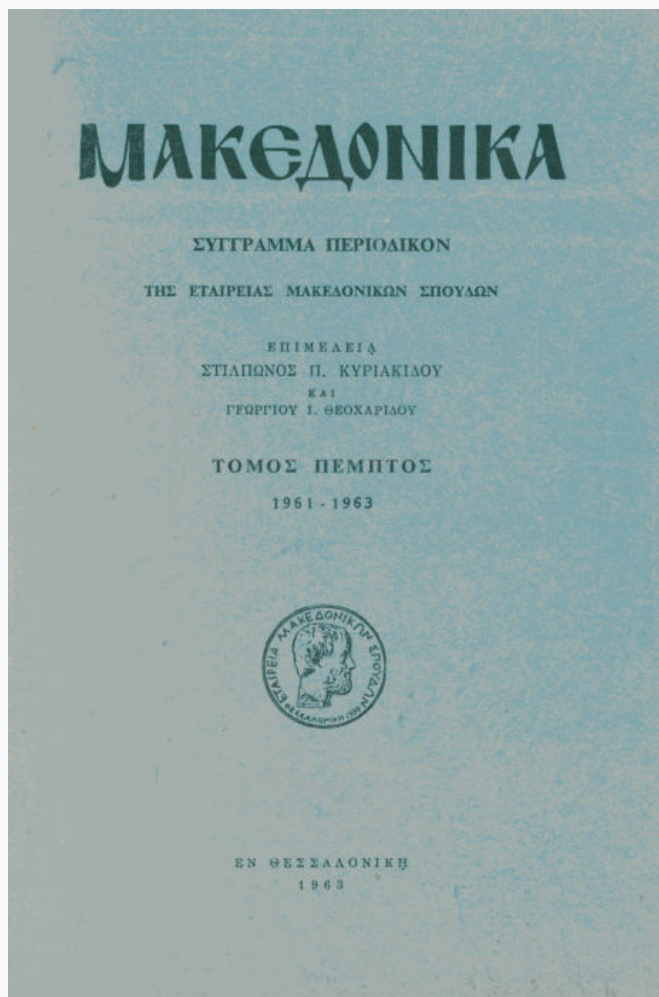


Μακεδονικά

Τόμ. 5, Αρ. 1 (1963)



G. Millet, La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, Monténégro). Fascicule III. Album présenté par A. Frolow

A. Ξυγγόπουλος

doi: [10.12681/makedonika.863](https://doi.org/10.12681/makedonika.863)

Copyright © 2015, A. Ξυγγόπουλος



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Ξυγγόπουλος Α. (1963). G. Millet, La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, Monténégro). Fascicule III. Album présenté par A. Frolow. *Μακεδονικά*, 5(1), 585–591. <https://doi.org/10.12681/makedonika.863>

νας του. Πᾶν τοῦναντίον. Ἐσχάτως μάλιστα καθηγητής τις τῆς ἱστορίας τοῦ Πανεπιστημίου τῶν Σκοπίων ἐν δημοσίᾳ ὁμιλίᾳ ἐβεβαίωσε τὸ ἐκ Ψευδομακεδόνων ἀκροατήριόν του ὅτι πρόγονοι αὐτοῦ ὑπῆρξαν οἱ ἐνδοξοὶ Μακεδόνες βασιλεῖς. Ὡστε καὶ εἰς τοῦτο οἱ νέοι Μακεδόνες ἀκολουθοῦν τὴν γραμμὴν τῶν παλαιότερων Βουλγάρων κομιτατζήδων. «Ἀλλάξε τὸ ὄργανον, λέγει ὁ συγγραφεὺς (σ. 14), ἀλλ' ὁ σκοπὸς παρέμεινεν ὁ ἴδιος».

Ἀξιόλογα εἶναι καὶ ὅσα οὗτος παραθέτει ἐκ τοῦ συγγράμματος τοῦ καθηγητοῦ τοῦ Πανεπιστημίου Βελιγραδίου Ντουσιὰν Πόποβιτς, κατὰ τὸν ὁποῖον «ἔλη ἡ ἀστική καὶ ἰθύνουσα τάξις τῆς Γιουγκοσλαβίας, ὅλα τὰ ἰδρύματα καὶ κληροδοτήματά της, καθὼς καὶ τὰ προτερήματα καὶ ἐλαττώματά της, προέρχονται ἀπὸ τῆς ἑλληνικῆς Μακεδονίας».

Ἐν τῷ συνόλῳ τὸ ἔργον τοῦ παλαιμάχου ἀγωνιστοῦ εἶναι ἀξιανθῶν, σπον καὶ διδακτικώτατον, ἰδίᾳ διὰ τὸ σύγχρονον κοινόν, ἑλληνικὸν καὶ ξένον, τὰ δὲ τεκμήρια αὐτοῦ κατὰ τῶν δῆθεν Μακεδόνων καὶ τῆς ἐθνότητός των ἀδιάσειστα. Δυστυχῶς τὴν ἐμφάνισιν τῆς ὠραίας ὁμιλίας ἀσχημίζουν ἀρκετὰ τυπογραφικὰ παροράματα.

ΣΤΙΛΠΩΝ Π. ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ

G. Millet, La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, Monténégro). Fascicule III. Album présenté par A. Frolov, Paris 1962. XXIII σελίδες καὶ 127 πίνακες.

