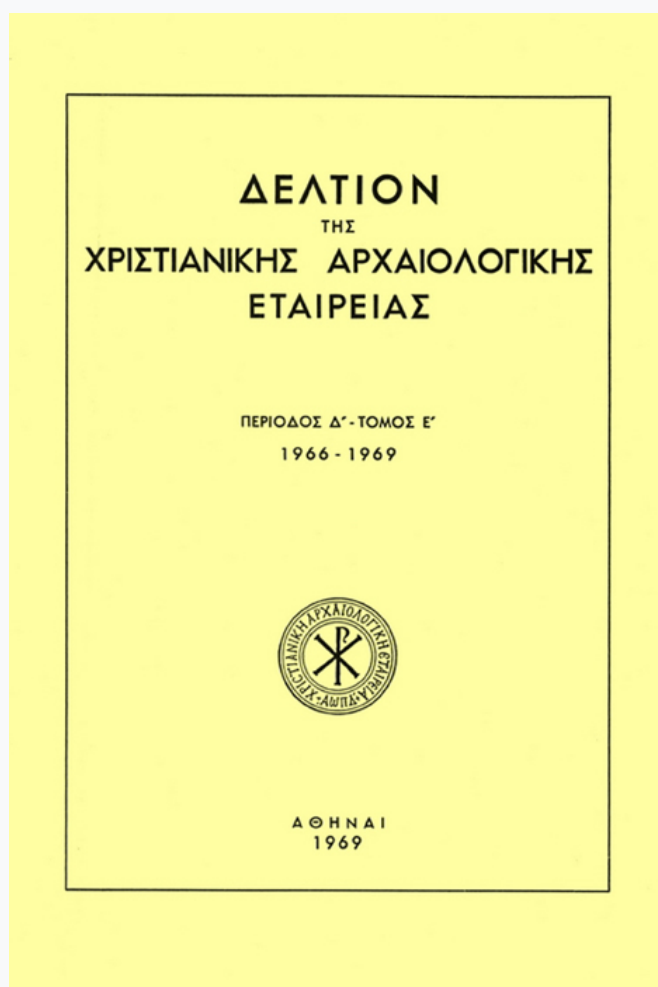


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 5 (1969)

Δελτίον ΧΑΕ 5 (1969), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Δημητρίου Ευαγγελίδη (1888-1959)



Η Μακεδονική Σχολή και η λεγόμενη Σχολή Μιλούτιν (πίν. 1-21)

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

doi: [10.12681/dchae.782](https://doi.org/10.12681/dchae.782)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΩΤΗΡΙΟΥ Μ. (1969). Η Μακεδονική Σχολή και η λεγόμενη Σχολή Μιλούτιν (πίν. 1-21). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 5, 1-30. <https://doi.org/10.12681/dchae.782>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η Μακεδονική Σχολή και η λεγόμενη Σχολή  
Μιλούτιν (πίν. 1-21)

Μαρία ΣΩΤΗΡΙΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 5 (1969), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του  
Δημητρίου Ευαγγελίδη (1888-1959) • Σελ. 1 - 30

ΑΘΗΝΑ 1969

## Η ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΙ Η ΛΕΓΟΜΕΝΗ ΣΧΟΛΗ ΜΙΛΟΥΤΙΝ

( ΠΙΝ. 1 - 21 ) \*

Στά έργα της πρώτης γενιάς των καλλιτεχνών μετά την ανάκτηση της Κωνσταντινουπόλεως από τους Φράγκους ( 1261 ) βρίσκει ή μνημειώδης τέχνη της Πρωτευούσης μεγαλειώδη αναβάπτιση του έλληνικού πνεύματος, που όρμητικά προώθησε την κλασσικίζουσα τέχνη των Κομνηνών και σέ συνέχεια την κλασσική των χρόνων της φραγκοκρατίας. Οί τοιχογραφίες της Σοποτσάνης<sup>1</sup>, της 'Αγ. Σοφίας Τραπεζούντος<sup>1α</sup> και τὰ λίγα λείψανα στο παρεκκλήσιο του Πύργου της Μεταμορφώσεως της Μονής Χιλανδαρίου του 'Αγίου Όρους<sup>2</sup> είναι τὰ κυριότερα δείγματα της τέχνης αυτής.

Στη δεύτερη γενιά ( 1290 - 1320 ), στά χρόνια του ούμανιστου και προ-στάτου των τεχνών 'Ανδρονίκου Β' Παλαιολόγου, ή τέχνη παγιώνεται και δημιουργείται τὸ νέο παλαιολόγειο στύλ, ή καθ' αὐτὸ παλαιολόγεια ἀναγέννηση.

Στενά συντονιζομένη ή παλαιολόγεια τέχνη με την πνευματική άνθηση και τις ούμανιστικές τάσεις της σύγχρονης παιδείας και φιλολογίας, παρουσιάζει κοινὰ χαρακτηριστικά, σέ κύρια σημεῖα του πλουτισθέντος εἰκονογραφικοῦ προγράμματος, της εἰκονογραφίας και των καλλιτεχνικῶν μορφῶν, ἀλλὰ και σημαντικές διαφορές στα κατά τόπους κέντρα, όπου ἀναπτύσσονται ἐργαστήρια και σχολές, με ιδιαίτερες ἀποχρώσεις, και διακρίνονται προσωπικότητες καλλιτεχνῶν με ιδιαίτερες ἀτομικές ἱκανότητες.

Στά πλαίσια της ἀκμῆς αὐτῆς της παλαιολόγειας τέχνης, που κύριο δημιουργικό της κέντρο είναι ή Κωνσταντινούπολη, ή Μακεδονική

---

\* Οί φωτογραφίες των πινάκων 2, 4, 6, 8, 12 και 14 μου παραχωρήθηκαν εὐγενῶς ἀπὸ τὸν Π. Μυλωνᾶν, οί 11 και 13 ἀπὸ τὸν D. Djurić και ή 16 ἀπὸ τὸν 'Α. Ξυγγόπουλον, τοὺς ὁποίους εὐχαριστῶ θερμά. 'Η ἄδεια γιὰ τή φωτογράφιση των πινάκων 18, 20 και 21 μου ἐδόθη ἀπὸ τὴν 'Εφορεία Βυζαντινῶν 'Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης. Οί φωτογραφίες των πινάκων 17 και 19 εἶναι ἀντίγραφα ἀπὸ τὸ βιβλίο των R. Hamann - Mac Lean και H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, και οί ὑπόλοιπες ἀπὸ τὰ Λευκώματα των G. Millet, *Monuments de l'Athos* και G. Millet - A. Frolov, *La Peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, Fasc. III.

1. Βλ. κατ' ἐξοχήν V. Djurić, Sopoćani, Belgrad 1963, με ἐγχρώμους πίνακες.

1α. David Talbot Rice, *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968.

2. V. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, εις Actes du XII<sup>e</sup> Congrès d'Études byzantines ( Ochride 1961 ) Beograd 1964, σ. 59 κ.έ. βλ. ἰδιαιτέρως σ. 63 - 65 εἰκ. 2 - 5.

Σχολή κατέχει σημαντική θέση, με τὸ πλῆθος καὶ τὴ σημασία τῶν μνημείων της. Μολονότι πολλὰ μνημεῖα τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς ἤρθαν στὸ φῶς τῆς δημοσιότητας ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ πρῶτος ὁ Millet<sup>3</sup>, στηριζόμενος κυρίως σὲ εἰκονογραφικὰ δεδομένα, ξεχώρισε τὴν Μακεδονικὴ Σχολὴ ἀπὸ τὸν Μυστρά, βρίσκεται αὐτὴ ἀκόμα σὲ στάδιο ρευστότητας, χωρὶς νὰ γίνεται καὶ γενικὰ παραδεκτὴ<sup>4</sup>.

Ἀκαθόριστη εἶναι ἡ γεωγραφικὴ της ἑκταση, τὰ μνημεῖα, οἱ εἰκονογραφικὲς ἰδιομορφίες, τὰ δημιουργικὰ κέντρα καὶ ἡ ἀκτινοβολία τους, ἡ ποιοτικὴ ἀξιολόγηση καὶ τέλος ἡ προσωπικότητα τῶν καλλιτεχνῶν.

Διαφορὲς γνώμων ἀπὸ ἔλλειψη ἀκριβολόγου συγκριτικῆς μεθόδου, προκαταλήψεις ἐθνικοῦ εἶδους, ἐπαναλήψεις λανθασμένων ἀπόψεων δυσκολεύουν τὴν ἀντικειμενικὴ ἔρευνα. Τελευταῖα ὑποστηρίζεται ἐντονώτερα ἡ ἄποψη, ὅτι τὰ σερβικὰ μνημεῖα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ἀποτελοῦν μιὰ ἰδιαίτερη σχολή, τὴν λεγόμενη «Σχολὴ Μιλούτιν» τοῦ περιλαμβάνει καὶ τὸ Ἅγιον Ὅρος καὶ ἔχει ἀκαθόριστες σχέσεις μετὰ τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὴν Θεσσαλονίκη.

Ὅ,τι κυρίως θὰ ἀποτελέσει τὴ θέση τῆς προκαταρκτικῆς αὐτῆς μελέτης εἶναι, πρῶτον νὰ ὑποστηριχθῇ ἡ ὑπαρξὴ μιᾶς ἐνιαίας Μακεδονικῆς Σχολῆς καὶ δεύτερον νὰ ἐξακριβωθοῦν τὰ δημιουργικὰ της κέντρα, οἱ δανεισμοὶ καὶ ἐξαρτήσεις, μετὰ τὰ εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ δεδομένα καὶ τὴν ποιοτικὴ στάθμη τῆς τέχνης.

Ἡ Μακεδονικὴ Σχολὴ ἀπλώνεται στὶς χῶρες τῆς ἐλληνικῆς καὶ σερβικῆς Μακεδονίας. Οἱ ναοὶ τῆς Σερβίας βρίσκονται κυρίως στὶς βυζαντινὲς χῶρες τῆς Β. Μακεδονίας, ποὺ παραχωρήθηκαν στὸν Κράλη τῶν Σέρβων Μιλούτιν τὸ 1299, μετὰ ἀπὸ τὸ γάμο του μετὰ τὴ βυζαντινὴ πριγκίπισσα Σιμωνίδα, καὶ εἶναι σχεδὸν ὅλοι ἰδρύματα τοῦ ἰδίου τοῦ Μιλούτιν. Στὴν Ἑλλάδα συγκεντρώνονται κυρίως στὴ Θεσσαλονίκη καὶ τὴν περιοχὴ της, καθὼς καὶ στὸ Ἅγιον Ὅρος.

Οἱ ναοὶ τῆς Σερβίας, ποὺ οἱ τοιχογραφίες τους ἀπὸ ἐπιγραφὰς ἢ εἰκονογραφικὰς, στυλιστικὰς καὶ ἄλλες ἐνδείξεις ἀνήκουν στὴ Μακεδονικὴ Σχολή, χρονολογούμενες στὴν ἐποχὴ τῆς ἀκμῆς τῆς παλαιολόγειας τέχνης εἶναι κατὰ χρονολογικὴ σειρὰ οἱ ἑξῆς :

3. G. Millet, *Art byzantin*, εἰς *Histoire de l'Art*, publiée sous la direction de A. Michel, III, 2 Paris 1909, σ. 954, καὶ *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*, Paris 1916, σ. 630 κ.έ.

4. Ὁ Lasarev δέχεται ἰδιαίτερες Σχολὰς στὴ Θεσσαλονίκη, τὸν Ἅθω, τὴ Σερβία, τὴ Βουλγαρία, παράλληλες μετὰ τὶς Σχολὰς τῆς Ρωσίας, Ἀρμενίας, Γεωργίας (V. L a s a r e v, *Storia della Pittura Bizantina*, Torino 1967, σ. 357). Ὁ Demus μετὰ δισταγμὸ διακρίνει μιὰ ἰδιάζουσα μορφή τοῦ παλαιολογείου στυλ στὰ συγγενῆ μνημεῖα Ἐχρίδος - Θεσσαλονίκης - Ἅθω (O. D e m u s, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, εἰς *Berichte zum XI. Intern. Byzantinisten - Kongress*, München 1958, σ. 30, σημ. 141 ).



Περίβλεπτος (Ἅγιος Κλήμης) Ἀχρίδος (1294 - 95), Ἀγ. Ἀχίλλειος Ἀρίλιε (1296), Ljeviška Bogorodica Πρισρένης (1306 - 07), Ἀγ. Νικήτας κοντά στὰ Σκόπια (1307), ναὸς Σωτῆρος Ζίτσας (1307 - 15), Ἀγ. Ἰωακείμ καὶ Ἄννα Στουδένιτσας (1313 - 14), Ἀγ. Γεώργιος Ναγκορίτσινο (1313 - 18) καὶ ναὸς Θεοτόκου Γκρατσάνιτσας (1321)<sup>5</sup>. Οἱ ναοὶ αὐτοὶ διασώζουν, καλὰ διατηρημένες, μεγάλο μέρος τῶν τοιχογραφιῶν, οἱ ὁποῖες ἔχουν ἐπανειλημμένως δημοσιευθῇ<sup>6</sup>.

Στὶς ἑλληνικὲς χῶρες, ναοὶ μὲ τοιχογραφίες τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς τῆς ἰδίας ἐποχῆς ὑπάρχουν οἱ ἑξῆς: στὴ Θεσσαλονίκη, ὁ Ἀγ. Εὐθύμιος, παρεκκλήσιο Ἀγ. Δημητρίου (1303), οἱ Ἀγ. Ἀπόστολοι (μετὰ τὸ 1315)<sup>7</sup>, ὁ Ἀγ. Νικόλαος Ὁρφανός, ἡ Ἀγ. Αἰκατερίνη, ὁ Ἀγ. Παντελεήμων καὶ ὁ Προφήτης Ἡλίας: οἱ τρεῖς τελευταῖοι ναοὶ διατηροῦν μόνον τμήματα τῶν τοιχογραφιῶν. Στὴ Βέροια ὁ «Ἅγιος Χριστὸς» (1315) καὶ ὁ Ἀγ. Βλάσιος, ὁ Ἀγ. Γεώργιος Ὁμορφοκκλησιᾶς κοντὰ στὴν Καστοριά καὶ ἡ Ὁλυμπιώτισσα (1302) στὴν Ἐλασσῶνα. Στὸ Ἅγιον Ὄρος ἔχουμε τὰ τρία Καθολικά, τοῦ Πρωτάτου (γύρω στὰ 1300), τοῦ Βατοπεδίου (1312), καὶ τοῦ Χιλανδαρίου (μεταξὺ 1299 - 1320) — τὰ δύο τελευταῖα ἐπιζωγραφισμένα — καὶ ἓνα μικρὸ δεῖγμα ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας<sup>8</sup>.

5. Δὲν περιλαμβάνουμε τὶς κατώτερης καὶ καθυστερημένης τέχνης τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Νικολάου κοντὰ στὸ Πρίλεπ (1298).

6. Πλήρη βιβλιογραφία τῶν σερβικῶν μνημείων βλ. εἰς V. Lasarev, *Storia*, σ. 427 - 431.

7. Τὰ μωσαϊκὰ τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων (1312) ἀνήκουν στὸν κύκλο τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

8. Ἀπὸ τὰ μνημεῖα αὐτὰ τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς στὶς ἑλληνικὲς χῶρες δημοσιευμένα ὡς τώρα εἶναι: Οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἀγ. Εὐθυμίου (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἀγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Ἀθῆναι 1952, σ. 215 - 219 πίν. 62 - 69). Τὰ μωσαϊκὰ τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων (Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, σ. 1 - 66 πίν. 1 - 43). Μερικὲς ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων (Α. Χυγγοπούλος, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955, πίν. 2.2, 3.1 - 2, 17, 18.1). Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ (Α. Ξυγγοπούλου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Ἀθῆναι 1964, σ. 11 - 30, εἰκ. 1 - 188 (πρβλ. καὶ T. Velmanis, *Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la décoration monumentale au XIV<sup>e</sup> siècle*, εἰς Cah. Arch. 16, 1966, σ. 146 - 176, εἰκ. 1 - 27). Λίγες ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ «Ἀγίου Χριστοῦ» Βεροίας (C. H. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris 1925, εἰκ. 407, Velmanis, ἔ.α. εἰκ. 23, καὶ Χυγγοπούλος, *Thessalonique*, σ. 28 - 29, πίν. 9.1 - 2, 10.1). Οἱ σωζόμενες τοιχογραφίες ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ Ἀγ. Γεωργίου Ὁμορφοκκλησιᾶς (E. Stikas, *Une église des Paléologues aux environs de Castoria* εἰς Byz. Zeit. 51, 1958, σ. 108, πίν. VI-X). Τρεῖς ἀπὸ τὴν Ὁλυμπιώτισσα Ἐλασσῶνος (Μαρίας Σωτηρίου, Ἡ πρῶμος παλαιολόγειος Ἀναγέν-

Στὸν πλατὺν αὐτὸν κύκλο τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς παρατηροῦνται μερικὲς λεπτομερειακὲς ιδιομορφίες στὴν εἰκονογραφία τῶν εὐαγγελικῶν σκηνῶν, ποὺ τὴν ξεχωρίζουν ἀπὸ τὸν κύκλο τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τοῦ Μυστρᾶ καὶ δίνουν στὴ Μακεδονικὴ Σχολὴ μιὰν ἐνότητα.

Μολονότι μία ἐμπεριστατωμένη διάκριση εἶναι δύσκολη, ἐξ αἰτίας τῶν κενῶν ποὺ ὑπάρχουν στὶς σωζόμενες τοιχογραφίες, καὶ ἀκόμα πρόωρη, ἐφόσον δὲν ἔχουμε πλήρεις ἐκδόσεις τοῦ ὑπάρχοντος ὕλικου, ἐν τούτοις ἐπιχειροῦμε μία πρώτη, ἀτελῆ κατ' ἀνάγκην διαπίστωση μερικῶν ἐνδεικτικῶν περιπτώσεων. Πρέπει ἐπίσης νὰ τονισθῇ, ὅτι τὶς εἰκονογραφικὲς ιδιομορφίες, οἱ ὁποῖες εἶναι κατ' οὐσίαν νεωτερισμοί, δὲν τὶς ἀκολουθοῦν ὅλοι οἱ καλλιτέχνες, μερικοὶ μένουν στοὺς παραδοσιακοὺς τύπους.

Σπάνια ἐντυπωσιακὲς, οἱ λεπτομερειακὲς αὐτὲς ιδιομορφίες, ὀφείλονται σὲ μιὰν ἀναζήτηση φυσικώτερης ἀποδόσεως ἢ σὲ μιὰ προσωπικὴ ἔκφραση πάθους ἢ τονισμοῦ τοῦ περιεχομένου ἢ σὲ μορφολογικοὺς λόγους. Καὶ πάλι ὅμως, ἐξ αἰτίας τῆς μεγάλης προσηλώσεως τῶν βυζαντινῶν στὴν αὐθεντία τῶν παραδοσιακῶν τύπων, οἱ νεωτερισμοὶ αὐτοὶ ἔχουν συχνὰ τὶς ρίζες τους, σὲ μερικοὺς σπανιότερους τύπους τῆς ἀρχαιότερης μεσοβυζαντινῆς τέχνης.

