

САЊА Р. ПАЈИЋ¹
УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ
ОДСЕК ЗА ПРИМЕЊЕНУ И ЛИКОВНУ УМЕТНОСТ
КАТЕДРА ЗА ОПШТЕОБРАЗОВНЕ ПРЕДМЕТЕ

ЦИКЛУС СВЕТОГ ДИМИТРИЈА У ПЕЋКОЈ ПАТРИЈАРШИЈИ - II -

САЖЕТАК. У раду се указује на иконографске одлике циклуса Светог Димитрија у истоименој цркви у Пећкој патријаршији. Ове фреске нису до сада детаљније анализиране, нити су сагледане у ширем контексту у до сада публикованим илустрованим житијима светитеља. Од некадашњих осам тема, насликаних на северном и јужном зиду наоса, сачувано је шест композиција. Две илустрације, о којима је писано у претходном раду, припадају првобитном живопису из 1322–1324, док су остале сцене делимично или у потпуности преликване у доба обнове 1619/20. Сценама са представом Светог Нестора који усрђује Лија и Страдање Светог Димитрија завршава се низ на северном зиду наоса. Иконографска разматрања указују да обе композиције, иако припадају познијем слоју, садрже елементе старије традиције, уз запажање да сцена борбе показује и знатну инвентивност у приказивању.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Свети Димитрије; Пећка патријаршија; житијни циклус; иконографија; Свети Нестор убија Лија; Страдање Светог Димитрија; Георгије Митрофановић.

¹ sanja.pajic@filum.kg.ac.rs

Рад је примљен 13. јула 2021, а прихваћен за објављивање на састанку Редакције Зборника одржаном 21. децембра 2021.

Након почетних сцена житијног циклуса Светог Димитрија на северном зиду наоса у истоименој цркви комплекса Пећка патријаршија – Свети Димитрије пред царем Максимијаном и Свети Димитрије благосиља Светог Нестора, насталих 1322–24. умећем грчког сликара Јована (Пајић, 2020, стр. 117–142), следе фреске насликане, у целини или делимично, током обнове изведене 1619/20. руком једног од најталентованијих зографа свога доба, Георгија Митрофановића.

Пратећи текстуални предложак, ликовна биографија солунског мироточца наставља се призорима Светог Нестора који у борби убија Лија и мученичке смрти Светог Димитрија (Сл. 1). Обе епизоде, издвојене од осталих сцена циклуса црвеним преградним бордурама, у потпуности припадају млађем сликарству. Постојање два слоја сликарства отежава сагледавање иконографских особина првобитног циклуса, а решавање сложеног питања односа изгубљених и сачуваних фресака остаје у домену претпоставке. Важно је напоменути да не може бити никаквих сумњи да су обе теме имале своје место и у првобитном живопису. Ради се о кључним догађајима, описаним у свим верзијама житија, отуда неизоставним у илустрованим хагиографијама. У науци је изнета и претпоставка да је Несторова победа над Лијем, узрок страдања и Нестора и Димитрија, настала независно од наратива, те да је хагиографски конструкт формиран око ове приче, односно да је епизода победе младог хришћанина над искусним гладијатором касније интегрисана у текстове страдања Светог Димитрија (Walter, 2003, стр. 85, 230). Што се тиче страдања, значај ове теме потврђује и истакнуто место које је дато њеном фреско-пандану, уз иконостасну преграду, због чега је, како је већ речено, приповедање неуобичајено започето у северозападном углу наоса (Ђурић и др., 1990, стр. 192, 194).

Иако су ове сцене морале биле илустроване, остаје, дакле, питање оригиналне иконографије, односно да ли је потоњи сликар следио свог претходника. Полазиште за разматрање нуди с правом истакнуто запажање да је Георгије Митрофановић осликавању уништених делова цркве Светог Димитрија у Пећкој патријаршији приступио готово рестаураторски (Петковић, 1965, стр. 241, 243; Сковран, 1968–1971, стр. 331, 333, 344; Кајмаковић, 1977, стр. 53–54, 191, 314, 316; Ђурић и др., 1990, стр. 194, 291): јасну потврду у контексту циклуса патрона пружају фреске на јужном зиду, са досликаним деловима, пажљиво усклађеним

са затеченим сликарством. Не треба заборавити ни важно, иако, чини се, скрајнуто запажање старијих истраживача, да се у северном зиду налази узана и дубока скривница, те да је њена изградња заправо могла бити повод да се почетком XVII века изведе презиђивање праћено фрескописањем овог дела цркве (Петковић, 1965, стр. 241, н. 27; уп. Ђурић и др., 1990, стр. 291, који главни разлог обнове види у поправци оштећења насталих услед земљотреса). Одређени формални елементи поткрепљују мишљење да је старије сликарство послужило Митрофановићу као предложак (Кајмаковић, 1977, стр. 314, сматра чак да је Митрофановић направио картоне са старих фресака; Ђурић и др., 1990, стр. 194, наглашава да су задржана иста решења). Но, с друге стране, будући да је малтерна подлога за епизоду борбе Нестора и Лија делимично нанета преко сцене која јој претходи, чиме је добила више простора у односу на пређашњу, неке измене су морале бити унете. Тачна мера сагласја два сликарска слоја не може се са сигурношћу одредити, али се неки закључци, уз неопходан опрез, могу понудити.