Τὸ τρίτον τοῦτο λεύκωμα τῆς πολυτίμου δημοσιεύσεως, τῆς ὁποίας τὰ δύο προηγούμενα ἐξεδόθησαν τὸ 1954 καὶ τὸ 1957 (βλ. Μακεδονικά 3, 1953-55, 425 κ. ἑξ. καὶ 4, 1955-60, 550 κ. ἑξ.), περιέχει ἀπεικονίσεις τῶν τοιχογραφιῶν πέντε ἐκκλησιῶν, δηλαδὴ τοῦ Ἁγίου Κλήμεντος τῆς Ἀχρίδος, τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἰς τὸ Μάρκοβα Βαρὸς παρὰ τὸν Περγλεπέν, τοῦ Ἁγίου Νικήτα παρὰ τὸ Σουσέρ, τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἰωακείμ καὶ Ἀννης (Ἐκκλησία τοῦ Κράλη) εἰς τὴν Μονὴν Στουντένιτσας καὶ τέλος τοῦ Ἁγίου Γεωργίου εἰς Παλαιὸν Ναγκορίτσινο. Πρόκειται περὶ τοιχογραφιῶν ποὺ ἔγιναν κατὰ τοὺς χρόνους τοῦ κράλη Στεφάνου Μιλοῦτιν (1282-1321) καὶ ποὺ ἀνήκουν εἰς τὴν λαμπροτέραν ἐποχὴν τῆς ζωγραφικῆς τῶν Παλαιολόγων. Ὅλως ἰδιαίτερον εἶναι συνεπῶς τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ παρουσιάζουν. Τρία ἀπὸ τὰ μνημεῖα αὐτὰ ἔχουν καὶ τὴν πρόσθετον σημασίαν, ὅτι σφῶνουν τὰς ἑλληνικὰς ὑπογραφὰς τῶν δύο ζωγράφων, τοῦ Εὐτυχίου δηλαδὴ καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπά, περὶ τῆς ἐθνικότητος καὶ τῆς πατρίδος τῶν ὁποίων πολλὰ ἔχουν γραφῇ. Τὰ μνημεῖα ταῦτα κατὰ χρονολογικὴν σειρὰν εἶναι ὁ Ἅγιος Κλήμης τῆς Ἀχρίδος (1295), ὁ Ἅγιος Νικήτας (περὶ τὸ 1307) καὶ τὸ παλαιὸν Ναγκορίτσινο (1318). Μὲ τὸ ζήτημα τῆς προελεύσεως τῶν ζωγράφων τούτων ἐκ Θεσσαλονίκης δὲν ὑπάρχει λόγος ν' ἀσχοληθῶμεν ἐδῶ, διότι τοῦτο ἐξητάσαμεν διὰ μακρῶν εἰς ἰδίαν ἐργασίαν (Α. Χυνοροο-

l o s, Thessalonique et la peinture macédonienne. Athènes 1955). Τὴν γνώμην δὲ ποὺ ἔκει ὑπεστηρίζαμεν, ὅτι τὸ κέντρον διαμορφώσεως τῆς τέχνης τῆς Μακεδονίας ὑπῆρξεν ἡ Θεσσαλονίκη, ὅχι μόνον παραδέχεται ὁ κ. Frolov ἀνεπιφυλάκτως εἰς τὸ κείμενον τὸ συνοδεῦον τὸ λεύκωμα (σ. XII καὶ σημ. 3), ἀλλὰ προσάγει εἰς ἐνίσχυσίν της καὶ τὸ γεγονός, ὅτι πλὴν τῆς Γρατσάνιτσας (βλ. X y n g o p o u l o s, ἔνθ' ἄν. 56 κ. ἐξ.) εὐρίσκομεν τὴν εἰκόνα τοῦ Εὐσταθίου Θεσσαλονίκης καὶ εἰς τὴν Ἐκκλησίαν τοῦ Κράλη τῆς Μονῆς Στουντένιτσας, εἰς δὲ τὸ Ναγκορίτσινο βλέπομεν εἰκονιζόμενον τὸν ἀρχιεπίσκοπον Θεσσαλονίκης Ἰωσήφ, ἀδελφὸν τοῦ Θεοδώρου Στουδίτου, τὰς εἰκόνας δηλαδὴ δύο στενώτατα τοπικῶν ἁγίων τῆς Θεσσαλονίκης, τῶν ὁποίων αἱ μορφαὶ ἐλάχιστα συναντῶνται εἰς τὴν βυζαντινὴν εἰκονογραφίαν.

Ἐν ἄλλο ὅχι ὀλιγωτέρας σημασίας γεγονὸς εἶναι ὅτι δύο ἀπὸ τὰ μνημεῖα, τῶν ὁποίων αἱ τοιχογραφαὶ εἰκονίζονται εἰς τὸ τρίτον τοῦτο λεύκωμα, ὁ Ἅγιος Κλήμης δηλαδὴ τῆς Ἀχρίδος (1295) καὶ ὁ Ἅγιος Νικόλαος παρὰ τὸν Περλεπέν (1298/9), διεκοσμήθησαν κατὰ τοὺς χρόνους τῆς βυζαντινῆς κυριαρχίας τῶν δύο αὐτῶν πόλεων, ποὺ περιῆλθον εἰς τὸν Κράλην Δουσάν μόλις τὸ 1334. Εἶναι λοιπόν, νομίζω, πολὺ φυσικὸν νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι καὶ ὁ Ἅγιος Κλήμης τῆς Ἀχρίδος, ὁ διακοσμηθεὶς ἀπὸ τὸν Εὐθύχιον καὶ τὸν Μιχαὴλ Ἀστραπᾶν τὸ 1295 καὶ ὁ Ἅγιος Νικόλαος παρὰ τὸν Περλεπέν, στολισθεὶς μετὰ τοιχογραφίας περὶ τὸ 1299, εἶναι ἔργα Ἑλληνῶν ἁγιογράφων.

Ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή τοῦ Ἀγίου Κλήμεντος (ἀρχικῶς τῆς Παναγίας Περιβλέπτου) εἰς τὴν Ἀχρίδα, τὴν ὁποίαν γνωρίζω ἀπὸ τὴν δημοσίευσιν τοῦ Π. Μιλιούκωφ εἰς τὸ Δελτ. τοῦ Ρωσικοῦ Ἀρχαιολογ. Ἰνστιτούτου τῆς Κ)ως (6, 1899, 90, σημ. 2), ἀναφέρει ὅτι ἡ ἐκκλησία ἰδρύθη «διὰ συνδρομῆς καὶ ἐξόδου κυρ Προγόνου τοῦ Σγουροῦ μεγάλου ἐταιρειάρχου καὶ τῆς συζύγου αὐτοῦ κυρᾶς Εὐδοκίας καὶ γαμβροῦ τοῦ κρατίσιου καὶ ἁγίου ἡμῶν αὐτοκράτορος.... Ἀνδρονίκου τοῦ Παλαιολόγου κλπ.». Ὁ κτήτωρ συνεπῶς ἦτο Βυζαντινός, ἔχων τὸ ἀνώτερον ἀξίωμα τοῦ μεγάλου ἐταιρειάρχου καὶ ἐπιπροσθέτως συγγενῆς ἐξ ἀγχιστείας τοῦ αὐτοκράτορος. Ὡς πρὸς τὸ πρῶτην φορὰν συναντῶμενον, ἂν δὲν ἀπατώμαι, βαπτιστικὸν ὄνομα Πρόγων, φαίνεται πολὺ πιθανὸν ὅτι πρόκειται περὶ ἐσφαλμένης ἀναγνώσεως. Ὁ κ. Frolov (σ. XV) θὰ ἐπρότεινε, μετὰ πολλὴν βεβαίως ἐπιφύλαξιν, τὴν ἀνάγνωσιν Π[έτ]ρο[ς] ἐκ γόν[ου] Σγουρός, «ἂν ἡ μορφὴ δὲν ἦτο πολὺ ἐξεζητημένη δι' ἐπιγραφὴν τοῦ εἵδους αὐτοῦ». Μετὰ τὴν σειρὰν μου θὰ ἐπρότεινα, μετὰ ὅχι ὀλιγοτέραν βεβαίως ἐπιφύλαξιν, τὴν ἀνάγνωσιν: Π[έτ]ρου γόνου τοῦ Σγουροῦ.

Εἰς ἄρχοντα ἐπίσης, τὸν Βέκκον καὶ τὴν σύζυγόν του Μαρίαν, ὀφείλεται ἡ Ἱδρυσ, πιθανώτατα δὲ καὶ ἡ διακόσμησις, τοῦ Ἀγίου Νικολάου παρὰ

τὸν Περλεπέν. Ἐκ τῶν τριῶν ἄλλων τέλος ἐκκλησιῶν ἡ Ἐκκλησία τοῦ Κρά-
λη εἰς τὴν Μονὴν Στουπένιτσας καὶ ὁ Ἅγιος Νικήτας ἀνηγέρθησαν ἐκ
βάθρων καὶ διεκοσμήθησαν ὑπὸ τοῦ Στεφάνου Μιλούτιν, τὸ δὲ Παλαιὸν
Ναγκορίτσινο, ἰδρυθὲν ἐπὶ τῆς βασιλείας τοῦ Ρωμανοῦ Δ' Διογένης (1067-
1071), ἀνεκτίσθη καὶ διεκοσμήθη ὑπὸ τοῦ ἰδίου κράλη Μιλούτιν.

Εἶναι βεβαίως ἀληθές ὅτι, πλὴν ἴσως τοῦ Ἁγίου Νικολάου παρὰ τὸν
Περλεπέν, ἐκ τῆς διακοσμήσεως τοῦ ὁποῖου ἐλάχιστα μόνον δείγματα ἦσαν
μέχρι τοῦδε δημοσιευμένα, αἱ τοιχογραφίαι τῶν τεσσάρων ἄλλων μνημείων
ποῦ περιέχει τὸ ἄρτι ἐκδοθὲν λεύκωμα ἦσαν εἰς μεγαλυτέραν ἢ μικροτέραν
ἐκτασιν ἀπεικονισμένα. Εἰς τὸ λεύκωμα ὅμως τοῦτο πρόκειται περὶ τῆς
πλήρους σχεδὸν ἀπεικονίσεως τῶν τοιχογραφιῶν ποῦ καλύπτουν τοὺς τοίχους
τῶν μνημείων αὐτῶν. Εὐνόητος λοιπὸν εἶναι ἡ σημασία τῆς ἐκδόσεως διὰ
τὴν μελέτην τῆς τεχνοτροπίας καὶ τῆς εἰκονογραφίας τῶν πολυτίμων τούτων
ἔργων.

Ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν, αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Νικολάου πα-
ρὰ τὸν Περλεπέν παρουσιάζουν καταφανῆ στοιχεῖα ἀρχαϊκότητος. Εἰς τὰς
τοιχογραφίας αὐτάς, ὅπως παρατηρεῖ ὁ κ. Frolow (σ. VIII), δὲν δύναται
τις νὰ διακρίνῃ οὐδὲν ἀπὸ τὰ γνωρίσματα τῆς νέας τέχνης. Κύριον χαρακτη-
ριστικὸν εἶναι ἡ σχεδὸν γραμμικὴ ἐκτέλεσις τῶν μορφῶν ποῦ δμοιάζει, ὅ-
πως σημειώνει ὁ κ. Frolow, μὲ τὴν παρατηρουμένην εἰς τὰς ἀπὸ τοῦ 1191
τοιχογραφίας τοῦ Κουρμπίνωβο. Θὰ εἶχον νὰ προσθῶσω ὅτι ἡ γραμμικὴ καὶ
διακοσμητικὴ σχεδίασις τῶν προσώπων ἐνθυμίζει ἐπίσης τὰς τοιχογραφίας
τοῦ Νέρεζι (1164) καὶ τὴν ομάδα τῶν μνημείων τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰῶ-
νος (Ἅγιος Γεώργιος τοῦ Ράς, 1180, τμήμα τοιχογραφίας εἰς τὴν Μονὴν
Βατοπεδίου, 1197/8 κ. ἄ.). Χαρακτηριστικὴ ἐπίσης εἶναι εἰς τὸν Ἅγιον
Νικόλαον ἡ μετωπικότης καὶ ἡ ἀκαμψία τῶν μορφῶν εἰς τὰς συνθέσεις, ὅ-
πως εἰς τὴν Προδοσίαν, εἰς τὸν Ἑμπαιγμὸν τοῦ Ἰησοῦ καὶ εἰς ἄλλας ἀκό-
μη. Τὴν μετωπικότητα ὅμως αὐτὴν καὶ τὴν ἀδεξιότητα εἰς τὰς κινήσεις εὐ-
ρίσκομεν ἀκόμη τὸ 1259 εἰς μερικὰς ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τῆς Μπογιάνας
παρὰ τὴν Σόφιαν. Ὁ κ. Frolow (σ. XV) διερωτᾷται μήπως ὁ κτήτωρ τοῦ
Ἁγίου Νικολάου συνεπλήρωσεν ἀπλῶς παλαιότεραν διακόσμησιν. Τοῦτο θὰ
ἦδύνατο ἴσως νὰ θεωρηθῇ πιθανόν, ἂν ἀποβλέψωμεν εἰς τὴν διαφορὰν ἐκ-
τελέσεως τῶν προσώπων μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἱεροῦ (Ἄγγελοι σε-
βίζοντες ἐκατέρωθεν τῆς Πλατυτέρας, Ἱεράρχαι συλλειτουργοῦντες) καὶ τῶν
συνθέσεων τοῦ Δωδεκαόρτου, τῶν Παθῶν κ. ἄ. Ἡ μετωπικότης ὅμως καὶ
ἡ ἀδεξιότης, αἱ παρατηρούμεναι εἰς τὰς συνθέσεις, ὀφείλονται εἰς τὸν ζω-
γράφον, ποῦ ὑποτίθεται ὅτι συνεπλήρωσε τὴν διακόσμησιν κατὰ τὸ 1298/9.
Ὅτι δὲ αἱ τελευταῖαι αὗται τοιχογραφίαι δὲν δύνανται νὰ εἶναι παλαιότε-
ραι δεικνύουν ὠρισμέναι συνθέσεις, ὅπως ἡ Ἄνοδος τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν
σταυρόν, ποῦ δὲν ἐμφανίζονται, καθ' ὅσον τοῦλάχιστον γνωρίζω, πρὸ τοῦ

τέλους τοῦ 13ου αἰῶνος. Ἡ στενὴ ὁμῶς σχέσις τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἱεροῦ πρὸς τὰς ἀπὸ τοῦ 1271 εἰς τὸ Μαναστίρ παρὰ τὸ Μοριόβο ΝΑ τῆς Πελαγονίας, σχέσις, τὴν ὁποίαν σημειώνει καὶ ὁ κ. Frolow, δεικνύει ὅτι ὁλόκληρος ἡ διακόσμησις τοῦ Ἁγίου Νικολάου, ποὺ ἐδῶ μᾶς ἀπασχολεῖ, ἐξετέλεσθη, συμφώνως πρὸς τὴν γνώμην τοῦ κ. Frolow, τὴν ἰδίαν ἐποχὴν, δηλαδή τὸ 1298/9, ἀπὸ δύο σύγχρονα ἐργαστήρια. Αἱ τοιχογραφίαι λοιπὸν αὐταὶ ἐγένοντο ἀπὸ ζωγράφους προσκολλημένους εἰς τὴν παλαιὰν τεχνοτροπικὴν παράδοσιν, εἰς τὴν ὁποίαν μετέφεραν καὶ τὰ νέα τότε δημιουργηθέντα εἰκονογραφικὰ θέματα, ὅπως ἡ Ἐνοδοῦ τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν σταυρὸν κ. ἄ. Ἡ τόσον καταφανὴς ἀρχαιότης τεχνοτροπίας λήγοντος τοῦ 13ου αἰῶνος δὲν πρέπει, νομίζω, νὰ μᾶς ἐκπλήξῃ, ἀφοῦ καθ' ὅλον τὸν αἰῶνα αὐτὸν ὑπάρχουν μνημεῖα συνεχίζοντα μίαν ἀπὸ τὰς μορφὰς τῆς τέχνης τοῦ 12ου, ὅπως ἡ Μπογιάννα καὶ τὸ Μαναστίρ. Καὶ μία τελευταία παρατήρησις σχετικῶς μὲ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγίου Νικολάου. Ὁ κ. Frolow (σ. IX) διαβλέπει δυτικὴν ἐπίδρασιν, ἰδίως εἰς τὰς πανοπλίας τῶν στρατιωτῶν. Τὸ πρᾶγμα δὲν εἶναι ὀπίθανον, δεδομένου ὅτι αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ ἔγιναν εἰς ἐποχὴν, κατὰ τὴν ὁποίαν οἱ Φράγκοι ἐκυκλοφόρουν ἀκόμη εἰς τὸ βυζαντινὸν κράτος. Ἀναλόγους ἄλλωστε ἐπιδράσεις ἐσημείωσε καὶ ὁ κ. Grabar εἰς τὴν Μπογιάνναν (A. G r a b a r, La peinture religieuse en Bulgarie, σ. 168 κ.ἐξ.). Θὰ ἦτο ὁμῶς δύσκολον κάπως νὰ παραδεχθῶμεν μετὰ τοῦ κ. Frolow ὅτι αἱ ἐπιδράσεις αὐταὶ ἔφθασαν εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον ἀπὸ τὰς ἀκτὰς τῆς Ἀδριατικῆς καὶ ἀπὸ τὴν Βενετίαν.

