

Оригинални научни рад  
УДК: 75.052.046(497.115)  
726.71(497.115)  
271.222(497.11)-523.6(497.115)  
doi: 10.5937/zrffp52-40564

# ЦИКЛУС СВЕТОГ ДИМИТРИЈА У ПЕЋКОЈ ПАТРИЈАРШИЈИ - III -

Сања Р. ПАЈИЋ<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Одсек за примењену и ликовну уметност  
Катедра за општеобразовне предмете

---

<sup>1</sup> sanja.pajic@filum.kg.ac.rs

Рад примљен: 10. 9. 2022.  
Рад прихваћен: 28. 11. 2022.

## ЦИКЛУС СВЕТОГ ДИМИТРИЈА У ПЕЋКОЈ ПАТРИЈАРШИЈИ - III <sup>-2</sup>

*Кључне речи:*  
Свети Димитрије;  
Пећка  
патријаршија;  
житијни циклус;  
иконографија;  
*Усијење Светиої  
Димитрија;*  
*Свети Димитрије  
сјасава Солун од  
непријатеља;*  
Георгије  
Митрофановић.

*Сажетак.* У раду се указује на иконографске одлике циклуса Светог Димитрија у истоименој цркви у Пећкој патријаршији. Ове фреске нису до сада детаљније анализирани, нити су сагледане у ширем контексту публикованих илустрованих житија светитеља. Од некадашњих осам тема, насликаних на северном и јужном зиду наоса, сачувано је шест композиција. О илустрацијама на северном зиду из 1322–24. године, односно, из времена обнове 1619/20. године, било је речи у претходним радовима. Преостале две сцене на јужном зиду – *Усијење Светиої Димитрија* и *Свети Димитрије сјасава Солун од непријатеља* – делимично пресликане, припадају ретко приказиваним темама у овом циклусу.

<sup>2</sup> Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/200198).

Ликовна биографија патрона цркве Светог Димитрија у комплексу Пећке патријаршије сачувана је у средњој зони наоса. Циклус отпочиње на северном зиду сценама *Свети Димитрије њред царем Максимијаном и Свети Димитрије блаґосиља Светиој Несџора*, насталим 1322–24. године захваљујући атељеу грчког зографа Јована (Пајић, 2020, стр. 117–142). Следе епизоде *Свети Несџор удија Лија и Сџрадање Светиој Димитрија*, живописане 1619/20. године током обнове фресака за коју је био заслужан Георгије Митрофановић (Пајић, 2021, стр. 305–326). Нарација у сликама наставља се на јужном зиду истог простора, где су од некадашње четири представе преостале две, данас делимично оштећене, и то: *Усијење Светиој Димитрија и Свети Димитрије сиасава Солун од неџријаџеља*. Сачувавши више делова композиција, Митрофановић је пресликао доњу половину обеју сцена (Петковић, 1965, стр. 241). Са колико пажње је извршено усклађивање новог сликарства са затеченим најбоље сведочи податак да је старијим истраживачима промакло да се ради о два уметничка рукописа, иако је постојало колебање у атрибуцији и датовању фресака – да ли припадају првобитном украсу храма (Радојчић, 1938, стр. 97; Ευγγόπουλος, 1970, стр. 30; Делијанис, 1973, стр. 145, 155) или времену обнове (Stojaković, 1966, стр. 30–31; Walter, 1973, стр. 170). Завршне композиције житијног фриза, несумњиво са представама чуда Светог Димитрија, у потпуности су нестале.

### *Усијење Светиој Димитрија*

У југоисточном углу наоса, уз олтарску преграду, као пандан сцени страдања пробадањем копљима на супротном зиду (Пајић, 2021, стр. 312–316, сл. 1 и 3), насликано је успење Светог Димитрија (в. сл. 1) (Радојчић, 1938, стр. 97, сл. 7; Судотић, 1964, сл. 50–51; Петковић, 1965, стр. 241; Stojaković, 1966, стр. 25–31, 36, 38, 41–47, црт. 3, но са бројним омашкама; Ευγγόπουλος, 1970, стр. 30, 32–33; Сковран, 1968–71, стр. 335–336, 341–342, сл. 8; Делијанис, 1973, стр. 121, 123–124, 151–153, 167–168; Walter, 1973, стр. 170–171, сл. 3; Кајмаковић, 1977, стр. 93, сл. 35; Moran, 1986, стр. 80, сл. III 44; Ђурић и др.,



Сл. 1. Успење Светог Димитрија (лево) и Свети Димитрија спасава Солун од непријатеља (десно) (порекло фотографије: blagofund)

1990, стр. 194, сл. 126). Од натписа који је објашњавао композицију могуће је са сигурношћу реконструисати почетак  $\Theta[\Upsilon]C\Pi E[\text{НИИ}E]$ , док местимично сачувана слова у наставку упућују да је било исписано име светитеља. Приказ Димитрија на одру прекривеном карираном тканином црвених страница и вежених рубова припада времену обнове. И поред оштећења, нема сумње да су светитељеве руке биле прекрштене под грудима (Stojaković, 1966, црт. 3, грешком приказује руке опуштене поред тела, што преузима Walter, 1973, сл. 3). Над њим су учесници службе насликани на оригиналном фреско-слоју. Централна фигура је архиепископ са књигом, ка коме се, подељени у две групе, окрећу још један архијереј и многобројни појци, препознатљиви по белим клобучастим капама, предвођени хоровађом са помагачем који му приноси отворену књигу, те млади црквенослужитељи, сви у украшеним одежама зелених, љубичастих и окер нијанси. Позадину затвара кружна конструкција од светлозеленог камена са купастим кровом на стубовима, у чију унутрашњост води пролаз наглашен лучним завршетком.

Иконографска схема службе над телом умрлог добро је позната у средњовековној уметности, где је након установљавања за сцену *Усијење Бојородице* преузета за представе у миру почивших светитеља и историјских

личности (Ευγγόπουλος, 1970, стр. 33; Миљковић, 2020, стр. 167–182, са примерима из српске и византијске уметности). Будући да текстови страдања сведоче о Димитријевој мученичкој смрти, како се и приказује у ликовној уметности (Пајић, 2021, стр. 313–316, са изворима и примерима), након чега су током ноћи његово тело узели „христољубиви људи“ и у тајности закопали у плитак гроб на месту где је након погубљења остављено (Migne, PG, 116, col. 1172, 1181, 1197), те да остаци легенде нису били запажени, наметнуло се питање текстуалног предлошка и значења ове сцене. Тражећи одговоре, истраживачи су се најпре окренули књигама чуда, другом главном извору за илустрације у циклусу посвећеном солунском патрону. Тако су ова и наредна композиција у којој Димитрије спасава Солун од непријатеља схваћене као епизоде истог догађаја, описаног у зборнику познатом као *Прва књига чуда*, који је почетком VII века саставио солунски архиепископ Јован. Сведочење о аварско-словенском нападу на град је због обимности подељено на похвале бр. 13–15. Хомилија обележена као четрнаеста отпочиње визијом солунског архиепископа Јевсевија који је у сну упозорен на предстојећа дешавања. Уз усрдне молитве архиепископа, захваљујући дожанском провиђењу и посредништву Димитрија, Солун је одбрањен (Migne, PG, 116, col. 1296–1297; Lemerle, 1979, стр. 138–139, 146–147), а сцена у пећкој цркви протумачена је као Јевсевијева молитва пред моштима Светог Димитрија да спасе Солун од непријатеља (Радојчић, 1938, стр. 97; Петковић, 1965, стр. 241; Stojaković, 1966, стр. 25–31; Сковран, 1968–71, стр. 336, 341–342).

