
Јулијана Марковић
(Самостални истраживач)

ЗИДНО СЛИКАРСТВО ЦРКВЕ СВЕТЕ ПЕТКЕ У МАЛЧИ

Апстракт: Црква Свете Петке у Малчи једно је од важних парохијских храмова Нишке епархије, чији изглед је формулисан у другој половини XIX века. Зидно сликарство настало је 1872. године у оквирима зграфског модела иконописа. Сликарство као целина није проучавано и рад се стога бави атрибуцијом, иконографским и програмским одликама живописа у наосу и трему. Израда је на основу асположивих извора и компаративном анализом приписана припадницима самоковске радионице. Програм је заснован на догматским и актуелним богословским тежњама и верској култури.

Кључне речи: Света Петка у Малчи, Христове параболе, Митарства душе

Село Малча смештено је на ободу Нишке котлине, североисточно од града, у долини истоимене реке. Првобитна села Горња и Доња Малча сада чине јединствено насеље, које се простире дуж пута који води ка Књажевцу. Након успостављања граница Кнежевине Србије, а до уласка територије Нишког санџака у њен састав на њему се северно од Малче налазио фреквентни прелаз Грамада. Кроз Малчу је пролазио и други важан путни правац који је повезивао Цариградски друм са Кнез Селом, Горњим и Доњим Матејевцем, те Каменицом, даље се спуштајући ка Нишу. Трговина и виноградарство биле су доминантне делатности становништва, које су омогућиле одржање и просперитет насеља, становништва и верског живота.¹ Хришћанско становништво је од око 1870. године постепено откупљивало спахијске поседе у селу, јачајући и свој економски и социјални положај.²

¹ Ј. Ђирић, *Малча*, Енциклопедија Ниша, Природа. Простор. Становништво, Ниш 1995, 88; М. Васић, О. Зиројевић, А. Стојановски, *Попис Нишког кадилука из 1498. године*, Споменик САНУ 7 (Београд 1992), 126, 133-134; М. Голубовић, *Неке социогеографске карактеристике Малче*, Економика 3-4 (Ниш 1982).

² В. Стојанчевић, *Етничка, демографска и социјално-економска структура Ниша после ослобођења од Турака (1878-1885)*, Лесковачки зборник XIII (1973), 169-197; Ј. Ђирић, *Малча*, 88.



Сл. 1 Црква Свете Петке, Малча

Fig. 1 Church St. Petka, Malča

Духовни центар становништва овог подручја је у најранијем периоду био манастир Светог Спаса у Горњој Малчи, порушен 1564. године.³ Први познати помен парохијског храма Свете Петке је усмена меморија о страдању храма и становништва. Према предању, храм је 1797. године послужио као заклон хришћанског становништва приликом најезде крцалијских трупа, које су оштетивши кров спустиле земљане кошнице међу верне.⁴ Запис у Типикону који је припадао храму, напад крцалија на околину Ниша смешта у 1796. годину.⁵ Село и храм налазили су се на борбеним линијама и током устанка 1807. године, као и буна 1835. и 1841. године. Извори који говоре о порушеним селима и одштети након буне 1841. године не укључују Малчу.⁶ Тренутни облик храма, с обзиром на његову градитељску структуру, резултат је обнове која је извесно извршена након Нишке буне и почетка примене одредби Гилханског хатишерифа на простору под управом нишких паша, а пре лета 1872. године, када је завршена израда постојећег зидног сликарства.⁷ О култу светитељке у локалној заједници сведоче догађаји везани за појаву девојке непознатог порекла у селу крајем деветнаестог века. Становништво је догађај тумачило као чудесно отелотворење Богородице или Свете Петке, те су верни приносили дарове и организовали свечаност у част девојке.⁸

³ С. Стаменковић (ур.), *Географска енциклопедија насеља Србије*, том 3 М-Р, Београд 2001, 73.

⁴ М. Милићевић, *Краљевина Србија: нови крајеви*, Београд 1884, 35-36.

⁵ П. Гагулић, *Неки записи и натписи на територији Епархије нишке*, Православна мисао 1-2 (Београд 1968), 125. бр. 87.

⁶ Д. Трајковић, *Грађа за историју Нишке буне у 1841. години*, Лесковачки зборник VIII (1968), 129; Б. Перуничкић, *Алексинац и околина*, Београд 1996, 596.

⁷ Опсежна обнова те структуре спроведена је и 1970. године када је измењен спољни изглед грађевине о чему сведочи урезана испис године на западној фасади звоника.

⁸ М. Милићевић, *нав. дело*, 155.

Црква Свете Петке је једнобродни храм са припратом, која је првобитно извесно имала форму полуотвореног трема. Наос чине два градитељска сегмента, одвојена помоћу масивних прислоњених стубаца. Источни сегмент храма је ужи и нешто краћи од западног, те спуштен у односу на ниво пода остатка храма и стога овај изглед храма може бити последица сукцесивне градње. Наос тиме чине два визуелно издвојена сегмента. Данас формирана припрата са звоником на западу извесно је имала облик трема, отвореног ка југу и западу. На такву форму указује и окулус отворен изнад западног портала, изостанак других прозорских отвора, те положај зидног сликарства. Прозорски отвори постоје на апсиди и јужној страни, док су изостављени на северној, где се налази улаз пробијен након осликовања. Црква свете Петке је у градитељском смислу на линији једнобродних парохијских храмова у селима Нишке епархије, насталим након 1841. године. Градитељски склоп цркве Свете Петке близак је форми цркве Вазнесења Христовог у Горњем Матејевцу, која је, према савременим и потоњим натписима, обновљена 1842. и 1868. године.⁹

Натпис којим је меморисано мало освећење храма даје имена татора храма, који су били свештеници Димитрије, Јован, Мита, као и четврта личност чије име започиње Кит-: „ВО СЛАВУ СТЫА ЕДИНОСЪШНЫА ЖИВОТВОРА/ ШІА Њ НЕРАЂДЪЙНЫА ТРЦЫ Њ НАСОАТЕА / ЖЕ БЫСТЪ: Г: ПОПА ДИМИТРИА / ІОВАНЪ МІТА КИТ / СОСЪ ЊЂДЪБЛЕННЕМЪ СЕГѠ ХРАМАА НА: ІЮВЕ ІЗНІА НІ“, док у самом живопису нема других приложничких натписа. Изведен фреско техником, поменути натпис је и основни извор за датовање зидног сликарства. Радови су извесно завршени пре 18. јуна 1872. године, када је извршено освећење. Према истраживањима Асена Василиева зидно сликарство је 1877. године поправио сликар Сотир Валов из Самокова. Рад Валова у Малчи прекинут је услед избијања Српско-турског рата, када је, заједно са локалним свештеником, ухапшен и одведен у нишки затвор, након чега је интерниран у Самоков.¹⁰ Усмена меморија локалног становништва помиње и зографа Тодора који је радио у цркви Свете Петке. Име Тодор носио је и син Сотира Валова, рођен око 1860. године, који се 1872. прикључио очевој сликарској тајфи и наставио самосталну делатност након његове смрти.¹¹ Припадници самоковских сликарских радионица неретко су се враћали на целине које су осликовали њихови старији чланови ради осликовања нових целина, допуна програма и поправке живописа.¹²

Делатност Сотира Валова до 1872. године остаје готово неистражена, те се не може искључити његово ауторство над целокупним живописом у Малчи, било самостално, било у оквиру радионице којој је припадао. Сотир Валов образован је у радионици свог оца Костадина Валова,

⁹ П. Гагулић, *Неки записи и натписи у црквама на територији Епархије нишке*, Православна мисао 1-2 (1967), 140. бр. 65.

