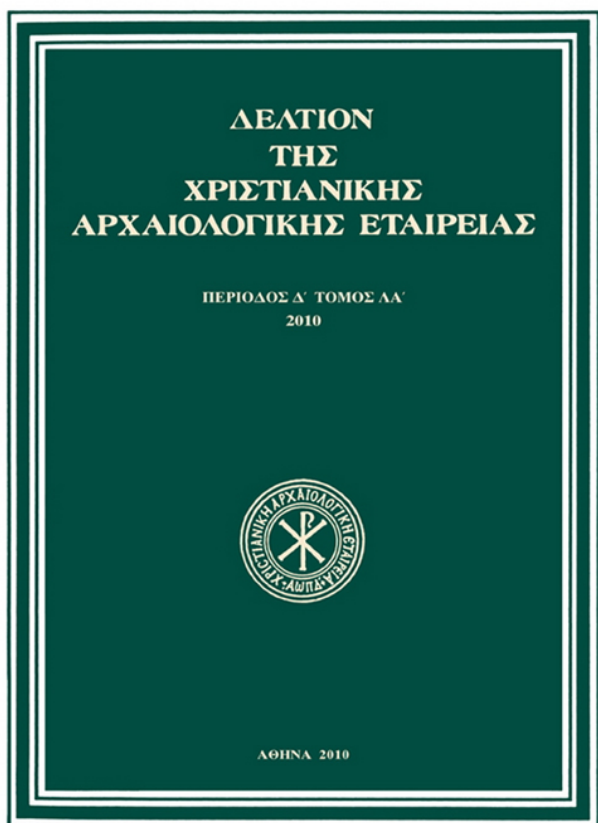


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 31 (2010)

Δελτίον ΧΑΕ 31 (2010), Περίοδος Δ'



Η καλλιτεχνική δραστηριότητα του ζωγράφου από τη Θεσσαλονίκη Γεωργίου Καλλέργη

Euthymios TSIGARIDAS

doi: [10.12681/dchae.669](https://doi.org/10.12681/dchae.669)

Βιβλιογραφική αναφορά:

TSIGARIDAS, E. (2011). Η καλλιτεχνική δραστηριότητα του ζωγράφου από τη Θεσσαλονίκη Γεωργίου Καλλέργη. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 31, 53–70. <https://doi.org/10.12681/dchae.669>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

L'activité artistique du peintre thessalonicien Georges
Kalliergis

Euthymios TSIGARIDAS

Περίοδος Δ', Τόμος ΛΑ' (2010) • Σελ. 53-70

ΑΘΗΝΑ 2010

L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE DU PEINTRE THESSALONICIEN GEORGES KALLIERGIS

À l'époque d'Andronic II Paléologue (1282-1328), Thessalonique se révèle comme un centre artistique éminent qui rayonne dans l'ensemble des Balkans¹. Des artistes éponymes et anonymes décorent les églises de Thessalonique (Saint-Panteleimon, les Taxiarches, les Saints-Apôtres, Saint-Nicolas Orphanos, Sainte Catherine) et développent parallèlement une intense activité au Mont Athos (église du Protaton, catholicon des monastères de Vatopedi et de Chilandar), de même que dans les villes de Véria, Kastoria, Ohrid et dans la Serbie médiévale (église de la Vierge Ljeviška à Prizren, Studenica, Staro Nagoričino, Gračanica, Saint-Nicete à Čučer et autres).

Thessalonique, à cette époque là, est la ville d'origine et de formation artistique d'un certain nombre d'artistes éponymes, tels que le célèbre Manuel Panselinos, Michel Astrapas et Eutychios, ainsi que Georges Kalliergis et Michel Proelevisis².

Le peintre éponyme de la même époque que nous allons présenter est Georges Kalliergis. Contrairement au peintre Manuel Panselinos pour le peintre Georges Kalliergis, nous

possédons quelques éléments historiques sur cet artiste. À Véria ville ancien près de Thessalonique, dans l'église du Christ Sauveur, est conservée une inscription de fondation qui nous donne, entre autres éléments, la date de la décoration de l'église et le nom du peintre qui l'a réalisée³. D'après cette inscription, la décoration de l'église fut achevée en 1315 par un peintre du nom de Georges Kalliergis, « le meilleur peintre de toute la Thessalie », c'est à dire de la Macédoine, comme il se nomme lui-même dans l'inscription. Son évocation personnelle comme le meilleur peintre de toute la Macédoine révèle l'étendue et l'importance de la réputation qu'il avait acquise. Il n'est pas exclu que les fresques de l'église du Christ aient constitué pour ce dernier une œuvre de maturité. Xyngopoulos en 1955 et Djurić en 1964 ont affirmé⁴, à partir de cette inscription et de critères artistiques, que cet artiste était originaire de Thessalonique. Cette hypothèse a été confirmée par un document⁵ d'une transaction commerciale de 1322, conservé dans les archives du monastère de Chilandar. Ce document publié en 1960, fut rédigé à Thessalonique devant témoins, et notamment

¹ O. Tafrali, *Thessalonique au quatorzième siècle*, Paris 1913. A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955 (au suiv. *Thessalonique*). A. Vakalopoulos, *Ιστορία του Νέου Έλληνισμού*, I, Thessalonique 1961, 96-101. A. Vakalopoulos, *Ιστορία της Θεσσαλονίκης (316 π.Χ.-1983)*, Thessalonique 1983, 135-155. V. Laourdas, *Η κλασική φιλολογία εις τήν Θεσσαλονίκην κατά τόν δέκατον τέταρτον αιώνα*, Thessalonique 1960. E. N. Kyriakoudis, «Το κλασσικό πνεύμα και η καλλιτεχνική ακμή στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο των Παλαιολόγων», *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, Thessalonique 2001, 219-249.

² Xyngopoulos, op.cit., n.1, 27 et suiv., 34 et suiv. G. Theocharides, «Ο βυζαντινός ζωγράφος Καλλιέργης», *Μακεδονικά* 4 (1960), 541-543 (au suiv. «Καλλιέργης»). A. Xyngopoulos, *Μανουήλ Πανσέληνος*, Athènes 1956. S. Kissas, «Solunska umetnička porodica Astrapa», *Zograf* 7 (1974), 35 et suiv. E. N. Tsigaridas, «Manuel Panselinos. The Finest Painter of the Paleologan Era», *Manuel Panselinos from the Church of Protaton*, Thessaloniki 2003, 23-63. P. Miljković-Peppek, *Delo-to na zografije Mihailo i Eutihij*, Skopje 1967. S. Pelekanides, *Καλλιέργης*,

γης, Όλης Θεσσαλίας άριστος ζωγράφος, Athènes 1973, 91 et suiv. (au suiv. *Καλλιέργης*). P. Theodorides, «Μιχαήλ Προέλευσις, ζωγράφος», *Άγιον Όρος. Φύση-Λατρεία-Τέχνη*, Thessalonique 2001, t. B', 59-60. E. N. Tsigaridas, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3). Έργο του Μανουήλ Πανσέληνου στη Θεσσαλονίκη*, Thessalonique 2008.