Στὴ σκηνὴ τῆς *Γεννήσεως* τὸ λουτρὸ τοῦ βρέφους, ὅπως εἶναι γνωστό, παριστάνεται σὲ διάφορες παραλλαγές. Συνηθέστερα τὸ βρέφος βρίσκεται γυμνὸ μέσα στὸ λουτρό, ἄλλοτε τὸ κρατεῖ στὰ χέρια τῆς ἡ Σαλώμης. Στὴ δεύτερη αὐτὴ περίπτωσι, στὰ μνημεῖα τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς, ὅπως στὸ Πρωτάτο<sup>9</sup>, στὸν Ἁγ. Εὐθύμιο<sup>10</sup> καὶ στὸν Ἁγ. Νικόλαο Ὁρφανό<sup>11</sup>, μὲ ἐξαίρεση τὸ μωσαϊκὸ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης<sup>12</sup> καὶ τὴν τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τῆς Ἀρίλιε<sup>13</sup>, τὸ βρέφος δὲν παριστάνεται γυμνὸ, ὅπως στὸ Καχριέ<sup>14</sup>, ἀλλὰ τυλιγμένο σὲ σπάργανα. Σὲ ζωντὴ ἐκδήλωσι

---

νησις εἰς τὰς χώρας καὶ νήσους τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα, εἰς ΔΧΑΕ περ. Δ', τ. Δ', (Τιμητικὸς Γ. Σωτηρίου), 1964, πίν. 63. 1 - 2, 64, σ. 271 - 272). Ἐκ τῆς Ἁγ. Ὁρος οἱ τοιχογραφίες Πρωτάτου, Χιλανδαρίου, Βατοπεδίου (G. Millet, *Monuments de l'Athos. Les Peintures*, Album, Paris 1927, πίν. 1 - 24. Ἁγ. Ἐυγγόπουλος, Μανουὴλ Πανσέληνος, Ἀθήναι 1956, σ. 11 - 27, πίν. ἔγχρωμοι 13 ἀπὸ ἀντίγραφα). Καὶ ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἁγ. Νικολάου ἀπὸ τὴν Μονὴν Λαύρας (A. Xynopoulos, *L'activité des peintres macédoniens au Mont-Athos* εἰς *Byz. Zeit.* 52, 1959, σ. 61 - 67, πίν. IX).

9. Millet, *Athos*, πίν. 10.2.

10. Σωτηρίου, Ἁγ. Δημήτριος, πίν. 82.2.

11. Ἐυγγόπουλος, Ἁγ. Νικόλαος Ὁρφανός, πίν. 5.

12. Ἐυγγόπουλος, Ἁγ. Ἀπόστολοι, πίν. 11 καὶ 12.

13. Millet-Frolow III, πίν. 72.3.

14. Underwood, *The Kariye Djami*, New York, N.Y. 1966, τ. 2, πίν. 169.

μητρικής στοργής ή Θεοτόκος φιλεί τὸ βρέφος. Τὸν νεωτερισμὸ αὐτόν, με ἀρχαιότερο παράδειγμα τὸ Πρωτάτο, ἀκολουθεῖ μόνον ἡ Στουδένιτσα<sup>15</sup>.

Στὰ μακεδονικὰ μνημεῖα ἰδιάζει ἀκόμα ὁ διαχωρισμὸς τοῦ τοπίου με κάμπυλες, ποὺ περικλείουν τὰ δευτερεύοντα ἐπεισόδια, ἐξελισσόμενος ἀπὸ μεσοβυζαντινὰ πρότυπα, ὅπως τὰ μωσαϊκὰ τῆς Σικελίας<sup>16</sup>. Τὴ μορφὴ αὐτὴ συναντοῦμε στὸ Πρωτάτο, τὸν Ἅγιο Εὐθύμιο, τὴ Στουδένιτσα, τὸν Ἅγιο Νικήτα<sup>17</sup> καὶ τὸν Ἅγ. Νικόλαο Ὁρφανό. Στὰ μωσαϊκὰ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων<sup>18</sup> τὸ τοπίο ἀκολουθεῖ τὴν ἀπλὴ διάπλαση τοῦ Καχριε<sup>19</sup> καὶ τοῦ Μυστρᾶ<sup>20</sup>.

Στὴ *Βάπτιση* ὁ Χριστὸς σὲ ὅλα σχεδὸν τὰ μακεδονικὰ μνημεῖα φορεῖ περίζωμα, ὅπως στὸ Πρωτάτο, Χιλανδάρι, Βατοπέδι<sup>21</sup>, Ναγκορίτσινο, Στουδένιτσα, Ἅγ. Νικήτα<sup>22</sup>, Ἅγ. Νικόλαο Ὁρφανό<sup>23</sup>. Στὰ μωσαϊκὰ τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων παριστάνεται γυμνός<sup>24</sup>, ὅπως στὸν Μυστρᾶ<sup>25</sup>, σύμφωνα με τὴν ἑλληνιστικὴ παράδοση τῆς Πρωτευούσης.

Στὴν Ὑπαπαντή, ἀντὶ τοῦ παραδοσιακοῦ, αὐστηροῦ συμμετρικοῦ τύπου με τὰ πρόσωπα ἀνὰ δύο, ἀπὸ τὰ δύο μέρη τοῦ Κιβωρίου, ποὺ ἀκολουθεῖ ὁ Μυστρᾶς<sup>26</sup>, ἐπικρατεῖ νέο συνθετικὸ σχῆμα με τὰ τρία πρόσωπα κατὰ παράταξη ἀπέναντι τοῦ Συμῶν, καὶ τὸ Κιβώριο καταργεῖται (Πρωτάτο<sup>27</sup>, Χιλανδάρι<sup>28</sup>, Ναγκορίτσινο<sup>29</sup>, Στουδένιτσα<sup>30</sup>, Ἅγ. Εὐθύμιος<sup>31</sup>). Τὸν παλαιὸ τύπο διατηρεῖ μόνον ὁ Ἅγ. Νικήτας, γιατί προσφέρεται καλύτερα ὁ χῶρος, καθὼς κόβεται στὴ μέση ἀπὸ παράθυρο<sup>32</sup> καὶ ὁ Ἅγ. Νικόλαος Ὁρφανός<sup>33</sup>,

15. Millet-Frolow III, πίν. 62.1.

16. O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London 1948, πίν. 17, 55.

17. Millet-Frolow III, πίν. 36, 1-3.

18. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. Ἀπόστολοι, πίν. 11.

19. Underwood, The Kariye Djami, τ. 2, πίν. 166.

20. Millet, *Monuments Byzantins de Mistra*, Album, Paris 1910, πίν. 95.8 (Βροντόχι), 118.1-2 (Περίβλεπτος), 139.2 (Παντάνασσα).

21. Millet, Athos, πίν. 11.2 (Πρωτάτο), 66.2 (Χιλανδάρι), 82.1 (Βατοπέδι).

22. Millet-Frolow III, πίν. 110.2, 62.2, 52.1.

23. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. Νικόλαος Ὁρφανός, πίν. 17.

24. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. Ἀπόστολοι, πίν. 14, 15.

25. Millet, Mistra, πίν. 67.1 (Μητρόπολις), 118.3 (Περίβλεπτος).

26. Αὐτ. πίν. 66.1 (Μητρόπολις), 117.1 (Περίβλεπτος).

27. Millet, Athos, πίν. 10.3.

28. Αὐτ. πίν. 66.2.

29. Millet-Frolow III, πίν. 82.1.

30. Αὐτ. πίν. 58.1.

31. Σωτηρίου, Ἅγ. Δημήτριος, σ. 215.

32. Millet-Frolow III, πίν. 36.2.

33. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. Νικόλαος Ὁρφανός, πίν. 15.

πού παρουσιάζει γενικότερα στενή σχέση με τὸν Ἁγ. Νικήτα σὲ εἰκονογραφία καὶ τεχνοτροπία.

Στὴν *Μεταμόρφωση*, ἡ ἑλλειπτική δόξα τοῦ Χριστοῦ εἶναι ἀπλή χωρὶς τὰ συμβολικά, ἀκτινωτὰ ρομβοειδῆ σχήματα (Πρωτᾶτο <sup>34</sup>, Στουδένιτσα <sup>35</sup>, Γκρατσάνιτσα <sup>36</sup>, Ἁγ. Νικήτας <sup>37</sup>, Βατοπέδι <sup>38</sup>, Χιλανδάρι <sup>39</sup>, Ἁγ. Νικόλαος Ὁρφανός <sup>40</sup>), πού τὰ συναντοῦμε στὸν Μυστρᾶ <sup>41</sup> καὶ στὰ μωσαϊκὰ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων <sup>42</sup>.

Στὸν *Μυστικὸ Δεῖπνο* ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ μετατίθεται ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ ἀριστερὴ ἄκρη, πού συνεχίζει ὁ Μυστρᾶς <sup>43</sup>, στὸν ἄξονα (Πρωτᾶτο <sup>44</sup>, Βατοπέδι <sup>45</sup>, Χιλανδάρι <sup>46</sup>, Ἁγ. Κλήμης <sup>47</sup>, Ναγκορίτσινο <sup>48</sup>, Πρισρένη <sup>49</sup>, Γκρατσάνιτσα <sup>50</sup>, Ἁγ. Νικόλαος Ὁρφανός <sup>51</sup>). Τὴ θέση τοῦ Χριστοῦ στὸν ἄξονα γνωρίζει ἡ Δύση ἀπὸ τὸν ἐνδέκατο αἰῶνα ἀπὸ πρότυπα συροπαλαιστινικά <sup>52</sup>.

Στὴν εἰς *Ἄδου Κάθοδον* τὸ σπήλαιο τοῦ Ἄδου, μεγαλύτερο καὶ φυσικώτερο, περικλείνει σχεδὸν ὁλόκληρο τὸν Χριστὸ καὶ ἐν μέρει καὶ τὰ ἄλλα πρόσωπα (Πρωτᾶτο <sup>53</sup>, Ἁγ. Νικήτας <sup>54</sup>, Στουδένιτσα <sup>55</sup>, Ἁγ. Νικόλαος

34. Millet, Athos, πίν. 11.3.

35. Millet-Frolow III, πίν. 62.3.

36. R. Hamann-Mac Lean und H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Giessen 1963, εἰκ. 327.

37. Millet-Frolow III, πίν. 52.2.

38. Millet, Athos, πίν. 84.2.

39. Αὐτ. πίν. 67.2.

40. Ευγγουόπουλου, Ἁγ. Νικόλαος Ὁρφανός, πίν. 19.

41. Millet, Mistra, πίν. 119.2 (Περίβλεπτος).

42. Ευγγουόπουλου, Ἁγ. Ἀπόστολοι, πίν. 18.

43. Millet, Mistra, πίν. 67.2 (Μητρόπολις), 103.1 (Βροντόχι), 120.2 (Περίβλεπτος).

44. Millet, Athos, πίν. 26.2.

45. Αὐτ. πίν. 90.1.

46. Αὐτ. πίν. 68.1.

47. D. Cornakov, The Frescoes of the Church of St. Clement at Ochrid. Medieval Art in Yugoslavia, 1964, πίν. 25.

48. Millet-Frolow III, πίν. 83.1-2 καὶ Hamann-Mac Lean καὶ Hallensleben, εἰκ. 280.

49. Αὐτ. εἰκ. 194.

50. Αὐτ. εἰκ. 338.

51. Ευγγουόπουλου, Ἁγ. Νικόλαος Ὁρφανός, εἰκ. 37.

52. Millet, Recherches, σ. 300, 309.

53. Millet, Athos, πίν. 12.4.

54. Millet-Frolow III, πίν. 52.4.

55. Αὐτ. πίν. 63.2.

Ὁρφανός<sup>56</sup>, Ἁγ. Εὐθύμιος<sup>57</sup>). Ἀντίθετα, στήν παλαιολόγια τέχνη τῆς Πρωτευούσης (Καχριέ)<sup>58</sup> ποὺ τὴν ἀκολουθοῦν καὶ τὰ μωσαϊκὰ τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων<sup>59</sup>, τὰ τάρταρα, σύμφωνα μὲ τὸν μεσοβυζαντινὸ τύπο, περιορίζονται στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ, ὅπου συχνὰ παριστάνεται καὶ ἡ προσωποποίηση τοῦ Ἄδου. Ἐπίσης στὰ μακεδονικὰ μνημεῖα προστίθενται ψηλὰ καὶ δύο ἄγγελοι μὲ τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους.

Στὰ *Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου* ἡ πομπή τῶν παρθένων παίρνει κύρια θέση στὸ κέντρο καὶ οἱ γονεῖς ἀκολουθοῦν (Πρωτᾶτο<sup>60</sup>, Βατοπέδι<sup>61</sup>, Χιλανδάρη<sup>62</sup>, Στουδένιτσα<sup>63</sup>), σύμφωνα μὲ ἓνα σπάνιο τύπο, ποὺ συναντᾶται σὲ ἐλεφαντοστοῦν τοῦ Βερολίνου τοῦ 10ου αἰῶνος<sup>64</sup>. Στὴ σχολή τῆς Πρωτευούσης (τὸ Καχριέ<sup>65</sup> καὶ στὸν Μυστρά<sup>66</sup>), συνεχίζεται ἡ μεσοβυζαντινὴ εἰκονογραφία, μὲ τοὺς γονεῖς νὰ παρουσιάζουν τὴν μικρὴ Μαριὰμ στὸν Ἀρχιερέα.

Τέλος στήν *Κοίμηση τῆς Θεοτόκου* οἱ γυναῖκες καὶ παρθένοι, σύντροφοι τῆς Παναγίας, δὲν προκύπτουν ἀπὸ τὰ ὑπερῶα, ἀλλὰ παίρνουν μέρος στὴ συνοδεία, παραπλεύρως τοῦ ὁμίλου τῶν ἀνδρῶν (Πρωτᾶτο<sup>67</sup>, Χιλανδάρη<sup>68</sup>, Βατοπέδι<sup>69</sup>, Ἁγίος Εὐθύμιος<sup>70</sup>, Ἁγίος Νικήτας<sup>71</sup>, Στουδένιτσα<sup>72</sup>, Ναγκορίτσινο)<sup>73</sup>. Σὲ μερικὰ μνημεῖα ἡ Κοίμηση συνδυάζεται μὲ τὸ θέμα τῆς Κηδείας, ἀπὸ τὸν θεομητορικὸ κύκλο, ὁ ὁποῖος εἶναι ἐμπνευσμένος ἀπὸ τὰ Ἀπόκρυφα. Οἱ Ἀπόστολοι σηκώνουν τὴ νεκρικὴ κλίνη καὶ προχωροῦν πρὸς τὸν τάφο (Στουδένιτσα<sup>74</sup>, Ναγκορίτσινο<sup>75</sup>, Γκρα-

56. Ξυγγοπούλου, Ἁγ. Νικόλαος Ὁρφανός, εἰκ. 27 - 28.

57. Σωτηρίου, Ἁγ. Δημήτριος, πίν. 83, β.

58. Underwood, The Kariye Djami, τ. 3, πίν. 343.

59. Ξυγγοπούλου, Ἁγ. Ἀπόστολοι, πίν. 28.

60. Millet, Athos, πίν. 29.1.

61. Αὐτ. πίν. 86.1.

62. Αὐτ. πίν. 74.2.

63. Millet-Frolow III, πίν. 60.2.

64. A. Goldschmidt und K. Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts II, Berlin 1934, σ. 28, πίν. IV, εἰκ. 11.

65. Underwood, The Kariye Djami, τ. 2, πίν. 91.

66. Millet, Mistra, πίν. 74.1 (Μητρόπολις), 88.1 (Ἁγ. Θεόδωροι), 133.4 (Ἁγ. Σοφία).

67. Millet, Athos, πίν. 30 - 31.

68. Αὐτ. πίν. 78.1.

69. Αὐτ. πίν. 85.4.

70. Σωτηρίου, Ἁγ. Δημήτριος, πίν. 93, β.

71. Hamann-MacLean καὶ Hallensleben, εἰκ. 231 - 232.

72. Millet-Frolow III, πίν. 63.3 - 4.

73. Αὐτ. πίν. 99.

74. Hamann-MacLean καὶ Hallensleben, εἰκ. 263.

75. Αὐτ. εἰκ. 285.

τσάνιτσα <sup>76</sup>). Ἡ Κωνσταντινούπολη <sup>77</sup>, ὁ Μυστράς <sup>78</sup>, καὶ ἀπὸ τὰ μακεδονικὰ μνημεῖα τὰ μωσαϊκὰ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων <sup>79</sup>, ἀκολουθοῦν τὴν παραδοσιακὴ εἰκονογραφία ἢ αὐξάνουν μόνο τοὺς ἀγγέλους, σύμφωνα μὲ σπάνιο πρότυπο τοῦ 12<sup>ου</sup> αἰῶνος (Ἁγιοὶ Ἀνάργυροι Καστοριάς <sup>80</sup>). Χαρακτηριστικὸ εἶναι, ὅτι σ' ὅλες αὐτὲς τὶς ἰδιομορφίες τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς πρωτοστατεῖ τὸ Πρωτάτο.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς κοινὲς εἰκονογραφικὲς ἰδιομορφίες, τὴν ὑπαρξὴ ἐνιαίας Μακεδονικῆς Σχολῆς στοὺς ναοὺς τῆς Σερβίας, τοῦ Ἁγίου Ὁρους καὶ τῆς Θεσσαλονίκης μαρτυρεῖ, σὲ γενικώτατη γραμμῇ, καὶ ἡ ἐνότητα τοῦ στυλ. Παρὰ τὶς πολλὰς ἀποχρώσεις καὶ παραλλαγὰς ποὺ ὀφείλονται στὴν προσωπικότητα τῶν καλλιτεχνῶν, τὰ μακεδονικὰ μνημεῖα διέπονται ἀπὸ ἀπτικό, πλαστικὸ χαρακτῆρα τέχνης, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν τέχνη τῆς Πρωτευούσης (κυρίως τοῦ Καχριέ), ποὺ κυριαρχεῖται ἀπὸ ζωγραφικὸ ἰλλουζιονιστικὸ στυλ. Τοῦτο ἰσχύει καὶ γιὰ τὰ μωσαϊκὰ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων.