¹⁰ А. Василиев, *Български възрожденски майстори: Живописци, резбари, строители*, Софија 1965, 437.

¹¹ исто; А. Василиев, *Църкви и манастири из Западна България*, София 1984, 59.

¹² А. Куюмджиев, *Новооткрити творби на самоковски зографи в черквата „Св. Троица“ в село Извор (Босилеградско)*, Паметници. Реставрация. Музеи 3 (Софија 2004), 85.



Сл. 2 Света Параскева, свод западног сегмента наоса, Црква Свете Петке, Малча

Fig. 2 Wall Painting in the Narthex, eastern wall, Church St. Petka, Malča

којој су припадали и браћа Иван, Никола, Димитрије и Петар. Током пете деценије забележена је сарадња и са Василиом Поп Радојковим.¹³ Васил и брат Захарије Поп Радојков такође се везују за радионицу Костадина Валова. Формалне и иконографске карактеристике сликарства у Малчи у основним цртама су блиске раду браће Поп Радојков. Делатност ових сликара није истражена у потпуности, те остаје дилема о активности између 1872. и 1884. године.¹⁴ Недостатак идентификованих потписаних, мали број атрибуираних и очуваних целина зидног сликарства Сотира Валова онемогућава прецизну формалну и стилску компарацију. Приликом израде зидног сликарства у цркви Свете Петке коришћени су предлошци који се јављају у раду самоковских радионица.¹⁵ Приметно је и ослањање на цртачке карактеристике типичне за радионицу Поп Радојкових: широк нос, бадемасте очи са наглашеним горњим капком изведеним двама тамним линијама или дубоким сенчањем. Експресија се изражава обликом обрва, без друге мимике. У односу на позната дела Поп Радојкових, модулација лица у Малчи је стилизовано, а ликови су изведени једнообразно. Лица су наглашено овална, док су набори одеће, коса и брада моделовани линијама, без изражених тонских прелаза. Наведене карактеристике запажају се и у зидном сликарству чија израда је повезивана са Сотиром Валовим, кти-

¹³ Корпус на стенописите от първата половина на XIX век в България, София 2018, 680.

¹⁴ <https://www.sofia-churches.com/en/register/icon-painters/vasil-popradoikov/>, приступљено 28.9.2025.

¹⁵ О разлици у иконографским обрасцима самоковских радионица и разлици у односу на дебарске: Е. Попова, *Теми, въведени в българската живопис от Христо Димитров*, Проблеми на изкуството 3 (2001), 3-10; Е. Генова, *За някои особености в тематичните предпочитания на дебърските и самоковските зографи*, Проблеми на изкуството 4 (2015), 9-18.

торским портретима насликаним у цркви Светог Николе у селу Искрец и сликарству у певницама цркве манастира Суково.¹⁶ На простору Нишке епархије дате карактеристике има и сликарство прве зоне цркве Светог Николе у Каменици.

Претходна активности радионице Поп Радојкових везују се за парохијске храмове осликаване учешћем локалне заједнице, попут цркве у Малчи. Василију поп Радојкову је на основу једне иконе потписане само именом у цркви села Доња Љубата из 1862. приписан и део живописа цркве у селу Рибарци и део икона иконостаса у Горњем Тламину код Босилеграда, што представља прве самосталне радове зографа рођеног око 1845. године. Током седме деценије сликар је са братом Захаријем радио у околини Ћустендила, Дупнице и Самокова.¹⁷ Активност сликара је према досадашњим истраживањима између 1885. и 1906. године везана за околину Софије.¹⁸ Васил Поп Христов (Радојков) потписан је као аутор живописа у манастиру Сукову 1871, где се бележи и активност Сотира Валова.¹⁹ Сотир Валов самостално израђује иконе и зидно сликарство, међу познатим опусом доминира рестаурација зидног сликарства, израда барјака, еснафских и породичних икона. Сликара је претходно, током 1873. и 1874. године, био активан у околини Софије. Према доступним подацима, пут ка западу спровео је од 1875. када ради у околини Димитровграда, манастиру Суково и слика иконе за цркву села Ћориндол (данас Срећковац), док зиму 1876. проводи у Белој Паланци сликајући покретне иконе и барјаке. Потом преузима послове који га усмеравају пут Кнежевине Србије; у манастиру Свете Богородице у Сићеву, док је у евиденцији Валова забележена и до сада неидентификована наруџбина икона за цркву Светог Илије у селу Сићеву. Боравио је и у околини Алексинца.²⁰ Забележени боравак у Малчи је последња позната активност на простору данашње Србије.

Програм сликарства у наосу

Зидно сликарство цркве Свете Петке првобитно је покривало све зидне површине наоса и олтарског простора, као и западни и северни зид некадашњег трема. Сликаство олтара данас је очувано у фрагментима. Програм зидног сликарства у наосу конципиран је зонски и обухвата све

¹⁶ Уп: А. Василиев, *Български възрожденски майстори: Живописци, резбари, строители*, 437.

¹⁷ А. Куюмджиев, *Произведения на български зографи в църквите от Босилеградско*, Известия IV, 88-89.

¹⁸ <https://www.sofia-churches.com/en/register/icon-painters/vasil-popradoikov/>, приступљено 28.9.2025; В. Димитров, *Стенописите от Захарий поп Христов Радојков в храма „Св. Йоан Предтеча“ в село Карабунар, Пазарджишко*, Проблеми на изкуството 1 (2011), 48-49.

¹⁹ А. Василиев, *Български възрожденски майстори: Живописци, резбари, строители*, 437; Д. Атанасов, *Три възрожденски надписа от църквата Успение на Света Богородица в суковския манастир*, Натписи и записи 2 (2016), 107-111.

²⁰ А. Василиев, *Български възрожденски майстори: Живописци, резбари, строители*, 437.