СВЕТИ НЕСТОР УБИЈА ЛИЈА

На сцени са представом дуела између Светог Нестора и Лија $\text{Ἅγιος Νέστωρ Πορεύει τὴν Λίαν}$ (Сл. 1 и 2) (Петковић, 1965, стр. 241, сл. 6; Ἐυγγόπουλος , 1970, стр. 24, 26–27; Сковран, 1968–1971, стр. 335, 340, сл. 6, са омашком у читању легенде, где је Несторово име замењено Димитријевим, што понавља и Кајмаковић, 1977, стр. 93, сл. 36; Делијанис, 1973, стр. 134–136, 149–151, 165, 186), цар, у уздигнутој ложи, незадовољан исходом борбе, спреман је да сваког тренутка скочи са високог мермерног престола светлољубичасте боје и напусти стадион. Млади палатин из његове пратње, у зеленој хаљини са златним оковратником и капом, указује на двобој, чија представа заузима већи део композиције. На највишем делу троспратног дрвеног борилишта, окруженог у подножју усправљеним металним оштрицама – манганама (Ἐυγγόπουλος , 1936, стр. 121; Ἐυγγόπουλος , 1970, стр. 24–25), Нестор дугачким копљем погађа у срце супарника Лија. Гладијатор пада уназад, хватајући оружје које га усмрћује, док опуштеном десницом још увек стеже своје изломљено копље. Оба борца су обучена у војничку униформу зелено-љубичастих и кестењастих тонова, украшену окер детаљима, и са мачевима за појасом. Позадину сцене затвара светлозелени зид са кулицом, спо-

јеном са „царским местом“ црвеним велумом. У делу литературе се погрешно наводи да Нестор не убија Лија копљем, већ га баца на оштрице својом снагом (Делијанис, 1973, стр. 136, 165, иако на другим местима наводи копље, исто, 134, 149–151, 186). Борбу Нестора и Лија и смрт гладијатора, уз различите појединости, описују сва три Страдања Светог Димитрија (Migne, PG, 1846, vol. 116, col. 1171–72, 1176 и 1180, 1189, 1192–93 и 1196). У част Максимијанове недавне победе, на солунском стадиону, где је за цара саграђена уздигнута лежа ограда дрвеним даскама, одржавао се панкратион, односно гладијаторске борбе праћене атлетским такмичењима – пентатлоном. Главни царев фаворит био је горостас Лије, познат по томе што је усмртио многе противнике. Обећававши награду ономе ко победи искусног гладијатора, када се као изазивач појавио голобради јуноша по имену Нестор, дирнут његовом младошћу, Максимијан му је понудио новац ако одустане од борбе и тако спаси живот. Одбивши цареву милост, млади хришћанин се помолио Димитријевом Богу и победио Лија, задавши му смртну рану, односно усмртио је супарника ударцем у срце кратким мачем – акинакесом. Тужан због неочекиване смрти свог љубимца, цар је у журби напустио стадион.

Композиционо решење, као и део појединачних мотива, повезују пећку фреску са старијим приказима. Важно је нагласити да епизода са Нестором и Лијем показује неупоредиво више иконографских варијација у односу на остале теме из светодимитријевског циклуса (Ξυγγόπουλος, 1936, стр. 119–121; Ξυγγόπουλος, 1970, стр. 22–27). Један од разлога свакако лежи у сложености наратива и његовим варијантама, што је омогућавало уметницима да илуструју различите секвенце догађаја, обогашћујући их детаљима по избору. По правилу, биран је завршетак дуела, а тек у ретким случајевима представљена је и борба као панкратион тј. рвање, у антици стандардна дисциплина пентатлона (Ξυγγόπουλος, 1936, стр. 120–121; Ξυγγόπουλος, 1970, стр. 22–23; Делијанис, 1973, стр. 133–134, 149–150).

У науци је изнето мишљење да постоје две иконографске традиције у приказивању Лијеве смрти (Ξυγγόπουλος, 1936, стр. 120–121; Ξυγγόπουλος, 1970, стр. 25–26; Делијанис, 1973, стр. 135–136, 149–151). За сцену са такмичарима у војничкој униформи и гладијатором из чијих груди вири копље претпостављено је да је старија редакција теме (Ξυγγόπουλος, 1970, стр. 26, сматра да Митрофановић следи ову традицију), док се млађом,

чији је настанак повезан са солунским и македонским споменицима доба Палеолога, наглашава храброст младог Нестора у борби са искусним Лијем, усмрћеним бацањем на мангане, отуда су актери без оружја. Прелазни тип представља фреска у Дечанима (Ευγγόπουλος, 1970, стр. 26–27). Уз запажање да је на једном броју приказа Лије страдао истовремено од копља и на оштрицама, те будући да су у међувремену публиковани раније непознати споменици са овом сценом, могуће је предложити унеколико другачију типологију композиције. Притом, мора се узети у обзир и приказ цара, као једног од протагониста догађаја. Тако се решења до којих су дошли уметници могу поделити на сцене са Нестором над деживотним телом противника, након завршене борбе, и на представе тренутка Лијеве смрти, пре пада са борилишта, у оба случаја са варијацијама.

Највећи број сачуваних сцена, упркос неуједначености у мотивима и иконографским појединостима, приказује већ мртвог гладијатора, над којим тријумфује Нестор високо подижући десницу.² Ова схема, са копљем дубоко забоденим у Лијеве груди, сачувана у Теодор псалтиру (Add. MS 19.352, fol. 125v) из 1066, уједно је и најстарија позната представа борбе (Der Neressian, 1970, стр. 94, таб. 74, сл. 204). За спектакл са гладијатором на смртоносним оштрицама, истовремено погођеним и копљем, у присуству цара заклоњеног ложом, одлучили су се између 1270. и 1285. сликари фреске у Мистри (Millet, 1910, стр. 12, таб. 70, сл. 3; Ευγγόπουλος, 1936, стр. 120–121; Ευγγόπουλος, 1970, стр. 24–26; Делијанис, 1973, стр. 120, 135–136, 149–150, 165, 186), и уметник ватопедског реликвијара, по новијим истраживањима из XIV века (Ευγγόπουλος, 1936, стр. 119–121, сл. Β. 2. α; Ευγγόπουλος, 1970, стр. 23, 25–27; Делијанис, 1973, стр. 150, 165, 186). Појава копља у илустрацији ове теме доведена је у везу са панегириком цара Лава VI Мудрог (Ευγγόπουλος, 1970, стр. 26; Делијанис, 1973, стр. 135–136). Познија верзија, са Лијем на манганима, била је инспирација, сва је прилика, за живописца капеле посвећене солунском великомученику у цркви Богородице Љевишке, ангажованог 1309–13, иако је представа гладијатора, укључујући и сечива, већим делом уништена (Делијанис, 1973, стр. 119–120, са погрешним податком да Нестор баца копље, исто, 134, 136; Панић и Бабић, 1975, стр. 137, црт. 29; Живковић, 1991, црт. на

² Литература наведена уз одређене сцене, уз указивање на ликовне прилоге, представља избор из библиографије, без навођења радова заснованих на подрајању тема.