Τὰς τοιχογραφίας τῆς Ἐκκλησίας τοῦ Κράλη (Ἁγίων Ἰσααεῖμ καὶ Ἀννης) εἰς τὴν Μονὴν Στουντένιτσας, ποὺ ἰδρῦθη καὶ διεκοσμήθη τὸ 1313/4 ὑπὸ τοῦ Μιλούτιν, ὁ κ. Frolow (σ. X), παρὰ τὸ γεγονὸς, ὅτι περιέχουν ὅλους τοὺς νεωτερισμοὺς τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων, θεωρεῖ λίαν συντηρητικὰς. Διακρίνει ἄκαμψίαν καὶ εἰς τὰς κομποτέρας στάσεις, καὶ τὰ ὠραιότερα πρόσωπα φαίνονται στερούμενα ἐκφράσεως, τὸ πλάσιμον, παρὰ τὴν λεπτότητά του, φαίνεται συμβατικόν». Διακρίνει τέλος τὴν κυριαρχίαν «τοῦ κατὰ παράδοσιν βυζαντινοῦ ρυθμοῦ, ὅπως μᾶς τὸν γνωρίζουν τὰ καλλίτερα ἔργα τοῦ 10ου μέχρι τοῦ 12ου αἰῶνος». Αἱ παλαιαὶ ὁμῶς ἀναμνήσεις, ἰδίως τῆς τέχνης τοῦ 12ου αἰῶνος, δὲν λείπουν οὔτε καὶ ἀπὸ τὰ πλέον ἐπαναστατικὰ ἔργα τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Τὰς ἀναμνήσεις αὐτὰς τὰς εὐρίσκομεν καὶ εἰς τὴν Σοπότσανην, καθὼς καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Μανουὴλ Πανσελήνου εἰς τὸ Πρωτάτον τοῦ Ἁγίου Ὁρους (βλ. X y n g o p o u l o s, Thessalonique, 22 κ.ἐξ.). Τὰς εὐρίσκομεν ἐπίσης εἰς τὰ ἔργα τῶν δύο συγχρόνων πρὸς τὸν Πανσέληνον ἀγιογράφων, δηλαδή τοῦ Εὐθυχίου καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ, ἡ τέχνη τῶν ὁποίων καιρὸς εἶναι νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ.

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Κλήμεντος τῆς Ἀχρίδος (1295), τὸ πρῶ-