Сл. 3 Покров пресвете Богородице, наос, Црква Свете Петке, Малча

Fig. 3 Wall Painting in the Narthex, eastern wall, Church St. Petka, Malča (detail)

зидне површине. Заснован је на традиционалном моделу осликовања, који представља једну од основних тежњи зографског модела црквеног сликарства.²¹

Зона сокла је обојена бело у некој од обнова. Унутрашњост улаза носи орнамент којим је имитирана мермерна оплата, што је уобичајен мотив који се налази и на соклу. Прву зону сликарства наоса заузимају стојеће фигуре светитеља, насликане на позадини која опонаша пејзаж. Фриз светитељских фигура насликаних у попрсју формира другу зону. Изузетак је начињен на северном и јужном зиду западног сегмента, где су изведене наративне сцене, постављене у поља овалног облика. Сцене су комплементарне са сликарством треће зоне коју чине наративне сцене дуж читавог наоса. Сликарство свода решено је постављањем медаљона са попрсјима, док су медаљони позиционирани дуж лукова који одвајају сегменте свода у западном делу. Сликарство трема организовано је тако да свака зидна површина, односно свод, чини посебну визуелну целину, сачињену од више сцена. Међупростор који се јавља у припрати и наосу постављањем сцена и представа у кружна и овална поља испуњен је стилизованим декоративним гранама акантуса на жутој позадини којом се евоцира позлата.

Укупно четири медаљона изведено је на своду источног сегмента наоса. Представе у њима су потамнеле и могу се разазнати у основним цртама. Свод над олтарским простором носи медаљон са представом Христа Пантократора, у складу са подсећањем на стално присуство Христа током литургије и рекреирање жртве.²² Западно од Христа, према

²¹ N. Makuljević, *The 'Zograph' Model of Orthodox Painting in Southeast Europe 1830–1870*, *Balkanica* 34 (Belgrade 2003), 385-405.

²² Уп: J. Крчоски, *Собрани текстови*, Скопје 1974, 164-165.

препукама ерминија у осликавању сводова, смештена је представа Светог Јована Крститеља. Приказан је у виду крилатог кефалофора, типа којим се наглашава анђеоски карактер и пророчка улога светитеља.²³ Представе у мањим медаљонима нису видљиве. Осликаним ребром издвојен је сегмент свода западно, где је смештен медаљон са приказом Богородице Шире од Небеса (*ШИА). Богородица је насликана са круном на глави, у форми Небеске Царице, на крилу држи Христа младенца. У оквиру медаљона исписан је текст чије читање ће бити могуће након чишћења. Крајње западно смештен је медаљон са приказом патрона храма, Свете преподобне Параскеве (СТА ПРДОБ ПАРАСКЕ**). Светитељка је приказана у складу са препорукама ерминија, у монашкој ризи.²⁴ Држи развијени свитак са почетком текста Симбола вере „* БО ЕДИНАГО БГА ОЦА ВСЕДЕРЖИТЕЛА НБЗ НЗЕМАН ВДИМЫМЪ ЖЕ *” Заступнички и заштитнички карактер представе светитељке истакнут је натписом у оквиру медаљона, који реферише на житије светитељке „СТАЮ ВСИ ДАСТЪПИ СВЮЫМЪ БЪ БЪДАХЪ БЛАГОЧЕСТНО ВОСПОНМЪ ПАРАСКЕУЪ ВСЕЧЕСТНЮЮ ТА БО ЖИТІЕ ОСТАВЛШИ ТХЪН*ОС І НЕГ*ЪМОЕ ПРІАШЕ БО ВЪКН СЕГѠ РЪДИ СЛАВЪ ОБРЪТЕ ЧМДЕСЪ БЛАГОДАТЪ БЖИМЪ ВСАЪНІЕ МЪ“. Света Петка је у верској култури православних хришћана у Османском царству поштована вишеструко, као заштитница породице, жена и женских радова, као и села, усева, становништва и стоке, што је засновано на апокрифном житију.²⁵ Култ је задобио истакнути значај у јужнословенским срединама и статус једнак мушким локалним подвижницима. Идеолошки статус који се градио од средњег века, постаје током деветнаестог и део изградње националног идентитета.²⁶ Одабир представе у медаљонима извршен је на основу космолошког поимања виших сфера храма, хијерархије тема, актуелног догмата и верске праксе. Према пракси заступљеној у зографском сликарству, свака од представа у своду представља окосницу програма нижих зона.²⁷

Површину потрбушја западног свода заузимају три лука који представљају посебан сегмент у сликаном програму. Представе светитеља, укупно седам на сваком од лукова, изведене су у оквиру кружних поља. Различите степені оштећења ликова и натписа омогућавају тек непотпуну идентификацију. Источни лук носи представе Светог пророка Захарије (С ПРР ЗАХАРІН), Светог пророка Јоила (ІОНІ) у северном делу, те Светог пророка Наума (С ПРР НАУМ) и Светог пророка Софокла (С ПРР СОФОК***) у јужном. Две представе у темену такође приказују пророке. Средишњи лук од севера ка југу такође носи представе седам светих пророка, од којих се са сигурношћу идентификују Свети пророк Јелисеј (С ПРР ЕЛІС*Е), Свети про-

²³ М. Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатог из Дечана*, Зборник Народног музеја VII (1973), 39–51.

²⁴ P. Hetherington, *The 'Painter's manual' of Dionysius of Fourna*, 80.

²⁵ M. Detelić, *St Paraskeve in the Balkan Context*, *Folklore*, Vol. 121, No. 1 (April 2010), 94-105; С. Новаковић, *Апокрифно житије Свете Петке*, 23-32.

²⁶ М. Васиљевић, *Култови светих на централном Балкану у време османских освајања*, Београд 2021, 223-234.

²⁷ И. Зарић, *Зидно сликарство Саборне цркве Свете Тројице у Врању*, у: *Саборни храм Свете Тројице у Врању* (прир. Н. Макуљевић), Врање 2008, 142-144.



Сл. 4 Свети краљ Милутин, Свети Георгије Нови и Свети Христофор, наос, Црква Свете Петке, Малча

Fig. 4 The Parable of the Pharisee and the Publican, Church St. Petka, Malča (detail)

рок Илија (ИЛІА), Свети пророк Језекиљ (С ПРР ІЄЗКІЛЪ) и Свети пророк Ное (НОА). Представе у другом и два крајња медаљона ка југу су оштећене и биће избегнута идентификација. Положај пророка на сваком од лукова изведен је тако да су телом и гестом усмерени ка представи на сегменту свода који граниче, Богородици свецарици. Укључујући и представе у првој зони сликарства, тако постављене представе пророка и Богородице формирају већу композицију Пророци су те нагостили. Тема је формулисана на основу химнографије, зарад визуелизације прослављања Богородице, њене природе и небеског статуса, чиме је завредила позицију у највишој сфери.²⁸

Лук који се ослања на западни зид наоса носи представе седам преподобних светитељки, међу којима су Света преподобна Теодора (ФЕОДѢРА), Света преподобна Евдокија (СТ ПР ЕУДОКІА), Света преподобна Матрона (СТ ПР МАТ**А) и Света преподобна Марина (ПР МАРИН), насликана крајње северно. Положај тела и гест светитељке визуелно и идејно везане за представу позиционирану на сегменту свода, Свету преподобну Параскеву, чији значај и функцију аргументују. Представе су позициониране на крајњем западу због улоге светитељки у личној побожности верница, којима је западни простор наоса био намењен.²⁹

Највиша зона сликарства зидова наоса цркве Свете Петке носи наративне приказе епизода из живота Христа, Богородице и Светог Јована Претече. Сликарство олтарског простора је у великој мери оштећено и очувани су само делови ове зоне. Северно је приказано Васкрсење

²⁸ В. Милановић, *Пророци су те нагостили у Пећи*, у: Архиепископ Данило II и његово доба: међународни научни скуп поводом 650 година од смрти (1991), 409-424.