Премда се у међувремену појавило, запажање да је у питању приказ Димитријеве смрти остало је скрајнуто у науци (Суботић, 1964, сл. 50–51). Ново интересовање за тему подстакла су иконографска истраживања оксфордског Менолога, илуминираног у престоничким радионицама око 1330–35. године (за место и време настанка рукописа, в. Hutter, 2007, стр. 183–217). Иако је место дешавања обележено отвореним циборијумом – балдахином, легенда и блискост иконографије између фреске у Пећи и минијатуре којом се окончава ликовно житије Светог Димитрија у овом рукопису (MS. Gr. th. f. 1, fol. 55), насликане одмах након сцене страдања светитеља, потврдили су да је у питању исти сиже (Ευγγόπουλος, 1970, стр. 30, н. 5; Walter, 1973, стр. 170; Делијанис, 1973, стр. 123–124, са чим се слажу остали истраживачи; за минијатуру, в. Ευγγόπουλος, 1970, стр. 29–34, 52, сл. I, III; Делијанис, 1973, стр. 122–124, 153; Hutter, 1978, стр. 33, сл. 103). Илустрација је објашњена као приказ погребца, чија је ранија верзија насликана у форми преноса тела у тзв. Митрополији у Мистри око 1270–1285. године (Ευγγόπουλος, 1970, стр. 29–30, 33–34, 52; Делијанис, 1973, стр. 124, 141–143, 167; Walter, 1973, стр. 170, прецизира да се ради о преносу тела, што прихвата и Hutter, 2007, стр. 208, н. 103; Walter, 2003, стр. 86; за фреску, в. Millet, 1910, сл. 70.4), односно, као церемонија на гробу

сигнирана као успење (Hutter, 2007, стр. 208, н. 104). Текстуални прототип за нови образац нађен је у стихири патријарха Германа на празник Светог Димитрија, одакле је, како је даље претпостављено, ова тема доспела у иконографију, потиснувши у позновизантијској уметности Македоније и самог Солуна старију варијанту (в. Ευυόπουλος, 1970, стр. 33–34, 52, на кога се ослања и Делијанис, 1973, стр. 124–126, 167; Radovanović, 1987, стр. 86). Да је иста иконографска схема заживела као део циклуса, потврђују преостали делови композиције у Марковом манастиру из 1376/77. године, на супрот које је некада било насликано Страдање Светог Димитрија, данас уништено. Од нестанка су поштеђени масивни камени саркофага са деловима ореола и главе лежећег светитеља на црвеном покрову, над којим су фрагментарно очувани прикази неколико фигура, међу којима је и један појац, те зидић са кулом у позадини (Томић Ђурић, 2019, стр. 345–346, сл. 163, идентификује сцену као сахрану светитеља; за фреску, в. Видоеска, 2012, црт. на стр. 35). Тумачење илустрације у Пећи као Димитријеве сахране, односно, смрти преовладало је до данас (Ευυόπουλος, 1970, стр. 30, нап. 5, 32–33; Делијанис, 1973, стр. 121, 124, 151–153, 167, који ову схему зове „химнолошки тип успења“; Walter, 1973, стр. 170; Ђурић и др., 1990, стр. 194), а недавно се појавила и нешто уздржанија интерпретација сцене у смислу литургијске церемоније над гробом светитеља у солунској цркви (Hutter, 2007, стр. 208, н. 106).

Бољем разумевању теме могло би помоћи подробније познавање околности у којима је настала, а посебно култ светитеља. Давно је примећено да су промене у поштовању солунског патрона праћене изменама просторно-архитектонских форми култног места и појавом нових иконографских модела. Далеко сложенија него што се овде може разматрати, хронологија развоја култа Светог Димитрија, тесно спојена са проблемом постојања телесних реликвија и њихове локације у солунској базилици, и сама је оптерећена многим непознаницама.<sup>3</sup> Сачувани материјал упућује на то да је приказивање мртвог светитеља повезано са реформом култа изазваном чудом појаве светог мира, најкасније почетком XI века, након чега је статус солунске цркве као једног од најзначајнијих православних поклоничких центара добио на снази (Walter, 1973, стр. 163–164; Μέντζος, 1994, стр. 120–124; Bakirtzis, 2002, стр. 175–176, 179–180; Μέντζος, 2001, стр. 127; Walter, 2003, стр. 80–84; Πασχαλίδης, 2013, стр. 14–16). Прва визуелна сведочанства нове етапе у развоју поштовања Светог Димитрија пружају четвртасти реликвијари и енколпиони за миро и/или крв светитеља, датовани у XI–XII век, а понављаће се све до XIV столећа, укључујући и овде разматрани ватопедски реликвијар, те, нешто измењене концепције, два

<sup>3</sup> Разматрање наведених проблема уродило је обимном библиографијом, из које указујемо на изабране радове, од значаја за одређена питања, без коментарисања предложених решења и мишљења.





Сл. 2. Успење Светог Димитрија, детаљ (порекло фотографије: blagofund)

округла енколпиона (Ευγγόπουλος, 1936, стр. 111–116; Grabar, 1950, стр. 1–28; Grabar, 1954, стр. 305–313; Ευγγόπουλος 1969, стр. 189–194; Walter, 1973, стр. 162–165; Μέντζος, 1994, стр. 126, 134–140; Μέντζος, 2001, стр. 127–129, сл. 2–4; Bakirtzis, 2002, стр. 182–184, 192; Μέντζος, 2008, стр. 371–373, 377–378, сл. 13–14, 19–20; Bogdanović, 2011, стр. 292–294, 297, сл. 2, 10, 12–13; Elsner, 2015, стр. 26–31, сл. 15–16). Одликује их двоструки поклопац са суперпонираним фигурама Светог Димитрија, у чијем распореду и иконографији је препознат изглед мироточивог гроба. Наиме, иако су према штурим изворима понуђени различити модели реконструкције па чак и положаја новог култног места, сматра се да је након изливања мира централна тачка ходочашћа добила форму особене дводелне целине, унеколико мењане током каснијег периода. Састојала се од саркофага као надземног обележја и гробнице са моштима, у простору коме се приступало захваљујући вратима, од XII века обележеном отвореним мермерним циборијумом – балдахином (Bakirtzis, 2002, стр. 180–185, 192; уп. Μέντζος, 1994, стр. 121–122, 127–156, црт. 4; Μέντζος, 2001, стр. 128–131, сл. 9). Реликвијари и енколпиони као концептуалне реплике гроба имитирају ову структуру: на спољном поклопцу је Димитрије, најчешће, иако не искључиво, у пози оранта – што је протумачено као слика саркофага у солунској базилици, док је у унутрашњости, испод дводелних вратанаца, приказ мртвог светитеља у виду допојасне, касније целе фигуре на одру,

руку прекрштених на грудима и склопљених очију, односно, представа мироточивих моштију.

