ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

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

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

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE
e-Publishing

www.deltionchae.org

Η ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΙ Η ΛΕΓΟΜΕΝΗ ΣΧΟΛΗ ΜΙΛΟΥΤΙΝ

(ΠΙΝ. 1 - 21) *

Στὰ ἔργα τῆς πρώτης γενιᾶς τῶν καλλιτεχνῶν μετὰ τὴν ἀνάκτηση τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἀπὸ τοὺς Φράγκους (1261) βρίσκει ἡ μνημειώδης τέχνη τῆς Πρωτευούσης μεγαλειώδη ἀναβάπτιση τοῦ ἑλληνικοῦ πνεύματος, ποὺ ὁρμητικὰ προώθησε τὴν κλασσικίζουσα τέχνη τῶν Κομνηνῶν καὶ σὲ συνέχεια τὴν κλασσικὴ τῶν χρόνων τῆς φραγκοκρατίας. Οἱ τοιχογραφίες τῆς Σοποτσάνης [1], τῆς Ἁγ. Σοφίας Τραπεζοῦντος [1α] καὶ τὰ λίγα λείψανα στὸ παρεκκλήσιο τοῦ Πύργου τῆς Μεταμορφώσεως τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου τοῦ Ἁγίου Ὄρους [2] εἶναι τὰ κυριώτερα δείγματα τῆς τέχνης αὐτῆς.

Στὴ δεύτερη γενιά (1290 - 1320), στὰ χρόνια τοῦ οὐμανιστοῦ καὶ προστάτου τῶν τεχνῶν Ἀνδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου, ἡ τέχνη παγιώνεται καὶ δημιουργεῖται τὸ νέο παλαιολόγειο στύλ, ἡ καθ' αὐτὸ παλαιολόγεια ἀναγέννηση.

Στενὰ συντονιζομένη ἡ παλαιολόγεια τέχνη μὲ τὴν πνευματικὴ ἄνθηση καὶ τὶς οὐμανιστικὲς τάσεις τῆς σύγχρονης παιδείας καὶ φιλολογίας, παρουσιάζει κοινὰ χαρακτηριστικά, σὲ κύρια σημεῖα τοῦ πλουτισθέντος εἰκονογραφικοῦ προγράμματος, τῆς εἰκονογραφίας καὶ τῶν καλλιτεχνικῶν μορφῶν, ἀλλὰ καὶ σημαντικὲς διαφορὲς στὰ κατὰ τόπους κέντρα, ὅπου ἀναπτύσσονται ἐργαστήρια καὶ σχολές, μὲ ἰδιαίτερες ἀποχρώσεις, καὶ διακρίνονται προσωπικότητες καλλιτεχνῶν μὲ ἰδιαίτερες ἀτομικὲς ἱκανότητες.

Στὰ πλαίσια τῆς ἀκμῆς αὐτῆς τῆς παλαιολόγειας τέχνης, ποὺ κύριο δημιουργικό της κέντρο εἶναι ἡ Κωνσταντινούπολη, ἡ Μακεδονικὴ

---

* Οἱ φωτογραφίες τῶν πινάκων 2, 4, 6, 8, 12 καὶ 14 μοῦ παραχωρήθηκαν εὐγενῶς ἀπὸ τὸν Π. Μυλωνᾶν, οἱ 11 καὶ 13 ἀπὸ τὸν D. Djurić καὶ ἡ 16 ἀπὸ τὸν Ἀ. Ξυγγόπουλον, τοὺς ὁποίους εὐχαριστῶ θερμά. Ἡ ἄδεια γιὰ τὴ φωτογράφηση τῶν πινάκων 18, 20 καὶ 21 μοῦ ἐδόθη ἀπὸ τὴν Ἐφορεία Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης. Οἱ φωτογραφίες τῶν πινάκων 17 καὶ 19 εἶναι ἀντίγραφα ἀπὸ τὸ βιβλίο τῶν R. Hamann - Mac Lean καὶ H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, καὶ οἱ ὑπόλοιπες ἀπὸ τὰ Λευκώματα τῶν G. Millet, Monuments de l'Athos καὶ G. Millet - A. Frolow, La Peinture du Moyen âge en Yougoslavie, Fasc. III.

1. Βλ. κατ' ἐξοχὴν V. Djurić, Sopočani, Belgrad 1963, μὲ ἐγχρώμους πίνακες.

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

2. V. Djurić, Fresques médiévales à Chilandar, εἰς Actes du XIIe Congrès d'Études byzantines (Ochride 1961) Beograd 1964, σ. 59 κ.ἑ. βλ. ἰδιαιτέρως σ. 63 - 65 εἰκ. 2 - 5.

Σχολή κατέχει σημαντική θέση, μὲ τὸ πλῆθος καὶ τὴ σημασία τῶν μνημείων της. Μολονότι πολλὰ μνημεῖα τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς ἤρθαν στὸ φῶς τῆς δημοσιότητας ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ πρῶτος ὁ Millet [3], στηριζόμενος κυρίως σὲ εἰκονογραφικὰ δεδομένα, ξεχώρισε τὴν Μακεδονικὴ Σχολὴ ἀπὸ τὸν Μυστρᾶ, βρίσκεται αὐτὴ ἀκόμα σὲ στάδιο ρευστότητας, χωρὶς νὰ γίνεται καὶ γενικὰ παραδεκτή [4].

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

Διαφορὲς γνωμῶν ἀπὸ ἔλλειψη ἀκριβολόγου συγκριτικῆς μεθόδου, προκαταλήψεις ἐθνικοῦ εἴδους, 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 » ποὺ περιλαμβάνει καὶ τὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ ἔχει ἀκαθόριστες σχέσεις μὲ τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὴν Θεσσαλονίκη.

Ὅ,τι κυρίως θὰ ἀποτελέση τὴ θέση τῆς προκαταρκτικῆς αὐτῆς μελέτης εἶναι, πρῶτον νὰ ὑποστηριχθῆ ἡ ὕπαρξη μιᾶς ἑνιαίας Μακεδονικῆς Σχολῆς καὶ δεύτερον νὰ ἐξακριβωθοῦν τὰ δημιουργικά της κέντρα, οἱ δανεισμοὶ καὶ ἐξαρτήσεις, μὲ βάση τὰ εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ δεδομένα καὶ τὴν ποιοτικὴ στάθμη τῆς τέχνης.

Ἡ Μακεδονικὴ Σχολὴ ἁπλώνεται στὶς χῶρες τῆς ἑλληνικῆς 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 μὲ τὴ βυζαντινὴ πριγκίπισσα Σιμωνίδα, καὶ εἶναι σχεδὸν ὅλοι ἱδρύματα τοῦ ἰδίου τοῦ Μιλούτιν. Στὴν Ἑλλάδα συγκεντρώνονται κυρίως στὴ Θεσσαλονίκη καὶ τὴν περιοχή της, καθὼς καὶ στὸ Ἅγιον Ὄρος.

Οἱ ναοὶ τῆς Σερβίας, ποὺ οἱ τοιχογραφίες τους ἀπὸ ἐπιγραφὲς ἢ εἰκονογραφικές, στυλιστικὲς 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.ἑ.

4. Ὁ Lasarev δέχεται ἰδιαίτερες Σχολὲς στὴ Θεσσαλονίκη, τὸν Ἄθω, τὴ Σερβία, τὴ Βουλγαρία, παράλληλες μὲ τὶς Σχολὲς τῆς Ρωσίας, Ἀρμενίας, Γεωργίας (V. Lasarev, Storia della Pittura Bizantina, Torino 1967, σ. 357). Ὁ Demus μὲ δισταγμὸ διακρίνει μιὰ ἰδιάζουσα μορφὴ τοῦ παλαιολογείου στὺλ στὰ συγγενῆ μνημεῖα Ἀχρίδος - Θεσσαλονίκης-Ἄθω (O. Demus, 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), Ἅγ. Ἀχίλλειος Ἀρίλιε (1296), Ljeviška Bogorodica Πρισρένης (1306 - 07), Ἅγ. Νικήτας κοντὰ στὰ Σκόπια (1307), ναὸς Σωτῆρος Ζίτσας (1307 - 15), Ἅγ. Ἰωακεὶμ καὶ Ἄννα Στουδένιτσας (1313 - 14), Ἅγ. Γεώργιος Ναγκορίτσινο (1313 - 18) καὶ ναὸς Θεοτόκου Γκρατσάνιτσας (1321)[5]. Οἱ ναοὶ αὐτοὶ διασώζουν, καλὰ διατηρημένες, μεγάλο μέρος τῶν τοιχογραφιῶν, οἱ ὁποῖες ἔχουν ἐπανειλημμένως δημοσιευθῆ[6].

Στὶς ἑλληνικὲς χῶρες, ναοὶ μὲ τοιχογραφίες τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς τῆς ἴδιας ἐποχῆς ὑπάρχουν οἱ ἑξῆς: στὴ Θεσσαλονίκη, ὁ Ἅγ. Εὐθύμιος, παρεκκλήσιο Ἁγ. Δημητρίου (1303), οἱ Ἅγ. Ἀπόστολοι (μετὰ τὸ 1315)[7], ὁ Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανός, ἡ Ἁγ. Αἰκατερίνη, ὁ Ἅγ. Παντελεήμων καὶ ὁ Προφήτης Ἠλίας· οἱ τρεῖς τελευταῖοι ναοὶ διατηροῦν μόνον τμήματα τῶν τοιχογραφιῶν. Στὴ Βέροια ὁ «Ἅγιος Χριστὸς» (1315) καὶ ὁ Ἅγ. Βλάσιος, ὁ Ἅγ. Γεώργιος Ὀμορφοκκλησιᾶς κοντὰ στὴν Καστοριὰ καὶ ἡ Ὀλυμπιώτισσα (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 ἕνα μικρὸ δεῖγμα ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας[8].

---

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

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

7. Τὰ μωσαϊκὰ τῶν Ἁγ. 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 Ἁγ. Εὐθυμίου (Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Ἀθῆναι 1952, σ. 215 - 219 πίν. 62 - 69). Τὰ μωσαϊκὰ τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων (Ἀ. Ξυγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, σ. 1 - 66 πίν. 1 - 43). Μερικὲς ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων (A. Xyngopoulos, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes 1955, πίν. 2.2, 3.1 - 2, 17, 18.1). Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανοῦ (Ἀ. Ξυγγοπούλου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Ἀθῆναι 1964, σ. 11 - 30, εἰκ. 1 - 188 (πρβλ. καὶ T. Velmans, Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la décoration monumentale au XIVe siècle, εἰς Cah. Arch. 16, 1966, σ. 146 - 176, εἰκ. 1 - 27). Λίγες ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ «Ἁγίου Χριστοῦ» Βεροίας (Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris 1925, εἰκ. 407, Velmans, ἔ.ἀ. εἰκ. 23, καὶ Xyngopoulos, Thessalonique, σ. 28 - 29, πίν. 9.1 - 2, 10.1). Οἱ σωζόμενες τοιχογραφίες ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ Ἁγ. Γεωργίου Ὀμορφοκκλησιᾶς (E. Stikas, Une église des Paléologues aux environs de Castoria εἰς Byz. Zeit. 51, 1958, σ. 108, πίν. VI-X). Τρεῖς ἀπὸ τὴν Ὀλυμπιώτισσα Ἐλασσῶνος (Μαρίας Σωτηρίου, Ἡ πρώιμος παλαιολόγειος Ἀναγέν-

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

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 ὑλικοῦ, ἐν τούτοις ἐπιχειροῦμε μία πρώτη, ἀτελῆ κατ' ἀνάγκην διαπίστωση μερικῶν ἐνδεικτικῶν περιπτώσεων. Πρέπει ἐπίσης νὰ τονισθῆ, ὅτι τὶς εἰκονογραφικὲς ἰδιομορφίες, οἱ ὁποῖες εἶναι κατ' οὐσίαν νεωτερισμοί, δὲν τὶς ἀκολουθοῦν ὅλοι οἱ καλλιτέχνες, μερικοὶ μένουν στοὺς παραδοσιακοὺς τύπους.

Σπάνια ἐντυπωσιακές, οἱ λεπτομερειακὲς αὐτὲς ἰδιομορφίες, 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 σπανιώτερους 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 της ἡ Σαλώμη. Στὴ δεύτερη αὐτὴ περίπτωση, στὰ μνημεῖα τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς, ὅπως στὸ Πρωτᾶτο[9], στὸν Ἅγ. Εὐθύμιο[10] καὶ στὸν Ἅγ. Νικόλαο Ὀρφανό[11], μὲ ἐξαίρεση τὸ μωσαϊκὸ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης[12] καὶ τὴν τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τῆς Ἀρίλιε[13], τὸ βρέφος δὲν παριστάνεται γυμνό, ὅπως στὸ Καχριέ[14], ἀλλὰ τυλιγμένο σὲ σπάργανα. Σὲ ζωηρὴ ἐκδήλωση

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). Ἀπὸ τὸ Ἅγ. Ὄρος οἱ τοιχογραφίες Πρωτάτου, Χιλανδαρίου, Βατοπεδίου (G. Millet, Monuments de l'Athos. Les Peintures, Album, Paris 1927, πίν. 1 - 24. Ἀ. Ξυγγόπουλος, Μανουὴλ Πανσέληνος, Ἀθῆναι 1956, σ. 11 - 27, πίν. ἔγχρωμοι 13 ἀπὸ ἀντίγραφα). Καὶ ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἁγ. Νικολάου ἀπὸ τὴν Μονὴν Λαύρας (A. Xyngopoulos, 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, Ἅγ. Δημήτριος, πίν. 82.2.
11. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανός, πίν. 5.
12. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. 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.