²⁹ И. Зарић Ђировић, *Женска приправа Николајевке цркве у Земуну*, Саопштења 42 (Београд 2010), 306-318.

Христово у виду Христовог тријумфалног изласка из гроба.³⁰ Сцена на јужном зиду приказује Бичевање Христово. Барокна иконографска решења која су примењена била су дуго у употреби у зографском сликарству. Представе су изван контекста сцена изведених у наосу и део су новозаветних префигурација евхаристије. Позициониране су у олтару као потврде догматских основа чина који се у њему одвије.³¹ Источни сегмент носи догматски најважније епизоде из живота Христа. Јужно је приказано Крштење Христово (СТОѦ БГѦАБЛЕНЕ) у које је према нововековном моделу укључена представа Бога Оца, који даје сцени значење теофаније.³² Следи Преображење Христово, изведено према традиционалном моделу, заступљеном и у зографском сликарству.³³ Насупрот овим сценама, на северном зиду, илустрована су најважнија чуда - Христос исцељује слепог, Христос и Самарјанка и Чудо у Витсавеји. Представе имају и литургијску функцију. Постављена су на месту почетка Великог входа, у складу са догматским значењем Христових чуда као потврде оваплоћења.³⁴

Наративне сцене у западном сегменту заузимају две зоне и постављене су тако да заједнички чине целину у оквиру сегмента одвојених луковима. Јужни зид источног сегмента приказује најзначајније празника литургијског календара којим се прославља Богородица. Источни сегмент носи представе Рођења пресвете Богородице (РЖТЕѦ ПРЕСТЫА БЦЫ), односно Успења Богородице (ѦУСПЕНІЕ ПРЕСТЫА БЦЫ), у нижој зони. Западно је приказан Богородичин Покров (ПОКРѦВЪ ПРЕСТЫА БЦЫ), те Ваведење (ѦВВЕДЕНІЕ ПРЕСТЫА БЦЫ). Прикази Рођења, Успења и Ваведења засновани су на традиционалним решењима која су посредством ерминија заступљена и у зографском сликарству.³⁵ Покров Богородичин представљен је према барокном моделу мајке милосрђа, којим се приказује идеја Богородичине заштите.³⁶ Богородица је приказана са крилима и круном, одевена у дуги плашт којим покрива различите групе верних. Модел је путем украјинских графика прихваћен у зографском сликарству и прилагођен перцепцији заштитничке улоге Богородице у савременом богословљу.³⁷ На простору Нишке епархије Покров пресвете Богородице приказан је према истом моделу у зидном сликарству цркве Светог Николе у Каменици.

³⁰ М. Тимотијевић, *Иконографија Великих празника у српској барокној уметности*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 25 (1989), 111-114.

³¹ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 393.

³² Уп: С. Цветковски, *Ерминија на Дичо Зограф 1844 г.*, Скопје 2019, 482.

³³ И. Женарју Рајовић, *Црквена уметност XIX века у Рашко-призренској епархији (1839-1912)*, Београд 2016, 205.

³⁴ А. Кујумџиев, *Стенописите в главната църква на Рилския манастир*, София 2015, 270-272.

³⁵ Р. Netherington, *The 'Painter's manual' of Dionysius of Fourna*, 50.

³⁶ М. Татић-Ђурић, Једна нова тема словенског барока, Западноевропски барок и византијски свет, Београд 1991, 123-135; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 354-355; Е. Генова, *За някои особености в тематичните предпочитания на дебърските и самоковските зографи*, Проблеми на изкуството 4 (2015), 15-17.

³⁷ И. Гергова, *Чудесата на Пресвета Богородица в културата на българското Възраждане*, Софија 2012, 14-16.

Ерминијама препоручен модел осликавања храма предвиђа сликање сцена страдања Христових у северном делу наоса.³⁸ Северни зид цркве Свете Петке стога је понео приказе Васкрсења Лазаревог (* ΛΑΖ-ΑΡΘΕΟ) и Христовог уласка у Јерусалим (ЦΕΒΤΟΝΟΣΙΕ) у западном сегменту. Источнији сегмент приказује сцене које се везују за страдање Светог Јована Крститеља, Иродову гозбу и Усековање главе светог Јована Крститеља. Прикази живота и страдања Светог Јована повезивани су са приказима страдања Христових као њихова најава и аргументација евхаристиске жртве.³⁹ Присуство илустрације празника Усековања главе Светог Јована Крститеља могло је бити узроковано локалним прослављањем, у складу са посветом манастира у Горњем Матејевцу, духовном центру у непосредној близини Малче.⁴⁰

Наративне сцене највише зоне западног зида односе се на старозаветне догађаје. Јужно је приказан Мојсије, који прима таблице закона. Сцена, смештена у пејзаж, сведена је на две најважније фигуре, Мојсија који је приказан голобрад, како клечи и руком заклања поглед. Бог Отац приказан је у небеској сфери и од његове фигуре полазе зраци ка Мојсеју, уз таблице закона. Опсежан текст исписан је изнад Мојсијеве фигуре, чији очувани делови указују на прву заповест „ЄМЪ ГОСПОД* БОГЪ ТВОИ ДА НЕ БѢДѢТЪ ТѢБѢ БОЗИ НИНИ *АЗѢБѢ МЕНЕ“. Гостољубље Аврамово (ГО{ЕНІЕ ЯВРАЙМОЕО) насликано је северно и приказује три анђела за трпезом крај које је и Аврам, у гесту примања благослова. Одабир старозаветних сцена које се налазе у западном делу храма у складу са симболичком топографијом, изведен је у свру истицања најистакнутијих епифанија.

Друга зона живописа источног сегмента смештена испод наративних сцена, носи приказе светих мученика. Насликани су у низу, под сликаном аркадом којом се небеско обитавалиште. Сачуване су представе Светог мученика Гордија (М ГОРДІА) и Светог мученика Карпа (ЄТ-ІН М КАРПА) на јужном зиду, у сегменту западно од места на коме је постављен архијерејски трон. Низ је потпунији на северном зиду где су очувани прикази петорице Светих мученика, Андроника (ЄТ-ІН М АНДРОНИК), Евстатија (ЄТ-ІН М ЄУ-ЄТТАТІА), и Јустина (ЄТ-ІН М ІМСТІНА), док натписи уз средишњу, као и представу постављену уз иконостас нису очувани.