Мироточива гробница добила је свој еквивалент и у сликарству, сублимиран кроз приказ гроба са лежећом фигуром Димитрија као оранта. Насликана као пандан страдња светитеља, тешко пострадала фреска са сликом саркофага у јужној капели цркве Богородице Љевишке, настала 1309–13, сигнирана је као Димитријев гроб (Ευγγόπουλος, 1979, 181–184, сл. 1; Тодић, 1998, стр. 186, 314; Todić, 2001, стр. 660–661, сл. 9; Тодић и Чанак-Медић, 2005, стр. 406, н. 226; Hutter, 2007, стр. 208, н. 106; за фреску, в. Панић, Бадић, 1975, црт. 29; Живковић, 1991, црт. на стр. 6), мада је повремено погрешно тумчена као успење светитеља (Ευγγόπουλος, 1970, стр. 30 и Делијанис, 1973, стр. 119, 121–127, 153, 167). Смисао сцене нађен је у симболичном указивању на Димитрија као заштитника Солуна (Ευγγόπουλος, 1979, стр. 183–184), мада се може помишљати да је иконографија, чије се реалне црте не могу искључити, уобличена са жељом да се истакне мироточиви гроб, не само као исходишта славе светитеља, већ и доказ да Солун поседује чудотворне мошти – спорног питања од почетка развоја култа Светог Димитрија (уп. Ђурић и др., 1990, стр. 198, са ставом да мироточење „није нашло видније место у сликарству“). На представи у параклису посвећеном солунском великомученику дечанског католикона из година 1335–48, такође местимично навођене као успење (Делијанис, 1973, стр. 167–169), иначе део композиције Илустријеве визије о анђелима који доносе налог Димитрију да напусти Солун, гробница је обележена отвореним циборијумом – балдахиним над високим одром прекривеним покровом са сликом свеца (Ευγγόπουλος, 1969, стр. 192–194, сл. 81 α–β, са изворима, уз истицање реализма слике, што понавља и Ευγγόπουλος, 1979, стр. 181–184; Радовановић, 1988, стр. 123–124; Пајић, 1995, стр. 358; Bakirtzis, 2002, стр. 184, н. 60; Тодић и Чанак-Медић, 2005, стр. 406; за фреску, в. Петковић и Бошковић, 1941, стр. 58, таб. ССХСХVI).

Упоредо са сликом гроба, у позновизантијској уметности негована је још једна тема – служба над Димитријевим моштима, обележена као успење. Највероватније није случајност што је у време појаве ове иконографије култ солунског светитеља наново доживео трансформацију. Тада се појавило предање, први пут забележено око 1330. године, да је по наређењу цара Максимијана Димитријево тело бачено у бунар испод солунске базилике (Μέντζος, 1994, стр. 154–156; Bakirtzis, 2002, стр. 185–187, са изворима), од раније повезан са криптом испод главног олтара и трансепта. Хронологија и фазе формирања ове сложене целине, тзв. доње цркве, нису довољно јасни. Сматра се да је настала претварањем нимфеума у хагиазму, при чему је неизвесно време додавања монументалног отвореног седмостраног циборијума – балдахина, још увек постојећег, уз чију јужну страну је оформљена мала одаја, можда са неком култном функцијом (Walter, 1973,



стр. 163–164; Cormack, 1989, стр. 550; Μέντζος, 1994, стр. 37–38, 44–50, сл. 4, 109–110, 149–150, 154–156; Skedros, 1999, стр. 2, 42, 48–56, сл. 4, 82, 128, н. 94; Bakirtzis, 2002, стр. 185–188, сл. 4; Walter, 2003, стр. 73–75, 81). У XIV веку управо је из крипте ходочасницима дељено миро помешано са водом, као најважнија реликвија којом је располагала солунска црква (Bakirtzis, 2002, стр. 185–187; уп. Cormack, 1989, стр. 550). Такође, и прослава светитеља, чије је универзално поштовање давно установљено, претрпела је измене. Извори сведоче да је цео октобар – „свети месец“ – био посвећен Димитрију, са низом литија и литургијских церемонија, чији је врхунац била служба у солунској базилици на дан страдања мученика 26. октобра, док се пракса одржавања једног од најчувенијих сајмова у овом делу света, од виталног значаја за живот Солуна, наставила (Cormack, 1989, стр. 550–551; Russell, 2010, стр. 83–109). Није тешко претпоставити да је измењени култ могао донети још новина које су могле да утичу на појаву ове иконографије. Можда ће будућа критичка издања писаних извора, а, пре свега, похвала светитељу, указати на нове правце у схватању ове сцене, но за сада ово питање остаје отворено.

Црквени великодостојници над моштима, у тренутку док врше службу, дају сцени литургијско обележје (в. сл. 2). Архиепископе прате многобројни појци, истакнути белим куполастим капама знаним као скараникон. Предводи их хоровођа хириномишући знак за оксију (Моран, 1982, стр. 56, 58, сл. 10), а помаже му млади канонарх са отвореном књигом (Μέντζος, 1994, стр. 156, помишља да један од ђакона држи реликвијар са Димитријевим миром, што се не може се прихватити). Обојица су у хаљинама широких рукава – сфиктуриону, у складу са познатим описима и приказима мелода (Моран, 1986, стр. 80, сл. III 44). Остала пратња, сачињена од гологлавих фигура у украшеним хаљинама, најчешће се описује као појава верника (Ευγγόπουλος, 1970, стр. 30, н. 5; Моран, 1986, стр. 80; Hutter, 2007, стр. 209, н. 106) или „побожних мужева“ који су учествовали у погребу великомученика (Делијанис, 1973, стр. 152–153), односно, „младе властеле“ (Ђурић, 1990, стр. 194). Заправо су у питању црквенослужитељи и мало свештенство, на исти начин представљени и на другим фрескама светодимитријевске цркве у Пећи (Цветковић, 2000, стр. 3).

Што се тиче грађевине у позадини сцене, најчешће се сматра да је приказан циборијум из солунске базилике који је током предиконоборачког периода био средиште култа, и то или веран оригиналу, унутар кога се одиграва служба (Stojaković, 1966, стр. 41–47), или унеколико измењених одлика (Ευγγόπουλος, 1970, стр. 31–33). Мишљења да је насликана засведена одаја терми у којој је Димитрије пострадао (Делијанис, 1973, стр. 153), па чак и гробница из времена настанка фреске (Μέντζος, 1994, стр. 156), нису наишла на већи одјек у науци. Притом, иако је пећка фреска јединствена у односу на сачуване слике гроба, обележене отвореним

циборијумом – балдахином, попут поменуте оксфордске минијатуре (Ευγγόπουλος, 1970, стр. 30–33; Делијанис, 1973, стр. 122–124, 153; Hutter, 1978, стр. 33, сл. 103; Hutter, 2007, стр. 208, н. 104) или дечанске фреске (Петковић и Бошковић, 1941, стр. 58, таб. ССХСХVI; Ευγγόπουλος, 1969, стр. 192–194, сл. 81 α–β; Делијанис, 1973, стр. 167–169; Ευγγόπουλος, 1979, стр. 181–184; Bakirtzis, 2002, стр. 184, н. 60), и за њих се, такође, сматра да опонашају мироточиви гроб у солунској базилици (Bakirtzis, 2002, стр. 184, н. 60). Изнети ставови најбоље сведоче о немогућности доношења поузданог закључка о блискости сликане и реалне конструкције, тим пре што је за византијске уметнике, као и њихову публику, важнији од веризма и формалне сличности био идејни ниво. Отуда представе архитектуре у знатној мери имају општи карактер, без опонашања физичких карактеристика конкретне грађевине (Стојаковић, 1982, стр. 59–63). У том смислу, за фреску у Пећи може се рећи да је уметникова рука била вођена идејом представљања службе унутар Димитријеве мироточиве гробнице, највероватније инспирисане савременом култном праксом, сигниране као успење.