τον γνωστὸν ἔργον τῶν δύο τούτων ζωγράφων, προκαλοῦν πραγματικῶς κατάπληξιν μὲ τὸ πλῆθος καὶ τὴν πρωτοτυπίαν τῶν συνθέσεων, μὲ τὴν σφοδρὰν κίνησιν, μὲ τὴν βιαιότητα καὶ τὸν δραματικὸν τῶν χαρακτήρων. Ὁ θεατὴς αἰσθάνεται τὴν ὁρμὴν καὶ τὸ πάθος τῶν νέων καλλιτεχνῶν, ποὺ ἐξήγησαν νὰ μεταφέρουν εἰς τὸ ἔργον τῶν ὅλας τὰς εἰκονογραφικὰς δημιουργίας τῆς ἐποχῆς τῶν, συγχρόνως δὲ νὰ διαμορφώσουν μὲ βάσιν τὴν ἐπικρατοῦσαν τεχνοτροπίαν πρότυπα πολὺ παλαιότερα. Ἐν τούτοις, παρ' ὅλα αὐτὰ τὰ προτερήματα, δὲν δύναται τις νὰ μὴ διαπιστώσῃ καὶ κάποιαν ἀνωριμότητα. Ἡ διάταξις τῶν μορφῶν καὶ τῶν σκηνῶν εἰς τοὺς τοίχους παρουσιάζει ἀνησυχίαν καὶ ἀπειρίαν. Τὸ ἴδιον θὰ εἶχε νὰ παρατηρήσῃ κανεὶς προκειμένου καὶ περὶ τῆς τεχνικῆς ἐκτελέσεως. Εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν προσώπων ὀρισμένων ἀπὸ τὰς ἀπεικονίσεις τῶν μεμονωμένων ἁγίων λείπει ἡ ἐσωτερικὴ δομὴ, οὕτω δὲ αἱ μορφαὶ παρουσιάζουν καταφανὴ πλαδαρότητα. Τοῦτο ἰδιαίτερώς παρατηρεῖται εἰς τὰς εἰκόνας τῶν στρατιωτικῶν ἁγίων, αἱ ὁποῖαι εἶναι ἔργα τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ, ὅπως δεικνύει ἡ ὑπογραφή του ἐπὶ τῆς γυμνῆς σπάθης τοῦ Ἁγίου Μερκουρίου. Ὑπάρχουν ὅμως εἰς τὸν Ἁγίον Κλήμεντα καὶ μορφαὶ μὲ τὴν γραμμικὴν καὶ διακοσμητικὴν σχηματοποίησιν ποὺ ἔρχεται ἀπὸ τὴν τέχνην τοῦ 12ου αἰῶνος. Ἀνάλογος διαφορὰ τεχνικῆς διακρίνεται καὶ εἰς τὰς συνθέσεις. Μὲ βάσιν τὸν διάφορον αὐτὸν τρόπον ἀποδόσεως τῶν μορφῶν καὶ μὲ ἄλλα ἀκόμη τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα θὰ ἦτο δυνατόν νὰ διαχωρισθῇ τὸ ἔργον τῶν δύο ἁγιογράφων εἰς τὸν Ἁγίον Κλήμεντα. Τὸν διαχωρισμὸν ἄλλωστε αὐτὸν ἐπεχείρησεν ἡδὴ ὁ κ. S. Radojčić (Les maîtres de l'ancienne peinture serbe [σερβο-μετὰ γαλλικῆς περιλήψεως], Beograd 1955, 19 κ.ἑξ. καὶ 114. Πρβ. τὸν ἴδιον καὶ εἰς τὰ Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθν. Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Α', Ἀθῆναι 1955, 435 κ.ἑξ.).

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Νικήτα παρὰ τὸ Σουσέρ, γενόμεναι περὶ τὸ 1307, δεικνύουν οὐσιαστικὴν ἐξέλιξιν τῆς τέχνης τοῦ Εὐτυχίου καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ. Ἀπὸ ἀπόψεως εἰκονογραφικοῦ προγράμματος αἱ διαφοραὶ μὲ τὸν Ἁγίον Κλήμεντα εἶναι σημαντικαί. Ἡ μακρὰ σειρὰ τῶν σκηνῶν ἀπὸ τὸν βίον τῆς Θεοτόκου, ποὺ καταλαμβάνει τὸν κυρίως ναὸν εἰς τὸν Ἁγίον Κλήμεντα, ἴσως διότι ἀρχικῶς ἐτιμᾶτο οὗτος εἰς ὄνομα τῆς Παναγίας Περιβλέπτου, δὲν ὑπάρχει πλέον εἰς τὸν Ἁγίον Νικήταν, ὅπως δὲν ὑπάρχουν καὶ αἱ σκηναὶ τῆς ΠΑ, αἱ θεωροῦνται ὡς προεικονίσεις τῆς Θεοτόκου, ποὺ καταλαμβάνουν εἰς τὸν Ἁγίον Κλήμεντα τοὺς τοίχους τοῦ νάρθηκος. Ἀπεναντίας εἰς τὸν Ἁγίον Νικήταν πολλαπλασιάζονται αἱ σκηναὶ τοῦ Εὐαγγελίου καὶ τῶν Παθῶν. Ἀπὸ ἀπόψεως τεχνοτροπίας ἡ νεανικὴ ὁρμὴ καὶ τὸ πάθος, ποὺ εἵδομεν εἰς τὸν Ἁγίον Κλήμεντα, δὲν ὑπάρχουν πλέον ἐδῶ. Οἱ δύο ζωγράφοι, ὥριμοι πλέον καλλιτέχναι, ἐπέτυχον τὴν ἰσορροπίαν τῶν ἐκφραστικῶν τῶν μέσων. Ἡ γραμμικὴ καὶ διακοσμητικὴ

σχεδιάσις τῶν μορφῶν, πὺν εἶδομεν εἰς τὸν Ἅγιον Κλήμεντα καὶ πὺν χα-
ρακτηρίζει ἴσως τὴν τέχνην τοῦ Εὐτυχίου, ἔχει γίνεαι εἰς τὸν Ἅγιον Νική-
ταν ἀπαλωτέρα, ἐνῶ ἡ πλαδαρότης εἰς τὰς μεμονωμένας μορφὰς τοῦ Ἀ-
γίου Κλήμεντος, πὺν φαίνεται ὅτι ἐξωγράφησεν ὁ Μιχαήλ, εἶναι ἐδῶ ὀλι-
γώτερον αἰσθητή. Εἰς τὴν ἐκτέλεσιν τῶν μορφῶν παρατηρεῖται μεγάλη ἀ-
πλοποιήσις καὶ ἐξαιρετικὴ ἐπιδεξιότης, πὺν κάμνουν, κατὰ τὴν παρατήρη-
ση τοῦ κ. Frolow (σ. XI), ὥστε αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγίου Νικήτα νὰ
δεικνύουν «τὴν στιγμὴν, ὅπου οἱ νεωτερισμοὶ μιᾶς τέχνης γίνονται κτηθεῖ-
σα πείρα, εἰς τὴν πραγματικότητα ρουτίνα».