Стојеће фигуре светитеља заузимају прву зону сликарства читавог простора наоса. Позициониране и груписане су у складу са моделом прослављања и значајем култа. Прву зону источног сегмента су, закључујући према сачуваним фигурама, чиниле представе светих ратника. Приказани су диференциране физиономије, у одговарајућој опреми заснованој на спреми античких војника, према рано установљеним иконографским

³⁸ П. Събев, „Три неизвестни икони със Страстите Христови от фондовете на Регионален исторически музей Велико Търново ||“, *Проблеми на изкуството* 1 (2011), 42-47.

³⁹ Д. Косева-Тотева, *Сцената „Отсичане главата на Йоан Кръстител“ и нейната интерпретация в някои паметници от Търновския край*, *Изкуство* 33-34 (1996), 56-60.

⁴⁰ О манастиру: М. Ракоција, *Црква св. Јована изнад Горњег Матејевца и њена архаична триконхална основа*, Ниш и Византија XVIII (2020), 151-155.

моделима. Светитељи носе и огртаче, док у једној руци држе подигнут крст, чиме је истакнут мученички аспект култ светих војника.⁴¹ Фигура Светог мученика Викентија (СТІЙ Њ ВІКЕНТНА) очувана је на јужном зиду, док су на северном приказани Свети мученик Мина (СТІЙ * Њ МІННА), Свети мученик Теодор Тирон (Њ ФЕОДѢОРЪ ТУРОНЪ), Свети великомученик Димитрије (СТІЙ Ъ Њ ДИМИТРИА), Свети великомученик Меркурије (СТІЙ Ъ Њ МЕРКУРІА) и један неидентификовани свети ратник.⁴²

Западне стране пиластара које деле западни од источног сегмента наоса носе представе светог пророка Давида (ЇРЪ ДАВІДЪ) северно, односно Соломона (ЇРЪ СОЛОМ**) јужно. Представљени су у владарском орнагу са крунама и држе свитке са натписима „САЫШН ДШН ЊВНЖДЪ Њ-ПРИКО***“, односно „ПРЕМЪДРОСЪ СОЗДАЪ СЕБЕ ХРАМЪ“. Цар Соломон гестом леве рука указује ка вишој зони, где је насликана Богородица и пророци.

Западни сегмент укључује стојеће фигуре светитеља различитих редова, чији избор је условљен општим и култом у оквиру црквене организације и локалне заједнице. Дуж јужног зида груписане су представе светих преподобних, те су од истока ка западу насликани Свети преподобни Касијан (СТ-ЫЙ ПР КАСІЈАНЪ), Свети преподобни Јован Рилски (СТЫЙ ПР ІОАН Р-ЫЛЪСКИ), Свети преподобни Алимпије (СТЫЙ АЛМПП), Свети преподобни Пахомије (СТЫЙ ПР ПАХОМІА), Свети преподобни Марион (СТЫЙ ПР МАРІОНЪ), Свети преподобни Захарије (СТЫЙ ПР ЗАХАРІ*), Свети преподобни Онуфрије Велики (СТЫЙ ПР ОНУФРІА ВЕЛІК), Свети преподобни Петар Атонски (СТЫЙ ПР ПЕТРЪ АФОНСКИ), док се услед оштећења последњи приказани светитељ не може поуздано идентификовати.

Представе светих преподобних чине и другу зону сликарства на западном зиду, где су приказани у форми попрсја. Приказани су од југа ка северу Свети преподобни Јосаф (СТЫЙ ПР ІОСАФА ЦАРЕВЧА), Свети преподобни Симеон (СТЫЙ ПР СІМЕОНА). Следи Свети Стилијан (СТЫЙ СΥΛΙΑΝЪ), насликан са одојчетом у наручју, чиме је представљен као заштитник деце. Даље ка северу приказани су Свети преподобни Макарије (СТЫЙ ПР МАКАРІА), свети преподобни Арсеније (СТЫЙ ПР АРСЕНІА), Свети преподобни Јоаникије (СТЫЙ ПР ІОАНІКІА) и Свети преподобни Стефан (СТЫЙ ПР СТЕФАН). Место представа преподобних одређено је функцијом приправе као места молитве и простора у коме се вернима преносе моралистичке поруке. Верницима они представљају морални и идеал побожности и практиковања вере. Поред оснивача монаштва општег значаја у хришћанском свету, приказани су и они са развијеним култом у локалној средини. Рилски манастир, средиште култа светог Јована Рилског, био је ходочаснички центар који је посећивао и велики број верника из

⁴¹ М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије (ур. В. Ј. Ђурић), Београд 1995, 567-630.

⁴² Натпис крај последње фигуре светог ратника ка иконостасу није сачуван.



Сл. 5 Сликаство источног зида припрате, Црква Свете Петке, Малча
 Fig. 5 The Trial of the Soul, northern wall of the narthex, Church St. Petka, Malča

Ниша и околине.⁴³ Преподобни Симеон нема ближу ознаку. Приказан у форми пара са светим Јоасафом је установљен модел за сликање светог Симеона Мироточивог, чији се монашки култ истиче изнад владарског.⁴⁴

Западни зид у првој зони носи тројни приказ светитељки, Свете мученице Варваре (СТА* ѿ ВАРВАРА), Свете Недеље (СТАА НЕДЕЈАА) и Свете великомученице Екатарине (СТАА ЕА ѿ ЕКАТЕРИНА). Сегмент северно од улаза носи представе светитеља владарског достојанства. Света царица Јелена (СТА ЦАРЦА ЕЛЕНА) и цар Константин (СТЪН ЦРЪ КОНСТАНДИНЪ) приказани су у виду светитељског пара и придржавају Часни крст међу собом. Трећа фигура у сегменту је приказ Светог Стефана Дечанског (СТЪН КРАЈАЪ СТЕФАНЪ ДЕЧАЊСК*), придружена у складу са идејом о настављачима владарске борбе за веру. Значај Стефана Дечанског, његов светитељски и владарски култ били су од значаја као и значај манастира који је путем метоха и монаштва утицао на обликовање верске културе Ниша и целокупне епархије. У последњој деценији османске власти био је упориште одклона од успостављања формалног и реалног примата бугарске егзархије, стога су и представе светитеља учесталије у зидном сликарству и иконопису.⁴⁵

Представа светог краља Милутина (СТЪН КРАЈАЪ МИЛУТИНЪ *)⁴⁶ постављена уз западни крај северног зида, надовезује се визуелно и идејно на представе светих владара. Светитељ је приказан у владарском орнату,

⁴³ И. Гергова, *Ниш и Рилският манастир през XVIII и XIX векова*, Ниш и Византија XI (2013), 524-529.