### *Свети Димитрије брани Солун од нејријашеља*

Последња сачувана фреска, ишчилелог натписа од кога неколико тешко видљивих слова дозвољава да се прочита ДИМИТР(ИЋ), илуструје већ поменуто чудо одбране Солуна од непријатеља (в. сл. 1) (Радојчић, 1938, стр. 97, сл. 7; Stoјaković, 1966, стр. 25–31, 33–34, 38, 47, црт. 3; Сковран, 1968–71, стр. 336, 341–342, сл. 8; Мијовић, 1971, стр. 68; Делијанис, 1973, стр. 153–155, 174–175; Кајмаковић, 1977, стр. 93, сл. 35; Тодић и Чанак-Медић, 2005, стр. 406, н. 223). Горњи делови покривени старијим живописом показују већа оштећења у односу на обновљени, док је део композиције са десне стране потпуно уништен. Догађај се одиграва на зидинама утврђеног града наранџасте боје, контрастриране са плавим градским вратима и тробродном базиликом са куполом унутар бедема. У широком раскораку, опкорачивши кулу на зидинама, стоји Свети Димитрије, чији неприродни положај треба приписати интервенцији Митрофановића. Његова војничка опрема састоји се од зелених чизама и огртача, пребаченог преко окер-кестењастог оклопа. Наоружан је штитом и дугачким копљем, заривеним у непријатељског војника. Погођени ратник, од кога је преостао само доњи део тела, стрмоглављује се низ лествице прислоњене уз зидине, повлачећи за собом четворицу сабораца, сви у окер и зеленим оклопима са плавим детаљима (в. сл. 3). Изван обзиђа је монументална спратна грађевина зелених фасада и црвеног крова, са упадљивом окер бифором, непотпуно сачувана. Композиција је инспирисана спасавањем Солуна од аварско-словенске опсаде, описане у 13. похвали *Прве књије*

*чуда* (Migne, PG, 116, col. 1288–89; Lemerle, 1979, стр. 131; Stojaković, 1966, стр. 30–31, погрешно претпоставља да је фреска из времена обнове, налазећи сличности са Дамаскиновом беседом о Светом Димитрију, насталом у XVI веку). Током изненадног напада удружених аварских и словенских племена, Димитрије је прискочио у помоћ своме граду, у посебно тешком положају због недавно претрпљених невоља. Појавивши се на солунским бедемима у пуној војној опреми, светитељ је ударцем копља стрмоглавио варварина, већ једном ногом на зидинама. Падајући, несрећни војник повукао је за собом и своје саборце на лествицама, након чега се војска разишла, пљачкајући околину града.

Тумачење књига са чудима Светог Димитрија као историјских извора дуго је присутно у науци. Питања да ли хомилије 13–15 из најстарије збирке описују напад аварско-словенске војске који се одиграо 586. године или нешто каснији, из 597. године, постављено је већ на самом почетку научног интересовања за ове текстове (Баришић, 1952, стр. 60–64). Највећи број каснијих истраживача, укључујући и оне који су се бавили овом темом у ликовној уметности, прихватио је мишљење да је у позадини приче – а самим тим и илустрације, старија опсада Солуна. Без обзира на који се историјски догађај односи, важно је истаћи да је то најстарији познати текст у коме се Димитрије појављује као војник, како ће у постиконоборачко доба, а посебно у последњем периоду развоја византијске културе и уметности, стећи славу, не само у Солуну и широм царства већ и међу суседним словенским народима (Walter, 1973, стр. 165–169, 174–178; Walter, 2003, стр. 80–90; Russel, 2010, стр. 11–28; Πασχαλίδης, 2013, стр. 11–23).

Иконографска схема фреске у Пећи несумњиво следи писани предложак. У димитриолошким циклусима средњег века сачуване су још само две композиције са Димитријем који брани Солун од напада непријатеља, иначе најзнаменитијег светитељевог чуда. Иако су у питању различите ликовне редакције, за обе је претпостављено да се угледају на некадашњи солунски оригинал (Ξυγγόπουλος, 1936, стр. 125; Stojaković, 1966, стр. 33–34; Делијанис, 1973, стр. 175).

По концепту, будући да почива на тексту хомилије – Свети Димитрије са зидина града убија војника на лествицама, док његови саборци падају, пећкој композицији блиска је фреска у Дечанима, и поред разлика у обради детаља (Радојчић, 1938, стр. 97–98, сл. 8, али са грешкама; Петковић, 1941, стр. 69–70, таб. ССХСV; Stojaković, 1966, стр. 25, сл. 1, 30–31, 33–41, 48; Мијовић, 1971, стр. 68; Делијанис, 1973, стр. 174–175; Walter, 1973, стр. 170; Радовановић, 1988, стр. 122–125; Пајић, 1995, стр. 354, 358–359, сл. 3; Walter, 2003, стр. 87, 92–93; Hutter, 2007, стр. 209, н. 107). У досадашњим истраживањима већу пажњу од формалних одлика композиције привукао је натпис, са објашњењем да је у питању спасавање Солуна од Кумана, што је научницима дало повода за различита тумачења значења приказа. Добро



Сл. 3. Свети Димитрија спасава Солун од непријатеља, детаљ (порекло фотографије: blagofund)

познати на балканском тлу, Кумани су се обрели пред зидинама Солуна 1207. године. Предводио их је бугарски цар Калојан, који ће ту и изгубити живот, како легенда каже, од копља Светог Димитрија, како ће потом бити и приказивано у ликовној уметности (Walter, 1973, стр. 166, 177; Walter, 2003, стр. 88–89). Дечанска композиција схваћена је као илустрација овог историјског догађаја (Радојчић, 1938, стр. 98; Пајић, 1995, стр. 353–354), инспирисана локалном легендом (Hutter, 2007, стр. 209, н. 107) или као алузија на ондашња политичка дешавања у српској држави (Мијовић, 1971, стр. 68). Изнета су и мишљења да је уметник ове догађаје третирао као допринос култу светитеља (Stojaković, 1966, стр. 34–35), односно, да је илустрована опсада из VI века (Radovanović, 1987, стр. 84–85, сл. 11), те да је у питању општа представа спасавања Солуна од стране патрона, као чуда применљивог у сличним ситуацијама (Walter, 2003, стр. 92–93).

Композиција на реликвијару у Ватопеду, са непријатељском коњицом како носећи ратни стег напада зидине града иза којих светитељ упире дугачко крстолико копље у варварина док пада са коња, неће се поновити (Ξυγγόπουλος, 1936, стр. 124–125, сл. 5, таб. Β.5; Grabar, 1950, стр. 5; Stojaković, 1966, стр. 31, сл. 4; Делијанис, 1973, стр. 175; Walter, 1973, стр. 162–163, сл. 7; Walter, 2003, стр. 85–86, сл. 49; Μέντζος, 2008, стр. 378).

Тражење извора приказа, битно другачијег у односу на текст чуда, отежава чињеница да није исписан никакав текст, отуда су мишљења научника изнета овим поводом дисонантна. Тако је претпостављено да је инспирација нађена у поменутом нападу Кумана (Grabar, 1950, стр. 5, који одбацује ову могућност будући да датује реликвијар у XII век; Stoјaković, 1966, стр. 31) или у убиству цара Калојана (Μέντζος, 2008, стр. 378), но најчешће је епизода идентификована према наведеној хомилији као спасавање Солуна од аварско-словенске опсаде (Ευγγόπουλος, 1936, стр. 124–125; Walter, 1973, стр. 163; Radovanović, 1987, стр. 84). Не треба заборавити ни да је Свети Димитрије у више наврата прискакао у помоћ своме граду: можда је легенда изостала управо зато што уметник, приказујући чудо, није имао на уму одређен догађај, већ генерички приказ спасавања Солуна, над чијом судбином је свети ратник непрестано бдио (Walter, 2003, стр. 92–93).

