе су стојеће фигуре Светог Трифуна (ЋТИ ВЕЛМУЋЕНИК ТРИФУН) са мученичким крстом у десној руци и, са друге стране прозора, Светог Пантелејмона (ЋТИ ВРАУ ПАНТЕЛЕЕМОН), приказаног у уобичајеној средњовековној иконографији са инструментима његове лекарске вештине.

У најнижој зони живописа у којој се сликају стојеће фигуре, око прозора су представљени Свети ратници. Свети Теодор Тирон (ЋТИ ВЕЛМУЋЕНИК ТЕОДОР ТИРОН) и Теодор Стратилат (ЋТИ ВЕЛМУЋЕНИК ТЕОДОР СТРАТИЛАТ) насликани су у стојећем ставу и ратничкој опреми, са мачевима и копљима у рукама. Између њих је, у медаљону испод прозора, представљен сусрет Свете Марије (ЋТА МАРИЈА) и Свете Јелисавете (ЋТА ЈЕЛИСАВЕТА), датих у попорсју.

Јужни зид источног травеја наоса, у лунети коју формира северни прислоњени лук, носи сцену Позивања Светог Петра, сигнирану као „ПРИЗИВАЊЕ ПЕТРОВО“. На десној страни композиције је Христос на обали, приказан у тренутку кад позива Петра који рибари. Испод ове сцене су насликане, око прозора, стојеће фигуре Светих врача Козме и Дамјана, са скалпелима и кутијицама за лекове у рукама, као симболима њихове лекарске вештине. Најнижа зона живописа јужног зида понела је представе Светог Георгија и Светог Димитрија, приказаних у ратничкој одећи.

Лук који одваја источни од средишњег травеја наоса носи медаљоне са попрсјима српских архијереја. Низ почиње текстом на јужној страни који гласи: „ЋТИ СРПСКИ ПРОПОСТИРН И ПАТРИЈАРСН УЋВАРН АПОСТОЛСКИХ ПРЕДАОА ВЛАДИКУ СЪНН ХРИСТА МОАНТЕ ДА НАМ ДАРУЕЕ ВЕЛИКУ МИЛОСТ“, а потом следе попрсја Светог Арсенија III (ЋТИ АРСЕНИЈЕ III ПАТРИЈАРХ СРПСКИ), Светог Спиридона (ЋТИ СПИРИДОН ПАТРИЕАРХ СРПСКИ), Светог Јоаникија (ЋТИ ЈОАНИКИЕЕ ПАТРИЕАРХ СРПСКИ), Светог Данила II (ЋТИ ДАНИЛО II АРХИЋЕПНСКОП СРПСКИ), светог Јевстатија (ЋТИ ЈЕВСТАТИЕЕ АРХИЋЕПНСКОП СРПСКИ), Светог Арсенија I (ЋТИ АРСЕНИЕЕ I АРХИЋЕПНСКОП СРПСКИ), Светог Саве (ЋТИ САВА

Ћрхнѣпнскоп српски), Светог Саве II (ѣтнсава II ырхнѣпнскоп српски), Светог Никодима (ѣтн никодим ырхнѣпнскоп српски), Светог Саве III (ѣтн сава III ырхнѣпнскоп српски), Светог Јакова (ѣтн ѣаков ырхнѣпнскоп српски), Светог Јефрема (ѣтн ѣефрем патрнеарх српски) и Светог Гаврила (ѣтн гаврило патрнеарх српски). Низ се завршава текстом: „српски просветитељи и учитељи добри радници винограда христови молиште за нас љеда своја“.

На северној страни јужног пиластра, на коме почива лук са представама српских архиепископа и патријарха, насликани су Свети апостоли Симон (ѣтн ѣпт симон) и Филип (ѣтн ѣпт филип), један изнад другог, као стојеће фигуре са затвореним јеванђељима у рукама. Као пандан њима, на јужној страни северног пиластра је приказан Свети апостол Вартоломеј (ѣтн ѣпт вартоломее) и изнад њега Свети апостоли Јован и Јаков (ѣтн ѣпт ѣован и ѣаков), као стојеће фигуре.

На северној страни свода средишњег травеја наоса, је Васкрсење Христово представљено као Силазак у Ад, у складу са средњовековном иконографијом. Средиште свода запрема представа Свете Тројице, приказанеу медаљону као старозаветна Тројица, односно Гостољубље Аврамово, а у складу са иконографијом устаљеном у руској црквеној уметности петнаестог века.⁵⁶⁶ На јужном делу свода је Силазак Светог Духа на апостоле.

На северном зиду средишњег травеја наоса, изнад улаза у храм, приказано је Распеће Христово, а на јужном зиду, такође изнад портала, Вазнесење Христово.

Лук који одваја средишњи од западног травеја наоса осликан је медаљонима са попрсјима српских средњовековних владара. Низ почиње на јужној страни текстом: *животиниа своени као анијели на земљи ѣвнанте се ѣтн српски цареви, краљеви, кнезови и деспоти приводећи народ свој богу стога вас молимо молиште за нас љеда своја*“, а наставља се представама Светог кнеза Лазара (ѣтн вел. мученик кнез лазар), Стефана Душана цара српског (стефан дущан цар српски), Светог Милутина (ѣтн вел. мученик милутин краљ српски) и Светог Уроша I (ѣтн урош I краљ српски). Низ је прекинут медаљоном у којем је насликан српски грб у виду двоглавог орла, а затим се наставља представама Светог Владислава краља српског (ѣтн владислав краљ српски), Светог Стефана

⁵⁶⁶ В. Сергејев, *Андреј Рубљов*, Београд 2005, 176-183.

Првовенчаног (ЋТИ СТЕФАН ПРВОВЕНУАНИ), Светог Стефана Дечанског (ЋТИ СТЕФАН КРАЉ ДЕУАНСКИ), Светог Драгутина (ЋТИ ДРАГУТИН КРАЉ СРПСКИ), Светог Уроша V (ЋТИ УРОШ V ЦАР СРПСКИ) и Светог Стефана Високог (ЋТИ СТЕФАН ДЕСПОТ ВИСОКИ). Сви српски владари означени су као свети, обучени у владарске орнате и у рукама носе мученичке крстове. Низ се завршава текстом: „ЦАРСТВО НЕБЕСКО ПРИМНЕСТЕ ЦАРУЕЋИ НА ЗЕМЉИ ПОБОЖНО, ЋТИ СРПСКИ ЦАРЕВИ, КРАЉЕВИ, КНЕЗОВИ И ДЕСПОТИ МОЛИТЕ ЗА НАС ЦАРА СВИХ ДА СПАСИ ДУШЕ НАШЕ. АМИН.“

На северној страни јужног пиластра, на коме почива лук са представама српских владара насликане су, једна изнад друге, стојеће фигуре Светих апостола Томе (ЋТИ АПТ ТОМА) и Јакова (ЋТИ АПТ ЈАКОВ АЛФЕЕВ), а као пандан њима, на јужној страни, стојеће фигуре Светих апостола Матеја (ЋТИ АПТ МАТЕЈА) и Јуде Јаковљевог (ЋТИ АПТ ЈУДА ЈАКОВЉЕВ).

На северној страни свода западног травеја наоса, приказано је Преображење (ПРЕОБРАЖЕЊЕ) изведено према иконографским предлошцима из шеснаестог века.⁵⁶⁷ У средишту свода је Христос Емануил (ЇС ХЋ) у медаљону, а на јужној страни су Цвети (ЦВЕТИ), приказане према иконографији уобичајеној за византијску уметност. Христос, у пратњи апостола, јаше на белом магарцу ка Јерусалиму испред чијих капија га чека народ који му у знак добродошлице на пут баца палмине гранчице и плаштове. За остваривање ове композиције сликар је користио предлошке настале у иконопису шеснаестог века.⁵⁶⁸

На јужном зиду западног травеја наоса, у лунети коју формира прислоњени лук, насликано је Распеће Светог апостола Петра (РАСПЕЋЕ ПЕТРОВО). У средишту композиције је приказан Свети Петар кога на крст прикивају два младића обучена у кратке тунике. У подножју сцене се налазе алати – ашов и мотика, и крај њих плетена корпа са ексерима. Читав догађај се одвија у пустом, брдовитом пејсажу, у чијој позадини је тврђава, насликана у левом углу сцене. Испод ове представе, у другој зони живописа, налазе се стојеће фигуре Светог Антонија (ЋТИ АНТОНИЈЕ) и Светог Максима

⁵⁶⁷ Видети: М. Марковић, *Циклус Великих йразника, у: Зидно сликарсйиво манастира Дечана*, 110.

⁵⁶⁸ Исто, 110-111.

Исповедника (ЋТИ МАКСИМ ИСПОВЕДНИК). У најнижој зони живописа јужног зида западног травеја насликане су стојеће фигуре Светог Сисоја Раваничког (ЋТИ СИСОЈЕ РАВАНИЧКИ) и Светог Григорија Горњачког (ЋТИ ГРИГОРИЈЕ ГОРЊАЧКИ), док су између њих и испод прозора, представљене Огњена Марија (ОГЊЕНА МАРИЈА) и Блага Марија (БЛАГА МАРИЈА), дате у попорсју.

На северном зиду западног травеја наоса, у највишој зони живописа, у лунети коју формира прислоњени лук, представљено је Усековање Светог апостола Павла (УСЕКОВАЊЕ ЋТА ПАВЛА). Сцена се одвија у тамници, а Свети Павле је приказан како клечи, у моменту молитве, док га целат, обучен у римску војничку одећу, повлачи за плашт и замахује мачем. Испод су попрсја Свете Недеље (ЋТА ВЕЛ. МУЧЕНИЦА НЕДЕЉА) и Свете Варваре (ЋТА ВЕЛ. МУЧЕНИЦА ВАРВАРА). У најнижој зони живописа су стојеће фигуре Светог Прохора Пчињског (ЋТИ ПРОХОР ПУЊСКИ) и Светог Василија Острошког (ЋТИ ВАСИЛИЈЕ ОСТРОШКИ).

На западном зиду наоса, на источним површинама стубаца који носе галерију над припратом, приказани су Свети Сава (ЋТИ САВА) и Свети Симеон (ЋТИ СИМЕОН) са моделом манастира Хиландара којег носе између себе на северној страни, односно Свети Кирило (ЋТИ КИРИЛО) и Свети Методије (ЋТИ МЕТОДИЈЕ) на јужној. Изнад стубаца се, на западном зиду, налази Тајна вечера (ПОСЛЕДЊА ВЕЧЕРА) и изнад ње Успење Богородице (УСПЕЊЕ ПРЕСВЕТЕ БОГОРОДИЦЕ). У потрбушју отвора галерије су медаљони са допојасним представама епископа Браничевске епархије. Идући од севера ка југу приказани су епископ Митрофан (ЕПИСКОП МИТРОФАН), епископ Хризостом (ЕПИСКОП ХРИЗОСТОМ), епископ Игнатије (ИГНАТИЈЕ ЕПИСКОП), епископ Сава (ЕПИСКОП САВА) и епископ Венјамин (ЕПИСКОП ВЕНЈАМИН).

*

Велики празници су, као илустрација најважнијих празника хришћанске цркве, заузели највише зоне зидова наоса и сводове носећи у себи симболичка и литургичка значења. Храмовним патронима посвећени су циклуси које чине најзначајније сцене из њиховог живота - одабир да следе Христово учење и страдање за веру - које су свакако имале и морално-дидактички карактер.

У наосу храма Светих апостола Петра и Павла у Лозовику налазе се бројне фигуре светитеља. Приказани као стојеће фигуре

или у попрсјима и медаљонима, светитељски ликови распоређени су по групама.

На пиластрима су насликане стојеће фигуре Светих апостола. Низ оваквих представа почињао је фигурама Светих Петра и Павла, патрона храма, које су приказане на источном пару пиластера. Као наследници Христовог учења, Свети апостоли су утемељили хришћанску црквену организацију и њихово распоређивање на пиластрима, као конструктивним елементима на којима почива црквено здање, имало је своје симболичко оправдање и потицало из распореда живописа средњовековних цркава. Представе апостола на пиластрима повезане су идејно са медаљонима насликаним на потрбушјима лукова који одвајају травеје наоса. Ту су груписане слике Светих апостола, архијереја православне цркве и српских архијереја. Тако је у идејном смислу представа Светог Петра, испред које се налази нови архијерејски трон са иконом Христоса, заједно са медаљонима на потрбушјима лукова, показивала сукцесију свештенства од Христоса, преко апостола и хришћанских архиепископа, до српских црквених поглавара.⁵⁶⁹ Представама српских архиепископа је истицана апостолска традиција српске православне цркве. Тако је у средишту овог низа медаљона било попрсје Светог Саве, оснивача српске аутокефалне цркве.⁵⁷⁰ Српски владари светитељи на луку су симболизовали хармонију између црквених великодостојника и државних поглавара у подизању и трајању Српске православне цркве. Прикази апостола и архијереја, како из читавог православног света, тако и националних, који су укључивали личности почевши од средњег века све до савремених архиепископа Српске православне цркве и Браничевске епархије, носили су и литургијска значења. Да би људи и природа могли да остваре заједницу са Богом Оцем у Христу, неминовно морају да остваре заједницу са апостолима, односно архијерејима, који су началници литургијског сабрања. На тај начин Бог Отац,

⁵⁶⁹ За овакво тумачење распореда фигура Светих апостола видети: В.Ј.Ђурић-С.Ђирковић-В.Кораћ, *Пећка пайиријаршија*, Београд 1990, 216.

⁵⁷⁰ Исто, 216.