Εἰς τὸ Παλαιὸν Ναγκορίτσινο (1318) τὸ σύστημα τῆς εἰκονογραφί-
σεως εἶναι ἐντελῶς διαφορετικόν. Ὁ κύκλος τῶν σκηνῶν ἀπὸ τὸν βίον τῆς
Θεοτόκου ἐπανέρχεται, ἀλλ' ὅχι μὲ τὴν ἑκτασιν πὺν εἶδομεν εἰς τὸν Ἅγιον
Κλήμεντα. Ἐκτεταμένος ἐξ ἄλλου εἶναι ὁ κύκλος τῶν σκηνῶν τοῦ Εὐαγγε-
λίου, τῶν Παθῶν καὶ τῶν μετὰ τὴν Ἀνάστασιν. Προστίθενται ὅμως ἐδῶ
δύο νέοι μεγάλοι κύκλοι, ἀφ' ἑνὸς τοῦ βίου καὶ τῶν μαρτυριῶν τοῦ Ἀγίου
Γεωργίου, τοῦ πάτρωνος δηλαδὴ τῆς ἐκκλησίας, καὶ ἀφ' ἑτέρου ὁ κύκλος
τοῦ Μηνολογίου, ἡ ἀπεικόνισις δηλαδὴ τῶν ἁγίων καὶ τῶν ἑορτῶν ὅλου
τοῦ ἔτους μὲ τὴν σειρὰν πὺν ἀναγράφονται εἰς τὰ Μηναιᾶ. Ἡ ἀπεικόνι-
σις τοῦ βίου τοῦ ἁγίου, εἰς τὸν ὅποιον εἶναι ἀφιερωμένη ἡ ἐκκλησία, εἶ-
ναι συνήθης κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων. Ἀναφέρω προχείρως
εἰς τὴν Θεσσαλονίκην τὰς ἀπὸ τοῦ 1303 τοιχογραφίας εἰς τὸν ναῖσκον τοῦ
Ἀγίου Εὐθυμίου ἐντὸς τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἀγίου Δημητρίου, καὶ τὰς τε-
λευταίως καθαρισθείσας εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον Ὁρμανόν. Ὅσον ἀφορᾷ
τὸ Μηνολόγιον, αἱ εἰκόνες τοῦ Ναγκορίτσινο θὰ ἠδύναντο νὰ θεωρηθοῦν
ὥς αἱ παλαιότεραι γνωσταὶ ἐπὶ τοίχῳ, ἂν δὲν ἐσφύζοντο αἱ ἀπὸ τοῦ 1230
εἰς τὸν ναὸν τῶν Ἀγίων Τεσσαράκοντα τοῦ Τιρνόβου τῆς Βουλγαρίας. Εἰς
τὸ Ναγκορίτσινο καὶ ἡ διάταξις τῶν σκηνῶν ἐπὶ τῶν τοίχων διαφέρει οὐ-
σιωδῶς ἀπὸ τὸν Ἅγιον Κλήμεντα καὶ ἀπὸ τὸν Ἅγιον Νικήταν. Δὲν ἔχο-
μεν δηλαδὴ ἐδῶ πλέον συνεχεῖς ζῶνας, εἰς τὰς ὁποίας ἡ μία σκηνὴ ἀκο-
λουθεῖ τὴν ἄλλην ἄνευ διαχωρισμοῦ, κατὰ τὸ σύστημα τῶν μακεδονικῶν
ἐκκλησιῶν. Εἰς τὸ Ναγκορίτσινο ἐκάστη σκηνὴ χωρίζεται ἀπὸ τὴν ἄλλην
μὲ πλάσιον, ἀποτελεῖ δηλαδὴ ἴδιον πίνακα. Ὡς πρὸς τὸν τρόπον δὲ αὐτὸν
τῆς διατάξεως τῶν σκηνῶν τὸ Ναγκορίτσινο προαναγγέλλει, κατὰ τινα τρό-
πον, τὰς κρητικὰς διακοσμήσεις τοῦ 16ου αἰῶνος.

Λίαν ἐπιτυχὴς εἶναι εἰς τὸ Ἱερὸν ὁ τρόπος τῆς διατάξεως τῶν σκηνῶν
καὶ τῶν μορφῶν τῶν ἁγίων. Οἱ ζωγράφοι μὲ μεγάλην ἄνεσιν ἤπλωσαν εἰς
τὴν κόγχην, κάτω τῆς Πλατυτέρας, τὰς μεγαλοπρεπεῖς σκηνὰς τῆς Μεταλή-
ψεως τῶν Ἀποστόλων καὶ τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν, τὰς ὁποίας δια-
χωρίζουν αἱ δύο στεναὶ ζῶναι μὲ τὰς προτομὰς ἱεραρχῶν κατενώπιον, ἐνδεδυ-
μένων λευκὰ πολυσταύρια φελώνια. Αἱ ζῶναι αὐταί, πὺν ἀποτελοῦν ἐξαιρετον