Στὴ Μακεδονικὴ Σχολὴ τὸ πλάσιμο προσώπων καὶ ἐνδυμάτων γίνεται μὲ πολλοὺς μέσους τόνους, ποὺ δίνουν στρογγυλότητα στὴ φόρμα, σὲ συνδυασμὸ μὲ καθαρότητα σχεδίου, μεγάλες γραμμὲς πτυχῶν, δυνατὰ περιγράμματα καὶ πλατὺ φωτισμό, ὥστε νὰ ἀναδεικνύονται οἱ ἀπτικές ἀξίες καὶ ἐν γένει ὁ ὄγκος καὶ ἡ τρίτη διάσταση. Στὶς τοιχογραφίες τοῦ Καχριέ οἱ μορφὲς πλάθονται μὲ ἄπειρη λεπτότητα μεταβατικῶν τόνων, μαζὶ μὲ ἓνα κατὰ τόπους ἐλεύθερο καὶ ἐμπρεσιονιστικὸ φωτισμό, ποὺ ἀποτελεῖ κύριο στοιχεῖο τῆς φόρμας.

Ὅ,τι ἀκόμη ἐνώνει τὴν τέχνη τῶν τριῶν περιοχῶν τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς: Σερβίας, Ἀθῶ, Θεσσαλονίκης, πέραν ἀπὸ τὶς στενὲς εἰκονογραφικὲς καὶ στυλιστικὲς ὁμοιότητες, εἶναι τὰ πανομοιότυπα ἀντίγραφα σὲ προσωπογραφίες ἁγίων, ἢ σὲ τμήματα σκηνῶν ἢ μὲ — μικρὲς ἀλλαγὰς — καὶ σὲ ὁλόκληρες σκηνές. Οἱ ὁμοιότητες αὐτὲς ἔχουν ἐπανειλημμένως ἐπισημανθῇ καὶ θὰ μπορούσε κανεῖς, ὅσο τὰ μνημεῖα γίνονται γνωστὰ μὲ δημοσιεύσεις, νὰ πολλαπλασιάσῃ τοὺς παραλληλισμούς. Τόσο οἱ ὁμοιότητες ὅσο ἰδίως οἱ πανομοιότυπες ἐπαναλήψεις εἰκονογραφικῶν τύπων προϋποθέτουν ὠρισμένα κέντρα, ὅπου δημιουργοῦνται τὰ πρότυπα, ἢ μετακινούμενες ὁμάδες καλλιτεχνῶν, ἀνάμεσα στὶς περιοχὰς Σερβίας, Θεσσαλονίκης καὶ Ἀθῶ. Ἐτσι ἐγγίζουμε τὸ πρόβλημα τῶν δημιουργικῶν κέντρων καὶ τῆς ἀκτινοβολίας των.

76. Hamann - Mac Lean καὶ Hallensleben εἰκ. 333.

77. Underwood, The Kariye Djami, τ. 2, πίν. 185.

78. Millet, Mistra, πίν. 90.5 (Ἁγ. Θεόδωροι), 116.4 (Περίβλεπτος).

79. Ευγγούλου, Ἁγ. Ἀπόστολοι, πίν. 38.

80. Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά, τ. Α'. Βυζαντινὰ Τοιχογραφία. Πίνακες. Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 14.

Πρώτος ὁ Wulff διαβλέπει στὴ Θεσσαλονίκη κύριο σημεῖο διόδου τοῦ νέου μνημειώδους στυλ στὴ Μακεδονία καὶ παραδέχεται γιὰ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου στυλιστικὴ συγγένεια μὲ τὸ Ναγκορίτσινο καὶ τὴν Γκρατσάνιτσα<sup>81</sup>.

Ὁ G. Millet στὸ μνημειώδες ἔργο του *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile* δίνει μεγάλη θέση στὴ Σερβία, καθὼς μάλιστα ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς Θεσσαλονίκης καὶ τῆς περιοχῆς της δὲν ἦσαν γνωστὲς παρὰ οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Χριστοῦ Βεροίας. Ὑποβιβάζει τὴ σημασία τοῦ Ἀγ. Ὁρους, διότι ἐσφαλμένα εἶχε θεωρήσει τὶς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου κατὰ δύο αἰῶνες μεταγενέστερες τῶν σερβικῶν καὶ τὸν Πανσέληνο ὡς τὸν τελευταῖο ἐκπρόσωπο τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς, ποὺ συνεχίζει τὴν παράδοση τῶν σέρβων ζωγράφων τοῦ 14ου αἰῶνος<sup>82</sup>.

Ὁ Ξυγγόπουλος ἀνέπτυξε τὴν ἄποψη, ὅτι οἱ τοιχογραφίες τῆς Σερβίας καὶ τοῦ Ἀθω ἔχουν τὴν καταγωγὴ τους ἀπὸ τὴν Θεσσαλονίκη, ποὺ εἶναι ἡ πατρίδα τοῦ Πανσελήνου καὶ τοῦ Ἀστραπᾶ<sup>83</sup>.

Τὴν Θεσσαλονίκη, ὡς καταγωγὴ τῆς τέχνης τῶν ζωγράφων Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ καὶ Εὐτυχίου γιὰ τὶς τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου Ἀχρίδος καὶ τοῦ ναοῦ τῆς Ἀρίλιε, ὑποστηρίζουν οἱ Radojčić<sup>84</sup> καὶ Djurić<sup>85</sup>.

Κατὰ τὸν Lasarev ἡ Θεσσαλονίκη τοῦ 14ου αἰῶνος εἶναι σημαντικὸ κέντρο καὶ ἡ τέχνη τῆς Σερβίας ἐθνικὴ καὶ αὐτόνομη ἀλλὰ μὲ ἑλληνες ζωγράφους τῆς Θεσσαλονίκης ἐπὶ κεφαλῆς. Τὶς τοιχογραφίες τῶν ναῶν Πρισρένης, Ἀγ. Νικήτα, Ναγκορίτσινο καὶ Στουδένιτσας τὶς θεωρεῖ ἑξαρτώμενες ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη. Γιὰ τὴ σχέση μὲ τὸν Ἀθω μετριάζει παλαιότερες ἀπόψεις του, ὅτι ἡ Σερβία καθόριζε τὸ στυλ τῶν τοιχογραφιῶν τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰ. τοῦ Ἀγ. Ὁρους<sup>86</sup>, δεχόμενος τώρα, μὲ κάποια ἐπιφύλαξη, ὅτι ἡ Θεσσαλονίκη προμηθεύει τὰ ἐργαστήρια στὸ Ἀγ. Ὅρος καὶ ὅτι πιθανῶς συνεργάζονται σέρβοι ζωγράφοι<sup>87</sup>.

Οἱ Γιουγκοσλάβοι βυζαντινολόγοι Radojčić, Boscović καὶ Miljković-Peprek καθὼς καὶ ὁ γερμανὸς Hallensleben δέχονται ὅτι ἡ τέχνη τῆς Σερβίας στὴν ἀκμὴ της, ὅπως ἀντιπροσωπεύεται κυρίως ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ναγκορίτσινο καὶ τῆς Στουδένιτσας, διαμορφώνεται ἀπὸ τὰ καλλιτεχνικὰ

81. O. Wulff, *Bibliographisch - kritischer Nachtrag zu altchristlichen und byzantinischen Kunst*, Leipzig 1936, σ. 81 - 82.

82. Millet, *Recherches*, σ. 656 κ.έ.

83. Ξυγγόπουλος, *Thessalonique*, σ. 41 κ.έ.

84. S. v. Radojčić, *Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance* εἰς *Jahrb. Oest. Byz. Ges.* 7, 1958, σ. 110 - 111.

85. V. Djurić, *Ikônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, σ. 23.

86. B. Λάζαρεφ, *Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς Ζωγραφικῆς I*, Μόσχα 1947, σ. 240 (ρωσ.).

87. Lasarev, *Storia*, σ. 385.

ρεύματα της Κωνσταντινουπόλεως και ἐπηρεάζει τὴν τέχνη τοῦ Ἁθω, καὶ ἀκόμη ὅτι τὰ ἴδια σερβικὰ συνεργεῖα μὲ τὸν Μιχαήλ Ἀστραπᾶ καὶ Εὐτύχιο ἐπὶ κεφαλῆς ζωγραφίζουν τὰ Καθολικὰ τοῦ Ἁθω: Πρωτᾶτο, Βατοπέδι καὶ Χιλανδάρι<sup>88</sup>.

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ναγκορίτισινο θεωροῦνται ὡς τὸ ἐξοχώτερο ἔργο τοῦ Μιχαήλ Ἀστραπᾶ καὶ Εὐτυχίου, ποὺ ἀνανέωσε τὴν τέχνη τῆς Σερβίας<sup>89</sup> καὶ μεταξὺ αὐτῶν ἐξαίρεται ἰδιαίτερος ἀπὸ τὸν Hallensleben ἡ σειρὰ τῶν Παθῶν<sup>90</sup>. Σύγκριση ὅμως τῶν τοιχογραφιῶν τῶν Παθῶν τοῦ Ναγκορίτισινο μὲ τὶς ἀγιορειτικές, ὀδηγοῦν σὲ διαφορετικές διαπιστώσεις. Παραθέτουμε μιὰ σειρὰ σκηνῶν τῶν Παθῶν τοῦ Ναγκορίτισινο σὲ ἀντιπαροβολὴ μὲ τὶς ἴδιες σκηνές ἀπὸ τὰ τρία Καθολικὰ τοῦ Ἀγ. Ὁρους, γιὰ νὰ πιστοποιηθῇ ἡ πραγματικὴ καλλιτεχνικὴ στάθμη τῶν πρώτων καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, νὰ διαφωτισθοῦν οἱ πραγματικὲς σχέσεις καὶ ἐξαρτήσεις μεταξὺ Σερβίας καὶ Ἁθω.

Ὁ *Μυστικός Δεῖπνος* τοῦ Ναγκορίτισινο (πίν. 1) εἰκονογραφικὰ μιμεῖται, μὲ ἀσήμαντες παραλλαγές, κυρίως τὸ Πρωτᾶτο (πίν. 2). Ἡ μίμηση εἶναι φανερή, ὅχι μόνο στὸ ὅλο συνθετικὸ σχῆμα καὶ τὴν μνημειώδη ἐξαρση τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ καὶ στὶς λεπτομέρειες, ὅπως εἶναι ἡ ἐντελὴς ὁμοία παράσταση τοῦ Χριστοῦ, οἱ στάσεις καὶ τὰ ἐνδύματα τῶν περισσοτέρων μαθητῶν, ἰδίως ἡ χαρακτηριστικὴ τοῦ τελευταίου δεξιὰ στὴν ἄκρη, μὲ ὀλόκληρο τὸ χέρι τυλιγμένο μέσα στὸ ἱμάτιο. Ἡ στάση τοῦ Ἰωάννου, καθὼς ὑψώνει τὸ κεφάλι καὶ φέρνει τὸ χέρι στὸ στήθος εἶναι παρμένη ἀπὸ τὸ Βατοπέδι<sup>91</sup>.

Διαφορὲς ἀπὸ τὸ Πρωτᾶτο ὑπάρχουν, στὴ θέση τοῦ Ἰούδα καὶ στὸ καμπυλωτὸ σχῆμα ποὺ παίρνει, στὸ ἐμπρόσθιο μέρος τὸ ἐλληνιστικὸ ἡμικυκλικὸ τραπέζι. Ὡς πρὸς τὸν Ἰούδα ὁ καλλιτέχνης τοῦ Ναγκορίτισινο ἀπέφυγε τὸν ἐντυπωσιακὸ νεωτερισμὸ τοῦ Πανσελήνου, ποὺ δὲν τὸν ἀκολούθησε καὶ κανένα ἄλλο μακεδονικὸ μνημεῖο νὰ τὸν βάλλῃ πρῶτον, στὸ πλάγι τοῦ

88. S. v. Radojčić, *Mittelalterliche Fresken aus Jugoslawien* (Ausstellungskatalog), München 1954, σ. 5, τοῦ αὐτοῦ, *Majstori starog srpskog slikarstva*, Beograd 1955, σ. 19 κ.έ. Dj. Boscović, εἰς *Bull. de l'Académie Serbe de Sciences XXII*, Nouv. sér. No 6, 1958, σ. 12 σημ. 4, P. Miljković-Pepel, *L'oeuvre des peintres Michel et Eutych*, Skopje 1967, σ. 281-282 (Résumé). H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin*, Giessen 1963, σ. 151.

89. D. Talbot Rice-S. v. Radojčić, *Yugoslavie. Fresques médiévales* (Collection Unesco de l'art Mondial) Paris 1955, σ. 23.

90. H. Hallensleben, *Die Malerschule*, σ. 110 κ.έ. Ἀνώτερα ἀπὸ τὰ Πάθη εἶναι κατὰ τὴν γνώμη μας ὁ κύκλος τῶν Ἑωθινῶν Εὐαγγελίων καὶ κατὰ δεύτερο λόγο ἡ Κοίμησις (Millet-Frolov III, πίν. 95-100). Τὴν ὑπεροχὴ τῶν Παθῶν ποὺ υποστηρίζει ὁ Hallensleben ἀμφισβητεῖ καὶ ὁ H. Belting (Bl. Βιβλιοκρισία εἰς *Kunst-chronik* 21, 1968, σ. 137).

91. Millet, Athos, πίν. 90.1.



Χριστοῦ καὶ ἀπέναντι τοῦ Ἰωάννου, ἀλλὰ τὸν τοποθέτησε στὴ συνηθισμένη παραδοσιακὴ θέση, ἀνάμεσα στοὺς Ἀποστόλους. Ὁ τρόπος ὅμως ποὺ ὁ Ἰούδας ἔχει προστεθῇ ἐμπρὸς ἀπὸ τοὺς δύο μαθητές, χωρὶς νὰ διακόπτεται ἡ σειρά τους καὶ χωρὶς νὰ ὑπάρχει χῶρος, καθὼς καὶ τὸ ἀνόργανο στὶς χειρονομίες καὶ τὸ συνονθύλευμα στὶς πτυχώσεις, ποὺ δημιουργεῖται πίσω του, δείχνει τὴν ἀνικανότητα τοῦ καλλιτέχνη νὰ προσαρμοσθῇ σὲ μία ἀλλαγὴ τοῦ προτύπου του. Ἐπίσης τὸ τραπέζι, μὲ τὴν ἀλλαγὴ τῆς ὀριζοντίας προσόψεως σὲ καμπύλη, παίρνει ἔντονη σχηματικότητα ποὺ βρίσκεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς ρεαλιστικὲς λεπτομέρειες τῶν διαφόρων σκευῶν καὶ ἐν γένει τὸν ρεαλισμὸ τῶν Ἀποστόλων. Χονδροειδῶς σχηματικὸ εἶναι καὶ τὸ περίγραμμα τῆς καμπύλης. Ἡ βαθεῖα αὐτὴ γραμμὴ ὑπάρχει καὶ στὸν Μ. Δεῖπνο τοῦ Πρωτάτου καὶ τοῦ Βατοπεδίου, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι, ἐκεῖ δίνει τὴν ἐντύπωση σκιᾶς τῆς ἐξέχουσας παρυφῆς ποὺ πλαισιώνει τὸ τραπέζι.

Τὸ ψηλὸ ἀρχιτεκτόνημα στὸ Ναγκορίτσινο ἀπλώνεται ὀριζόντια σ' ὅλο τὸ μᾶκρος, σὰν σκηνικὸ, ἐνῶ στὸ Πρωτάτο, πλουσιώτερο στὴν διάρθρωση, σχηματίζει μὲ τὴ φυγὴ πρὸς τὸ βάθος ἓνα κοῖλο χῶρο, ποὺ περικλείνει τὰ πρόσωπα.

Ἡ σειρά τῶν Ἀποστόλων τοῦ Ναγκορίτσινο γύρω ἀπὸ τὸ τραπέζι, δὲν ἔχει τὴν ρυθμικὴ συνοχὴ τοῦ ἀγιορειτικοῦ προτύπου. Ἡ ἐκτέλεση τῶν προσώπων καὶ ἐνδυμάτων εἶναι ἀσύγκριτα ἀδρότερη, οἱ φυσιογνωμίες καθημερινὰ ρεαλιστικὲς, καὶ ἡ πυχολογία, μολονότι μιμεῖται τὸ Πρωτάτο, σκληρὴ καὶ συγκεχυμένη.

Ὁ Χριστὸς τοῦ Ναγκορίτσινο εἶναι ὅσο γίνεται πιστὸ ἀντίγραφο τοῦ Πρωτάτου σὲ τύπο προσώπου, στάση, μαλλιά καὶ ἐνδυμα (πίν. 3 καὶ 4). Ἡ διαφορὰ ὅμως τῆς ποιότητος τῆς τέχνης εἶναι μεγάλη. Δὲν ὑπάρχει στὸ Ναγκορίτσινο οὔτε ἡ τελειότητα τοῦ σχεδίου, οὔτε ἡ λεπτότητα στὴ φωτοσκίαση τοῦ πλασίματος, οὔτε ἡ εὐγένεια, τὸ μεγαλεῖο καὶ ἡ πνευματικότητα τοῦ Χριστοῦ τοῦ Πρωτάτου. Καὶ ἡ φυσιογνωμία τοῦ Ἰωάννου στερεῖται τελείως ἀπὸ τὴν ψυχικὴ ἀκτινοβολία τοῦ πρωτοτύπου.

Ὁ Ἰησοῦς ἐρμηνεύει τὸ νόημα τοῦ Νιπτῆρος. Στὸν ναὸ τοῦ Ναγκορίτσινο τὸ συνεχόμενο μὲ τὸν Νιπτῆρα θέμα τῆς Ἑρμηνείας τοῦ νοήματος τοῦ Νιπτῆρος (πίν. 5 α) ἔχει πρότυπο τὴν τοιχογραφία τοῦ Βατοπεδίου (πίν. 5 β). Καὶ στὰ δύο μνημεῖα ὁ Χριστὸς κάθεται ἀριστερὰ καὶ ἀπέναντί του εἶναι συγκεντρωμένος ὁ πυκνὸς ὄμιλος τῶν μαθητῶν, μὲ δύο ἐπὶ κεφαλῆς. Ὁ Χριστὸς τοῦ Ναγκορίτσινο, ὅμοιος μὲ τοῦ Βατοπεδίου σὲ στάση, χειρονομία καὶ ἐνδυμα, κάθεται σὲ ὅμοιο κάθισμα, πλαισιωμένος ἀπὸ τὸ ψηλὸ τόξο τῆς πύλης, ὅμοια διαμορφωμένης μὲ κιλλίβαντες καὶ κολόνες. Τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ δεξιὸ χέρι, τὰ μεταφέρει ὁ ζωγράφος τοῦ Ναγκορίτσινο

αυτούσια ἀπὸ τὸν Χριστὸ τῆς Μεταλήψεως στὸ Ἰ. Βῆμα τοῦ ναοῦ<sup>92</sup>. Ἐλαφρὴ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὸ Βατοπέδι, στὴν προσθήκη εἰληταρίου στὸ μισοσκεπασμένο ἀπὸ τὸ ἱμάτιο ἀριστερὸ χέρι τοῦ Χριστοῦ, φέρνει ὀργανικὴ ἐξασθένηση στὴ στάση τοῦ χεριοῦ. Ἐπίσης ὁ ζωγράφος τοῦ Ναγκορίτσινο ἀποφεύγοντας τὴν προοπτικὴ στάση τῶν ποδιῶν, τὴν διαγραφόμενη ἀπὸ τὴν πτυχολογία, ἀπλοποιεῖ σχηματικὰ τὸ βαθύχρωμο ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ.