посредством Светог Духа, ствара заједницу људи и природе у Христосу, литургијску заједницу као царство Божје.⁵⁷¹

Најистакнутији хришћански Свети ратници, Георгије, Димитрије, Теодор Тирон и Теодор Стратилат, били су мученици по крви. Поред њих су место у програму живописа наоса нашли пустиножитељи, Свети монаси и Свете жене, као мученици савешћу. Тако је, у цркви Светих апостола Петра и Павла, изражена идеја о једнакости великомученичког и монашког подвига за цркву. Она је негована у византијском сликарству још од једанаестог и дванаестог века, а у Србији је посредством Свете Горе била прихваћена у црквеном сликарству средњег века и задржала се све до његовог краја.⁵⁷²

Програм живописа наоса цркве Светих апостола Петра и Павла је, у целини гледано, христоцентричан и са наглашеним есхатолошким смислом библијско-историјских композиција. Такође, избором светитеља чији је култ изузетно поштован у локалној средини и приказивањем савремених црквених великодостојника, живопис наоса цркве Светих апостола Петра и Павла у Лозовику изражава и смисао локалних култова и локалне традиције, као и место и живот самог лозовичког храма у животу Христове Цркве.

Зидно сликарство припрате

Сликани програм припрате чине представе Кушања Христовог, Рајског врта и појединачне фигуре светитеља.

У темену лука пролаза који води из наоса у припрату, приказана је Божја рука са праведницима, цитирана према иконографском решењу из манастира Манасије. Око ње су попрсје Светог Исака (ПРАОТАЦ ИСАК), са северне стране и попрсје Светог Јакова (ПРАОТАЦ ЈАКОВ), са јужне. У зони стојећих фигура је, на јужној страни пролаза, монументална фигура Светог архангела Михаила (АРХАНГЕЛ МИХАИЛО), а на северној фигура архангела Гаврила (АРХАНГЕЛ

⁵⁷¹ Г. Јанићијевић, *Живойисачки радови Академије Српске православне цркве за уметности и конзервацију у епархији Пожаревачко-браничевској*, у: *Живойис* 2, Београд 2008, 201.

⁵⁷² В.Ј. Ђурић-С. Ђирковић-В. Кораћ, *Пећка патиријаршија*, 220.

Гаврило). Постављање Светих архангела уз улаз у храм имало је апотропејску функцију и било је уобичајно у византијском живопису.⁵⁷³ На северној страни источног зида припрате, крај улаза у наос, налази се представа пророка Данила (СЋИ ПРОРОК ДАНИЛО) који стоји на лаву. На јужној страни истог зида је насликан пророк Илија који седи испред пећине док му гавран доноси храну. Иконографија ове сцене понавља решење дато у манастиру Морачи.

На северном зиду припрате налази се представа Кушања Христовог, необично иконографски решена. Тамна фигура Ђавола је представљена с леве стране, а Христосова фигура с десне. Они стоје на раскрсници од које један пут води ка Ђаволу, а један ка Христосу. На путу ка Ђаволу су приказана кола за којима јури полицијска патрола. У позадини се налази савремени град са солитерима, банком, фабриком и касином над којима лете авиони. Сцена носи морално-дидактичку поруку и упућује верника на одабир правог пута, а то је живот у Христосу, у природи онаквој каквом ју је он створио.

На северној страни западног зида, је, до улаза у храм, приказана фигура свештено-мученика Доситеја Исповедника (СЋТИ СВЕШТЕНОМЋ ДОСИТЕЕ ИСПОВЕДНИК). На јужном делу истог зида је пирамидално решена композиција са допојасним представама новомученика Вукашина, Рафаила, Георгија и Бранка. У врху композиције је Вукашин обучен у народно одело, са шајкачом. У рукама држи посуду у којој су одсечене уши и ископане очи, а по ободу посуде исписан је текст: „САМО ТИ ДЕТЕ РАДИ СВОЕ ПОСЛА.“ Допојасне фигуре преостала три мученика, у дну композиције, обучене су у тамну одећу. Изнад портала, у лунети коју формира прислоњени лук, приказна је фигура Христоса Емануила (ЇС ХС) који обема раширеним рукама благосиља. Довратници самог портала украшени су представама зеленог врта са цвећем и по једним дрветом.

На своду припрате је Рајски врт. У средишту се налази расцветало зелено дрво које фланкирају наге фигуре Адама и Еве.

⁵⁷³ О иконографији и значењу представљања архангела у средњевековној уметности, видети: С. Габелић, *Циклус архангела у византијској уметности*, Београд 1991. И у каснијим временима: М.Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 314-315.

Ева у рукама држи букет пољског цвећа, а Адам пастирски штап. Крај Евине фигуре леже лав и лавица, а покрај Адама бик и магарац. Сцена је идилична представа хармоничног живота свих Божјих створења у рајском врту, у који ће отићи сви праведници по другом Христовом доласку.

Програм живописа припрате упућује на тематику Страшног суда и у себи носи вишеструка морално-дидактичка значења и поруке. Сцене попут Кушања Христовог, као и избор светитеља који су се својом вером у Христа и жртвом за њу спасили, упућују верника на одабир правог пута, што је живот у Христосу, којим се кроз саму Цркву достиже Рај приказан у своду припрате.

*
* *

Програм живописа цркве Светих апостола Петра и Павла условљен је архитектонском структуром храма подигнутог у деветнаестом веку, топографском симболиком његових делова, као и њиховом богослужбеном наменом и актуелном богословском мишљу. Распоред живописа лозовичког храма у великој мери следи средњовековну традицију живописања, али и у оквиру тог система постоје одређена одступања. Приметне разлике проистичу из уношења компликоване византине у организам храма грађеног у деветнаестом веку, у сасвим другачијем просторном концепту у односу на куполне црквене грађевине средњег века за које су овакви програми били осмишљени.⁵⁷⁴

Поред ликова и најзначајнијих догађаја из хришћанске историје, главну особеност лозовичког живописа чини специфичан избор светитеља чији су култови посебно поштовани у локалној средини, као и приказивање великог броја средњовековних и савремених архипастира чиме је остварено истицање легитимитета и историјског континуитета Српске православне цркве. Разлози оваквим одступањима лежали су у тежњама да се оствари визуелна

⁵⁷⁴ М. Јовановић, *Српско црквено традиционално и сликарство новије доба*, Београд 2007, 230.

комуникација са савременицима.⁵⁷⁵ Особен избор сцена и њихова иконографска решења у појединим просторима храма следила су савремену богословску мисао.

Ликовна поетика зидног сликарства

Ликовни језик сликарства нове лозовичке цркве Светих апостола Петра и Павла следи ток црквеног сликарства двадесетог века које тежи очувању вредности досегнутих у византијској уметности.⁵⁷⁶

Почеци овог тока, који тежи обнови средњовековне византијске слике, леже у периоду између два светска рата. Њега су обележили покушаји наслеђени из деветнаестог века, чији су циљеви били успостављање чврсте везе са уметношћу средњег века и остваривање српско-византијског и српског стила у црквеном сликарству. Неки догађаји, попут Другог међународног конгреса византолога одржаног у Београду 1927. године и формирања уметничке групе „Зограф“, томе су посебно ишли у прилог.⁵⁷⁷ Конгрес византолога пратиле су веома важне изложбе за презентацију средњовековног наслеђа.⁵⁷⁸ Посебну пажњу је привлачио Гардијски дом у Топчидеру, где је била изложена краљева збирка копија фресака (преко 290) из средњовековних цркава, припреманих као студије за мозаике у цркви-маузолеју на Опленцу. Међу представљеним копијама биле су фреске из Нереза, Ђуђевих Ступова, Студенице, Жиче, Милешеве, Градца, Ариља, Грачанице, Дечана и Пећи.⁵⁷⁹ Однос према византијском и домаћем средњовековном наслеђу успостављен овим друштвеним дешавањима, утврдио је и неке критеријуме и облике који су прихватани и примењивани у српском црквеном сликарству.

На даљи ток црквеног сликарства снажни утицај је имало украшавање Опленачког маузолеја. У зонском, традиционалном,

⁵⁷⁵ Г. Јанићијевић, *Мојући љавци крећуња савремене црквене уметности*, у: Живопис 2, Београд 2008, 78.

⁵⁷⁶ Г. Јанићијевић, *нав. дело*, 77.

⁵⁷⁷ М. Јовановић, *нав. дело*, 189-190.

⁵⁷⁸ Исто, 190.

⁵⁷⁹ Исто, 191.

средњовековном систему декорације, са хоризонталним и вертикалним простирањем приказа личности и догађаја, много је верних, препознатљивих копија из Хиландара, Жиче, Студенице, Милешева, Грачанице, Љубостиње, Леснова, Дечана, Псаче, Нагоричина и Каленића.⁵⁸⁰ Опленачки мозаици, иако еклектични, нису били прост збир копија, већ аутентична ликовна целина удаљена од поједностављеног преузимања средњовековног живописа.⁵⁸¹ Опленец је, као високо и јединствено достигнуће српског црквеног градитељства и сликарства, постао један од снажних узора и смерница црквеном сликарству двадесетог века.

Подједнако као и радови на Опленцу, и формирање групе „Зограф“ је било од пресудног значаја за даље токове црквеног сликарства и његову потпуну преоријентацију ка средњовековним узорима. Основне тезе ове групе су проистицале из уверења да је национална уметност у кризи због зависности од западноевропског сликарства и да је излаз угледање на средњовековну уметност и заснивање националног стила. Група „Зограф“ је тежила и неговању традиционалне средњовековне технике фреске.⁵⁸²

Друштвене и економске прилике пред Други светски рат су пружале услове да се зидним сликама прекрије унутрашњост многих цркава, па су у духу враћања средњовековној традицији живописања сликали Јарослав Кратина, Никодим Бркић, Јустин Мељников, Андреј Биценко, Живко Стојсављевић и многи други.⁵⁸³

Следећи важан моменат у формирању овог тока црквеног сликарства је био градитељски полет који је обележио Српску православну цркву крајем двадесетог века. Он је праћен финансијским могућностима и жељама ктитора и приложника да новоподигнути храмови добију иконостасе и зидно сликарство. Импресиван је број оних који се посвећују живопису и иконопису у

⁵⁸⁰ Исто, 121.

⁵⁸¹ Исто, 122.

⁵⁸² Видети: А. Стојаковић, *Живорад Насијасијевић и друштво Зограф*, Зограф 5, Београд 1974; З.М.Јовановић, *Друштво уметника Зограф*, Београд 1998; Л. Трифуновић, *Стигара и нова уметност*, Зограф 3, Београд 1963, 64-65; М. Јовановић, *нав. дело*, 224-227.

⁵⁸³ М. Јовановић, *нав. дело*, 227-229. Видети: Д. Колунџић, *Црквено сликарство 1920-1970*, Српска православна црква 1920-1970, Београд 1971, 361-394.

различитим техникама, од коришћења нових хемијских материјала и боја, до класичног сликарства, односно мозаика и витража. Не само академски школовани сликари, него и даровити самоуки аматери, оснивају своје радионице и екипе сарадника. Важне су и многобројне уметничке радионице при манастирима, попут Жичке радионице, где се негује усавршавање не само сликарских техника и понављање одређених ликовних предлога, већ се уче и теоријске основе византијског живописа. Посебно је на усмеравање новог црквеног живописа у последњој деценији двадесетог века утицала Академија Српске православне Цркве за уметност и конзервацију, основана у Београду 1993. године. Апсолутну превагу у последњој деценији двадесетог века имају тежње, како наручилаца, тако и сликара, да се понавља, копира и имитира средњовековно црквено сликарство.⁵⁸⁴

У стагнацији тематских и иконографских знања, сликари имају слободу избора која собом носи и стилске особености предлога. Захвата се у све епохе зрелог и позног византијског доба, а о избору пресуђује неретко и лични укус уметника.⁵⁸⁵ Сликари често користе ерминије као изворе ортодоксних образаца,⁵⁸⁶ али постоје и савремени сликарски приручници које неретко консултују.⁵⁸⁷ Суштина савременог живописа лежи у сличности архетипу, а степен подударности зависи од талента уметника. Поред, под утицајем Опленца, стандардизованих предлога из средњовековних споменика осликаваних од тринаестог до петнаестог века, понављају се иконографски цитати из грчког и српског сликарства шеснаестог и седамнаестог века. Тако дела Лонгина, Јована, Георгија Митрофановића, Андрије Раичевића, која су допринела једном од највећих стваралачких периода српске уметности под османском влашћу, заслужују да буду предложена за узор.⁵⁸⁸

Оно што разликује црквено сликарство последње деценије двадесетог века од оног настајалог између два светска рата, јесте

⁵⁸⁴ М. Јовановић, *нав. дело*, 229.

⁵⁸⁵ Исто, 230.

⁵⁸⁶ Исто, 238.

⁵⁸⁷ Видети: Н. Бркић, *Технологија икона*, Београд 1965.

⁵⁸⁸ Исто, 238-239.

његова окренутост упрошћеној вези са средњовековном фреском и иконом. Ова веза почива углавном на слепом копирању, за разлику од међуратног периода када је постојала тежња и да се узор прилагоде потребама. Поред доследног транспонованја средњовековних узора, преко комбиновања и делимичног уношења нових иконографских решења уз поштовање језика византијске уметности, постоје и покушаји потпуног кретања новим путем, за шта изразит пример представља Милић Станковић, позантији као Милић од Мачве.

Што се тиче сликарства нове лозовичке цркве Светих апостола Петра и Павла, може се рећи да његов аутор Зоран Гребенаровић, истовремено користи утврђене средњовековне узор које, или дословце цитира или незнатно мења додајући поједине детаље у нека иконографска решења, али и ствара иконографски потпуно нова решења за неке већ постојеће теме. У избору узора у лозовичком живопису могу се видети цитати фресака из манастира Мораче, Ресаве, Равнице, Жиче, Ариља, Пећи и других. Они су у највећој мери приметни у приказивању појединих Великих празника и фигура попут Светих ратника, Светих врача, затим медаљона са пророцима, сценама у олтару и слично. У живопису лозовичког храма коришћени су и узор из позновизантијског иконописа шеснаестог и седамнаестог века. Одступање од средњовековних иконографских предлога примећује се у појединим детаљима на неким сценама Великих празника, или на сценама посвећеним патронима храма. Потпуно нова иконографска решења Гребенаровић даје приказујући неканонизоване новомученике и сцене као што је Кушање Христово у припрати. Уношење нових иконографских решења која су у потпуности мимо прихваћеног канона византијског живописа, представља експериментисање с тежњом да се оствари једноставна вербално-визуелна комуникација са савременицима.