стр. 62), те за сликара фресака у цркви Марковог манастира из 1376/77 (Делијанис, 1973, стр. 149, 185–186; Видоеска, 2012, црт. на стр. 34; Томић Ђурић, 2019, стр. 343–344, сл. 163, 165). У оба случаја Максимијан, сам или са пратњом, седи у некој врсти отворене ложе. Оксфордски менолог (MS. Gr. th. f. 1, fol. 54), илуминиран између 1330. и 1335, такође има приказ Лија пробијеног шиљцима, уз јединствено иконографско решење, укључујући представу панкратиона који посматра цар окружен пејсажом (Ευυόπουλος, 1970, стр. 22–27, таб. I и III; Hutter, 1978, стр. 32, сл. 103). Обимна оштећења идентификацију ове теме чине несигурном у пелопонеским црквама у Кити, чије фреске су настале око 1262–1285. (Δρανδάκης et al., 1979, стр. 180–181) и у Таламесу, где су уметници боравили крајем XIII века или око 1300. године (Kontogiannis and Germanidou, 2009, стр. 72–73, сл. 16).

Другачија иконографска традиција, знатно ређа и каснијег настанка, истиче тренутак у коме Лије, задобивши фатални ударац, губи равнотежу и извија се уназад падајући са високе платформе, у чијем подножју га чекају смртоносне направе. Нестор задржава положај тријумфатора, а борба се одвија у присуству Максимијана, чија се биста види у уздигнутој ложи. Композиција пуна драме сачувана је у цркви дечанског манастира, осликаној 1335–48. (Петковић и Бошковић, 1941, таб. СССI; Ευυόπουλος, 1970, стр. 23–27; Делијанис, 1973, стр. 134–136, 149–150, 163–165, нетачно сматрајући да личност у позадини не може бити представа цара, 186). Поновљена је и на лондонским плочицама, смештеним у XIV век (Rhoby, 2012, стр. 136–138, 140, таб. I), уз важну разлику: Лије смртоносни ударац задобија мачем, што показује да је средњовековна уметност знала и за илустрације ближе текстуалном предлошку (Ευυόπουλος, 1936, стр. 119–120, о појави мача). Сада догађају присуствује владарски пар, насликан и на софијској икони из истог времена: у питању је самостална представа, за коју је претпостављено да је део приче о дуелу, подељене у две епизоде, али је сцена саме борбе данас изгубљена (Гергов, 2004, стр. 144–145, 147, са предлогом реконструкције недостајућих тема на икони).

Из наведеног се може рећи да је током средњег века истовремено постојало неколико ликовних сценарија за ову тему. Обрада појединости, уз велику слободу уметника у њиховом одабиру и комбиновању, уродила је значајним разликама међу сачуваним илустрацијама. Фреска коју је Георгије Митрофановић поновио у пећком циклусу показује упадљиве сличности у ком-

позицији са млађом сценом из Марковог манастира (Делијанис, 1973, стр. 149, 185–186; Видоеска, 2012, црт. на стр. 34; Томић Бурић, 2019, стр. 343–344, сл. 163, 165). Део мотива води порекло са старијих образаца, попут Нестора који још увек држи оружје забодено у тело противника, познатог живописцу из Мистре (Millet, 1910, стр. 12, таб. 70, сл. 3; Ευγγόπουλος, 1936, стр. 120–121; Ευγγόπουλος, 1970, стр. 24–26; Делијанис, 1973, стр. 135–136, 149–150, 165, 186) или гладијатора како хвата смртоносно оружје, по чему подсећа на ватопедски реликвијар (Ευγγόπουλος, 1936, стр. 119–121, сл. В. 2. α; Ευγγόπουλος, 1970, стр. 23, 25–27; Делијанис, 1973, стр. 150, 165, 186). Но, фреска у Пећи најближа је касним редакцијама. Третман Лија најсроднији је дечанском сликарству (Петковић и Бошковић, 1941, таб. СССI; Делијанис, 1973, стр. 134–136, 149–150, 163–165, 186; Радовановић, 1988, стр. 120; Пајић, 1995, стр. 356) и лондонским плочицама (Rhoby, 2012, стр. 136–138, 140, таб. I). Исто важи за појаву високог попршта борбе, са манганама на високом дршкама у подножју (уп. Ευγγόπουλος, 1970, стр. 24, уп. исто, 27, који износи мишљење да Митрофановићев приказ оштрица одаје или неразумевање модела или је настао из потребе да сцена борбе не буде заклоњена), чему треба прибројити и илустрацију у Марковом манастиру (Делијанис, 1973, стр. 149, 185–186; Видоеска, 2012, црт. на стр. 34; Томић Бурић, 2019, стр. 343–344, сл. 163, 165).

И поред чврстих веза са сценама из доба Палеолога, покрет Нестора, који обема рукама држи дугачко копље заривајући га снажним ударцем у срце непријатеља и поломљено оружје у Лијевој руци, немају аналогije на сачуваним сценама овог циклуса. Исто важи и за троспратно дрвено борилиште (Ευγγόπουλος, 1970, стр. 24, н. 4). Да ли за ове особености треба да захвалимо самом Митрофановићу или су последица угледања на старијег сликара – чему у прилог иде чињеница да је представа цара у ложи са пратњом копирана са епизоде разговора Димитрија са царем (Пајић, 2020, стр. 127–131, сл. 3), питање је на које се не може дати сигуран одговор. Своју склоност ка неуобичајеним појединостима Јован је показао илуструјући и друге теме из овог циклуса. Отуда не би било неочекивано да је уобличавајући и ову сцену показао одређену инвентивност, тим пре што сачувани примери сведоче да њена иконографија није била чврсто стандардизована током средњег века, но то остаје у домену претпоставке.