Στὸν πυκνὸ ὄμιλο τῶν μαθητῶν, ποὺ ὀρθοὶ ἀκροῶνται τὴν ἐρμηνεία τοῦ Διδασκάλου, ὑπάρχουν στὸ Ναγκορίτσινο μερικὲς ἀλλαγές στὴ στάση καὶ τὶς χειρονομίες, ποὺ φέρνουν τὴ διάσπαση στὴν ἐνότητα τῆς συνθέσεως, καθὼς καὶ τὴ χαλάρωση στὴν παραστατικότητα τοῦ νοήματος. Λείπει ἰδίως στὸ Ναγκορίτσινο τὸ κατανυκτικὸ πνεῦμα τῆς προσοχῆς, ποὺ δηλώνεται τόσο ἔντονα στὸν ρυθμικὰ δεμένο ὄμιλο τῶν μαθητῶν τοῦ Βατοπεδίου, μὲ τὴν ὅμοια κλίση τῶν κεφαλῶν καὶ τὴν ἴδια βαθειὰ συγκέντρωση τῶν φυσιολογιῶν.

Ἡ τόσο στοχαστικὴ χειρονομία τοῦ Πέτρου στὸ Βατοπέδι, ποὺ μὲ τὸ κεφάλι σκυμένο φέρνει τὸ χέρι στὸ στόμα, μετατρέπεται στὸ Ναγκορίτσινο σὲ μιὰ ἄδεια ὕψωση τοῦ χεριοῦ, ποὺ μένει ἀνέκφραστα μετέωρο.

Μεγάλῃ ἐπίσης εἶναι ἡ μορφολογικὴ ἀπόσταση τῶν δύο ἐπὶ κεφαλῆς μαθητῶν στὶς δύο τοιχογραφίες. Στὸ Βατοπέδι ὁ Πέτρος καὶ Ἰωάννης ἀποτελοῦν ἓνα λαμπρὸ ἐνιαῖο σύμπλεγμα. Τὸ πλατὺ σῶμα τοῦ Πέτρου μισοσκεπάζεται τὴ λεπτὴ κορμοστασιά τοῦ Ἰωάννου, τὰ δύο κεφάλια, τὸ νεανικὸ καὶ τὸ γεροντικὸ, σὲ ὠραία ἀντίθεση, ἐνώνονται σὲ ὅμοια κλίση, τὰ πόδια προβάλλουν ὁμοιόμορφα καὶ οἱ ἀνάλαφρες ἄκρες τῶν ἱματίων τοὺς πέφτουν κατακόρυφα μὲ ἐλληνικὴ χάρη. Στὸ Ναγκορίτσινο οἱ δύο πρῶτοι Ἀπόστολοι, ὅμοιοι στὰ πρόσωπα καὶ τὸν ὄγκο τοῦ σώματος, παρουσιάζονται μορφολογικὰ διασπασμένοι καὶ ἀσύνδετοι, μὲ διαφορετικὲς τὶς θέσεις τῶν κεφαλῶν, τὴν κίνηση τῶν σωμάτων, τὴν ἔκφραση τῶν φυσιολογιῶν. Ἡ στάση συνομιλίας τῶν ἄλλων δύο ἀγενεῶν μαθητῶν δὲν ἔχει ἐδῶ τὴν θέση της, οὔτε ἡ χειρονομία διαμαρτυρίας τοῦ ἐνός, μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω. Τοῦ δευτέρου ἡ τυπικὴ καὶ ἄχαρη στάση, ποὺ κρατᾷ τὴν ἄκρη τοῦ ἱματίου του, εἶναι παρμένη ἐτοιμὴ ἀπὸ τὸν Ἰωάννη τῆς Σταυρώσεως, ἐνῶ στὸν ἀντίστοιχο μαθητὴ τοῦ Βατοπεδίου, στάση, χειρονομία—μὲ σταυρωμένα τὰ χέρια στὸ στήθος—πτυχολογία καὶ φυσιολογία προδίδουν ὅλα, τὴ δημιουργικὴ ἐλευθερία τοῦ καλλιτέχνη. Τέλος τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος, ὅμοιο μὲ τοῦ Πρωτάτου στὰ βασικὰ στοιχεῖα, ἔχει σχηματικὰ μεταποιηθῇ καὶ ἀπλουστευθῇ στὸ Ναγκορίτσινο.

Ἡ Προδοσία τοῦ Ναγκορίτσινο (πίν. 6 α) ἔχει ὡς πρότυπο τὴν σκηνὴ τοῦ Πρωτάτου (πίν. 6 β). Ὅλα τὰ πρόσωπα τοῦ κυρίου, κεντρικοῦ

92. Πρβλ. Miljković-Perek, πίν. CXLIII μὲ πίν. CXXIII.

τμήματος, γύρω από τὸν Χριστό, μιμοῦνται μὲ ἀσήμαντες παραλλαγές ὅλες τὶς εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες τοῦ Πρωτάτου σὲ θέσεις, στάσεις, τύπους καὶ ἐνδύματα. Ἐπίσης πιστὸ ἀντίγραφο τοῦ Πρωτάτου εἰκονογραφικὰ εἶναι ὁ ὄμιλος τῶν Ἀποστόλων δεξιά, ποὺ παρακολουθοῦν σὲ ἀπόσταση, πίσω ἀπὸ βράχο, τὴ σύλληψη τοῦ Χριστοῦ, καθὼς καὶ τὸ σύμπλεγμα Πέτρου καὶ Μάλχου, μὲ μόνη τὴ διαφορὰ, ὅτι ὁ Πέτρος στὸ Ναγκορίτισινο, σύμφωνα μὲ τὸ εὐαγγελικὸ κείμενο, κόβει τὸ δεξιὸ αὐτοῦ Μάλχου. Στὴ σύνθεση τοῦ ὄχλου, ὁ ζωγράφος τοῦ Ναγκορίτισινο, ἀκολουθώντας τὸν παραδοσιακὸ τύπο, συμπυκνώνει σὲ ἄμορφη ἡμικυκλικὴ μᾶζα τὰ πίσω πρόσωπα, ἐνῶ στὸ Πρωτᾶτο αὐτὰ ἀπλώνονται μὲ φυσικότητα σὲ ὀριζόντια παράταξη.

Δύο πρόσθετα πρόσωπα στὸ Ναγκορίτισινο μένουν συνθετικὰ ξένα : εἶναι ὁ προφίλ νέος ἀριστερά, μὲ τὸ ἀνασηκωμένο ἱμάτιο, ποὺ παρεμβάλλεται ἀπροσάρμοστα πάνω ἀπὸ τὸν Ἰούδα καὶ ὁ γέρος Ἰουδαῖος δεξιά, μὲ τὸ ρόπαλο καὶ τὸ ἀναμμένο φανάρι, στὸ πλάγι τοῦ στρατιώτη μὲ τὸ ξίφος, σὲ κλίμακα αἰσθητὰ μικρότερη. Ἡ στάση τοῦ προφίλ νέου, ποὺ κρατᾷ ὀριζόντια μὲ τὰ δύο χέρια ρόπαλο πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του, εἶναι παρμένη ἀπὸ τὸ Χιλανδάρη<sup>93</sup>, ἐνῶ τὸ ἀνασηκωμένο ἱμάτιο, ποὺ τὸ συναντοῦμε ἀνεμιζόμενο μὲ ἐλεύθερη χάρη, στὸν στρατιώτη τῆς Προδοσίας τοῦ Βατοπεδίου<sup>94</sup>, παίρνει ἐδῶ ἄμορφο σχῆμα.

Ἀπὸ ἄποψη ἐκτελέσεως καὶ ἐν γένει τεχνοτροπίας τὸ Ναγκορίτισινο βρίσκεται σὲ χαμηλότερο ἐπίπεδο. Ὁ Χριστός, ἀκριβῶς ὁμοιος σὲ στάση καὶ χειρονομίες, στερεῖται ἀπὸ σωματικότητα. Τὸ βαρὺ ἀπὸ θλίψη πρόσωπο τοῦ Πρωτάτου, ἀντικατέστησε ὁ ζωγράφος τοῦ Ναγκορίτισινο μὲ αὐτούσιο τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὴ Μετάδοση τῶν Ἀποστόλων στὸ ἱερὸ Βῆμα τοῦ ναοῦ<sup>95</sup>. Ἡ ὀρμητικὴ, αὐθόρμητη κίνηση τοῦ Ἰούδα γίνεται τυπικὴ καὶ δεσμευμένη στὸ Ναγκορίτισινο. Τὸ παραδοσιακὸ μοτίβο τοῦ ἀνεμιζόμενου ἱματίου στὴν πλάτη ἀποκτᾷ πληθωρικὴ καὶ συγκεχυμένη πτύχωση. Ὁ ἐπιτιθέμενος μὲ ξίφος δεξιά τοῦ Χριστοῦ εἶναι πιστό, ἀλλὰ κακὸ ἀντίγραφο τοῦ Πρωτάτου, στερημένο ἀπὸ κάθε αἴσθηση ὀργανικότητας στὴν ἀπόδοση τοῦ σώματος, τῆς κινήσεως καὶ τοῦ ἐνδύματος. Ἀκόμα ὁ ζωγράφος τοῦ Ναγκορίτισινο, καθὼς δὲν ἐκράτησε τὴν ἀπόσταση, ποὺ χωρίζει τὸν στρατιώτη μὲ τὸ ξίφος ἀπὸ τὸν Χριστό, τοῦ δίνει κύρια θέση, ἰσόπαλη μὲ τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Ἰούδα. Τὰ κύρια πρόσωπα δὲν εἶναι δύο, ἀλλὰ τρία. Καὶ ἔτσι ἀτονεῖ τὸ καίριο στοιχεῖο τῆς Προδοσίας, τὸ φίλημα τοῦ Ἰούδα. Οἱ νεαροὶ στρατιῶτες, ποὺ πλαισιώνουν τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ, τοποθετημένοι

93. Millet, Athos, πίν. 71.1.

94. Αὐτ. πίν. 93.3.

95. Πρβλ. Miljković - Pepek, πίν. CLXIII μὲ πίν. CXVIII.

στο Ναγκορίτσινο με τυπική συμμετρία, παρακολουθούν την επίθεση του ροπαλοφόρου, ενώ στο Πρωτάτο οί ήρεμες, αμέτοχες φυσιογνωμίες τους χαλαρώνουν την ένταση και δίνουν ένα τόνο συμβόλου στη δραματικότητα της σκηνής.

*Ἡ Ἑξέταση τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὸν Ἄννα καὶ Καϊάφα.* Στὴν ἐξέταση τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τοὺς ἀρχιερεῖς, ὁ ζωγράφος τοῦ Ναγκορίτσινο ( πίν. 7 α ) παίρνει τὸ πρότυπο ἀπὸ τὸ Χιλανδάρι ( πίν. 7 β ) ὅπου εἰκονογραφοῦνται οἱ δύο διαδοχικὲς σκηνὲς σὲ δύο πίνακες. Πρῶτα ἡ ἐξέταση ἀπὸ τὸν Ἄννα ( Ἰω. 18, 12-24 ) καὶ κατόπιν ἀπὸ τὸν Καϊάφα, ὅπου ὁ Καϊάφας σχίζει τὰ ἱμάτια καὶ οἱ Ἰουδαῖοι κολαφίζουν τὸν Χριστό, σύμφωνα μὲ τὴν ἀφήγηση τοῦ Ματθαίου ( 26, 65-68 ).

Ἡ παραμορφωμένη ἀπὸ ἐπιζωγράφηση τοιχογραφία τοῦ Χιλανδαρίου δὲν ἐπιτρέπει τεχνολογικὴ σύγκριση. Ἡ εἰκονογραφικὴ ὁμως σχέση εἶναι φανερὴ στὴν ὅλη συγκρότηση τῶν δύο σκηνῶν, ἐμπρὸς ἀπὸ ὁμοία ἀρχιτεκτονήματα, καθὼς καὶ στὶς λεπτομέρειες. Ἐπισημαίνουμε τὴν ἰσοκεφαλία τοῦ ὄχλου τῶν Ἰουδαίων, τὴν ὁμοία στάση τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Ἰουδαίου, ποὺ γυρίζοντας πρὸς τὸν Ἀρχιερέα δείχνει τὸν Χριστό, καθὼς καὶ στὴν δεύτερη σκηνή, τὸν Καϊάφα ὀρθιον ἐπάνω σὲ ὑποπόδιο, ὁμοιότατον σὲ μορφή, στάση, χειρονομία καὶ ἔνδυμα, ὅπως καὶ τὸν Ἰουδαῖο ποὺ σηκώνει τὸ χέρι νὰ χτυπήσει τὸν Χριστό.

Ἐκεῖνο ὁμως ποὺ προδίδει τὴν τυφλὴ ἀντιγραφὴ εἶναι οἱ ἐπιγραφές, ποὺ συνοδεύουν ψηλὰ τὶς δύο σκηνές. Στὸ Χιλανδάρι ἡ πρώτη σκηνὴ μὲ τὴν ἐξέταση τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὸν Ἄννα, σὲ ἀσυμφωνία μὲ τὴν εὐαγγελικὴ ἀφήγηση, ἔχει τὴν ἐπιγραφὴ *Η ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΚΑΪΑΦΑ ΚΑΤΑ ΧΡΙΣΤΟΥ ΚΡΙΣΙΣ*, καὶ ἡ δεύτερη μὲ τὸν Καϊάφα νὰ σχίζει τὰ ἱμάτια *Η ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΑΝΝΑ ΚΑΤΑ ΧΡΙΣΤΟΥ ΕΞΕΤΑΣΙΣ*. Τὸ ἴδιο λάθος ὑπάρχει καὶ στὶς ἴδιες ἐπιγραφές τῶν δύο σκηνῶν τοῦ Ναγκορίτσινο, ποὺ διαφέρουν μόνον στὴν ἀμοιβαία ἀνταλλαγὴ τῶν λέξεων «ἐξέτασις» καὶ «κρίσις».

*Ἡ Ἀπόνηση τοῦ Πιλάτου* στὸ Ναγκορίτσινο ( πίν. 8 α ) εἶναι ἓνα συνονθύλευμα ἀπὸ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα, παρμένα ἀπὸ τὸ Πρωτάτο, τὸ Χιλανδάρι καὶ ἀπὸ τὴν παράπλευρη σκηνὴ τῆς Κρίσεως τοῦ Ἄννα στὸν ἴδιο ναό. Ἀπὸ τὸ Πρωτάτο ( πίν. 8 β ) μιμεῖται ὁ ζωγράφος τὴ μορφή τοῦ Πιλάτου μὲ τὴν ἴδια κόμμωση, τὴν ψηλὴ, βαθειὰ κόγχη τοῦ ἀρχιτεκτονήματος ποὺ τὸν πλαισιώνει, καὶ τὸν στρατιώτη ἀριστερά, μὲ ὁμοία πανοπλία καὶ δόρυ. Πρόσθετα εἶναι, ὁ δεῦτερος στρατιώτης δεξιὰ τοῦ Πιλάτου, σὲ τυπικὴ ἀντιστοιχία μὲ τὸν πρῶτο καὶ οἱ γεωμετρικὰ συμμετρικὲς ἀσπίδες.

Ἀπὸ τὸ Χιλανδάρι εἶναι δανεισμένη ἡ μορφή τοῦ Πιλάτου, ποὺ ἀπλώνει πρὸς τὰ δεξιὰ τὸ χέρι, καθισμένος σὲ ξύλινη ἔδρα, χωρὶς γραφεῖο ἐμπρός, καὶ ὁ ὑπηρέτης ὁμοιότατος σὲ στάση καὶ ἔνδυμα, μὲ τὴν πετσετά στὸν

ὥμο, νὰ πιάνη μὲ ὅμοιο τρόπο τὴ λεκάνη <sup>96</sup>. Πρόσθετο στὸ Ναγκορίτσινο εἶναι τὸ ἡμικυκλικὸ ἐρεισίνωτο τῆς ἔδρας, ποὺ ἡ διακοσμητικὰ σχηματικὴ διαμόρφωσή του προδίδει τὸν ζωγράφο τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου. Ὅλο τὸ ἀριστερὸ τμήμα, μὲ τὸν Χριστό, τοὺς ψευδομάρτυρες καὶ τοὺς Ἰουδαίους, ἐπαναλαμβάνεται ἀπὸ τὴ γειτονικὴ σκηνὴ τῆς Κρίσεως τοῦ Ἄννα. Διαφορὰ ὑπάρχει μόνον στὸ πρόσωπο ποὺ σύρει τὸν Χριστό, ντυμένο ἐδῶ μὲ στολὴ πολυτελεῖ καὶ διακοσμημένη, ὅμοια μὲ τὸ ἔνδυμα τοῦ Πιλάτου. Ἡ ἰδιαίτερη αὐτὴ ἔξαρση ἑνὸς ἀσήμου προσώπου, ἀτυχῆς ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ νοήματος, ἀτονεῖ καὶ τὴ σχέση τῶν δύο κυρίων προσώπων Χριστοῦ – Πιλάτου καὶ φέρνει ἀκόμα, ἀπὸ μορφολογικὴ ἄποψη, διάσπαση στὴν ἐνότητα τῆς συνθέσεως, γιὰ χωρίζει τὴ σκηνὴ σὲ δύο ἰσόπαλους ὁμίλους.

Ἀπεναντίας ἡ σύνθεση τοῦ Πρωτάτου, ἐνιαία, συγκεντρώνεται στὰ δύο κύρια πρόσωπα, ποὺ κυριαρχοῦν μὲ τὴ θέση, τὸ μέγεθος καὶ τὸ πλάτος, ἐνῶ ὅλα τὰ ἄλλα βρίσκονται, μ' ἐλεύθερη συμμετρία, σὲ δεύτερο πλάνο. Μὲ αὐθεντικὴ πειστικότητα δίνει ὁ καλλιτέχνης τὴν αἴσθηση τῆς τελικῆς φάσεως τοῦ διαλόγου μεταξὺ Χριστοῦ καὶ Πιλάτου, μέσα σὲ αἰμόσφαιρα τραγικοῦ μεγαλείου : στὴν ἀρχοντικὴ μορφή τοῦ Ρωμαίου ἡγεμόνος ἀποτυπώνεται ὁ δισταγμός, στὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ ἡ ἀποδοχὴ τῆς καταδίκης. Ἡ ὑποβλητικὴ αὐτὴ παραστατικότητα, ποὺ ἀναδίνεται ἀπὸ τὴ συνθετικὴ ὀργάνωση, τίς στάσεις καὶ τίς φυσιογνωμικὰς ἐκφράσεις τῶν προσώπων, μετατρέπεται στὸ Ναγκορίτσινο σὲ ξηρὴ τυπικότητα. Καὶ ἀπὸ ἄποψη ἐκτελέσεως καὶ τεχνοτροπίας τοῦτο βρίσκεται σὲ ἐπίπεδο ἐπαρχιακὸ, σχεδὸν λαϊκὸ, ἀπέναντι στὸ ὑπέροχο, μεγάλῃς πνοῆς, καθαρὸ ἀναγεννήσεως ἔργο τοῦ Πρωτάτου.