Хијератичност фигура, истицање главног актера догађаја у први план, неретко и већим димензијама у односу на остале учеснике догађаја, простор слике који карактеришу растућа перспектива и сферност као упечатљива достигнућа византијске уметности, само су неке од карактеристика Гребенаровићевог живописа лозовичке цркве. Томе треба додати једноставност и

сведеност архитектонских кулиса и приказа пејсажа на сценама, као и интензиван колорит.

*

* *

Сликајство цркве Светих апостола Петра и Павла следи опште токове црквеног сликајства који су обележили последњу деценију двадесетог века. Кроз делимично цитирање и поштовање предложака из српских средњовековних манастира, у живопису лозовичког храма су примењена и нека сасвим особена иконографска решења која ово сликајство на својеврстан начин одвајају од токова потпуне копистике карактеристичне за крај двадесетог века.



Сл. 45 З. Гребенаревић, Кушање Христјово, северни зид ђријрајће новој храма Свејих ајосјтола Пејтра и Павла, 1990-1999.



Сл. 46 З. Гребенаревић, Тајна вечера, Усјење Бојородице и ђорјрејћи ейискоја Браничевске ейархије од њеној оснивања 1921. до данас, зајадни зид наоса, 1993-1997.



Сл. 47 3. Гребенаревић, лук са медаљонима српских архијереја, Силазак Светог Духа на ајосћоле и лук са медаљонима српских средњовековних владара, сликарство јужног зида наоса, 1990-1999.



Сл. 48 З. Гребенаровић, Улазак у Јерусалим, лук са медаљонима српских средњевековних владара светитеља, Силазак у Ад, свод наоса, 1990-1999.



Сл. 49 З. Гребенаровић, Обређење Савлово и Пућ за Дамаск, северни зид наоса, 1990-1999.



Сл 50 3. Гребенаревић, Распеће Петрово, јужни зид наоса, 1990-1999.



Сл. 51 3. Гребенаревић, Усековање Светиої аїосїїола Павла, северни зид наоса, 1990-1999.

САКРАЛНА ТОПОГРАФИЈА

Активно функционисање и стаус православне цркве у Србији, током деветнаестог и почетком двадесетог века, утицали су да се и ван простора храма одвија верски живот. То је подразумевало конституисање свести о положају цркве као и топографско устројавање духовног живота, спроведено на основу црквених потреба и локалних карактеристика.⁵⁸⁹

*

Положај цркве у насељу имао је важно место у формирању његовог визуелног идентитета. Једна од првих акција, након ослобођења Србије од Турака, била је урбанизација насеља. У том процесу је цркви, као националној институцији, давано важно место у складу са чим се она или налазила у самом центру насеља, или је око ње временом почињао да се развија центар.⁵⁹⁰ Црква брвнара Светих апостола Петра и Павла у Лозовику је била подигнута на земљишту које се налазило близу једне од важних саобраћајница, Цариградског друма. Око саме цркве постепено се формирало гробље, а 1845. године је подигнута и школа. Просветна улога православне цркве у Србији деветнаестог века утицала је на то да у урбанистичком смислу положај храма одреди и стационирање школских објеката. Због тога је у порти лозовичке цркве брвнаре своје место нашла и зграда школе.⁵⁹¹ Школа и црква формирале су духовно и културно средиште места. Као једине које су нудиле културне и духовне садржаје, дуго су биле основне институције окупљања и активирања становништва села. Бринући о свеукупности сеоског живота, давале су етички ослонац понашању и

⁵⁸⁹ Н. Макуљевић, *Црква Светиої Арханїела Гаврила у Великом Градишћу*, 199.

⁵⁹⁰ Ово је касније и законски регулисано на основу акта из Закона о црквеним власћима који је донет 17. јуна 1863. а који се тицао проблема подизања цркава. Видети: Н. Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији*, 31.

⁵⁹¹ Видети: Н. Макуљевић, *Црква Светиої Арханїела Гаврила у Великом Градишћу*, 202.

одлукама и на тај начин усмеравале и правац развоја места као целине.⁵⁹²

Међутим, центар самог села се, по изградњи цркве брвнаре, не формира у њеној непосредној близини. Он се развија на удаљености од око четири километра, око градске суднице подигнуте 1815. године. Временом се ту формира трговачки и административни центар места. Када је покренута иницијатива за подизање новог храма у Лозовику, као место његове изградње није одабран центар, већ црквена порта која је била довољно велика да на својој површини прими још један храм. Нова црква је по завршетку грађења представљала најистакнутији јавни обејкат у Лозовику захваљујући својим димензијама и својој форми, чиме је давала снажан урбанистички и визуелни печат месту.

*

Значајно место у сакралној топографији Лозовика имало је гробље формирано око цркве брвнаре, непосредно по њеном подизању. Након изградње нове цркве, оно се ширило између два лозовичка храма. Формирање гробља уз манастир или цркву је, још од ранохришћанског периода, постало устаљена пракса, као и сахрањивање важних чланова хришћанске заједнице у самој цркви.⁵⁹³ Та пракса је настављена и током средњег века, а била је присутна и у деветнаестом веку.⁵⁹⁴ Гробља су формирана уз цркве како би умрли хришћани „почивали поред оног места, где су духовно живели и где су примали духовну храну, и да би се они који улазе у цркву сећали својих умрлих и да тиме дође до јасног израза учење о заједници живих и мртвих у Христосу.“⁵⁹⁵ Уз саму олтарску апсиду налази се гроб Илије Хаџи Распоповића, угледног домаћина

⁵⁹² О општим механизмима деловања школе на развој села видети: М. Д. Драгићевић-Шешић, *Очување културног идентитета и колективног сећања села као услов интегралног развоја*, у: *Зборник Мајнице српске за друштвене науке*, бр. 90, Нови Сад 1991, 45-57.

⁵⁹³ Л. Мирковић, *Православна литургија*, 114.

⁵⁹⁴ М. Миловић, *Борачко гробље у Великој Мошћаници*, у: *Саопштења XV*, Београд 1983, (381-389) 381; А. Kostić, *Public monuments in sacred space: memorial tombs as national monuments in 19th century Serbia*, *Acta historiae artis Slovenica* 18/ 1, Ljubljana 2013, стр. 11 – 23.

⁵⁹⁵ Л. Мирковић, *Православна литургија*, 115.

Лозовика, који је поклонио део свог имања цркви, иницирао и потпомагао њену градњу. Тако је гроб функционисао и као место меморије на овог добротинитеља. Састоји се од једноставне камене плоче на којој је као једини украс урезан крст. Натпис на споменику гласи: „Илија Распоповић Адија преминуо 23. маја 1859 гд. доживео 63 године.“ Поред овог споменика се налази још једна ниска надгробна плоча са крстом, сасвим оштећеног записа. Готово уз саму цркву, на њеној северној страни, налази се надгробни споменик са каменом плочом у форми крста. Не зна се коме је споменик припадао, али судећи по месту на коме је смештен, вероватно је у питању био неко од истакнутијих чланова парохијске заједнице или приложник храма. У најнепосреднијој близини цркве постоје надгробни споменици из деветнаестог века, који су припадали различитим члановима породице Хаџић (некад Распоповић). Као потомци најзначајнијег приложника храма, они су наследили, право да буду сахрањени у његовој близини. Међу њима је и гроб лозовичког свештеника Мијајла Хаџића, решен у облику једноставне камене плоче која се завршава крстом на врху. Сачувани надгробни споменици из деветнаестог века, јасно се могу поделити у три групе, различите по форми. Прву и најстарију групу споменика чине они чија надгробна плоча има форму крста. Другу групу чине споменици у виду плоче која се лучно завршава и на чијем врху је крст, најчешће декорисани различитим елементима симболичког хришћанског значења. У трећој групи су споменици у виду једностане правоугаоне плоче, која почива на једноступеном или двоступеном постаменту, а при врху се сужава. Они су по времену настанка најмлађи. Од декоративних елемената симболичког значења се на надгробним плочама могу видети представе путира са исписаним иницијалима Исуса Христа, симбол Свевидећег Божјег ока у троуглу, представе ротирајућег сунца, ставрограма и друге. Међу њима се истиче споменик чија је плоча фланкирана стубићима који носе лунету са разлисталим дрветом у центру, испод чије крошње седи човек и ужива у благодетима хлада. Ова симболична представа је префигурација рајског врта у којем праведнике очекују благодети. Споменик се завршава крстом на коме је приказан распети Христос и око њега исписано „Ис Хс Ника“. Како је запис на надгробној плочи веома оштећен, не може се

разазнати име покојника, али се јасно ишчитава да је у питању био лозовички трговац. Према почетним цифрама године смрти, споменик се поуздано датира у деветнаести век. У комплексу лозовичког гробља још један споменик завређује пажњу својим обликом. Његову базу чини камење поређано једно на друго, а на самом врху налази се крст.

Гробља су морала бити ограђена како би била сачувана од сваке злоупотребе, што је био случај и са лозовичким гробљем.⁵⁹⁶ О уређењу и одржавању гробља бринула је црква. Тако је митрополит Петар Јовановић 1843. године расписао разглас да се сва гробља заграде како их не би скрнавиле животиње, као и да се јасно означене великим дрвеним крстом са представом Христовог распећа која је требало да буде обојена у тамноцрвену боју.⁵⁹⁷

*

У разматрању сакралне топографије Лозовика важно место заузима проблем односа два храма током времена. Крајем деветнаестог века, све верске потребе мештана Лозовика и Сараораца задовољавала је новосаграђена црква Светих апостола Петра и Павла. Црква брвнара је већ почела да пропада и била недовољна да прими све вернике, па је одмах по изградњи нове цркве изгубила своју литургијску функцију. Овакав пример односа ове две цркве није био изузетак крајем деветнаестог и почетком двадесетог века. У већини места у којима су постојале цркве брвнаре, по изградњи нових храмова оне би запустеле и тако пропадале до потпуног урушавања. Ако би и опстајале као објекти, у већини случајева су губиле своју литургијску функцију. Такав је био случај и са црквама брвнарама у селу Врби код Краљева, Чукојевцу, Мрсаћу и Тавнику.⁵⁹⁸

⁵⁹⁶ *Исјо*, 115.

⁵⁹⁷ Видети: *О уређењу и одржавању гробља*, у: *Уредбе и прописи митрополије Београдске 1835-1856*, прир. З. Ранковић, М. Лазић, Пожаревац (Епархија браничевска), 2010, 144.

⁵⁹⁸ Упоредити: И. Гвозденовић, *Религијска улога, функција и стање црква брвнара у Краљевачкој општини*, у: *Гласник Етнографског музеја у Београду*, бр 69, Београд 2005, 47-76; И. М. Здравковић, *Архитектура црква брвнара у НР. Србији*, у: *Музеји V*, Београд 1950, 176-177.

Црква брвнара у селу Лозовику је била лишена своје литургијске функције због лошег стања. То је трајало све до обнове између два светска рата, када у њој почиње да се служи у току зиме из практичних разлога. Наиме, црква брвнара је била довољно топла, како због материјала од ког је грађена, тако и због својих димензија. Такав однос према лозовичким храмовима задржан је током читавог двадесетог века.⁵⁹⁹ Данас се литургија врши редовно у време летњег периода у новој цркви Светих апостола Петра и Павла, а верници који присуствују служби неретко после ње одлазе и у цркву брвнару како би упалили свеће. У току зиме, се углавном служи у цркви брвнари.

Један од важних елемената сакралне топографије Лозовика биле су и локације везане за верско деловање, као што су литијски записи. Запис је свето дрво које је табуисано, тако да га нико није смео сећи ни ломити док се само не осуши, а ни након тога није употребљивано у свакодневне сврхе. Записи су обично били окићени тканином и цвећем, а око њих су обављане симболичке радње: благосиљање, молитва и кађење. На запису је урезан крст, који се након обављене молитве преливао вином и сваке године урезивањем обнављао. Око записа је читава поворка обилазила три пута.⁶⁰⁰ У Лозовику се налазило неколико записа. Литије су кретале од цркве Београдском улицом до Задруге, преко пута цркве, где се обилазио први запис. Настављало се Београдском улицом до Долске мале где се налазио други запис, а затим су се у Бугар мали обилазила два записа. Потом се обилазио запис у Ћупезанској мали, одакле се поворка враћала у цркву где је у порти обилажен последњи запис. Литије се у Лозовику не одржавају од 2002. године.

Један од важних елемената деловања цркве у простору и времену је било и прослављање црквене славе. Оно је мењало визуелни идентитет места, а у себи је, поред религијских, носило и друштвене компоненте. Лозовик као црквену славу слави Петровдан, 12. јул. Она је у прошлости обележавана масовним окупљањем народа, које је започињало литургијом. Након службе је

⁵⁹⁹ Како о томе нема писаних извора, тумачења односа две цркве у двадесетом веку заснивају се на сведочењима лозовичких свештеника који су ову праксу наслеђивали по свом доласку на парохију.

⁶⁰⁰ Исто, 99.

организовано велико славље у порти. Тај скуп је називан сабором и трајао је од јутра до вечери. Данас се црквена слава обележава свечано, после чега се народ окупља у порти на сабору, где се смешта шатра и тезге са разним производима. И у прошлости и данас, оваква окупљања имају друштвену и религијску функцију. На тим скуповима обављали су се послови важни за појединце и ширу сеоску заједницу, као што су били договори о куповини и продаји добара, венчањима и другим пословима, што је све спадало у домен друштвених оквира. Религијска функција у прослављању црквене славе лежи у самој слави као битном црквеном празнику.⁶⁰¹

*
* *

Јавно деловање два лозовичка храма и њихов међусобни однос који се мењао током времена утицали су на формирање сакралне топографије места. Урабанистички положај храмова у насељу условио је и локације места која су била важна за верско деловање попут гробља, литијских записа и школе.