СТРАДАЊЕ СВЕТОГ ДИМИТРИЈА

Фреском Страдања Светог Димитрија *СЪТЪ ДИМИТРИЕ СЪОДЕН БИ МАКСИМИ[ЯНОМЪ]* (Сл. 1 и 3) завршава се низ сцена на северном зиду наоса (Петковић, 1965, стр. 241, сл. 6; Stojaković, 1966, стр. 25–30, 41–45, црт. 3; Сковран, 1968–1971, стр. 336, 340–341, сл. 6а, са преписом почетка легенде; Делијанис, 1973, стр. 151, 167; Кајмаковић, 1977, стр. 93, сл. 36; Kyriakoudis, 2006/2007, стр. 209, сл. 13). Димитрије, чија је фигура знатно оштећена, седи на каменој клупи у тамници, високо подижући десну руку да прими ударце копљима. Погубљење извршава група војника, у зеленим и љубичастим туникама са огртачима, у којој се истиче војник без шлема. Зелени велум је некада повезивао куполу тамнице са претходном композицијом. Као и за остале епизоде, и за ову су се уметници надахнули описима Страдања (Migne, PG, 1846, vol. 116, col. 1172, 1180, 1197). Нестор, доведен у палату, открио је цару да је победио искусног гладијатора захваљујући Димитријевој помоћи, тј. да је Димитријев Бог послао анђела да води његову руку. Након што је наредио да млади хришћанин буде посечен на вратима града, подстакнут причом дворјана о Димитријевој кривици за Лијеву смрт, Максимијан је наложио да светитељ буде погубљен пробадањем копљима у одаји јавног купатила у којој је био заточен.

Као и на претходној илустрацији, и овде је Митрофановић преузео мотиве из репертоара старијег уметника, попут велума у позадини, третираног као својеврсна повезница између сцена, или приказа тамнице, готово пресликане са композиције на којој Димитрије благосиља Нестора пре борбе (Пајић, 2020, стр. 134–135, сл. 3 и 5). Ликовна интерпретација најважнијег догађаја из житија солунског великомученика какву видимо у цркви у Пећкој патријаршији део је корпуса сцена које следе исти образац, добро познат како у византијској тако и у каснијој уметности. Према досадашњем предлогу развоја ове теме у средњовековној уметности, сматра се да је првобитна иконографија, чији је најранији пример посведочен у годинама око 1000, показивала стојећу фигуру Димитрија са молитвено подигнутим рукама. Сменио ју је седећи тип, најпре са светитељем који диже руке у молитви као прелазном варијантом, а потом и са подигнутом десницом, чије порекло је нађено у солунској уметности XIII века. Почетком наредног столећа појавила се нова форма, појачане наративности увођењем представа све-

титељевог слуге Лупа и анђела који доноси мученички венац Димитрију. Њено исходиште нађено је у уметности Цариграда, одакле је пренета у Солун, и даље, у унутрашњост Балкана (Ευγρόπουλος, 1976, стр. 12–18). Важно је напоменути да се приликом разматрања иконографских одлика ове теме, осим житијних циклуса, морају узети у обзир и самостални прикази, најчешће настали као илустрације у црквеним календарима за датум 26. октобар, када се прославља мученичко страдање светитеља.

Изнети ставови се морају унеколико редиговати. Нема сумње да је најстарија позната иконографија са представом светитеља како стојећи прима ударац, сачувана на минијатури у чувеном Менологу Василија II (Vat. gr. 1613, f. 139), делу цариградске радионице из година око 1000, данас у ватиканској библиотеци (Ευγρόπουλος, 1936, стр. 121, сл. 8; Ευγρόπουλος, 1970, стр. 28; Делијанис, 1973, стр. 117–118, 120, 139–140, 151; Ευγρόπουλος, 1976, стр. 12). Уз варијације, ова схема није напуштена ни касније. Вероватно није случајно што је поновљена на још једној минијатури, овог пута у оксфордском менологу (MS. Gr. th. f. 1, fol. 14v), такође међу илустрацијама црквеног календара (Ευγρόπουλος, 1970, стр. 28–29; Ευγρόπουλος, 1976, стр. 12; Hutter, 1978, стр. 7, 95, сл. 24), као и на реликвијару из Ватопеда (Ευγρόπουλος, 1936, стр. 121–123, сл. В 2. β; Делијанис, 1973, стр. 139, 151; Ευγρόπουλος, 1976, стр. 12).

Што се тиче иконографије са Димитријем који седи, она се јавила знатно раније него што се наводи. Неоправдано изостављена, икона са представом менолога са Синаја из друге половине XI века, чији је сликар следио цариградске моделе, заправо је први познати приказ овог решења, са фигуром светитеља високо подигнуте десне руке (Σωτηριου and Σωτηριου, 1956, сл. 138; Σωτηριου and Σωτηριου, 1958, стр. 121–123; Galavaris, 2009, стр. 58, сл. 4). И у случају ове теме, оштећења на фрескама у црквама у Кити (Δρανδάκης et al., 1979, стр. 180) и у Таламесу (Kontogiannis and Germanidou, 2008, стр. 71–72, сл. 15) онемогућавају детаљније сагледавање одлика композиције.

Сачувани примери показују да је примат однео тип са седећим светитељем, познат у две варијанте, са Димитријем који подиже десницу или у молитвеном гесту или високо изнад главе. Првој верзији припадају фреска у Мистри (Millet, 1910, таб. 70, сл. 2; Ευγρόπουλος, 1936, стр. 121–123; Делијанис, 1973, стр. 138–141; Ευγρόπουλος, 1976, стр. 6, 12–13, 16) и минијатура из оксфордског Менолога (MS. Gr. th. f. 1, fol. 55), насликана као