μητρικῆς στοργῆς ἡ Θεοτόκος φιλεῖ τὸ βρέφος. Τὸν νεωτερισμὸ αὐτόν, μὲ ἀρχαιότερο παράδειγμα τὸ Πρωτᾶτο, ἀκολουθεῖ μόνον ἡ Στουδένιτσα [15].

Στὰ μακεδονικὰ μνημεῖα ἰδιάζει ἀκόμα ὁ διαχωρισμὸς τοῦ τοπίου μὲ καμπύλες, ποὺ περικλείνουν τὰ δευτερεύοντα ἐπεισόδια, ἐξελισσόμενος ἀπὸ μεσοβυζαντινὰ πρότυπα, ὅπως τὰ μωσαϊκὰ τῆς Σικελίας [16]. Τὴ μορφὴ αὐτὴ συναντοῦμε στὸ Πρωτᾶτο, τὸν Ἅγιο Εὐθύμιο, τὴ Στουδένιτσα, τὸν Ἅγιο Νικήτα [17] καὶ τὸν Ἅγ. Νικόλαο Ὀρφανό. Στὰ μωσαϊκὰ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων [18] τὸ τοπίο ἀκολουθεῖ τὴν ἁπλὴ διάπλαση τοῦ Καχριὲ [19] καὶ τοῦ Μυστρᾶ [20].

Στὴ *Βάπτιση* ὁ Χριστὸς σὲ ὅλα σχεδὸν τὰ μακεδονικὰ μνημεῖα φορεῖ περίζωμα, ὅπως στὸ Πρωτᾶτο, Χιλανδάρι, Βατοπέδι [21], Ναγκορίτσινο, Στουδένιτσα, Ἅγ. Νικήτα [22], Ἅγ. Νικόλαο Ὀρφανό [23]. Στὰ μωσαϊκὰ τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων παριστάνεται γυμνός [24], ὅπως στὸν Μυστρᾶ [25], σύμφωνα μὲ τὴν ἑλληνιστικὴ παράδοση τῆς Πρωτευούσης.

Στὴν *Ὑπαπαντή*, ἀντὶ τοῦ παραδοσιακοῦ, αὐστηροῦ συμμετρικοῦ τύπου μὲ τὰ πρόσωπα ἀνὰ δύο, ἀπὸ τὰ δύο μέρη τοῦ Κιβωρίου, ποὺ ἀκολουθεῖ ὁ Μυστρᾶς [26], ἐπικρατεῖ νέο συνθετικὸ σχῆμα μὲ τὰ τρία πρόσωπα κατὰ παράταξη ἀπέναντι τοῦ Συμεών, καὶ τὸ Κιβώριο καταργεῖται (Πρωτᾶτο [27], Χιλανδάρι [28], Ναγκορίτσινο [29], Στουδένιτσα [30], Ἅγ. Εὐθύμιος [31]). Τὸν παλαιὸ τύπο διατηρεῖ μόνον ὁ Ἅγ. Νικήτας, γιατὶ προσφέρεται καλύτερα ὁ χῶρος, καθὼς κόβεται στὴ μέση ἀπὸ παράθυρο [32] καὶ ὁ Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανός [33],

---

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 (Πρωτᾶτο), 66.2 (Χιλανδάρι), 82.1 (Βατοπέδι).
22. Millet-Frolow III, πίν. 110.2, 62.2, 52.1.
23. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανός, 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 Ὀρφανός, πίν. 15.

ποὺ παρουσιάζει γενικώτερα στενὴ σχέση μὲ τὸν Ἅγ. Νικήτα σὲ εἰκονογραφία καὶ τεχνοτροπία.

Στὴν *Μεταμόρφωση*, ἡ ἐλλειπτικὴ δόξα τοῦ Χριστοῦ εἶναι ἁπλὴ χωρὶς τὰ συμβολικά, ἀκτινωτὰ ρομβοειδῆ σχήματα (Πρωτᾶτο [34], Στουδένιτσα [35], Γκρατσάνιτσα [36], Ἅγ. Νικήτας [37], Βατοπέδι [38], Χιλανδάρι [39], Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανός [40]), ποὺ τὰ συναντοῦμε στὸν Μυστρᾶ [41] καὶ στὰ μωσαϊκὰ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων [42].

Στὸν *Μυστικὸ Δεῖπνο* ἡ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ μετατίθεται ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ ἀριστερὴ ἄκρη, ποὺ συνεχίζει ὁ Μυστρᾶς [43], στὸν ἄξονα (Πρωτᾶτο [44], Βατοπέδι [45], Χιλανδάρι [46], Ἅγ. Κλήμης [47], Ναγκορίτσινο [48], Πρισρένη [49], Γκρατσάνιτσα [50], Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανός [51]). Τὴ θέση τοῦ Χριστοῦ στὸν ἄξονα γνωρίζει ἡ Δύση ἀπὸ τὸν ἑνδέκατο αἰῶνα ἀπὸ πρότυπα συροπαλαιστινικά [52].

Στὴν *εἰς Ἅδου Κάθοδον* τὸ σπήλαιο τοῦ Ἅδου, μεγαλύτερο καὶ φυσικώτερο, περικλείνει σχεδὸν ὁλόκληρο τὸν Χριστὸ καὶ ἓν μέρει καὶ τὰ ἄλλα πρόσωπα (Πρωτᾶτο [53], Ἅγ. Νικήτας [54], Στουδένιτσα [55], Ἅγ. 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. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανός, πίν. 19.
41. Millet, Mistra, πίν. 119.2 (Περίβλεπτος).
42. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. 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 Yougoslavia, 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. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανός, 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.

Ὀρφανός[56], Ἅγ. Εὐθύμιος[57]). Ἀντίθετα, στὴν παλαιολόγεια τέχνη τῆς Πρωτευούσης (Καχριὲ)[58] ποὺ τὴν ἀκολουθοῦν καὶ τὰ μωσαϊκὰ τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων[59], τὰ τάρταρα, σύμφωνα μὲ τὸν μεσοβυζαντινὸ τύπο, περιορίζονται στὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ, ὅπου συχνὰ παριστάνεται καὶ ἡ προσωποποίηση τοῦ Ἅδου. Ἐπίσης στὰ μακεδονικὰ μνημεῖα προστίθενται ψηλὰ καὶ δύο ἄγγελοι μὲ τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους.

Στὰ *Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου* ἡ πομπὴ τῶν παρθένων παίρνει κύρια θέση στὸ κέντρο καὶ οἱ γονεῖς ἀκολουθοῦν (Πρωτᾶτο[60], Βατοπέδι[61], Χιλανδάρι[62], Στουδένιτσα[63]), σύμφωνα μὲ ἕνα σπάνιο τύπο, ποὺ συναντᾶται σὲ ἐλεφαντοστοῦν τοῦ Βερολίνου τοῦ 10ου αἰῶνος[64]. Στὴ σχολὴ τῆς Πρωτευούσης (τὸ Καχριὲ[65] καὶ στὸν Μυστρᾶ[66]), συνεχίζεται ἡ μεσοβυζαντινὴ εἰκονογραφία, μὲ τοὺς γονεῖς νὰ παρουσιάζουν τὴν μικρὴ Μαριὰμ στὸν Ἀρχιερέα.

Τέλος στὴν *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[67], Χιλανδάρι[68], Βατοπέδι[69], Ἅγιος Εὐθύμιος[70], Ἅγιος Νικήτας[71], Στουδένιτσα[72], Ναγκορίτσινο)[73]. 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[74], Ναγκορίτσινο[75], Γκρα-

56. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανός, εἰκ. 27 - 28.
57. Σωτηρίου, Ἅγ. Δημήτριος, πίν. 83, β.
58. Underwood, The Kariye Djami, τ. 3, πίν. 343.
59. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. 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 (Ἅγ. Θεόδωροι), 133.4 (Ἁγ. Σοφία).
67. Millet, Athos, πίν. 30 - 31.
68. Αὐτ. πίν. 78.1.
69. Αὐτ. πίν. 85.4.
70. Σωτηρίου, Ἅγ. 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-Mac Lean καὶ Hallensleben, εἰκ. 263.
75. Αὐτ. εἰκ. 285.

τσάνιτσα [76]). Ἡ Κωνσταντινούπολη [77], ὁ Μυστρᾶς [78], καὶ ἀπὸ τὰ μακεδονικὰ μνημεῖα τὰ μωσαϊκὰ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων [79], ἀκολουθοῦν τὴν παραδοσιακὴ εἰκονογραφία ἢ αὐξάνουν μόνο τοὺς ἀγγέλους, σύμφωνα μὲ σπάνιο πρότυπο τοῦ 12ου αἰῶνος (Ἅγιοι Ἀνάργυροι Καστοριᾶς [80]). Χαρακτηριστικὸ εἶναι, ὅτι σ' ὅλες αὐτὲς τὶς ἰδιομορφίες τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς πρωτοστατεῖ τὸ Πρωτᾶτο.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς κοινὲς εἰκονογραφικὲς ἰδιομορφίες, τὴν ὕπαρξη ἑνιαίας Μακεδονικῆς Σχολῆς στοὺς ναοὺς τῆς Σερβίας, τοῦ Ἁγίου Ὄρους καὶ τῆς Θεσσαλονίκης μαρτυρεῖ, σὲ γενικώτατη γραμμή, καὶ ἡ ἑνότητα τοῦ στύλ. Παρὰ τὶς πολλὲς ἀποχρώσεις καὶ παραλλαγὲς ποὺ ὀφείλονται στὴν προσωπικότητα τῶν καλλιτεχνῶν, τὰ μακεδονικὰ μνημεῖα διέπονται ἀπὸ ἁπτικό, πλαστικὸ χαρακτῆρα τέχνης, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν τέχνη τῆς Πρωτευούσης (κυρίως τοῦ Καχριέ), ποὺ κυριαρχεῖται ἀπὸ ζωγραφικὸ ἰλλουζιονιστικὸ στύλ. 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 ἀναδεικνύωνται οἱ ἁπτικὲς ἀξίες καὶ ἐν γένει ὁ ὄγκος καὶ ἡ τρίτη διάσταση. Στὶς τοιχογραφίες τοῦ Καχριὲ οἱ μορφὲς πλάθονται μὲ ἄπειρη λεπτότητα μεταβατικῶν τόνων, μαζὶ μὲ ἕνα κατὰ τόπους ἐλεύθερο καὶ ἐμπρεσσιονιστικὸ φωτισμό, ποὺ ἀποτελεῖ κύριο στοιχεῖο τῆς φόρμας.

Ὅ,τι ἀκόμη ἑνώνει τὴν τέχνη τῶν τριῶν περιοχῶν τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς: Σερβίας, Ἄθω, Θεσσαλονίκης, πέραν ἀπὸ τὶς στενὲς εἰκονογραφικὲς καὶ στυλιστικὲς ὁμοιότητες, εἶναι τὰ πανομοιότυπα ἀντίγραφα σὲ προσωπογραφίες ἁγίων, ἢ σὲ τμήματα σκηνῶν ἢ μὲ — μικρὲς ἀλλαγὲς — καὶ σὲ ὁλόκληρες σκηνές. Οἱ ὁμοιότητες αὐτὲς ἔχουν ἐπανειλημμένως ἐπισημανθῆ καὶ θὰ μποροῦσε κανείς, ὅσο τὰ μνημεῖα γίνονται γνωστὰ μὲ δημοσιεύσεις, νὰ πολλαπλασιάση τοὺς παραλληλισμούς. Τόσο οἱ ὁμοιότητες ὅσο ἰδίως οἱ πανομοιότυπες ἐπαναλήψεις εἰκονογραφικῶν τύπων προϋποθέτουν ὡρισμένα κέντρα, ὅπου δημιουργοῦνται τὰ πρότυπα, ἢ μετακινούμενες ὁμάδες καλλιτεχνῶν, ἀνάμεσα στὶς περιοχὲς Σερβίας, Θεσσαλονίκης καὶ Ἄθω. Ἔτσι 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 (Ἅγ. Θεόδωροι), 116.4 (Περίβλεπτος).

79. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. Ἀπόστολοι, πίν. 38.

80. Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά, τ. Α΄. Βυζαντιναὶ Τοιχογραφίαι. Πίνακες. Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 14.

Πρῶτος ὁ Wulff διαβλέπει στὴ Θεσσαλονίκη κύριο σημεῖο διόδου τοῦ νέου μνημειώδους στὺλ στὴ Μακεδονία καὶ παραδέχεται γιὰ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου στυλιστικὴ συγγένεια μὲ τὸ Ναγκορίτσινο καὶ τὴν Γκρατσάνιτσα[81].