⁶⁰¹ Исто, 99.



Сл. 52 Црква брвнара и нова црква Светијих апостола Петра и Павла у Лозовику



Сл. 53 Сјени лијетијски зајис у црквеној њорји



Сл. 54 Стјаро гробље у Њорђи

ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Село Лозовик, смештено у Моравској долини, недалеко од Смедерева, током деветнаестог века припадало је Смедеревском округу, Подунавском срезу и Београдској митрополији. Парохијски живот места био је формиран већ 1831. године подизањем цркве брвнаре, која је тада служила за потребе три села, Лозовика, Сараораца и Голобока.

Црква брвнара Светих апостола Петра и Павла у Лозовику је настала у промењеним друштвеним, културним и политичким условима који су обележили Србију у првој половини деветнаестог века, у време владавине кнеза Милоша Обреновића. Према својим архитектонским концепцијама и уређењу унутрашњег простора, ова црква је наставила праксу присутну на ширем простору Балкана у осамнаестом и деветнаестом веку. Тако се она у потпуности уклопила у токове грађења цркава који су били карактеристични за Кнежевину Србију тридесетих година деветнаестог века, посебно у мањим и сеоским срединама. По својој величини, начину градње, естетској и симболичној декорацији, црква брвнара је спадала у грађевине средње величине и скромније обраде. Након подизања, започела је свој живот и деловање на непосредну околину.

У деловању првог храма у Лозовику је значајно место имало свештенство. Поред спровођења верског програма цркве, њихове обавезе односиле су се и на одржавање поретка у храму и одржавање и набавку богослужбених утвари.

У устројавању првог лозовичког храма важно место су заузимали и парохијани. Истакнуту групу верника чинили су приложници. Они су за спас душе давали храму различите врсте прилога - од имања, преко новчаних износа, до богослужбених предмета и икона. На престоним иконама су исписана имена приложника који су их даривали.

Посебно место у животу храма имало је и гробље које се постепено, по њеном подизању, формирало у црквеној порти.

У јавном животу цркве истицала се и њена просветна улога. Храмови су, заједно са школама, били верско-образовни центри места, намењени васпитању младих. Према званичним државним одредбама, ученици и наставници су имали верске обавезе које су

морали да испуњавају. Веза цркве и школе у Лозовику посведочена је и изградњом школског објекта у црквеној порти. Тиме је простор око храма постао центар како духовног, тако и културног живота Лозовика.

У другој половини деветнаестог века, Лозовик је доживео економски и демографски успон, па црква брвнара више није била довољна за смештај верника. То је условило потребу изградње новог храма. Иницијатива за градњу нове цркве потекла је 1885. године, од Лозовик-сараорачке црквене општине, истакнутих појединаца и парохијана три села. Као место новог храма, локална заједница је одабрала већ постојећу порту цркве брвнаре у Лозовику.

Да би градња храма отпочела морали су, поред потреба и захтева Лозовик-сараорачке црквене општине и парохијана, бити задовољени и општи друштвени захтеви. Они су, у другој половини деветнаестог века, подразумевали испуњавање сложених процедура везаних за грађење православних храмова у Краљевини Србији. Ти услови су били одређени актуелним положајем православне верске организације у држави. Црква је званично била посматрана као национална институција, а црквене грађевине као јавни објекти, што је условљавало да, њихово подизање и изглед буду утврђени низом законских аката. Тиме је држава спроводила део културно-верске политике и трудила се да стилски уједначи грађевине на својој територији.

Лозовик-сараорачка црквена општина желела је да подигне нову цркву по угледу на цркву у Рачи Крагујевачкој. План ове цркве није постојао, па га је 1885. године израдио крагујевачки окружни инжењер Емануел Сандер. Он је, међутим, одбијен, а у Министарству грађевина је израђен други план у византијском стилу. Упркос званичном ставу државе, Лозовик-сараорачка црквена општина је наставила да инсистира да јој се допусти градња по плану рачанске цркве, пошто народ није желео да прихвати предложени план у византијском стилу. Овај сукоб између државних власти и Лозовик-сараорачке црквене општине, током којег је дошло и до обустављања градње цркве, трајао је од 1885. до 1893. године, када је црква у Лозовику напоскон изграђена. Грађење је ипак реализовано према захтеваном плану цркве у Рачи Крагујевачкој, па је лозовичка црква подигнута као подужна грађевина са барокним

звоником на западу и елементима византијског стила присутним у архитектонској декорацији фасада.

Избор плана и коначна архитектонска концепција лозовичке цркве показују колики су утицај на уобличавање црквене архитектуре деветнаестог века имале црквене општине и парохијани, као носиоци патронажног система. То свакако упућује на потребу разматрања социјалних тежњи, порекла и начина формирања њиховог ликовног укуса, који је довео до овог одабира. На формирање ликовног укуса Лозовик-сараорачке црквене општине је утицала дотадашња пракса грађења цркава у Србији. Цркве које су, територијално, биле близу наручиоцима цркве Светих апостола Петра и Павла у Лозовику, биле су подужне грађевине, без куполе и са звоником на западној страни. Као такве, биле су утиснуте у њихову визуелну свест и пресудно су утицале на формирање идеја о узорима које треба следити. Жеља да се идентификују са већим и развијенијим срединама у близини, само је доприносила одржавању оваквог укуса. Са друге стране, грађење цркава у византијском стилу, који је заступала држава, подразумевало је подизање звоника одвојено од саме цркве. То је изискивало додатне финансијске напоре наручилаца, што је такође био важан разлог њиховог одбијања да се лозовички храм изгради по плану предложеном од стране Министарства грађевина. Тако су архитектонске концепције, естетска и симболичка декорација нове цркве Светих апостола Петра и Павла у Лозовику остварене према захтевима локалне средине и у складу са наменом самог објекта. Оне су у потпуности биле уклопљене у дотадашњу праксу подизања црквених објеката на територији на којој се црква налазила.

Изглед унутрашњег простора новог лозовичког храма је био одређен његовом наменом и симболичким значењем, директно везаним за литургију и друге богослужбене потребе. На концепције ентеријера су утицали и званични ставови и укус црквених власти, актуелни у другој половини деветнаестог века. Тако је уобличавање унутрашњег простора новог лозовичког храма почивало на моделима руске црквене праксе и праксе Карловачке митрополије. Симболички значај свих делова, у односу на целину храма у новој лозовичкој цркви Светих апостола Петра и Павла, био је наглашен

њиховим распоредом, нивелацијом пода, различитом висином сводова, али и осветљењем.

Важан сегмент уобличавања ентеријера је било декорисање и уношење елемената и предмета којима је он адаптиран за богослужбене потребе. У случају лозовичког храма су, поред богослужбене праксе, утицај имали и захтеви наручилаца и важећи естетски принципи на којима је почивало украшавање унутрашњости цркава у Србији у деветнаестом веку. Ратови, као и обнове храма које су се одвијале током последње деценије двадесетог и почетком двадесетпрвог века, утицали су да већи део првобитних елемената декорације и богослужбених предмета не буде више део ентеријера и црквене ризнице лозовичког храма.

Ентеријер храма је у деветнаестом веку био изведен уз опремање одговарајућом зидном и подном декорацијом, која је имала естетску функцију и симболичко значење. Њена примарна функција је била визуелно обједињавање простора и постизање његове репрезентативности. Зидну декорацију храма употпуњавале су и одабране сцене, сконцентрисане на површинама свода предолтарског простора и слепим нишама изнад бочних улаза у храм, које су у најскоријим обновама храма пресликане.

У предолтарском простору су се налазили иконостас, певнички пултови и тронове. Њихово уобличавање је било подређено захтевима Лозовик-сараорачке црквене општине. Након лицитације и одабира извођача радова – столара Ђорђа Илића, дрворесца Ј.Х. Нокена, позлатара Николе Христића и сликара Стеве Тодоровића као предводника сликарских послова, Лозовик-сараорачка црквена општина је одредила прецизне услове по којима је требало урадити иконостас, певничке столове и тронове. Ти услови су се тицали свих елемената црквеног мобилијара, од грађе за израду, до начина извођења и програмског решења икона. Обраћање пажње наручилаца на сваки сегмент мобилијара, показује степен свести Лозовик-сараорачке црквене општине о стварању естетски усклађеног, репрезентативног црквеног ентеријера. Њихов захтев да целокупан мобилијар буде урађен „у стилу Вазнесењске цркве“ показује који су били узор уобличавања унутрашњости цркава у Србији деветнаестог века. Међу тим узорима, Саборна црква и Вазнесењска црква у Београду свакако су имале истакнуто

место. То отвара и питање до које мере су ти узорни слеђени. Пример иконостасне преграде, певничких столова и тренова лозовичке цркве показује да су од узора преузете барокно-класицистичке концепције и идеја репрезентативности, као и његови специфични детаљи сведени на поједине декоративне елементе.

Иконе на лозовичком иконостасу осликали су Стеван Тодоровић, Ђорђе Крстић, Живко Југовић, Петар Раносовић, Ђорђе Миловановић и Димитрије Андрејевић. Распоређене су у три зоне, а њихов програм је утврђен уговором који је Стеван Тодоровић, као предводник посла, потписао са Лозовик-сараорачком црквеном општином.

Сликани програм иконостасне преграде цркве Светих апостола Петра и Павла у Лозовику, изведен у складу са захтевима наручилаца, уобличен је према литургијским потребама са којима се прожимају симболички и морално-дидактички елементи, као и елементи националне идеологије. Ти вишеструки аспекти чине јединствен лик овог иконостаса. Носећи симболичка, литургијска, дидактичка и национална значења, олтарска преграда је попут огледала, целина отворене структуре која сажима вишеслојност богословске праксе. По својим обележјима, она је карактеристична за време у којем је настала и црквени живот Србије на крају деветнаестог века. Конципиран попут отворене визуелне структуре, иконостас је нудио широку скалу тумачења, одређену просторним и временским ознакама, док је процес гледања, условљен током богослужбеног ритуала, нудио одговарајућа значења и поруке.

Успешност преношења сложених морално-дидактичких и симболичких порука које је иконостас у себи носио, било је условљено пикторалном поетиком икона. Она на лозовичком примеру следи концепције историјског сликарства, које почива на схватању религиозне слике као историјске истине. Од тога одступа један део икона које је урадио Ђорђе Крстић и које почивају на концепцијама симболистичке слике.

Важно место у уобличавању ентеријера храма имали су и богослужбени предмети и утвари. Из периода деветнаестог века, када је црква подигнута и опремљена, очувало се мало њих.

Након Другог светског рата, увођењем атеистичког друштва у Југославију и променом односа државе према цркви, дошло је до

стагнације парохијског живота у Лозовику, те је брига о храмовима од стране приложника била сведена на минимум. Повећање верских слобода у Србији током последње деценије двадесетог века, условило је обнову духовног живота у Лозовику. Управо тада је ентеријер новог лозовичког храма Светих апостола Петра и Павла доживео готово потпуни преображај. У периоду од 1993. до 1997. године, зидови и сводови храма живописани су темама и личностима везаним за хришћанску историју, као и личностима из историје српске православне цркве и српске средњовековне државе. Нови живопис почивао је на понављању иконографских образаца византијске уметности. Његов програм, као и уношење нових богослужбених предмета и црквеног мобилијара, попут певница, проскинитара, целивајућих икона и тронов, показују тежње приложника храма да се ентеријер цркве уобличи у складу са њиховим укусом и актуелним токовима богословске мисли.

Живот два храма и њихов међусобни однос је такође представљао значајан елемент уобличавања парохијског живота Лозовика. Временом се однос између старе и нове цркве мењао. У деветнаестом веку, по подизању нове цркве и у складу са потребама и жељом становника Лозовика да репрезентативним храмом учртају своје насеље у мапу развијених места Србије, црква брвнара бива лишена бриге и своје првобитне литургијске функције. Нови храм Светих апостола Петра и Павла је по својој изградњи преузео примат у верском животу места. Обновом цркве брвнаре у периоду између два светска рата, поново је успостављен однос две цркве у литургијском смислу. Тако је у цркви брвнари почело да се служи у појединим данима и током зиме, док се за све друге верске потребе парохијана и службу током летњих месеци користи нова црква.

Временом формиран и гробље, школа, литијски записи и парохијски дом у црквеној порти чинили су, поред цркава, саставни део сакралне топографије места. Црквени комплекс у Лозовику је тако, као целина, можда много више током двадесетог него током деветнаестог века, имао своје механизме заједничког деловања на непосредну околину дајући јој снажан идентитет и уобличавајући парохијски живот места.

THE SACRED COMPLEX IN LOZOVIK

The village of Lozovik lies in the Morava valley near Smederevo. In the 19th century it was a part of the county of Smederevo, the Podunavlje district and the metropolitan archdiocese of Belgrade. The parochial way of life had already been present since 1831 when the wooden church was built and at the time served the needs of people from three villages – Lozovik, Saraorci and Golobok.

The wooden church of St. Peter and Paul in Lozovik was built in the period of social, cultural and political change during Prince Miloš's rule over Serbia in the first half of the 19th century. According to its architectural design and interior concept, the church builders followed the widespread practice in the Balkans of the 18th and 19th century, so the trends of erecting the churches in the Principality of Serbia during the 1830s were fully respected, especially those specific for smaller and rural areas. Regarding its size, building style, aesthetic and symbolic decoration, it belonged to the middle-sized wooden churches of a moderate finishing. After its erection, the church influenced its immediate surroundings.

The priests had an important role in activities of the first church in Lozovik. Apart from implementing the religious scheme, their duties included keeping the order in the church, as well as maintaining and providing the liturgical objects.

The parishioners also played an essential part in establishing this church in Lozovik. One of the most prominent were donators. For the salvation of their souls they would donate some estates, money or liturgical objects and icons. The names of these contributors could be found on the icons of iconostasis in the wooden church of St. Peter and Paul.

A special place in the church life was reserved for the burial site, which was gradually formed in the church courtyard.