део Димитријевог житијног циклуса (Ευγγόπουλος, 1936, стр. 121–123; Ευγγόπουλος, 1970, стр. 28–29; Ευγγόπουλος, 1976, стр. 13, 15–16, сл. 2; Hutter, 1978, стр. 33, сл. 103). Другу редакцију изабрали су сликари ангажовани у српској средини, и то на веома пострадалој фресци у цркви Богородице Љевишке (Делијанис, 1973, стр. 120–121, 151, са нетачним описом да један војник има мач; Панић и Бабић, 1975, стр. 136, црт. 29; Живковић, 1991, црт. на стр. 61), те у цркви у Старом Нагоричину 1315–1317/18, где је ова композиција као део менолога смештена у унутрашњи пролаз из нартекса у наос (Мијовић, 1973, стр. 265, сх. 6 /А–А/, сл. 34; Ευγγόπουλος, 1976, стр. 4–5, 13, 15–16). Следили су их живописци из дечанске припрате, како показује, и поред великих оштећења, фреска на западном зиду, такође из циклуса црквеног календара (Мијовић, 1973, стр. 324, сх. 50 /F–F/, где је Димитрије погрешно нацртан као стојећа фигура; Кесић-Ристић и Војводић, 1995, стр. 384, таб. III, 11, сл. 1). Истом типу и циклусу припада и знатно оштећена сцена на западном зиду припрате влашког манастира Козија из година око 1391. (Мијовић, 1973, стр. 351, сх. 62 /B–B/, сл. 237; Negrău, 2018, сл. 4). Такође, среће се на софијској икони (Gerov, 2004, стр. 146–147, 152) и на новцу, попут оног који је Јован V Палеолог ковао, вероватно у Солуну, око 1365–1376. (Grierson, 1999, V/1, стр. 204–205; Grierson, 1999a, V/2, Nr 1251–1254).

Иста иконографија добиће и развијени тип, илустрован у солунским Светим апостолима око 1314, над северним пролазом из нартекса у наос, у контексту који се још увек испитује (Ευγγόπουλος, 1936, стр. 123; Ευγγόπουλος, 1970, стр. 28; Ευγγόπουλος, 1976, стр. 1–18, црт. 1, сл. 1–4; Gerstel, 2019, стр. 115, сл. 11), а потом и у српским манастирима Грачаница и Дечанима, у првом случају део менолога на северном зиду припрате из година 1318–21. (Мијовић, 1973, стр. 294, сх. 25 /I–I/; Ευγγόπουλος, 1976, стр. 15–16; Тодић, 1988, стр. 226, сл. 86), а у другом, са великим оштећењима, као сцена из житијног циклуса светитеља (Петковић и Бошковић, 1941, таб. ССLXXII; Делијанис, 1973, стр. 166–167, са погрешним описом да мученички венац светитељу пружа Христ; Радовановић, 1988, стр. 120, црт. на стр. 121; Пајић, 2005, стр. 356, сл. 5). Остаци готово потпуно ишчезле фреске у северној конхи параклиса Светог Димитрија у светогорском манастиру Ксенофонт, из друге или треће четвртине XIV века, упућују на понављање ове формуле (Τσιγαρίδας, 1999, стр. 86–87, сл. 50; Σέμουλου, 2005, 156, сл. 96). На крају низа је репрезента-

тивна икона из светогорског манастира Лавре, датована у крај XIV – почетак XV века (Συγγόπουλος, 1976, стр. 4–5, 13, 16, сл. 5; Kyriakoudis, 2006/2007, стр. 204, сл. 1).

Према досадашњим сазнањима и објављеном материјалу, може се закључити да се у византијској уметности наведени иконографски типови нису смењивали, већ су неговани паралелно. У завршној фази развоја преовладао је седећи тип, знатно старије појаве него што се раније мислило, и то у сажетој или у развијеној редакцији. Има доста разлога да се подржи преиспитивање улоге Солуна у тражењу исходишта иконографских новина у корист Цариграда, где је иначе култ Светог Димитрија, негован од највиших представника власти, имао снажно упориште. Такође, решење какво видимо на зиду пећке цркве, дубоко укоренењено у позновизантијској уметности, било је добро познато атељеима поствизантијских сликара (Делијанис, 1973, стр. 151; Kyriakoudis, 2006/2007, стр. 207–210). Неки од примера још увек се могу видети на зидовима светогорских трпезарија и цркава XVI и раног XVII века (Kyriakoudis, 2006/2007, стр. 204, 208–209), а знана је чињеница да је Атос био исходиште Георгија Митрофановића, отуда нема сумње да је и пре доласка у Пећ био упознат са овом иконографијом.

Да је већ и на првобитној фресци коришћен широко знани образац, можда се може посредно доказати. Наиме, као део црквеног календара, сцена Страдања Светог Димитрија насликана је над пролазом из западног у источни травеј припрате Пећке патријаршије (Сл. 4) током обнове живописа, предузете 1565. (Ђурић и др., 1990, стр. 258; Kyriakoudis, 2006/2007, стр. 208, сл. 11). Сликари ангажовани на овом послу радо су се угледали на старије фреске, о чему сведочи, можда најбоље од свих, сцена Сабора светог и богоносног оца нашег Симеона Српског на северном зиду североисточног травеја, која уз минималне измене копира иконографију композиције Сабора Светог Симеона Немање и краља Стефана Уроша II (Милутина) са првобитног слоја на своду западног травеја цркве Светог Димитрија (Ђурић и др., 1990, стр. 261–262, сл. 128 и 173). Са доста извесности може се помишљати да су уобличавајући тему погубљења солунског великомученика сликари припрате поступили на исти начин, тим пре што се мотиви са Јованових фресака из светодимитријевске цркве, попут приказа тамнице са сцене благосиљања Нестора, лако препознају (Пајић, 2020, стр. 134–135, сл. 3 и 5). Тако би млађа фреска из заједничке пећке припрате била сведочила

о иконографским одликама првобитне композиције, односно, са много више сигурности него што је то случај са претходном сценом, могло би се тврдити да је Митрофановић поновио одлике оригиналне фреске.

Остали мотиви припадају уобичајеном репертоару. Подигнута Димитријева рука и пробадање међу ребра са десне стране има и своје дубље значење, засновано на изворима који сведоче да је солунски светитељ, попут Христа на крсту, желео да прими рану у десну страну груди (Ευγγόπουλος, 1936, стр. 122; Ευγγόπουλος, 1970, стр. 28; Ευγγόπουλος, 1976, стр. 5; Делијенис, 1973, стр. 118, 140, 167; Kyriakoudis, 2006/2007, стр. 203, нап. б). Група целата, за коју се сматра да временом постаје све бројнија, следећи текстуалне изворе (Ευγγόπουλος, 1936, стр. 121–122; Ευγγόπουλος, 1970, стр. 29; Делијанис, 1973, стр. 121), иако несумњиво зависи и од расположивог простора, показује доста слободе у третману.