Ὁ G. Millet στὸ μνημειῶδες 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 Ἁγ. Ὄρους, 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[82].

Ὁ Ξυγγόπουλος ἀνέπτυξε τὴν ἄποψη, ὅτι οἱ τοιχογραφίες τῆς Σερβίας καὶ τοῦ Ἄθω ἔχουν τὴν καταγωγή τους ἀπὸ τὴν Θεσσαλονίκη, ποὺ εἶναι ἡ πατρίδα τοῦ Πανσελήνου καὶ τοῦ Ἀστραπᾶ[83].

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[84] καὶ Djurić[85].

Κατὰ τὸν Lasarev ἡ Θεσσαλονίκη τοῦ 14ου αἰῶνος εἶναι σημαντικὸ κέντρο καὶ ἡ τέχνη τῆς Σερβίας ἐθνικὴ καὶ αὐτόνομη ἀλλὰ μὲ ἕλληνες ζωγράφους τῆς Θεσσαλονίκης ἐπὶ κεφαλῆς. Τὶς τοιχογραφίες τῶν ναῶν Πρισρένης, Ἁγ. Νικήτα, Ναγκορίτσινο καὶ Στουδένιτσας τὶς θεωρεῖ ἐξαρτώμενες ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη. Γιὰ τὴ σχέση μὲ τὸν Ἄθω μετριάζει παλαιότερες ἀπόψεις του, ὅτι ἡ Σερβία καθόριζε τὸ στὺλ τῶν τοιχογραφιῶν τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰ. τοῦ Ἁγ. Ὄρους[86], δεχόμενος τώρα, μὲ κάποια ἐπιφύλαξη, ὅτι ἡ Θεσσαλονίκη προμηθεύει τὰ ἐργαστήρια στὸ Ἅγ. Ὄρος καὶ ὅτι πιθανῶς συνεργάζονται σέρβοι ζωγράφοι[87].

Οἱ Γιουγκοσλάβοι βυζαντινολόγοι Radojčić, Boscović καὶ Miljković-Pepek καθὼς καὶ ὁ γερμανὸς Hallensleben δέχονται ὅτι ἡ τέχνη τῆς Σερβίας στὴν ἀκμή 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.ἑ.

83. Xyngopoulos, Thessalonique, σ. 41 κ.ἑ.

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

85. V. Djurić, Icônes de Yougoslavie, Belgrade 1961, σ. 23.

86. Β. Λάζαρεφ, Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς Ζωγραφικῆς Ι, Μόσχα 1947, σ. 240 (ρωσ.).

87. Lasarev, Storia, σ. 385.

ρεύματα τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ ἐπηρεάζει τὴν τέχνη τοῦ Ἄθω, καὶ ἀκόμη ὅτι τὰ ἴδια σερβικὰ συνεργεῖα μὲ τὸν Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ καὶ Εὐτύχιο ἐπὶ κεφαλῆς ζωγραφίζουν τὰ Καθολικὰ τοῦ Ἄθω: Πρωτᾶτο, Βατοπέδι καὶ Χιλανδάρι[88].

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ναγκορίτσινο θεωροῦνται ὡς τὸ ἐξοχώτερο ἔργο τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ καὶ Εὐτυχίου, ποὺ ἀνανέωσε τὴν τέχνη τῆς Σερβίας[89] καὶ μεταξὺ αὐτῶν ἐξαίρεται ἰδιαιτέρως ἀπὸ τὸν Hallensleben ἡ σειρὰ τῶν Παθῶν[90]. Σύγκριση ὅμως τῶν τοιχογραφιῶν τῶν Παθῶν τοῦ Ναγκορίτσινο μὲ τὶς ἁγιορειτικές, ὁδηγοῦν σὲ διαφορετικὲς διαπιστώσεις. Παραθέτουμε μιὰ σειρὰ σκηνῶν τῶν Παθῶν τοῦ Ναγκορίτσινο σὲ ἀντιπαραβολὴ μὲ τὶς ἴδιες σκηνὲς ἀπὸ τὰ τρία Καθολικὰ τοῦ Ἁγ. Ὄρους, γιὰ νὰ πιστοποιηθῆ ἡ πραγματικὴ καλλιτεχνικὴ στάθμη τῶν πρώτων καὶ ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, νὰ διαφωτισθοῦν οἱ πραγματικὲς σχέσεις καὶ ἐξαρτήσεις μεταξὺ Σερβίας καὶ Ἄθω.

Ὁ *Μυστικὸς Δεῖπνος* τοῦ Ναγκορίτσινο (πίν. 1) εἰκονογραφικὰ μιμεῖται, μὲ ἀσήμαντες παραλλαγές, κυρίως τὸ Πρωτᾶτο (πίν. 2). Ἡ μίμηση εἶναι φανερή, ὄχι μόνο στὸ ὅλο συνθετικὸ σχῆμα καὶ τὴν μνημειώδη ἔξαρση τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ καὶ στὶς λεπτομέρειες, ὅπως εἶναι ἡ ἐντελῶς ὅμοια παράσταση τοῦ Χριστοῦ, οἱ στάσεις καὶ τὰ ἐνδύματα τῶν περισσοτέρων μαθητῶν, ἰδίως ἡ χαρακτηριστικὴ τοῦ τελευταίου δεξιὰ στὴν ἄκρη, μὲ ὁλόκληρο τὸ χέρι τυλιγμένο μέσα στὸ ἱμάτιο. Ἡ στάση τοῦ Ἰωάννου, καθὼς ὑψώνει τὸ κεφάλι καί φέρνει τὸ χέρι στὸ στῆθος εἶναι παρμένη ἀπὸ τὸ Βατοπέδι[91].

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

88. Sv. Radojčić, Mittelalterliche Fresken aus Jugoslavien (Ausstellungskatalog), München 1954, σ. 5, Τοῦ αὐτοῦ, Majstori starog srpskog slikarstva, Beograd 1955, σ. 19 κ.ἑ. Dj. Boscović, εἰς Bull. de l'Académie Serbe de Sciences XXII, Nouv. sér. No 6, 1958, σ. 12 σημ. 4, P. Miljković-Pepek, 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-Sv. Radojčić, Yougoslavie. Fresques médiévales (Collection Unesco de l'art Mondial) Paris 1955, σ. 23.

90. H. Hallensleben, Die Malerschule, σ. 110 κ.ἑ. Ἀνώτερα ἀπὸ τὰ Πάθη εἶναι κατὰ τὴν γνώμη μας ὁ κύκλος τῶν Ἑωθινῶν Εὐαγγελίων καὶ κατὰ δεύτερο λόγο ἡ Κοίμηση (Millet-Frolow III, πίν. 95 - 100). Τὴν ὑπεροχὴ τῶν Παθῶν ποὺ ὑποστηρίζει ὁ Hallensleben ἀμφισβητεῖ καὶ ὁ H. Belting (Βλ. Βιβλιοκρισία εἰς Kunstchronik 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 προστεθῆ ἐμπρὸς ἀπὸ τοὺς δύο μαθητές, χωρὶς νὰ διακόπτεται ἡ σειρά τους καὶ χωρὶς νὰ ὑπάρχη χῶρος, καθὼς καὶ τὸ ἀνόργανο στὶς χειρονομίες καὶ τὸ συνονθύλευμα στὶς πτυχώσεις, ποὺ δημιουργεῖται πίσω του, δείχνει τὴν ἀνικανότητα τοῦ καλλιτέχνη νὰ προσαρμοσθῆ σὲ μία ἀλλαγὴ τοῦ προτύπου του. Ἐπίσης τὸ τραπέζι, μὲ τὴν ἀλλαγὴ τῆς ὁριζοντίας 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 βαθειὰ 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 ἁπλώνεται ὁριζόντια σ' ὅλο τὸ μάκρος, σὰν σκηνικό, ἐνῶ στὸ Πρωτᾶτο, πλουσιώτερο στὴν διάρθρωση, σχηματίζει μὲ τὴ φυγὴ πρὸς τὸ βάθος ἕνα κοῖλο χῶρο, ποὺ περικλείνει τὰ πρόσωπα.

Ἡ σειρὰ τῶν Ἀποστόλων τοῦ Ναγκορίτσινο γύρω ἀπὸ τὸ τραπέζι, δὲν ἔχει τὴν ρυθμικὴ συνοχὴ τοῦ ἁγιορειτικοῦ προτύπου. Ἡ ἐκτέλεση τῶν προσώπων καὶ ἐνδυμάτων εἶναι ἀσύγκριτα ἁδρότερη, οἱ φυσιογνωμίες καθημερινὰ ρεαλιστικές, καὶ ἡ πτυχολογία, μολονότι μιμεῖται τὸ Πρωτᾶτο, σκληρὴ καὶ συγκεχυμένη.

Ὁ Χριστὸς τοῦ Ναγκορίτσινο εἶναι ὅσο γίνεται πιστὸ ἀντίγραφο τοῦ Πρωτάτου σὲ τύπο προσώπου, στάση, μαλλιὰ καὶ ἔνδυμα (πίν. 3 καὶ 4). Ἡ διαφορὰ ὅμως τῆς ποιότητας 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 ἑρμηνεύει 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 δυὸ μνημεῖα ὁ Χριστὸς κάθεται ἀριστερὰ καὶ ἀπέναντί του εἶναι συγκεντρωμένος ὁ πυκνὸς ὅμιλος τῶν μαθητῶν, μὲ δύο ἐπὶ κεφαλῆς. Ὁ Χριστὸς τοῦ Ναγκορίτσινο, ὅμοιος μὲ τοῦ Βατοπεδίου σὲ στάση, χειρονομία καὶ ἔνδυμα, 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

αὐτούσια ἀπὸ τὸν Χριστὸ τῆς Μεταλήψεως στὸ Ἱ. Βῆμα τοῦ ναοῦ [92]. 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, ἁπλοποιεῖ σχηματικὰ τὸ βαθύχρωμο ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ.

Στὸν πυκνὸ ὅμιλο τῶν μαθητῶν, ποὺ ὄρθιοι ἀκροῶνται τὴν ἑρμηνεία τοῦ Διδασκάλου, ὑπάρχουν στὸ Ναγκορίτσινο μερικὲς ἀλλαγὲς στὴ στάση καὶ τὶς χειρονομίες, ποὺ φέρνουν τὴ διάσπαση στὴν ἑνότητα 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 ὅμιλο τῶν μαθητῶν τοῦ Βατοπεδίου, μὲ τὴν ὅμοια κλίση τῶν κεφαλιῶν καὶ τὴν ἴδια βαθειὰ συγκέντρωση τῶν φυσιογνωμιῶν.

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.

Μεγάλη ἐπίσης εἶναι ἡ μορφολογικὴ ἀπόσταση τῶν δύο ἐπὶ κεφαλῆς μαθητῶν στὶς δύο τοιχογραφίες. Στὸ Βατοπέδι ὁ Πέτρος καὶ Ἰωάννης ἀποτελοῦν ἕνα λαμπρὸ ἑνιαῖο σύμπλεγμα. Τὸ πλατὺ σῶμα τοῦ Πέτρου μισοσκεπάζει τὴ λεπτὴ κορμοστασιὰ τοῦ Ἰωάννου, τὰ δύο κεφάλια, τὸ νεανικὸ καὶ τὸ γεροντικό, σὲ ὡραία ἀντίθεση, ἑνώνονται σὲ ὅμοια κλίση, τὰ πόδια προβάλλουν ὁμοιόμορφα καὶ οἱ ἀνάλαφρες ἄκρες τῶν ἱματίων τους πέφτουν κατακόρυφα μὲ ἑλληνικὴ 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 κεφαλιῶν, τὴν κίνηση τῶν σωμάτων, τὴν ἔκφραση τῶν φυσιογνωμιῶν. Ἡ στάση συνομιλίας τῶν ἄλλων δύο ἀγενείων μαθητῶν δὲν ἔχει ἐδῶ τὴν θέση της, οὔτε ἡ χειρονομία διαμαρτυρίας τοῦ ἑνός, μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὰ ἔξω. Τοῦ δευτέρου ἡ τυπικὴ καὶ ἄχαρη στάση, ποὺ κρατάει τὴν ἄκρη τοῦ ἱματίου του, εἶναι παρμένη ἕτοιμη ἀπὸ τὸν Ἰωάννη τῆς Σταυρώσεως, ἐνῶ στὸν ἀντίστοιχο μαθητὴ τοῦ Βατοπεδίου, στάση, χειρονομία—μὲ σταυρωμένα τὰ χέρια στὸ στῆθος—πτυχολογία καὶ φυσιογνωμία προδίδουν ὅλα, τὴ δημιουργικὴ ἐλευθερία τοῦ καλλιτέχνη. Τέλος τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος, ὅμοιο μὲ τοῦ Πρωτάτου στὰ βασικὰ στοιχεῖα, ἔχει σχηματικὰ μεταποιηθῆ καὶ ἁπλουστευθῆ 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-Pepek, πίν. CXLIII μὲ πίν. CXXIII.