The educational role was also significant in the church's public life. The churches and schools were generally religious and educational centres the purpose of which was young people's upbringing. According to the official state enactments, both students and teachers had to fulfil certain religious obligations. A school building in the church's courtyard witnessed about the connection between the church and the school in

Lozovik. By erecting the school building, the church courtyard became the centre of spiritual and cultural life in Lozovik.

In the second half of the 19th century Lozovik had an economic and demographic rise, so the wooden church was insufficient to accommodate the believers, which led to building a new church. The initiative for it was brought in 1885 by the church municipality of Lozovik and Saraorci, some prominent individuals and the parishioners from the aforementioned three villages. The local community chose the wooden church's courtyard as the place to build the new church in Lozovik.

The church municipality of Lozovik and Saraorci and the parishioners had their own demands regarding the church's building, but general social aspects also had to be fulfilled, which included certain complex procedures in building the Orthodox churches in the Kingdom of Serbia in the second half of the 19th century. These aspects were determined by the position of the Orthodox Church organization in the state at that time. The church was officially considered to be a national institution, which meant that the religious buildings were treated as public objects, and thus their erection and design had to be respected with regard to various legal acts. In this way the state led some part of the cultural and religious politics and strived to stylistically unify the buildings made on its territory.

The church municipality of Lozovik and Saraorci preferred to build the new church following the design of the church in Rača Kragujevačka, the plan of which was additionally made in 1885 by a county engineer from Kragujevac, Emanuel Sander. The demanded design was rejected, so the Ministry of Building brought another plan which complied with the Byzantine style. Contrary to the official state request, the church municipality of Lozovik and Saraorci continued insisting on building the church according to the church's design in Rača, since the people from these villages refused to accept the suggested Byzantine style. The conflict between the state authorities and the church municipality of Lozovik and Saraorci lasted in the period 1885-1893, so the church in Lozovik was finally built in 1893 after the design of the church in Rača Kragujevačka, as an endwise building with the baroque bell tower in the west and Byzantine elements present in the architectural façade decoration.

The chosen plan and the final architectural concept of the church in Lozovik demonstrate the influence of church municipalities and parishioners on the church architecture in the 19th century, since they were representing the system of the community wealth. This certainly leads to the need to discuss the social tendencies, the origin and the way of forming their visual arts' taste that made them choose a specific type of church building. The church building practice at that time in Serbia had impact on forming the visual arts' taste in the church municipality of Lozovik and Saraorci. The churches which were built on the nearby territories affected the request to build the church of St. Peter and Paul in Lozovik as an endwise building with the bell tower on the west side and without a dome. This style left an impression to the visual sense of the people and had a crucial role in forming the ideas about the patterns to follow. The tendency to identify with some of the larger and more developed places nearby only contributed to keeping the patterns. On the other hand, the state was in favour of the Byzantine style, which meant building a bell tower separately, consequently leading to more expenses, which was another reason why the plan made by the Ministry of Building was rejected. Hence, the architectural concepts, the aesthetic and symbolic decoration of the church of St. Peter and Paul in Lozovik were realized with regard to the local community demands and the building's own purpose, but also with complete respect to the practice of erecting the religious objects on the territory of this church municipality.

The interior of the new church in Lozovik was determined by its purpose and symbolic meaning, both of which were directly linked to the liturgy and other theological obligations. The official attitude and taste of the religious authorities from the second half of the 19th century had an impact on the concept of the church's interior as well, so the models used for its organization were those from Russian religious practice and the practice of the Metropolitanate of Karlovci.

The symbolic meaning of all the parts of the church in relation to it as a whole was in the new church of St. Peter and Paul emphasized with their location, different levels of the floor and height of the ceilings, but also with lightning.

An important segment in forming the church's interior was its decoration and the use of various elements and objects intended for the theological purpose. The interior of the church of St. Peter and Paul in

Lozovik was also affected by the demands of the ordering party and actual esthetical principles applied in decorating the churches' interiors in the 19-century Serbia. The wars and the churches' restoration that took place in the last decade of the 20th century and the beginning of the 21st century made a large part of the primarily used decorative elements and liturgical objects disappear from the interior and the church treasury in Lozovik.

The church's interior in the 19th century consisted of an appropriate wall and floor decoration that carried both aesthetic function and symbolic meaning. The primary function of the decoration was to unify the space and achieve its representativeness. The wall decoration consisted of some chosen scenes that were concentrated around the ceilings' area of the pre-altar space and blind niches above the lateral entries into the church, which were painted over in the recent church's restorations.

In the pre-altar space of the church in Lozovik there were the iconostasis, choir counters and the thrones. Their layout was affected by the demands of the church municipality of Lozovik and Saraorci. This church municipality organized auctions and chose the contractors – a carpenter, Đorđe Ilić, a woodcarver, J. H. Noken, a gilder, Nikola Hristić and a painter, Stevan Todorović, as the bearer of the painting works – and precisely defined the conditions under which the iconostasis, choirs and the thrones had to be done. These conditions covered all the elements of the church's movables, starting from the material for its construction to the building style and programmed scheme of the icons in the iconostasis and around the thrones. The ordering party paid attention to every detail of the movables, which showed the level of the awareness within the church municipality of Lozovik and Saraorci about making an aesthetically corresponding, representative church interior. They insisted on having the whole furniture done in the “style of the Church of the Holy Ascension in Belgrade”, which clearly demonstrates the patterns followed in forming the interior of the 19-century Serbian churches. Among those that had a prominent influence were the Cathedral Church of St. Michael the Archangel in Belgrade and the Church of the Holy Ascension in Belgrade. However, the question is to what degree these patterns had been followed. The examples of the iconostasis' barriers, choirs, the thrones in the church in Lozovik show that the patterns taken

were those regarding the baroque-classicist concepts of decoration and the idea of representativeness, but there were also specific details found in the form of particular decorative elements.

The icons on the Lozovik iconostasis were painted by Stevan Todorović, Đorđe Krstić, Živko Jugović, Petar Ranosović, Đorđe Milovanović and Dimitrije Andrejević. These icons were divided in three sections of the iconostasis, while their programmed scheme had previously been confirmed in the contract which Steva Todorović, as a leading painter, had signed with the church municipality of Lozovik and Saraorci.

The paintings on the iconostasis of the church of St. Peter and Paul in Lozovik followed the demands of the ordering party, and were designed according to the liturgical needs connected with some symbolic and ethical-didactical elements, as well as the elements of the national ideology. These multiply connected aspects of the iconostasis' meaning gave the church in Lozovik its unique character. By bearing the symbolic, liturgical, didactical and national meaning, the altar resembles a mirror, being the open-structure unit consolidating the multilayers of the theological practice. Its characteristics made it remarkable at the time it was made and in the religious life in Serbia at the end of the 19th century. The iconostasis was imagined to be an open visual structure, so it offered a wide scale of meaning, defined by spatial and time markings, while the process of observing it during the liturgical service offered some concrete meanings and messages.

The success in conveying complex national, didactical and symbolic messages that the iconostasis contained was conditioned by the pictorial poetics of icon. The pictorial poetics of the iconostasis in Lozovik respected the ideas of the history paintings that regarded a religious painting to be a historical truth. Only one section of the icons done by Đorđe Krstić did not follow these ideas, since they relied on the concept of a symbolic picture.

A relevant place in the church's interior was reserved for the liturgical objects, as well. Hardly any of those from the 19th century remained, which was the time the church was built and equipped.

After the Second World War, an atheistic society was introduced in Yugoslavia and the state authorities changed their attitude towards the church, so the parochial life in Lozovik stagnated and the donations

regarding the churches were minimal. In the last decade of the 20th century, the freedom of religion grew, so the spiritual life was restored in Lozovik and the interior of the new church of St. Peter and Paul was almost completely transformed. In the period 1993-1997 the walls and the ceilings of the church were painted with Christian themes, but also with some people from the history of Serbian Orthodox Church and Serbian state in the Middle Ages. These new church paintings in Lozovik relied on repeating the iconographic patterns of the Byzantine Art. The programmed scheme in the pictures, as well as the introduction of some new liturgical objects and church movables, such as chanting stands, the proskinitar, icons and thrones, represented the new tendency of the church donators to form the interior with regard to their own taste and present trends in the theological thought.

The two churches and their mutual relation were an important element in developing the parochial life in Lozovik. In time, the relation between the new and the old church changed. In the 19th century, after erecting the new church and fulfilling the wish of Lozovik's inhabitants to have a representative church which would put their place on the map of developed areas in Serbia, the wooden church was abandoned and lost its primary liturgical function. The new Church of St. Peter and Paul took primacy in the religious life of Lozovik. With the restoration of the wooden church in the period between two wars, both churches were again liturgically correlated in the 20th century. There were liturgies in the wooden church on specific days and during the winter season, while all the other religious needs of the parishioners were met in the new church where the liturgies were performed in summertime.

The gradually formed burial site, school, litany writings and the Parish Church in the church courtyard were, together with both churches, an integral part of the sacred topography of the place. The church complex in Lozovik as a whole had its mechanisms of multiple influences on the immediate surroundings, perhaps more in the 20th than in the 19th century, all of which provided it with strong identity that had affected the parochial life of Lozovik.

Литература и извори

- Андрејић Ж., *Рачанска црква светіоі Пејтра и Павла у Рачи: цртіежи архитектіуре и фресака: 1855-2015*, Рача 2015.
- Андрејић Ж., *Црква Светіих апостіола Пејтра и Павла у Рачи: 1855-2005*, Рача 2007.
- Борозан И., *Исус Христіос – Прешево*, у: *Иконойис Врањске епархије*, прир. М. Тимотијевић, Н. Макуљевић, Београд-Врање 2005, 94-95.
- Борозан И., *Светіи Јован Крстійишељ, Прешево – Црква Светіоі Димитріја*, у: *Иконойис Врањске епархије*, прир. М. Тимотијевић, Н. Макуљевић, Београд-Врање 2005, 96.
- Бркић Н., *Технолоіја сликарстїва, вајарстїва и иконоірафїја*, Београд 1991.
- Василиев А., *Бгїарски възрожденски маистіори*, Наука и изкуство, София 1965.
- Валтровић М., *Православності у данашњем цркбеном живојису у Србији*, Београд 1886.
- Васић П., *Сликарска йородица Марковић*, у: *Зборник Народног музеја VII*, Чачак 1976.
- Вениамин, *Новая скрижал*, том 1, Москва 1992.
- Вићентић Т., *Црква Вазнесења Христіовоі у Орашцу*, Аранђеловац 2010.
- Вујић Ј., *Путиешестївије йо Србији*, књ 1, Београд 1901.
- Вујић Ј., *Путиешестївије йо Србији*, књ 2, Београд 1902.
- Вујовић Б., *Умейності обновљене Србије, 1791-1848*, Београд 1986.
- Вујовић Б., *Срїске иконе XIX века*, Београд 1969.
- Вујовић Б., *Црквени сїоменици на йодручју ірада Беоірада*, Београд 1973.
- Вујовић Б., *Саборна црква у Беоіраду*, Београд 1996.
- Вујовић Б., *Културноистіоријске и умейничке стїарине Вазнесењске цркве у Беоіраду*, у: *Вазнесењска црква у Беоіраду*, ур. М. Радовановић, Београд 1984.
- Вулетић А., *Брак у Кнежевини Србији*, Београд 2008.
- Војводић Д., *Зидно сликарстїво цркве Светіоі Ахилија у Ариљу*, Београд 2005.
- Габелић С., *Циклус арханђела у византіијској умейностіи*, Београд 1991.
- Гавриловић М., *Смедеревско Поморавље*, Нови Сад, 1930.
- Гвозденовић И., *Релиіјска улоіа, функција и стїање цркава брвнара у Краљевачкој ойиштини*, у: *Гласник Ейноірафскоі музеја у Беоіраду*, бр 69, Београд 2005, 47-76.
- Гергова И., *Иконоірафскайта йроірама на иконостїаса в бхліарскийіе земни йрез XVIII и XIX в.*, у: *Проблеми на изкусївоіто 3*, София 1991, 3-17.
- Гогољ Н., *Тумачење Божанстївене лиїтурије*, Београд 1995.
- Грујић Р., *Кулї Св. Саве у Карловачкој митройолији XVIII и XIX века*, у: *Боіословље X-2,3*, Београд 1935, 133-170.
- Давидов Д., *Светіоіорска ірафика*, Београд 2004.

- Димитриевский И., *Историческое, домашическое и психическое изяснение божественной литературы*, Москва 1993.
- Драгићевић-Шешић М. Д., *Очување културног идентитета и колективног сећања села као услов интегралног развоја*, у: *Зборник Майице српске за друштвене науке*, бр. 90, Нови Сад 1991, 45-57.
- Дробњаковић Б. М., *Смедеревско Подунавље и Јасеница*, Земун 1925.
- Ђорђевић Т. Р., *Из Србије кнеза Милоша, културне прилике од 1815. до 1839.*, Београд 1922.
- Ђорђевић Т. Р., *Из Србије кнеза Милоша, становништво и насеља*, Београд 1924.
- Ђорђевић Т. Р., *Звона по нашим црквама за време Турака*, у: *Наши народни животи V*, Београд 1932.
- Ђурић В.Ј., С. Ђирковић, В. Кораћ, Пећка патријаршија, Београд 1990.
- Женрају Рајовић И., *Црквена уметност XIX века у Рашко-призренској епархији (1839-1912)*, Београд 2016.
- Зарић И., *Извор – Црква Свете Тројице*, у: *Иконопис Врањске епархије*, прир. М. Тимотијевић, Н. Макуљевић, Београд-Врање 2005, 189.
- Здравковић И. М., *Архитектура цркава брвнара у НР. Србији*, у: *Музеји V*, Београд 1950, 176-177.
- Илић А., *Духовне беседе Гаврила Поповића владике шабачког*, Београд 1911.
- Илић А., *Петар Јовановић митрополит београдски, његов живот и рад (1833-1859)*, Београд 1911.
- Јовановић З., *Друштво уметника Зограф*, Београд 1998.
- Јовановић, митрополит Михало, *Наука православне хришћанске вере*, Београд 1883.
- Јовановић, митрополит Михаило, *Црквено Богословие*, Београд 1860.
- Јовановић, митрополит Михаило, *Пасхирска поуčenja православнимъ хришћанима на све неделѣ и празнике преко јодине*, Београд 1960.
- Јовановић М., *Урош Предић*, Нови Сад 1998.
- Јовановић М., *Српско црквено грађитељство и сликарство новије доба*, Београд 2007.
- Јовановић М., *Сликари шойчидерске и вазнесењске цркве у Београду*, у: *Зборник радова Ослобођење градова у Србији од Турака 1862-1867*, Београд 1970, 677-685.
- Јовановић М., *Ђока Миловановић (1850-1919)*, Београд 1983.
- Јовановић М., *Међу јавом и међ' сном, српско сликарство 1830-1870*, Београд 1992.
- Јовановић М., *Српска ликовна уметност и Русија крајем XIX и почетком XX века*, у: *Саопштења XV*, Београд 1983, 119-127.
- Јовановић М., *Српско сликарство у доба романтизма: 1848-1878*, Нови Сад 1976.