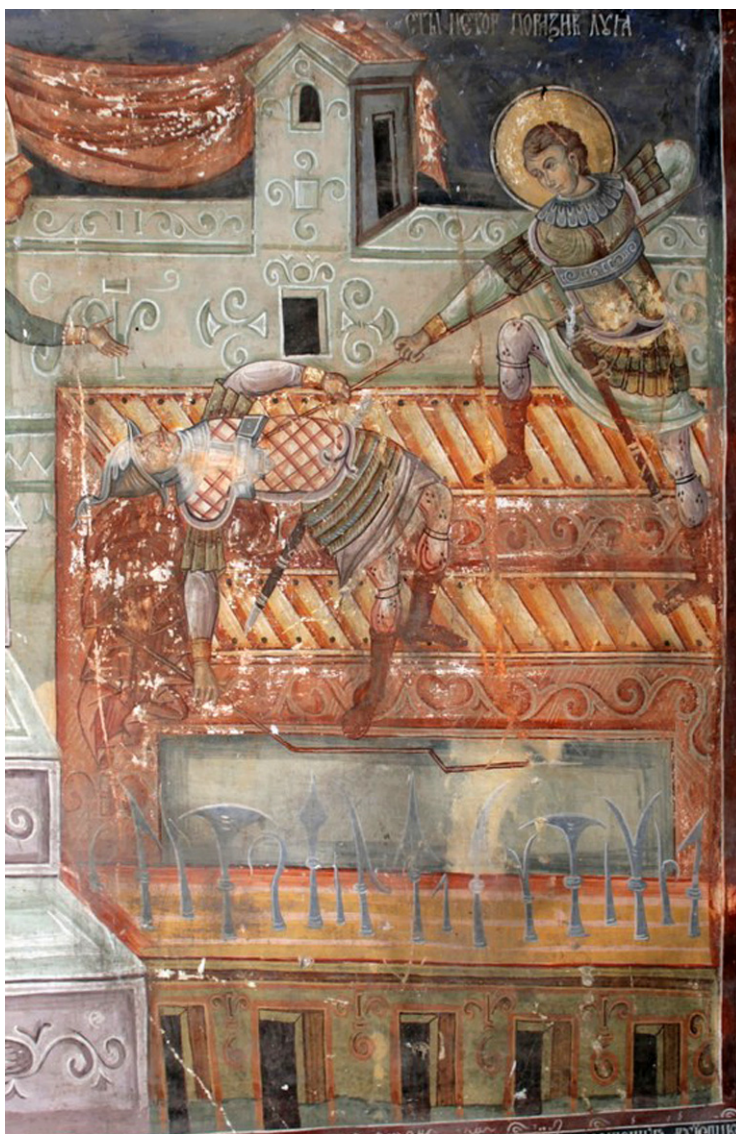
Грађевина у позадини на илустрацијама ове теме различито је тумачена, као базилика или као тамница, сходно препознатим формалним одлукама. Заправо, у питању је општеприхваћен начин обележавања простора у којем се десило страдање (Стојаковић, 1970, стр. 177–178), као и у случају сцене на којој Димитрије благосиља Светог Нестора у тамници (Пајић, 2020, стр. 134–135, сл. 3 и 5).

Последње две сачуване сцене циклуса – Успење Светог Димитрија и Свети Димитрије брани Солун од непријатеља, биће разматране у наредном раду.

ПРИЛОЗИ



Сл. 1. СВЕТИ НЕСТОР УВИДА ДИДА И СТРАДАЊЕ СВЕТОГ ДИМИТРИЈА (ИЗВОР: СРПСКО ВЛАГО)



Сл. 2. СВЕТИ НЕСТОР УБИЈА ЛИЈА –
ДЕТАЉ (ИЗВОР: СРПСКО БЛАГО)



Сл. 3. СТРАДАЊЕ СВЕТОГ ДИМИТРИЈА
(ИЗВОР: СРПСКО ВЛАГО)



Сл. 4. СТРАДАЊЕ СВЕТОГ ДИМИТРИЈА, ПРИПРАГА ПЕЊКЕ ПАТРИЈАРШИЈЕ, 1565
(ИЗВОР: СРПСКО ВЛАГО)

- ЛИТЕРАТУРА Видоеска, Б. (2012). *Марков манастир, Свети Димитрије: црпјежи на фрески*. Скопје: НУ Конзерваторски центар.
- Делијанис, К. (1973). *Циклус св. Димитрија у византијској уметности* (одбрањена докторска дисертација у рукопису). Филозофски факултет, Београд.
- Ђурић, В. Ј., Ђирковић, С., Кораћ, В. (1990). *Пећка патријаршија*. Београд: Југословенска ревија.
- Живковић, Б. (1991). *Бојородица Љевишка. Црпјежи фресака*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
- Кајмаковић, З. (1977). *Георгије Миџрофановић*. Сарајево: Веселин Маслеша.
- Кесић-Ристић, С. и Војводић, Д. (1995). Менолог. У: В. Ј. Ђурић (ур.), *Зигно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије (377–434)*. Београд: САНУ.
- Мијовић, П. (1973). *Менолої. Историјско-уметничка исцраживања*. Београд: Археолошки институт.
- Пајић, С. (1995). Циклус Св. Димитрија. У: В. Ј. Ђурић (ур.), *Зигно сликарство манастира Дечана: Грађа и студије (353–360)*. Београд: САНУ.
- Пајић, С. (2020). Циклус Светог Димитрија у Пећкој патријаршији –I-. *Зборник радова Филозофскої факултета, L (2), 117–142*. doi:10:5937/YRFF50-26865
- Панић, Д. и Бадић, Г. (1975). *Бојородица 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 Мејохије, IX, 237–251*.
- Радовановић Ј. (1988). Иконографија живота и чуда Св. Димитрија на фрескама манастира Дечана. У: Р. Самарџић (ур.), *Иконографска исцраживања српскої сликарства XIII и XIV века (117–125)*. Београд: САНУ. (= Radovanović J. (1987). Hl. Demetrius: Die Ikonographie seines Lebens auf den Fresken des Klosters Dečani (75–88). In: R. Samardžić (ed.), *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVE siècle: recueil des rapports du IVE colloque serbo-grec Belgarde 1985*. Београд: САНУ).
- Сковран, А. (1968–1971). Фреске XVII века из цркве Св. Димитрија у Пећи и портрет патријарха Јована. *Старине Косова и Мејохије, IV–V, 331–347*.
- Стојаковић, А. (1970). *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Срдије*. Нови Сад: Матица српска.
- Тодић, Б. (1988). *Грачаница – сликарство*. Београд–Приштина: Просвета–Јединство.