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

Δύο πρόσθετα πρόσωπα στὸ Ναγκορίτσινο μένουν συνθετικὰ ξένα: εἶναι ὁ προφὶλ 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 προφὶλ νέου, ποὺ κρατάει ὁριζόντια μὲ τὰ δυό χέρια ρόπαλο πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του, εἶναι παρμένη ἀπὸ τὸ Χιλανδάρι [93], ἐνῶ τὸ ἀνασηκωμένο ἱμάτιο, ποὺ τὸ συναντοῦμε ἀνεμιζόμενο μὲ ἐλεύθερη χάρη, στὸν στρατιώτη τῆς Προδοσίας τοῦ Βατοπεδίου [94], παίρνει ἐδῶ ἄμορφο σχῆμα.

Ἀπὸ ἄποψη ἐκτελέσεως καὶ ἐν γένει τεχνοτροπίας τὸ Ναγκορίτσινο βρίσκεται σὲ χαμηλότερο ἐπίπεδο. Ὁ Χριστός, ἀκριβῶς ὅμοιος σὲ στάση καὶ χειρονομίες, στερεῖται ἀπὸ σωματικότητα. Τὸ βαρὺ ἀπὸ θλίψη πρόσωπο τοῦ Πρωτάτου, ἀντικατέστησε ὁ ζωγράφος τοῦ Ναγκορίτσινο μὲ αὐτούσιο τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὴ Μετάδοση τῶν Ἀποστόλων στὸ ἱερὸ Βῆμα τοῦ ναοῦ [95]. Ἡ ὁρμητική, αὐθόρμητη κίνηση τοῦ Ἰούδα γίνεται τυπικὴ καὶ δεσμευμένη στὸ Ναγκορίτσινο. Τὸ παραδοσιακὸ μοτίβο τοῦ ἀνεμιζόμενου ἱματίου στὴν πλάτη ἀποκτᾶ πληθωρικὴ καὶ συγκεχυμένη πτύχωση. Ὁ ἐπιτιθέμενος μὲ ξίφος δεξιὰ 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 Ναγκορίτσινο, 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.

στὸ Ναγκορίτσινο μὲ τυπικὴ συμμετρία, παρακολουθοῦν τὴν ἐπίθεση τοῦ ροπαλοφόρου, ἐνῶ στὸ Πρωτᾶτο οἱ ἥρεμες, ἀμέτοχες φυσιογνωμίες τους χαλαρώνουν τὴν ἔνταση καὶ δίνουν ἕνα τόνο συμβόλου στὴ δραματικότητα τῆς σκηνῆς.

Ἡ Ἐξέταση 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 δυὸ 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 τεχνοτροπικὴ σύγκριση. Ἡ εἰκονογραφικὴ ὅμως σχέση εἶναι φανερὴ στὴν ὅλη συγκρότηση τῶν δύο σκηνῶν, ἐμπρὸς ἀπὸ ὅμοια ἀρχιτεκτονήματα, καθὼς καὶ στὶς λεπτομέρειες. Ἐπισημαίνουμε τὴν ἰσοκεφαλία τοῦ ὄχλου τῶν Ἰουδαίων, τὴν ὅμοια στάση τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Ἰουδαίου, ποὺ γυρίζοντας πρὸς τὸν Ἀρχιερέα δείχνει τὸν Χριστό, καθὼς καὶ στὴν δεύτερη σκηνή, τὸν Καϊάφα ὄρθιον ἐπάνω σὲ ὑποπόδιο, ὁμοιότατον σὲ μορφή, στάση, χειρονομία καὶ ἔνδυμα, ὅπως καὶ τὸν Ἰουδαῖο ποὺ σηκώνει τὸ χέρι νὰ χτυπήση τὸν Χριστό.

Ἐκεῖνο ὅμως 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 ΚΑ·Ι·ΑΦΑ ΚΑΤΑ ΧΡΙΣΤΟΥ ΚΡΙΣΙΣ, καὶ ἡ δεύτερη μὲ τὸν Καϊάφα νὰ σχίζη τὰ ἱμάτια Η ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΑΝΝΑ ΚΑΤΑ ΧΡΙΣΤΟΥ ΕΞΕΤΑΣΙΣ. Τὸ ἴδιο λάθος ὑπάρχει καὶ στὶς ἴδιες ἐπιγραφὲς τῶν δύο σκηνῶν τοῦ Ναγκορίτσινο, ποὺ διαφέρουν μόνον στὴν ἀμοιβαία ἀνταλλαγὴ τῶν λέξεων «ἐξέτασις» καὶ «κρίσις».

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

Ἀπὸ τὸ Χιλανδάρι εἶναι δανεισμένη ἡ μορφὴ τοῦ Πιλάτου, ποὺ ἁπλώνει πρὸς τὰ δεξιὰ τὸ χέρι, καθισμένος σὲ ξύλινη ἕδρα, χωρὶς γραφεῖο ἐμπρός, καὶ ὁ ὑπηρέτης ὁμοιότατος σὲ στάση καὶ ἔνδυμα, μὲ τὴν πετσέτα στὸν

ὦμο, νὰ πιάνη μὲ ὅμοιο τρόπο τὴ λεκάνη [96]. Πρόσθετο στὸ Ναγκορίτσινο εἶναι τὸ ἡμικυκλικὸ ἐρεισίνωτο τῆς ἕδρας, ποὺ ἡ διακοσμητικὰ σχηματικὴ διαμόρφωσή του προδίδει τὸν ζωγράφο τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου. Ὅλο τὸ ἀριστερὸ τμῆμα, μὲ τὸν Χριστό, τοὺς ψευδομάρτυρες καὶ τοὺς Ἰουδαίους, ἐπαναλαμβάνεται ἀπὸ τὴ γειτονικὴ σκηνὴ τῆς Κρίσεως τοῦ Ἄννα. Διαφορὰ ὑπάρχει μόνο στὸ πρόσωπο ποὺ σύρει τὸν Χριστό, ντυμένο ἐδῶ μὲ στολὴ πολυτελῆ καὶ διακοσμημένη, ὅμοια μὲ τὸ ἔνδυμα τοῦ Πιλάτου. Ἡ ἰδιαίτερη αὐτὴ ἔξαρση ἑνὸς ἀσήμου προσώπου, ἀτυχὴς ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ νοήματος, ἀτονεῖ καὶ τὴ σχέση τῶν δύο κυρίων προσώπων Χριστοῦ – Πιλάτου καὶ φέρνει ἀκόμα, ἀπὸ μορφολογικὴ ἄποψη, διάσπαση στὴν ἑνότητα τῆς συνθέσεως, γιατὶ χωρίζει τὴ σκηνὴ σὲ δύο ἰσόπαλους ὁμίλους.

Ἀπεναντίας ἡ σύνθεση τοῦ Πρωτάτου, ἑνιαία, 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 ἀτμόσφαιρα τραγικοῦ μεγαλείου : στὴν ἀρχοντικὴ μορφὴ τοῦ Ρωμαίου ἡγεμόνος ἀποτυπώνεται ὁ δισταγμός, στὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ ἡ ἀποδοχὴ τῆς καταδίκης. Ἡ ὑποβλητικὴ αὐτὴ παραστατικότητα, ποὺ ἀναδίνεται ἀπὸ τὴ συνθετικὴ ὀργάνωση, τὶς στάσεις καὶ τὶς φυσιογνωμικὲς ἐκφράσεις τῶν προσώπων, μετατρέπεται στὸ Ναγκορίτσινο σὲ ξηρὴ τυπικότητα. Καὶ ἀπὸ ἄποψη ἐκτελέσεως καὶ τεχνοτροπίας τοῦτο βρίσκεται σὲ ἐπίπεδο ἐπαρχιακό, σχεδὸν λαϊκό, ἀπέναντι στὸ ὑπέροχο, μεγάλης πνοῆς, καθαρὸ ἀναγεννήσεως ἔργο τοῦ Πρωτάτου.

Ἀποκαθήλωση. Ἄμεση ἐξάρτηση ἀπὸ τὸ Πρωτᾶτο δείχνει καὶ ἡ Ἀποκαθήλωση τοῦ Ναγκορίτσινο (πίν. 9 α). Ὅλα τὰ κύρια πρόσωπα ἀντιγράφουν πιστά, μὲ ὅλες τὶς λεπτομέρειες τῶν τύπων τῶν προσώπων, τῶν στάσεων καὶ τῶν ἐνδυμασιῶν τὸ Πρωτᾶτο (πίν. 9 β). Μόνον ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται στὴν ἀρχαιότερη καὶ πιὸ διαδεδομένη θέση, ν' ἀγκαλιάζη τὸν Χριστὸ ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ πλάγι, ἀνεβασμένη ὅμως σὲ σκαμνάκι, ὅμοιο μὲ τοῦ Πρωτάτου. Ἡ μετάθεση αὐτὴ προκάλεσε μερικὲς μεταβολὲς εἰς βάρος τοῦ ἀντιγράφου. Στὸ Ναγκορίτσινο τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ στρέφεται γιὰ ν' ἀκουμπήση στὸ πρόσωπο τῆς Θεοτόκου· τὴ στροφὴ ὅμως αὐτὴ δὲν τὴν ἀκολουθεῖ καὶ ἀνάλογη διαμόρφωση τοῦ κορμοῦ, καθὼς καὶ τοῦ δεξιοῦ ὤμου, ποὺ μένει ἀκαθόριστος καὶ ἀσχεδίαστος, ἐνῶ ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ἡ κάμψη τοῦ σώματος ἔχει χάσει τὴν ἁρμονικὴ καμπύλη τῆς ἀντίστοιχης μορφῆς τοῦ Πρωτάτου. Ἐπίσης τὸ πεσμένο δεξιὸ χέρι τοῦ Χριστοῦ, ποὺ τὸ στηρίζει στὸ Πρωτᾶτο μὲ τὰ δυὸ χέρια της ἡ Μαγδαληνή, μένει αἰωρούμενο

96. Millet, Athos, πίν. 72.2.

στὸ Ναγκορίτσινο, καθὼς προβάλλει πίσω ἀπὸ τὴ Θεοτόκο· ἐπὶ πλέον, τὸ ἐγγίζει συμβατικὰ τὸ ἀσχεδίαστο χέρι τῆς Μαγδαληνῆς. Γενικὰ στὸ Ναγκορίτσινο ἔχει χαθεῖ ἡ καθαρότητα τῆς συνθέσεως καὶ ἡ εὐρυθμία τοῦ πρωτοτύπου.

Ἀνάβαση στὸ Σταυρό (πίν. 10 α, 10 β). Ἀδεξιότητες παρουσιάζει καὶ ἡ λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν Ἀνάβαση τοῦ Χριστοῦ στὸ Σταυρό, καθὼς ὁ καλλιτέχνης τοῦ Ναγκορίτσινο ἐπιζητεῖ ν' ἀποφύγη τὴν πιστὴ ἀντιγραφὴ ἀπὸ τὸ Πρωτᾶτο. Ὁ κορμὸς τοῦ Χριστοῦ στραμμένος στὸ Ναγκορίτσινο κατὰ τὰ τρία τέταρτα καὶ ὄχι ἐντελῶς πλάγια, ὅπως στὸ Πρωτᾶτο, παρουσιάζει ἀκαμψία καὶ ἔντονη σχηματικότητα. Ἡ ἀντίστροφη θέση τῶν ποδιῶν—ἀνεβαίνει τὴ σκάλα μὲ τὸ δεξὶ ἐνῶ στὸ Πρωτᾶτο μὲ τὸ ἀριστερὸ—κάνει ἀνόργανη τὴν κίνηση τοῦ δεξιοῦ, τοῦ ὁποίου ὁ μηρὸς εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτος. Οἱ ἴδιες ἀδυναμίες προσαρμογῆς καὶ στὸν στρατιώτη. Στὸ Πρωτᾶτο, μὲ ὅλη τὴ βαρειὰ πανοπλία, ὁ στρατιώτης εἶναι μιὰ μορφὴ εὐλύγιστη, μὲ στιγμιαῖες αὐθόρμητες κινήσεις, καθὼς μὲ τὸ ἕνα πόδι στηρίζει τὴ σκάλα καὶ στρέφοντας τὸν κορμό, σπρώχνει μὲ τὰ δύο χέρια ἐλαφρὰ ἀπὸ τὴν πλάτη τὸν Χριστό. Στὸ Ναγκορίτσινο ὁ στρατιώτης, μὲ ὅμοια τὴν πανοπλία καὶ τὸ περίεργο κράνος, ἀλλὰ χονδροειδὴς στὴν ὅλη παράσταση, παρουσιάζει καὶ ἔντονες ἀδεξιότητες. Μὲ ξηρὴ καὶ ἀνόργανη κίνηση ἐγγίζει τὸν Χριστό, ἐνῶ τὸ δεξὶ χέρι, ποὺ ὑποτίθεται ὅτι κρατεῖ τὸ δόρυ, μένει ἀπὸ τὸν καρπὸ τελείως ἀσχεδίαστο 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 ἁγιορειτικὲς τοιχογραφίες, καθὼς 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 αὐτούσια ἀντιγραφή, δανειζόμενοι λεπτομέρειες ἀπὸ ἄλλα πρότυπα, χωρὶς ὅμως νὰ κατορθώνουν νὰ τ' ἀφομοιώνουν συνθετικὰ ἢ ξαναγυρίζουν σὲ παραδοσιακοὺς ἢ ἕτοιμους τύπους καὶ σὲ μορφολογικὲς λύσεις τυπικῆς, μονότονης συμμετρίας.