Ἀποκαθήλωση. Ἡ ἀμεση ἐξάρτηση ἀπὸ τὸ Πρωτῶτο δείχνει καὶ ἡ Ἀποκαθήλωση τοῦ Ναγκορίτσινο (πίν. 9 α). Ὅλα τὰ κύρια πρόσωπα ἀντιγράφουν πιστά, μὲ ὅλες τίς λεπτομέρειες τῶν τύπων τῶν προσώπων, τῶν στάσεων καὶ τῶν ἐνδυμασιῶν τὸ Πρωτῶτο (πίν. 9 β). Μόνον ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται στὴν ἀρχαιότερη καὶ πιὸ διαδεδομένη θέση, ν' ἀγκαλιάζει τὸν Χριστὸ ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πλάγι, ἀνεβασμένη ὅμως σὲ σκαμνάκι, ὅμοιο μὲ τοῦ Πρωτάτου. Ἡ μετάθεσις αὐτὴ προκάλεσε μερικὲς μεταβολὰς εἰς βάρους τοῦ ἀντιγράφου. Στὸ Ναγκορίτσινο τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ στρέφεται γιὰ ν' ἀκουμπήσει στὸ πρόσωπο τῆς Θεοτόκου· τὴ στροφή ὅμως αὐτὴ δὲν τὴν ἀκολουθεῖ καὶ ἀνάλογη διαμόρφωση τοῦ κορμοῦ, καθὼς καὶ τοῦ δεξιοῦ ὤμου, ποὺ μένει ἀκαθόριστος καὶ ἀσχεδιάστος, ἐνῶ ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ἡ κάμψη τοῦ σώματος ἔχει χάσει τὴν ἀρμονικὴ καμπύλη τῆς ἀντίστοιχης μορφῆς τοῦ Πρωτάτου. Ἐπίσης τὸ πεσμένο δεξιὸ χερὶ τοῦ Χριστοῦ, ποὺ τὸ στηρίζει στὸ Πρωτῶτο μὲ τὰ δύο χέρια τῆς ἡ Μαγδαληνῆς, μένει αἰωρούμενο

96. Millet, Athos, πίν. 72.2.

στο Ναγκορίτσινο, καθώς προβάλλει πίσω από τη Θεοτόκο· ἐπὶ πλέον, τὸ ἐγγίζει συμβατικά τὸ ἀσχεδιάστο χέρι τῆς Μαγδαληνῆς. Γενικά στο Ναγκορίτσινο ἔχει χαθεῖ ἡ καθαρότητα τῆς συνθέσεως καὶ ἡ εὐρυθμία τοῦ πρωτοτύπου.

*Ἀνάβαση στο Σταυρό* ( πίν. 10 α, 10 β ). Ἀδεξιότητες παρουσιάζει καὶ ἡ λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν Ἀνάβαση τοῦ Χριστοῦ στο Σταυρό, καθώς ὁ καλλιτέχνης τοῦ Ναγκορίτσινο ἐπιζητεῖ ν' ἀποφύγη τὴν πιστὴ ἀντιγραφὴ ἀπὸ τὸ Πρωτάτο. Ὁ κορμὸς τοῦ Χριστοῦ στραμμένος στο Ναγκορίτσινο κατὰ τὰ τρία τέταρτα καὶ ὄχι ἐντελῶς πλάγια, ὅπως στο Πρωτάτο, παρουσιάζει ἀκαμψία καὶ ἐντονη σχηματικότητα. Ἡ ἀντίστροφη θέση τῶν ποδιῶν—ἀνεβαίνει τὴ σκάλα μὲ τὸ δεξιὸ ἐνῶ στο Πρωτάτο μὲ τὸ ἀριστερό—κάνει ἀνόργανη τὴν κίνηση τοῦ δεξιοῦ, τοῦ ὁποίου ὁ μηρὸς εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτος. Οἱ ἴδιες ἀδυναμίες προσαρμογῆς καὶ στὸν στρατιώτη. Στο Πρωτάτο, μὲ ὅλη τὴ βαρεὶά πανοπλία, ὁ στρατιώτης εἶναι μιὰ μορφὴ εὐλύγιστη, μὲ στιγμιαῖες αὐθόρμητες κινήσεις, καθώς μὲ τὸ ἓνα πόδι στηρίζει τὴ σκάλα καὶ στρέφοντας τὸν κορμό, σπρώχνει μὲ τὰ δύο χέρια ἐλαφρά ἀπὸ τὴν πλάτη τὸν Χριστό. Στο Ναγκορίτσινο ὁ στρατιώτης, μὲ ὅμοια τὴν πανοπλία καὶ τὸ περίεργο κράνος, ἀλλὰ χονδροειδῆς στὴν ὅλη παράσταση, παρουσιάζει καὶ ἐντονες ἀδεξιότητες. Μὲ ξηρὴ καὶ ἀνόργανη κίνηση ἐγγίζει τὸν Χριστό, ἐνῶ τὸ δεξιὸ χέρι, ποὺ ὑποτίθεται ὅτι κρατεῖ τὸ δόρυ, μένει ἀπὸ τὸν καρπὸ τελείως ἀσχεδιάστο καὶ τὸ δόρυ προβάλλει πίσω ἀπὸ τὴν πλάτη.

Ὅλες αὐτὲς οἱ σκηνὲς τῶν Παθῶν τοῦ Ναγκορίτσινο ὑστεροῦν σημαντικὰ σὲ ἄρτια ἐκτέλεση, σὲ σχέση μὲ τὶς ἀγιορειτικὲς τοιχογραφίες, καθώς καὶ σὲ ἔλλειψη ἐλευθερίας καὶ αὐθορμητισμοῦ. Στενὰ ἐξαρτώμενες ἀπὸ τὰ πρότυπά τους παρουσιάζουν τὶς δεσμεύσεις τῆς μιμήσεως. Συνήθως οἱ καλλιτέχνες ζητοῦν νὰ καινοτομήσουν ἀποφεύγοντας τὴν αὐτοῦσια ἀντιγραφῆς, δανειζόμενοι λεπτομέρειες ἀπὸ ἄλλα πρότυπα, χωρὶς ὅμως νὰ κατορθώνουν νὰ τ' ἀφομοιώνουν συνθετικὰ ἢ ξαναγυρίζουν σὲ παραδοσιακοὺς ἢ ἑτοιμοὺς τύπους καὶ σὲ μορφολογικὲς λύσεις τυπικῆς, μονότονης συμμετρίας.

Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἐξάρτηση τοῦ Ναγκορίτσινο ἀπὸ τὸ Πρωτάτο καὶ στὶς προσωπογραφίες τῶν ἁγίων καὶ τῶν ἱεραρχῶν. Σὲ μερικὲς ἢ ἀντιγραφὴ ἀκολουθεῖ πιστότατα τὸ πρότυπο σ' ὅλες τὶς λεπτομέρειες, ὅπως εἶναι ὁ Ἁγ. Γρηγόριος ὁ Ναζιανζηνὸς <sup>97</sup> καὶ ὁ Ἁγ. Κύριλλος Ἀλεξανδρείας <sup>98</sup> στοὺς δύο ναοὺς. Ὁ Ἁγ. Ἰάκωβος τοῦ Ναγκορίτσινο ἔχει ὡς πρότυπο τὸν Νῶε τοῦ Πρωτάτου, χωρὶς νὰ φθάνη στὴ φυσιογνωμικὴ δύναμη ἐκείνου <sup>99</sup>. Ἄλλες προσωπογραφίες ἁγίων μιμοῦνται τὸ Πρωτάτο μὲ μεγα-

97. Πρβλ. Miljković-Pepk, πίν. L μὲ Millet-Frolow III, πίν. 78.1.

98. Πρβλ. Miljković-Pepk, πίν. CXXXI μὲ πίν. LI.

99. Πρβλ. Xyngopoulos, Thessalonique, πίν. 12. 1-2.

λύτερη ακόμη χαλαρότητα στο ύφος, άτονία και σχηματικότητα στην εκτέλεση, όπως ο "Αγ. Πέτρος του Ναγκορίτσινου<sup>100</sup>, που αντιγράφει το σχήμα, τη στάση και τα χαρακτηριστικά του προσώπου, στερείται όμως από τη ρωμαλέα φόρμα, τον πάλλοντα φωτισμό, και την όρμη της ψυχής, που αποτυπώνεται στη φυσιογνωμία και το βλέμμα του έργου του Πανσελήνου<sup>101</sup>. Άλλα πάλι πορτραίτα, που ακολουθούν πρότυπα του Πρωτάτου, υπερβάλλουν σε πλαστική απόδοση, σε έντονο ύφος, σε σχεδόν βάνουσο ρεαλισμό, όπως είναι οί "Αγ. Ποιμήν και Χαρίτων στο Διακονικό του Ναγκορίτσινου<sup>102</sup> σε σχέση με τον "Αγ. Ιωάννη Έλεήμονα στο Διακονικό του Πρωτάτου<sup>103</sup>.

Άπο την συγκριτική έρευνα του έργου του Μιχαήλ Άστραπᾶ και Εὐτυχίου του Ναγκορίτσινου με τις τοιχογραφίες των τριῶν Καθολικῶν τοῦ "Αγ. Όρους βγαίνει με αρκετή σαφήνεια τὸ συμπέρασμα, πρῶτον ὅτι τὰ πρότυπα τῶν δύο καλλιτεχνῶν δὲν πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν στὴν Κωνσταντινούπολη ἀλλὰ στὸ "Αγ. Όρος καὶ δεύτερον ὅτι τὸ ἐπίπεδο τῆς τέχνης τῶν ἀγιορειτικῶν εἶναι ἀσυγκρίτως ἀνώτερο ἀπὸ τὶς σερβικές. Οἱ καλλιτεχνικὲς ἱκανότητες τοῦ Μιχαήλ Άστραπᾶ καὶ τοῦ Εὐτυχίου ἔχουν ὑπερβολικὰ ἐξαρθῆ.

Ἡ γνώμη πὺ ὑποστηρίζεται με κάποιο δισταγμὸ ἢ καὶ ἀνεπιφύλακτα ἀπὸ τοὺς Bosconić, Radojčić, Hallensleben καὶ τελευταίως ἀπὸ τὸν Miljković-Pepk<sup>104</sup>, ὅτι οἱ δύο καλλιτέχνες τῶν σερβικῶν ἐκκλησιῶν ἐζωγράψισαν καὶ τοὺς ἀγιορειτικοὺς ναοὺς εἶναι ἀβάσιμη, ὅπως ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὴ μεγάλη διαφορά τῆς καλλιτεχνικῆς στάθμης καὶ ἀπὸ τὴ φανερὴ μίμηση τῶν ἀγιορειτικῶν προτύπων.

Μόνον ὁ Djurić, ὅταν ἀποκαλύφθηκε στὸ Χιλανδᾶρι, κάτω ἀπὸ ἐπιζωγράφηση, μέρος ἀπὸ τὸ Γενέσιο τῆς Θεοτόκου, ἐπεσήμανε τὴν ἀνωτερότητα τῆς τέχνης του, σὲ σχέση με τὶς σερβικὲς τοιχογραφίες τῆς ἐποχῆς τοῦ Μιλούτιν, τὶς ἀποδίδει ὅμως σὲ ἐξαίρετο καλλιτέχνη τῆς Κωνσταντινουπόλεως<sup>105</sup>. Ἡ γνώμη τοῦ Djurić ὅτι τὸ Πρωτάτο ὕστερεῖ σὲ λυρισμὸ, σὲ λεπτότητα ἐκτελέσεως καὶ στὸ χρῶμα ἀπέναντι στὸ Χιλανδᾶρι δὲν εὐσταθεῖ, ἀφότου ὁ καθαρισμὸς τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου ἔφερε στὸ φῶς ὅλη τὴν ἀρχικὴ λαμπρότητα τῆς τέχνης καὶ τὴν ἐξαιρετικὴ διαύγεια τῶν χρωμάτων<sup>106</sup>. Συγκρίνοντας τὶς νεαρὲς γυναῖκες στὸ Γενέσιο τῆς Θεοτόκου

100. Miljković-Pepk, πίν. CLX.

101. Millet, Athos, πίν. 38.1.

102. Millet-Frolow III, πίν. 117.

103. Millet, Athos, πίν. 43.2.

104. Βλ. ἀνωτ. σημ. 88.

105. V. Djurić, εἰς Actes du XII<sup>e</sup> Congrès d'Études Byz. ἔ.ἀ., σ. 74 - 75, 78.

106. Γιά τὴν ἐξαιρετικὴ ποιότητα τῶν χρωμάτων πρβλ. A. Embiricos, Manuel Pansélinos, εἰς Le Millénaire du Mont - Athos II, 1964, σ. 263 - 266.



τοῦ Χιλανδαρίου, ποὺ ἐξετάζει ὁ Djurić (πίν. 11 καὶ 13), μὲ τὶς ὁμοιες τοῦ Πρωτάτου (πίν. 12 καὶ 14) οἱ δεύτερες παρουσιάζουν ὄχι μόνο τὴν ἴδια λεπτότητα στὴν ἐκτέλεση ἀλλὰ καὶ καθαρότερο τὸ ἐλληνικὸ αἶσθημα ἐλευθερίας καὶ ἁρμονίας σὲ στάσεις καὶ χειρονομίες.

Ἀπέναντι στὸ ραδινὸ παράστημα καὶ τὴ λεπτὴ, φευγαλέα χάρη τῆς κόρης τοῦ Πρωτάτου, ποὺ κάτω ἀπὸ τὸ ἄερino, ψηλὰ ζωσμένο φόρεμα μὲ τὶς λαμπερὲς πτυχὲς προβάλλει τὸ λεπτὸ σῶμα, οἱ νεαρὲς γυναῖκες τοῦ Χιλανδαρίου φαντάζουν μεγαλοπρεπεῖς, ἀλλὰ βαρεῖς, μὲ τὶς βαθειὲς πτυχὲς τῶν ἱσίων φορεμάτων, τὶς ὁμοιόμορφες χειρονομίες καὶ τὶς σοβαρὲς φυσιογνωμίες. Τὰ πρόσωπά τους διατηροῦν τὸν βυζαντινὸ τύπο στὰ χαρακτηριστικά, ἐνῶ στὸ λεπτοφυρὲς, καθαρόγραμμα πρόσωπο τῆς κόρης τοῦ Πρωτάτου, ποὺ λάμπει σὰν ἀρχαῖο ἀνάγλυφο μέσα στὸ βαθυπόφυρο ἀνασηκωμένο ἱμάτιο, ἀποτυπώνεται αὐτοῦσιο τὸ ἰδανικὸ κάλλος τῆς ἐλληνικῆς τέχνης.

Σχέση τοῦ Χιλανδαρίου μὲ τὸ Πρωτάτο μαρτυρεῖ τὸ κοινὸ πρότυπο στὴν παράσταση τῆς θεραπαινίδας, ποὺ στὸ Χιλανδάρει κρατᾷ τὸ ριπίδι καὶ στὸ Πρωτάτο ἀνασηκώνει τὸ βῆλο (πίν. 13 καὶ 14). Ἀπαράλλαχτη εἶναι ἡ στάση, ἡ στροφή τοῦ κεφαλοῦ καὶ ἡ ἀπλωμένη καμπύλη τοῦ ὤμου. Ἀλλὰ ὁ Πανσέληνος πλησιάζει περισσότερο τὸ πνεῦμα τῆς πραγματικῆς ἀναγεννήσεως. Ἡ δροσερότητα τοῦ προσώπου, ὁ ρεαλισμὸς τῆς φυσιογνωμίας, ἡ ἄβρῃ πλαστικότητα τοῦ γυμνοῦ χεριοῦ καὶ τοῦ προσώπου θυμίζουν ἔργα τῆς ὑστέρας ἀρχαιότητος.

Τὸ Βατοπέδι, κρίνοντας ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ ἐξωνάρθηκα καὶ μερικὲς τοῦ ναοῦ, ποὺ δὲν ἐπιζωγραφήθηκαν<sup>107</sup>, βρίσκεται ἐπίσης στὸ ἴδιο ὑψηλὸ ποιοτικὸ ἐπίπεδο τέχνης. Στὰ τρία αὐτὰ ἁγιορειτικὰ σύνολα—Πρωτάτο, Βατοπέδι, Χιλανδάρει—προστίθεται καὶ ἡ Λαύρα. Τὸ μοναδικὸ δεῖγμα μὲ τὴν προσωπογραφία τοῦ Ἁγ. Νικολάου, ποὺ διασώθηκε, μαρτυρεῖ πὼς ἡ παλαιολόγια τοιχογράφηση τῆς πρώτης Μονῆς τοῦ Ὁρους ἦταν ἐφάμιλλη τοῦ Πρωτάτου καὶ πιθανῶτα ἔργον τοῦ Πανσελήνου<sup>108</sup>. Ἐτσι ἡ ἁγιορειτικὴ τέχνη, μέσα στὸ πλαίσιο τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς, μὲ τὴ μεγάλη ἰδίως καλλιτεχνικὴ προσωπικότητα τοῦ Πανσελήνου, προβάλλει ἐκτυπη, καὶ τὸ Ἅγιον Ὅρος ἀναδεικνύεται σπουδαῖο κέντρο τέχνης, ὅπως ὑπῆρξε καὶ σημαντικὴ ἐστία θεολογικῆς καὶ πνευματικῆς κινήσεως τὸν 14ον αἰῶνα.

Οἱ ἄλλες τοιχογραφίες τῆς Σερβίας τῆς ἐποχῆς τῆς ἀκμῆς τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς σχετίζονται ἢ μὲ τὰ συνεργεῖα τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπαῖ καὶ Εὐτυχίου ἢ μὲ τὰ διάφορα ἐργαστήρια τῆς Θεσσαλονίκης.

107. Βλ. Millet, Athos, πίν. 85.2, 86.2, 89-92, 93.1.

108. Πρβλ. Α. Χυνοπούλου, L'activité des peintres macédoniens au Mont-Athos, εἰς Byz. Zeit. 52, 1959, σ. 61 κ.ἐ.