- Томић Ђурић, М. (2019). *Фреске Марковој манастира*. Београд: САНУ.
- Der Nersessian, S. (1970). *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age. II. Londres, Add. 19.352*. Paris: Éditions Klincksieck.
- Grierson, Ph. (1999). *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, Vol. 5, Michael VIII to Constantine XI (1258–1453). Part 1: Introduction, Appendices, and Bibliography*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- Grierson, Ph. (1999a). *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, Vol. 5: Michael VIII to Constantine XI (1258–1453). Part 2: Catalogue, Concordances, and Indexes*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- Galavaris, G. (2009). *An Eleventh Century Hexaptich of the Saint Catherine's Monastery at Mount Sinai*. Venice: Hellenic Institute of Byzantine and Post-Byzantine Studies.
- Gerov G. (2004). Une œuvre inconnue du XIV siècle: Icône de St. Démétrios avec son cycle hagiographique. *Scripta & E-scripta*, 2, 143–153.
- Gerstel, Sh. (2019). Images in Churches in Late Byzantium: Reflections and Directions. In: S. Brodbeck, A.-O. Poilpré (dir.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental (93–120)*. Paris: Éditions de la Sorbonne. Преузето са: <https://books.openedition.org/psorbonne/39781>
- Hutter, I. (1978). *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. II. Oxford Bodleian Library, II*. Stuttgart: Anton Hiersemann.
- Kontogiannis, N. and Germanidou, S. (2008). The iconographic program of the Prophet Elijah church, in Thalamas, Greece. *BZ*, 101/1, 55–87. doi: <https://doi.org/10.1515/BYZS.2008.005>.
- Kyriakudis, E. (2006/2007). Martyrdom of Saint Demetrios in Post-Byzantine Art. *Zograf*, 31, 203–213.
- 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.
- Negrău, E. (2018). Menologul de la Cozia : iconografie și inscripții. *Studii și Cercetări de Istoria Artei - seria. Artă Plastică, serie nouă*, 8 (52), 119–148. Преузето са: https://www.academia.edu/40401508/menologul_de_la_cozia_i_conografie_%c5%9ei_inscrip%c5%a2ii
- 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. DOI: <https://doi.org/10.1515/bz-2012-0009>.
- Walter, Ch. (2003). *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*. Burlington: Ashgate.
- Δρανδάκης, Ν. Β., Καλοπίση, Σ. and Παναγιωτίδη Μ. (1979). Έρευνα στη Μάνη. *Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 156–214.

Δρανδάκης, Ν. (1986). Από τις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου Κροκεών (1286). ΔΧΑΕ, 12, 203–238.

Σέμογλου, Ά. (2005). Τοιχογραφίες. In: Α. Ντούρος et al., επιμ., *Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους* (153–222). Θεσσαλονίκη: Αγιορείτικη Εστία.

Σωτηριου, Γ. and Σωτηριου, Μ. (1956). *Εικόνες της Μονής Σινά*, τ. 1, Αθήναι: Institut français d'Athènes.

Σωτηριου, Γ. and Σωτηριου, Μ. (1958). *Εικόνες της Μονής Σινά*, τ. 2, Αθήναι: Institut français d'Athènes.

Ξυγγόπουλος, Α. (1936). Βυζαντινόν κιβωτίδιον μετά παραστάσεων εκ του βίου του αγίου Δημητρίου. ΑΕ, 75, 101–136.

Ξυγγόπουλος Α. (1970). *Ο εικονογραφικός κύκλος της ζωής του Αγ. Δημητρίου*. Θεσσαλονίκη: Έτος εκδοσης.

Ξυγγόπουλος, Α. (1976). Η τοιχογραφία του μαρτυρίου του Αγίου Δημητρίου εις τους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης. ΔΧΑΕ, 8, 1–18.

Τσιγαρίδας, Ε. (1999). *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*. Θεσσαλονίκη: Πουρναράς.

ИЗВОРИ Migne, PG (1846). *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca*, vol. 116. J. P. Migne (ed.). Parisii: Apud Garnier Fratres.

SANJA R. PAJIĆ

UNIVERSITY OF KRAGUJEVAC
FACULTY OF PHILOLOGY AND ARTS
DEPARTMENT OF APPLIED AND FINE ARTS
DEPARTMENT OF GENERAL EDUCATION SUBJECTS

SUMMARY THE CYCLE OF SAINT DEMETRIUS IN THE PATRIARCHATE OF PEĆ
- PART II -

The initial scenes of the hagiographic cycle of St. Demetrius on the north wall of the naos of the eponymous church in the complex of the Patriarchate of Peć, created in 1322-24, thanks to the atelier of the Greek painter Ioannes, are followed by frescoes painted during the restoration of 1619/20 by Georgije Mitrofanović, one of the most talented painters of his time.

The episodes with Saint Nestor who kills the gladiator Lyaeus in a duel and the martyrdom of Saint Demetrius, preserved legends, have a source in the texts of the Passions of Saint Demetrius. They are separated from the other scenes by red separation frames and

belong entirely to the painting from a later period. Certain formal elements reinforce the previously expressed opinion that Mitrofanović used older paintings as a model, although certain changes could have been made.

The composition *St. Nestor Kills Lyaeus* exhibits several peculiarities. Compared to other scenes from the hagiographic cycle, this theme is presented in several iconographic variations, used at the same time. Scholars have expressed an opinion that there are two traditions in portraying the young Christian Nestor who kills the pagan gladiator Lyaeus. The scene with Lyaeus pierced by a spear is considered to be the older iconography, and the younger one, created in the art of the Palaeologus, shows the gladiator killed by throwing him on the mangana. As previously unknown monuments have been published in the meantime, it is possible to suggest a somewhat different typology. Moreover, the presentation of the emperor, as one of the protagonists of the event, must be taken into account in the analysis.