διακοσμητικὸν στοιχεῖον, δὲν ἀπαντοῦν ὅμοιαι, καθ' ὅσον τοῦλάχιστον γνωρίζω, εἰς ἄλλην ἐκκλησίαν τῆς Σερβίας προγενεστέραν τοῦ Ναγκορίτσινο, πλὴν ἴσως τῆς Ζίτσας, τῆς ὁποίας ὅμως ἡ διακόσμησις ἔχει ἀνανεωθῇ κατὰ τὸ μέγιστον αὐτῆς μέρος ἐπὶ τῶν ἡμερῶν τοῦ ἀρχιεπισκόπου Σάββα Γ' (1307 - 15). Ἐκεῖ ἄλλωστε αἱ προτομαὶ τῶν ἱεραρχῶν εὐρίσκονται εἰς ἀπόστασιν ἡ μία τῆς ἄλλης καὶ ἀποτελοῦν χωριστοὺς πίνακας, εἶδος φρονητῶν εἰκόνων με ἴδιον πλαίσιον, ὅπως κατὰ τοὺς αὐτοὺς περίπου χρόνους καὶ εἰς τὴν Μητρόπολιν τοῦ Μυστραῦ. Τὰς ζώνας ὅμως αὐτὰς τῶν ἱεραρχῶν εὐρίσκομεν πανομοιότυπους εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον Ὁρφανὸν τῆς Θεσσαλονίκης, ἡ διακόσμησις τοῦ ὁποίου παρουσιάζει πολλὰ τὰ κοινὰ μετὰ τὸ Ναγκορίτσινο (Περβ. X y n g o p o u l o s, Thessalonique, 42 κ.ἐξ. καὶ πίν. 13 - 15). Ἡ ἀνεσις καὶ ἡ ἡρεμία τῆς ἀψίδος τοῦ Ναγκορίτσινο εὐρίσκονται εἰς πλήρη ἀντίθεσιν μετὰ τὴν ἀνησυχίαν καὶ τὴν ἀβεβαιότητα ποὺ βλέπει κανεὶς εἰς τὴν ἀψίδα τοῦ Ἁγίου Κλήμεντος τῆς Ἀχρίδος, τοῦ πρώτου δηλαδὴ ἔργου τῶν δύο ζωγράφων. Τὰ εἰκοσιτρία ἔτη ποὺ ἐπέρασαν ἀπὸ τὴν πρώτην ἐκείνην διακόσμησιν μέχρι τῆς τελευταίας εἰς τὸ Ναγκορίτσινο ἐπέφεραν τὴν ὠρίμανσιν καὶ τὴν ἡρεμίαν εἰς τὴν τέχνην των. Εἰς τὰ ἴδια συμπεράσματα θὰ ἡδύνατο νὰ καταλήξῃ ἡ ἐξέτασις τῆς τεχνοτροπίας καὶ τῆς τεχνικῆς ἐκτελέσεως. Ἡ γραμμικὴ σχηματοποίησις τῶν μορφῶν ἔχει αἰσθητῶς ὑποχωρήσει, χωρὶς βεβαίως νὰ ἐκλείψῃ ἔντελως. Ἡ ἐλευθερία ὅμως καὶ ἡ ἀπλοποίησις τῆς ἐκτελέσεως ἔχουν γίνει μεγαλύτεραι, δεικνύουσαι τὴν χεῖρα ἐμπειρῶν πλέον ζωγράφων.

Αὗται εἶναι μερικαὶ ἀπὸ τὰς παρατηρήσεις, ποὺ θὰ ἡδύνατο τις νὰ κάμῃ μελετῶν τοὺς πίνακας, τοὺς περιεχομένους εἰς τὸ τρίτον τοῦτο λεύκωμα τοῦ ἔργου, τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιστημονικὴ διάταξις καὶ ἡ λαμπρὰ ἐμφάνισις ὀφείλονται εἰς τὰς φροντίδας τοῦ κ. Frolow. Ἐν ἀπὸ τὰ ἐξαιρετικῶς ἐνδιαφέροντα πορίσματα τῆς μελέτης τῶν ἔργων τούτων εἶναι ὅτι κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων ἡ τεχνοτροπία τῶν μακεδονικῶν τοιχογραφῶν παρουσιάζει αἰσθητὴν καὶ οὐσιώδη διαφορὰν ἀπὸ τὰ σύγχρονα ἔργα τῆς Κωνσταντινουπόλεως, τοῦλάχιστον ἐκεῖνα ποὺ ἤλθον μέχρι τοῦδε εἰς φῶς. Ὅσον καὶ ἂν ἡμφεσβητήτῃ τὸν τελευταῖον καιρὸν καὶ ἡ μερικὴ ἔστω αὐτοτέλεια τῆς τέχνης τῆς Μακεδονίας, αὕτη ἐν τούτοις παραμένει γεγονός πραγματικόν, τὸ ὁποῖον παραδέχεται καὶ ὁ κ. Frolow εἰς τὴν Εἰσαγωγὴν τοῦ λευκώματος (σ. XII). Τοῦ ἰδιαιτέρου δὲ αὐτοῦ χαρακτηρισμοῦ τῆς τέχνης εἰς τὴν Μακεδονίαν αἱ ὀρίαι εἶναι βαθύταται, φθάνουσαι μέχρι τοῦ 12ου ἀκόμη αἰῶνος. Δύναται συνεπῶς νὰ θεωρηθῇ ἀπολύτως ὀρθὸν τὸ συμπέρασμα τοῦ κ. Frolow (σ. VIII), ὅτι «ἡ τέχνη τῶν τοιχογραφῶν τῶν χρονολογούμενων περὶ τὸ 1300, ποὺ περιέχει τὸ λεύκωμα, παρουσιάζεται ὡς τὸ τέλος μᾶλλον ἢ ὡς ἡ ἀρχή».