Οἱ τοιχογραφίες τοῦ μικροῦ ναοῦ τοῦ Κράλη τῆς Στουδένιτσας ἔχουν στενὴ εἰκονογραφικὴ καὶ στυλιστικὴν ὁμοιότητα μετὰ τὸ Ναγκορίτσινο<sup>109</sup>. Τὶς διακρίνει ὅμως ἐκζήτηση κομψότητας καὶ ἄριστη προσαρμογὴ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ ναοῦ. Ὅμοια μετὰ τὸ Ναγκορίτσινο εἶναι τὰ φωτεινὰ διαυγῆ χρώματα, ἡ ἔντονη πλαστικότητα, τὰ ψηλὰ ἀναστήματα μετὰ τὰ μικρὰ κεφάλια, ἡ δέσμευση στὶς κινήσεις, ἡ τυποποίηση τῆς πτυχολογίας. Οἱ προσωπογραφίες τῶν ἁγίων<sup>110</sup> δείχνουν καλὴ αἴσθηση δομῆς καὶ ἐκτελέσεως τοῦ προσώπου καὶ κάποια πνοὴ ἐσωτερικότητας στὴν ἔκφραση, χωρὶς πάλι νὰ μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μετὰ τὰ πρότυπα τοῦ Πρωτάτου. Ἀντιπαραβολὴ τοῦ Ἀγ. Γρηγορίου Θαυματουργοῦ τῆς Στουδένιτσας<sup>111</sup>, ποὺ ἔχει ὡς πρότυπο καὶ ἀκολουθεῖ ὡς τὴν τελευταία λεπτομέρεια τὸν Ἱεράρχη τοῦ Πρωτάτου<sup>112</sup>, δίνει τὸ μέτρο τῆς ποιοτικῆς ἐξασθενήσεως τοῦ ἀντιγράφου.

Τὸ ἀρχαιότερο ἔργο τῶν δύο καλλιτεχνῶν Εὐτυχίου καὶ Μιχαήλ Ἀστραπᾶ στὸν μικρὸ ναὸ τῆς Περιβλέπτου στὴν Ἀχρίδα, ποὺ κτίσθηκε τὸ 1294-95<sup>113</sup>, πρὶν ἀκόμη ἢ πόλις πέση στὴν κατοχὴ τῶν σέρβων, ἀνήκει σὲ διαφορετικὴ ἀπὸ τὸ Ναγκορίτσινο καὶ τὴ Στουδένιτσα τεχνοτροπικὴ φάση, ποὺ ὅμως σχετίζεται καὶ πάλι, σ' ἓνα μεγάλο μέρος τῶν τοιχογραφιῶν μετὰ τὸ Πρωτάτο, ἀλλὰ σὲ χονδροειδῆ ἀπόδοση.

Μετὰ τὸ Πρωτάτο συγγενεύουν οἱ τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου στὴν ἀπτική δύναμη τῆς ἀνθρώπινης παραστάσεως, ποὺ ὅμως ἀποδίδεται μετὰ ὑπερβολὴ καὶ τραχύτητα<sup>114</sup>, στὴν ὀρμὴ ἢ τὴν στερεότητα τῆς σχεδιάζουσας γραμμῆς, ποὺ ὅμως ἐδῶ φθάνει σὲ γωνιώδη σκληρότητα<sup>115</sup> καὶ προχωρεῖ καὶ στὸ πλάσιμο<sup>116</sup>. Δὲν λείπει καὶ ἡ λεπτὴ φωτοσκίαση στὰ νεανικὰ πρόσωπα, ποὺ ἀκολουθοῦν πρότυπα τοῦ Πρωτάτου, ὅπως οἱ Ἀγ. Μερκούριος, Γεώργιος καὶ Δημήτριος<sup>117</sup>. Τὸν στερημένο ἀπὸ κάθε εὐγένεια παχουλό, στρογγυλὸ τύπο τοῦ Ἀγ. Δημητρίου, ποὺ εἶναι χαρακτηριστικὸς τῶν ζωγράφων Μιχαήλ Ἀστραπᾶ καὶ Εὐτυχίου, τὸν συναντοῦμε ἀργότερα στὰ

109. Hallensleben, Die Malerschule, σ. 153 - 158.

110. Πρβλ. Miljković-Peprek, πίν. LXXXVI - XCIII.

111. Αὐτ. πίν. LXXXIX.

112. Αὐτ. πίν. L.

113. Ἡ μετάθεση τῆς χρονολογίας τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Περιβλέπτου στὰ 1310-11 ἀπὸ τὸν Hallensleben (Die Malerschule, σ. 179) δὲν μπορεῖ νὰ γίνη δεκτὴ. Πρβλ. καὶ σχετικὲς βιβλιοκρισίαις τῶν C. Mango εἰς Art Bull. 48, 1968, σ. 439 κ.ε., καὶ M. Chatzidakis εἰς Byz. Zeit. 61, 1968, σ. 105.

114. Miljković-Peprek, πίν. XX, XL.

115. Αὐτ. πίν. XX.

116. Αὐτ. πίν. XXIV, XXIX.

117. Millet-Frolow III, πίν. 17. 2 - 4.

νεανικά και γυναικεῖα πρόσωπα στὴ Στουδένιτσα καὶ τὸ Ναγκορίτσινο<sup>118</sup>.

Στὶς εὐαγγελικὲς σκηνὲς τὰ πρόσωπα ἐκφράζουν πάθος καὶ κινεῖνται μὲ ρεαλιστικὴ ἐλευθερία, στεροῦνται ὅμως ἀπὸ τὸ ὑψηλὸ ὕψος καὶ τὴν ἁρμονικὴ συγκρότηση τοῦ Πρωτάτου. Τὰ σκληρὰ χρώματα σὲ ἔντονες ἀντιθέσεις ἀπομακρύνουν ἀκόμη περισσότερο τὴν Περίβλεπτο ἀπὸ τὸ Πρωτάτο. Θὰ ἔλεγε κανεῖς, ὅτι στὴ φάση αὐτῇ, οἱ δύο ζωγράφοι ἐγνώρισαν τὰ ἀγιορειτικὰ πρότυπα ἀπὸ σκίτσα ἢ ἀνθίβολα, χωρὶς νὰ ἔλθουν σὲ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὴν τέχνη τοῦ Πανσελήνου.

Τὴν εἰκονογραφικὴ ἐξάρτηση ἀπὸ τὸ Πρωτάτο μαρτυρεῖ, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς προσωπογραφίες τῶν ἁγίων, καὶ ἡ πανομοιότυπη ἀντιγραφὴ τμημάτων ἀπὸ σκηνές, ὅπως ἡ θεραπαίνιδα ποὺ γνέθει στὸ Γενέσιο τῆς Θεοτόκου<sup>119</sup> καὶ ἀπὸ σκηνές τῶν Παθῶν (Γεσθημανῆ, Νιπτὴρ, Πιλᾶτος) ποὺ ἀναφέρει ὁ Hallensleben, ὁ ὁποῖος ὅμως δέχεται ἀντίστροφη ἐξάρτηση τῶν ἀγιορειτικῶν ναῶν ἀπὸ τὴν Περίβλεπτο<sup>120</sup>.

Ἡ χρονολογία τῆς Περιβλέπτου στὰ 1295<sup>121</sup> δὲν ἀποτελεῖ ἐμπόδιο, γιὰ τὴν ἐξάρτησή της ἀπὸ τὸ Πρωτάτο, ἀπεναντίας μπορεῖ νὰ χρησιμεύσῃ ὡς βάση, γιὰ νὰ χρονολογηθῇ τὸ Πρωτάτο πρὶν ἀπὸ τὸ 1295, ὅπως ἀρμόζει στὸν κλασσικὸ χαρακτῆρα τῆς τέχνης τοῦ Πανσελήνου, ποὺ τὸν τοποθετεῖ στὴν ἀρχὴ τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς καὶ σὰν πρωτοπόρο τῆς γενιᾶς 1290 - 1320.

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγ. Ἀχιλλεῖου τῆς Ἀρίλιε συνδέονται μὲ τὴ Θεσσαλονίκη. Ὁ Radojčić ἀνεκάλυψε κάτω ἀπὸ ἓνα ζωγραφημένο, διακοσμητικὸ σταυρὸ τὴν συνθηματικὴ λέξη ΜΑΡΠΟΥ (Μιχαήλ, Αὐτοκράτορας Ρωμαίου Παλαιολόγου) τῶν ὁπαδῶν τοῦ Μιχαήλ Παλαιολόγου, τοῦ κύκλου τοῦ κλήρου τῆς Θεσσαλονίκης, εἰς τὸν ὁποῖον φαίνεται ὅτι ἀνῆκε καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ ναοῦ τῆς Ἀρίλιε<sup>122</sup>.

Στὸν Ἀγ. Νικήτα κοντὰ στὰ Σκόπια, τὰ ὀνόματα τοῦ Μιχαήλ καὶ Εὐτυχίου στὴν ἀσπίδα τοῦ Ἀγ. Θεοδώρου Τήρωνος, πιστοποιοῦν ὅτι ὁ ναὸς τοιχογραφήθηκε ἀπὸ τοὺς δύο ζωγράφους. Μιὰ ἔντονη διαφορὰ ἀπὸ τὴν Περίβλεπτο καὶ τὸ Ναγκορίτσινο στὴν τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν καὶ ἰδίως στὴν ἐκτέλεση τοῦ προσώπου, ἔκαμε τελευταίως τὸν Miljković - Pepek ν' ἀμφιβάλλῃ ὅτι εἶναι ἔργο τους<sup>123</sup>, ἐνῶ ἀπεναντίας ὁ Hallensleben δειχνεῖ, μὲ πειστικὲς στυλιστικὲς συγκρίσεις, τὴ στενὴ σχέση μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ναγκορίτσινο καὶ τῆς Στουδένιτσας<sup>124</sup>. Ἡ συγκριτικὴ

118. Millet - Frolov III, πίν. 54, 59 - 61, 65, 78. 3 - 4, 83. 1 - 2, 84. 3 - 4, 88, 97.

119. Xyngopoulos, Thessalonique, πίν. 16.

120. Hallensleben, Die Malerschule, σ. 92, 149.

121. Βλ. ἀνωτ. σημ. 111.

122. S. Radojčić εἰς Jahrb. Oest. Byz. Ges. 7, 1958, ἔ.ἀ., σ. 110 - 111.

123. Miljković - Pepek, σ. 254 κ.έ.

124. Hallensleben, Die Malerschule, σ. 121 - 127.

ἔρευνα τοῦ Hallensleben περιορίζεται κυρίως στὰ θέματα τῆς ἀψίδος, καθὼς καὶ στὴν ἐκτενὴ σκηνὴ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, στίς ὁποῖες πράγματι οἱ ἀναλογίες εἶναι φανερές. Σ' αὐτὲς νομίζομε ὅτι πρέπει νὰ προστεθοῦν καὶ οἱ τοιχογραφίες τοῦ τρούλλου, δηλαδὴ οἱ Προφῆτες <sup>125</sup>. Στὸ πλάτος τῆς παραστάσεως καὶ τῆς κινήσεως, καθὼς καὶ στὸ στυλ τῆς πτυχολογίας τῶν Προφητῶν ἀναγνωρίζει κανεῖς τὸν ζωγράφο τῆς Στουδένιτσας <sup>126</sup>. Σχεδὸν ὅμως σ' ὅλες τὶς ἄλλες τοιχογραφίες, εἰκονογραφικὰ καὶ στυλιστικὰ στοιχεῖα, φυσιογνωμίες, χαρακτηριστικὰ προσώπου, μονοτονία τύπων μαρτυροῦν γιὰ μιὰ διαφορετικὴ πηγὴ. Καὶ ἡ πηγὴ αὕτὴ νομίζομε, ὅτι βρίσκεται σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια τῆς Θεσσαλονίκης, ποὺ ἐξωγράφησε τὸν Ἅγ. Νικόλαο τὸν Ὀρφανό. Οἱ ὁμοιότητες μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ὀρφανοῦ εἶναι τόσο στενές, ὥστε ἓνα ἀπὸ τὰ δύο πρέπει νὰ συμβαίνει: ἢ ὅτι οἱ δύο ζωγράφοι προσαρμόσθηκαν τώρα πρὸς τὰ πρότυπα τοῦ ἐργαστηρίου αὐτοῦ τῆς Θεσσαλονίκης ἢ ὅτι προσέλαβαν ἓνα τρίτο ζωγράφο ἀπὸ τὴν συντεχνία τοῦ Ὀρφανοῦ.

Παραθέτω ἐδῶ γιὰ παράδειγμα τὴ σκηνὴ τῆς Ἀνάβασης τοῦ Χριστοῦ στὸν Σταυρό, ὅπου ἡ ὁμοιότητα σὲ εἰκονογραφία, τεχνοτροπία καὶ ποιότητα εἶναι στοὺς δύο ναοὺς ἀναντίρρητη ( πίν. 15 καὶ 16).

Ὅμοιες, μὲ ἀσήμαντες διαφορές, εἶναι ἀκόμα ἡ Γέννηση <sup>127</sup>, ἡ Βάπτισις <sup>128</sup>, ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος <sup>129</sup>, ἡ Προσευχὴ στὴ Γεσθημανῇ <sup>130</sup>. Οἱ Ἀπόστολοι τῆς Κοιμήσεως τοῦ Ἅγ. Νικήτα ἔχουν ὁμοιότητα μὲ τοὺς Ἀποστόλους τῆς Μεταλήψεως τοῦ Ὀρφανοῦ <sup>131</sup>. Ὁ Ἰωάννης στὴν Ἀποκαθλήωση τοῦ Ἅγ. Νικήτα μὲ τὸν Ἰωάννη τοῦ Θρήνου τοῦ Ὀρφανοῦ <sup>132</sup> καὶ ὁ Ἀγγελος Διάκονος στοὺς δύο ναοὺς <sup>133</sup>. Ταυτότητα τύπων μὲ τὰ λεπτά, τραβηγμένα χαρακτηριστικὰ, τὰ στενά, μέσα σὲ σκιά μάτια, τὴν εὐαίσθητη φωτοσκίαση δείχνουν καὶ οἱ προσωπογραφίες τῶν ἁγίων, ὅπως ὁ Ἅγ. Χρυσόστομος στοὺς

125. Millet-Frolow III, πίν. 35. 1 - 2.

126. Πρβλ. αὐτ., πίν. 67. 1 - 4.

127. Αὐτ. πίν. 36. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανός, εἰκ. 7.

128. Millet-Frolow III, πίν. 52. 1 - 2. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανός, εἰκ. 17.

129. Millet-Frolow III, πίν. 42.2. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανός, εἰκ. 37.

130. Hamann-Mac Lean καὶ Hallensleben, εἰκ. 239. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανός, εἰκ. 14.

131. Millet-Frolow III, πίν. 46.1. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανός, εἰκ. 75.

132. Millet-Frolow III, πίν. 44. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανός, εἰκ. 58.

133. Millet-Frolow III, πίν. 31.3. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανός, εἰκ. 10 καὶ 105.

δύο ναούς<sup>134</sup>. Τέλος ό διαφορετικός τύπος του Χριστού στη Μετάδοση και τη Μετάληψη του 'Αγ. Νικήτα<sup>135</sup> συναντάται επίσης στον 'Ορφανό, ό ένας με τη γρυπή μύτη στη Μετάληψη<sup>136</sup> και ό άλλος με τό έλληνικό πρόσωπο στον Χριστό με την Σαμαρείτιδα<sup>137</sup>.

Οί τοιχογραφίες του μεγάλου ναού της Θεοτόκου της Πρισρένης<sup>138</sup> ανήκουν σέ άλλο κλίμα. 'Απελευθερωμένες από τυπικότητα και δεσμεύσεις, συνδυάζουν τον παλμό της φυσικής διαπλάσεως και της αυθόρμητης κινήσεως μ' ένα τόνο μεγαλείου, τη σωματικότητα με έλλειψη βάρους, την ζωντάνια των φυσιογνωμιών με ψυχική ένταση. Τά πρόσωπα είναι δουλεμένα με έλευθερία πινελιάς και ιδιαίτερη δύναμη στον φωτισμό. Με τά χαρακτηριστικά αυτά απομακρύνονται από τό 'Αγ. 'Ορος και συνδέονται με ένα από τά καλύτερα έργαστήρια της Θεσσαλονίκης, που εργάσθηκαν στίς τοιχογραφίες του 'Αγ. Εϋθυμίου, των 'Αγ. 'Αποστόλων και του 'Αγ. Παντελεήμονος. Στο καθένα απ' αυτά τά μνημεία, παρά τά κοινά χαρακτηριστικά, διαφοροποιείται ή προσωπικότητα του καλλιτέχνη. Μιά έμπεριστατωμένη συγκριτική έρευνα, θα δείξει πολλά κοινά σημεία και διαφορές και ίσως διαπιστωθή μία στενότερη εξάρτηση και των τοιχογραφιών των 'Αγ. 'Αποστόλων από την Κωνσταντινούπολη, ή όποία για τά μωσαϊκά τουλάχιστον είναι άναμφισβήτητη, τόσο στην εικονογραφία, όπως είδαμε, όσο και στην ιλλουζιονιστική έκτέλεση.

Περιορίζομαι έδω σ' ένα έλάχιστο παράδειγμα αναλογιών ανάμεσα στον 'Αγγελο του Εϋαγγελισμού της Πρισρένης (πίν. 17) και τον 'Αγ. Δημήτριο του ναού των 'Αγ. 'Αποστόλων (πίν. 18). Καί στά δύο, ή ίδια μνημειακή μεγαλοπρέπεια. 'Η ίδια κλειστή σιλουέτα χωρίς διαγράμματα και ή κρυστάλλινη πλαστικότητα στίς μεγάλες, παράλληλες γραμμές της πτυχολογίας, που κάνουν ανάλαφρο τό ένδυμα. 'Η ίδια επιμέλεια στά θαυμάσια χέρια τά έλαφρώς σαρκώδη. Διαφορά υπάρχει στην αντίληψη του προσώπου. Στην Πρισρένη κυριαρχεί ή ζωντάνια, στους 'Αγ. 'Αποστόλους ό έλληνικός ιδεαλισμός· μία διάφανη, πρασινωπή άχνη σκεπάζει τό κάλλος του προσώπου και τό μεταθέτει στον κόσμο του υπερβατικού.

'Από τό άλλο μέρος ή Πλατυτέρα της Πρισρένης σέ τύπο Βλαχερνίτισσας (πίν. 19) βρίσκει παράλληλο στην Θεοτόκο της Προθέσεως του 'Αγ. Παντελεήμονος Θεσσαλονίκης (πίν. 20) που διαφέρουν μορφολογι-

134. Millet-Frolow III, πίν. 33.3. Εϋγγοπούλου, 'Αγ. Νικόλαος 'Ορφανός, εικ. 68.

135. Miljković-Pepel, πίν. CXII και CXIII.

136. Εϋγγοπούλου, 'Αγ. Νικόλαος 'Ορφανός, εικ. 74.

137. Αδτ. εικ. 58.