⁴⁴ И. Ђорђевић, *Свети Симеон Немања као Нови Јоасаф*, Лесковачки зборник XXXIII (1993), 159-166.

⁴⁵ Ј. Марковић, *Зидно сликарство олтарског простора цркве Свете Тројице у Габровцу*, 242.

⁴⁶ Последња реч натписа је оштећена намерним гребањем, којим је онемогућено читање.



Сл. 6 Митарства душе, северни зид припрате, Црква Свете Петке, Малча

Fig. 6 The Trial of the Soul (detail), Church St. Petka, Malča

дуге смеђе браде, док у руци држи скиптар и мученички крст, по узору на приказ у Стематографији Христифора Цефаровића.⁴⁷ Свети краљ Милутин је приказан у пару са Светим Георгијем Новим Кратовским (СЪН ГЕОРГИ НОВИ КРАТОВСКИ). Заједнички култ светитеља успостављен је у Софији, где су мошти ових светитеља биле похрањене.⁴⁸ Следи приказ Светог мученика Христофора (СЪН И ХРИСТОФ*). Светитељ је представљен са физиономијом пса, у складу са савременим токовима приказивања успостављеним на грчким преводима житија. Одевен је у тунику, преко које је пребачен раскошни огртач. Популарност светог Христофора, једног од светих ратника са рано установљеним култом, заснивао се на постулатима снаге и одбране вере и профилактичкој улози коју су имали визуелни прикази светитеља. Обезбеђивали су, према веровању, заштиту од изненадних недаћа, смрти и заразних болести.⁴⁹ Свети Христофор имао је развијени култ и на простору Нишке епархије, где је у непосредној околини Ниша насликан и у црквама у Доњем Међурову и Горњем Матејевцу. Опрезно се, услед оштећења, једна фигура међу светим ратницима насликаним у Каменици може идентификовати као свети Христофор.

Профилактичку и исцелитељску улогу имали су и култови светих лекара.⁵⁰ Свети Бесребрници (СЪН ЗХЪ БЕСРЕБРНИЦЫ) приказани су у групи источно од представе Светог Христофора. Свети Филип (СЪН ФИЛИПЪ),

⁴⁷ Уп.: И. Гергова, *Култът към св. Крал Милутин 'Софийски' в България*, у: Манастир Бањска и доба краља Милутина, Ниш – Косовска Митровица 2007, 259–265.

⁴⁸ М. Васиљевић, *нав. дело*, 150-166.

⁴⁹ Д. Ѓорѓиевски, *Култот на Свети Христофор во Р. Македонија*, *Patrimonium*. МК 3-4 (2008), 117-125; Љ. Стошић, *Култ Светог Христофора кинокефала на Балкану*, *Patrimonium*. МК 6 (2010), 393-403.

⁵⁰ С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 68 ; Т. Стародубцев, *Свети лекари. поштовање и представљање у источнорхијанском свету средњега века*, Београд 2018, 239-388, 260-270.

Пантелејмон (ЋТЃЃ ПАНТЕЛЕЈМОНЪ) и Јона (ЋТЃЃ ЇѠНЫ) простављени су у виду тројног приказа, којој је придружена и представа светог Диомида (ЋТЃЃ ДИѠМИДА). Насликани су у античким одорама са огртачем, док у рукама сваки држи кутију лекарског прибора. Програм прве зоне западног сегмента наоса завршава се на истоку представама Светог Кирила (ЋТЃЃ-Ѓ КЃРІІЃЪ) и Светог Методија. (ЋТЃЃ МЕѠѠДИ*). Приказани су у форми светитељског пара, који је и заједнички означен (* КНИЖНИЦЫ МАІА ѢІ).⁵¹ Представљени су у архијерејским орнатима, док међу собом заједнички придржавају лист на коме је исписана словенска азбука. Овај модел приказивања светитеља установљен је након успостављања њиховог заједничког прослављања 11. маја, у контексту заштитника словенске писмености 1857. године и распрострањен је на ширем простору насељеном словенским становништвом у Османском царству.⁵² Празник се на простору Нишке епархије до 1878. прослављао као школска слава, уз учешће читаве заједнице.⁵³

Програм сликарства у припрати

Програм сликарства припрате цркве Свете Петке у Малчи изведен је на северном и источном зиду, као и на своду таванице. Сликарство није конципирано зонски, већ је прилагођено потребама иконографије представа. Северни зид приказује двадесет сцена теме Митарства душе. Програм источног зида укључује сликарство на надвратнику, нишу са приказом патрона над улазом у храм и представу у троугаоно завршеном пољу у највишој зони.

Ниша над улазом носи представу Свете преподобне Параскеве (ЋТЃ ПР ПАРСКЕѠА). Приказ у цркви у Малчи изведен је у складу са њеним монашким статусом и култом, насликана је на плавој позадини, у схимничкој одежди, држећи крст у десној руци и бројаницу у левој. Надвратник носи осликани приказ Христовог тријумфалног пиктограма, који је фланкиран паром херувима, на златној позадини. Сцена у највишем регистру сликарства источног зида је симболичког карактера и идејно повезана са улазом. Средиште композиције представља пар анђела, који међу собом држе развијени свитак са текстом анђеоске песме „СЛАВЯ БЪ ВЪНННХЪ БГЪ Ѓ НА ЗЕМАН МІРЪ БЪ ЧЕЛОБЪЦ*ХЪ“ (Лука 2, 14), док супротном руком придр-

⁵¹ Прва реч натписа је обрисана намерним скидањем бојеног слоја на том месту.

⁵² Х. Поленковик, *Белешки за Кирилометидиевото прашање кај Македонците од 19. век*, Гласник на Иститутот за национална историја 2 (1963), 162; И. Гергова, „Графични модели във възрожденската иконография на славянските просветители ||“, *Проблеми на изкуството* 4 (1993), 5-6; К. Балабанов, „Словенските просветители Кирил и Методије во делата на македонските иконописци во 19. Век“, у: *Симпозиум 1100-годишнината од смртта на Кирил Солунски*, Скопје 1970, 43-65; Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX-XVIII век*, 113-126. Е. Генова, *Славянските просветители Кирил и Методиј и кьсновъзрожденските зографи*, у: *Герои -Култове -Светци* (2015), 343-358.

⁵³ Г. Костић, *Ча Митина школа: наше школовање у Лесковцу до ослобођења (1877.)*. књ. 1, Драгољуб Миросављевић 1898, 7-8.