Зидине унутар којих је сакрална грађевина, у интерпретацији Митрофановића тробродна базилика са куполом, такође су давно установљен идеограм за град (Стојаковић, 1982, стр. 59–63). Сходно нарави, поједностављени приказ оправдано је идентификован као Солун са базиликом Светог Димитрија, местом дешавања догађаја и центром култа великомученика и светог ратника (Ευγγόπουλος, 1936, стр. 124–125; Stoјaković, 1966, стр. 33, 35–38, 47–48; Стојаковић, 1970, стр. 178–189; Делијанис, 1973, стр. 154–155).

Ликовно житије Светог Димитрија насликано је у наосу истоимене цркве у Пећкој патријаршији, а према пракси која је преовладала у XIV веку (Ђурић и др., 1990, стр. 197). Досад није било посебна тема истраживања, нити је разматрано у контексту познатих циклуса. У науци је публиковано, у различитој мери, око петнаест ликовних биографија светитеља насталих крајем XIII и у XIV веку у византијској, српској и бугарској средини, уз појединачне представе одређених тема, пре свега, страдања Светог Димитрија и приказивање Светог Димитрија како благосиља Светог Нестора. И поред чињенице да су циклуси најчешће непотпуно сачувани, те да је део фресака у Пећи делимично или потпуно обновљен у другој деценији XVII века, што проблематизује питање оригиналне иконографије, могу се донети одређени закључци о његовом концепту и иконографији појединачних сцена.

Од некадашњих осам сцена, по чему пећки циклус припада дужој редакцији, преостало је шест, данас са мањим оштећењима. Сложене целине састоје се од композиција насталих на основу житија светитеља, сконцентрисаних на северном зиду наоса цркве и сцена чуда на супротном зиду, од којих је преостала само једна, уз композицију особене тематике са представом успења Светог Димитрија. Хагиографске сцене илуструју најзначајније догађаје из текстова о страдању Светог Димитрија и чиниле



су неизоставни део циклуса. Теме које је Јован изабрао представљају језгро ликовне биографије, чак и у случајевима циклуса са веома редукованим избором догађаја. Приликом излагања, сликар је, уобичајено, следио историјат дешавања и наратију извора. Призори чуда, чији су описи скупљени у три *Књије чуда Свeйтої Димитрија* и неколико појединачних прича, знатно су ређе сликани, тако да је чудесно спасавање Солуна од непријатеља сачувано у само три циклуса. Осим што је ово чудо, како то каже састављач хомилије, сматрано најважнијим, тема помоћи у конкретной ситуацији највероватније је временом надишла извор поставши алузија на непријатеље хришћана, доказ прекопотребне заштите светог ратника, не само када је у питању Солун већ рат уопште; отуда је укључено у циклус, за сада се може поуздано рећи, у XIV веку. Будући да легенда није сачувана, остаје питање да ли је постојао и неки дубљи мотив за илустровање овог догађаја у пећкој цркви. Сцена са представом успења Светог Димитрија, и она ретко приказивана, позната из бар три средњовековне целине, остаје нејасног порекла, но сва је прилика да њену појаву треба тражити у култној пракси која се развијала око мироточивог светитеља у XIV веку. Уз *Стрпавање Свeйтої Димитрија*, обе сцене, увек блиско повезане размештајем илустрација унутар циклуса, и то било да следе једна другу или су пандани, као у пећкој цркви, посебно су истакнуте добивши место уз олтарску преграду, због чега је биографија започета, мимо обичаја, у северозападном углу наоса (Ђурић и др., 1990, стр. 192–193).

За обликовање композиција коришћен је општи језик византијске иконографије, како и иначе раде уметници у средњем веку. Давно стандардизоване формуле за одређене теме и догађаје, попут сусрета две личности или представа успења, прилагођене су потребама приче и нијансиране увођењем детаља преузетих из текстуалних предлогака или из култа светитеља. Одређене пећке фреске показују сличности са сачуваним илустрацијама истих сижеа, но, углавном су особене, без много угледања на познате ликовне биографије. Иконографски се истичу представе *Свeйти Димитрије блајосиља Свeйтої Несџора*, обогаћена појединостима које се не срећу на сценама са овом темом, укључујући и појаву приклоњеног Светог Нестора у горњем делу композиције, непознатог извора, иначе оштећену током обнове почетком XVII века, као и *Свeйти Несџор убија Лија*, уз ограду да је реч о композицији која је током пресликавања несумњиво претпрела неке измене, али са концептом који је близак временски блиским представама. У целини, пећке илустрације представљају особено остварење, чије се најближе аналогije налазе на споменицима XIV века насталим у српској средини. Иако би то могло навести на закључак да је постојала српска редакција, вероватније је да је у ово време дошло до одређених промена у циклусу, и то пре свега пратећи култ и начин поштовања светитеља, уз већу склоност ка наратији и дужим редакцијама као општем тренду у

уметности, што приближава ове фреске. Веза са претпостављеним прототипом у солунској базилици, жижи култа и снажном ходочасничком центру, будући да су познати само преписи легенди, док су илустрације нестале, није разматрана.

На крају, неопходно је осврнути се на још два циклуса која нису узета у обзир приликом ове анализе. Први, одраније познат у науци, настао је у мешовитој, православно-католичкој средини, током венецијанске владавине Критом, у цркви посвећеној Светом Димитрију у селу Ливади, највероватније 1315/16. године (Τσοῦκαράκης, 2007, стр. 295–301). Истраживачи су сагласни са тим да целокупно сликарство одише снажним западним утицајима, због чега се сматра да порекло уметника или бар његово образовање треба тражити мимо византијског тла (Παλαδάκη-Οεκland, 1992, стр. 504; Spatharakis, 2001, стр. 17–18), отуда је ауторство познатог критског зографа Јована Пагаменоса под знаком питања (Τσοῦκαράκης, 2007, стр. 298–301; уп. Constantoudaki-Kitromilides, 2018, стр. 40, 44). Данас у лошем стању, од три сцене посвећене патрону, колико је насликано у наосу, само је једна – *Сйрадање Свейої Димийрија* заједничка са фрескама у Пећи. Но, иконографска схема, са светитељем како окренут леђима пада на колена примајући ударац копљем од војника у оклопу западних одлика (Μαδεράκης, 1987, стр. 83, сл. 13–14; Παλαδάκη-Οεκland, 1992, стр. 504–505, сл. 263γ), потврђује да инспирација није нађена у византијској традицији (уп. Пајић, 2021, стр. 312–316).