³ Pelekanides, *Καλλιέργης*, 7-11. Th. Papazotos, *Η Βέροια και οί ναοί της (11ος-18ος αιώνας). Ιστορική και αρχαιολογική σπουδή των μνημείων της πόλης*, Athènes 1994, 100-102 (au suiv. *Βέροια*).

⁴ Xyngopoulos, *Thessalonique*, 27-29. V. Djurić, «Fresques médiévales à Chilandar», *Actes du XIIe CIEB, Ohrid*, Belgrade 1964, 3, 79 et suiv.

⁵ Theocharides, «Καλλιέργης», 541-543. Il faut noter que Xyngopoulos, *Thessalonique*, 27-29, a exprimé l'opinion que Kalliergis était originaire de Thessalonique. Voir aussi D. Mouriki, «Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century», *L'art byzantin à debut du XIVe siècle*, Belgrade 1978, 67 (au suiv. «Stylistic Trends »).



Fig. 1. L'église des Taxiarches à Thessalonique. L'Ascension.

en présence du peintre, « sieur Georges Kalliergis ». Cet élément confirme ainsi l'hypothèse de départ de Xyngopoulos, à savoir que le peintre Kalliergis qui réalisa la décoration de l'église du Christ à Véria, même s'il n'était pas originaire de Thessalonique, vécut dans cette ville ou il compléta sa formation artistique. De même, la mention dans le document de Chilandar de sa qualité de peintre, révèle que Kalliergis était non seulement un membre connu de la société de Thessalonique, mais était aussi un peintre reconnu.

Radojčić⁶, se basant sur un poème de Manuel Philis qui écrit : « εἰς εἰκόνα τοῦ Καλλιέργη ὃς ὦν λεωβημένος ὑγιάσθη παρὰ τῆς Θεοτόκου τῆς Πηγῆς » affirme que l'écrivain mentionne le peintre Georges Kalliergis et suppose donc que l'artiste résidait à Constantinople ou il travaillait. Ce point de vue a été réfuté par Pelekanidis⁷ qui estime que « le nom Kalliergis dans le poème était celui du malade et non du peintre ». Nous pensons également que l'on doit exclure l'hypothèse de Radojčić, basée sur le poème de Philis, qui veut que Kalliergis ait travaillé à Constanti-

nople. Certains chercheurs, outre les fresques de l'église du Christ à Véria, publiées en 1973 par le professeur Stylianos Pelekanidis, ont attribué à l'activité artistique de Kalliergis et de son atelier les fresques du catholicon du monastère de Chilandar et les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Thessalonique. Ces points de vue, développés par Djurić en 1964 et Pelekanidis⁸, ne sont plus admis aujourd'hui.

Papazotos a également attribué à l'activité artistique de Kalliergis les fresques de l'église Saint-Vlassios à Véria, encore inédites, ainsi qu'une icône portative de la Vierge Hodigitria, conservée au musée de Véria et provenant de l'église du Christ à Véria⁹.

L'œuvre de Georges Kalliergis est moins connue auprès du public scientifique que celle de Panselinos. C'est pour cette raison que nous tenterons d'esquisser la personnalité artistique de ce peintre à partir des fresques de l'église du Christ à Véria et des hypothèses développées par d'autres chercheurs¹⁰.

Kalliergis appartient sur le plan artistique à la génération

⁶ S. Radojčić, *Staro Srpsko Slikarstvo*, Belgrade 1966, 127 et suiv. V. Djurić, « La peinture murale de Resava. Ses origines et sa place dans la peinture byzantine », *L'école de Morava et son temps*, Belgrade 1972, 284, n. 12. Pelekanidis, *Καλλιέργης*, 91-92.

⁷ Pelekanidis, *Καλλιέργης*, 91-92.

⁸ Djurić, « Fresques », op.cit., 78. V. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, 74, n. 55, p. 205, n. 55. D. Bogdanović, V. Djurić, D. Medaković, *Chilandar*, Belgrade 1978, 84-86. Pelekanidis, *Καλλιέργης*, 112-121.

⁹ Papazotos, *Η Βέργοια*, 174-175 et 255-257. Th. Papazotos, « Εἰκόνα Παναγίας Οδηγήτριας ἀπὸ τοῦ ναοῦ “τοῦ Χριστοῦ” Βεργόιας », *Μακεδονικά Κ'* (1980), 167-174. Th. Papazotos, *Βυζαντινές εἰκόνες τῆς Βεργόιας*, Athènes 1995, 47-48, fig. 21 (au suiv. *Εἰκόνες*).

¹⁰ Pour la personnalité artistique du peintre G. Kalliergis voir Pelekanidis, *Καλλιέργης*, 91-106. Mouriki, « Stylistic Trends », 66-68. Papazotos, *Η Βέργοια*, 253-255.



Fig. 2. L'église des Taxiarches à Thessalonique. La Pentecôte.

qui succède à Panselinos. Il est donc très probable que Kalliergis fut influencé par la peinture de Panselinos et il n'est pas exclu qu'il poursuivit sa formation à ses côtés. Cette estimation est basée sur l'art des fresques de l'église du Christ à Véria dont certains éléments évoquent la peinture du Protaton. Un élément significatif de l'influence de l'art de Panselinos chez Kalliergis, sont les figures de Joseph dans la Nativité du Christ (Fig. 13) et de Syméon dans la Présentation du Christ au Temple (Fig. 15) qui, par l'ampleur du volume du corps, le large drapé fluide, ainsi que par le type du visage, renvoient aux figures correspondantes du Protaton¹¹.

Kalliergis, dans les fresques de l'église du Christ à Véria, ne suit toutefois pas le style de la première phase de la peinture paléologue, telle qu'elle apparut au Protaton ou à l'église de la Vierge Peribleptos à Ohrid. On peut donc supposer que Kalliergis avait, en 1315 à l'église du Christ à Véria, assimilé de manière créatrice les influences qu'il avait reçues et qu'il avait élaboré une personnalité artistique indépendante, avec un style et une inspiration propre.

Le bon état de conservation des fresques et leur remarquable qualité artistique, réservent aux fresques de Kalliergis une place éminente dans la peinture du premier quart du XIV^e siècle. Les scènes, telles que la Résurrection de Lazare, l'Entrée du Christ à Jérusalem, la Crucifixion et autres¹²,

contrairement aux tendances de l'époque, apparaissent dépouillées dans l'ordonnance équilibrée et symétrique des différents éléments de la composition en un ensemble uni qui renvoie à l'art de la période medio-byzantine. De même, les figures apaisées sont finement proportionnées. Le drapé, fluide et flottant permet de souligner la plastique des corps, tandis que les draperies verticales, qui retombent avec une pesanteur monumentale, rappellent les vêtements des statues de l'antiquité classique¹³. Les visages sereins (Fig. 17, 21), rendus avec des tons de couleurs chaudes et un discret recours au trait, expriment une certaine mélancolie ou une passion retenue. Ce caractère pictural du rendu des visages¹⁴, élément dominant dans l'œuvre de Kalliergis, coexiste avec des tendances similaires, de moindre ampleur, dans des monuments antérieurs à l'église du Christ, tels que la Vierge Ljeviška (1307-1313) à Prizren en Serbie médiévale¹⁵. Parallèlement, cette technique, de caractère pictural, différencie Kalliergis de ses contemporains, tels que Michel Astrapas et Eftychios à Studenica, à Staro Nagoričino en Serbie médiévale, et autres.