жавају трубе. У темену тругаоно завршеног поља смештено је свевидеће око. Стих Јеванђеља указује непосредно на симболику оваплоћења као залога за будуће спасење и често је део сцене Рођења Христовог.⁵⁴ Везује се за симболику пролаза у наос храма, који се назива и врата анђеоска. Приликом читања молитве она су покривена завесом, док отварањем при ритуалном уласку у храм симболизују Христов силазак међу људе и отварање гробног камена.⁵⁵

Зону испод заузима приказ три Христове параболе, изведене као четири појединачне сцене: Парабола о блудном сину, Парабола о Митру и Фарисеју и Парабола о Богатом и убогом Лазару. Парабола о Митру и Фарисеју компонована је као две појединачне сцене, које према моделу антитеза заузимају крајње северно, односно јужно поље ниже зоне очуваног сликарства. Сцене су смештене у исти контекст понављањем приказа ентеријера храма у коме се догађај одвија у свакој сцени. Пред архитектонском кулисом која се приказује иза скупљене драперије налази се часна трпеза на једној стопи, на коју је постављена упаљена кадионица. Северно поље приказује Митра (МИТЯРЪ) као старца дуге седе косе и браде који клечи, руку прекрштених на грудима у ставу покорности, пред трпезом. Приказ је насловљен речима које изговара „БЖѢ ѠЧИСИМѦ ГРЕШНИГѠ“. Јужно поље приказује Фарисеја (ФЯРИСЕИ), раскошно одевеног, уздигнуте главе руку на грудима којима указује ка себи. Сцена је насловљена речима „БЖѢ ФЯЛѢ ТѢБѢ ВОЗДАИ“. Фигуре су постављене афронтирано једна у односу на другу. Приказ параболе је у основним елементима у складу и са препорукама ерминије Дионизија из Фурне, уз изостављање симболичког аспекта теме сликањем анђела, односно демона и сроднија је барокним узорима распрострањеним илустрованом религиозном литературом.⁵⁶ Функција параболо је у том контексту била морализаторска, која је везана за проповед као њена допуна и илустрација. Проповед заснована на овој параболу део је припрема за пост, говори о гордости и потреби за скрушењем и уздржањем од хуљења другог, како би се пребродила искушења. Истиче се уздизање понизних и одвајање грешних и праведних на Страшном суду.⁵⁷

Приказ параболо о блудном сину смештен је у екстеријер, уз назначење раскошног здања у позадини. Уместо назива сцене у врху је исписана основна порука „БЛЮДНИ СИНЪ ѠЧѢ СОГРЕШИХЪ НА НѢѢ ПРЕД ТОБѠЮ ПОСТЪИ МѦ“. Средиште радње је приказ мати и оца у профилу, пред којим у покајању клечи син оскудно покривен прегачом. Други план заузима приказ стада оваца и пастира крај којих је земљодник, диференциран одговарајућим алатом који држи у руци. Наративна структура сцене не одговара опису у Ерминији Дионизија из Фурне, која се заснива на црквеној симболици

⁵⁴ С. Цветковски, *Дичо Зограф Ерминија (1844 г.)*, 412-414.

⁵⁵ *Сокровиште хришћанскоје*, 100-101.

⁵⁶ Р. Hetherington, *The 'Painter's manual' of Dionysius of Fourna*, 43; М. Тимотијевић, *Иконографија параболо у српском барокном сликарству и украјински проповедачки зборници*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 26 (1990), 178.

⁵⁷ КҮРІАКОДРѢНІО СІРЄЧЪ НЕДѢЛНИКЪ, ѡ - ѣ.

проповеди у јужнословенским зборницима.⁶² Понавља модел према коме је Димитар Христов приказао тему у католикону Рилског манастира.⁶³ Изостављени су симболички детаљи који илуструју небеску казну, односно награду, описани и у ерминији Дионизија из Фурне.⁶⁴ Морализаторски аспект проповеди је непосредно у служби подстицања милосрђа. Поред окрутности и казне која чека богаташа недостојног имена истиче се и значај стрпљења и захвалности сиромаша у антиципацији небеске награде.⁶⁵ Јасна наративна представа у цркви Свете Петке њена је непосредна визуелна допуна.

Митарства су у цркви Свете Петке приказана у двадесет сцена распоређених у три хоризонталне зоне које чини шест поља у највишој, односно седам у свакој од нижих зона. Сцене су композиционо уједначене, док потпуну идентификацију појединачних митарстава онемогућава оштећење бојеног слоја. Душа је персонификована у виду женске фигуре одевене у бело која чини средиште сваке од сцена, које су смештене у пејзаж. Анђео чувар (АНГЕЛ ХРАНИТЕЛ) и демон (СКОТ) са развијеним свицим приказани су крај ње. Прикази анђела диференцирани су бојама хитона и химатиона у који су одевени, док су наги сликаног слоја онемогућава детаљније сагледавање сцена. Недостатак дужег текста указује да су сцене биле означене бројевима митарства. Текст на свитку анђела и демона означава дела искупљења, односно почињени грех. Свака од сцена посвећана је једном греху. Очувани су делови текста на првој сцени последњег реда где је реч о греху пијанства, код анђела „БЖН ОУСЕБ“, односно демона „ПНАНСТВО ТВЕРЕРЦ“. Текст свитка демона може се делимично прочитати у наредне две сцене и гласи „Ѡ*МАНІУ КЪ БГЪ“ односно „БОЖНИКЪ“, реч којом се натпис завршава. Анђео у следећој сцени као аргумент наводи „БЪРЗА БО ІСУСА ХР**“, односно на последњој „ВОЗДЕРЖАННЕ КО Г**Ъ“. Бојени слој средишњег реда је најоштећенији, те се може прочитати текст на свитку демона централне сцене „ДИ-ФИНСТВО“. Највиша зона започиње искупљењем греха лакрдије, демон носи текст „Ѡ БОЛГАНІ“, док се код анђела разазнаје „БЪРЯА ПРЯБА КЪ БГЪ“, следи предочавање греха наглости и гнева од стране демона „**ГОСЪ И ГНЕВНО*“, чије разрешење је „ПОСЪ И МОЛНТВА КЪ БГЪ“.

Представљају приказ пута душе након смрти и искушења која је очекују пре Страшног суда. Представа је изведена у складу са тумачењем митаства у хришћанској култури као врсте откупа греха.⁶⁶ Заснива се на

⁶² Уп: М. Тимоџевић, *Иконографија парабола у српском барокном сликарству и украјински проповедачки зборници*, 180-181; М. Спиридонова, *Демонични образи и Христови притчи в българската възрожденска стенопис*, Проблеми на изкуството 3 (2006), 21.

⁶³ А. Кујумџиев, *Стенописите в главната църква на Рилския манастир*, 423.

⁶⁴ Р. Hetherington, *The 'Painter's manual' of Dionysius of Fourna*, 43.

⁶⁵ КҮРІАКОДРѢНО СІРЄЧЪ НЕДЪЛНІКЪ, ГІА - ГІМД.