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

97. Πρβλ. Miljković-Pepek, πίν. L μὲ Millet-Frolow III, πίν. 78.1.
98. Πρβλ. Miljković-Pepek, πίν. CXXXI μὲ πίν. LI.
99. Πρβλ. Xyngopoulos, Thessalonique, πίν. 12. 1-2.

λύτερη ἀκόμη χαλαρότητα στὸ ὕφος, ἀτονία καὶ σχηματικότητα στὴν ἐκτέλεση, ὅπως ὁ Ἅγ. Πέτρος τοῦ Ναγκορίτσινο [100], ποὺ ἀντιγράφει τὸ σχῆμα, τὴ στάση καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου, στερεῖται ὅμως ἀπὸ τὴ ρωμαλέα φόρμα, τὸν πάλλοντα φωτισμό, καὶ τὴν ὁρμὴ τῆς ψυχῆς, ποὺ ἀποτυπώνεται στὴ φυσιογνωμία καὶ τὸ βλέμμα τοῦ ἔργου τοῦ Πανσελήνου [101]. Ἄλλα πάλι πορτραῖτα, ποὺ ἀκολουθοῦν πρότυπα τοῦ Πρωτάτου, ὑπερβάλλουν σὲ πλαστικὴ ἀπόδοση, σὲ ἔντονο ὕφος, σὲ σχεδὸν βάναυσο ρεαλισμό, ὅπως εἶναι οἱ Ἅγ. Ποιμὴν καὶ Χαρίτων στὸ Διακονικὸ τοῦ Ναγκορίτσινο [102] σὲ σχέση μὲ τὸν Ἅγ. Ἰωάννη Ἐλεήμονα στὸ Διακονικὸ τοῦ Πρωτάτου [103].

Ἀπὸ τὴν συγκριτικὴ ἔρευνα τοῦ ἔργου τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ καὶ Εὐτυχίου τοῦ Ναγκορίτσινο μὲ τὶς τοιχογραφίες τῶν τριῶν Καθολικῶν τοῦ Ἁγ. Ὄρους βγαίνει μὲ ἀρκετὴ σαφήνεια τὸ συμπέρασμα, πρῶτον ὅτι τὰ πρότυπα τῶν δύο καλλιτεχνῶν δὲν πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν στὴν Κωνσταντινούπολη ἀλλὰ στὸ Ἅγ. Ὄρος καὶ δεύτερον ὅτι τὸ ἐπίπεδο τῆς τέχνης τῶν ἁγιορειτικῶν εἶναι ἀσυγκρίτως ἀνώτερο ἀπὸ τὶς σερβικές. Οἱ καλλιτεχνικὲς ἱκανότητες τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ καὶ τοῦ Εὐτυχίου ἔχουν ὑπερβολικὰ ἐξαρθῆ.

Ἡ γνώμη ποὺ ὑποστηρίζεται μὲ κάποιο δισταγμὸ ἢ καὶ ἀνεπιφύλακτα ἀπὸ τοὺς Boscović, Radojčić, Hallensleben καὶ τελευταίως ἀπὸ τὸν Miljković - Pepek [104], ὅτι οἱ δύο καλλιτέχνες τῶν σερβικῶν ἐκκλησιῶν ἐζωγράφισαν καὶ τοὺς ἁγιορειτικοὺς ναοὺς εἶναι ἀβάσιμη, ὅπως ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὴ μεγάλη διαφορὰ τῆς καλλιτεχνικῆς στάθμης καὶ ἀπὸ τὴ φανερὴ μίμηση τῶν ἁγιορειτικῶν προτύπων.

Μόνον ὁ Djurić, ὅταν ἀποκαλύφθηκε στὸ Χιλανδάρι, κάτω ἀπὸ ἐπιζωγράφηση, μέρος ἀπὸ τὸ Γενέσιο τῆς Θεοτόκου, ἐπεσήμανε τὴν ἀνωτερότητα τῆς τέχνης του, σὲ σχέση μὲ τὶς σερβικὲς τοιχογραφίες τῆς ἐποχῆς τοῦ Μιλούτιν, τὶς ἀποδίδει ὅμως σὲ ἐξαίρετο καλλιτέχνη τῆς Κωνσταντινουπόλεως [105]. Ἡ γνώμη τοῦ Djurić ὅτι τὸ Πρωτᾶτο ὑστερεῖ σὲ λυρισμό, σὲ λεπτότητα ἐκτελέσεως καὶ στὸ χρῶμα ἀπέναντι στὸ Χιλανδάρι δὲν εὐσταθεῖ, ἀφότου ὁ καθαρισμὸς τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου ἔφερε στὸ φῶς ὅλη τὴν ἀρχικὴ λαμπρότητα τῆς τέχνης καὶ τὴν ἐξαιρετικὴ διαύγεια τῶν χρωμάτων [106]. Συγκρίνοντας τὶς νεαρὲς γυναῖκες στὸ Γενέσιο τῆς Θεοτόκου

100. Miljković-Pepek, 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 XIIe Congrès d'Études Byz. ἔ.ἀ., σ. 74 - 75, 78.
106. Γιὰ 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 ὅμοιες τοῦ Πρωτάτου (πίν. 12 καὶ 14) οἱ δεύτερες παρουσιάζουν ὄχι μόνο τὴν ἴδια λεπτότητα στὴν ἐκτέλεση ἀλλὰ καὶ καθαρώτερο τὸ ἑλληνικὸ αἴσθημα ἐλευθερίας καὶ ἁρμονίας σὲ στάσεις καὶ χειρονομίες.

Ἀπέναντι στὸ ραδινὸ παράστημα καὶ τὴ λεπτή, φευγαλέα χάρη τῆς κόρης τοῦ Πρωτάτου, ποὺ κάτω ἀπὸ τὸ ἀέρινο, ψηλὰ ζωσμένο φόρεμα μὲ τὶς λαμπερὲς πτυχὲς προβάλλει τὸ λεπτὸ σῶμα, οἱ νεαρὲς γυναῖκες τοῦ Χιλανδαρίου φαντάζουν μεγαλοπρεπεῖς, ἀλλὰ βαρειές, μὲ τὶς βαθειὲς πτυχὲς τῶν ἴσιων φορεμάτων, τὶς ὁμοιόμορφες χειρονομίες καὶ τὶς σοβαρὲς φυσιογνωμίες. Τὰ πρόσωπά τους διατηροῦν τὸν βυζαντινὸ τύπο στὰ χαρακτηριστικά, ἐνῶ στὸ λεπτοφυές, καθαρόγραμμο πρόσωπο τῆς κόρης τοῦ Πρωτάτου, ποὺ λάμπει σὰν ἀρχαῖο ἀνάγλυφο μέσα στὸ βαθυπόρφυρο ἀνασηκωμένο ἱμάτιο, ἀποτυπώνεται αὐτούσιο τὸ ἰδανικὸ κάλλος τῆς ἑλληνικῆς τέχνης.

Σχέση τοῦ Χιλανδαρίου μὲ τὸ Πρωτᾶτο μαρτυρεῖ τὸ κοινὸ πρότυπο στὴν παράσταση τῆς θεραπαινίδας, ποὺ στὸ Χιλανδάρι κρατάει τὸ ριπίδι καὶ στὸ Πρωτᾶτο ἀνασηκώνει τὸ βῆλο (πίν. 13 καὶ 14). Ἀπαράλλαχτη εἶναι ἡ στάση, ἡ στροφὴ τοῦ κεφαλιοῦ καὶ ἡ ἁπλωμένη καμπύλη τοῦ ὤμου. Ἀλλὰ ὁ Πανσέληνος πλησιάζει περισσότερο τὸ πνεῦμα τῆς πραγματικῆς ἀναγεννήσεως. Ἡ δροσερότητα τοῦ προσώπου, ὁ ρεαλισμὸς τῆς φυσιογνωμίας, ἡ ἁβρὴ 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[107], βρίσκεται ἐπίσης στὸ ἴδιο ὑψηλὸ ποιοτικὸ ἐπίπεδο τέχνης. Στὰ τρία αὐτὰ ἁγιορειτικὰ σύνολα —Πρωτᾶτο, Βατοπέδι, Χιλανδάρι—προστίθεται καὶ ἡ Λαύρα. Τὸ μοναδικὸ δεῖγμα μὲ τὴν προσωπογραφία τοῦ Ἁγ. Νικολάου, ποὺ διασώθηκε, μαρτυρεῖ πὼς ἡ παλαιολόγεια τοιχογράφηση τῆς πρώτης Μονῆς τοῦ Ὄρους ἦταν ἐφάμιλλη τοῦ Πρωτάτου καὶ πιθανώτατα ἔργον τοῦ Πανσελήνου[108]. Ἔτσι ἡ ἁγιορειτικὴ τέχνη, μέσα στὸ πλαίσιο τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς, μὲ τὴ μεγάλη ἰδίως καλλιτεχνικὴ προσωπικότητα τοῦ Πανσελήνου, προβάλλει ἔκτυπη, καὶ τὸ Ἅγιον Ὄρος ἀναδεικνύεται σπουδαῖο κέντρο τέχνης, ὅπως ὑπῆρξε καὶ σημαντικὴ ἑστία 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 Ἀστραπᾶ καὶ Εὐτυχίου ἢ μὲ τὰ διάφορα ἐργαστήρια τῆς Θεσσαλονίκης.

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

108. Πρβλ. A. Xyngopoulos, L'activité des peintres macédoniens au Mont-Athos, εἰς Byz. Zeit. 52, 1959, σ. 61 κ.ἑ.

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

Τὸ ἀρχαιότερο ἔργο τῶν δύο καλλιτεχνῶν Εὐτυχίου καὶ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ στὸν μικρὸ ναὸ τῆς Περιβλέπτου στὴν Ἀχρίδα, ποὺ κτίσθηκε τὸ 1294-95 [113], πρὶν ἀκόμη ἡ πόλις πέση στὴν κατοχὴ τῶν σέρβων, ἀνήκει σὲ διαφορετικὴ ἀπὸ τὸ Ναγκορίτσινο καὶ τὴ Στουδένιτσα τεχνοτροπικὴ φάση, ποὺ ὅμως σχετίζεται καὶ πάλι, σ' ἕνα μεγάλο μέρος τῶν τοιχογραφιῶν μὲ τὸ Πρωτᾶτο, ἀλλὰ σὲ χονδροειδῆ ἀπόδοση.

Μὲ τὸ Πρωτᾶτο συγγενεύουν οἱ τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου στὴν ἁπτικὴ δύναμη τῆς ἀνθρώπινης παραστάσεως, ποὺ ὅμως ἀποδίδεται μὲ ὑπερβολὴ καὶ τραχύτητα [114], στὴν ὁρμὴ ἢ τὴν στερεότητα τῆς σχεδιάζουσας γραμμῆς, ποὺ ὅμως ἐδῶ φθάνει σὲ γωνιώδη σκληρότητα [115] καὶ προχωρεῖ καὶ στὸ πλάσιμο [116]. Δὲν λείπει καὶ ἡ λεπτὴ φωτοσκίαση στὰ νεανικὰ πρόσωπα, ποὺ ἀκολουθοῦν πρότυπα τοῦ Πρωτάτου, ὅπως οἱ Ἅγ. Μερκούριος, Γεώργιος καὶ Δημήτριος [117]. Τὸν στερημένο ἀπὸ κάθε εὐγένεια παχουλό, στρογγυλὸ τύπο τοῦ Ἁγ. Δημητρίου, ποὺ εἶναι χαρακτηριστικὸς τῶν ζωγράφων Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ καὶ Εὐτυχίου, τὸν συναντοῦμε ἀργότερα στὰ

---

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

110. Πρβλ. Miljković-Pepek, 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 δεκτή. Πρβλ. καὶ σχετικὲς βιβλιοκρισίες τῶν C. Mango εἰς Art Bull. 48, 1968, σ. 439 κ.ἑ., καὶ M. Chatzidakis εἰς Byz. Zeit. 61, 1968, σ. 105.

114. Miljković-Pepek, πίν. XX, XL.

115. Αὐτ. πίν. XX.

116. Αὐτ. πίν. XXIV, XXIX.

117. Millet-Frolow III, πίν. 17. 2-4.

νεανικὰ καὶ γυναικεῖα πρόσωπα στὴ Στουδένιτσα καὶ τὸ Ναγκορίτσινο[118].