Chronologically, the representation of the already ended battle is older, with Nestor over Lyaeus's body, regardless of whether the gladiator is killed by a spear (the miniature in Theodore Psalter from 1066) or by a spear and on the mangana, while the emperor is watching the spectacle behind the parapet of the lodge (the fresco in the church in Mistras from 1270-85 and on the reliquary from Vatopedi, from the 14th century). In the later version, Lyaeus is lying on the mangana (the damaged fresco in the church of Our Lady of Ljeviš in Prizren from 1309-1313, in Kosovo and Metohija, and in the church of Marko's Monastery from 1376/77, the Republic of North Macedonia), and the emperor is sitting in an open lodge, alone or accompanied by soldiers and guards. In the miniature of the Menologion of Despot Demetrius Palaiologos (1330-1335), the gladiator is pierced by mangana, but due to the uniqueness of the iconographic solution, it is possible that it presents a special artistic tradition. The extensive damage done to the frescoes in the churches in Kitti (1286) and in Thalames (the end of the 13th century or around 1300) makes the identification of this theme uncertain.

The younger and much rarer is the illustration of the moment before Lyaeus falls on the mangana (the fresco in the Visoki Dečani Monastery, Kosovo and Metohija, from around 1337-47/48 and silver tiles from London, 14th century). The fight takes place on a high platform, at the foot of which there are deadly blades, while the bust of the emperor can be seen in a high lodge. A special vari-

ant is represented by the scene on silver tiles from London (14th century), which differs from the Dečani fresco by a sword buried in the gladiator's chest, while the ruling couple is situated in the high lodge. The ruling couple is painted on an icon from Sofia (14th century), but the composition with the duel is lost.

On the fresco in the Peć cycle a part of the motif originates from the older tradition, but it has the most similarities with later iconographies in the treatment of Lyaeus (the fresco in Dečani and on London tiles), and the appearance of the high arena with mangan at the foot (the frescoes in Dečani and in Marko's Monastery, as well as on London tiles). There are no analogies in the preserved scenes for the movement of Nestor, who is holding a long spear with both hands, thrusting it into the body of the enemy, and the broken weapon in Lyaeus's hand. The same goes for a three-story wooden arena. Although this iconography may be the intervention of Mitrofanović himself, it is more likely that it was created by copying an older fresco by a previous artist - yet it must be emphasized that Maximian's representation in the lodge with the suite was copied from the scene of Demetrius before Maximian - supported by Ioannes's inventiveness shown in painting a church in the Patriarchate of Peć.

The Martyrdom of St. Demetrius marks the end of a frieze of scenes on the north wall of the naos. When considering the iconography of this theme, in addition to hagiographic cycles, independent depictions must also be taken into account, most often created as illustrations of the martyrdom of saints in menologion for the date of October 26. According to the accepted opinion for the development of the martyrdom of St. Demetrius, it is believed that the original model with the saint raising his hands in prayer while standing replaced the sitting type, with a transitional variant with hands in prayer, and then with a raised right hand. At the beginning of the 14th century, a new form appeared with the introduction of the representations of the saint's servant Lupus and the angel bringing the martyr's crown to Demetrius.

However, the views expressed must be reconsidered. There is no doubt that the oldest known iconography depicting a standing figure of the saint (the miniature in the Menologion of Basil II, from around 1000), which was used later with some alterations (the miniature in the cycle of the church calendar in the Menologion from Oxford and the Vatopedi reliquary).

The iconography with Demetrius sitting with his right hand raised high appeared earlier than stated by scholars. It is witnessed on a Sinai icon depicting a menologion from the second half of the 11th century. The damage to the frescoes in the Peloponnesian churches in Kitti and in Thalames makes it impossible to iconographical analysis the scene of martyrdom. Preserved examples show that there was a parallel type with Demetrius sitting in two versions, raising his right hand or in a prayer gesture (the fresco in the church in Mistras and the miniature from Demetrius's life cycle in Menologion in Oxford), or high above his head (the fresco in the Church of Our Lady Ljeviška and as a part of the menologion on the frescoes in the church in Stari Nagoričin from 1315–1317/18, the Republic of North Macedonia; in the narthexes in the church of the Dečani Monastery and the Vlach monastery in Cozia, from around 1391; also on the icon from Sofia and on the money of John V Palaiologos, between 1365–1376). The developed type, with the figures of Lupus and angels, is illustrated in the Thessaloniki Church of the Holy Apostles around 1314, and then on the frescoes (in the church of the Gračanica Monastery in Kosovo and Metohija as a part of the menologion 1318–21 and in the Dečani church as a part of the hagiographic cycle of a saint; also, the remains of the fresco in the parecclesion of St. Demetrius in the monastery Xenophontos on Athos, a second-third quarter of the 14th century) and an icon (from the monastery Great Lavra on Athos, the end of the 14th and early 15th century).

Other elements of iconography, such as the number of soldiers carrying out the emperor's order, which is thought to increase over time, are treated more freely. The building in the background is interpreted as the saint's basilica in Thessaloniki or the chamber of the public bath, where the event took place. In fact, it is a generally accepted way of marking the area where the martyrdom occurred, in this case copied from an older scene in which St. Demetrius blesses St. Nestor in prison.

It can be concluded that the iconographic types did not substitute one another, yet were used simultaneously, although in the final phase of development the sitting type prevailed. The solution found in Peć was well-known in late Byzantine art from where it was taken over by the ateliers of post-Byzantine painters. That Ioannes used the same pattern we see on the wall of the church in Peć today is indirectly evidenced by the illustration of the same theme, created as a part of the menologion in the narthex of the Patriarchate of Peć

complex in 1565. These artists often used the frescoes they encountered as inspiration for their own pictures which is most probably the case with this scene, as well, copied from the original composition from the Church of St. Demetrius in Peć.

KEYWORDS: St. Demetrius; Patriarchate of Peć; Vita cycle; iconography; St. Nestor Kills Lyaeus; Martyrdom of St. Demetrius; Georgije Mitrofanović.



Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом Creative Commons Ауторство-Некомерцијално Међународна 4.0 (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 International 4.0 licence (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).