Други циклус недавно је откривен у капели манастира Додорка у грузијској пустињи Давид Гарета и датован је у позни XII–рани XIII век (Bulia, 2020, стр. 79–100). Састављен од шест тема, иако по концепту близак византијским циклусима, показује низ особености у уобличавању појединих епизода (Bulia, 2020, стр. 79). Међу иконографски јединственим сценама су *Свейи Димийрије њред царем Максимијаном*, где будући мученик одлаже свој појас симболично одбацујући световну част, без пратње војника (Bulia, 2020, стр. 82, сл. 10–11, 14), и *Мучење Свейої Димийрија*, са раскомаданим телом светитеља поред кога су два целата, са копљем и бодежом, док је у првом плану његова хламида (Bulia, 2020, стр. 80–81, сл. 16–17). Наведени мотиви упућују на то да је сликару као текстуални предложак послужила грузијска редакција житија великомученика из XI века (Bulia, 2020, стр. 82). Још две фреске илуструју теме изабране и за зидове цркве у Пећи, обе са појединошћима које се не појављују или које су ретке у византијском сликарству, укључујући и чињеницу да је њихово спајање у једну композицију без преседана (Bulia, 2020, стр. 80, н. 5). На приказу *Свейи Димийрије блајосиља Свейої Несџора* (Bulia, 2020, сл. 13–15, 17) протагонисти стоје, док је Нестор без оружја, што су одлике које се срећу још само на печатима или предметима примењене уметности, нетипичне за сцену у монументалном сликарству (Пајић, 2020,

стр. 132–133). Нешто ближа познатим илустрацијама је фреска *Свети Нестор удија Лија* (Bulia, 2020, сл. 15, 17), са младим хришћанским борцем који зарива дугачко копље у тело палог гладијатора, попут каснијег приказа на фресци у Мистри (Пајић, 2021, стр. 309, 311), у овом случају у асени без мангана и без фигуре цара у монументалној вишеспратној ложи у позадини (Пајић, 2021, стр. 307–311). Најближа аналогија за иконографску редакцију циклуса пронађена је на сценама реликвијара из Ватопеда, уз прихватање датовања ковчежића у средину XII века (Bulia, 2020, стр. 80, н. 6, 83). Међутим, ватопедски реликвијар је према новијим истраживањима извесно млађег настанка, вероватно из XIV века (Rhuby, 2012, стр. 135, н. 19, 140), што би значило да су фреске у Додорки заправо најстарији познати циклус уопште, притом, као што је наглашено, без паралела како у грузијској тако и у византијској уметности (Bulia, 2020, стр. 80–81). Знатне иконографске особености, те чињеница да је појава фресака диктирана локалним извором и специфичним потребама – истицању хламиде, Димитријеве реликвије о чијем култу се мало зна, а која је могла бити чувана у овој својеврсној реликвијарној капели (Bulia, 2020, стр. 86–96), усложњавају питање узора за његову иконографију и веза са византијском уметношћу, али и шире – проблеме времена и места порекла светодимитријевског циклуса.

### Извори

- Lemerle, P. (1979). *Les plus anciens recueils des miracles de Saint Démétrius et la pénétration des Slaves dans les Balkans. I. Le Texte*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- Migne, P. G. (Ed.) (1846). *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca*, vol. 116. Paris: Apud Garnier Fratres.

### Литература

- Баришић, Ф. (1953). *Чуда Димитрија Солунској као историјски извори*. Београд: САН.
- Видоеска, Б. (2012). *Марков манастир, Свети Димитрије: цртежи на фрески*. Скопје: НУ Конзерваторски центар.
- Делијанис, К. (1973). *Циклус Св. Димитрија у византијској уметности* (одбрана докторска дисертација у рукопису). Филозофски факултет, Београд.
- Ђурић, В. Ј., Ђирковић, С., Кораћ, В. (1990). *Пећка пајријаршија*. Београд: Југословенска ревија.
- Живковић, Б. (1991). *Бојородица Љевишка. Цртежи фресака*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
- Кајмаковић, З. (1977). *Георгије Миширофановић*. Сарајево: Веселин Маслеша.

- Мијовић, П. (1971). Царска иконографија у српској средњовековној уметности II. 6. *Traditio legis* у Дечанима. *Сћаринар*, 22, 67–93.
- Миљковић, Б. (2020). Непозната кћи Стефана Првовенчаног. У: И. Коматина (ур.), *Стефан Првовенчани и његово доба* (159–184). Београд: Историјски институт.
- Моран, Н. (1982). Музички гестови у сликарству позног средњег века. *Зограф*, 14, 52–59.
- Пајић, С. (1995). Циклус Св. Димитрија. У: В. Ј. Ђурић (ур.), *Зидно сликарство манастира Дечана: Грађа и студије* (353–360). Београд: САНУ.
- Пајић, С. (2020). Циклус Светог Димитрија у Пећкој патријаршији –I–. *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини*, L (2), 117–142.
- Пајић, С. (2021). Циклус Светог Димитрија у Пећкој патријаршији –II–. *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини*, LI (4), 305–326.
- Панић, Д., Бабић, Г. (1975). *Богородица Љевишка*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Петковић, В. и Бошковић, Ђ. (1941). *Манастир Дечани, I–II*. Београд: Издање Задужбине Мих. Пупина.
- Петковић, С. (1965). Зограф Георгије Митрофановић у Пећкој патријаршији 1619–1620. *Гласник Музеја Косова и Метохије*, IX, 237–251.
- Радвановић, Ј. (1988). Иконографија живота и чуда св. Димитрија на фрескама манастира Дечана. У: Р. Самарџић (ур.), *Иконографска исцртавања српског сликарства XIII и XIV века* (117–125). Београд: САНУ.
- Радојчић, С. (1938). Фреска Константинове победе у цркви Св. Николе Дабарског. *ГСНД*, 19, 87–102.
- Сковран, А. (1968–1971). Фреске XVII века из цркве Св. Димитрија у Пећи и портрет патријарха Јована. *Сћарине Косова и Метохије*, IV–V, 331–347.
- Стојаковић, А. (1970). *Архијектлонски иростор у сликарству средњовековне Србије*. Нови Сад: Матица српска.
- Стојаковић, А. (1982). Архитектонске скраћенице у византијском сликарству. *Зограф*, 13, 59–64.
- Суботић, Г. (1964). *Црква Светој Димитрија у Пећкој патријаршији*. Београд: Издавачки завод Југославија.
- Тодић, Б. (1998). *Српско сликарство у доба краља Милутина*. Београд: „Драганић“.
- Тодић, Б. и Чанак-Медић, М. (2005). *Манастир Дечани*. Београд: Центар за очување наслеђа Косова и Метохије – MNEMOSYNE.
- Томић Ђурић, М. (2019). *Фреске Марковој манастира*. Београд: САНУ.
- Цветковић, Б. (2000). Фреске у западном травеју цркве Св. Димитрија у Пећкој патријаршији и култ краља Милутина. *Проблеми на изкуствојто*, 33, 3–9.
- Bakirtzis, M. (2002). Pilgrimage to Thessaloniki: The Tomb of St Demetrios. *DOP*, 56, 175–192.
- Bogdanović, J. (2011). The Performativity of Shrines in a Byzantine Church: The Shrines of St. Demetrios. In: A. Lidov (Ed.), *Spatial Icons. Performativity in Byzantium and Medieval Russia* (275–316). Moscow: Indrik.
- Bulia, M. (2020). Reliquary-Chapel of Saint Demetrios at the Davitgareji Desert. *Зограф*, 44, 79–100.
- Constantoudaki-Kitromilides, M. (2018). Aspects of Artistic Exchange on Crete: Questions Concerning the Presence of Venetian Painters on the Island in the Fourteenth