Un autre élément de la personnalité artistique de Kalliergis est l'utilisation de couleurs lumineuses dans le rendu des vêtements, en associations harmonieuses, par de légers dégradés sans intensités chromatiques¹⁶.

¹¹ G. Millet, *Monuments de l'Athos. Les peintures*, Paris 1927, pl. 10.1-2. Tsigaridas, «Manuel Panselinos» op. cit. (n. 2), fig. 4, 5. Pelekanides, *Kalliergis*, pl. 16, 17.

¹² Pelekanides, *Kalliergis*, 37-43, 64-66, pl. ΣΤ', Ζ', Θ'.

¹³ Op.cit., pl. Α', ΙΒ', ΙΓ', ΣΤ', 14, 17, 47.

¹⁴ Op.cit., 92, pl. ΙΣΤ', ΙΗ', ΙΘ', 22, 42-46. Mouriki, «Stylistic Trends»,

67-68. A. Tsitouridou, *Η εντομία ζωγραφική του Αγίου Νικολάου Ορφανού, Θεσσαλονίκης. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγειας ζωγραφικής κατά τον πρώτο 14ο αιώνα*, Thessalonique 1978, 208.

¹⁵ O. Panić, G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Belgrade 1975, pl. IX-XIV, XVIII. Mouriki, «Stylistic Trends», 59.

¹⁶ Pelekanides, *Kalliergis*, pl. Α', ΙΒ'-ΙΓ'. Papazotos, *Η Βέροια*, 255.



Fig. 3. L'église des Taxiarches à Thessalonique. L'apôtre Jacob.



Fig. 4. L'église du Christ à Véria. L'apôtre Marc.

Parmi les scènes les plus saisissantes de la peinture de Kalliergis, représentatives de sa très haute qualité artistique, on compte les représentations de la Dormition de la Vierge et de la Descente aux Limbes¹⁷. Dans la Descente aux Limbes (Fig. 11), le dessin sévère de la composition dépouillée, l'organisation symétrique et équilibrée de la scène autour de la figure majestueuse et dominante du Christ, les attitudes posées des figures et l'expression sereine des visages, transforment l'événement historique de la Résurrection en un symbole éternel.

A partir de l'œuvre, signée par Kalliergis dans l'église du Christ à Véria, et après des recherches personnelles à Thessalonique, au Mont Athos et à Véria, nous pensons pouvoir ajouter à l'activité artistique de ce grand peintre les fresques

de l'église des Taxiarches à Thessalonique, ainsi que quatre icônes conservées au Mont Athos et à Ohrid. Nous étayerons également notre affirmation, à savoir que les fresques de l'église Saint-Vlassios à Véria ne s'inscrivent pas dans son activité artistique.

Nous pensons, donc, que les fresques déjà publiées de l'église des Taxiarches à Thessalonique peuvent être attribuées à l'activité artistique de Kalliergis.

Seules ont été conservées sur le fronton est la scène de l'Ascension et sur le fronton ouest la Pentecôte, du décor en fresque d'origine de l'église des Taxiarches qui, à l'époque des Paléologues devait être le catholicon d'un monastère. Xyngopoulos qui publia ces fresques en 1956¹⁸, les rapprocha des fresques de l'église du Prophète Élie à Thessalo-

¹⁷ Pelekanides, *Καλλιέργης*, pl. IB'-II', fig. 35-39, IA'.

¹⁸ A. Xyngopoulos, «Νεώτερα εὑρήματα εἰς τὸν ναὸν τῶν Ταξιαρχῶν

Θεσσαλονίκης», *Μακεδονικά* 3 (1953-1955), 281-289, fig. 1-2.



Fig. 5. L'église des Taxiarches à Thessalonique. L'apôtre Bartholomée.



Fig. 6. L'église du Christ à Véria. L'apôtre Bartholomée.

nique situées entre 1360 et 1380, et la date de la seconde moitié ou du dernier quart du XIV^e siècle. D'autres chercheurs ont proposé plus récemment, sans argumentation particulière, de dater la réalisation du décor de l'église entre 1330 et 1350¹⁹.

Aujourd'hui, notre meilleure connaissance de la production artistique à Thessalonique dans le premier quart et la seconde moitié du XIV^e siècle, nous permet de formuler une nouvelle proposition. Soulignons toutefois que l'étude de ces fresques sont rendues difficile en raison de leur mauvais état de conservation et de leur emplacement en hauteur.

Les fresques de l'église des Taxiarches à Thessalonique doivent donc, à notre avis, être datées des quinze premières années du XIV^e siècle. Elles présentent un lien artistique étroit avec des fresques de cette période, telles que les fresques de la Vierge Ljeviška à Prizren (1307-1313), les fresques de la Vierge Studenica et principalement avec les fresques de Kalliergis dans l'église du Christ à Véria. Dans l'Ascension (Fig. 1), en mauvais état de conservation, la Vierge en prière est représentée au centre, de front, encadrée par deux anges. De part et d'autre de la Vierge, les apôtres sont disposés en ordonnance serrée, tandis que dans la partie

¹⁹ A. Tsitouridou, « La peinture monumentale à Salonique pendant la première moitié du XIV^e siècle », *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^e siècle*, Belgrade 1987, 18, n. 50. M. Panayotidi, « Les tendances de la peinture de Thessalonique en comparaison avec celles de Constantinople comme expression de la situa-

tion politico-économique de ces villes pendant le XIV^e siècle », *Actes du Symposium « Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΔ' αιώνα »*, Athènes 1996, 356. Chr. Mavropoulou-Tsioumi, *Βυζαντινή Θεσσαλονίκη*, Thessalonique 1992, 153.



Fig. 7. L'église de Saint Vlassios à Véria. Vue générale de la partie est de l'église.

supérieure de la représentation, on distingue un fragment du Christ dans une mandorle soutenue par deux anges.

Les figures des apôtres de l'Ascension sont robustes, courtes et ramassées, avec un volume et une largeur du corps impressionnant qui s'élargit encore au niveau de la taille. La draperie se développe en un drape lourd et solide en larges aplats lumineux, unis au volume du corps qu'ils révèlent. La conception et le rendu du dessin des figures des apôtres sont inspirés de monuments de la fin du XIII^e et du début du XIV^e siècle, tels que le Protaton (vers 1290), la chapelle Saint-Euthyme à Thessalonique (1303), l'église du Christ à Véria (1315) et autres²⁰.