- Јанићијевић Г., *Мојући љавци крећања савремене црквене уметности*, у: *Живойис, јодишњак Академије Српске православне Цркве за уметности и конзервацију* 2, Београд 2008, 77-83.
- Јанићијевић Г., *Живойисачки радови Академије Српске православне цркве за уметности и конзервацију у епархији Пожаревачко-браничевској*, у: *Живойис, јодишњак Академије Српске православне Цркве за уметности и конзервацију* 2, Београд 2008.
- Кадијевић А., *Један век њражења националној сцили у српској архитектури: (средина XIX- XX средина века)*, Београд 2007.
- Караџић В., *Српски рјечник*, Београд 1935.
- Касалица В., *Цркве брвнаре на јодручју Смедеревској љоморавља*, у: *Гласник ДКС* 15, Београд 1991, 106-109.
- Кашић Д., *Петар Јовановић миђројолић Србије: љоводом сциојодишњице смрђи*, Православна мисао: часопис за богословску књижевност, бр.7, год 2, Београд 1964, 35-52.
- Коларић М., *Тойчидерска црква, њени љрадишњели, њени сликари*, у: *Зборник радова Народной музеја*, Београд 1958, 335-341.
- Коларић М., *Јања Молер*, Енциклопедија ликовних уметности, Загреб 1964, 62.
- Коларић М., *Ђорђе Крсћић*, Београд 1977.
- Коларић М., *У љођирази за изиубљеним именима, Димитрије Андрејевић, сликар*, у: *Зборник Народной музеја VIII*, Београд 1975, 571-565.
- Колунџић Д., *Црквено сликарсљво 1920-1970*, Српска православна црква 1920-1970, Београд 1971, 361-394.
- Костић А., *Иконосљас цркве брвнаре Свељих аљосљола Петра и Павла у Лозовику*, Смедеревски зборник , бр. 3, Смедерево 2011, 71-94.
- Костић А., *Држава друшљиво и црквена уметности у Кнежевини Србији (1830-1882)*, докторска дисертација, Оељење за историју уметности, Филозофски факултет у Београду, Универзитет у Београду, Београд 2016.
- Костић А., *Иконосљас нове цркве Свељих аљосљола Петра и Павла у Лозовику*, Саопштења ХХI, Београд 2011, 219-240.
- Костић А., *Предсљава „Свељи Сава мири браћу“ у српском црквеном сликарсљву XIX века*, ЗЛУМС 41, Нови Сад 2013, 33-49.
- Костић А., *Црква Свељој Илије у Ковилову*, у: *Сакрална љојољрафија Нељољинске Крајине*, прир.Н.Макуљевић, Неготин 2012, 102-111.
- Kostić A., *Public monuments in sacred space: memorial tombs as national monuments in nineteenth century Serbia*, Acta historiae artis Slovenica 18/1, Ljubljana 2013, 11-23.
- Краут В., *Живой и црљачко дело Сљеве Тодоровића*, у: *ЗЛУМС* 18, (Нови Сад 1982), 103-128.
- Кусовац Н., *Класицизам код Срба*, књ. VII, *каљалој сликарсљва*, Београд 1967.

- Кусовац Н., *Сликач Ђорђе Крсћић, 1851-1907*, Београд 2001.
- Кусовац Н., М Врбашки-В. Грујић-В. Краут, *Стеван Тодоровић 1832-1925*, Београд-Нови Сад 2002.
- Лазич М., *Кичијори и илустрације у српској култури 19. и почетком 20. века*, у: *Приватни животи код Срба у деветнаестом веку*, прир. А. Столић, Н. Макуљевић, Београд 2006, 611-654.
- Луковић Г. Ж., *Црква у Ивањици: храм светих равноапостола Константина и Јелене*, Ивањица 1991.
- Lexikon der Christlichen Ikonographie*, hg. E. Kirschbaum, I, Freiburg 1990.
- Љушић Р., *Кнежевина Србија (1830-1839)*, Београд 2004.
- Магарашевић Ђ., *Путовање по Србији у јуни 1827*, Београд 1983.
- Макуљевић Н., *Црква Светеи Архангела Гаврила у Великом Градишту*, Велико Градиште 2006.
- Макуљевић Н., *Делатност дебарских и самоковских зографа у Босни и Херцеговини, Црној Гори и Северној Србији у XIX веку*, Проблеми на искуството 4 (2015), 19-24.
- Макуљевић Н., *Уметност и национална идеја у XIX веку: систем европске и српске културе у служби нације*, Београд 2006.
- Макуљевић Н., *Црква Свете Тројице*, у: *Саборни храм свете Тројице у Врању*, прир. Н. Макуљевић, Врање 2008.
- Mađuđević N., *The „Zograph“ Model of Orthodox Painting in Southeast Europe 1830-1870*, у: *Balkanica XXXIV*, Belgrade 2004, (385-405).
- Макуљевић Н., *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882-1914)*, Београд 2007.
- Макуљевић Н., *Прилои познавању сликаних програма владарских династија у Србији (1804-1914)*, у: *Саборања XXVII/XXVIII*, Београд 1995/96, 229-236.
- Макуљевић Н., *Средњовековне теме у српском црквеном сликарству XIX века*, у: *Поствизантијска уметност на Балкану, I том*, ЗЛУМС 32-33, Нови Сад 2003, 193-211.
- Н. Макуљевић, *Плурализам приватности: културни модели и приватни животи Срба у 19. веку*, у: *Приватни животи код Срба у деветнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, прир. Н. Макуљевић, А. Столић, Београд 2006, 17-53.
- Марковић М., *Прилои проучавању утицаја канона Велике суботе на иконографију*, ЗРВИ 37, Београд 1998, 174-176.
- Медаковић Д., *Српска уметност у XIX веку*, Београд 1981.
- Медић М., *Стиари сликарски приручници, II*, Београд 2002.
- Милинковић Д., *Популарна лијерика*, у: *Весник српске цркве XII*, Београд 1904.
- Миловић М., *Борачко гробље у Великој Мошаници*, у: *Саборања XV*, Београд 1983, 381-389.

- Миловановић К., *Икона Арханђео Михаило, црква Свејне Пејке – Свејна Пејка*, у: *Иконойис Врањске ејархије*, прир. М. Тимотијевић, Н. Макуљевић, Београд-Врање 2005, 112-113.
- Милошевић А., *Црква Свејној Илије у Смедеревској Паланци*, Смедеревска Паланка 2006.
- Митошевић Д., *Сјара црква у Лозовику*, у: *Две цркве-брвнаре у Смедеревском Поморављу*, Крњево 1956, текст у рукопису
- Мирковић Л., *Православна лиџуриџка или наука о бојослужењу љавославне исијочне цркве*, Први опћи део, Београд 1995.
- Мирковић Л., *Хеорџолоџија или исијоријски развиџак и бојослужење љавославне исијочне цркве*, Београд 1961.
- Мирковић Л., *Деџзис Крушедолској иконосџаса*, Иконографске студије, Нови Сад 1974, 94-154.
- Митошевић Д., *Цркве брвнаре у Смедеревском љоморављу*, Смедерево 1981.
- Митровић К., *Недремано око, Врање – Црква Усјења Пресвејне Бојородице у Собинама*, у: *Иконойис Врањске ејархије*, прир. М. Тимотијевић, Н. Макуљевић, Београд-Врање 2005, 62-63.
- Михаиловић Р., *Предсџаве анђела у срџској љрафици XVIII века*, ЗЛУМС 8, Нови Сад 1972, 283-305.
- Михаиловић Р., *Прва зона срџској иконосџаса XVIII века*, у: *Зборник Филозофској факулџеџа 14*, Београд 1979, 279-321.
- Михаиловић Р., *Срџски иконосџас XVIII века и ојледало*, у: *Дело XXVIII*, 11-12, Београд 1982, 107-116.
- Мојсиловић-Поповић С., Б. Вујовић, *Манасџир Троноша*, Београд 1987.
- Несторовић Б., *Исијорија срџске архџиекџуре* у: *Архџиекџура 144*, децембар 2009.
- Николић Љ., З. Аврамовић, *Њено име наша школа: сџо љедесџи јодина основне школе „Раџица Ранковић“ у Лозовику*, Лозовик 1985.
- Николовски А., *Македонскиџе зоџрафи од крајоџи на XIX и љочеџкоџи на XX век*, Андонов, Зоџрафски и Ванџеловик, Скопје 1984.
- Новаковић Д., *Начерџаније о духвним власџима као љрви закон у љравославној цркви у Србији*, Историјски часопис, LVII, Београд 2008, 197-218.
- Павићевић Р., Поповић, Д. Ст. Павловић, Р. Станић, *Молиџва у јори, цркве брвнаре у Србији*, Београд 1944.
- Павловић Д. Ст., *Цркве брвнаре у Србији*, Саопштења V, Београд 1962.
- Павловић Д. Ст., *Разноврсни облици и вредносџи уметничкој изражавања код цркава брвнара у Србији*, у: *Саоџиџења IV*, Београд 1961, 75-88.
- Павловић Д. Ст., *Сјаре цркве брвнаре у Србији*, у: *Музеји 6*, Београд 1951, 91-109.
- Павловић Л., *Кулџови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965.

- Пантелић Д., *Београдски џашилак пред први српски устанак (1794-1804)*, Београд 1949.
- Перуничкић Б., *Насеље и град Смедрево*, Смедрево, 1977.
- Петровић В., Живко Јујовић, у: *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка II*, Загреб 1929, 201-202.
- Петровић М., *Финансије и установе обновљене Србије до 1842, I, II, III*, Београд 1897-1898-1899.
- Пирх О. Д. фон, *Путовање по Србији у јуни 1829*, Београд 1899.
- Пјевац Ј, *Иконостас и зидно сликарство храма Рођења Богородице у Београду*, Музеум 11, Шабац 2010, 265-286.
- Поповић Ј., *Доимљива православна црква*, III, Београд 1978.
- Поповић Р., *Крајак прејед српске цркве кроз историју*, Београд 2000.
- Први српски закон о црквеним власицима* (Начертание о духовним власицима у Србији), прир. Ч. Мијатовић, Београд 1909.
- Раичевић У., *Митрополит Михаило и школовање српских сликара у Русији*, у: ЗЛУМС 19, Нови Сад 1983, 263-273.
- Радужко М., *Койорин*, магистарски рад, Филозофски факултет Београд, 1995.
- Симић-Константиновић Љ., *Петар Раносовић – Ранос*, у: *Зборник радова Народне музеја V*, Београд 1967, 435-448.
- Слијепчевић Ђ., *Историја Српске православне цркве, Од почетка XIX века до краја Друге светске рата*, II, Београд 1991.
- Слијепчевић Ђ., *Историја српске православне цркве*, књ 2, Београд 1991.
- Смолчић-Макуљевић С., *Хиландарска календарна монахиња Јефимија. Иконографија и богослужбена функција*, у: *Осам векова Хиландара*, Београд 2000, 693-701.
- Станић Р., *Иконостас у Савинцу*, у: *Зборник радова Народне музеја, IV*, Чачак, 1974, 5-23.
- Стефановић Т., *Познавање цркве или обредословље*, Београд 1895.
- Стојаковић А., *Живорад Насијасијевић и друштво Зограф*, Зограф 5, Београд 1974.
- Суботић И., Мереник Л., *Пространство (у)вида*, Зоран Гребенаровић, Београд 2012.
- Таранушенко С., *О украјинском иконостасу XVII и XVIII века*, у: ЗЛУМС 11, Нови Сад 1975, 113-145.
- Татић-Ђурић М., *Икона Јована крилатог из Дечана*, у: *Зборник Народне музеја VII*, Београд 1973, 39-51.
- Тимотијевић М., *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996.
- Тимотијевић М., *Црква Светог Георгија у Темишвару*, Нови Сад 1996.
- Тимотијевић М., *Сабор светог архиепископа Михаила, Врањска Бања – Црква Светог пророка Илије*, у: *Иконостас Врањске епархије*, прир. М. Тимотијевић, Н. Макуљевић, Београд-Врање 2005, 166.