138. Hamann-Mac Lean και Hallensleben, εικ. 185-203.

καὶ ἀπὸ τὴν Βλαχερνίτισσα στὸν τάφο τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Καχριέ<sup>139</sup>. Ἰδια στὰ δύο μακεδονικά μνημεῖα εἶναι ἡ λεπτότητα τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τὸ σχῆμα τοῦ προσώπου, πλαισιωμένου ἀπὸ ὅμοια ἄφθονα ζίγκ-ζάγκ τοῦ μαφορίου, ἴδιο τὸ πλάτος τῶν κυκλικῶν ὤμων καὶ ἡ ὑψωμένη στάση τῶν χειρῶν. Στὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ, ὁ ζωγράφος τῆς Πρισρένης συνεχίζει τὸν κομνήνιο ἱερατικὸ τύπο μέσα σὲ ἐγκόλπιο<sup>140</sup>, ἐνῶ ὁ Ἁγ. Παντελεήμων ἀκολουθεῖ τὸν τύπο τοῦ Καχριέ. Τὸν ἴδιο τύπο συναντοῦμε καὶ στὴν ὅμοια μὲ τὸν Ἁγ. Παντελεήμονα ἐπιζωγραφισμένη Βλαχερνίτισσα σὲ τάφο τοῦ νάρθηκα τοῦ Καθολικοῦ τοῦ Χιλανδαρίου<sup>141</sup>. Τὰ τρία ὅμοια αὐτὰ μακεδονικά μνημεῖα μαρτυροῦν καὶ πάλι γιὰ κοινὸ πρότυπο.

Ὁ Ἀστραπᾶς τῆς Πρισρένης ἀποκλείεται ἀπὸ τὴ μεγάλη διαφορὰ τῆς ποιότητος τῆς τέχνης νὰ εἶναι ὁ ἴδιος μὲ τὸν Μιχαήλ Ἀστραπᾶ τῆς Περιβλέπτου καὶ τοῦ Ναγκορίτσιο· πιθανῶς εἶναι γιὸς ἡ μαθητὴς, ὅπως δέχονται καὶ οἱ Radojčić<sup>142</sup>, καὶ Hamann-Mac Lean<sup>143</sup>. Ἀσφαλῶς ὅμως θὰ συνεργάσθηκαν μὲ τὸν «πρωτομαῖστορα» Ἀστραπᾶ καὶ ἄλλοι ζωγράφοι στὴν τοιχογράφηση τοῦ μεγάλου ναοῦ, ὅπως δείχνουν σημαντικὲς διαφορὲς στὴν τεχνοτροπία. Εἶναι παρατηρημένο ὅτι οἱ καλλιτέχνες ζωγραφίζουν συνήθως τὸ Ἱ. Βῆμα—καὶ κυρίως τὴν ἀψίδα—τὸν τροῦλλο, τὶς προσωπογραφίες τῶν ἁγίων στὰ κάτω μέρη τοῦ ναοῦ, καὶ τῶν Εὐαγγελιστῶν, καὶ ἀπὸ τὶς εὐαγγελικὲς σκηνές, ἰδίως τὴν Σταύρωση καὶ Κοίμηση.

Ἐνα μέρος ἀπὸ τὶς διαφόρων ἐποχῶν τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Σωτήρος τῆς Ζίτσας<sup>144</sup> σχετίζεται στὴν τεχνοτροπία μὲ τὴν Πρισρένη<sup>145</sup> καθὼς καὶ μὲ τὸν Ἁγ. Εὐθύμιο καὶ Ἁγ. Παντελεήμονα τῆς Θεσσαλονίκης.

Στενώτατη εἶναι ἡ ὁμοιότητα τῶν Ἀποστόλων στὸν Μυστικὸ Δεῖπνο τῆς Ζίτσας<sup>146</sup> καὶ τῆς Πρισρένης<sup>147</sup> ἢ τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ματθαίου τῆς Ζίτσας<sup>148</sup> μὲ τοὺς Ὑμνωδοὺς Ἰωάννη Δαμασκηνὸ καὶ Κοσμᾶ Μαΐουμᾶ

139. Underwood, *The Kariye Djami*, τ. 3, πίν. 543.

140. Πρβλ. σχετικῶς Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, τ. Β', Ἀθῆναι 1958, σ. 126.

141. Βλ. V. Djurić, εἰς *Actes du XII<sup>e</sup> Congrès d'Études Byz.*, ἔ.α., εἰκ. 60.

142. S. Radojčić, *Die Meister der altserbischen Malerei*, εἰς *Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου*, τ. Α', Ἀθῆναι 1955, σ. 436. Γιὰ τὶς ἐπιγραφές μὲ τὰ ὀνόματα τῶν ζωγράφων καὶ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία βλ. Hallensleben, *Die Malerschule*, σ. 27 κ.ε.

143. R. Hamann-Mac Lean, *Aus der mittelalterlichen Bildwelt Jugoslawiens*, Marburg an der Lahn 1955, σ. 14.

144. Πρβλ. Hamann-Mac Lean καὶ Hallensleben, εἰκ. 214-220.

145. Ὁ Radojčić, θεωρεῖ τὶς τοιχογραφίες τῆς Ζίτσας ἔργο τοῦ Ἀστραπᾶ τῆς Πρισρένης (βλ. εἰς *Byz. Zeit.* 58, 1955, ἔ.α., σ. 471).

146. Hamann-Mac Lean καὶ Hallensleben, εἰκ. 216.

147. Αὐτ. εἰκ. 193.

148. Αὐτ. εἰκ. 217.

τοῦ Ἁγ. Εὐθυμίου<sup>149</sup>. Ἴδια ἢ λεπτή καὶ ἔντεχνη διαδοχὴ τῶν τόνων ποὺ πλάθει μὲ εὐαισθησία τὰ χαρακτηριστικά, ἢ λάμψη ποὺ περιχύνει τὰ πρόσωπα καὶ τὸ ἐσωτερικὸ πάθος τῆς ἐκφράσεως. Τὸ ἴδιο λεπτὸ αἶσθημα στὸ πέρασμα ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά, δίνει μαλακότητα στὰ ἐνδύματα καὶ εὐκαμψία στὴ γεμάτη φαντασία καὶ ποικιλία πτυχολογία<sup>150</sup>.

Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ὁ Ἱεράρχης στὸ Διακονικὸ τοῦ Ἁγ. Παντελεήμονος (πίν. 21) παρουσιάζει χτυπητὴ συγγένεια μὲ τοὺς Ἱεράρχες καὶ Ἀποστόλους ἀπὸ τὴν Κοίμηση τῆς Ζίτσας<sup>151</sup>. Ὅμοια εἶναι ἡ ἔντονη φυσιογνωμία, καθὼς καὶ ἡ στερεὴ ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν τῶν μαλλίων καὶ τοῦ γενείου καὶ οἱ ἰδιάζουσες, βαθειὲς γραμμὲς τῶν ρυτίδων στὸ μέτωπο καὶ τὸ μάγουλο.

Στὸ τελευταῖο ἔργο τῆς ἀκμῆς τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς στὴ Σερβία, τὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Κοιμήσεως τῆς Γκρατσάνιτσα ἔνα μέρος ἀπὸ τὶς σκηνές, ὅπως ἡ Σταύρωση, ἡ Κοίμηση, ἡ Μεταμόρφωση<sup>152</sup> σχετίζονται μὲ τὶς ἀντίστοιχες σκηνές τοῦ Ναγκορίτσινο καὶ τῆς Στουδένιτσας, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ὁ ζωγράφος τῆς Γκρατσάνιτσα δείχνει κάποια καλύτερη αἶσθηση στὴν ὀργανικὴ διάπλαση καὶ τὴν κίνηση τῶν προσώπων καὶ τὴν ἀντίληψη τοῦ χώρου. Οἱ ἰκανότητες αὐτὲς ἀναπτύσσονται μὲ μεγαλύτερη δύναμη καὶ πλάτος σὲ μερικὲς σκηνές τῶν Παθῶν—ὅπως στὴν Προσευχὴ στὴ Γεσθημανῇ, τὸν Νιπτῆρα, τὴν Προδοσίαν, τὴν Κρίσιν Ἄννα καὶ Καϊάφα<sup>153</sup>—ποὺ τὶς διακρίνει καὶ μιὰ ἀσυνήθιστη ἐλευθερία στὴ συνθετικὴ συγκρότηση καὶ τὴν ἀνάπτυξιν τοῦ τοπίου.

Στὴν Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων ὁ σπανιότερος τύπος, νὰ εἰκονίζονται καὶ οἱ δώδεκα μαθηταὶ στὶς δύο σκηνές, τὴ Μετάληψιν καὶ τὴ Μετάδοση, συναντᾶται στὴν ἀνέκδοτη τοιχογραφία τῆς Ἁγ. Αἰκατερίνης Θεσσαλονίκης. Τὴ σχέση τοῦ ζωγράφου τῆς Γκρατσάνιτσα μὲ τὴ Θεσσαλονίκη μαρτυρεῖ ἀκόμα, τὸ ὅτι ἀνάμεσα στοὺς ἁγίους ὑπάρχει ἡ προσωπογραφία τοῦ τοπικοῦ ἁγίου καὶ ἀρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης Εὐσταθίου μὲ ἑλληνικὴ ἐπιγραφή<sup>154</sup>.

Ἀπὸ τὰ συγκεκριμένα παράλληλα παραδείγματα τῶν Παθῶν τοῦ Ναγκορίτσινο καὶ τῶν ἁγιορειτικῶν ναῶν καὶ ἀπὸ τὴ σύντομη θεώρηση τῆς τέχνης τῶν τοιχογραφιῶν τῶν ἄλλων σερβικῶν ναῶν τῆς ἐποχῆς τοῦ Μιλούτιν, μπορεῖ νὰ ὑποστηριχθῇ μὲ ἀρκετὴ βεβαιότητα, ὅτι ἡ Σερβία δὲν

149. Σωτηρίου, Ἁγ. Δημήτριος, πίν. 92.

150. Πρβλ. ἰδίως εἰς Hamann-MacLean καὶ Hallensleben, εἰκ. 217, 219.

151. Αὐτ. εἰκ. 218 - 219.

152. Αὐτ. εἰκ. 330, 333, 327.

153. Αὐτ. εἰκ. 339 - 342.

154. Βλ. Xynopoulos, Thessalonique, σ. 56 - 57.

ὑπῆρξε δημιουργικὸ κέντρο τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς ἐπὶ Μιλούτιν οὔτε ἀνέπτυξε ἰδιαίτερη Σχολή, ἀλλ' ὅτι τὰ μνημεῖα τῆς ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὰ δύο ἀκμάζοντα, γειτονικὰ ἐλληνικὰ κέντρα, τὸ Ἁγ. Ὁρος καὶ τὴ Θεσσαλονίκη, ἀπὸ τὰ ὁποῖα δανεῖζονται τὰ πρότυπα καὶ τοὺς ἐπὶ κεφαλῆς καλλιτέχνες. Ἡ συμμετοχὴ ντόπιων σέρβων ζωγράφων, ὡς βοηθῶν, εἶναι ἀναμφισβήτητη, ὅπως δείχνουν οἱ σερβικὲς ἐπιγραφὲς καὶ τὰ πολλὰ «χέρια» μὲ σημαντικὲς διαφορὲς στὴν τεχνοτροπία, τὸν τόνο ὅμως δίνουν βεβαίως οἱ ἐπὶ κεφαλῆς καλλιτέχνες. Γι' αὐτὸ ὁ παλαιὸς ὄρος «σερβοβυζαντινὴ τέχνη» γιὰ τὶς σερβικὲς τοιχογραφίες τῆς ἐποχῆς τοῦ Μιλούτιν, ἀνταποκρίνεται καλύτερα στὰ πράγματα παρὰ ὁ νεώτερος «Σχολὴ Μιλούτιν».

Τὸ Ἁγ. Ὁρος ὑπῆρξε σπουδαία ἐστία τέχνης παράλληλα μὲ τὴ Θεσσαλονίκη τὴν ἐποχὴ αὐτὴ τῆς ἀκμῆς τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς. Οἱ ὑψηλῆς στάθμης τοιχογραφίες του δὲν φαίνεται νὰ ἐξαρτῶνται ἄμεσα ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια τῆς Θεσσαλονίκης.

Ἡ ἐξακρίβωση ὅμως τοῦ προβλήματος αὐτοῦ θὰ γίνῃ μόνο μετὰ τὸν καθαρισμό καὶ τὴ μελέτη τῶν τριῶν Καθολικῶν τοῦ Ἁγ. Ὁρους, καθὼς καὶ τοῦ κύκλου τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Θεσσαλονίκης.

ΜΑΡΙΑ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ

## R É S U M É

### L'ÉCOLE MACÉDONIENNE ET L'ÉCOLE DITE DE MILOUTINE

( PL. 1 - 21 )

Dans le cadre de l'épanouissement de la renaissance des Paléologues ( 1290-1325 ) dont la source créatrice fut Constantinople, le terme «École Macédonienne» bien qu'occupant une place prépondérante par le nombre et l'importance de ses fresques, demeure encore dans une situation fluide. Ses limites géographiques, ses monuments, ses centres créateurs et son rayonnement restent indéterminés, tandis qu'elle n'est pas encore acceptée d'une façon générale.

Absence d'une méthode comparative, préjugés, répétition d'opinions erronées rendent difficile toute recherche objective. On remarque ces temps derniers la tendance de séparer et de faire ressortir les monuments serbes dans un effort et les grouper dans une école à part, l'École dite de Miloutine.

Cette étude préliminaire se propose de soutenir l'existence d'une École Macédonienne unie qui s'étend dans les régions de la Macédoine serbe et grecque ainsi que dans le Mont-Athos et de poser le problème des centres créateurs et des relations et interdépendances entre Thessalonique, la Serbie et le Mont-Athos.

Malgré les lacunes qui existent dans les fresques conservées et l'absence d'éditions complètes de monuments, ce qui rend prématurée toute étude exhaustive, on est en état d'attester l'existence de l'École Macédonienne :

1) Par certaines particularités ou innovations qui se présentent dans l'iconographie de quelques scènes évangéliques, qui la font distinguer de Constantinople et de Mistra.

Ainsi dans les monuments de l'École Macédonienne, dans la scène de la N a t i v i t é, l'enfant n'est pas représenté nu dans les bras de Salomé et le paysage est divisé par des courbes qui enserrent les épisodes secondaires. Dans le B a p t ê m e le Christ porte le pagne. La P r é s e n t a t i o n d u C h r i s t offre un nouveau schéma de composition avec les trois figures rangées en face de Syméon et la suppression du ciborium. Dans la C è n e, le Christ se déplace de l'extrémité gauche dans l'axe. Dans la D e s c e n t e a u x L i m b e s, le caveau plus grand et plus naturel enveloppe le Christ presque en entier et deux anges sont ajoutés en haut. Dans la P r é s e n t a-



tion de la Vierge au Temple, la procession des vierges occupe la place principale au centre et Anne avec Joachim y suivent. Dans la Dormition les compagnes de la Vierge prennent part au cortège à côté des groupes d'hommes.

2) Par l'unité de style. Malgré les variantes qui doivent être attribuées à la personnalité des artistes, cette École est dominée, d'une façon générale, par le caractère plastique-tactile en opposition avec le caractère pictural-illusionniste qui prédomine dans l'art de Constantinople. Comme seule exception notons les mosaïques des Saints-Apôtres de Thessalonique qui suivent Constantinople au point de vue de l'iconographie et du style.

3) Par les ressemblances étroites et les répétitions souvent serviles des scènes entières ou en partie ou bien des figures des saints entre Thessalonique, la Serbie, le Mont-Athos.

Quant au problème des centres créateurs, il y a une divergence d'opinions : d'un côté Thessalonique gagne du terrain, de l'autre, la Serbie avec l'École Miloutine est mise en relief. Le Mont-Athos est placé sous la dépendance soit de Thessalonique — par A. Xyngopoulos et dernièrement par V. Lazarev — Radojčić, soit de la Serbie — par Bosković, Pepek, Hallensleben qui soutiennent que les oeuvres de Michel Astrapas et Eutychios, tels qu'on les voit à Nagoricino ou à Studenica renouvellent l'art serbe et exercent leur influence sur le Mont-Athos. Suivant ces derniers savants ce sont ces deux peintres qui exécutèrent les fresques des églises du Mont-Athos. D'après nous, la dépendance est inverse : les fresques de Nagoricino ont eu pour modèle celles des églises de l'Athos mais sans atteindre leur niveau artistique. Il suffit de comparer la suite des scènes de la Passion de Nagoricino, qui sont considérées comme des oeuvres du meilleur des deux peintres mentionnés avec les mêmes scènes du Mont Athos, pour s'en convaincre.

La Cène de Nagoricino (pl. 1) copie tant dans la composition que dans les figures isolées, la même scène du Protaton (pl. 2) mais l'exécution en est rude, les traits réalistes, la draperie dure et confuse. Des différences existent : dans la face courbe de la table, qui prend ainsi un aspect schématique très accusé et dans la place de Judas qui, ajouté de force entre les Apôtres, témoigne de l'incapacité de l'artiste de s'adapter au changement du modèle. La figure du Christ est exactement la même qu'au Protaton mais d'une exécution inférieure, privée de la noblesse, de la majesté et de la spiritualité du modèle (pl. 3 et 4).

Dans la scène où Jésus explique le sens du Lavement des pieds Nagoricino a pour modèle Vatopédi (pl. 5 α et 5 β). Des variantes dans les attitudes du groupe des disciples provoquent une rupture

dans l'unité de la composition et détruisent l'expressivité du signe, tandis qu'à Vatopédi, du groupe lié d'une façon rythmique émane l'esprit de méditation par l'enchaînement des attitudes et des airs du visage. L'attitude recueillie de Pierre qui porte la main à la bouche à Vatopédi, se transforme à Nagoricino en une élévation de la main dépourvue de sens, et l'attitude de Jean est calquée sur celle de Jean de la Crucifixion.

La Trahison de Judas (pl. 6  $\alpha$ ), copie Protaton (pl. 6  $\beta$ ). La tête du Christ, lourde de peine a été remplacée, à Nagoricino, par celle du Christ de la Communion des Apôtres de la même église. Le geste retenu de Judas est loin de celui spontané du Protaton. L'agresseur levant l'épée est une copie fidèle mais maladroite du Protaton, dépourvue du sentiment d'unité entre le corps, le mouvement, l'habit. Le profil du jeune homme qui lève à deux mains la massue ne s'ajuste pas dans l'ensemble. L'attitude est copiée de Chilandari et le vêtement retroussé de Vatopédi.

Le Jugement d'Anne et de Caïphe (pl. 7  $\alpha$ ) suit Chilandari tant dans la composition que dans les détails de l'iconographie (pl. 7  $\beta$ ). La peinture de Chilandari, déformée par les repeints, ne permet pas la comparaison de style. Un indice de la copie fidèle est le fait qu'à Nagoricino on répète la place alternativement fautive des inscriptions semblables de deux églises qu'on observe au Protaton.

Le Jugement de Pilate (pl. 8  $\alpha$ ) est un mélange d'éléments iconographiques pris au Protaton, à Chilandari et à la scène attenante du Jugement d'Anne. Du point de vue exécution et style, la fresque présente un art provincial, quasi populaire, en comparaison avec la fresque du Protaton, animée du grand souffle de la renaissance (pl. 8  $\beta$ ).