D'autre part, les types physiologiques, le mode pictural

dans le rendu du visage, le paysage rocheux qui s'étage en niveaux de caractère cubiste, relie l'Ascension avec des modes artistiques que l'on rencontre principalement dans les décors d'églises des premières quinze années du XIV^e siècle, telles que les fresques de l'église de la Vierge à Prizren (1307-1313), dans le catholicon du monastère de Vatopedi (1312), dans le Christ à Véria (1315) et à Studenica (vers 1315) en Serbie médiévale²¹.

De la Pentecôte (Fig. 2) qui se développe en demi-cercle sur le fronton ouest de l'église, ont été conservés de chaque cote, cinq des six apôtres, les apôtres Pierre et Paul ayant toutefois disparus. Les figures, de haute taille, des apôtres sont disposées suivant une ordonnance classique, avec un

²⁰ Tsigaridas, «Manuel Panselinos», op.cit. (n. 2), pl. 6, 13, 26. T. Gouma-Peterson, «The Frescoes of the Parekklesion of St. Euthymios in Thessaloniki: Patrons, Workshops and Style», *The Twilight of Byzantium*, Princeton University 1989, fig. 6, 7, 13. Tsigaridas, *Oi τοιχογραφίες του παρεκκλησίου* (n. 2), fig. 46, 47, 50, 51. Pelekanidis, *Καλλιέργη*

γης, pl. II'.

²¹ Panić - Babić, *Ljeviška* (n. 15), pl. XII, XIII. Tsigaridas, «Η μνημειακή ζωγραφική», *Τερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση - Τοπορία - Τέχνη*, Mont Athos 1996, fig. 201, 202, 203, 207. G. Babić, *Kraljeva Crkva u Studenici*, Belgrade 1987. Pelekanidis, *Καλλιέργη*, pl. ΣΤ', fig. 46-47.



Fig. 8. L'église de Saint Vlassios à Véria. L'archange Gabriel de l'Annonciation.

drapé fluide de style sévère qui se développe en large aplats lumineux.

Les visages sont rendus de manière picturale avec une carnation verte, une ocre lumineux pour la chair, rehaussée de touches rouges, et éclairée par de larges lumières souples. Cette technique rappelle des modes que l'on retrouve dans la peinture de l'église du Christ à Véria et dans l'église de la Vierge à Prizren. Plus particulièrement, les apôtres de la Pentecôte, Marc, Jacob (Fig. 3), Bartholomé (Fig. 5) et André présentent, au niveau physiologique et stylistique, une étroite relation avec les figures des apôtres ou d'autres saints de l'église du Christ à Véria (Fig. 4 et 6)²². Ce lien est en outre manifeste au niveau des types physiologiques communs qui reproduisent les mêmes caractéristiques portraitistes, caractérisées par une expression sereine, dénuée d'intensité, ainsi que le caractère souple et fortement pictural du rendu du visage et la netteté de la draperie fluide.

Nous pensons donc que les fresques de l'église des Taxiarches de Thessalonique qui présentent une étroite relation artistique avec la peinture de monuments des premières



Fig. 9. L'église du Christ à Véria. L'archange Gabriel de l'Annonciation.

quinze années du XIV^e siècle peuvent être sans conteste datées de cette époque et non de la seconde moitié du XIV^e siècle. De même, l'étroite relation artistique que nous avons relevée entre les fresques de l'église des Taxiarches de Thessalonique et l'église du Christ à Véria, nous donne la possibilité de relier les fresques de l'église à l'activité artistique de Kalliergis. Cette estimation devrait à notre avis être confirmée lorsque ces fresques seront nettoyées, photographiées et étudiées de près.

Les fresques de l'église Saint-Vlassios à Véria ont également été attribuées par certains chercheurs à Georges Kalliergis (Fig. 7, 8, 10, 12, 14, 16 et 18). Il s'agit d'une église à un seul espace, de petites dimensions, qui conserve dans sa

²² Pelekanidis, *Καλλιέργης*, pl. 43, 44, 45, 46. Panić - Babić, *Ljeviška* (n. 15), pl. XII, XIII, XVIII.



Fig. 10. L'église de Saint Vlassios à Véria. La Descente aux Limbes.

partie est des éléments de son décor d'origine²³. Dans le registre supérieur sont conservées cinq scènes du cycle du Do-decaorte, la Nativité, la Présentation du Christ au Temple, la Descente aux Limbes et l'Ascension, tandis que dans les deux registres inférieurs sont représentés des saints en pied dans des médaillons. Dans le registre bas du mur sud, domine la figure de grandes dimensions de saint Vlassios auquel l'église est consacrée.

L'attribution des fresques de l'église de Saint Vlassios à Georges Kalliergis proposée par Mouriki, Chatzidakis, Vojislav Djurić et principalement Papazotos, est en grande partie basée sur des données iconographiques et dans une moindre mesure à partir de critères artistiques. Toutefois, le récent nettoyage partiel des fresques a révélé de nouveaux éléments, qui remettent totalement en question cette estimation.

Mouriki en 1978 estime que les fresques de l'église Saint-Vlassios, d'un point de vue iconographique et stylistique, présentent une étroite relation avec les fresques de Kalliergis de l'église du Christ à Véria²⁴. C'est pour cette raison qu'elle les date de la même période, c'est à dire de 1315 et qu'elle n'exclut pas le fait que les fresques de Saint-Vlassios puissent être l'œuvre de Kalliergis.

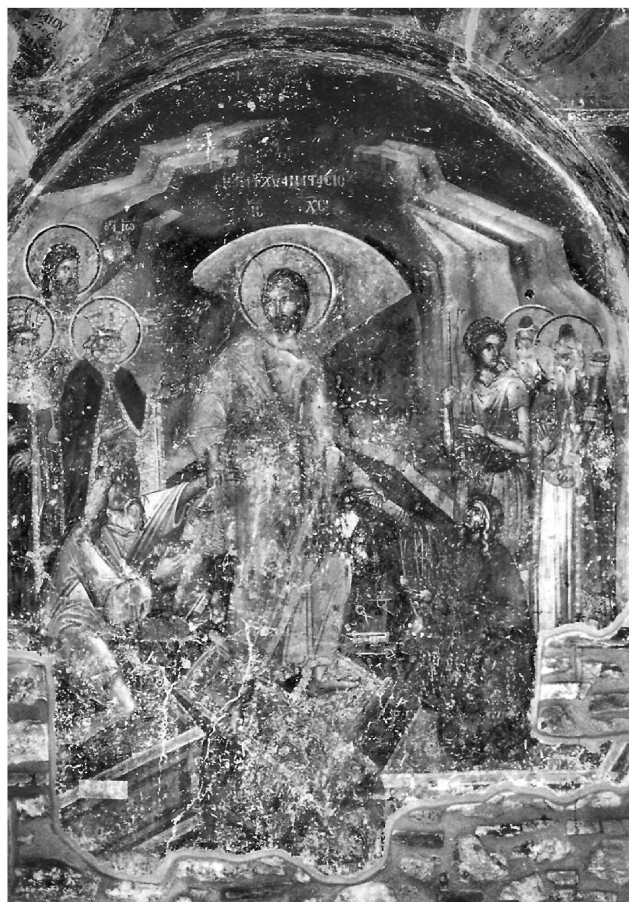


Fig. 11. L'église du Christ à Véria. La Descente aux Limbes (détail).