- Тимотијевић М., *Традиција и барок, тумачење традиције у реформама барокне иконијоралне иконостасе*, ЗЛУМС 34-35, Нови Сад 2003, 201-222.
- Тимотијевић М., *Улога музике у уобличавању црквеног ентеријера у XVIII веку и у првој половини XIX века*, у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад 1994.
- Тимотијевић М., *Од светиха до историјских хероја – кули светих десетиха Бранковића у XIX веку*, у: *Кули на Балкану II*, Крагујевац 2002, 125-135.
- Тимотијевић М., *Религиозно сликарство као историјска истина*, у: *Саопштења XXXIV*, Београд 2002, 361-387.
- Тодић Б., *Anapason, Iconographie et signification du thème*, у: *Byzantion LXIV-1*, Bruxelles 1994, 134-164.
- Тодић Б., *Старо Нагоричане*, Београд 1993.
- Тодић Б., *Грачаница. Сликаство*, Београд-Приштина 1988.
- Тодоровић С., *Аутобиографија*, Нови Сад 1826.
- Трифунковић Л., *Стара и нова уметност*, Зограф 3, Београд 1963.
- Ђоровић-Љубинковић М., Р. Љубинковић, *Накучани, Археолошки споменици и налазишта у Србији, I- Западна Србија*, Београд 1953.
- Уредбе и прописи Митрополије београдске 1835-1856*, прир. З. Ранковић, М. Лазић, Пожаревац 2010.
- Џуњак М., *Српски православни манастир Заова*, Манастир Заова 2000.
- Џуњак М., Ј. Поповић, Русимовић, В. Мркић, *Црква брванара у Селевцу*, Смедерево 2007.
- Шелмић Л., О. Микић, *Дело Арсенија Теодоровића (1767-1826)*, Нови Сад 1978.

Непубликована архивска грађа и извори:

- АС – МБ, 1817-1835, кутија 1831, несређена грађа
- АС – МБ, 1831, несређена грађа
- АС – МБ, 1833, несређена грађа
- АС-МПс-ц, 1884, Ф I р.16
- АС-МПс-ц, 1889, Ф II р 205.
- АС – МПс-ц, 1888, Ф-I р. 39.
- АС – МПс-ц, 1887, Ф-VI р. 222.
- АС – МПс-ц, 1890, Ф V р. 31.
- АС – МПс-ц, 1891, Ф IV р. 73.
- АС – МПс-ц, 1895, Ф I р. 108.
- АС - МБ 1817-1830, несређена грађа
- АС – МПс-ц, 1892, Ф V р. 82.
- АС-МПс-ц, 1896, V р.39.
- АС-МПс-ц, протокол за год. 1893, No 675
- АС-МБ, 1831, несређена грађа

Весник Српске цркве IV, Београд 1897.

Весник Српске цркве III, Београд 1901.

Весник Српске цркве I, Београд 1904.

Весник српске цркве XII, Београд 1904.

Документација Регионалног завода за заштиту споменика културе
Смедрево, Досије 31. и 32.

Регистар

Иконографски

А

Агнец 174

Адам 176, 177, 180, 191.

Амвон 26, 47, 48, 65, 104, 116.

Антиминс 50.

Апостолски ред 60, 61, 74, 75, 76, 77.

Архијерејски трон 13, 26, 116, 126, 127, 128, 129, 131, 144, 188, 212, 213, 214.

Б

Благовести 60, 72, 73, 77, 131, 133, 146, 150, 159, 176, 178, 180, 181.

Благовести Захарији 176, 178.

Блага Марија 187.

Бог 45, 52, 72, 74, 78, 104, 116, 123, 124, 125, 151, 156, 189.

Бог Отац у слави 52, 125, 181.

Бог Сведржитељ 180.

Бог Саваот 52, 74.

Богородица 60, 61, 63, 64, 65, 66, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 90, 104, 110, 129, 130, 133, 137,

144, 146, 148, 150, 155, 157, 158, 159, 173, 175, 176, 178, 179, 180, 182, 188.

Богородица Знамења 176, 179, 180.

Богородица Одигитрија 63, 64, 90, 130.

Богородица Оранта 174, 175.

Богородица са Христом 90, 129, 130, 142, 144, 146, 148, 180.

Богородичино Ваведене 154, 158, 181.

В

Вазнесење Христово 88, 125, 133, 144, 146, 154, 155, 161, 181, 186.

Васкрсења Лазарево 90.

Васкрсење Христово 45, 47, 56, 72, 116, 125, 126, 133, 144, 146, 154, 160, 181, 185.

Велики сабор анђела 61, 70, 78.

Велики празници 146, 157, 158, 160, 161, 180, 181, 182, 188, 195, 196.

Владарски трон 116, 128, 129, 130.

Г

Голуб Светог Духа 72, 74, 78, 146, 150, 155, 156, 182.

Гостољубље Аврамово 185.

Д

Деизис 74, 76, 77, 181.

Е

Ева 177, 180.

Евхаристија 48, 49, 52, 115, 125, 152, 159, 175.

Епископ бањалучки Платон 183.

Епископ Венјамин 188.

Епископ Игнатије 188.

Епископ Митрофан 188.

Епископ Сава 188.

Епископ Хризостом 188.

И

Икона 12, 14, 20, 21, 25, 26, 49, 50, 51, 52, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 74, 75, 76,

77, 79, 80, 81, 82, 88, 89, 90, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 162, 164, 165, 166.

Иконостас 9, 10, 11, 12, 13, 20, 47, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69,

70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 116, 124, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 194, 212, 213.

Исус Христос 49, 56, 60, 61, 62, 63, 65, 74, 75, 77, 79, 80, 90, 115, 133, 142, 143, 146, 147, 152, 156,

157, 161, 180, 203.

Исус Христос као Велики архијереј 174, 176.

Исус Христос Емануил 70, 182, 186, 191.

Исус Христос Младенац 70, 71, 72, 142, 157, 179, 182.

Исус Христос Сведрижатељ 62.

Исус Христос у слави окружен јеванђелистима 176, 179.

Ј

Јеванђеље 21, 47, 55, 62, 63, 65, 66, 69, 73, 75, 89, 115, 116, 125, 126, 131, 146, 147, 177, 180, 183, 185.

Јеванђелист Марко 61, 73, 75, 133, 144, 146, 176, 177.

Јеванђелист Лука 61, 64, 69, 73, 133, 146, 147, 176, 177, 180.

Јеванђелист Јован 61, 73, 75, 144, 146, 177.

Јеванђелист Матеј 61, 66, 73, 75, 133, 144, 146, 147, 177, 183, 186.

К

Крштење Христово 133, 146, 181, 182.

Кушање Христово 196.

М

Мандилион 126, 176, 177, 180.

Митрополит дабробосанки Петар 183.

Н

Недремано око 61, 71, 72.

Новомученици Вукашин, Рафаило, Георгије и Бранко 191.

О

Огњена Марија 187.

П

Позивање Светог Петра 184.

Преображење Христово 139, 182, 186.

Преображење Светог апостола Павла 184.

Причешће апостола 174, 175.

Р

Рај 55, 56, 73, 79, 82, 115, 191.

Рајски врт 58, 190, 191, 203.

Распеће Христово 45, 55, 60, 61, 76, 79, 134, 139, 144, 146, 158, 160, 181, 186, 187, 204.

Распеће Светог апостола Петра 187.

Рођење Богородице 78, 109, 173, 176, 179, 181.

Рођење Светог Јована 176, 178.

Рођење Христово 90, 115, 144, 146, 154, 156, 161, 181, 182.

С

Саваот 52, 74.

Свети

апостол Андрија 61, 62.

апостол Варнава 173, 183.

апостол Вартоломеј 61, 75, 173, 185.

апостол Јаков 61, 75, 185, 186, 190.

апостола Клеопа 183.

апостол Павле 9, 10,11,12, 13, 19, 20,22, 25, 26, 27, 32,33, 34, 36, 38, 40, 41, 45, 50, 51, 53, 54,
60, 61, 62, 74, 75, 76, 80, 82, 88, 93, 101, 103, 104, 105, 106, 107,
108, 109, 110, 111, 114, 118, 122, 131,133, 134, 141, 144, 145, 146,
149, 150, 158, 159, 165, 166, 173, 174, 175, 176, 179, 182, 183, 184,
187, 188, 189, 190, 191, 192, 195, 196, 201, 204, 205, 209, 211,
213,214.

апостол Петар 9, 10,11, 12,13,19, 22, 25, 22, 25, 26, 27, 32,33, 34, 36, 38, 40, 41, 45, 50, 51, 53,
54, 60, 61, 62, 75, 76, 80, 82, 88, 93, 101, 103, 104, 106, 107, 108,
109,110,111, 114, 118, 122, 131,133, 134, 141, 144, 145, 149, 150,
158, 159, 165, 166, 173, 174, 175, 176, 179, 182, 183, 184, 187, 188,
189, 190, 191, 192, 195, 196, 201, 204, 205, 209, 211, 213, 214.

апостол Симон 185.

апостол Тома 61, 75, 186.

Арсеније Сремац 174.

Архангел Гаврило 70, 72, 150, 161, 185, 190.

Архангел Михаило 20, 61, 68,69, 70, 78, 81, 89, 124, 144, 146, 150, 151, 190.

Архиепископ српски Максим 183.

Архиђакон Стефан 21, 61, 70, 71, 78, 81, 146, 151, 175, 183.

Алимпиије Столпник 88, 175.

Арсеније I 174, 185.

Арсеније III 185.

Атанасије 174.

Василије Велики 174.

Василије Острошки 187.

Врачи Кузман и Дамјан 176, 178, 179, 184.

Владислав, краљ српски 186.

Гаврило, патријарх српски 185.

Георгије 20, 32, 40, 59, 61, 67, 68, 77,80, 81,89, 124, 185, 189, 191.

Григорије Богослов 174.

Григорије Горњачки 187.

Данило II 185.

Драгутин, краљ српски 186.

Дух 72, 74, 78, 150, 155, 156, 189.

Димитрије 71, 88, 89, 90, 185, 189.

Дионисије Аеропагит 182.

Дамаскин 176, 179, 180, 181.

ђакон Никанор 175.

ђакон Пармен 175.

ђакон Прохор 175.
ђакон Тихон 175.
ђакон Филип 175.
епископ Сава Горњокарловачки 183.
Игнатије Богоносац 183.
Исак 190.
Јаков, апостол 61, 75, 185, 186, 190.
Јевстатије 185.
Јефрем 185.
Јоаким 158, 179, 180.
Јоаникије 185.
Јоаникије црногорско-приморски 183.
Јован Богослов 60, 61, 76, 133, 146, 159.
Јован брат Божији 183.
Јован Залтоусти 174.
Јован Крститељ 61, 66, 67, 74, 75, 76, 77, 80, 133, 143, 146, 148, 149, 153, 156, 176, 177, 178, 180, 182.
Јован Милостиви 174.
Јосиф Арматејски 183.
Кирил Алкесандријски 174.
Кирило 187.
Кнез Лазар 186.
Никодим 183, 185.
Никола 61, 65, 111, 153.
Николај Жички 174.
Николај Мириклијски 174.
Максим Исповедник 187.
Пантелејмон 90, 184.
Поликарп Смирнски 183.
пророк Авакум 175.
пророк Данило 190.
пророк Илија 133, 146, 190.
пророк Мојсије 146, 159, 177.
Прохор Пчињски 187.
Сава II 185.
Сава III 185.
Свештеномученик Доситеј Исповеник 191.
Сисоје Раванички 187.
Симеон Млађи Столпник 175.
Спиридон 185.

Стефан Високи 186.
Стефан Дечански 186.
Стефан Душан 186.
Стефан Првовенчани 186.
Столпник Симеон 175.
Столпник Данило 175.
Теодор Тирон 184, 189.
Теодор Стратилат 184, 189.
Три јерарха 88.
Трифун 184.
Тројица 45, 61, 62, 74, 78, 114, 124, 156, 182, 185.
Уроша I 186.
Света Ана, Богородичина мајка 179.
Ана, пророчица 157.
Анастасија 184.
Ангелина Бранковић 146, 153, 183.
Варвара 187.
Јелисавета 178, 184.
Недеља 187.
царица Јелена 184.
штићеница Јелена Љанвић 183.
Свевидеће око 52, 68, 126, 150, 203.
Свети Никола враћа вид Стефану Дечанском 144, 146, 153, 161, 164.
Силазак у Ад 185.
Силазак Светог Духа на апостоле 58, 134, 154, 155, 181, 185.
Служба архијереја 174.
Сретење Христово 133, 144, 146, 154, 157, 176, 179, 180.
Страшни суд 69, 191.
Сусрет Светог Јована Крститеља и Христоса 176, 177.
Сусрет Марије и Јелисавете 184.

Т

Тајна вечера 49, 50, 125, 133, 146, 151, 152, 159, 188.

У

Улазак у Јерусалим 182, 187.
Усековање главе Светог Јована 66, 176, 177, 178, 187.
Усековање Светог апостола Павла 187.
Успење Богородице 181, 182, 188.

Ц

Царске двери 20, 55, 56, 60, 72, 73, 74, 77, 78, 80, 132, 133, 146, 150, 151, 159.
Цар Калојан 88.

Ч

Часна трпеза 48, 49, 50, 115, 125, 126.

Именски

А

Аврамовић Димитрије, сликар 145, 153.
Андрејевић Димитрије, сликар 12, 132, 136, 139, 140, 141, 144, 164.

Б

Биценко Андреј, сликар 194.
Бркић Никодим, сликар 194.

В

Валтровић Михаило 108, 148, 150, 164, 165.
Вујић, књижар 89.

Г

Гавриловић Новак 21.
Гроздановић Ангелина, приложница 89.
Гребенаровић Зоран, сликар 105, 124, 173, 195, 196.

Д

Данило 39.
Девић Лука 24.
Димитријевић Милош, столар 127.

Ђ

Ђокић Лука, представник црквене општине 24.

Е

Ерић Мата, приложник 20.

Ж

Живадиновић, Милена и Мирко, приложници 51.
Живановић Душан, архитекта 12, 96, 109, 110.
Живановић Сава, представник Лозовик-сараорачке црквене општине 24.

И

Ивачковић Светозар, архитекта 12, 109, 140, 141.

Илкић Јован, архитекта 109.

Исидоровић Тома 21, 126.

Илић Ђорђе, столар 127, 128, 132, 133.

Ј

Јаковљевић Илија, столар 127.

Јанковић Никола, сликар 72.

Јања Молер, сликар 50, 54, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 80, 81, 82.

Јефремовић Бранко Ж., предузимач 100.

Јован, сликар 195.

Јовановић Коста, столар, 127.

Јовановић Михаило, митрополит 45, 47, 114, 116, 159, 161.

Јовановић Петар, митрополит 21, 145, 204.

Јовановић Сима 21.