- and Fifteenth Centuries. In: A. Lymberopoulou (Ed.), *Cross-Cultural Interaction Between Byzantium and the West, 1204–1669. Whose Mediterranean Is It Anyway?* (30–58). London: Routledge.
- Cormack, R. (1989). The Making of a Patron Saint: the Powers of Art and Ritual in Byzantine Thessaloniki. In: I. Lavin (Ed.), *World Art. Themes of Unity in Diversity*, vol. 3 (547–557). University Park: Pennsylvania State University Press.
- Elsner, J. (2015). Relic, Icon and Architecture: The Material Articulation of the Holy in East Christian Art. In: C. Hahn & H. Klein (Eds.), *Saints and Sacred Matter: The Cult of Relics in Byzantium and Beyond* (13–40). Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Grabar, A. (1950). Quelques reliquaires de Saint Démétrios et le Martyrium du Saint à Salonique. *DOP*, 5, 2–28.
- Grabar, A. (1954). Un nouveau reliquaire de saint Démétrios. *DOP*, 8, 305–313.
- Hutter, I. (1978). *Corpus der byzantinischen Miniaturen handschriften. II. Oxford Bodleian Library*, II. Stuttgart: Anton Hiersemann.
- Hutter, I. (2007). Der despotes Demetrios Palaiologos und sein “Bildmenologion” in Oxford. *JÖB*, 57, 183–217.
- Millet G. (1910). *Monuments byzantins de Mistra: matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIVe et XVe siècles*. Paris: E. Leroux.
- Moran, N. (1986). *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*. Leiden: E. J. Brill.
- Rhoby, A. (2012). Zu den Szenen aus der Vita des heiligen Demetrios auf dem Einbanddeckel des Neuen Testaments in der British Library (Add. Ms 28815). *BZ*, 105, 131–141.
- Russell, E. (2010). *St. Demetrius of Thessalonica. Cult and Devotion in the Middle Ages*. Oxford: Peter Lang.
- Skedros, J. C. (1999). *Saint Demetrios of Thessaloniki: Civic Patron and Divine Protector 4th–7th Centuries CE*. Harrisburg: Trinity Press International.
- Spatharakis, I. (2001). *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*. Leiden: Alexandros.
- Stojaković, A. (1966). Quelques représentations de Salonique dans la peinture médiévale serbe. In: A. K. Orlandos *Χαριστήριον εις Αναστάσιον Ὁρλάνδον*, II (25–48). Αθήνα: Αρχαιολογικό Κοινωνία της Αθήνας.
- Todić, B. (2001). „Signatures“ des peintres Michel. Astrapas et Eutychios. Fonction et signification. In: X. Μαυροπούλου-Τσιούμη, E. Κυριακούδης (Eds.), *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα* (643–662). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Walter, Ch. (1973). St. Demetrius: the Myroblytos of Thessalonika. *Eastern Church Review*, 5, 157–178.
- Walter, Ch. (2003). *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*. Burlington: Ashgate.
- Μαδεράκης, Σ. (1987). Βυζαντινά Μνημεία του Νομού Χανίων: Ο Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά Σελίνου και οι τοιχογραφίες του. *Χανιά*, 69–95.
- Μέντζος, Α. (1994). *Το προσκύνημα του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης στα βυζαντινά χρόνια*. Αθήνα: Εταιρεία των Φίλων του Λαού – Κέντρον Ερεύνης Βυζαντίου 1.
- Μέντζος, Α. (2001). Κιβωτίδια του αγίου Δημητρίου στο Άγιον Όρος. In: *Μαρτυρίες του προσκυνήματος του αγίου, Άγιον Όρος. Φύση – λατρεία – τέχνη*, φ. Β' (129–134). Θεσσαλονίκη: Ιερα Κοινότητα Αγίου Ορους.
- Μέντζος, Α. (2008). *Ζητήματα της εικονογραφίας του Αγίου Δημητρίου. Βυζαντινά*, 28, 363–392.



- Παπαδάκη-Oekland Σ. (1992). Δυτικότερες τοιχογραφίες του 14ου αιώνα στην Κρήτη. Η άλλη όψη μιας αμφίδρομης σχέσης;. In: Ε. Κυπριαιου (ed.), *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. Β' (491–516). Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων.
- Πασχαλίδης, Σ. (2013). *Οι Άγιοι της Θεσσαλονίκης. Ιστορία – Γραμματεία – Κείμενα*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Αθανάσιου Αλτιντζή.
- Τσουγκαράκης, Δ. (2007). Ο ζωγράφος της εκκλησίας του Αγ. Δημητρίου στο Λειβαδά Σελίνου. *Ιόνιος Λόγος*, τ. Α' (295–301). Κερκυρα: *Επιστημονική περιοδική έκδοση, Τμήμα Ιστορίας – Ιόνιο Πανεπιστήμιο*.
- Ευγγόπουλος, Α. (1936). Βυζαντινόν κιβωτίδιον μετά παραστάσεων εκτου βίου του αγίου Δημητρίου. *ΑΕ*, 75, 101–136.
- Ευγγόπουλος, Α. (1969). Το «προκάλυμμα» της σαρκοφάγου του Αγ. Δημητρίου. *ΔΧΑΕ*, 5, 187–199.
- Ευγγόπουλος, Α. (1970). *Ο εικονογραφικός κύκλος της ζωής του Αγ. Δημητρίου*. Θεσσαλονίκη: Έτοςεκδοσης.
- Ευγγόπουλος, Α. (1979). Η τοιχογραφία της Παναγίας Λιέβισκας και η σαρκοφάγος του Αγίου Δημητρίου. *ΔΧΑΕ*, 9, 181–184.

Sanja R. PAJIĆ

University of Kragujevac

Faculty of Philology and Arts

Department of Applied and Fine Arts

Department of General Education Subjects

## The Cycle of St. Demetrius in the Patriarchate of Peć

- III -

### Summary

The painted biography of the patron saint of the church of St. Demetrius in the complex of the Patriarchate of Peć is preserved in the middle zone of the nave. Following the northern wall, with episodes inspired by the texts of the Passion of Saint Demetrius, the cycle continues on the south wall, where two of the former four representations remain, namely: The Dormition of Demetrius and Saint Demetrius Saves Thessaloniki from the Enemy. Both scenes have been partially damaged, with the lower parts painted over during the restoration in the second decade of the 17<sup>th</sup> century.

*The Dormition of Saint Demetrius.* The Dormition of Saint Demetrius is painted in the southeast corner of the nave. The beginning of the legend is legible. Two more

compositions with the same iconography have been preserved. One is a miniature in the Menologion in Oxford (MS. Gr. th. f. 1, fol. 55) (c. 1330–35), and the other is a severely damaged fresco in King Marko's Monastery (1376/77, the Republic of North Macedonia). The iconographic scheme of the service over the body of the deceased is well known in medieval art. Since the Passio texts describe Demetrius' martyrdom, scholars have questioned the source and meaning of the scene. At first, they thought that it illustrated Bishop Eusebius praying before the relics of St. Demetrius to save Thessaloniki from the Enemy, according to the description from the 14<sup>th</sup> homily of the First Book of Miracula. Later, the assumption was made, accepted to this day, that it was the death/entombment of the saint. The textual prototype was found in the sticheron of the patriarch Germanus on the celebration day of Saint Demetrius, from where this theme entered the iconography. Recently, the scene was interpreted as a liturgical ceremony over the saint's tomb in the Thessaloniki church.

Knowing the circumstances in which it was created could contribute to a better understanding of the topic. The representation of the dead Demetrius is associated with the reform of the cult after the appearance of the myron, at the beginning of the 11<sup>th</sup> century at the latest. This is evidenced by reliquaries and enkolpia for myron and/or blood of the saint (11<sup>th</sup>/12<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> centuries), which copy the appearance of a myron-gushing tomb. They are characterized by a double lid with superimposed figures of Saint Demetrius. On the outer cover Demetrius is in the orante pose – which has been interpreted as a sarcophagus, while the inside shows a dead saint – that is, a representation of the saint's myron-exuding body relic. The myron-gushing tomb received its equivalent in painting, as well, sublimated through the representation of the tomb with the reclining figure of Demetrius in the orante pose. Two paintings are known, both of which are sometimes erroneously cited among scholars and preserved in Serbian art as the Entombment of Saint Demetrius (in the southern chapel of the Church of Our Lady of Ljeviš, 1309–13, in Kosovo and Metohija, and, as part of the scene The vision of angels of an *illustrious* and Demetrius' refusal to abandon Thessaloniki, 1335–48 in Dečani, Kosovo and Metohija).