Chatzidakis en 1982 considère que « les fresques conservées à l'église Saint-Vlassios sont peut-être l'œuvre d'un même atelier » que celles de l'église du Christ à Véria²⁵.

Papazotos en 1994 affirme que « les rapports iconographiques entre les fresques des églises du Christ et de Saint-Vlassios montrent que nous devons considérer les fresques de Saint-Vlassios comme une œuvre de Georges Kalliergis »²⁶. Vojislav Djurić écrit également en 1995 « qu'il n'y a aucun doute que Kalliergis a décoré Saint-Vlassios avec l'aide d'un assistant »²⁷. Il ajoute même que Kalliergis a dû peindre la moitié nord de l'église et son assistant la moitié sud.

²³ Papazotos, *H Béroia*, 174-175, 255-257. E. N. Tsigaridas, «Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Βλασίου Βεροίας και του ναού των Ταξιαρχών Θεσσαλονίκης. Η σχέση τους με τον ζωγράφο Γεώργιο Καλλιέργη», *22ο Συμπόσιο της ΧΑΕ*, Athènes 2002, 109-113.

²⁴ Mouriki, «Stylistic Trends», 68.

²⁵ M. Chatzidakis, «Η τέχνη κατά την ύστερη βυζαντινή εποχή», «Μακεδονία». 4.000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού, Athènes 1982, 347.

²⁶ Papazotos, *H Béroia*, 255-256, pl. 39-41.

²⁷ V. Djurić, «Les étapes stylistiques de la peinture byzantine vers 1300.



Fig. 12. L'église de Saint Vlassios à Véria. Joseph de la Nativité.



Fig. 13. L'église du Christ à Véria. Joseph de la Nativité.

Certaines fresques de Saint-Vlassios présentent en effet une étroite relation iconographique avec les fresques de Georges Kalliergis à l'église du Christ à Véria. Dans la scène de l'Annonciation (Fig. 7, 8 et 9), l'attitude et la gestuelle de l'Ange et de la Vierge se répètent fidèlement, de manière étonnante dans les deux monuments. Il en est de même avec la scène de la Descente aux Limbes (Fig. 10 et 11) ou, aussi bien le dessin iconographique que les détails apparaissent semblables dans les deux monuments.

Au contraire, dans les représentations de la Nativité, la Présentation du Christ au Temple et de l'Ascension, la conception iconographique du thème est complètement différente dans les deux monuments.

Ainsi, la relation iconographique entre le décor des églises du Christ et de Saint-Vlassios est limité à deux des cinq sujets et ne peut donc constituer un élément certain permettant d'identifier les artistes qui ont travaillé au décor de ces deux églises.

De même, le point de vue, exprime par Papazotos en 1994²⁸, à savoir que les fresques de Saint-Vlassios sont, par leurs choix esthétiques, plus proches de l'œuvre du peintre Georges Kalliergis, semble infondé. Nous pensons que le lien entre les deux monuments est plutôt une relation de reproduction d'un original ou, dans le meilleur des cas, l'expression de l'admiration d'un élève pour l'œuvre de son maître qu'il reproduit ou imite fidèlement.

Constantinople, Thessalonique, Serbie», *Congrès International «Βυζαντινή Μακεδονία»* (Thessalonique 1992), Thessalonique 1995, 73, n. 30.

²⁸ Papazotos, *H Bégota*, 256-257.



Fig. 14. L'église de Saint Vlassios à Véria. Syméon de la Présentation du Christ au Temple.

Ainsi, le peintre de Saint-Vlassios, dans la conception et le rendu de la figure, évolue suivant une conception esthétique complètement différente de celle de Kalliergis dans l'église du Christ à Véria. Cette différence n'est pas seulement d'ordre typologique et physiognomique, mais apparaît également au niveau de la qualité de la réalisation.

Plus précisément, la figure de Joseph (Fig. 12 et 13) dans la Nativité de Kalliergis avec un dessin fermé sur lui-même, la largeur et le volume du corps surmonte d'une petite tête qui rappelle la figure de Joseph dans la Nativité du Protaton²⁹, mais se différencie radicalement dans la conception et l'exécution du corps, du visage et du drapé de la figures de Joseph dans la Nativité de Saint-Vlassios. On constate la même chose avec la figure de Syméon (Fig. 14 et 15) dans la Présentation du Christ au Temple. Symeon, dans la même scène réalisée par Kalliergis, dont le type avec le visage charnel et la largeur du volume du corps est directement lié à la figure de Syméon de la Présentation du Christ au Protaton³⁰, constitue une version totalement différente de cette même figure dans l'église de Saint Vlassios.



Fig. 15. L'église du Christ à Véria. Syméon de la Présentation du Christ au Temple (détail).

De même, la scène de la Descente aux Limbes (Fig. 10 et 11), malgré la similitude du dessin iconographique, présente d'importantes différences artistiques entre les deux monuments, tant au niveau de la structure de la composition que du drapé et du rendu des figures. Ainsi, le Christ, bien que présentant la même attitude et la même gestuelle dans les deux monuments, a perdu à Saint-Vlassios la gravité monumentale et la majesté triomphale de l'original. De même, la figure d'Adam à Saint-Vlassios, dans la conception de son dessin et dans sa réalisation artistique constitue presque une caricature de la figure d'Adam, réalisée par Kalliergis.

On note également d'importantes différences entre les deux monuments ont un niveau prosopographique, technique et expressif. Cela ressort notamment de la comparaison des

²⁹ Millet, *Athos*, pl. 10.1.

³⁰ Pelekanidis, *Καλλιέργης*, pl. Δ'. Tsigaridas, «Manuel Panselinos», op.cit. (n. 2), fig. 4-5.



Fig. 16. L'église de Saint Vlassios à Véria. Saint Athanase.



Fig. 17. L'église du Christ à Véria. Saint Athanase.



Fig. 18. L'église de Saint Vlassios à Véria. Le roi David de la Descente aux Limbes.



Fig. 19. L'église du Christ à Véria. Le roi David de la Descente aux Limbes.



Fig. 20. L'icône de saint Georges du monastère Vatopedi au Mont Athos (détail).

mêmes personnages dans les deux monuments, tels que saint Basile, saint Chrysostome, saint Spyridon, saint Athanase (Fig. 16 et 17) et d'autres³¹. La confrontation aussi des deux monuments avec la figure de David (Fig. 18 et 19) révèle sans conteste que les fresques de Saint-Vlassios ne constituent pas une œuvre originale de Kalliergis, mais appartiennent à l'activité d'un peintre local et de son atelier, inspiré par la peinture de Kalliergis à l'église du Christ à Véria, sans toutefois reproduire la même qualité et la même inspiration dans l'expression que l'original.