Јовановић Тома, књижар 89.

Југовић Живко, сликар 12, 131, 132, 133, 136, 137, 18, 138, 141, 143, 147, 148, 149, 165, 213.

К

Карић В., референт Министарства просвете 100.

Краљевић Фердо Краљ, сликар 51.

Кратина Јарослав, сликар 194.

Крстић Ђорђе, сликар 12, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 143, 144, 148, 149, 150, 153, 154, 157, 158, 164, 165, 166, 213.

Крџалић Лазар, сликар 139.

Н

Николић Кузман С., трговац и приложник 25, 34, 35, 51, 103, 104.

Николић Зорка, приложница 25, 34, 35, 51, 103, 104.

Николић Живадин, представник Лозовик-сараорачке црквене општине 24.

Л

Лазић Милан, представник Лозовик-сараорачке црквене општине 24.

Лазовић Јован, приложник 20.

Леовић Јован, предузимач 100.

Лонгин, сликар 195.

М

Мандић Светозар, столар 127.
Маришенко Никола, сликар 88.
Марковић Дејан, сликар 173.
Марковић Милисав, сликар 89,137, 138.
Марковић Никола, сликар 137, 139, 140, 149, 156.
Марковић Милија, сликар 139, 153.
Машић Стефан, приложник 21.
Машић Мита 24.
Машић Никола,сликар 140.
Мељников Јустин,сликар 194.
Миланковић Сава , приложник 25, 104.
Миланковић Милан, приложник 25, 104.
Милић Станковић,Милић од Мачве, сликар 195.
Милисављевић Костадин 24.
Миловановић Богдан 24.
Миловановић Ђорђе, сликар 12, 24, 129, 131, 132, 136, 139,140, 141, 143, 144, 155, 156, 164.
Милутиновић Драгутин, архитекта 108.
Митрофан Рајић, епископ 25.
Митрофановић Георгије, сликар
Михалић В.,сликар 60, 74, 75,76.

Н

Нокен Ј.Х., позлатар 127, 128, 132, 133.
Нешић Андреја, представник Лозовик-сараорачке црквене општине 24.
Николић Живадин, представник Лозовик-сараорачке црквене општине, 24.

О

Обреновић Милош, српски кнез 19, 24, 27, 28, 29, 34, 40, 47, 55, 57, 58, 60, 64, 94, 103.
Обреновић Милан, српски краља 130, 137.
Обреновић Наталија, српска краљица 164.
Огњановић Петар, ливац 104.

П

Павловић Грујица, свештеник 22.
Павловић Мелентије, митрополит 33, 50.
Павловић Стојадин, приложник 20.
Пантелић Павле, свештеник 20, 25.
Петровић Димитрије, вајар 145.
Петровић Марко, свештеник 134, 135, 142, 143.

Поп Трифун Симић, свештеник 20.
Поповић Алексија, свештеник 20.
Поповић Гаврило, епископ шабачки 161.
Поповић Светозар М., свештеник 22, 23.

Р

Раносовић Петар, сликар 12, 129, 131, 132, 133, 136, 138, 141, 144, 151, 164.
Распоповић, Илија Хаџи 32, 202, 203.
Раичевић Андрија, сликар 62, 195.

С

Сандер Емануел, окружни инжињер 96, 99, 210.
Симић Трифун, свештеник 20.
Станоиловић Илија, приложник 20.
Станојевић Алекса, свештеник 20.
Станковић Теофан, окружни протојереј смедеревски 20, 33.
Стојсављевић Живко, сликар 194.

Т

Теодосије, писац житија Св. Саве 39.
Тодоровић Стеван, сликар 12, 21, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 139, 140, 141, 144, 146, 148, 152, 153, 163, 213.

Х

Ханзен Теофил, архитекта 108, 109.
Хаџић Илија (Илија Хаџи Распоповић) 32.
Хаџић – Михаило - Лила, свештеник 20.
Христић Никола, позлатар 127, 128, 132, 133, 212.

Географски

А

Азања 102.
Ариље 193, 195.

Б

Балкан 38, 39, 40, 41, 46, 54, 58, 67, 68, 69, 72, 81, 82, 209.
Београдска митрополија 20, 27, 89, 209.
Брајковац 31, 37, 40.
Брестовац 38, 40.
Брзана 31, 37, 38, 40, 58.

Брус 31, 59.
Брусник 31.
Бугар мала 205.
Бугарска 39, 54, 57.

В

Вазнесењска црква у Београду 100, 107, 127, 131, 132, 136, 145, 153, 212.
Велика Врбица 31.
Вранић 31, 38, 40.
Врба код Краљева 31, 204.
Вреоци 31, 37, 38, 40, 47, 48, 49, 51, 152.
Вољавча 59.

Г

Гајиновац 102.
Градац 193.
Грачаница 193.
Голобок 20, 126, 209.
Гунцати 31.

Д

Даросава 31, 37, 38, 40, 47, 51.
Дебар 33, 57.
Дечани 193.
Долска мала 205.
Доња Јабланица 31.
Доњи Дубац 31.
Драча 59.
Дуб 31, 38, 59.

Ђ

Ђуђеви Ступови 193.

Ж

Жагубица 108.
Жича 193.

З

Заова, манастир 77.

И

Ивањица 59.
Ивковачки Прњавор 59.

Ј

Јабучовац 108, 151.

Јагњило 59.

Јагодина 47, 58, 60, 62, 64, 65, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 82, 138.

Јужна Србија 54.

К

Каленић 193.

Каона 59.

Карловачка митрополија 47, 49, 113, 118, 123, 124, 125, 129, 145, 147, 211.

Кнежевина Србија 19, 23, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 39, 40, 41, 47, 49, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 60, 62, 72,

76, 77, 80, 82, 93, 94, 95, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 125, 128, 145, 147, 149, 151, 154, 159.

Књажевац 59.

Коцељева 108.

Коштунићи 31.

Крагујевац 28, 58, 60, 64, 76, 82, 99, 104, 138.

Краљевина Србија 11, 23, 24, 25, 52, 93, 94, 95, 98, 106, 107, 122, 131, 137, 145, 147, 149, 151, 154, 159, 210.

Кривељ 108.

Крњево 32, 40.

Крушедол 109.

Куршумлија 102.

Кусадак 59.

Кучево 77.

Л

Лесново 193.

Љ

Љубостиња 193.

М

Македонија 54, 57.

Манастирак 59.

Милешева 193.

Моравска долина 14, 209.

Мрсаћ 38, 40, 204.

Н

Нагоричине 193.
Накучани 31, 58.
Наталинци 59.
Неменикуће 107.
Нерези 193.
Нересница 31.
Ниш 58, 101, 134, 136, 137, 140, 148.

О

Опленац 193,195.
Ореовац 31.
Осат 33.
Остружница 58.

П

Пауни 31.
Павловац 31.
Петровац на Млави
Пећ 193.
Пироман 59, 77.
Планиница 31.
Подунавски срез 209.
Пожаревац 25, 58, 59, 102, 149.
Покајница 31.
Поморавље 14,33, 40, 41.
Поповић 107.
Поповица 31, 48.
Придворице 59.
Причевић 31.
Прњавор 59.
Псача 193.

Р

Раброво 59.
Рамаћа 59.
Раваница 59, 62, 64, 71, 72, 73, 74,76, 77, 78, 79, 82.
Рановац 108.
Рача Крагујевачка 24, 31, 37, 40, 48, 96, 101, 210.
Ритопек 108.
Рипањ 58.

Рукомија 59.
Русија 39, 125, 137, 138, 165, 166.

С

Саборна црква у Београду 23, 109, 125, 131, 134, 137, 145, 153, 212.
Савинац 58, 60, 62, 64, 76.
Света Гора 73, 189.
Свилајнац 158.
Селевац 31, 36, 37, 38, 40, 47, 48, 59, 60, 62, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 82.
Сепци 31.
Сибница 59.
Смедеревска Паланка 31, 37, 38, 40, 59, 102, 136, 148.
Смедерево 13, 14, 20, 33, 35, 41, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 209.
Сокобања 31.
Стари Адибеговац 97, 137.
Старо Село 137.
Студеница 39, 108, 109, 193.

Т

Тавник 31, 37, 40.
Топчидер 153, 193.
Трнавац 31.
Троноша 77, 78.

Ћ

Ћупезанска мала 205.

У

Уб 59.

Ц

Цветеке 31.

Ч

Чајетина 102.
Четереже 78.
Чибутковица 72, 79,
Чокешина 78.
Чукојевац 204.

Џ

Џањево 31.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Ана Костић Ђекић рођена је 1984. године у Смедереву. Основне, мастер и докторске студије завршила је на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета, Универзитета у Београду. Током студија била је добитник више стипендија и награде *Каћарица Амброзић* (2010. година). Основна област научних интересовања Ане Костић Ђекић је усмерена ка проучавању српске сакралне визуелне културе новог века. Из ове области она је објавила више научних радова. У досадашњем раду била је учесник неколико истраживачких пројеката, како међународних, тако и националних међу којима је пројекат *Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новој доба* (Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије), на коме је тренутно ангажована као истраживач-сарадник при Филозофском факултету Универзитета у Београду. Ана Костић Ђекић је запослена као асистент на Одељењу за историју уметности на Филозофском факултету у Београду.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

271.222 (497.11) 523.4-9

726.54 (497.11)

КОСТИЋ Ђекић, Ана, 1984-

Црквени комплекс у Лозовику / Ана Костић Ђекић. - Смедерево :
Регионални завод за заштиту споменика културе ; Београд :
Филозофски факултет Универзитета, Центар за визуелну културу
Балкана, 2017 (Смедерево : Forma SD).

244 стр. : илустр. ; 24 cm

Тираж 300. - Биографија аутора: стр. 244. - Напомене и
библиографске референце уз текст.

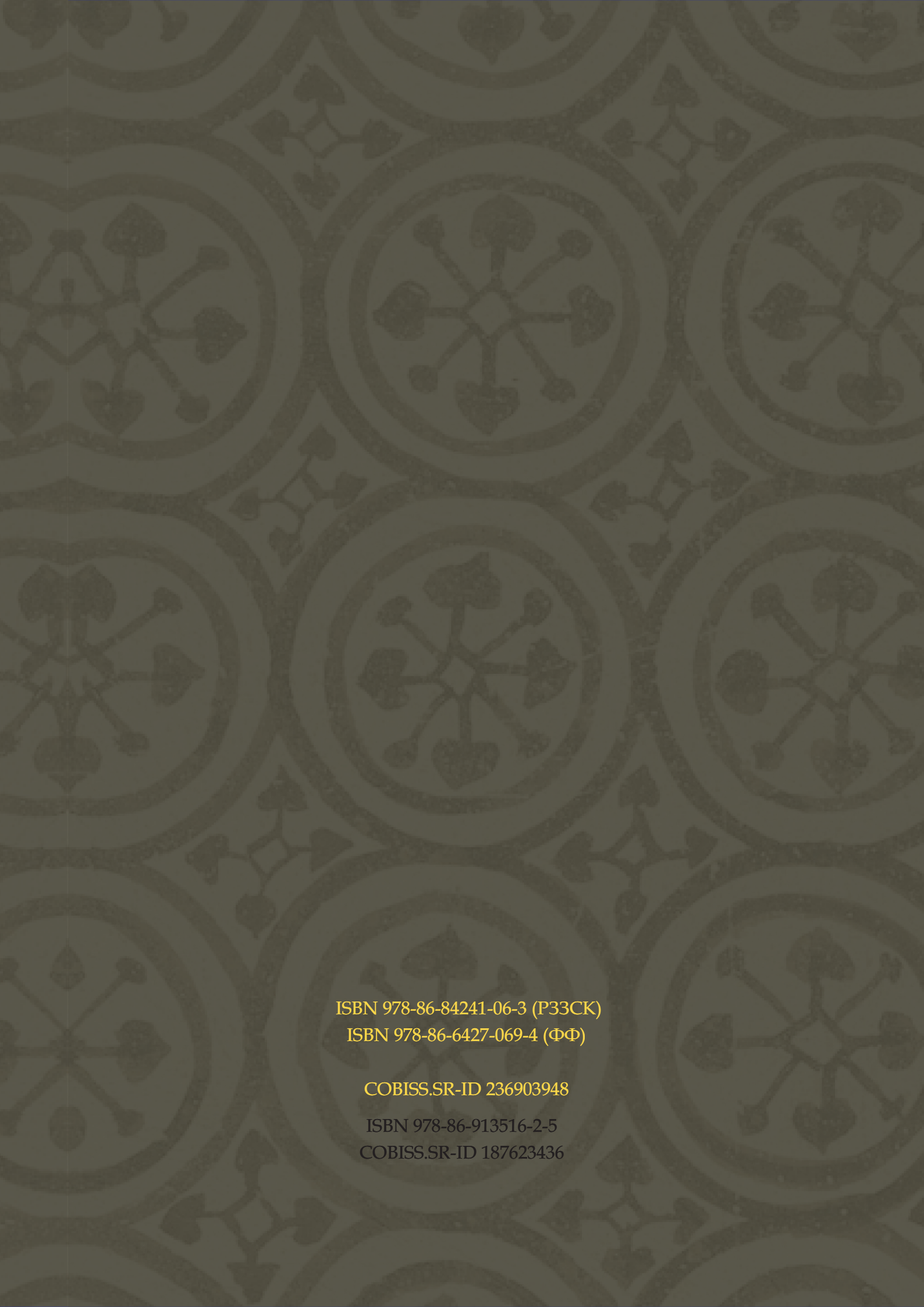
- Summary. - Библиографија: стр. 221-228. - Регистар.

ISBN 978-86-84241-06-3 (P3ЗСК)

ISBN 978-86-6427-069-4 (ФФ)

а) Цркве - Лозовик

COBISS.SR-ID 236903948



ISBN 978-86-84241-06-3 (P33CK)
ISBN 978-86-6427-069-4 (ΦΦ)

COBISS.SR-ID 236903948

ISBN 978-86-913516-2-5
COBISS.SR-ID 187623436