Along with this theme, the iconography of the service over Demetrius' relics was also formed. At this time, a legend appeared that, by order of Emperor Maximian, Demetrius' body was thrown into a well under the Thessaloniki Basilica, connected to the crypt or "lower church". Perhaps the changed cult brought more novelties, which could have influenced the appearance of new iconography, yet this question still remains open to debate.

The service over the saint's body is officiated by archbishops surrounded by singers, led by a choirmaster and a young *kanonarchos*, all distinguished by headpieces known as *skaranikon*. The rest of the entourage were identified as believers or Christians who buried the saint, that is, young noblemen, but in fact they were members of minor order.

The building in the background is most often identified as the famous ciborium from the Thessaloniki Basilica, which was a cult centre during the early

Christian period. Although the fresco in Peć is unique compared to the other preserved representations, in which the tomb is shown with an open ciborium-baldachin, they are also considered to convey a realistic image of a contemporary tomb. This testifies to the impossibility of reaching a reliable conclusion about the closeness of the painted and real construction, where at the time of the creation of the fresco, the centre of the cult was no longer a ciborium, but a myron-gushing tomb.

*Saint Demetrius Saves Thessaloniki from the Enemy.* The last preserved fresco, from whose inscription the name of Demetrius can be read, illustrates the miracle of the defense of Thessaloniki against the enemy. The event is described in the 14<sup>th</sup> homily of the First Book of Miracula. The majority of researchers have accepted the opinion that homilies 13–15 describe the attack of the army of Avars and Slavs on Thessaloniki that took place in 586, although a similar event in 597 cannot be ruled out.

The iconographic scheme of the fresco in Peć comes right after the text. In the cycles of the Middle Ages, only two more compositions with Demetrius saving Thessaloniki from the enemy have been preserved. In terms of concept, and despite the differences in the processing of details, the fresco in Peć is close to the depiction in Dečani (1335–48). In previous research, the inscription on the fresco in Dečani attracted more attention than the iconography, with the explanation that it was about saving Thessaloniki from the Kumans. This gave scholars a reason for different interpretations of the meaning of the illustration, although it is most likely that it is the very event mentioned in the inscription, for the artistic articulation of which the iconography created according to a much older source was used.

The composition on the reliquary in Vatoped, with the enemy's cavalry under the city walls behind which the saint is using the spear to defeat the barbarian, will not be repeated. Searching for the source is made difficult by the fact that no text was written, hence the opinions of scholars about the meaning of the scene are dissonant, although most believe that it is about the defense of Thessaloniki against the siege of the Avars and the Slavs.

The walls within which the sacred building is located represent a long-established ideogram for the city, identified as the place of events – Thessaloniki with the Basilica of Saint Demetrius.

The hagiography of Saint Demetrius was painted in the nave of the church of the same name in the Patriarchate of Peć, following the practice that prevailed in the 14<sup>th</sup> century. So far, it has not been a specific research topic, nor has it been discussed in the context of known cycles. About 13 artistic biographies of saints created at the end of the 13<sup>th</sup> and in the 14<sup>th</sup> century in the Byzantine, Serbian and Bulgarian art, along with individual representations of certain themes, have been published by scholars, to varying degrees. Despite the fact that the cycles are mostly incompletely preserved, as well as that part of the frescoes in Peć was partially or completely restored in the second decade of the 17<sup>th</sup> century, which raises the

question of the original iconography, certain conclusions can be drawn about its concept and the iconography of individual scenes.

Six out of the former eight scenes remain, according to which the Peć cycle belongs to the longer redaction. Being a complex ensemble, it consists of compositions based on the life of the saint, concentrated on the north wall of the nave of the church, and scenes of miracles on the opposite wall, of which only one remains, along with a composition of a special theme with the representation of the Dormition of St. Demetrius. Hagiographic scenes illustrate the most significant events from the texts of the Passion representing an indispensable part of the cycle. Scenes of miracles were painted less often, so the miraculous saving of Thessaloniki from the enemy is preserved in three cycles only. The theme of help in a specific situation has most likely surpassed its source over time, becoming an allusion to the enemies of Christians, and the proof of the miraculous protection of Demetrius as the holy warrior, not only when it comes to Thessaloniki, but war in general. Hence it is not surprising that it was included in the cycle, for now it can be said with confidence, in the 14<sup>th</sup> century. Since the legend has not been preserved, the question remains whether there was a deeper motive for illustrating this event in the church in Peć. The scene with the representation of the Dormition of St. Demetrius, and the rarely shown one, known from three medieval cycles, remain of unclear origin, but its source should probably be sought in cult practice of the 14<sup>th</sup> century. This episode, together with the Passion of St. Demetrius, is prominently placed next to the altar partition, which is why the cycle began in the northwest corner of the nave.

The general language of Byzantine iconography was used to shape the compositions. Certain frescoes from Peć show similarities with preserved illustrations of the same outline, but they are mostly unique. Iconographically, St. Demetrius blessing St. Nestor and St. Nestor killing Lyus stand out, bearing the caveat in mind that this is a composition that undoubtedly underwent some changes during the copying process. As a whole, the illustrations from Peć represent a unique accomplishment, the closest analogies of which can be found on the monuments of the 14<sup>th</sup> century created in the Serbian art. Probably at this time there were certain changes in the cycle, primarily following the cult and way of honouring saints, with a greater tendency towards narration as a general trend in the art of this time.

Finally, it is necessary to refer to two more cycles. The first one, in poor condition, was created in the church of Saint Demetrius in the village of Leivadi in Crete (1315/16), whose painting is strongly influenced by Western art. The iconography of the scene of the Passion of Saint Demetrius, with the saint with his back turned and falling to his knees receiving a spear blow from a soldier in Western armor, bears no resemblance to the Byzantine tradition.

The second cycle was recently discovered in the chapel of the Dodorka monastery in Georgia's Davitgareji Desert (late 12<sup>th</sup>–early 13<sup>th</sup> century). Some of the compositions possess the iconography not found anywhere (St. Demetrius drops an

honorary regalia before Emperor Maximian and the Martyrdom of St. Demetrius, with the dismembered body of the saint, while his chlamys is in the foreground), i.e., it shows details that do not appear or are rare in Byzantine painting (Saint Demetrius blessing Saint Nestor – both of them standing, and Nestor is unarmed, and Saint Nestor kills Lyus – with a young Christian fighter plunging a spear into the body of a fallen gladiator, in the arena without manganese and without the figure of the emperor in the lodge). The Dodorka cycle has no parallels in Georgian and Byzantine art. Significant iconographic peculiarities, and the fact that the appearance of the frescoes was dictated by a local source (Georgian version of the Passion from the 11<sup>th</sup> century) and specific needs (the emphasis on the chlamys as a relic of Demetrius), complicate the questions of the model for its iconography and the connection with Byzantine art, but even more so – issues of time and place of origin of the cycle of St. Demetrius.

*Keywords:* St. Demetrius; Patriarchate of Peć; Vita cycle; iconography; The Dormition of Saint Demetrius; Saint Demetrius Saves Thessaloniki from the Enemy; Georgije Mitrofanović.



Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом *Creative Commons ауторство-некомерцијално 4.0 међународна* (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

This paper is published and distributed under the terms and conditions of the *Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International* license (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).