L'exécution du décor de l'église Saint-Vlassios qui suppose l'existence préalable des fresques du Christ de Véria, doit



Fig. 21. Saint Georges de l'église du Christ à Véria (détail).

être datée après 1315, vraisemblablement entre 1320 et 1330. On note également une différenciation artistique dans les fresques de Saint-Vlassios au niveau des figures des archanges de l'abside, due à la participation de deux artistes à la réalisation du programme iconographique de l'église, comme l'a noté Djurić en 1995³².

Papazotos a attribué à l'activité artistique de Kalliergis, une icône portative de la Vierge Hodigitria, provenant de l'église du Christ et conservée au musée de Véria³³. Nous pouvons lui attribuer aujourd'hui quatre autres icônes, dont le trois sont conservées au monastère de Vatopedi et l'autre à Ohrid³⁴.

J'ai daté du début du XIV^e siècle, et plus précisément entre

³¹ Pelekanidis, *Kalliergis*, pl. ΙΣΤ', 68, 70.

³² Djurić, «Les étapes stylistiques», op.cit., 73, n. 30.

³³ Papazotos, «Εικόνα Παναγίας Οδηγήτριας», op.cit. (n. 9), 167-174. Papazotos, *Εικόνες*, fig. 21.

³⁴ Les icônes de Vatopedi attribuées, à mon avis, au peintre Kalliergis

sont les suivantes: Saint Georges, archange Gabriel et Panaghia Hodegetria, voir E. N. Tsigaridas, «Φορητές εικόνες», *Μονή Βατοπεδίου* (n. 21), fig. 317, 319, 320. E. N. Tsigaridas, K. Loverdou-Tsigaridas, *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις*, Mont Athos 2006, 107-117, fig. 74-84, 86.



Fig. 22. Icône bilatérale d'Ohrid. La Vierge Psychôsostría.

1310 et 1320, l'icône de saint Georges que j'ai publié en 1995, et je l'ai attribuée à un atelier de Thessalonique³⁵. Je voudrais préciser aujourd'hui qu'il me paraît possible de l'attribuer à Kalliergis lui-même.

Saint Georges est représenté en pied (Fig. 20), presque de manière frontale avec un léger *contraposto* du corps, revêtu d'un vêtement militaire, suivant la tradition paléologue. Sur le plan typologique, l'impressionnante figure de saint Georges par sa pose, le *contraposto* du corps, les vêtements et notamment la chlamyde, agitée par le vent, qui enveloppe la figure, et occupe le fond de l'icône, est directement liée aux saints militaires des ateliers artistiques de Thessalonique de la fin du XIII^e et du premier quart du XIV^e



Fig. 23. Icône bilatérale d'Ohrid. L'Annonciation.

siècle, tels que les saints militaires de l'église du Protaton (vers 1290), de la chapelle Saint-Euthyme à Thessalonique (1303), de l'église du Christ à Véria (1315), de Saint-Nicolas Orphanos à Thessalonique (1315-1320), du catholicon du monastère de Chilandar (1321-1322) et autres³⁶.

Le type figuratif de saint Georges avec son visage ovale, les larges sourcils en arc, les yeux en amande, le nez fin et allongé, les lèvres carmin et les cheveux boucles qui couronnent la tête, tire son origine de la figure de saint Georges au Protaton³⁷. Au niveau prosopographique et technique, le saint est toutefois lié plus étroitement avec la figure de saint Georges de l'église du Christ à Véria, œuvre du peintre Kalliergis (Fig. 21).

³⁵ Tsigaridas, «Φορητές εικόνες», *Μονή Βατοπαιδίου* (n. 21), 377-379, pl. 319. Tsigaridas, Loverdou-Tsigaridas, op.cit., 107, 117, fig. 74-84, 86.

³⁶ Tsigaridas, «Manuel Panselinos», op.cit. (n. 2), fig. 47, 149. Tsitouridou, «La peinture monumentale», op.cit. (n. 19), pl. 91. E. N. Tsigari-

das, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Thessalonique 1999, fig. 12.

³⁷ Tsigaridas, «Manuel Panselinos», op.cit. (n. 2), fig. 54-55.

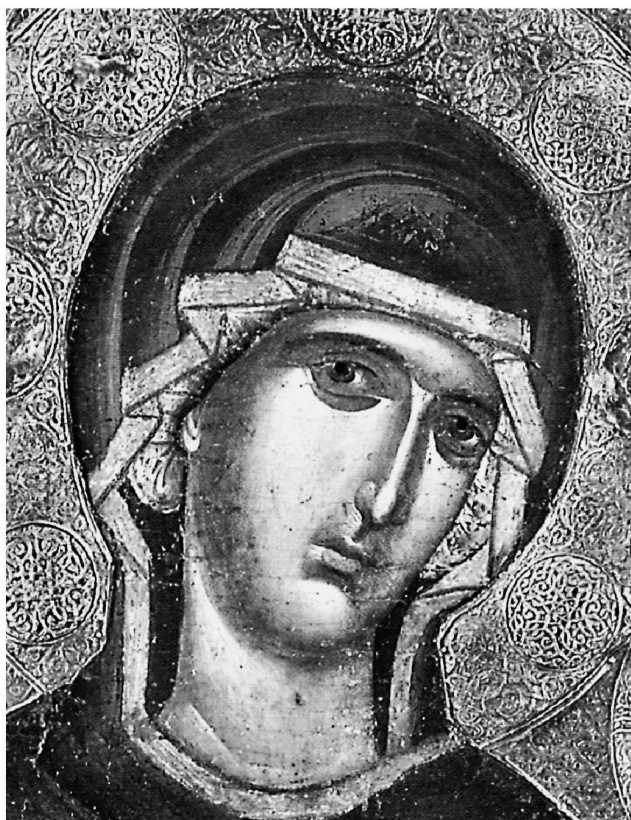


Fig. 24. Icône bilatérale d'Ohrid. La Vierge Psychôsostris (détail).



Fig. 25. L'église du Christ à Véria. La Vierge avec l'Enfant de l'abside (détail).

Du point de vue technique, notons que la carnation vert-olive, élément dominant sur le visage et qui souligne la profondeur du regard, se lie délicatement à l'ocre de la chair, rehausse de fines taches rouges. Parallèlement de fines touches blanches éclairent discrètement le visage. Le contour rouge délimite les narines et le menton, tandis que le carmin qui éclair les lèvres et les yeux, anime le visage. Georges Kalliergis utilise une technique semblable dans le rendu du visage dans la fresque de la même figure à l'église du Christ à Véria.

La parenté physionomique, typologique et technique entre l'icône de saint Georges et la fresque de saint Georges à l'église du Christ à Véria, en liaison avec la haute qualité ar-

tistique de l'œuvre et l'aspect sévère de la figure, font dater cette icône du début du XIV^e siècle, vraisemblablement entre 1310 et 1315 et l'inscrivent, à notre avis, dans l'activité artistique de l'atelier de Georges Kalliergis.