La Descente de Croix (pl. 9  $\alpha$ ) imite toutes les figures du Protaton (pl. 9  $\beta$ ) avec les détails de l'emplacement, des gestes et vêtements à l'exception de la Vierge qui prend la place traditionnelle, à gauche du Christ. Mais cette transposition a déformé le corps du Christ et a brisé le rythme et la limpidité de la composition du Protaton.

La Mise en Croix (pl. 10  $\alpha$ ) est une copie grossière du Protaton (pl. 10  $\beta$ ) avec maintes gaucheries et gestes incohérents pour les figures du Christ et du soldat.

De ce parallèle il ressort que les fresques de Nagoricino ne sont pas en rapport avec Constantinople mais dépendent directement de l'Athos d'où elles empruntent leurs modèles et en sont inférieures du point de vue composition et style. Là où le peintre de Nagoricino cherche à innover en évitant la copie servile, il emprunte les détails à d'autres modèles de l'Athos mais sans pouvoir les assimiler, ou bien il revient à des formules toutes faites ou

traditionnelles ou encore à des solutions conventionnelles et schématiques. L'opinion souvent répétée, que les artistes de Nagoricino ont exécuté les fresques des églises de l'Athos est à rejeter complètement, vue la différence dans la qualité de l'art: Seul Djurić a mis l'accent sur la supériorité de l'art de Chilandari, en comparaison avec l'art serbe de l'époque de Miloutine mais il a lié Chilandari à Constantinople. La comparaison des figures de Chilandari (pl. 11 et 13) avec les figures du Protaton (pl. 12 et 14) montre ces dernières plus près des réminiscences hellénistiques qui ont inspiré l'art des Paléologues dans la capitale.

En dehors de Nagoricino, les autres monuments de la Serbie sont à rapprocher soit avec les équipes de Michel Astrapas et Eutychios, soit avec les différents ateliers de Thessalonique. Studenica passe pour être l'oeuvre des mêmes artistes tandis que la Péribleptos et Saint-Nicétas portent leurs signatures. Mais à Saint-Nicétas l'étude comparative montre que seule une partie des fresques doit leur être attribuée, la plupart de scènes étant en liaison directe avec l'atelier de Saint-Nicolas Orphanos (pl. 15 et 16).

Les meilleures parmi les fresques serbes, celles de l'église de Prisren, (pl. 17, 19) exécutées par le « protomaïstor » Astrapas qui n'est pas à identifier avec Michel Astrapas, sont en rapport avec les meilleurs ateliers de Thessalonique, comme ceux de Saints-Apôtres, (pl. 18) de Saint-Euthyme et de Saint-Pantéléïmon (pl. 20). Il en est de même de certaines fresques de Zitsa, qui sont probablement des oeuvres du même atelier qui a travaillé à Prisren. L'église d'Arilje prouve la relation du peintre avec Thessalonique par le signe conventionnel ΜΑΡΠΟΥ et celle de Gracanica par le portrait du saint local, l'archevêque Eustathe de Thessalonique. En outre le rare type de la Communion des Apôtres, où les douze Apôtres sont répétés dans ses deux scènes, est à signaler à Sainte - Catherine de Thessalonique (fresque non publiée).

En guise de conclusion, on peut soutenir :

1) que la Serbie de l'époque de Miloutine ne fut pas le centre créateur de l'École Macédonienne et qu'il ne peut être question d'une école à part. Ses fresques dépendent des centres grecs avoisinants qui fleurissent à cette même époque, à savoir Thessalonique et le Mont-Athos, d'où ils empruntent les modèles ainsi que les artistes-chefs auxquels s'ajoutent comme aides des artistes locaux. Ainsi le vieux terme «art serbo-byzantin», attribué aux fresques serbes à l'époque de Miloutine, serait plus convenable au lieu du terme récent «École de Miloutine».

2) Le Mont-Athos, si nous en jugeons par les fresques du Protaton et par celles nettoyées de Chilandari ainsi que des parties non repeintes de

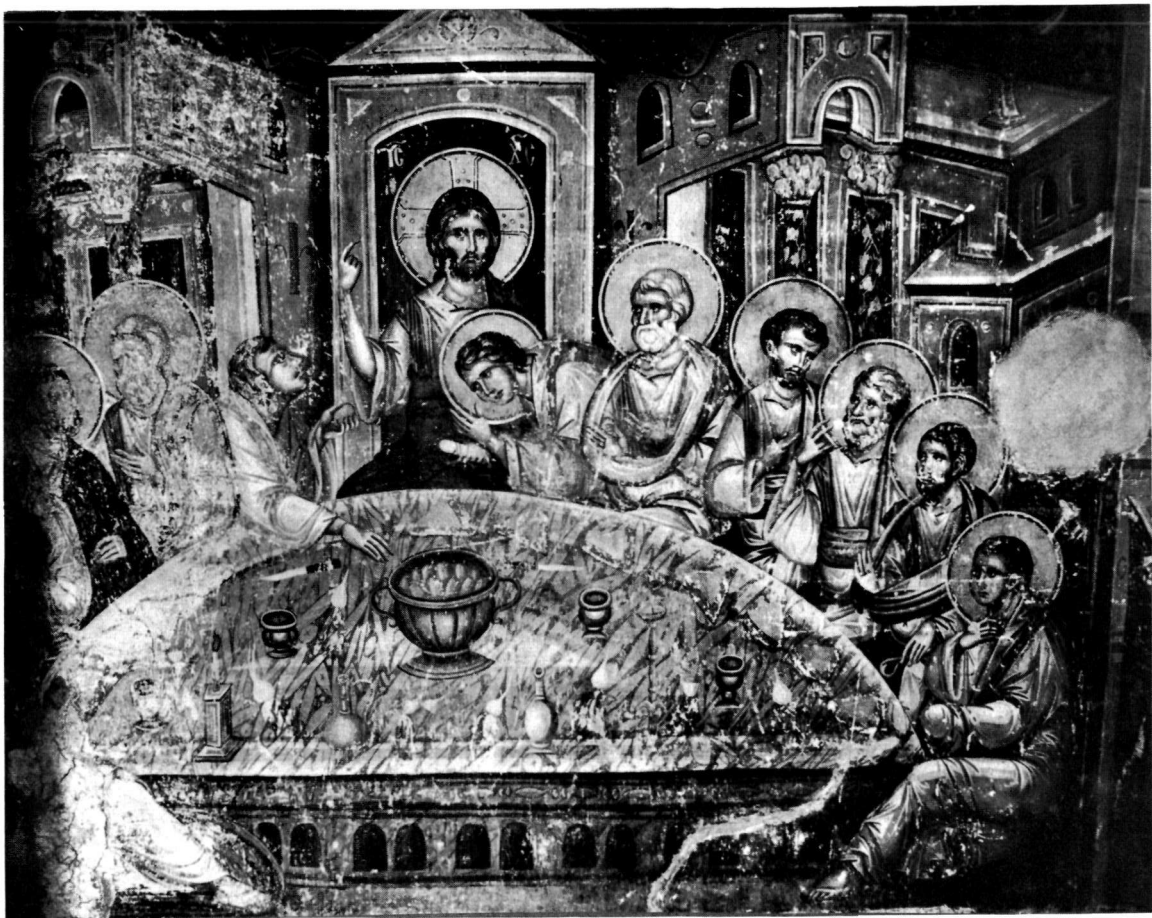
Vatopédi et du fragment de la Sainte-Laure, apparaît comme un centre important de l'art dans les cadres de l'École Macédonienne, comme il a été le foyer d'un mouvement intellectuel et théologique important du XIV<sup>e</sup> siècle.

3) Les fresques de l'Athos, d'une haute valeur artistique, ne semblent pas dépendre directement de Thessalonique. Mais ce problème ne pourra être résolu qu'après le nettoyage et l'étude des peintures de l'Athos et de Thessalonique.

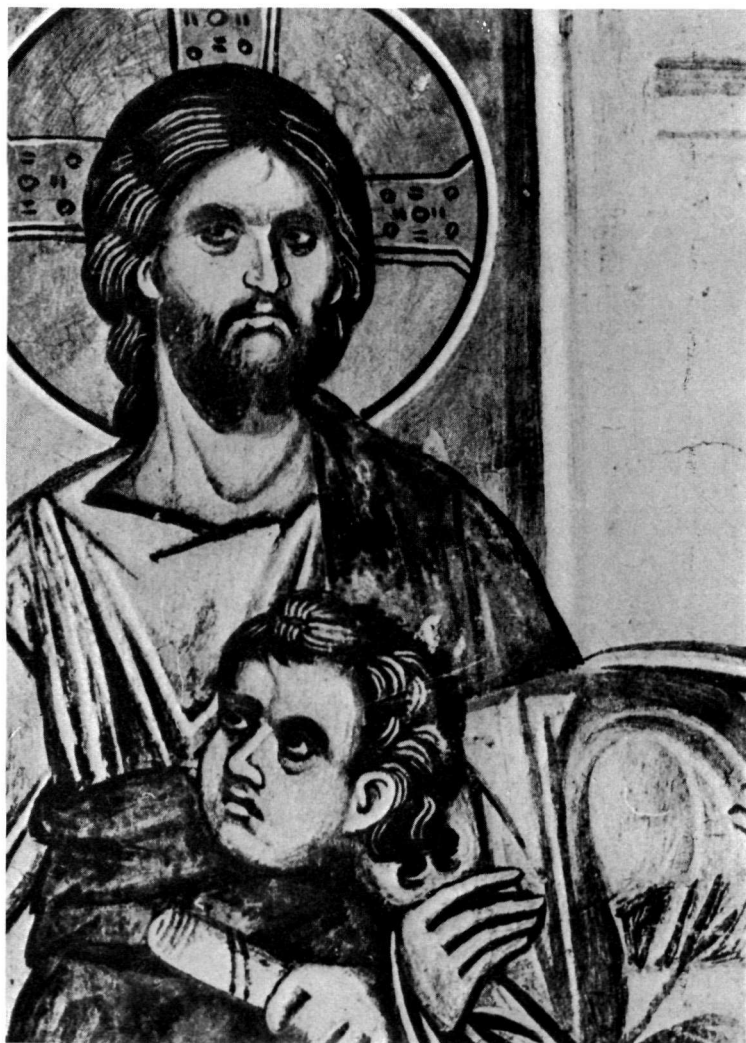
MARIE G. SOTIRIOU



Μυστικός Δεῖπνος τοῦ Ναγκορίτσινο.



Μυστικός Δείπνος του Πρωτάτου.



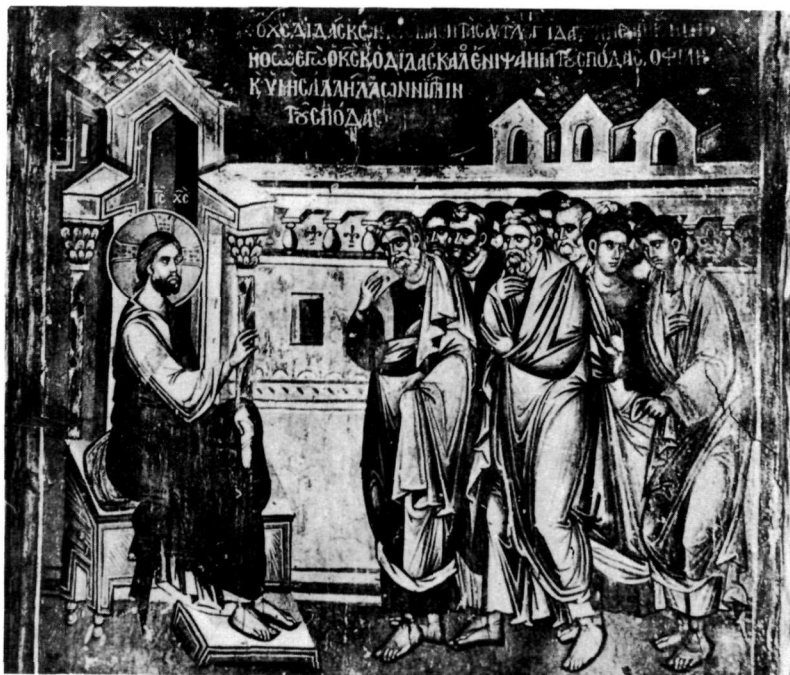
Ὁ Χριστὸς Μυστικοῦ Δείπνου τοῦ Ναγκορίτσινου (λεπτομέρεια).



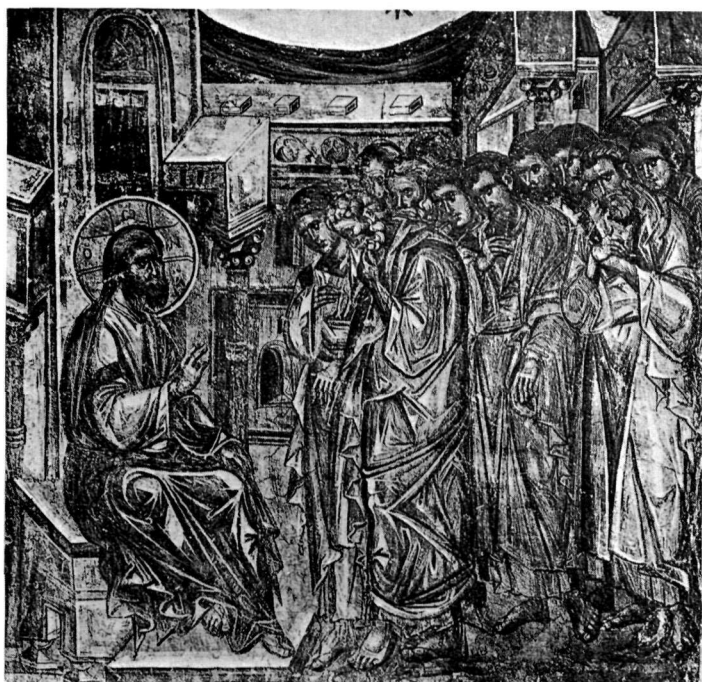


Ὁ Χριστὸς Μυστικοῦ Δείπνου τοῦ Πρωτάτου (λεπτομέρεια).





α. Ὁ Χριστὸς ἐρμηνεύει τὸ νόημα τοῦ Νικτήρος τοῦ Ναγκορίτινο.



β. Ὁ Χριστὸς ἐρμηνεύει τὸ νόημα τοῦ Νικτήρος τοῦ Βατοπεδίου.



α. Προδοσία του Ναγκορίτσινο.



β. Προδοσία του Πρωτάτου.



α. Ἐξέταση τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὸν Ἄννα καὶ Καϊάφα τοῦ Ναγκορίτινο.



β. Ἐξέταση τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὸν Ἄννα καὶ Καϊάφα τοῦ Χιλανδαρίου.



α. Ἡ Ἀπόνηση τοῦ Πιλάτου τοῦ Ναγκορίτση.



β. Ἡ Ἀπόνηση τοῦ Πιλάτου τοῦ Πρωτάτου.





α. Ἀποκαθήλωση τοῦ Ναγκορίτσινου.



β. Ἀποκαθήλωση τοῦ Πρωτάτου.



α. Ἀνάβαση τοῦ Χριστοῦ στό Σταυρό  
τοῦ Ναγκορίτσινου (λεπτομέρεια).



β. Ἀνάβαση τοῦ Χριστοῦ στό Σταυρό  
τοῦ Πρωτάτου (λεπτομέρεια).



Γενέσιον τῆς Θεοτόκου τοῦ Χιλανδαρίου (λεπτομέρεια).



Γενέσιον τῆς Θεοτόκου τοῦ Πρωτάτου (λεπτομέρεια).





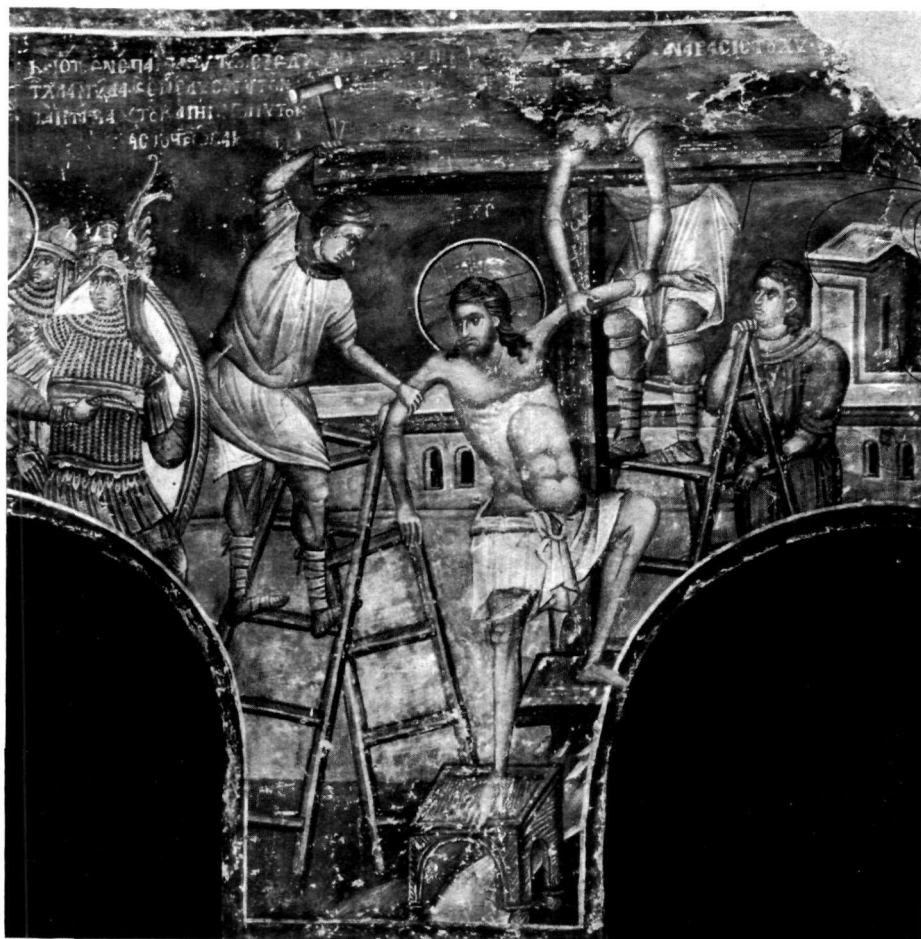
Γενέσιον τῆς Θεοτόκου τοῦ Χιλανδαρίου (λεπτομέρεια).



Γενέσιον τῆς Θεοτόκου τοῦ Πρωτάτου (λεπτομέρεια).



Ἀνάβαση τοῦ Χριστοῦ στὸ Σταυρὸ τοῦ Ναγκορίτσινο.



Ἀνάβαση τοῦ Χριστοῦ στό Σταυρό τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ.



Ἄγγελος Εὐαγγελισμοῦ τοῦ ναοῦ τῆς Θεοτόκου Πρισερένης.



Ἅγιος Δημήτριος τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης.





Πλατυτέρα τοῦ ναοῦ τῆς Θεοτόκου Πρισρένης.



Θεοτόκος Προθέσεως τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος Θεσσαλονίκης.





Ἱεράρχης Διακονικοῦ τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος Θεσσαλονίκης.