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

Τὴν εἰκονογραφικὴ ἐξάρτηση ἀπὸ τὸ Πρωτᾶτο μαρτυρεῖ, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς προσωπογραφίες τῶν ἁγίων, καὶ ἡ πανομοιότυπη ἀντιγραφὴ τμημάτων ἀπὸ σκηνές, ὅπως ἡ θεραπαινίδα ποὺ γνέθει στὸ Γενέσιο τῆς Θεοτόκου[119] καὶ ἀπὸ σκηνὲς τῶν Παθῶν (Γεσθημανῆ, Νιπτήρ, Πιλᾶτος) ποὺ ἀναφέρει ὁ Hallensleben, ὁ ὁποῖος ὅμως δέχεται ἀντίστροφη ἐξάρτηση τῶν ἁγιορειτικῶν ναῶν ἀπὸ τὴν Περίβλεπτο[120].

Ἡ χρονολογία τῆς Περιβλέπτου στὰ 1295[121] δὲν ἀποτελεῖ ἐμπόδιο, γιὰ τὴν ἐξάρτησή της ἀπὸ τὸ Πρωτᾶτο, ἀπεναντίας μπορεῖ νὰ χρησιμεύση ὡς βάση, γιὰ νὰ χρονολογηθῆ τὸ Πρωτᾶτο πρὶν ἀπὸ τὸ 1295, ὅπως ἁρμόζει 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 Ἁγ. Ἀχιλλείου τῆς Ἀρίλιε συνδέονται μὲ τὴ Θεσσαλονίκη. Ὁ Radojčić ἀνεκάλυψε κάτω ἀπὸ ἕνα ζωγραφημένο, διακοσμητικὸ σταυρὸ τὴν συνθηματικὴ λέξη ΜΑΡΠΟΥ (Μιχαήλ, Αὐτοκράτορος Ρωμαίου Παλαιολόγου) τῶν ὀπαδῶν τοῦ Μιχαὴλ Παλαιολόγου, τοῦ κύκλου τοῦ κλήρου τῆς Θεσσαλονίκης, εἰς τὸν ὁποῖον φαίνεται ὅτι ἀνῆκε καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ ναοῦ τῆς Ἀρίλιε[122].

Στὸν Ἅγ. Νικήτα κοντὰ στὰ Σκόπια, τὰ ὀνόματα τοῦ Μιχαὴλ καὶ Εὐτυχίου στὴν ἀσπίδα τοῦ Ἁγ. 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' ἀμφιβάλλη ὅτι εἶναι ἔργο τους[123], ἐνῶ ἀπεναντίας ὁ Hallensleben δείχνει, μὲ πειστικὲς στυλιστικὲς συγκρίσεις, τὴ στενὴ σχέση μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ναγκορίτσινο καὶ τῆς Στουδένιτσας[124]. Ἡ συγκριτικὴ

118. Millet - Frolow 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.ἑ.
124. Hallensleben, Die Malerschule, σ. 121 - 127.

ἔρευνα τοῦ Hallensleben περιορίζεται κυρίως στὰ θέματα τῆς ἀψῖδος, καθὼς καὶ στὴν ἐκτενῆ σκηνὴ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, στὶς ὁποῖες πράγματι οἱ ἀναλογίες εἶναι φανερές. Σ' αὐτὲς νομίζομε ὅτι πρέπει νὰ προστεθοῦν καὶ οἱ τοιχογραφίες τοῦ τρούλλου, δηλαδὴ οἱ Προφῆτες [125]. Στὸ πλάτος τῆς παραστάσεως καὶ τῆς κινήσεως, καθὼς καὶ στὸ στὺλ τῆς πτυχολογίας τῶν Προφητῶν ἀναγνωρίζει κανεὶς τὸν ζωγράφο τῆς Στουδένιτσας [126]. Σχεδὸν ὅμως σ' ὅλες τὶς ἄλλες τοιχογραφίες, εἰκονογραφικὰ καὶ στυλιστικὰ στοιχεῖα, φυσιογνωμίες, χαρακτηριστικὰ προσώπου, μονοτονία τύπων μαρτυροῦν γιὰ μιὰ διαφορετικὴ πηγή. Καὶ ἡ πηγὴ αὐτὴ νομίζομε, ὅτι βρίσκεται σὲ ἕνα ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια τῆς Θεσσαλονίκης, ποὺ ἐζωγράφισε τὸν Ἅγ. Νικόλαο τὸν Ὀρφανό. Οἱ ὁμοιότητες μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ὀρφανοῦ εἶναι τόσο στενές, ὥστε ἕνα ἀπὸ τὰ δύο πρέπει νὰ συμβαίνη : ἢ ὅτι οἱ δύο ζωγράφοι προσαρμόσθηκαν τώρα πρὸς τὰ πρότυπα τοῦ ἐργαστηρίου αὐτοῦ τῆς Θεσσαλονίκης ἢ ὅτι προσέλαβαν ἕνα 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 [127], ἡ Βάπτιση [128], ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος [129], ἡ Προσευχὴ στὴ Γεσθημανῆ [130]. Οἱ Ἀπόστολοι τῆς Κοιμήσεως τοῦ Ἁγ. Νικήτα ἔχουν ὁμοιότητα μὲ τοὺς Ἀποστόλους τῆς Μεταλήψεως τοῦ Ὀρφανοῦ [131]. Ὁ Ἰωάννης στὴν Ἀποκαθήλωση τοῦ Ἁγ. Νικήτα μὲ τὸν Ἰωάννη τοῦ Θρήνου τοῦ Ὀρφανοῦ [132] καὶ ὁ Ἄγγελος Διάκονος στοὺς δύο ναοὺς [133]. Ταυτότητα τύπων μὲ τὰ λεπτά, τραβηγμένα χαρακτηριστικά, τὰ στενά, μέσα σὲ σκιὰ 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[134]. Τέλος ὁ διαφορετικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ στὴ Μετάδοση καὶ τὴ Μετάληψη τοῦ Ἁγ. Νικήτα[135] συναντᾶται ἐπίσης στὸν Ὀρφανό, ὁ ἕνας μὲ τὴ γρυπὴ μύτη στὴ Μετάληψη[136] καὶ ὁ ἄλλος μὲ τὸ ἑλληνικὸ πρόσωπο στὸν Χριστὸ μὲ τὴν Σαμαρείτιδα[137].

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ μεγάλου ναοῦ τῆς Θεοτόκου τῆς Πρισρένης[138] ἀνήκουν σὲ ἄλλο κλῖμα. Ἀπελευθερωμένες ἀπὸ τυπικότητα καὶ δεσμεύσεις, συνδυάζουν τὸν παλμὸ τῆς φυσικῆς διαπλάσεως καὶ τῆς αὐθόρμητης κινήσεως μ' ἕνα τόνο μεγαλείου, τὴ σωματικότητα μὲ ἔλλειψη βάρους, τὴν ζωντάνια τῶν φυσιογνωμιῶν μὲ ψυχικὴ ἔνταση.Τὰ πρόσωπα εἶναι δουλεμένα μὲ ἐλευθερία πινελιᾶς καὶ ἰδιαίτερη δύναμη στὸν φωτισμό. Μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὸ Ἅγ. Ὄρος καὶ συνδέονται μὲ ἕνα ἀπὸ τὰ καλύτερα ἐργαστήρια τῆς Θεσσαλονίκης, ποὺ ἐργάσθηκαν στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Εὐθυμίου, τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων καὶ τοῦ Ἁγ. Παντελεήμονος. Στὸ καθένα ἀπ' αὐτὰ τὰ μνημεῖα, παρὰ τὰ κοινὰ χαρακτηριστικά, διαφοροποιεῖται ἡ προσωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη. Μιὰ ἐμπεριστατωμένη συγκριτικὴ ἔρευνα, θὰ δείξη πολλὰ κοινὰ σημεῖα καὶ διαφορὲς καὶ ἴσως διαπιστωθῆ μιὰ στενώτερη ἐξάρτηση καὶ τῶν τοιχογραφιῶν τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, ἡ ὁποία γιὰ τὰ μωσαϊκὰ τουλάχιστον εἶναι ἀναμφισβήτητη, τόσο στὴν εἰκονογραφία, ὅπως εἴδαμε, ὅσο καὶ στὴν ἰλλουζιονιστικὴ ἐκτέλεση.

Περιορίζομαι ἐδῶ σ' ἕνα ἐλάχιστο παράδειγμα ἀναλογιῶν ἀνάμεσα στὸν Ἄγγελο τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Πρισρένης (πίν. 17) καὶ τὸν Ἅγ. Δημήτριο τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων (πίν. 18). Καὶ στὰ δύο, ἡ ἴδια μνημειακὴ μεγαλοπρέπεια. Ἡ ἴδια κλειστὴ σιλουέτα χωρὶς διαγράμματα καὶ ἡ κρυστάλλινη πλαστικότητα στὶς μεγάλες, παράλληλες γραμμὲς τῆς πτυχολογίας, ποὺ κάνουν ἀνάλαφρο τὸ ἔνδυμα. Ἡ ἴδια ἐπιμέλεια στὰ θαυμάσια χέρια τὰ ἐλαφρῶς σαρκώδη. Διαφορὰ ὑπάρχει στὴν ἀντίληψη τοῦ προσώπου. Στὴν Πρισρένη κυριαρχεῖ ἡ ζωντάνια, στοὺς Ἁγ. Ἀποστόλους ὁ ἑλληνικὸς ἰδεαλισμός· μιὰ διάφανη, πρασινωπὴ ἄχνη σκεπάζει τὸ κάλλος τοῦ προσώπου καὶ τὸ μεταθέτει στὸν κόσμο τοῦ ὑπερβατικοῦ.

Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος ἡ Πλατυτέρα τῆς Πρισρένης σὲ τύπο Βλαχερνίτισσας (πίν. 19) βρίσκει παράλληλο στὴν Θεοτόκο τῆς Προθέσεως τοῦ Ἁγ. Παντελεήμονος Θεσσαλονίκης (πίν. 20) ποὺ διαφέρουν μορφολογι-

---

134. Millet-Frolow III, πίν. 33.3. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανός, εἰκ. 68.

135. Miljković-Pepek, πίν. CXII καὶ CXIII.

136. Ξυγγοπούλου, Ἅγ. Νικόλαος Ὀρφανός, εἰκ. 74.

137. Αὐτ. εἰκ. 58.

138. Hamann-Mac Lean καὶ Hallensleben, εἰκ. 185 - 203.

κὰ ἀπὸ τὴν Βλαχερνίτισσα στὸν τάφο τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Καχριέ[139]. Ἴδια στὰ δύο μακεδονικὰ μνημεῖα εἶναι ἡ λεπτότητα τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τὸ σχῆμα τοῦ προσώπου, πλαισιωμένου ἀπὸ ὅμοια ἄφθονα ζίγκ-ζὰγκ τοῦ μαφορίου, ἴδιο τὸ πλάτος τῶν κυκλικῶν ὤμων καὶ ἡ ὑψωμένη στάση τῶν χεριῶν. Στὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ, ὁ ζωγράφος τῆς Πρισρένης συνεχίζει τὸν κομνήνειο ἱερατικὸ τύπο μέσα σὲ ἐγκόλπιο[140], ἐνῶ ὁ Ἅγ. Παντελεήμων ἀκολουθεῖ τὸν τύπο τοῦ Καχριέ. Τὸν ἴδιο τύπο συναντοῦμε καὶ στὴν ὅμοια μὲ τὸν Ἅγ. Παντελεήμονα ἐπιζωγραφισμένη Βλαχερνίτισσα σὲ τάφο τοῦ νάρθηκα τοῦ Καθολικοῦ τοῦ Χιλανδαρίου[141]. Τὰ τρία ὅμοια αὐτὰ μακεδονικὰ μνημεῖα μαρτυροῦν καὶ πάλι γιὰ κοινὸ πρότυπο.

Ὁ Ἀστραπᾶς τῆς Πρισρένης ἀποκλείεται ἀπὸ τὴ μεγάλη διαφορὰ τῆς ποιότητας τῆς τέχνης νὰ εἶναι ὁ ἴδιος μὲ τὸν Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ τῆς Περιβλέπτου καὶ τοῦ Ναγκορίτσινο· πιθανῶς εἶναι γυιὸς ἢ μαθητής, ὅπως δέχονται καὶ οἱ Radojčić[142], καὶ Hamann-Mac Lean[143]. Ἀσφαλῶς ὅμως θὰ συνεργάσθηκαν μὲ τὸν «πρωτομαΐστορα» 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 ἀψῖδα—τὸν τροῦλλο, τὶς προσωπογραφίες τῶν ἁγίων στὰ κάτω μέρη τοῦ ναοῦ, καὶ τῶν Εὐαγγελιστῶν, καὶ ἀπὸ τὶς εὐαγγελικὲς σκηνές, ἰδίως τὴν Σταύρωση καὶ Κοίμηση.

Ἕνα μέρος ἀπὸ τὶς διαφόρων ἐποχῶν τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Σωτῆρος τῆς Ζίτσας[144] σχετίζεται στὴν τεχνοτροπία μὲ τὴν Πρισρένη[145] καθὼς καὶ μὲ τὸν Ἅγ. Εὐθύμιο καὶ Ἅγ. Παντελεήμονα τῆς Θεσσαλονίκης.