Nous attribuons enfin à l'activité de Kalliergis une icône bilatérale d'Ohrid, dont la face principale représente la Vierge Psychosôstris (Salvatrice des âmes) et sur l'autre face l'Annonciation (Fig. 22 et 23).

Cette icône est le pendant d'une autre icône bilatérale représentant d'une côté le Christ Psychosôstis (Sauveur des âmes) et de l'autre la Crucifixion. Datée du début du XIV^e siècle, elle a fait l'objet de plusieurs publications³⁸.

Bien que la possibilité d'établir des comparaisons avec des

³⁸ V. Djurić, *Ikônes de Jugoslavie*, Belgrade 1961, 91-93, pl. XVII-XXI, (avec bibliographie). A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Âge*, Venise 1975, 38-39. K. Weizmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojčić, *Icones. Sinaï, Grèce, Bulgarie, Yougoslavie*, Paris-Grenoble 1966, 159-165. S. Radojčić, *Ikônes de Serbie et*

de Macédoine, Zagreb 1962, IX-X et 18-23. K. Balabanov, *Ikônes de Macédoine*, Skopje 1969, XLV, pl. 24, 26-27. *Trésors médiévaux de la République de Macédoine*, cat. de exp., Paris 1999, n° 26, p. 76-77 ou toute la bibliographie antérieure.



Fig. 26. Icône bilatérale d'Ohrid. L'archange de l'Annonciation (détail, v. Fig. 23).



Fig. 27. L'église du Christ à Véria. L'archange de l'Annonciation (détail, v. Fig. 9).

thèmes semblables de Kalliergis, en mauvais état de conservation, soit limitée, la Vierge par la typologie de son visage, ses caractéristiques physiologiques et son expression sereine, est très proche de la fresque de la Vierge de l'abside de l'église du Christ à Véria (Fig. 24 et 25). Il en est de même avec le Christ de l'icône qui, malgré la différence du support et de la technique, paraît constituer une reproduction de trois-quarts du Christ frontal de la fresque de la Vierge à l'église du Christ.

Le lien avec la peinture de Kalliergis apparaît plus étroitement dans la scène de l'Annonciation de l'icône bilatérale. L'ange (Fig. 23), par son mouvement vif qui se prolonge en un geste de bénédiction, l'ampleur du volume du corps, la largeur du drapé, comme moule, constitue une reproduction de l'ange de la fresque de l'Annonciation réalisée par Kalliergis dans l'église du Christ à Véria (Fig. 9). Le type

aussi du visage, aux fines caractéristiques physiologiques et au rendu délicat de la chair est semblable à celui du visage de l'ange de l'Annonciation (Fig. 26 et 27) de l'église du Christ à Véria.

Vojislav Djurić, à partir d'éléments historiques liés à la donation du monastère de la Vierge Psychosôstria à Constantinople par Andronic II Paléologue à l'archevêque d'Ohrid, Grégoire, suppose que l'icône bilatérale avec la Vierge Psychosôstria a été réalisée à Constantinople et constitue également un cadeau de l'empereur à l'archevêque, en souvenir de la donation du monastère³⁹.

Toutefois, les éléments iconographiques, typologiques et stylistiques amènent à attribuer l'icône bilatérale d'Ohrid, chef-d'œuvre de l'art byzantin, à l'activité artistique de Georges Kalliergis. Il est très probable que l'archevêque d'Ohrid Grégoire, à l'occasion de la donation du monastère

³⁹ L'opinion, exprimé par Djurić, op.cit, 91-93, à été accepté par Ra-

dojčić, Balabanov et d'autres chercheurs (voir n. 38).

de la Vierge Psychosôstria, ait commande les icônes ont un atelier de Thessalonique⁴⁰. Nous savons en outre que d'autres icônes, conservées à Ohrid, sont l'œuvre d'ateliers de Thessalonique, comme celles qui sont attribuées à Michel Astrapas et Eftychios⁴¹.

Dans notre communication, nous nous sommes intéressés à l'activité artistique d'un artiste éponyme de Thessalonique, Georges Kalliergis, dont l'œuvre rayonne dans l'art de l'époque d'Andronic II Paléologue. A partir des éléments fournis par la recherche scientifique récente, nous pouvons compléter l'image que nous avons de la personnalité artistique de Georges Kalliergis.

Cet artiste appartient à la génération suivant celle de Panse-
linos et il est très probable qu'il a été formé dans l'entourage artistique proche de ce grand artiste ou tout au moins qu'il ait été influencé par son art.

Le style classique et la haute qualité de la peinture de Kalliergis, ainsi que la datation précise de ces fresques en 1315, font de cette œuvre de l'église du Christ à Véria, un monu-

ment clé pour l'étude de la peinture du premier quart du XIV^e siècle et révèlent cet artiste comme un des plus grands peintres de son époque.

À partir de l'œuvre signée de Kalliergis à Véria et de recherches personnelles à Thessalonique, au Mont Athos et à Véria, nous nous sommes efforcés aujourd'hui de clarifier et d'élargir l'image de l'activité artistique de ce peintre. Nous avons développé le point de vue que les fresques de Saint-Vlassios à Véria ne sont pas une œuvre authentique de Kalliergis, comme cela a été affirmé, mais l'œuvre d'un peintre local, influencé par la peinture de Kalliergis. Nous avons ajouté à l'activité artistique de Kalliergis et de son atelier deux icônes portatives et les fresques de l'église des Taxiarches à Thessalonique. Plus précisément, la datation des fresques des Taxiarches dans les quinze premières années et non dans le troisième quart du XIV^e siècle peut, à notre avis, être considérée comme certaine. Notre proposition est renforcée par le fait que récemment la construction de l'église est datée aussi entre 1310 et 1320⁴².

⁴⁰ Récemment Loverdou-Tsigarida a exprimé l'opinion que le revêtement d'icône est aussi originaire d'un atelier de Thessalonique, K. Loverdou-Tsigarida, «Αργυρές επενδύσεις εικόνων από τη Θεσσαλονίκη του 14ου αιώνα», *ΔΧΑΕ ΚΣΤ'* (2005), 263-271.

⁴¹ Il s'agit des cinq icônes où sont figures Saint Matthieu, La Descente aux Limbes, le Baptême, l'Incrédulité de Thomas et l'Ascension, voir

Miljković-Peppek, *Deloto* (n. 2), pl. CLXXXVIII, CXC-CXCV. Balabanov, op.cit., 7, 11, 14, 17, 20. *Trésors médiévaux*, (n. 38), n^{os} 20, 21, 22, 23.

⁴² G. Velenis, *Ερμηνεία του εξωτερικού διακόσμου στη βυζαντινή αρχιτεκτονική*, Thessalonique 1994, 217, 236. Th. Mantopoulou-Panayotopoulou, «Επανεξέταση του ναού των Ταξιαρχών Θεσσαλονίκης», *25ο Συμπόσιο της ΧΑΕ*, Athènes 2005, 80-81.

Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΑΛΛΙΕΡΓΗ

Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Βλασίου Βεροίας έχουν συνδεθεί με την καλλιτεχνική δραστηριότητα του ζωγράφου από τη Θεσσαλονίκη Γεωργίου Καλλιέργη. Η άποψη αυτή, που υποστηρίχτηκε από την Μουρίκη, τον Χατζηδάκη, τον Djurić και κυρίως από τον Παπαζώτο, βασίστηκε σε εικονογραφικά δεδομένα αλλά και σε καλλιτεχνικά κριτήρια.

Πράγματι, η σκηνή του Ευαγγελισμού και της Εισόδου Καθόδου στον ναό του Αγίου Βλασίου παρουσιάζουν στενή εικονογραφική σχέση με τις αντίστοιχες σκηνές του Γεωργίου Καλλιέργη στον Χριστό Βεροίας. Αντίθετα, στην παράσταση της Γεννήσεως, της Υπαπαντής και της Αναλήψεως η εικονογραφική σύλληψη του θέματος είναι τελείως διαφορετική στα δύο μνημεία.

Έτσι, με βάση τα παραπάνω η εικονογραφική σχέση ανάμεσα στο ναό του Χριστού και του Αγίου Βλασίου είναι περιορισμένη σε δύο από τα πέντε θέματα και συνεπώς δεν μπορεί να αποτελέσει ασφαλές τεκμήριο ταυτότητας των καλλιτεχνών στους δύο αυτούς ναούς.

Επίσης, δεν φαίνεται να ισχύει η άποψη που εκφράστηκε κυρίως από τον Παπαζώτο το 1994, ότι οι τοιχογραφίες του Αγίου Βλασίου είναι ως προς τις αισθητικές επιλογές το πλησιέστερο προς τον ζωγράφο Γεώργιο Καλλιέργη έργο. Έχουμε τη γνώμη ότι η σχέση ανάμεσα στα δύο μνημεία είναι σχέση αντιγράφου προς το πρωτότυπο ή στην καλύτερη των περιπτώσεων έκφραση θαυμασμού ενός μαθητού στο έργο του δασκάλου, το οποίο αντιγράφει ή μιμείται δουλικά.

Έτσι, ο ζωγράφος του Αγίου Βλασίου στη σύλληψη και στην απόδοση της μορφής κινείται με τελείως διαφορετική αισθητική αντίληψη από αυτή του Καλλιέργη στον Χριστό Βεροίας. Η διαφορά αυτή δεν είναι μόνο τυπολογική και φυσιογνωμική, αλλά αποβαίνει και ποιοτική. Έντονες είναι επίσης οι διαφορές ανάμεσα στα δύο μνημεία σε προσωπογραφικό, τεχνικό και εκφραστικό επίπεδο. Τα στοιχεία αυτά δείχνουν αναντίρρηση ότι οι τοιχογραφίες του Αγίου Βλασίου δεν αποτελούν αυθεντικό έργο του Καλλιέργη, αλλά ανήκουν στη δραστηριότητα ενός ντόπιου ζωγράφου και του συνεργείου του, ο οποίος εμπνέεται από τη ζωγραφική του Καλ-

λιέργη στον Χριστό Βεροίας, χωρίς όμως να αποδίδει την ποιότητα και την εκφραστική πνοή του πρωτοτύπου. Μάλιστα, η εκτέλεση της διακοσμήσεως του ναού του Αγίου Βλασίου, που προϋποθέτει την ύπαρξη των τοιχογραφιών του Χριστού Βεροίας, θα πρέπει να τοποθετηθεί μετά το 1315 και ίσως στη δεκαετία 1320-1330.

Αντίθετα, έχουμε τη γνώμη ότι στην καλλιτεχνική δραστηριότητα του Καλλιέργη εντάσσονται οι δημοσιευμένες τοιχογραφίες του ναού των Ταξιαρχών στη Θεσσαλονίκη.

Από την αρχική, μη σωζόμενη τοιχογράφηση του ναού των Ταξιαρχών, διατηρήθηκε στο ανατολικό αέτωμα η Ανάληψη και στο δυτικό η Πεντηκοστή. Ο Ξυγγόπουλος, ο οποίος δημοσίευσε τις τοιχογραφίες το 1956, τις συσχέτισε με τις τοιχογραφίες του Προφήτου Ηλιού Θεσσαλονίκης, που χρονολογούνται στην περίοδο 1360-1380, και τις χρονολόγησε στο δεύτερο μισό ή στο τελευταίο τέταρτο του 14ου αιώνα. Νεότεροι ερευνητές στη δεκαετία 1987-1997, οι οποίοι απλώς αναφέρθηκαν στις τοιχογραφίες του ναού των Ταξιαρχών, έχουν προτείνει, χωρίς αιτιολόγηση, ως χρόνο εκτελέσεως της διακοσμήσεως του ναού τη χρονική περίοδο 1330-1360.

Σήμερα, καθώς έχουμε περισσότερα στοιχεία για την καλλιτεχνική παραγωγή στη Θεσσαλονίκη κατά το πρώτο τέταρτο και το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα, παρά την κακή διατήρηση των τοιχογραφιών του ναού και το μεγάλο ύψος στο οποίο βρίσκονται, μπορούμε να διατυπώσουμε μια νέα πρόταση.

Κατά τη γνώμη μας οι τοιχογραφίες του ναού των Ταξιαρχών στη Θεσσαλονίκη παρουσιάζουν στενό καλλιτεχνικό σύνδεσμο με τις τοιχογραφίες της Παναγίας Ljeviška στο Prizren (1307-1313), τις τοιχογραφίες της Παναγίας Studenica (γύρω στο 1315) και κυρίως με τις τοιχογραφίες του Καλλιέργη στον Χριστό Βεροίας (1315).

Συνεπώς, έχουμε τη γνώμη ότι οι τοιχογραφίες του ναού των Ταξιαρχών στη Θεσσαλονίκη καλλιτεχνικά συνδέονται στενά με τη ζωγραφική μνημείων της πρώτης δεκαετίας του 14ου αιώνα και χρονολογούνται

αναντίρρηση την περίοδο αυτή και όχι στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα, όπως υποστηρίχτηκε. Επίσης, ο στενός καλλιτεχνικός σύνδεσμος, που διαπιστώνουμε ανάμεσα στις τοιχογραφίες του ναού των Ταξιαρχών στη Θεσσαλονίκη και του Χριστού Βεροίας, μας δίνει τη δυνατότητα να εντάξουμε τις τοιχογραφίες του ναού στην καλλιτεχνική δραστηριότητα του Καλλιέργη. Η εκτίμη-

ση αυτή πιστεύω ότι θα επιβεβαιωθεί, όταν οι τοιχογραφίες συντηρηθούν και μελετηθούν από κοντά.

Στην καλλιτεχνική δραστηριότητα του Γεωργίου Καλλιέργη αποδίδουμε επίσης τέσσερις φορητές εικόνες, από τις οποίες τρεις σώζονται στη μονή Βατοπεδίου στο Άγιον Όρος και μία στην Αχρίδα.