⁶⁶ О представама: Е. Генова, *Цикълът „Митарствата на душата“ в българската църковна живопис (текст и изображение)*, Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“ Център за славяно-византийски проучвания „Иван Дуйчев“, Т. 96 (15) (2011), 442-443; А. Кујумџиев, *Стенописите в главната църква на Рилския манастир*, 424-431; Е. Генова, *За някои особености в тематичните предпочи-*

дихтомији добра које је на страни душе и демонизованог другог које предочава грехе. Визуализује се на основу литерарних описа као анђеол чувар, односно демони, диференцираних физиономија, који се означавају различито у зависности од порекла литералног и визуелног узора.⁶⁷ Модел приказа Митарства у виду појединачних сцена, примењен у цркви Свете Петке, настао је о узору на руске синодалнике и католичке гравуре које се баве тематиком пролаза душе кроз чистиште.⁶⁸ Заступљено је у православним срединама након укључења у Минеј Димитрија Ростовског на почетку 18. века. Преводи на народни језик који су имали више издања почевши од збирки Софронија Врачког и Јоакима Крчоског 1805, односно 1817. године.⁶⁹ Обухваћено је двадесет митарстава што је број који је заступљенији и код представе у цркви Свете Петке. Приказ митарства у виду засебних сцена заступљен је у сликарству самоковских радионица и описан је у ерминије Николе Образописова. Примењује Никола Валов и Захарије поп Христов Радојков установљавају број од двадесет приказа митарства.⁷⁰

Програм приправе цркве у Малчи заокружен је сликарством на таваници. Центар заузима представа сунца са људским ликом и зрацима окружена са четири плава прстена у валеру. На њиховој површини исписани су имени месеца који су означени симболима припадајућих знакова зодијака. Овако постављена композиција визуелизација је протока времена у земаљској и небеској сфери. Представа зодијака је често део широк религиозних композиција чије значење такође почива на идеји протока времена. Заснива се на стиховима Псалма 73, 74 и 76, који могу бити исписани у оквиру композиције. Тиме се уводи тема Бога у слави, који се неретко и слика у виду амблема као средиште композиције.⁷¹ Сматра се и стилизацијом теме кола живота, којом се исказује пролазност овоземаљског и улогом Бога у обезбеђењу вечног живота.⁷²

тания на дебърските и самоковските зографи, Проблеми на изкуството 4 (2015), 10; Ј. Жанинов Трајков, *Стенописният цикл „Митарствата на душата“ в нартиката на църквата „Св. Троица“*, с. Извор (Босилеградско), Мултикултурният човек: сборник в чест на проф. д.и.н. Камен Гаренов (отец Петър Гарена). Т. 2, Богословие, църковна история и християнско изкуство Общество, образование и култура (2016), 120-142;

⁶⁷ Е. Генова, *Цикълът „Митарствата на душата“ в българската църковна живопис (текст и изображение)*, 444; А. Кујумджиев, *Стенописите в главната църква на Рилския манастир*, 424-431.

⁶⁸ Е. Генова, *Цикълът „Митарствата на душата“ в българската църковна живопис (текст и изображение)*, 446.

⁶⁹ Е. Генова, *Цикълът „Митарствата на душата“ в българската църковна живопис (текст и изображение)*, 442.

⁷⁰ А. Кујумджиев, *Стенописите в главната църква на Рилския манастир*, 424-431; Дебарске радионице користе линеарни приказ митарства, који се интегрише у представу Страшног суда: Ј. Spahiu Janchevska, *The Last Judgement in the Church of St. George in Vanjani*, ПАТРИМОНИУМ.МК 16 (2018), 363-384.

⁷¹ Уп: И. Гергова, *Јанчко Станимиров от Бреже*, Проблеми на изкуството 4 (2016), 10.

⁷² Е. Bakalova, *The Wheel of Life in 17th Century Painting - Iconographic Sources*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 32/33 (2003), 9-19.

*

Програм сликарства није конципиран наративно, већ се појединачне сцене у потпуности повезују у значењске целине у складу са принципима визуелне реторике.⁷³ Приликом креирања програма зидног сликарства, основ позиционирања представа била је симболика простора и хијерархија тема, која упориште има у традиционалним програмима кодификованим упутствима изнесеним у ерминијама. Насупрот традиционалним наративним циклусима, у цркви Свете Петке изведен је ограничен број најзначајнијих сцена из живота и страдања Христа, Богородице и Светог Јована, чијим је избором пажљиво конструисано заокружено значење. Избор сцена страдања и старозаветних сцена програму даје изразито тријумфални карактер.

Међу светитељима хијерархијски најважнији простор дат је мученицима, чије страдање је симболички темељ на коме почива црква. Бројност светих ратника и њихово истицање у складу је са веровањем у додатну заштитничку улогу у периоду иноверне државне власти. Свети преподобни представљају морални узор и идеал побожности и практиковања вере и сматрају се поузданим заступницима. Присуство светитеља са развијеним локалним култом сведочи о припадности наручиоца актуелним токовима верске културе православних словена у Османском царству и утицају на формирање програма. Функцију припрате као простора који је у пракси често био намењен женама, и у којем се одвијао део ритуала, у цркви Свете Петке преузео је западни део храма. Ова намена јасно је исказана увођењем тема везаних за Богородицу, приказима светитељки, старозаветних мотива и јужнословенских светитеља.

Према просторној симболици, предворје је постављено насупрот светилишта, коме приступају само одабрани, те је као такво намењено очишћенима, оглашеницима и онима који су у покајању. Програм сликарства трема цркве Свете Петке у Малчи чини малу, али промишљено конципирану целину. Он је у складу са токовима реформи у зографском сликарству, које су се одвијале у оквиру шире верске обнове на простору Васељенске патријаршије. Тематска окосница програма обухвата појмове спасења, прочишћења од греха и моралног обликовања верника као предуслова за приступ литургијској заједници. Ове теме тесно су повезане са проповедничком праксом, распрострањеном посредством штампане литературе и деловањем црквених лица. Програм осликава етичке и моралне норме заједнице, садржински и формално се ослањајући на елементе личне побожности, при чему задржава двојни, морализаторски и есхатолошки карактер. Овакво значење традиционално је присутно у програмима улазних зона храмова и у потпуности кореспондира са функцијом и симболиком простора, припремајући вернике за улазак у догматски садржај артикулисан у програму сликарства наоса.

⁷³ M. Rampley, *Visual Rhetoric*, in: *Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Context* (Matthew Rampley, ed.), Edinburgh (2005), 133-48.

Julijana Marković
(Independent Researcher)

WALL PAINTING OF THE CHURCH OF SAINT PETKA IN MALČA

The Church of St. Petka in Malča represents a significant example of ecclesiastical architecture and painting within the Niš Diocese in the latter half of the 19th century. Its extensive renovation, completed in 1872, reflected the economic and social progress of the local community. During this restoration, the nave and narthex were adorned with wall paintings, attributed on the basis of formal and iconographic characteristics to artists associated with the Samokov icon-painting workshops. The program of decoration was carefully aligned with the symbolic, dogmatic, and liturgical functions of the space. This church exemplifies the iconographic evolution of ecclesiastical painting, adapted to contemporary theological currents and religious culture, highlighting specific cults and themes central to personal devotion.