Στενώτατη εἶναι ἡ ὁμοιότητα τῶν Ἀποστόλων στὸν Μυστικὸ Δεῖπνο τῆς Ζίτσας[146] καὶ τῆς Πρισρένης[147] ἢ τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ματθαίου τῆς Ζίτσας[148] μὲ τοὺς Ὑμνωδοὺς Ἰωάννη Δαμασκηνὸ καὶ Κοσμᾶ Μαϊουμᾶ

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 XIIe Congrès d'Études Byz., ἔ.ἀ., εἰκ. 60.

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

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.ἀ., σ. 471).

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

147. Αὐτ. εἰκ. 193.

148. Αὐτ. εἰκ. 217.

τοῦ Ἁγ. Εὐθυμίου[149]. Ἴδια ἡ λεπτὴ καὶ ἔντεχνη διαδοχὴ τῶν τόνων ποὺ πλάθει μὲ εὐαισθησία τὰ χαρακτηριστικά, ἡ λάμψη ποὺ περιχύνει τὰ πρόσωπα καὶ τὸ ἐσωτερικὸ πάθος τῆς ἐκφράσεως. Τὸ ἴδιο λεπτὸ αἴσθημα στὸ πέρασμα ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά, δίνει μαλακότητα στὰ ἐνδύματα καὶ εὐκαμψία στὴ γεμάτη φαντασία καὶ ποικιλία πτυχολογία[150].

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[151]. Ὅμοια εἶναι ἡ ἔντονη φυσιογνωμία, καθὼς καὶ ἡ στερεὴ ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν τῶν μαλλιῶν 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 ἕνα μέρος ἀπὸ τὶς σκηνές, ὅπως ἡ Σταύρωση, ἡ Κοίμηση, ἡ Μεταμόρφωση[152] σχετίζονται μὲ τὶς ἀντίστοιχες σκηνὲς τοῦ Ναγκορίτσινο καὶ τῆς Στουδένιτσας, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ὁ ζωγράφος τῆς Γκρατσάνιτσα δείχνει κάποια καλύτερη αἴσθηση στὴν ὀργανικὴ διάπλαση καὶ τὴν κίνηση τῶν προσώπων καὶ τὴν ἀντίληψη τοῦ χώρου. Οἱ ἱκανότητες αὐτὲς ἀναπτύσσονται μὲ μεγαλύτερη δύναμη καὶ πλάτος σὲ μερικὲς σκηνὲς τῶν Παθῶν—ὅπως στὴν Προσευχὴ στὴ Γεσθημανῆ, τὸν Νιπτῆρα, τὴν Προδοσία, τὴν Κρίση Ἄννα καὶ Καϊάφα[153]— ποὺ τὶς διακρίνει καὶ μιὰ ἀσυνήθιστη ἐλευθερία στὴ συνθετικὴ συγκρότηση καὶ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ τοπίου.

Στὴν Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων ὁ σπανιώτερος τύπος, νὰ εἰκονίζωνται καὶ οἱ δώδεκα μαθηταὶ στὶς δύο σκηνές, τὴ Μετάληψη 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[154].

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 ὑποστηριχθῆ 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. Xyngopoulos, Thessalonique, σ. 56-57.

ὑπῆρξε δημιουργικὸ κέντρο τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς ἐπὶ Μιλούτιν οὔτε ἀνέπτυξε ἰδιαίτερη Σχολή, ἀλλ' ὅτι τὰ μνημεῖα της ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὰ δύο ἀκμάζοντα, γειτονικὰ ἑλληνικὰ κέντρα, τὸ Ἅγ. Ὄρος καὶ τὴ Θεσσαλονίκη, ἀπὸ τὰ ὁποῖα δανείζονται 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 ὅρος «σερβοβυζαντινὴ τέχνη» γιὰ τὶς σερβικὲς τοιχογραφίες τῆς ἐποχῆς τοῦ Μιλούτιν, ἀνταποκρίνεται καλύτερα στὰ πράγματα παρὰ ὁ νεώτερος « Σχολὴ Μιλούτιν ».

Τὸ Ἅγ. Ὄρος ὑπῆρξε σπουδαία ἑστία 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 γίνη μόνο μετὰ τὸν καθαρισμὸ καὶ τὴ μελέτη τῶν τριῶν Καθολικῶν τοῦ Ἁγ. Ὄρους, καθὼς καὶ τοῦ κύκλου τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Θεσσαλονίκης.

ΜΑΡΙΑ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ

RÉSUMÉ

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 Nativité, 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 Baptême le Christ porte le pagne. La Présentation du Christ offre un nouveau schéma de composition avec les trois figures rangées en face de Syméon et la suppression du ciborium. Dans la Cène, le Christ se déplace de l'extrémité gauche dans l'axe. Dans la Descente aux Limbes, le caveau plus grand et plus naturel enveloppe le Christ presque en entier et deux anges sont ajoutés en haut. Dans la Présenta-

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-illusioniste 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 α), copie Protaton (pl. 6 β). 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 copié de Chilandari et le vêtement retroussé de Vatopédi.

Le Jugement d'Anne et de Caïphe (pl. 7 α) suit Chilandari tant dans la composition que dans les détails de l'iconographie (pl. 7 β). 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 arlternativement fausse des inscriptions semblables de deux églises qu'on observe au Protaton.

Le Jugement de Pilate (pl. 8 α) est un mélange d'éléments iconographiques pris au Protaton, à Chilandari et à la scène attenante du Jugement d'Anne. Du point de vue éxécution 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 β).

La Descente de Croix (pl. 9 α) imite toutes les figures du Protaton (pl. 9 β) 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 α) est une copie grossière du Protaton (pl. 10 β) 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».

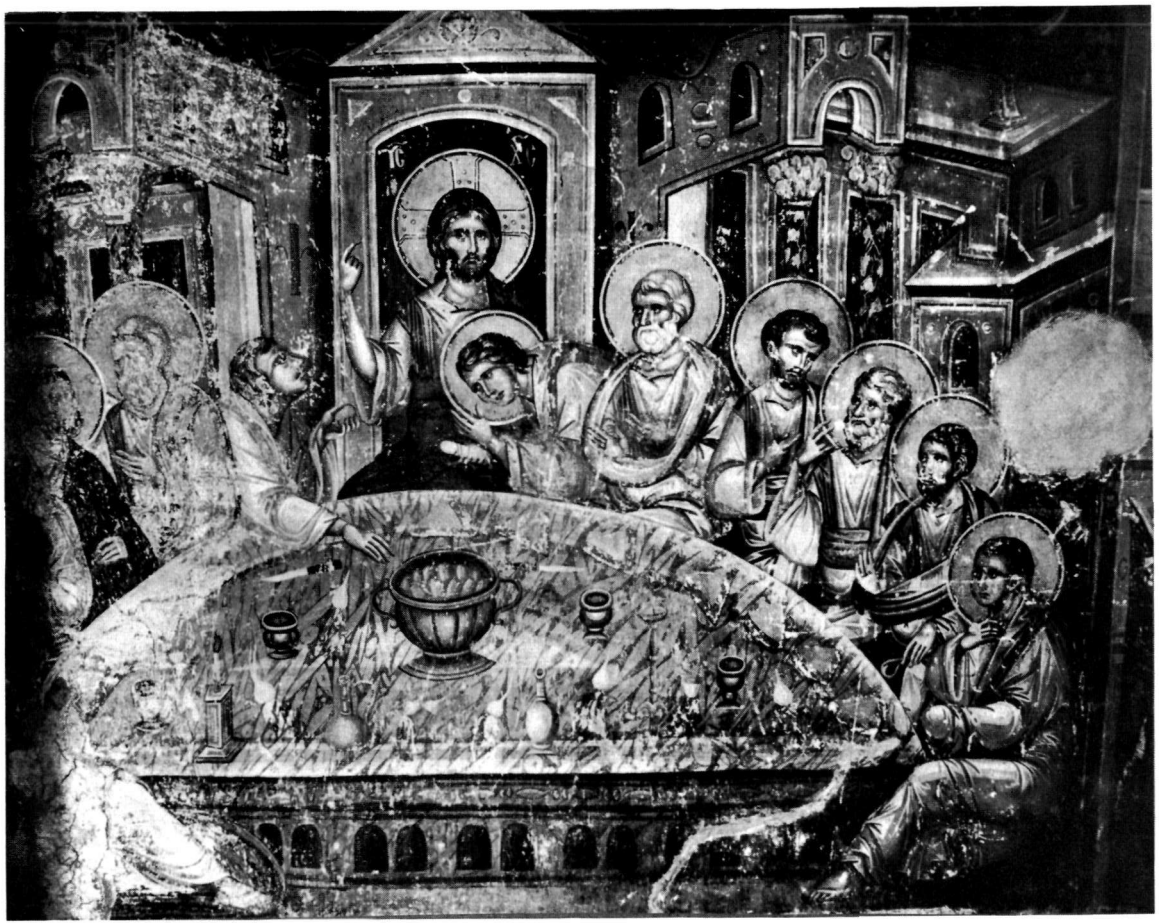
2) Le Mont-Athos, si nous en jugeons par les fresques du Protaton et par celles nettoyées de Chilandari ainsi que des parties non repeintes de

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 XIVe siècle.

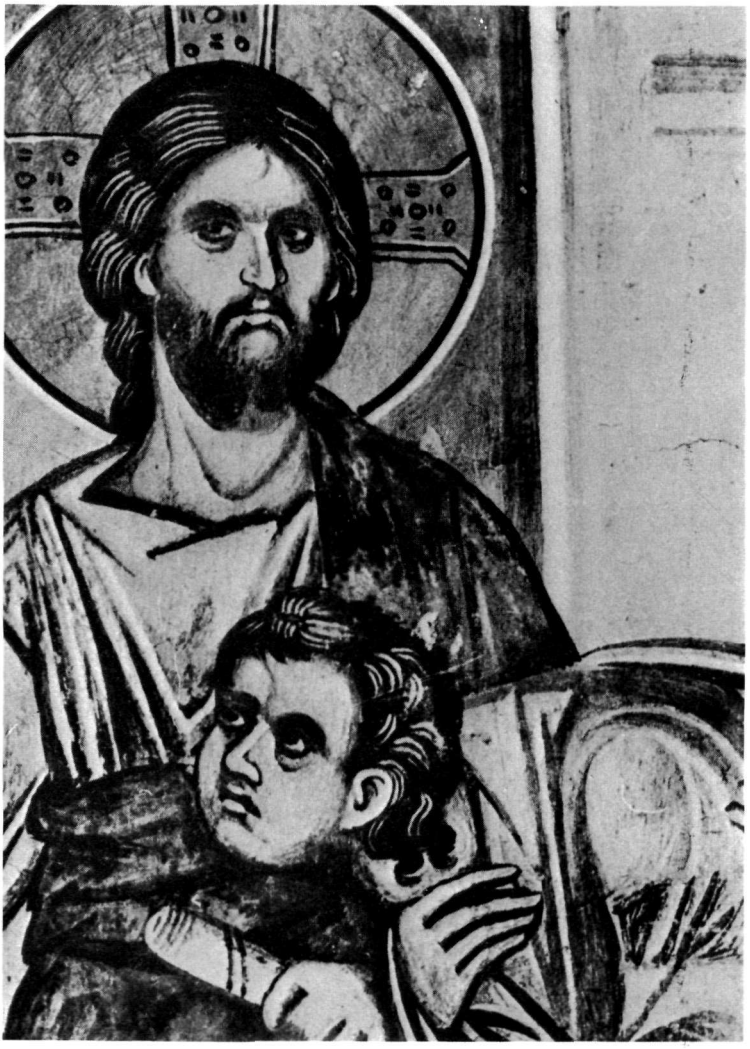
3) Les fresques de l'Athos, d'une haute valeur artistique, ne semblent pas dépendre directement de Thessalonique. Mais ce problème ne pourra être résolu qu'après le nettoyage et l'étude des peintures de l'Athos et de Thessalonique.

MARIE G. SOTIRIOU

Μυστικὸς Δεῖπνος τοῦ Ναγκορίτσινο.

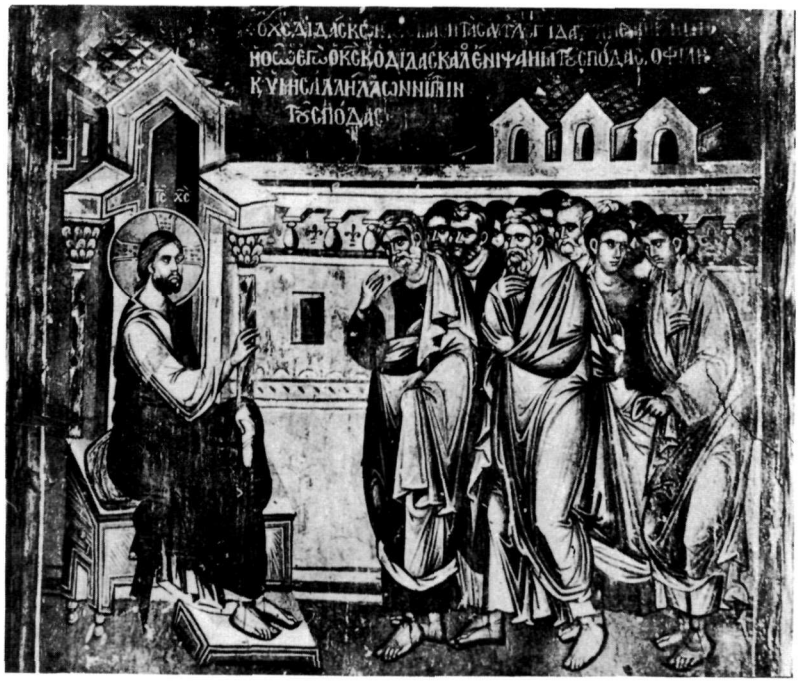


Μυστικὸς Δεῖπνος τοῦ Πρωτάτου.

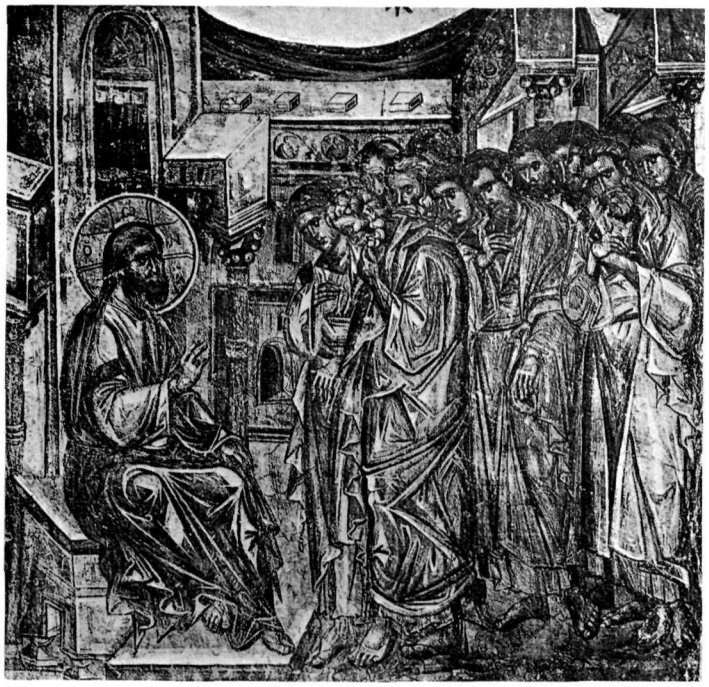


Ὁ Χριστὸς Μυστικοῦ Δείπνου τοῦ Ναγκορίτσινο (λεπτομέρεια).

Ὁ Χριστὸς Μυστικοῦ Δείπνου τοῦ Πρωτάτου (λεπτομέρεια).



α. Ὁ Χριστὸς ἑρμηνεύει τὸ νόημα τοῦ Νιπτῆρος τοῦ Ναγκορίτσινο.



β. Ὁ Χριστὸς ἑρμηνεύει τὸ νόημα τοῦ Νιπτῆρος τοῦ Βατοπεδίου.

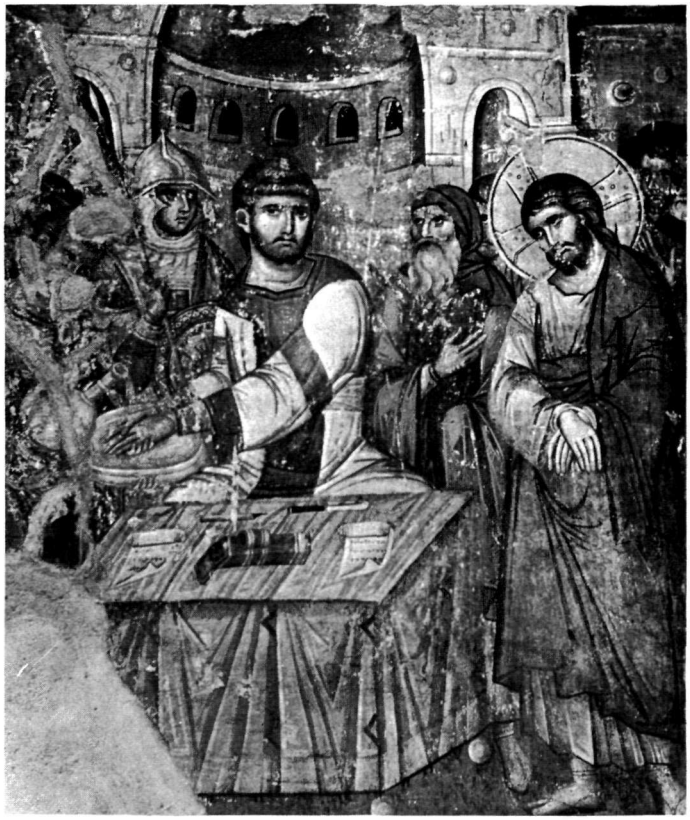
α. Προδοσία τοῦ Ναγκορίτσινο.

β. Προδοσία τοῦ Πρωτάτου.

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

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

α. Ἡ Ἀπόνιψη τοῦ Πιλάτου τοῦ Ναγκορίτσινο.



β. Ἡ Ἀπόνιψη τοῦ Πιλάτου τοῦ Πρωτάτου.

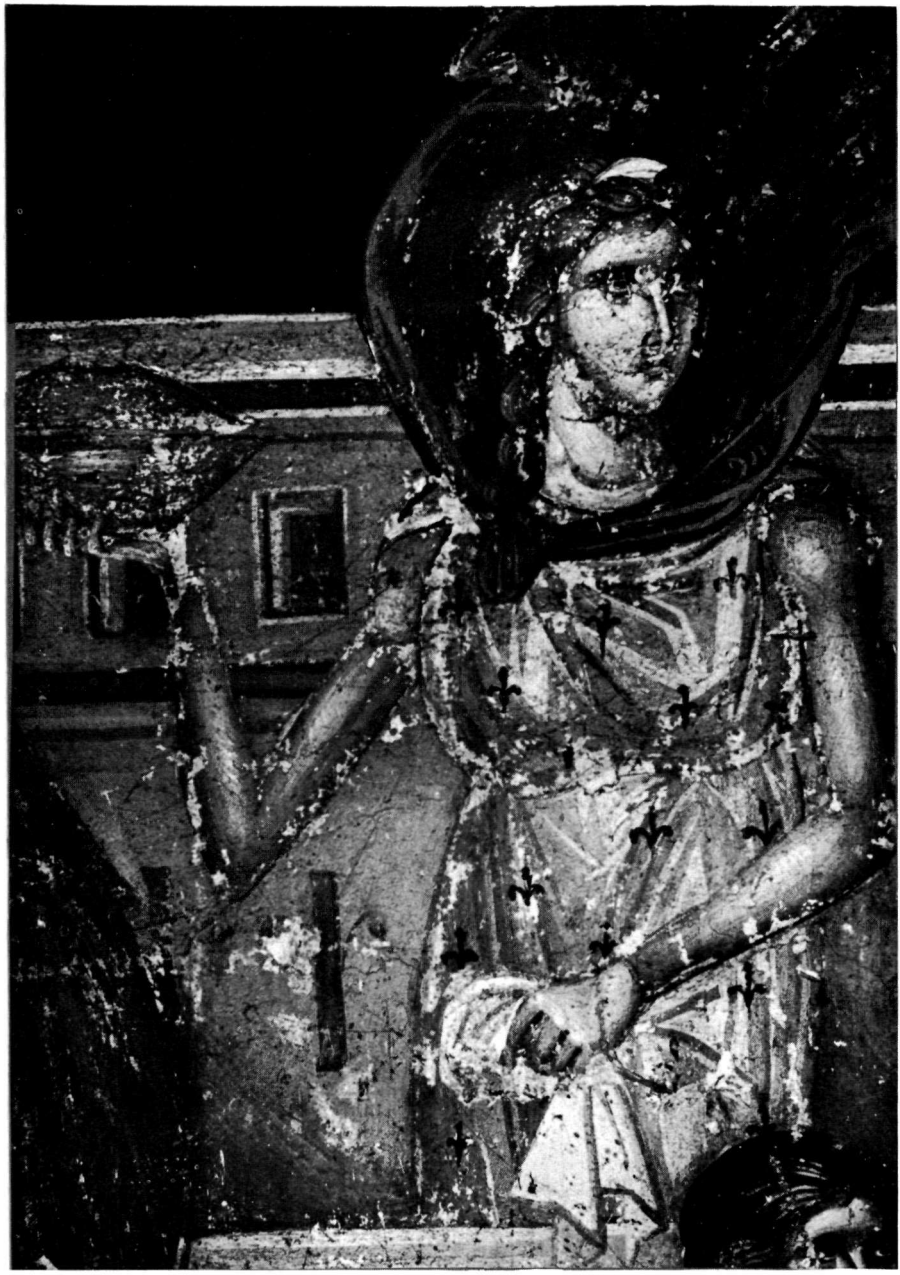
α. Ἀποκαθήλωση τοῦ Ναγκορίτσινο.

β. Ἀποκαθήλωση τοῦ Πρωτάτου.

α. Ἀνάβαση τοῦ Χριστοῦ στὸ Σταυρὸ τοῦ Ναγκορίτσινο (λεπτομέρεια).

β. Ἀνάβαση τοῦ Χριστοῦ στὸ Σταυρὸ τοῦ Πρωτάτου (λεπτομέρεια).

Γενέσιον τῆς Θεοτόκου τοῦ Χιλανδαρίου (λεπτομέρεια).

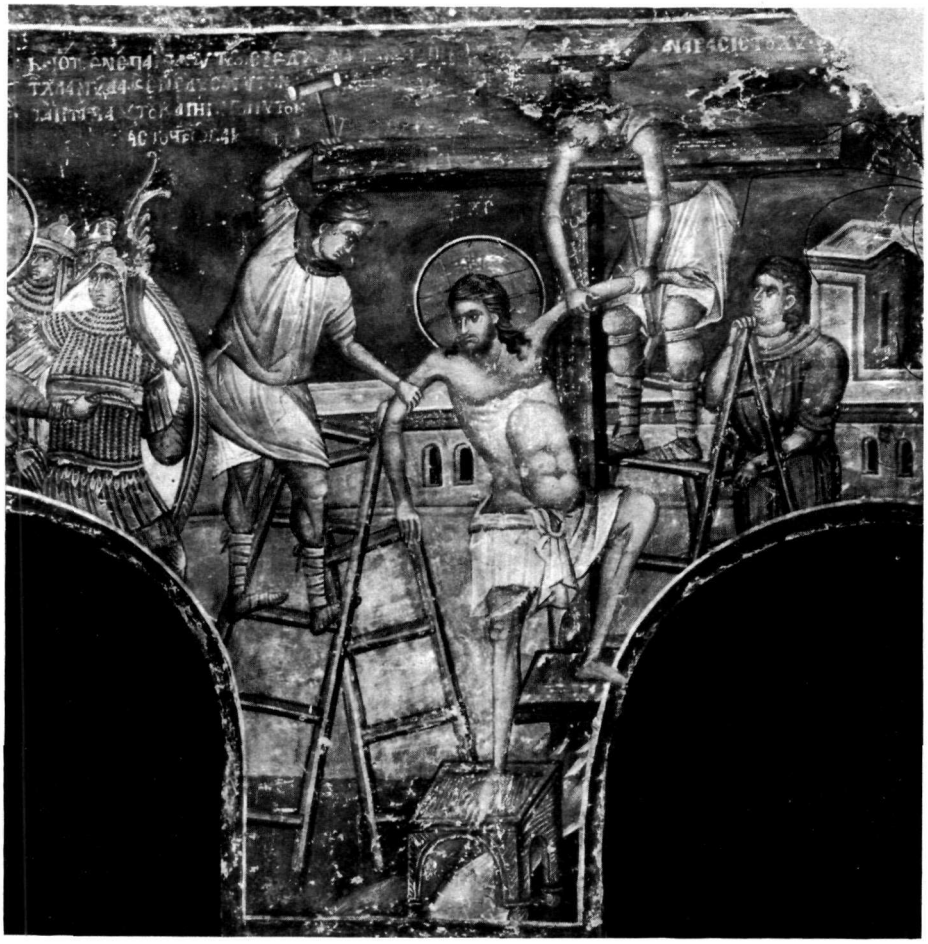


Γενέσιον τῆς Θεοτόκου τοῦ Πρωτάτου (λεπτομέρεια).

Γενέσιον τῆς Θεοτόκου τοῦ Χιλανδαρίου (λεπτομέρεια).

Γενέσιον τῆς Θεοτόκου τοῦ Πρωτάτου (λεπτομέρεια).

Ἀνάβαση τοῦ Χριστοῦ στὸ Σταυρὸ τοῦ Ναγκορίτσινο.



Ἀνάβαση τοῦ Χριστοῦ στὸ Σταυρὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ.

Ἄγγελος Εὐαγγελισμοῦ τοῦ ναοῦ τῆς Θεοτόκου Πρισρένης.

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.